

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS (UFMG)
FACULDADE DE LETRAS (FALE)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS (PÓS-LIT)

A ESCRITA BASTARDA DE SALMAN RUSHDIE

Telma Borges da Silva

Belo Horizonte
Julho/2006

Telma Borges da Silva

A ESCRITA BASTARDA DE SALMAN RUSHDIE

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

Área de Concentração: Literatura Comparada

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Orientador: Prof. Dr. Wander Melo Miranda

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
Julho/2006

Tese de Doutorado intitulada *A escrita bastarda de Salman Rushdie*, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários (Pós-Lit), da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), e submetida à banca examinadora composta por:

Prof. Dr. Wander Melo Miranda (UFMG)
(Orientador)

Profª. Dra. Lyslei de Souza Nascimento (UFMG)
(Titular)

Profª. Dra. Gláucia Renate Gonçalves (UFMG)
(Titular)

Prof. Dra. Simone Pereira Schmidt (UFSC)
(Titular)

Prof. Dra. Maria Luisa Scher Pereira (UFJF)
(Titular)

Profª. Dra. Ana Maria Clark Peres
Coordenadora do Programa de
Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 03 de julho de 2006.

Para as minhas mães, Eva Borges e Graça Costa Val.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Wander Melo Miranda, pela seriedade e presteza com que aceitou me orientar nesta jornada enciclopédica;

À minha família – mãe, padrasto, irmãos, cunhadas, cunhado e sobrinhos – porque soube compreender minhas ausências;

À amiga Lyslei, porque me apresentou Salman Rushdie, e soube me ouvir com sutileza crítica, além de sugerir e ceder referências valiosas;

Ao amigo Rodrigo, pela leveza e doce companhia na trajetória do doutorado, particularmente nesta última etapa;

Ao amigo Adécio, pelos diálogos imprescindíveis;

Ao meu irmão Fábio, pelas conversas esclarecedoras e sugestões bibliográficas;

À professora Dra. Isabel Margato, que me indicou a professora Dra. Maria Fernanda de Abreu, em Lisboa;

À professora Dra. Maria Fernanda de Abreu, que me recebeu como sua orientanda em Lisboa;

À Graça Costa Val e ao Roberlane, pelo carinho com que me acolheram todos esses anos;

Ao amigo Robert Newcomb, pelas conversas que me levaram a forjar o conceito discutido nesta tese;

À professora Susana Pereira Bastos, que me aceitou como ouvinte em sua turma de pós-graduação da Universidade Nova de Lisboa, muito colaborando para que eu encontrasse o fio condutor desta tese;

Às professoras e amigas Salete Almeida Cara e Maria José Pallo, pelas conversas esclarecedoras, madrugada afora, em Santiago de Compostela;

Aos amigos: Rose, Idalena, Rita, Elba, Dener, Joãozinho, Fábio, Valico, Matusalém, Cláudia, Lillian, Assis e Elziane, companheiros de longa data;

Aos amigos de Paracatu: Sandra, Selma, Cilésia, Lillian, Erenita, Cecília, Renata, Milena, e, principalmente, a Berenice e Arlete, que acreditaram no meu trabalho e me acolheram com carinho nessa cidade;

Ao amigo Silas Morais, pelas discussões teológicas e pelo carinho que nos tornou cúmplices em grande parte deste trajeto;

À amiga Rosário, pela acolhida em Lisboa, pela confiança e pelo afeto a mim dedicado;

A todos os amigos que fiz em Lisboa: Soares Teixeira, Rosanna, Vítor, Albertina, José, José Carlos, António Dentes, Olívia, Irene, Leonor, Pinhas, Rodolfo, Sabrina;

Às amigas Simone e Anita, pelo companheirismo que fizeram de Lisboa nossa segunda casa;

Ao Flávio Barbeitas, pela tradução de textos do italiano para o português;

À Vívien Gonzaga, pela revisão criteriosa e pelo carinho;

Ao Valico, pela tradução do resumo para o inglês;

Ao CNPq, pela bolsa de doutorado que custeou esta pesquisa;

A CAPES, porque financiou minha pesquisa no exterior.

A todos mais, agradeço infinitamente...

Esse longo caminho que eu traço
Muda constantemente de feição
E eu não posso saber que direção
Tem o rumo que firmo no espaço
Tem momentos que sinto que desfaço
O castelo que eu mesmo levantei
O importante é que nunca esquecerei
Que encontrar o caminho é meu empenho
Como posso saber de onde venho
Se a semente profunda eu não plantei?

Sêmem – Siba e Bráulio Tavares

RESUMO

Esta tese elabora, a partir de uma análise do romance *O último suspiro do mouro*, de Salman Rushdie, o conceito de *bastardia literária*, e o considera importante instrumental teórico para a análise de metaficções historiográficas. A noção de pós-modernismo e suas contradições são, portanto, o fio condutor desta investigação. Temas como memória, identidade, diáspora, minorias; termos como colonizador, colonizado; Oriente, Ocidente; canônico, não-canônico; história oficial, história não-oficial contribuem para a compreensão de uma estratégia de escrita que propõe ao leitor um outro *locus* de observação do texto literário, como alternativa aos já estabelecidos. Trabalhou-se, ainda, com os conceitos de híbrido (Bhabha e Laclau); mímica (Bhabha); zona de contato (Marie Louise Pratt); angústia da influência (Harold Bloom); palimpsesto (Gérard Genette), entre outros, como reflexões intermediárias na configuração do conceito depreendido a partir da obra de Rushdie, cuja proposta é dar ao texto literário a possibilidade de ser lido e escrito como um suplemento às versões canônicas e modernas. O texto bastardo, nas suas dimensões da enunciação e do enunciado, e por meio de uma postura impertinente de revelar “segredos” que o modernismo mantinha “no fundo de baús”, dilui fronteiras, rompe binarismos que conferem ou conferiam ao Ocidente uma supremacia sobre o restante do planeta.

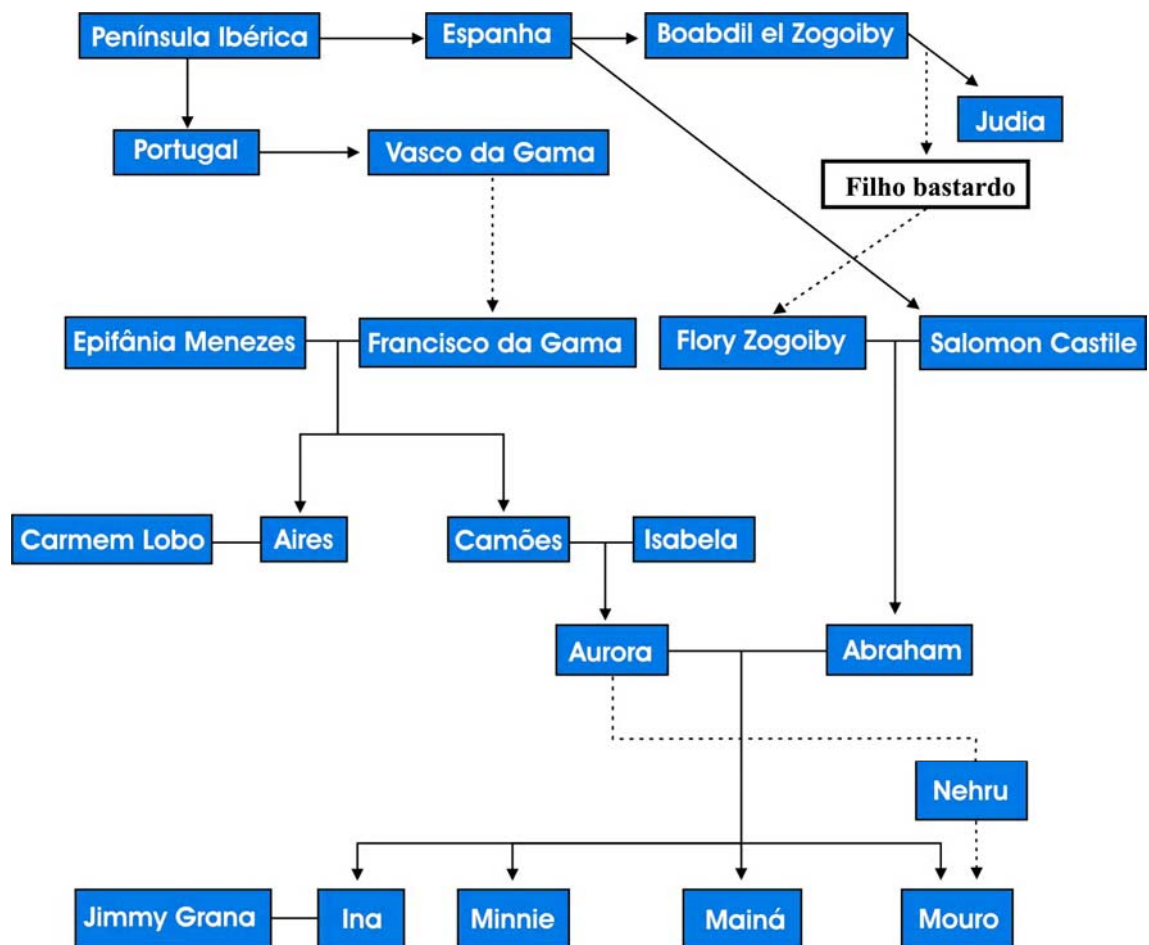
ABSTRACT

This dissertation elaborates the concept of literary bastardy (Port. *bastardia literária*), taking into consideration the analysis of Salman Rushdie's *O último suspiro do mouro* (*The Moor's Last Sigh*), and comprehends it as an important theoretical tool for the analysis of historiographical metafiction. The notion of postmodernism and its contradictions are therefore the connecting thread of this investigation. Themes like memory, identity, diaspora, minorities; terms like colonizer, colonized; Eastern, Western; canonical, noncanonical; official history and unofficial history contribute to an understanding of a writing strategy that takes the reader to another observation *locus* of the literary text, as an alternative to the established ones. Furthermore, we worked on the concepts of hybrid (Bhabha and Laclau); mimicry (Bhabha), contact zone (Marie Louise Pratt), influence anguish (Harold Bloom); palimpsest (Gérard Genette), among others, as intermediate reflections to the configuration of the disinterested concept from Rushdie's work, whose proposal is to give the literary text the possibility to be read and written as a supplement to canonical and modern versions. Therefore, the bastard text dilutes boundaries, breaks binaries, which give or used to give the Western the supremacy over the rest of the planet, in its enunciative dimension, in the enunciation, and through an impertinent posture of disclosing "secrets" that the modernism kept at the bottom of chests.

SUMÁRIO

Árvore genealógica da família da Gama Zogoiby	10
NAVEGAR	11
Capítulo 1	
Pimenta – tecer a memória, destecer a história.....	20
1.1 <i>O último suspiro do mouro</i>	21
1.2 Memória e identidade	30
1.3 Memória do texto.....	41
1.4 Texto de memória	46
1.5 Reinvenção da tradição.....	54
Capítulo 2	
Identities sobrepostas.....	65
2.1 Identidade e diáspora	66
2.2 A casa portuguesa – cristãos conquistadores	74
2.3 O manuscrito encontrado: construção de uma identidade.....	85
2.4 Contrato de identidade – um recurso judaico.....	94
2.5 Ezequiel: um cozinheiro autor de manuscritos	98
2.6 Um mouro português e um rei bastardo.....	102
2.7 O <i>Golem</i> ou uma nova dinastia	106
2.8 Hindus: que identidade é essa?	119
Capítulo 3	
Narrativas vistas de baixo.....	136
3.1 A mulher	137
3.2 O colonizado	153
3.3 O bastardo.....	170
Capítulo 4 A escrita bastarda.....	181
4.1 Vasco e Moraes – enxadristas pós-modernos	182
4.2 A escrita bastarda.....	201
4.3 O bibliotecário infiel.....	210
ARMAZÉM DE ESPECIARIAS	222
Bibliografia.....	227
1 Bibliografia de Salman Rushdie	227
2 Bibliografia geral	227
3 <i>Sites</i> consultados	246
4 Filmografia.....	247

ÁRVORE GENEALÓGICA DA FAMÍLIA DA GAMA ZOGOIBY



NAVEGAR

A presente tese é uma tentativa de verificar o que ocorre quando a cultura é desafiada a partir de seu próprio interior; desafiada, contestada, mas não implodida. Para tanto, partiu-se de um estudo da obra literária de Salman Rushdie, particularmente *O último suspiro do mouro*. Dado o caráter enciclopédico dessa obra, as investigações foram realizadas na mesma perspectiva, de modo que o resultado que se tem é uma tese que privilegia o caráter reticular da narrativa e também se organiza como tal. Dessa forma, a noção de pós-modernismo serviu como vetor teórico para a condução do trabalho. Em *Poética do pós-modernismo*, Linda Hutcheon o considera um “processo ou atividade cultural em andamento, [...] que precisa de uma ‘poética’, de uma estrutura teórica aberta, em constante mutação, com a qual podemos organizar nosso conhecimento cultural e nossos procedimentos críticos”.¹

Jean François Lyotard, em importante estudo relativo ao tema, identifica uma crise na atividade científica, fruto da corrosão dos dispositivos modernos da explicação da ciência. O autor designa esse processo como uma deslegitimação que faz surgir novas linguagens que, por sua vez, escapam às designações teóricas modernas e aceleram a deslegitimação destas. O filósofo considera que essa deslegitimação cria uma incredulidade em relação aos metarrelatos, que são compreendidos como fábulas, lendas, mitos, cuja função é civilizar, desenvolver e educar principalmente as mulheres, as crianças e o colonizado.²

Determinar os ouvintes a serem submetidos a esses relatos explicita a relação desigual entre os proponentes do jogo e aqueles que a ele devem se submeter, uma vez que, sendo as regras um efeito intrínseco a cada jogo, somente aquele que propõe é capaz de dominá-las. Ainda de acordo com Lyotard, toda a história do imperialismo cultural foi comandada pela exigência de legitimação. Na sociedade contemporânea, a questão da legitimação é colocada em outros termos. O grande relato perdeu sua credibilidade. Surge, em contrapartida, uma exigência pela deslegitimação, provocada por um processo de erosão interna que questiona o lugar

¹ HUTCHEON, 1991. p. 12.

² Cf. LYOTARD, 1990.

canônico e excludente do saber moderno. Assim, ocorre uma espécie de afrouxamento da trama enciclopédica, na qual cada ciência devia encontrar seu lugar.³

No afrouxamento dessa trama, outras histórias tornam-se visíveis; o sujeito social estável parece dissolver-se na medida em que, por essas fissuras, é permitida a passagem de outras realidades, estabelecendo-se um número indeterminado de jogos de linguagem que, por sua vez, não obedecem a uma única regra. Essa estrutura teórica aberta pode ser denominada como pós-moderna. Ela problematiza o senso comum, mas não oferece respostas decisivas que ultrapassem o que é contextualmente determinado. Sua natureza é fundamentalmente contraditória, deliberadamente histórica e inevitavelmente política. Essa contradição foi assim definida por Hutcheon:

Ao contestar implicitamente [...] conceitos como a originalidade estética e o fechamento do texto, a arte pós-modernista apresenta um novo modelo para demarcação da fronteira entre a arte e o mundo, um modelo que atua a partir de uma posição que está dentro de ambos e, apesar disso, não está inteiramente dentro de nenhum dos dois, um modelo que está profundamente comprometido com aquilo a que tenta descrever, e apesar disso ainda é capaz de criticá-lo.⁴

Esse modelo paradoxal é coerente com sua própria denominação, pois o pós-modernismo indica sua contraditória dependência do modernismo, que o precede, historicamente, e o possibilita. Dito de outro modo, o pós-modernismo é conscientemente histórico, visto que o modernismo é sua fonte de referência e objeto de contestação. Quanto ao seu caráter político, deve-se levar em consideração que ele está condicionado por uma viragem estratégica, que subverteu as políticas baseadas na luta de classes, em favor de uma luta firmada na política de identidades.

Tais aspectos são fundamentais para definir a metaficção historiográfica. São romances intensamente auto-reflexivos, muitas vezes famosos e populares, e que, de maneira paradoxal, se apropriam de acontecimentos e personagens históricos, como *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez; ou *Shame (Vergonha)*; *Os filhos da*

³ LYOTARD, 1990, p. 71.

⁴ HUTCHEON, 1991, p. 43.

meia-noite; O chão que ela pisa; O último suspiro do mouro e Shalimar, o equilibrista, todos de Salman Rushdie. A autoconsciência teórica sobre a história, a ficção como criação humana e a reelaboração de formas e elementos do passado são essenciais para a identificação de uma metaficção historiográfica. A rigor, autores desse tipo de ficção devem primar pela consciência auto-reflexiva sobre sua herança histórica e sobre os limites da *mimese*. Não é possível, com esse tipo de consciência, desejar, como Terry Eagleton, “devolver à arte o mundo histórico referente ou real”.⁵

As potencializações legitimadas pelo modernismo são, de fato, ironizadas na obra de Rushdie, a ponto de fazer emergir um conceito operatório – a bastardia literária – que expressa a necessidade de um diálogo com o cânone, marcado pela possibilidade de se desfazer as aporias desse cânone e permitir que ele seja atravessado pelo que Lyotard chama de “pequenos relatos”, uma forma por excelência utilizada pela invenção imaginativa.⁶

Nos romances de Rushdie, é comum o uso da alta cultura e da cultura popular, o eco de técnicas do passado e do presente cultural. O resultado é uma espécie de caleidoscópio de outros textos em que o velho e o novo, o Oriente e o Ocidente se interpenetram e desalojam de sua concepção monolítica os ideais propostos pela modernidade. O conceito de bastardia, elaborado a partir da obra de Rushdie, advoga em favor da deslegitimação, condição necessária para a existência de uma literatura capaz de agregar o presente e o passado, o velho e o novo, o colonizador e o colonizado e, assim, efetuar uma alteração radical nas relações de poder delimitadas pela idéia de que há um Outro que deve ser submetido e civilizado, de acordo com os moldes religiosos, educacionais e políticos do Ocidente.

Outro aspecto importante na obra de Rushdie é que ela atua num campo de tensão entre tradição e inovação, alta cultura e cultura popular, conservação e renovação. Ocorre, nessa literatura, que os termos relativos à modernidade não têm precedência sobre os da pós-modernidade, nem podem ser compreendidos numa concepção binária. São categorias dotadas de mesma importância, num contexto em que a consciência de que as culturas não-ocidentais devem ser abordadas por outros

⁵ Cf. EAGLETON *apud* HUTCHEON, 1991, p. 67.

⁶ Cf. LYOTARD, 1990, p. 111.

meios, que não os da conquista e da dominação. Para além dos diversos conceitos modernos aqui discutidos, trabalha-se também com a idéia de que o conceito de bastardia não pretende suplantiar aqueles que o precederam, mas funcionar como suplemento de uma história e de uma ficção que, contadas sob a óptica e na língua do colonizador, desconsideraram o que, contemporaneamente, se denominou por minoria, parte integrante e fundamental para se compreender as engrenagens que movimentam a história e a literatura.

O primeiro capítulo desta tese – “Pimenta: tecer a memória, destecer a história” – reflete sobre os conceitos de memória e identidade e sua relação com a tradição suscitada pela narrativa. A partir das proposições de Stuart Hall, Homi Bhabha e Boaventura de Sousa Santos, discute-se a proximidade entre memória e identidade. A experiência individual, quando atrelada à coletiva, através da memória, provoca cisões no discurso oficial. Por meio dos fragmentos disponibilizados por essa memória “adulterada” é que serão determinados os modos como a história deve/pode ser contada ou recontada.

A memória ainda é percebida a partir do esquecimento. Esquecer, no contexto do romance, funciona, para o autor e para o narrador, como uma forma de liberdade que favorece o agenciamento de outras fontes à sua narrativa. A falha na memória favorece o diálogo pós-moderno com o passado e, ao mesmo tempo, explicita a tensão do narrador, que intenta elaborar um texto rigoroso, mas que, contaminado pela memória imaginada, vê sua intenção frustrada, pois esse texto supostamente rigoroso está repleto de elementos característicos do saber enciclopédico. O narrador, assim, acaba por se aproximar da estratégia de escrita do autor empírico, para quem o esquecimento, quando somado à memória imaginada – constituída de imagens nunca vistas antes de serem lembradas – constitui-se na substância de seu texto.

Elabora-se, ainda nesse capítulo, a noção de que, ao narrar o narrado, o narrador evidencia a memória como uma patologia, nos termos expressos por Aristóteles. A escrita, entretanto, é uma forma de intervenção que permite transportar, do corpo para o texto, essas memórias que se acumulam e o acometem como uma doença. Na medida em que esse exercício de excisão ocorre, é como se o narrador

anulasse um contrato entre si e as histórias de que é portador e que precisa recontar. Somadas a isso, a progeria e a asma são doenças que, metaforizadas, explicitam a relação colonizador/colonizado e o processo de reversão da História em histórias.

O conflituoso convívio entre as personagens Epifânia e Francisco; Epifânia e Isabela; Epifânia e Aurora serve como meio para que as contradições entre as verdades estabelecidas e aquelas por estabelecer sejam encenadas. Como uma personagem motivadamente moderna, Epifânia, dada a tensa relação com as personagens de seu universo familiar, pode ser compreendida como uma alegoria da crise mencionada por Lyotard. A tentativa desesperada para manter um sistema familiar legítimo, faz com que ela prenuncie a crise, e acabe por gerar condições para o aparecimento de relações que vão, gradualmente, deslegitimando as verdades instituídas.

A tuberculose, o câncer, a asma e a progeria são, no romance, doenças metaforizadas que colaboram para o desmantelamento desse sistema. A tuberculose e a asma, por seu aspecto centralizado no sistema respiratório, podem ser compreendidas como metáforas de uma literatura moderna, que sofre da angústia da influência, enquanto o câncer e a progeria, por constituírem doenças que atacam todo o organismo, de modo descentralizado, podem ser relacionadas a uma literatura pós-moderna. Assim, Moraes e sua avó Isabela, como portadores – ela, da tuberculose e do câncer; ele, da asma e da progeria – podem ser vistos como personagens que – em momentos diferentes da narrativa – alegorizam essa tensão entre moderno e pós-moderno, tensão que não se resolve, uma vez que o sistema respiratório, espaço privilegiado para a atuação da tuberculose e da asma, encontra-se nos corpos acometidos pelo câncer e pela progeria. Dessa forma, na tentativa de elaborar uma narrativa rigorosa, o narrador explicita a crise pela qual passa esse discurso. Daí nasce outra metáfora: a do mosquito de Epifânia, uma espécie de rede na qual outros furos são acrescentados. Essa estrutura esburacada permite ver a tradição a ser constantemente reinventada.

O segundo capítulo – “Identidades sobrepostas” – tem por finalidade demonstrar a tensão existente entre as inúmeras apresentações identitárias de Moraes Zogoiby e sua família, em que se constata a impossibilidade de se falar de um

sem que a outra se insinue. Por esse motivo, partiu-se de uma breve discussão sobre o conceito de diáspora, importante para compreender que as trocas culturais são favorecidas pelo trânsito que esse conceito pressupõe e como os vestígios da história atuam no presente. Analisou-se ainda, a partir dos motivos explicitados por Rushdie para escrever o romance, a relação existente entre a família do narrador e Vasco da Gama, de quem se diz descendente bastarda, e também a imagem de Camões, na condição de escritor responsável pela heroicidade épica conferida ao primeiro navegador a chegar à Índia. O primeiro verso de *Os lusíadas*: “As armas e os barões assinalados”, serve de pano de fundo para se evidenciar o povo português como um povo dotado de uma identidade messiânica, designado para dominar o mundo e submetê-lo à fé cristã. Enquanto em Camões o sinal aparece como uma designação divina, no texto de Rushdie, essa imagem é ironicamente transformada em estigma.

No que se refere à presença muçulmana, no romance, fez-se uma análise a partir da idéia da revelação de um manuscrito, recurso muito comum desde os livros de cavalarias. O manuscrito encontrado no fundo de uma sinagoga, guardado dentro de um baú, com as relíquias do último sultão de Granada, Boabdil el Zogoiby, é prova irrefutável de que houve miscigenação entre judeus e muçulmanos. Em finais do século XV, quando expulsos da Espanha pelos reis católicos, Fernando e Isabel, essas duas comunidades seguem rumo a Cochim. Lá, o segredo é guardado por mais de quatrocentos anos. Ao recuperar a estratégia do manuscrito encontrado, Rushdie evidencia que a bastardia é uma maneira de se quebrar não apenas a linearidade das genealogias familiares, mas também as textuais, pois todo segredo guardado, quando revelado, altera a superfície das circunstâncias em que teve origem.

Por sua vez, a identidade judaica é problematizada a partir de um contrato realizado entre Flory e Abraham Zogoiby, mãe e filho. A mãe deseja dar continuidade à identidade judaica, prestes a se extinguir em Cochim. O filho necessita salvar a empresa de especiarias da família de Aurora, sua esposa. O não-cumprimento do contrato gera um penhor que se materializa no nascimento de um filho com uma mão aleijada e com metabolismo biológico acelerado. Esse metabolismo consubstancializa-se na metáfora de uma literatura que, por beber de tantas tradições, nasce anciã, mas pulsa no ritmo da contemporaneidade. No que diz respeito ainda à presença de judeus

no romance, Rushdie embaralha a lenda judaica do *Golem* à história da dinastia de Bragança, bastarda como a de Avis e herdeira desta. Com esse embaralhamento, o autor promove, como em outros momentos, uma concepção enciclopédica do narrar contemporâneo, como um ato imperfeito que sempre gera novos símbolos.

A identidade hindu é percebida como uma interrogação, uma vez que, referenciados pelo olhar ocidental, corremos o risco de não enxergar os elementos que a constituem. Analisou-se, a partir de três personagens femininas, contemporâneas e rivais – Aurora, Uma Sarasvati e Indira Gandhi –, de que forma a identidade indiana está atrelada ao movimento em favor da “Deusa-Mãe”, ou “*Gai Mata*”, e à noção da pátria como mãe, imagens recorrentes no processo de constituição do nacionalismo indiano. Discute-se, ainda, a resistência dos indianos com o suposto secularismo britânico e as reverberações desse discurso no período em que a família Nehru dirige os destinos da nação. Assim, as ambíguas relações de Aurora e Uma com Moraes parecem reflexo da também ambígua relação de Indira com seu pai, com seu filho e com o povo indiano.

O capítulo três, “A narrativa vista de baixo”, elege três performances identitárias e sua atuação no plano narrativo. No primeiro tópico, está em pauta o lugar da mulher nos discursos oficiais e a alteração radical de sua postura no contexto do romance, distanciada da condição de musa inspiradora, comum nos textos épicos, para assumir-se como agente da história, sujeito de direitos e responsabilidades. Essa alteração significativa a desloca para o centro da narrativa – trazendo à cena sua difícil relação com outras mulheres e sua importância como condutora da própria história, bem como da dos homens à sua volta.

No tópico relativo ao colonizado, discute-se a singular relação entre Vasco Miranda e Aurora e o intercâmbio que realizam entre o papel de colonizador e de colonizado. Além da relação entre a Goa pós-independência e o restante da Índia, demonstra-se, nesse capítulo, o quanto Vasco, Aurora, Epifânia, e também Salman Rushdie são responsáveis pela elaboração de uma língua de arremedo, uma mímica do inglês colonial, que altera a espinha dorsal do sistema colonizador, desfocando a língua de sua estrutura supostamente autêntica.

No último item desse capítulo – “O bastardo” –, busca-se apreender de que maneira esse personagem pode criar um sistema discursivo que corra à margem daquele legitimado. Para tanto, é necessário que, mesmo reconhecido o pai, este seja contestado, visualizado à distância, de modo que a mímica, no sentido expresso por Homi Bhabha, seja o meio através do qual a bastardia seja celebrada não como uma virtude essencialista, mas como uma forma capaz de criar uma zona de contato, cujo compromisso crítico seja com o trânsito livre entre sujeitos e idéias, e não uma maneira de delimitar um espaço de atuação restrito a cada um. É nesse sentido que, no plano da literatura, a bastardia pode se configurar como forma de o autor se libertar da “angústia da influência” e favorecer um discurso que, atravessado por outros, não se sinta em dívida, mas funcione como uma alternativa à estrutura oficial dos mesmos.

No capítulo quatro, “A escrita bastarda”, elabora-se um contraponto reflexivo entre Moraes Zogoiby e Vasco Miranda. Num embate que, de alguma forma, é uma repetição de um primeiro, ocorrido entre Aurora e Vasco, tempos antes, e discutido no terceiro capítulo. Num cenário que é uma cópia, ponto por ponto, do último reduto mouro na Espanha, vislumbra-se, a partir das imagens da torre, do peregrino e do mapa, uma espécie de jogo de xadrez, no qual o Mouro reverte a sua condição de colonizado e consegue escapar, levando consigo o manuscrito de um livro, seu instrumento de libertação, o qual espalha pelas ruas da cidade imaginária de Benengeli.

Desse manuscrito, nasce a escrita bastarda, uma estratégia de Rushdie para promover o trânsito sem fronteiras, ou mesmo para diluí-las e favorecer relações impertinentes entre a literatura, a cultura e as histórias do Oriente e do Ocidente. Por ser uma espécie de museu da história colonial, a Europa deve ser pilhada. Só assim será possível retirar dos espaços sagrados, como museus e galerias, uma história que precisa ser recontada. Antes, essas relíquias precisam ser somadas a outras que, “insignificantes”, foram relegadas ao esquecimento, mas não apagadas. Por fim, discute-se de que forma Rushdie, tomando como contraponto *Os versos satânicos* e o episódio que o tornou um dos livros mais conhecidos do mundo, age de forma bastarda, num gesto que pode ser comparado ao de um bibliotecário infiel, que

embaralha códigos e impede que os usuários de sua biblioteca tenham acesso a uma verdade presumida.

Acredita-se que este trabalho contribua para ampliar os estudos teóricos contemporâneos sobre a literatura, suas relações com a cultura e seu funcionamento como discurso capaz de reconhecer a impossibilidade de se fazer literatura ou história sem se reconhecer e dar voz aos filhos bastardos. Como afirma o próprio Salman Rushdie: “talvez estejamos todos, negros, castanhos e brancos, passando uns para os outros, como uma das minhas personagens disse uma vez, *como os aromas que se misturam quando cozinhamos*”.⁷

⁷ RUSHDIE, 1994, p. 453.

CAPÍTULO 1

PIMENTA – TECER A MEMÓRIA, DESTECER A HISTÓRIA

Essencialmente, presume-se que a identidade cultural seja fixada no nascimento, seja parte da natureza, impressa através do parentesco e da linguagem dos genes, seja constitutiva de nosso eu mais interior. É impermeável a algo tão “mundano”, secular e superficial quanto uma mudança temporária de nosso local de residência. A pobreza, o subdesenvolvimento, a falta de oportunidade – os legados do império em toda parte – podem forçar as pessoas a migrar, o que causa o espalhamento – a dispersão. Mas cada disseminação carrega consigo a promessa do retorno redentor.

Stuart Hall

1.1 *O último suspiro do Mouro*

O último suspiro do Mouro, de Salman Rushdie, narra a saga de uma família indiana cuja genealogia ascende a Vasco da Gama, a Boabdil el Zogoby, o último mouro de Granada, e a judeus sefarditas,⁸ esses dois grupos expulsos da Espanha em 1492. O romance retrata um entrecruzamento de culturas e gentes. Uma das principais questões nele evidenciadas é a tolerância,⁹ num contexto em que judeus, cristãos (ingleses e portugueses) e islâmicos hasteiam a bandeira fundamentalista.¹⁰ No século XV e, principalmente no XVI, portugueses e espanhóis empreenderam uma marcha expansionista cujas intenções políticas estavam acobertadas pela bandeira do cristianismo. E não haveria de ser diferente nos séculos que se seguiram.

Devido às riquezas, em especiarias, que a Índia possuía para comercializar com a Europa, o país passa a ser, no início da Idade Moderna, cobiçado pelos europeus, ávidos por condimentos, cheiros e temperos. A chegada de Vasco da Gama a Cochim, em 1498, a fuga de mouros e judeus espanhóis, após a queda de Granada, e o domínio da Índia pelos ingleses no século XIX, até meados do XX, são ingredientes que temperam uma narrativa cujo confronto religioso e ideológico serve de pano de fundo para que outras histórias sejam contadas. Entre elas, a trajetória de uma família mestiça e capitalista, uma dinastia furiosa, como diz Rushdie, “forjada em um grão de pimenta”.¹¹

Dividido em quatro partes, o romance tem por ambiente, segundo o narrador, quatro universos isolados, edênicos e infernais, infestados de serpentes. O primeiro

⁸ O vocábulo “sefardi” refere-se à Espanha. Sefardita é o judeu da Península Ibérica que, saindo da Espanha, espalhou-se pela bacia do Mediterrâneo e da Ásia Menor. Cf. SCLIAR, 1994. p. 79 e RAMOS, José Augusto Martins. Judaísmo e Mediterrâneo: espaço, identidade e fronteiras. In: VENTURA, 2002.

⁹ O conceito de tolerância é aqui utilizado na acepção proposta pela *Déclaration sur la race et les préjugés raciaux*, adotada pela Conferência Geral da UNESCO, em 27 de novembro de 1978, segundo a qual a “tolerância é o respeito, a aceitação e a apreciação da riqueza e da diversidade de culturas do nosso mundo, de nossos modos de expressão e de nossas maneiras de exprimir nossa qualidade de seres humanos. [...] A tolerância é a harmonia na diferença”. *Apud* GARCIA, 2000, p. 276.

¹⁰ A expressão fundamentalista é aqui compreendida a partir do próprio romance em estudo, e em tudo se contrapõe ao conceito de tolerância, visto que toma como pressuposto a essencialização de comportamentos, os quais estabelecem rígidas hierarquias e fronteiras entre sujeitos que se deslocam e atuam num determinado tempo e espaço.

¹¹ Disponível na Internet: <<http://www.salon.com/06/features/interview2.html>>. Acesso em: 19 maio 2005.

deles é a Ilha Cabral, em Cochim. O segundo, o salão de Aurora, no morro de Malabar. O jardim elevado de Abraham Zogoiby é o terceiro, e o quarto espaço é o estranho reduto de Vasco Miranda, o “Pequeno Alhambra”, em Benengeli, Espanha.

No primeiro cenário, o narrador situa a história de seus pais – Aurora da Gama e Abraham Zogoiby – e as relações destes com a tradição familiar. Neta de Francisco e Epifânia da Gama, Aurora – filha de Camões da Gama e Isabela Ximena Souza – herda dos pais a ousadia e a habilidade de romper com padrões estabelecidos. Ainda criança, revela seu talento como artista capaz de apreender, através da pintura, as intrincadas e escandalosas histórias de seus parentes. Seu ódio pela avó e por tudo que ela representava faz a menina tramar sua morte numa noite natalina. Antes de morrer, a avó roga-lhe uma praga que ecoará por toda a narrativa: “uma casa dividida não pára em pé”.

Conservadora, Epifânia é representante de uma tradição abominada por Aurora e Isabela. Entretanto, a neta herda da avó o hábito de inventar palavras. Ou seja, Aurora rompe com uma tradição, mas nela algumas fagulhas permanecem. Epifânia respeita os ingleses, que colonizam a Índia, mas seu coração pertence a Portugal:

os ingleses mereciam seu respeito embora jamais conquistassem seu coração, que pertencia a Portugal, é claro, que sonhava em caminhar às margens do Tejo, do Douro, perambular pelas ruas de Lisboa de braço dado com um fidalgo.¹²

Com a morte do marido, Francisco da Gama – que se suicida no mar da Arábia –, Epifânia providencia a partilha de bens e se prepara para assumir a empresa de especiarias “Companhia Exportadora Gama” (p. 36). No testamento, no entanto, ela é contemplada apenas com uma pensão. Na tentativa de reverter a situação, a viúva tenta se valer de um princípio indiano, segundo o qual a distribuição do patrimônio depende da decisão da mulher. Entretanto, esse princípio de modo algum poderia ser aplicado em tal circunstância, pois a interessada fazia parte de uma comunidade cristã e não hindu. Portanto, não poderia recorrer a tal prerrogativa. Nem Camões, nem

¹² RUSHDIE, Salman. *O último suspiro do mouro*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 35. Doravante, todas as referências ao romance em estudo serão apresentadas no corpo do texto, apenas com indicação da página.

Aires – seus filhos – tinham habilidade para lidar com os negócios familiares. Epifânia decide, então, juntamente com sua sobrinha, Carmem Lobo, futura esposa de Aires, convocar os parentes – Lobo e Menezes – para administrar a empresa. A rivalidade entre eles, porém, era tamanha, que terminam por incendiar as plantações de especiarias, os armazéns e se mataram barbaramente. Isso resulta na prisão dos dois irmãos, responsáveis legais pelo patrimônio deixado por Francisco. Durante os quase dez anos em que ficam presos, Isabela, a esposa de Camões, gerencia os negócios e a casa. Mesmo contrariando a última vontade do patriarca, de que a empresa não fosse dividida, exceto em caso de extrema necessidade, Isabela a reparte e deixa para Epifânia, Aires e Carmem todos os prejuízos que esses provocaram. Do que sobra, nasce a empresa “Camões 50C”. A divisão também ocorre na mansão onde moram. Com sacas das mais diversas especiarias, Isabela estabelece uma divisão interna e material: de um lado, vivem Epifânia e Carmem; do outro, ela e a pequena Aurora. Inaugura-se, então, com a falência do poder patriarcal, o domínio feminino. Sob esse domínio, encena-se a metáfora da “casa dividida”.

Do lado paterno, Flory Zogoiby, avó do narrador, mantém a sete chaves os segredos de família. Quando seu marido, Salomon Castile, judeu de origem espanhola, embarca, no mar da Arábia, para outras terras, ela assume a função de zeladora de uma sinagoga, cargo antes atribuído ao marido. Seu ódio a mouros e cristãos fazem-na esconder uma parte de sua história, que o filho, no entanto, a faz encarar quando, apaixonado por Aurora, decide enfrentar a mãe: “todo judeu que tem nome árabe e segredos inconfessáveis devia pensar duas vezes antes de chamar alguém de mouro” (p. 81).

A mãe de Abraham é descendente bastarda de Boabdil el Zogoiby, que entregou, sem a menor resistência, as chaves da fortaleza vermelha do Alhambra aos reis Fernando e Isabel. O último sultão andaluz é tido como um fraco, pois não lutou por seu reino. Em uma pequena propriedade ao sul da Península, cedida pelos reis católicos, Boabdil vive como um rei sem corte, ou melhor, um bobo da corte: “Terminou morrendo no campo de batalha, lutando sob a bandeira de um outro régulo” (p. 90). A amante judia foge com as relíquias do sultão e um filho no ventre. Na Índia, muitas gerações se originaram desse filho. A bastardia é, assim, algo intrínseco à própria história da família, fruto de inúmeros ventres, cuja ascendência não se conhece ou para a qual são elaboradas inúmeras versões. Configura-se, a partir de

uma operação metafórica, a bastardia do texto literário, uma concepção que deverá ser analisada nos capítulos seguintes.

Até se chegar a essa versão da história, tanto o narrador quanto o leitor sabem da existência de inúmeras outras versões: o acontecimento histórico; sua transformação em substância narrativa; a versão registrada num livreto pela judia, amante de Boabdil, encontrado junto às relíquias do sultão, na sinagoga; a versão do velho merceiro e a de Flory. Diante de tantas camadas textuais, não é função nem do narrador nem do leitor chegar à suposta origem dos fatos, mas compreender esse processo de sobreposição. Nesse embaralhamento de versões, não seria lícito questionar a autoria dos relatos, mas quais reflexões seu entrecruzar suscita no espaço literário contemporâneo.

Existe um preceito bíblico que afirma: “Todo reino dividido contra si mesmo é devastado; e toda cidade, ou casa, dividida contra si mesma não subsistirá”.¹³ Tanto Epifânia quanto Flory têm uma genealogia cindida. Ambas carregam consigo o estranho hábito de passar um risco em tudo e de sempre estabelecer divisões que serão processadas ao longo da narrativa: território, empresa, casa, língua, nomes; Oriente e Ocidente; cristãos e não-cristãos; ingleses e indianos; indianos e portugueses; e o próprio Moraes, que tem a vida dividida ao meio. Essa cisão, marca explícita das personagens femininas do romance, constituirá, com o conceito de bastardia, a fundação de um texto que não se estrutura como os grandes épicos e as grandes narrativas, mas, sobretudo, a partir do questionamento desses gêneros.

Essa dicotomia tanto interna quanto externa relaciona-se a um tempo em que o mundo era visto de modo polarizado. No plano da enunciação, o autor expressa uma ácida crítica a esse universo da dualidade e propõe, através do múltiplo contato com as diversas fontes textuais, uma reflexão a partir do texto literário, segundo o qual não mais existe um lá nem um cá, mas a possibilidade de um discurso que, por ser eco de várias vozes, tempos, espaços e tradições, abole as fronteiras de pertencimento e se permite acontecer como confluência atópica.

A união de Abraham Zogoiby com Aurora da Gama é uma das questões acima suscitadas. Ao comprovar que houve miscigenação em sua própria procedência, Abraham derruba os argumentos maternos e se casa com Aurora, que

¹³ BÍBLIA SAGRADA, 1982, cap. 12: 25, p. 1075.

tem orgulho de ser descendente bastarda de Vasco da Gama. Na família de Abraham, ao contrário, “por orgulho secreto, pela vinculação com sangue real, a coroa foi guardada; por vergonha secreta foi escondida” (p. 92). De gerente, o judeu passa a diretor da Camões 50C. Após alguns anos, o casal se muda para Bombaim, onde Aurora ascende como artista, enquanto Abraham expande os negócios da família às mais inusitadas áreas. Nesse contexto de mudança, ocorre a segunda parte do romance: “Masala de Malabar”.

O salão de Aurora, no Morro de Malabar, é o espaço de origem de mais um ramo dessa família marcada pela bastardia. Entre um quadro e outro, uma festa e outra, prisões e manifestos contra a política vigente, um amante e outro, Aurora tem quatro filhos: “Ina” (Christina), “Minnie” (Inamorata), “Mainá” (Filomela) e “Mouro” (Moraes Zogoiby).

A filha mais velha, tão bela quanto a mãe, mas sem a mesma inteligência, passa a ser modelo dos mais variados artistas que freqüentavam sua casa. Como forma de enfrentar essa mãe, envolve-se no mundo do comércio e transforma-se na primeira modelo local a desfilarem em passarelas e sair em capas de revistas. Torna-se tão famosa quanto as estrelas de cinema, além de ser considerada uma diva do sexo. Seu rosto na capa das revistas aumentava as vendas em trinta por cento. Quando se envolve com Vasco Miranda – um pintor goês, agregado de Aurora –, consegue provocar a ira materna. Vinte e quatro horas depois, foge com Jimmy Grana, cantor de música *country and eastern*, para os Estados Unidos. Antes, porém, este vende a empresa que herda do pai – Granaspensas – ao pai de Ina. Com o nome artístico de Goody (Boneca) Gama, vira *backing vocal* do conjunto de Jimmy.

Um ano depois, a primogênita retorna coberta de vergonha e treze quilos mais gorda, expressão de sua mais recente paixão pela culinária norte-americana. Abandonada pelo marido, que trocou os palcos por um curso de Direito, resolve tramar para trazê-lo de volta e, nessa trama, envolve toda a família. Inventando um câncer; porém, ao chegar ao hospital, Jimmy é arrebatado pela estonteante beleza de Aurora. Reconhecendo-se vítima de um ardil, vai embora, e a própria Ina, na tentativa de reverter a situação, diz-se milagrosamente curada pela presença do marido, acreditando na possibilidade de “viverem felizes para sempre”.

Abandonada, enlouquece e é levada para o quarto que ocupava quando era criança e que fora pintado por Vasco Miranda, com motivos dos desenhos de Walt Disney e Warner Bros misturados ao mundo fabuloso das histórias orientais. Nesse lugar, vive sob os cuidados da mãe, que até então nunca havia se dedicado às filhas. Reduzida à loucura, um ano depois, Ina morre de câncer.

No mesmo ano em que a primogênita foge, Minnie tenta se subtrair dos domínios de Aurora, consagrando-se à vida religiosa. Como a mãe não cede à sua vontade, uma freira intervém e leva a futura noviça para o convento Gratiaplena. Em suas visitas à casa da mãe, as criadas chamavam-na de Minnie *mausi*, que significa “mãezinha”, mas o narrador tinha a sensação sinistra de ouvir “Minnie Mouse”, o que o fazia imaginar que a pintura realizada por Vasco Miranda no quarto da infância tinha sido responsável pela metamorfose da irmã.

Mainá, a terceira e mais determinada das irmãs, estuda Direito e transforma em profissão o protesto contra tudo e todos que considera politicamente incorretos, inclusive o pai. Tão logo se forma, passa a fazer parte de um grupo radical de feministas, cineastas e advogadas, cujo principal objetivo é denunciar os escândalos de pessoas e prédios invisíveis que tanto lucro deram a seu pai. Leva a julgamento vários parceiros dele, muitos dos quais coloca na cadeia. Seu empenho resulta na comprovação da existência dos prédios invisíveis, mas não comprova a realidade das pessoas invisíveis que os haviam construído. Tempos depois, em mais uma batalha contra os negócios paternos, Mainá morre soterrada numa dessas construções.

O filho caçula, Moraes, ou Mouro, gestado, de forma fantasiosa, em quatro meses e meio, tem seu ritmo biológico duas vezes mais rápido do que qualquer pessoa, além de ter nascido com a mão direita deformada, em formato de maçã. Essa personagem traz para a trama um elemento fantástico e, associado à sua deformação, configura uma metáfora da escritura. Desde o nascimento, recebe toda a atenção que a mãe não dedicara às filhas. Cedo, se transforma em modelo da obra artística materna, cuja última fase denomina “O último suspiro do Mouro”. Como parece ter sempre o dobro de sua idade real, Moraes não é aceito em nenhuma escola. Portanto, é educado, em casa, por Dilly Hormuz, com quem, aos 10 anos de idade, mas com aparência de 20, faz suas primeiras descobertas amorosas. Nesse período se torna boxeador, treinado por Lambanjam Chandiwalla, o porteiro da fortaleza da mãe.

Quando se apaixonou por Uma Sarasvati, que se auto-intitula artista plástica, o Mouro conhece a fúria materna. Todos que têm algum tipo de contato com a personagem Uma ficam maravilhados com seu perfil tão singular e, ao mesmo tempo, semelhante ao da pessoa de quem se aproxima. Daqueles que se envolvem com ela, apenas Aurora é capaz de perceber o quanto a suposta artista é dissimulada. Sua percepção aguda a respeito da moça, entretanto, não a impede de romper as relações com o filho, em função de uma intriga preparada por Uma, que se suicida. Sua morte leva o Mouro à cadeia e ao submundo de Bombaim, onde se transforma num criminoso. Ao lado de Raman Keats, ou Mainduck, conhece o verdadeiro mundo no qual o pai construíra seu império. Nesse ínterim, perde a mãe, que, numa comemoração ao deus Ganesh, do alto da “Elefanta”, outro nome ironicamente dado à sua fortaleza, é tragada pelas furiosas ondas do mar.

A terceira parte – “Centro de Bombaim” – encena o reencontro do pai com o filho, no submundo da cidade. Como agente duplo, o Mouro passa a servir a dois senhores: ao pai, que nessa ocasião já havia trocado outra vez o nome da empresa para Granaspensas S. A. – GAP S.A., e a Mainduck, hindu fundamentalista que se elege prefeito e defende a idéia de uma Índia para os hindus. No périplo dessa relação ambígua, representa-se também a Bombaim¹⁴ dos anos de 1980/90. A cidade é caracterizada pelo narrador como a filha bastarda de um casamento luso-inglês, mas, no entanto, a mais indiana das cidades (p. 366). Porta de entrada do Ocidente para o Oriente, Bombaim é uma cidade palimpsesto. Afloram, ali, histórias que escondem e revelam outras histórias. A capital ocidental no Oriente é como Janus, o deus bifronte. Se uma de suas faces é absolutamente ocidentalizada – cosmopolita, capitalista, globalizada e tolerante –, a outra, não menos ocidental, esconde e, concomitantemente, revela sujeitos cujas ações obscuras colocam em confronto as duas faces da cidade. Se, em sua superfície, Bombaim é a metrópole de grandes artistas, cineastas, *top models*, empresários de sucesso, músicos e esportistas, sua face submersa comporta os mesmos sujeitos, porém incorporados à condição de agentes promotores da corrupção, do terrorismo, do tráfico, da prostituição, de doenças e armas nucleares. As personagens que deambulam por esse espaço

¹⁴ É importante assinalar que Bombaim foi doada a Carlos II da Inglaterra, como dote por seu casamento com a infanta D. Catarina. Cf. RUSHDIE, 1996, p. 366 e MARTINS, 1973, p. 428.

também carregam consigo a duplicidade de Janus. Quando esses agentes permitem que as duas faces de Bombaim se contemplem, infestada por ciclonita, a cidade explode. Bombaim desdobra-se, então, como as cidades duplas de Italo Calvino, em *As cidades invisíveis*.¹⁵

Na tentativa de reaproximação entre pai e filho, Abraham se permite confessar todos os caminhos e estratégias que utilizou para construir o império que, em Cochim, começa com as especiarias e termina com o tráfico de cocaína, camuflado na exportação do talco Baby Fofó, em Bombaim. Profundamente envolvido com as mais recônditas questões da cidade, Abraham governa parte dela do alto da torre Granaspensas. Cultiva inúmeros inimigos. O maior deles é Mainduck, para quem o filho trabalha.

Moraes, o último representante da família, recebe do pai a instrução para que se case com Nadia Wadia, ex-miss universo, por quem Mainduck é apaixonado. Com o corpo velho demais para namorar mulher tão bela, assume com ela uma relação de fachada, para satisfazer ao pai e provocar a ira de seu antigo patrão. Ao perceber o filho incapaz para comandar os negócios, Abraham, no dia da festa de noivado, apresenta para os convidados seu filho mais jovem: Adam Zogoiby, até então Bragança. Já velho, deposita toda a confiança no jovem de dezoito anos, a quem a grande ambição acaba por levar à cadeia, por tráfico, movimentações bancárias ilegais, lavagem de dinheiro, roubo.

Ao sugerir que fora Mainduck o mandante do assassinato de Aurora, cujo motivo está relacionado a uma paixão não correspondida, Abraham reconquista a confiança do filho, que assume para si o compromisso de matar o assassino da mãe. Ao fazê-lo, o pai relembra-lhe uma passagem somente de ida para o Ocidente, que a mãe um dia lhe comprara. Com essa viagem, o filho intenta reconciliar-se com a memória da mãe. Quase toda a obra de Aurora havia sido destruída por um incêndio, numa galeria que fazia uma retrospectiva de seu trabalho. Os quadros remanescentes, que se encontravam sob o poder do louco Vasco Miranda, na Espanha, traduzem, então, a tentativa de recuperação de um frágil laço entre as gerações.

A quarta e última parte da narrativa relata a viagem do Mouro e seu embate com Vasco, a descoberta dos quadros roubados e a obrigação de escrever a

¹⁵ CALVINO, 1995.

genealogia apimentada de sua família. Em Benengeli, Vasco reproduziu o Alhambra – último reduto mouro na Espanha. O encontro de Moraes com seu algoz é providenciado por Felicitas e Renegada Larios, irmãs bastardas de ascendência judaica e árabe. Ao ter acesso aos quadros, o Mouro descobre que Vasco mantém acorrentada uma restauradora japonesa – Aõi Ue – que realiza o trabalho de extração das pinturas sobrepostas nos quadros. Numa de suas conversas com o Mouro, Vasco afirma que Aurora havia lhe solicitado realizar uma radiografia do quadro “O último suspiro do Mouro”, pois na “subfície” da pintura, como Vasco gostava de dizer, ela havia pintado o perfil de seu assassino, que a ameaçava há muito. Surpreso, o filho descobre ter sido o próprio pai o assassino de sua mãe. Uma carta de Aurora, destinada a Vasco, comprova seu último desejo.

Impelido por Vasco a escrever a própria história, o Mouro o faz como estratégia para esquivar-se da morte, que estava em seu encaicho. Aõi Ue, sua única leitora, sugere-lhe que estique o máximo possível os fatos para garantir o prolongamento, ainda que mínimo, de sua existência. É, então, como uma Xerazade que o narrador adia a própria morte. Um dia, porém, Vasco, que havia usado drogas injetáveis para ter coragem, chega ao alto da torre onde estão seus prisioneiros, decidido a matá-los. Com uma arma apontada para a restauradora, Vasco sugere ao Mouro que interceda por ela, como não fizera por Uma; mas ele prefere viver. O tiro que mata Aõi Ue atinge o quadro, simbolicamente, bem no coração de Aurora, pintada, anos antes, por Vasco. Pela fresta provocada pela bala, o sangue de sua companheira de cárcere escorre.

O corpo de Vasco, antes que possa alcançar o último dos Zogoiby, estoura, em consequência de uma *overdose* ou de uma agulha que ele dizia habitar e percorrer seu corpo há tempos. Seu sangue vai, então, misturar-se ao da restauradora. O Mouro, com o pouco tempo que lhe resta, pois é vitimado por um ataque de asma – herança paterna – recupera os manuscritos de sua obra e foge da torre do Alhambra de Vasco Miranda. Prestes a dar o último suspiro, sai a pregar pelas cercas e pelos postes da província as páginas manuscritas de sua história. Debaixo das oliveiras de um cemitério, vislumbra as paredes avermelhadas do Mouristão, a última fortaleza construída, no Ocidente, por seus ancestrais, um perfil especular das fortalezas de Delhi e Agra, na Índia.

1.2 Memória e identidade

A memória, tal como aparece na narrativa do memorioso Simônides,¹⁶ é a capacidade de atribuir as lembranças a lugares, para identificá-las com exatidão. Nesse sentido, lembranças e lugares configuram-se como vestígios de vidas memorizadas, supostamente intactas. A condição de vestígio e ruína impossibilita a concepção de uma memória intacta, mas reafirma a capacidade de transformar seus fragmentos em relatos que tornam inteligíveis os despojos do passado.¹⁷ A memória, inerente aos arquivos pessoais ou coletivos de uma comunidade, num determinado tempo e espaço, é o lugar a partir de onde se fala. Por ser reunida e organizada em forma de arquivo, é submetida ao poder do arquivista. O arconte é, segundo Derrida,¹⁸ não somente o guardião do arquivo, mas também aquele que tem o poder de compilar e interpretar seus dados. Como arquivo, esses dados constituem-se em um acervo organizado, que ganharia residência permanente no momento de seu registro. No entanto, torna-se paradoxalmente suscetível de inúmeras inserções, manipulações e indexações de dados que permitem àquele que acessa o arquivo, além do contato com esses dados, a possibilidade de migrar de um acervo a outros, bem como a de fazer migrar os sentidos ali armazenados.

Se, por um lado, a memória tem uma constituição, porque elaborada a partir de fragmentos que são reorganizados numa dimensão que lhe dá uma suposta unidade, “como um álbum de fotografias” (p. 20), por outro, pode-se caracterizá-la como um território no qual a voz da experiência individual está atrelada a uma experiência coletiva. É por essa rede filigranada que, muitas vezes, chega-se a uma suposta experiência de identidade. Assim, quando o narrador de *O último suspiro do Mouró* anuncia a existência de versões não oficiais que, de tão importantes para se compreender sua história particular – a auto-imagem dos pais –, servem, também, para se ler a história indiana daquele contexto, insinua o enlace do individual ao coletivo. A memória, por essa via, assume a dimensão de uma rede cuja disposição dos fragmentos é que determina sob que perspectiva se conta uma história ou se vislumbra uma apresentação identitária:

¹⁶ COLOMBO, 1991.

¹⁷ BENJAMIN, 1985, p. 222-232.

¹⁸ DERRIDA, 1997, p. 10.

Por ora apresento a lenda oficial da família, com todos os floreios habituais, a qual, por constituir uma parcela tão relevante da auto-imagem de meus pais – e da história da arte indiana contemporânea –, tem, ainda que apenas por esses motivos, um poder e uma importância que eu seria incapaz de negar. (p. 87)

A identidade, entendida como uma representação estrutural do “eu” na sua relação com os outros, constrói-se a partir de experiências corporais e estruturais. Essas experiências, no caso das identidades coletivas, tendem a ser transferidas para a imagem das sociedades. Desse modo, a imagem de Aurora, simbolicamente, confunde-se com a da Índia: “a pátria enquanto mãe, a mãe enquanto pátria” (p. 147). A construção da identidade se traduz, aqui, como um processo de construção de imagens que, permanentes ou não, resultam de experiências diversas entre sujeitos que se relacionam, interagem de modo a criarem estruturas que, coletivizadas, transformam-se em paradigma a ser seguido por uma sociedade. Entretanto, pode ocorrer de esse corpo supraindividual ter sua estabilidade perturbada, em virtude das movimentações históricas e geográficas da humanidade. Esse estremecimento da suposta solidez do que poderia ser, convencionalmente, chamado de “identidade de uma sociedade” tem um percurso histórico e, no contexto do romance, é alegoricamente representado pelas personagens femininas, principalmente Uma Sarasvati, como será evidenciado oportunamente.

O projeto pragmático-identitário ocidental, resultante do Iluminismo, produz uma hierarquia que gera resistências por parte daqueles que, reduzidos à condição de instrumentos, em favor de determinadas proposições ideológicas, não vêem contempladas suas necessidades. O século XX foi palco de diversos embates entre colonizadores e colonizados, muitos deles resultantes dessa configuração nitidamente ocidental. Se, de um lado, por exemplo, a Europa tenta promover uma “supra-identidade federal”, por outro, nações periféricas e aquelas recém-libertas do jugo imperial reivindicam autonomia. O embate entre vontades tão distintas favorecerá o que José Gabriel Pereira Bastos denominou “viragem subjetivista”.¹⁹ Ou seja, as políticas baseadas na luta de classe deram lugar às lutas baseadas na política da identidade, na celebração da diversidade e do multiculturalismo.

¹⁹ BASTOS, [s.d.], p. 11-35.

De acordo com Linda Hutcheon, “a formação do sujeito desafia o pressuposto humanista de um eu unificado e uma consciência integradora, por meio do estabelecimento e, ao mesmo tempo, da subversão da subjetividade coerente”.²⁰ O pós-modernismo contesta essa ideologia humanista liberal dominante, suas noções de originalidade e autoridade, estabelecidas através de suas estruturas hierárquicas. Tais hierarquias negam a subjetividade multifacetada da contemporaneidade, nascida desse embate entre as diversas minorias e o humanismo unificado.

Essa mudança no paradigma sócio-histórico mantém forte relação não só com o processo migratório de grupos sociais originários de ex-colônias, mas também com deslocamentos dos europeus para as colônias. Toda e qualquer alteração, seja ela no Oriente ou no Ocidente, altera consideravelmente também a geografia do globo, visto que a mobilidade dos sujeitos tende a fazer circular igualmente suas concepções ideológicas. Ao escrever sobre a genealogia da família de Moraes na Índia, Salman Rushdie tensiona componentes da história que estabelecem relações com as culturas ibérica e inglesa, além de suas crenças religiosas, motivadoras de tantos deslocamentos através da cartografia planetária.

A fragmentação das paisagens culturais de classe, originada nos deslocamentos de sujeitos e idéias, como afirma Stuart Hall, “estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a idéia que temos de nós próprios (ex-colonizados) como sujeitos integrados”.²¹ Essa identidade que costurava o sujeito a uma estrutura social, política ou econômica é, atualmente, considerada um significante movediço, em que forças ideológicas ativas geram conflitos e mudanças. Boaventura de Sousa Santos, numa abordagem semelhante à de Hall, afirma:

a questão identitária é semifictícia e seminecessária. [...] mesmo as mais sólidas escondem negociações de sentido; jogos de polissemia, choques de identidade em constante processo de transformação, responsáveis em última instância pela sucessão de configurações hermenêuticas que de época para época dão corpo e vida a tais identidades.²²

²⁰ HUTCHEON, 1991, p. 15.

²¹ HALL, 2002, p. 9.

²² SANTOS, 1995, p. 119.

O êxito nas negociações é medido pela consciência de que é uma necessidade fictícia de reinterpretação fundadora que “converte o déficit de sentido da pergunta no excesso de sentido da resposta”.²³ Ao ocupar o lugar do teocentrismo, o antropocentrismo tende a se interrogar sobre a “autoria do mundo”.²⁴ O homem, assim, não vê senão a si mesmo como primeira resposta. A subjetividade abstrata de Descartes, ancorada no *cogito, ergo sum*, tem uma série de desenvolvimentos paralelos, importantes para a interpenetração da modernidade e do capitalismo. Portugal e Espanha são protagonistas dessa relação, quando, de modo intolerante, instauram a Inquisição como forma de varrer da Península mouros e judeus, atores importantes na constituição desse território, pois a subjetividade desses povos não corresponde às subjetividades hegemônicas em construção: o indivíduo e o Estado.²⁵

Atualmente, no entanto, a concepção cartesiana de identidade deu lugar a uma problemática na qual o sujeito se compõe de várias apresentações. A produção identitária de um determinado grupo implica a capacidade de nele se reconhecer traços dessa identidade, mesmo que sejam provisoriamente delineados. Por isso, a ritualização e a reatualização da memória constituem-se em estratégias cuja função será transformar os relatos de acordo com os interesses e tendências que permitem

²³ SANTOS, 1995, p. 119.

²⁴ SANTOS, 1995, p. 120.

²⁵ SANTOS, 1995, p. 122. Sobre essa questão, é importante consultar o artigo “Modernidade, identidade e a cultura de fronteira”. Nele, o autor explicita importante questão, que dialoga com o *Último suspiro do mouro*. De acordo com Santos, “em 2 de Janeiro de 1492, poucos meses antes de Colombo iniciar a sua viagem, cai Granada e com ela terminam oito séculos de domínio mouro na península. Logo depois, milhares e milhares de livros escritos e preservados ao longo de séculos por insignes geógrafos, matemáticos, astrónomos, cientistas, poetas, historiadores e filósofos mouros são queimados no fogo da Santa Inquisição, a mesma que a partir de 31 de Março de 1492 cumpre o édito de Isabel, expulsando os judeus e confiscando-lhes os bens com que vão ser financiadas logo a seguir as viagens de Colombo (Carew, 1988a: 15; 1988b: 51). É o fim do iluminismo mouro e judaico sem o qual, ironicamente, a Renascença não seria possível. Com base na linguagem abstrata e manipulável da fé e nos não menos manipuláveis critérios de limpeza de sangue, é declarada uma guerra total aos grandes criadores culturais da península, os quais, no caso específico dos mouros, tinham sido parte integrante de uma ordem política em que durante séculos puderam conviver, em espírito de tolerância, cristãos, judeus e mouros, e de uma ordem religiosa, o Islão, que na sua fase inicial tinha recebido influências das grandes civilizações africanas do vale do Nilo, da Etiópia, da Núbia e do Egito. Este riquíssimo processo histórico de contextualização e de recontextualização de identidades culturais é interrompido violentamente por um acto de pilhagem política e religiosa que impõe uma ordem que, por se arrogar o monopólio regulador das consciências e das práticas, dispensa a intervenção transformadora dos contextos, da negociação e do diálogo. Assim se instaura uma nova era de fanatismo, de racismo e de centrocentrismo”.

uma negociação de sentidos e imagens que o grupo deverá transmitir. Stuart Hall define a identidade como “uma celebração móvel”,²⁶ cuja base argumentativa é: “dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas”.²⁷

O deslocamento de sujeitos, culturas, crenças e valores de diversas partes do globo tem colaborado para essa mobilidade identitária e para se repensar seu processo de constituição. Portanto, um olhar sobre essas alterações, contemplando a Europa e os Estados Unidos, sugere que essa viragem paradigmática, marcada por esse deslocamento, ainda que tenha ocorrido no Ocidente, teve sua gênese nas ex-colônias, ou seja, fora dos grandes centros de poder. A heterogeneidade cultural, como contrapartida aos impulsos homogeneizantes europeus e norte-americanos, é concebida como um fluxo de identidades contextualizadas por gênero, classe, raça, identidade étnica, preferência sexual, educação, função social.

Desse modo, para pensar o conceito de identidade, atualmente, é preciso considerar ser ele fruto da acumulação porosa de experiências que constituem os sujeitos, para além das fronteiras geográficas e culturais. Nesse aspecto, a memória tem importância relevante, pois é através dela que se busca, nos arquivos da cultura, vivências partilhadas em outros tempos e espaços, mas que reverberam constantemente ao longo do processo de construção identitária de um indivíduo ou de uma comunidade. Maria Antonieta Garcia assim define a identidade coletiva: “é um processo ativo de expressão e significação de práticas concretas simbólicas pelas quais um grupo atualiza seus relatos a uma sociedade global”.²⁸

Nessa mútua relação entre memória e identidade como devir, tanto uma quanto outra são invadidas pela imaginação e pelo sonho. Por essa via, não raro, acredita-se numa realidade imaginada. Dessa forma, memória e identidade se aproximam do conceito de nação pensado por Benedict Anderson,²⁹ segundo o qual a nação é uma “comunidade imaginada”, em que indivíduos partilham algo comum, unidos por relações horizontais. A proposição de Anderson, no entanto, desconsidera

²⁶ HALL, 2002, p. 13.

²⁷ HALL, 2002, p. 13.

²⁸ GARCIA, 2000, p. 39.

²⁹ ANDERSON, 1993, p. 124.

que uma comunidade, além de imaginada, é também emocionada. Homi Bhabha reforça essa crítica ao conceito de Anderson ao dizer:

A moeda nacional corrente do comparativismo crítico, ou do juízo estético, não é mais a soberania da cultura nacional concebida [...] como uma “comunidade imaginada” com raízes em um “tempo vazio e homogêneo” de modernidade e progresso. As grandes narrativas conectivas do capitalismo e da classe dirigem os mecanismos de reprodução social, mas não fornecem, em si próprias, uma estrutura fundamental para aqueles modos de identificação cultural e afeto político que se formam em torno de questões de necessidade, raça, feminismo, o mundo de refugiados ou migrantes ou o destino social fatal da AIDS.³⁰

A expressividade de uma nação precisa ser repensada a partir não só de sua “virtude física”,³¹ mas, fundamentalmente, a partir dos direitos de toda a comunidade nacional, e aí estão incluídas as comunidades diaspóricas e suas percepções afetivas. Dar relevo ao emocional – sem desconsiderar outros elementos igualmente importantes – é explicitar que a constituição da identidade, enquanto uma “celebração móvel”, é um modo de subverter os mecanismos mais objetivos de poder e criar ordens que permitam refazer suas dinâmicas. Ainda nessa perspectiva, compete ao sujeito escolher quais vestígios de memórias ou traços de identidade selecionar para a composição dos instrumentos de sua relação com o mundo.

Essa possibilidade de escolha está ligada ao fato de que ser indiano, por exemplo, requer múltiplos contatos dessa cultura com a cultura ocidental, principalmente a partir do comércio de especiarias. Com as Grandes Navegações, a relação da Índia com o Ocidente tem seus paradigmas alterados. A descoberta do Outro e da diferença provocaram reações ainda hoje perceptíveis na forma como o Ocidente se relaciona com o restante do mundo. *O último suspiro do Mouro* encena muitas dessas questões contemporâneas acerca do que constituem identidade e memória a partir do encontro inaugural dos portugueses com o Oriente. Enquanto é mantido prisioneiro por Vasco Miranda, o Mouro é obrigado a escrever a história de sua família, reoperar o passado, organizar, por meio de uma seleção, a memória e a

³⁰ BHABHA, 1998, p. 25.

³¹ BHABHA, 1998, p. 25.

genealogia familiares. A narrativa torna-se a dimensão material – o arquivo – que comporta essa memória.

Da materialidade do corpo do sujeito para o corpo da escrita, o conteúdo da memória passa por inúmeros procedimentos. Sai da condição de material difuso, inscrito na memória do corpo, para alcançar a materialidade do texto que sofreu operações de corte, reescrita, reengendramento de idéias, censuras. Prestes a morrer, o narrador precisa encontrar um repositório para que sua memória continue a ser manipulada por outros. Assim, devolve aos armazéns precários da cultura vestígios da história que, atrelados às histórias particulares de seus ancestrais, foram revitalizados, distorcidos ou reinventados. Nesse gesto reside o desejo de que a memória e a identidade sejam convertidas num texto que permita vislumbrar uma fratura nas manifestações oficiais da história. Como uma falsificação necessária, tal narrativa enuncia-se através de outras vozes que, por ocuparem outros tempos e espaços, podem vir a fazer uma seleção diferenciada dos fatos. Talvez essa seja a garantia de que o medo de esquecer é apenas um fantasma que impele à lembrança.

Na condição de narrador, o Mouro assume a função, ao mesmo tempo, de arconte, o guardião, e também de um arquivista que manipula ativamente os diversos códigos culturais, além de provocar a transmigração e o embaralhamento de seus sentidos. Da experiência individual – “expulso da própria história” – para a experiência coletiva – “caiu dentro da História” (p. 14), descobre sua identidade rasurada: “um mestiço nascido em berço esplêndido e caído em desgraça” (p. 13). Ao tornar visíveis os fios genealógicos de sua família, pela escrita, dá-se conta de que sua identidade só pode ser compreendida como uma elaboração provisória, já que se vê constantemente alterada por vários componentes: indiano, judeu, cristão e mouro. Ou seja, apesar do sobrenome Zogoiby, que lhe atribui uma paternidade, o Mouro tem uma identidade fluida, de origem obscura, à qual tenta iluminar pela ação da narrativa.

Pode-se, com isso, dizer que, no plano da narração, Rushdie manipula três domínios caros à metaficção historiográfica (contexto no se qual inclui e a partir do qual pode ser classificada a sua obra): a autoconsciência teórica sobre a história, a ficção como criação humana e a reelaboração das formas constituídas do passado.³² Por meio desses procedimentos, Rushdie torna fluidas as fronteiras não só dos

³² HUTCHEON, 1991, p. 22.

gêneros literários, mas também da história. Por meio desse livre trânsito entre os diferentes discursos, tanto o narrador quanto o autor são desafiados por um relato que lhes exige a dupla autoconsciência atuando nos planos do local e do global; do singular e do plural; do minúsculo e do maiúsculo. Tanto narrador quanto autor precisam trabalhar contra o impulso homogeneizante da sociedade de consumo do capitalismo recente e lidar com culturas ao invés de lidar com a Cultura, em sua dimensão imperialista.

À medida que faz um recuo no tempo, em busca da origem, o narrador a percebe ainda mais longínqua, incapaz de ser localizada, apreendida e compreendida por um relato, por isso, a imagina e a forja a partir de um grão de pimenta, artigo “sonhado” em Cochim e instituído como monopólio régio português a partir de 1505. Para evitar os muçulmanos como intermediários, os lusitanos apostam numa política de relação direta com os produtores, sobretudo os cristãos de São Tomé. Tem-se aí um jogo de identidade religiosa que favorece a incursão portuguesa no comércio de especiarias, principalmente a pimenta,³³ o cobiçado ouro negro indiano. Aqui, história e ficção se cruzam para dar origem à apimentada genealogia materna do Mouro:

E tudo começou com um grão de pimenta! [...] pimenta, o cobiçado Ouro Negro de Malabar, foi o artigo original de minha famigerada família, os mais prósperos comerciantes de especiarias e castanhas e folhas de Cochim, uma família que, sem embasar-se em nada mais do que séculos de tradição, arrogava-se a honra de descender, ainda que em bastardia, de ninguém menos que o grande Vasco da Gama [...] (p. 14)

O recuo no tempo, em busca da origem, faz coincidir o tempo da história com o da História. A pimenta que corre, metaforicamente, nas veias da personagem é o condimento que estabelece as relações comerciais com o Ocidente, elemento que cria um parentesco com Vasco da Gama, por uma simples questão de tradição. Ao embaralhar fontes históricas, literárias e a própria imaginação, o narrador problematiza não só a questão identitária, mas também a memória, e traz para o centro da cena o fato de que esses conceitos, quando engendrados em uma tradição, assumem uma veracidade que distancia de si qualquer semelhança com o mítico ou lendário.

³³ Cf. TAVIM, 2001, p. 167.

Para Terry Eagleton, a História com “H” maiúsculo está, para o pós-modernismo, fundada numa concepção teleológica, enquanto a história com “h” minúsculo fundamenta-se numa mutabilidade constante, além de romper com os princípios da unidade de uma narrativa única.³⁴ Numa perspectiva contrária à do crítico inglês, Rushdie evidencia a relevância de se considerar a História em sua proposição modernista, que é apreendida, essencialmente, como uma narrativa de acontecimentos,³⁵ mas a contrapõe às histórias de pequenos grupos, comunidades, até mesmo às individuais. Em sua proposição moderna e teleológica, a História é entendida como uma “grande narrativa, ou uma ‘história vista de cima’”. Nas colônias, por exemplo, é a história introduzida pelo poder colonial, como ocorreu na Índia. Sua historiografia oficial era, por ocasião da fundação da Sociedade Asiática de Bengali, em 1784, altamente anglocêntrica. Muitos consideram essa fundação o ponto de partida da história dos indianos.

Jawarlalal Nehru, ainda que educado à inglesa, certa vez observou a respeito dos britânicos: “para eles, a verdadeira história começa com a chegada dos ingleses na Índia; tudo o que houve antes é, em uma espécie de trajetória mística, uma preparação para sua divina consumação”.³⁶ A história da chegada dos portugueses e holandeses passa, assim, a se configurar como uma espécie de ensaio para a verdadeira história, a ser construída e oficialmente contada pelos ingleses. Porém, em meados do século XIX, houve uma reação à abordagem condescendente dos historiadores coloniais, quando os historiadores indianos passaram a desenvolver a sua própria historiografia, que foi fortalecida pela ascensão do movimento nacionalista do final do século XIX. Entre as décadas de 20 e 30 do século XX, já havia um número considerável de historiadores indianos profissionais, o que influenciou sobremaneira o movimento pela independência do país, ocorrida em 1947.³⁷

Para Homi Bhabha, contudo, “se o interesse do pós-modernismo limitar-se a uma celebração da fragmentação das ‘grandes narrativas’ do racionalismo pós-iluminista, então, apesar de toda a sua efervescência intelectual, ele permanecerá um

³⁴ EAGLETON, 1998, p. 51-71.

³⁵ BURKE, 1992, p.12.

³⁶ Cf. WESSELING, in: BURKE, 1992, p.105-106.

³⁷ Cf. WESSELING, in: BURKE, 1992, p. 97-131.

empreendimento profundamente provinciano”.³⁸ Para se desvencilhar desse provincianismo, Bhabha considera que se deve transformar “o presente em um lugar expandido e ex-cêntrico de experiência e aquisição de poder”.³⁹ Esse lugar daria espaço à “experiência-dos-limites”, como considerada por Julia Kristeva,⁴⁰ através da qual os ideais etnocêntricos teriam suas fronteiras fragilizadas pela “história dissonante”⁴¹ das minorias. Assim, se pode dizer que, além de ser considerada como um contínuo acontecer processado na diferença, a narração de Rushdie não se oferece com o pressuposto de uma aparência absoluta, forjada nos ideais de uma universalidade pautada no liberalismo de Estado. O pós-modernismo, no cenário de seu romance, não desconsidera os efeitos do passado sobre o tempo e a vida presentes somente por acreditar que todos os contextos são permeáveis e imprecisos. A concepção pós-moderna de história relaciona-se aos pressupostos da “nova história”, cuja preocupação concentra-se na análise das estruturas tradicionais⁴² que constituem o relato historiográfico. Os múltiplos movimentos expressos pelo narrador de *O último suspiro do Mouro* são a evidência contingente de que ser pós-moderno não significa negar passado e futuro, mas revitalizá-los num momento em que o mundo reordena suas fronteiras culturais, políticas e econômicas, ou até mesmo as torna menos precisas. Por isso, os relatos de família são deslocados da dimensão oficial da voz da história para aquela da heteroglossia, em que vozes variadas e opostas enfraquecem a onisciência dos discursos oficiais que constituem a História.

Parece que Rushdie estabelece um movimento ambivalente e agencia posições teóricas mais preocupadas com os sujeitos – mesmo os anônimos – que fazem parte das engrenagens da história. Nesse sentido, parece haver uma correlação mais próxima à da “nova história”. Ao cair na História, o narrador não apenas pode recontá-la o mais fielmente possível, mas também inventá-la e reinventá-la a partir de um lugar que não seja o oficial de uma minoria dominante. Cair na História é um meio de dar visibilidade jamais pensada aos fatos e evidenciar que a História à qual se atribui o caráter de oficial configura tão-somente como uma versão instituída por

³⁸ BHABHA, 1998, p. 23.

³⁹ BHABHA, 1998, p. 23.

⁴⁰ Cf. HUTCHEON, 1991, p. 24.

⁴¹ BHABHA, 1998, p. 24.

⁴² Cf. BURKE, 1992, p. 9.

aqueles que tiveram poder para fazê-lo. A ficção pós-moderna problematiza a História “como um modelo da visão realista da representação”, e o faz com o objetivo de questionar “tanto a relação entre a história e a realidade, quanto a relação entre a realidade e a linguagem”.⁴³ Ainda que se esteja em um território – a literatura – que afirma saber das coisas e não as coisas, como diria Roland Barthes,⁴⁴ seria ingênuo acreditar numa História tal como compreendida pela modernidade, em que os fatos rumam em direção a um objetivo predeterminado. Seria, então, como as mônadas benjaminianas, em que as minorias reavivariam “a mão morta da história que conta as contas do tempo seqüencial como um rosário”,⁴⁵ para fazê-la revelar as discontinuidades e desigualdades da história e estabelecer o presente como um tempo do agora. É também uma forma de dizer que a única maneira de acessar o passado está condicionada pela textualidade. Cair na História sugere a possibilidade de suplementá-la a partir de outros documentos, evidências ou testemunhas até então silenciadas, como o manuscrito escrito em espanhol pela judia, amante de Boabdil, e os cadernos de receitas do cozinheiro Ezequiel, que serão analisados no próximo capítulo.

A geografia planetária não pode mais ser encarada numa óptica nacionalista. A constituição de diásporas culturais – em todos os pontos do planeta – tem colaborado para que o mundo seja percebido como uma rede na qual identidades e memórias, individuais e coletivas, estão num contínuo reverberar. O que há de novo nessa questão é o fato de que ela se constitui num tópico de discussão permanentemente aberto. O Mouro, ao cair na História, abre espaço para que as minorias não só se manifestem, mas também para que sobre elas sejam elaborados discursos, narrativas. Desse modo, identidade e memória são, na sua tradição familiar, uma constante que é relativizada desde o início do relato. A pimenta, como metáfora dessa narrativa, aponta tanto para a História dos comerciantes portugueses quanto para a história dos indianos submetidos a esse processo. Essa tradição, aparentemente intocada, sujeita-se a ser deliberadamente retocada: “Ah, os lendários embates dos da Gama de Cochim! Eu os reconto aqui tal como me chegaram, floreados e engalanados por muitos rerrelatos” (p. 19). Com essa passagem, Rushdie

⁴³ HUTCHEON, 1991, p. 34.

⁴⁴ BARTHES, 1992.

⁴⁵ BHABHA, 1998, p. 23.

e o narrador explicitam o poder de subversão do texto pós-moderno, no que respeita à ideologia da originalidade, pois seu interesse está centrado mais em reescrever do que em escrever. O Mouro, contudo, afirma que *reconta* os fatos como lhe chegaram. O autor, por sua vez, não se apega ao compromisso de ser o relator fiel da história, mas em reescrevê-la, valendo-se do imaginário, de fatos e de versões não oficiais, mas latentes e que funcionam como um suplemento ao discurso oficial.

A consciência de que sua escrita não é de primeira mão permite a Rushdie desconstruir as supostas fronteiras que delimitavam essa identidade multifacetada e em constante devir. Não há mais uma ficção do indivíduo criador. Em seu lugar, surge uma ficção marcada pelo confisco, pela criação, seleção, acumulação e repetição de imagens já existentes. Desse modo, as noções de originalidade, autenticidade e presença são enfraquecidas. As inúmeras versões que foram projetadas sobre os relatos da família são dinamizadas porque, no momento agônico da escrita, são colocadas em contato umas com as outras. Esse contato vertiginoso faz da memória e da identidade duas das muitas metáforas da obra que assumem um caráter arquivístico e enciclopédico, porque nunca cessam de se constituir e de se estabelecer dialógica e criticamente como produção cultural de diversos tempos e lugares. Ao desconstruir os princípios estruturantes da tradição familiar – engendrando ficção e história – e, ao mesmo tempo, mantendo seu aspecto fabulatório, Rushdie cria uma concepção de memória contrária àquela clássica, de Simônides, de atribuir as lembranças a seus devidos lugares. A memória passa a ser reivindicada como a capacidade de desentranhar e emaranhar lembranças, próprias e alheias, sem atribuir-lhes um lugar de origem que lhes seja autêntico.

1.3 Memória do texto

Se a memória é a capacidade para conservar vivências para além do agora, o esquecimento tem importância qualitativa nesse processo, uma vez que permite omitir certos pormenores e acrescentar outros. No contexto da narrativa de Rushdie, ele assume dimensão expressiva para efeito de conceituação. É o esquecimento condição estratégica para a aprendizagem, uma espécie de malícia inconsciente. O narrador esquece para que haja condição de novo armazenamento informativo. Sendo assim, a memória, conceitualmente, sustenta-se na dupla rubrica lembrar/esquecer.

De Eurípides a Shakespeare; de Homero a Camões; de Hans Andersen a Lewis Carrol; de Cervantes a Baudelaire e Nietzsche; da Bíblia ao Alcorão; de Michelangelo a Picasso; de *Le chien andaluz* ao *King Kong* ou ao *O incrível Hulk* ou ao cinema indiano; dos quadrinhos norte-americanos aos desenhos animados de Walt Disney, Warner Bross e às fábulas orientais, a narrativa se nutre de um repertório enciclopédico que a insere num contexto no qual o lúdico e a ironia se fundem e criam um universo que pode ser chamado de pós-moderno. Ao agenciar essas linhas de força tanto da cultura ocidental quanto da oriental, ao invés de ampliar os arquivos dessa tradição, ao reuni-los, o narrador os dispersa e estabelece uma multiplicidade discursiva, somente possível porque o ato de esquecer faz do exercício da memória uma ação perceptiva e fragmentada. Os vazios e as conexões que daí resultam são elaborados como experiências estético-culturais de todos os tempos e lugares.

Esse princípio de multiplicidade sobre o qual está constituída a narrativa do Mouro liga-o a uma infinidade de fibras nervosas de inúmeras tradições, as quais, quando manipuladas, mudam de natureza e lhe permitem trançar e empreender novos percursos. O enciclopedismo e a prática de arquivar são resultados desse esquecimento e desse agenciamento estratégico. Porque falha, o narrador gera lacunas através das quais insere, à exaustão, outras narrativas, fatos históricos, valores morais e estéticos de outras culturas, o que reverte numa multiplicidade incessante, como celebrada por Calvino. As seqüências narrativas são interrompidas por uma rede infinitamente densa de intertextos e interligações. Essas digressões, a um só tempo, encenam e teorizam os paradoxos da continuidade e da separação, tão comuns no pós-modernismo. O texto assume, a partir de então, uma conformação híbrida, como defendida por Ernest Laclau que, no contexto das discussões sobre identidade, afirma que a hibridização pode significar “o fortalecimento das identidades existentes pela abertura de novas possibilidades”.⁴⁶ O conceito de multiplicidade de Calvino parece, assim, associar-se ao de hibridização de Laclau.

Já para Homi Bhabha, a ficção de Rushdie⁴⁷ possui elementos para exemplificar o seu conceito de híbrido. Para o crítico, *Os versos satânicos*, principalmente, lembram que “o olho mais fiel pode agora ser aquele da visão dupla do

⁴⁶ LACLAU, 1996.

⁴⁷ Refere-se aos romances: *Os filhos da meia-noite*, *Vergonha* e *Os versos satânicos*. Cf. BHABHA, 1998, p. 25.

migrante”.⁴⁸ Esse olhar produtor de estranheza e familiaridade “acolhe a diferença sem uma hierarquia suposta ou imposta”.⁴⁹ Desfocado, promove embaralhamento e trânsito entre fronteiras culturais e cartográficas. Nasce daí a necessidade de se redesenhar e de se redefinir traços identitários a partir de uma construção hibridizada porque, aberta a outros contatos, a narrativa ganha em força argumentativa e estética, além de não encerrar em si mesma os sentidos que lhe são pressupostos.

A narrativa do Mouro, porque espelha a de Rushdie, também se estrutura a partir deste saber enciclopédico: provisório, reticular. Como diria Umberto Eco, as regras de significação da sua narração estão orientadas para contextos e circunstâncias que excluem, definitivamente, a possibilidade de hierarquizar os saberes ali manipulados.⁵⁰ Se a enciclopédia representa idealmente todo o conhecimento do mundo, a genealogia do Mouro, elaborada nessa perspectiva, tende a ser entendida como uma antigenealogia. As rupturas provocadas pela recomposição dessa linhagem, em decorrência da entrada de sujeitos marcados pela bastardia, provocam desvios no percurso linear, para dar origem a um percurso desmontável, reversível, que segue inusitadas direções. Desse modo, a idéia de uma genealogia “forte” é quebrada, pois há sempre possibilidade de ramificações que seguem percursos imprevistos. Diferentemente de Rushdie, o Mouro tenta estruturar sua narrativa nos moldes bem delineados da narrativa moderna. Contudo, dada a natureza de sua própria configuração identitária, precisa, estrategicamente, esquecer. Só o esquecimento gera lacunas, e é por meio delas que elabora a substância de suas memórias.

Esse esquecimento estratégico permite ao narrador acrescentar pormenores extraídos de experiências textuais alheias. Ao atribuir à personagem Isabel Souza o nome de Ximena, e ao marido desta, o de Camões da Gama, Rushdie, além de avizinhar-se do discurso histórico, manipula duas grandes produções épicas da Península Ibérica: *El Cid* e *Os lusíadas*. O efeito buscado não é só o da relação intertextual ou o do pertencimento a uma tradição. Opera-se com o retorno ficcional ao

⁴⁸ BHABHA, 1998, p. 25.

⁴⁹ BHABHA, 1998, p. 22.

⁵⁰ ECO, 1989, p. 338.

passado ibérico, a partir da desconstrução das fronteiras entre Espanha e Portugal⁵¹ e da desconstrução da hierarquia do cânone. Há, ainda, uma verve quixotesca que atravessa as ações de várias personagens masculinas que são, quase sempre, acometidas por um mal-estar no mundo. Deslocam-se, pois, da mera condição de ascendentes do Mouro para a condição de possuidoras de identidades móveis, elaboradas a partir de supostas verdades e memórias ficcionais.

Num ensaio que aproxima *Os Lusíadas* de *D. Quixote de la Mancha*, Ramiro de Maeztu assinala que “sem *Os Lusíadas* não se pode entender o livro de Cervantes. Como poderia desencantar-se todo esse mundo que rodeia *D. Quixote de la Mancha*, sem se conhecer antes o encantamento do ideal?”.⁵² Ao apontar para o épico português como o precursor do texto fundador do romance ocidental, a partir da noção de encantamento/desencantamento, o ensaio sugere a possibilidade de dispersão desse binarismo na narrativa contemporânea.

O casal Camões da Gama e Isabel Ximena Souza explicita essa dispersão deliberada do encanto/desencanto, porque prefigura uma invenção literária que desloca lugares e sentidos, culminando no complexo conceito de diáspora, que será

⁵¹ Sobre essa questão, diversos autores, principalmente a partir do romantismo português, têm se detido. Para ficar apenas com um exemplo, cita-se trecho de Boaventura de Sousa Santos, que sintetiza a concepção de vários pensadores sobre a relação Portugal/Espanha: “Para Unamuno, entrevistado por António Ferro, ‘o português é um castelhano sem ossos’. O castelhano tem algo de lagosta. O português, ao contrário, é como um polvo (Ferro, 1993a: 175). Fidelino de Figueiredo salienta os contrastes entre a literatura espanhola e a portuguesa: ‘a épica espanhola, originalmente castelhana é medieva, popular e continental: a épica portuguesa é renascentista, culta, oceânica, impregnada de lirismo e corre sempre no leito que lhe cavou o génio de Camões. O lirismo português é constitucional originário; o lirismo espanhol é uma aquisição erudita, laborosa, tardia’ (1935: 62). Neste jogo de espelhos, ora se salientam os contrastes, ora se salientam as cumplicidades. Se para Fidelino de Figueiredo a literatura portuguesa tem um fulcro desiberizante (1935: 43), para Natália Correia ‘Portugal é o grande intérprete da Espanha das Espanhas’ (1988:31). Tal como antes dela Ricardo Jorge partia do ‘caos étnico da península ibérica’ para defender que, fora o amor à independência, ‘no mais somos hispanos, hispana é a terra, hispana é a gente’ (1922:5). Quase ao mesmo tempo, António Sardinha baseava a sua proposta do ‘supranacionalismo hispânico’ e da ‘internacional cristã’ no facto de que os hispanos, ‘não tendo do ‘homem’ uma ideia de ‘indivíduo’ mas de ‘pessoa’ se lhes manifesta em inteira coincidência com a humanidade’ (1924: VII). Por outro lado, as comparações, ora nos favorecem (Jorge Dias, Fidelino de Figueiredo), ora nos desfavorecem (Eduardo Lourenço). Para este último, a Espanha, além de ser ‘um dos grandes milagres deste fim de século’, é ‘uma das poucas culturas míticas do ocidente’, ‘não é um povo que se possa esquecer ou se deixe esquecer’. Enquanto, ‘o nosso caso foi – é – um pouco diferente. Por natural fragilidade nossa, em parte, por uma boa dose de incúria também’. (1988: 79, 81, 84) Cf. SANTOS, 1995, p. 55-56.

⁵² MAEZTU, in: MEDINA, [s.d.].

estudado no segundo capítulo desta tese. Ao inventar uma biografia que se remete a uma esfera discursiva consagrada, o Mouro parece reivindicar o esquecimento e uma espécie de memória que se estrutura por meio do imaginário, como princípio para elaborar sua narrativa. Desse modo, as estratégias discursivas de Rushdie e do Mouro seguem percursos diferentes. Enquanto o primeiro recorre ao saber enciclopédico disperso pelas mais variadas áreas do conhecimento e elabora um texto aberto, o segundo tenta elaborar uma narrativa rigorosa. Contudo, é exatamente esse rigor que frustra sua intenção, pois todo texto rigoroso contém elementos de enciclopédia, o que o torna irrealizável. Sendo assim, acaba por se espelhar na estrutura textual do autor empírico e se valer da memória imaginada como recurso.

A memória imaginada poderia caracterizar-se, dessa forma, por imagens nunca vistas antes de serem lembradas; são buscadas nos armazéns da cultura, dispostas sob a forma das mais diversas tradições. Esse recurso permite ao narrador contemporâneo amalgamar experiências alheias para traçar sua antigenealogia familiar e textual. Sua narrativa passa, então, a se estruturar a partir de falhas que ele inventa, cria e explicita. Laços culturais, no contexto dessa narrativa, configuram-se como identidades problematizadas, para além dos consangüíneos ali ficcionalizados. Isso quer dizer que a “consangüinidade” esperada entre os épicos clássicos e o romance de Rushdie é, por essa estratégia, frustrada.

Através dessa memória imaginada, as personagens se desdobram, no romance, a partir de sua inscrição na tradição histórica ou literária. Suas configurações são espacializadas e projetadas numa atemporalidade reticular que, em vez de criarem uma continuidade, promovem a apresentação de identidades virtuais. Essa linha genealógica partida possui, no entanto, pontos de contato. Acessar esses pontos ou esses inúmeros nós da rede da tradição desencadeia uma série de associações que permitem reinventar o saber enciclopédico disponível como memória, como traço identitário. O nó reticular liga-se, pois, ao princípio da abolição dos centros, de que fala Pierre Lévy:

A rede não tem centro, ou melhor, possui permanentemente diversos centros que são como pontas luminosas perpetuamente móveis, saltando de um nó a outro, trazendo ao redor de si uma ramificação infinita de pequenas raízes, de rizomas, finas linhas brancas esboçando por um instante um

mapa qualquer com detalhes delicados, e depois correndo para desenhar mais à frente outras paisagens do sentido.⁵³

Desse modo, percebe-se a configuração de uma memória textual que é resultado de múltiplos agenciamentos de textos e saberes. Essa memória teria, assim, a estrutura das redes, ou, como quer o narrador de Rushdie, do mosquiteiro de Epifânia.

1.4 Texto de memória

Para Wander Melo Miranda, as memórias têm um caráter luminoso de resgate criador de uma experiência compartilhada em meio às trevas.⁵⁴ Em Rushdie, esse caráter luminoso e essa experiência compartilhada podem ser entrevistados através da rede da tradição. Essa experiência de compartilhar – textos, identidade, memórias – seria um modo de garantir a suposta e simulada veracidade da tradição que se deseja relatar. Para Ricardo Piglia, ainda que a tradição encerre um saber a ser memorizado, a memória imaginada possui a estrutura de um sonho.⁵⁵ Iluminar memórias obscurecidas ou reinventar identidades perdidas no tempo, como no romance, remete para além do duplo risco de encobrir/desvelar verdades e projeta para os furos simbólicos do mosquiteiro, interstícios produzidos na ilusão da profundidade da rede.

Para Ana Maria Barrenechea, “a memória é constantemente invadida pelo sonho e pela imaginação e, posto que existe a tentação de acreditar na realidade do imaginário, acabamos por transformar a nossa mentira numa verdade”.⁵⁶ Numa perspectiva similar à do narrador de *D. Casmurro*, de Machado de Assis – a quem Rushdie elege como um de seus precursores⁵⁷ – o narrador de *O último suspiro do Mouro* não pode ser contestado na sua versão – cheia de “furos” – dos acontecimentos que narra, a não ser, talvez, por Vasco Miranda que, como ele, conhece os fatos, mas somente de ouvir dizer, nunca por tê-los visto. Apesar disso,

⁵³ LÉVY, 1995, p. 26.

⁵⁴ MIRANDA, 1992, p. 17.

⁵⁵ PIGLIA, 1990, p. 60.

⁵⁶ BARRENECHEA, 2003, p. 9.

⁵⁷ RUSHDIE, 1994, p. 351.

Vasco depara-se, indiretamente, com essa memória, a partir dos quadros de Aurora, além dos que ele mesmo pinta. As versões do narrador, aliadas às versões pictóricas de segunda e de terceira mãos, de Aurora e de Vasco, constituem, assim, a rede que dá origem às múltiplas versões pintadas/narradas da história de Boabdil el Zogoiby.

Tanto Vasco quanto Moraes têm acesso aos fatos através do “rerrelato”. Esse neologismo, criado por Rushdie, reflete a estratégia de narrar o narrado, tantas vezes reprocessado, que já não é possível mensurar uma origem verossímil. Resta, então, iluminar esses vestígios da história através da recriação crítica por parte daquele que rememora e que conta apenas com o próprio relato como espaço por meio do qual esses vestígios têm lugar. Posteriormente, será visto que o relato, ou o “rerrelato”, como queria Rushdie, inscreve-se no corpo do narrador e nele costura as suas marcas.

Ao relembrar os “mil e um dias” (p. 201) – alusão *As mil e uma noites* – em que tivera aulas particulares com Dilly Hormuz e, também, sua iniciação no mundo dos adultos, o narrador revela, na exigência de que o leitor não o obrigue a interromper, mais uma vez, sua história, seu exercício de memória – como o fizera outras vezes – a construção não-linear da narrativa:

Não me obrigue a parar mais uma vez, em meu exercício de memória, naquelas fronteiras que não possuímos passaportes para transpor! A lembrança dessa época permanece em mim como uma ânsia dolorosa, faz meu coração disparar, é uma ferida que não sara; pois meu corpo sabia coisas que eu ainda desconhecia, e, enquanto a criança permanecia atônita na prisão de sua carne, meus lábios, minha língua, meus membros entravam em ação, guiados por minha excelente professora, e em total independência de minha mente [...]. (p. 201)

Em termos históricos e geográficos, Ormuz era um dos destinos de fuga dos cristãos novos. Lá, eles podiam assumir livremente sua identidade judaica. A professora Dilly Hormuz, simbolicamente, figura como o primeiro ponto de fuga do Mouro, dentro de sua própria casa, o “paraíso materno”. Com ela, ele vive a experiência liminar, que o conduz ao processo de (des)construção de seu território identitário. Aurora – através das pinturas executadas nas paredes de seu quarto de adolescente – institui os componentes direcionais da sua trajetória. Na forma de um

ritornelo, como postulado por Deleuze e Guattari,⁵⁸ o Mouro reencena, ainda que de modo inconsciente, seu ritual de construção de um território identitário, por meio das descobertas amorosas. Nesse contato com Dilly Hormuz, os elementos que o identificam com o mundo da infância dão lugar a prenúncios do que será sua relação com Uma Sarasvati.

Rememorar pode ser tanto uma abstração quanto uma ferida, ainda que simbólica, cuja fronteira é ultrapassada clandestinamente. O corpo de vinte anos, ávido pelos prazeres carnavais, torna-se um espaço interdito porque esconde, sob uma corporeidade desejante, uma criança de dez. O ato transgressor figura, assim, como metáfora de uma fronteira que se rompe e coloca em confluência a criança escondida no homem, uma espécie de máscara contentora.

Para Aristóteles, o *pathos* da memória reside no corpo e nele encontra-se a tábua de cera onde se fixam as impressões. O filósofo elege o coração como a parte do corpo que com ela se relaciona, cujo desregramento resulta de desequilíbrio físico causado pela presença de um fluido na região do coração.⁵⁹ Para além do movimento de lembrar/ esquecer, a memória passa a comportar uma dimensão patológica, pois é algo pelo qual somos acometidos. É uma patologia da qual o Mouro tenta se libertar ao escrever: “conto essas histórias para livrar-me delas; são tudo o que me resta, e ao contá-las eu as liberto” (p. 19-20). A palavra narrada é, também, uma forma de adiar a morte, seja porque o louco Vasco Miranda está apenas à espera de que termine o “rerrelato”, seja porque os ataques de asma são cada vez mais freqüentes, ou até mesmo devido à progeria,⁶⁰ doença que acelera o metabolismo biológico do Mouro.

Se, para Aristóteles, a presença de um fluido na região do coração causa um desequilíbrio da memória, para o Mouro, a bÍlis negra concentra-se no coração do

⁵⁸ DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 117-170.

⁵⁹ ARISTOTÉLES, 2001.

⁶⁰ A progeria é definida pela *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura* como uma síndrome caracterizada pela senilidade precoce, associada à arteriosclerose, ao nanismo e outras identificações peculiares. É mais freqüente no sexo masculino. A inteligência é normal ou acima da média. Seus sintomas são a perda progressiva da gordura subcutânea e um retardamento do crescimento, que não excede a 1 metro. As pessoas acometidas por essa doença raramente ultrapassam os 20 anos de idade, morrendo em decorrência de complicações arterioscleróticas ou edema pulmonar. 1977, p. 15.

sistema respiratório: o pulmão. O narrador sofre de uma asma hereditária,⁶¹ que provoca o fracasso da capacidade de manter a vida em funcionamento pleno e, por conseqüência, um fracasso na capacidade de recordar com fidelidade os relatos fundadores de sua família. Se, por um lado, sua verdade é forjada a partir do cinema, da literatura, das artes e da história, por outro, ainda que apenas produza um relato sobreposto por inúmeras versões, é com essa verdade asmática, de respiração ofegante, que ele tem de arcar; é o último sopro de vida de uma história que, com tantas versões, a nenhuma pode se apegar. Disso talvez também resulte o caráter enciclopédico e rizomático⁶² dessa narrativa.

Susan Sontag, em *A doença como metáfora*, analisa a tuberculose e o câncer como doenças metafóricas de determinados contextos socioculturais.⁶³ Enquanto a tuberculose é uma doença do indivíduo, relativa a um órgão específico do corpo – o pulmão –, e confere uma aura lírica a seu portador, o câncer é uma doença que pode afetar qualquer órgão do corpo. No romance de Rushdie, tanto o câncer quanto a tuberculose sugerem as diferentes investidas colonizadoras no território indiano. Como se o corpo débil da nação só pudesse convalescer a partir das prescrições de civilidade receitadas pelo “Senhor” europeu. A essas doenças, somam-se a asma e a progeria, de que sofre o Mouro.

A asma não só está relacionada à angústia da influência, nos termos de Harold Bloom,⁶⁴ mas também à falência do discurso masculino/colonizador. Em seu lugar, e a partir dele, o discurso feminino se institui, liberto desse peso opressor. Mas, assim como afirma Linda Hutcheon, uma mulher livre que expressa sua liberdade contando sua história conforme seu próprio desejo, seu sexo, como a raça de Sexta-feira, condiciona sua liberdade.⁶⁵ Essa liberdade condicionada se liga ao fato de que, para a mulher colonizada sair da condição inferior a que foi relegada, ao longo de sua

⁶¹ A *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura* define asma como uma síndrome caracterizada pela opressão torácica desencadeada em indivíduos predispostos por um mecanismo imunológico que torna a mucosa brônquica como órgão de choque e cujos alérgenos, produzidos dentro ou fora do organismo, podem ter diversas origens, inclusive de alimentos; predomina no sexo masculino, mais predisposto aos fatores desencadeantes. 1977, p. 1568-1569.

⁶² Para compreensão do conceito de rizoma, cf. DELEUZE; GUATTARI, 1995.

⁶³ Cf. SONTAG, 1984.

⁶⁴ Cf. BLOOM, 1991.

⁶⁵ HUTCHEON, 1991, p. 252.

história, é necessário que, antes, ela faça um arremedo do discurso masculino (como se terá a oportunidade de observar adiante), e então questionar a memória dominante e fragilizar sua estrutura. A partir de então é possível que, das cinzas do discurso falocêntrico, ela estabeleça e crie condições para ouvir sua própria voz.

A progeria, por sua vez, relacionada a uma atrofia física, insinua uma espécie de nanismo do colonizado. Essa debilidade limita sua autonomia, além de, semelhantemente à asma, poder afetar o pulmão. Mas, ao contrário do nanismo característico dessa doença, o Mouro sofre de um gigantismo pantagruélico. Ao comentar sobre *A maior mulher moderna do mundo*, de Susan Swan, Linda Hutcheon assinala que a condição “ex-cêntrica” lhe confere uma espécie de “cansaço simbólico”, ou seja, uma angústia exclusiva dos gigantes, ou das mulheres, dos negros e das minorias étnicas, que sempre têm de arcar com as gigantescas expectativas das pessoas normais.⁶⁶ Sabe-se que os portadores de progeria vivem no máximo até os vinte anos, morrendo de complicações arterioscleróticas ou edema pulmonar. O Mouro parece viver mais do dobro do que o previsto pela literatura médica. Contudo, isso ocorre por causa de uma disfunção que acelera seu metabolismo e lhe confere uma vida fantástica. Em função disso, aos trinta seis anos, tem a aparência de setenta e dois.

A idéia de divisão, recorrente no romance, remete à contradição inerente ao pós-modernismo. Na ficção, o pós-modernismo combina aquilo que Malcom Bradbury chamou de “argumento pela poética” (metaficção) e “argumento pelo historicismo” (historiográfico), de modo a inserir uma interrogação mítica dentro dos próprios textos.⁶⁷ Essas contradições rejeitam as concepções binárias que explicitam uma hierarquia de valores.

Mas esse binarismo do enunciado, comum à tradição modernista, que polariza o mundo, é desconstruído por Rushdie. Na medida em que embaralha referências, o autor costura essa cisão. Pode-se, por isso, dizer que sua experiência literária se realiza nos domínios do pós-moderno, pois estabelece, a partir de múltiplas redes intertextuais e interligações incomuns, uma crise de legitimação das maneiras ocidentais de pensar. Sendo assim, a progeria, que afeta os sistemas respiratório e

⁶⁶ HUTCHEON, 1991, p. 35.

⁶⁷ HUTCHEON, 1991, p. 67.

circulatório, reflete o modo como o colonizado é visto pelo colonizador. Porém, no reverso desse espectro, o colonizado é um gigante capaz de, por meio de um engendramento de como é visto e como de fato é, criar uma estrutura aberta, que encena os paradoxos de uma interpretação totalizante. A estrutura do romance, para alcançar esse efeito, conjuga a experiência das colonizações indianas com a experiência cotidiana dos sujeitos anônimos, destituídos da história com “H” maiúsculo, além das configurações imaginárias. Nesse entrelaçamento, chega-se à experiência de uma história pensada a partir do indivíduo, ou “vista de baixo”, como quer Jim Shape.⁶⁸ Essa estratégia de escrita funciona por meio de um suplemento. Ou seja, não se elimina os componentes da história oficial já instituída, mas acrescenta-se a ela detalhes, outros pontos de vista, como forma de suplementá-la e expor as hierarquias implícitas nos relatos oficiais. Por meio desse entrelaçamento, chega-se, no romance, a uma experiência da História a partir de histórias de indivíduos e de sua corporeidade.

Conforme Mario Costa, o corpo foi analisado em sua expressividade, na cultura ocidental, a partir de Schopenhauer. De acordo com o filósofo, todo corpo é objetivação de uma vontade. Sendo assim, ele condiciona os sujeitos cognoscentes. O corpo é o ponto de partida para a relação do sujeito com o mundo. A afirmativa de que “somente o nosso corpo permite que colhamos a verdade da profundidade e que nos abramos para a autêntica compreensão de todo o ser”⁶⁹ inverte a argumentação milenar de que o corpo não somente é a origem de todo pecado, mas também do erro e do falso conhecimento.

A negligência relegada ao corpo se deve ao fato de que os componentes clássicos da cultura ocidental e os judaico-cristãos tinham uma percepção nitidamente dualista do homem. A aliança de seu corpo com a alma elevou a mente, em detrimento do corpo. Os movimentos feministas, contudo, a partir da paródia da frase de Sterne – “*Our bodies, our selves*”⁷⁰ – demonstrou uma tentativa de demolir antigas hierarquias culturais e, por meio dessa postura ideológica de sobreposição da mente

⁶⁸ SHAPE, in: BURKE, 1992, p.12.

⁶⁹ COSTA, in: DOMINGUES, 1997, p. 305.

⁷⁰ A frase de Laurence Sterne é a seguinte: “Os homens são seus corpos”, *apud* PORTER, Roy, 1992, p. 292.

sobre o corpo, sistemas inteiros foram criados e, com eles, as relações de poder regulador/regulado.⁷¹

Numa perspectiva análoga a essa, assiste-se a uma inversão da queda paradisíaca, prefigurada por Adão e Eva, quando o Mouro, no alto do “jardim suspenso” (p. 339) de Abraham Zogoiby, com uma maçã madura na mão, colhida de uma cesta – nítida alusão à cesta com maçãs que a madrasta envia para Branca de Neve –, pergunta ao pai se Vasco Miranda tinha razão ao dizer que a Índia não era lugar para eles.

A passagem para a Espanha, comprada por Aurora, simboliza a segunda queda do filho, visto que a primeira ocorre quando ele deixa o paraíso materno. Contudo, é por sugestão do pai que o filho voa para o Ocidente em busca dos quadros da mãe. A maçã não consumida, apenas insinuada na última cena entre pai e filho, remete, contrariamente ao que se infere de início, para a queda do pai e o início do périplo do filho, em busca dos quadros da mãe. A viagem do filho em busca do legado materno, motivo recorrente na literatura, em Rushdie, proporciona o reconhecimento de uma identidade multifacetada.

Se, no caso de Adão e Eva, alegoricamente, o fruto proibido serve como prólogo para a queda, no contexto do romance, a maçã prefigura a queda de Abraham e de seu império. Em contrapartida, impõe ao Mouro a necessidade de escolha. Ele precisa optar entre o destino paterno e a retomada do caminho que o leva à mãe, invertendo, assim, o sentido da queda, pois, de alguma maneira, principia-se ali um processo de libertação dos estigmas de seu nascimento, processo que somente é elaborado com a escrita da narrativa.

Além do corpo asmático da personagem – e da escrita, que se desenvolve por sopros, suspiros –, o tempo é outra constante dolorosamente experimentada pelo Mouro. Ao padecer da progeria, vive o tempo em ritmo acelerado e, ao contrário dos sintomas comuns a essa doença, é portador de um gigantismo que o exclui de toda possível convivência com os outros. As marcas desse tempo singular são impressas em seu próprio corpo e no corpo da escrita. Como se carregasse a idade do mundo em suas costas, envelhece rapidamente sem vivenciar todas as rugas que o tempo nele inscreve. Sob esse corpo precocemente envelhecido, há uma juventude que

⁷¹ PORTER, 1992, p. 12.

pulsa num ritmo a ele contrário. Processo semelhante ocorre à narrativa que, gestada no seio de inúmeras tradições, já nasce anciã, mas pulsa no ritmo da contemporaneidade, presa que está a um mundo que altera numa velocidade jamais imaginada.

Há, aqui, uma nítida referência às noções espaciotemporais. Para Stuart Hall, na “compressão espaço-tempo ocorre a aceleração dos processos globais, de forma que se sente que o mundo é menor e as distâncias mais curtas; que os eventos em determinado lugar têm um impacto imediato sobre as pessoas e lugares situados a uma grande distância”.⁷² Assim como a progeria, a sobrecarga informativa torna o narrador prematuramente velho, o que não lhe permite transformar informações em experiências, no sentido articulado por Walter Benjamin. O narrador contemporâneo, portanto, agoniza entre o acúmulo de informações e a ausência de experiências.

Enquanto *erlebnis* é uma experiência do momento presente, vivência transitória que decorre de um tempo fragmentado e descontínuo, característico da modernidade, *erfahrung* designa a experiência no sentido tradicional do termo: adquirida e transmitida coletivamente. Tal experiência reflete na forma como o presente é vivido e tem, na comunidade, uma de suas marcas expressivas, além de instituir-se como tradição e criar laços que sustentam a comunidade.⁷³ No contexto da modernidade, o termo *erlebnis* é a forma predominante da experiência, e a pobreza da experiência constitui matéria-prima que garante sua subsistência. Comprimido pelo dimensionamento espaciotemporal, cabe ao narrador, como única forma de assegurar uma experiência – que não é a tradicional (*erfahrung*) nem a da modernidade (*erlebnis*) –, reivindicar para si as experiências alheias e transformá-las em experiências que lhe sejam próprias, mas sem a vivência subjetiva das mesmas.

A morte possibilita uma sanção de tudo que o narrador pode contar e empresta-lhe uma autoridade simulada, já que não viveu todas as etapas da experiência. Nessa perspectiva, deixa de ser o limite para onde tende a experiência humana, visto não ser algo que se possui, mas meramente algo que se contempla. Premido por um tempo que o torna velho extemporâneo e por um espaço que o determina como gigante, resta ao Mouro, esvaziado de experiências, qualquer que

⁷² HALL, 2002, p. 102.

⁷³ Cf. BENJAMIN, 1987, p. 114-199 e SALGADO, 1997, p. 8.

seja sua natureza, adiar ao máximo a própria morte, ou distender o último suspiro, para que possa espalhar os fragmentos dos manuscritos de uma obra construída, já em ruínas, a partir de experiências e identidades alheias.

1.5 Reinvenção da tradição

De acordo com Piglia,⁷⁴ a memória é constituída por citações às quais todas as línguas são agregadas. Esses fragmentos de citações e línguas constituem escrituras e experiências que, convertidas em bens pessoais, são conformadas pela relação entre memória e tradição. Tal relação pode ser vista como um modo de tratar a literatura na mesma lógica com a qual se trata a linguagem. Ao converter a biografia do Mouro em artefato literário, Rushdie aponta para a linguagem que migra de certo domínio público para assumir a função de objeto ficcional de uso privado, ou seja, a narrativa em primeira pessoa. Nos domínios da ficção, a narrativa do Mouro, engendrada pelo escritor, reconverte-se num bem público. Nesse contexto, a memória assume uma dimensão impessoal. É um modo de lidar com a ficção biográfica. Todo escritor, para Piglia, trabalha com vestígios de uma tradição perdida. Assim, o Mouro, de certa forma, espelha os procedimentos literários de Rushdie. Os vestígios da tradição ocidental e oriental, que ele manipula, obrigam-no a entretecer, no romance, suas próprias memórias imaginadas. Os rastros do Mouro e, por extensão, os de Rushdie, permitem ao leitor vislumbrar que ambos diluem fronteiras, elaboram vestígios que estruturam a rede que constitui a identidade contemporânea de uma cultura atravessada por múltiplas tradições.

A partir dessa concepção de tradição, o romance de Rushdie deve ser compreendido mais como uma reinvenção do que como uma invenção; mais como um texto que se reescreve sob a rubrica do outro, do que como uma construção fundadora; mais como um saber que maneja memórias alheias, do que como um saber que fabrica uma memória original. Nessa perspectiva, a tradição passa a ser uma herança manipulada, remanejada e infinitamente acessada. Essa assertiva está longe dos conflitos e da angústia da modernidade. Anthony Giddens define a tradição, no seio da modernidade, como “um meio de organizar a vida social especialmente

⁷⁴ PIGLIA, 1990, p. 60-66.

ligado a preceitos ontológicos”,⁷⁵ mas dentro de padrões relativamente fixos. Independente do contexto, ela tem uma intenção normativa que liga as gerações. Transgredi-la criticamente é uma forma moderna de perpetuá-la e imprimir-lhe traços diferenciais.

Ainda em relação à tradição, diz Edward Shils:

A tradição é assim muito mais que uma recorrência estatisticamente freqüente numa sucessão de gerações, de crenças, de práticas, de instituições e de obras semelhantes. A recorrência é resultado das conseqüências normativas – e às vezes da intenção normativa – da apresentação e da aceitação da tradição como normativa. É essa transmissão normativa que liga as gerações dos mortos com as gerações dos vivos na constituição de uma sociedade [...] os mortos [...] são objetos de compromisso, mas o que é mais significativo é que suas obras e as normas contidas em suas práticas influenciam as ações de gerações posteriores que nem ao menos os conhecem. O centro normativo da tradição é a força inercial que mantém a sociedade numa forma dada ao longo do tempo.⁷⁶

A relação conjugal de Epifânia e Francisco da Gama exemplifica essa forma moderna de romper com a tradição. Ao contrário desses, Isabela e Camões da Gama iniciam a transição para um paradigma pós-moderno, que tem em Aurora a sua representação máxima. Para melhor se compreender essa questão, será realizada uma síntese de alguns episódios da primeira parte da narrativa, motivo para uma reflexão teórica sobre o conceito de tradição.

Ao conhecer certo *monsieur* Charles Jeanneret, que se dizia gênio da arquitetura – posteriormente, saber-se-á tratar-se do arquiteto Le Corbusier –, Francisco o contrata para construir duas novas casas em seu jardim:

Uma era uma estrutura estranha, angulosa, rígida, cujo interior era de tal modo penetrado pelo jardim que às vezes era difícil saber se se estava dentro ou fora da casa; os móveis pareciam ter sido feitos para um hospital ou uma aula de geometria, pois não se podia sentar num sofá ou poltrona sem esbarrar em alguma quina pontuda. A outra era um castelo de cartas de madeira e papel – “inspirado pela arquitetura japonesa”, disse

⁷⁵ GIDDENS, 2002, p. 50.

⁷⁶ SHILS *apud* GIDDENS, 2002, p. 136.

ele à horrorizada Epifânia –, um barracão frágil que era um verdadeiro convite aos incêndios, com painéis de pergaminho em vez de paredes; nos cômodos não se podia sentar, e sim ajoelhar-se, e à noite dormia-se em esteiras estendidas no chão, apoiando a cabeça em blocos de madeiras, como um criado; era tão absoluta a falta de privacidade que, Epifânia observou, “pelo menos ninguém há de ter dúvidas a respeito do estado de estômago dos membros da família, já que os banheiros têm papel higiênico em lugar de paredes”. (p. 24)

Essas casas, apelidadas de Oriente e Ocidente, eram espaços para onde, de quando em vez, Francisco mudava com a família, a contragosto de sua mulher. Como um mecenas das artes, fato que a esposa veio a descobrir posteriormente, promovia os mais exóticos encontros nesses dois lugares: uísque, cânhamo, músicas dissonantes, maratonas de poesias, modelos nus, maconha, jogo (p. 24) eram componentes desses momentos em que Francisco transgredia os valores tradicionais até então cultivados ao seu redor. As telas “pareciam explosões acidentais de tinta” (p. 24); Epifânia era obrigada a instalá-las em suas paredes, em substituição a toda sua decoração religiosa: quadros, oratórios e imagens sacras. Às vezes, em sua fúria venenosa, a mulher dizia ao marido: “Essas suas artes arteiras, Francisco, vão acabar me ceguificando, de tão feias que são”. Ao que ele retrucava: “A beleza antiga não basta. [...] Lugares antigos, comportamentos antigos, deuses antigos. Hoje em dia o mundo está cheio de perguntas, e há novas formas de beleza” (p. 25).

Em “Experiência e pobreza”, Walter Benjamin assinala que, “entre os grandes criadores, sempre existiram homens implacáveis que operaram a partir de uma tábua rasa. Queriam uma prancheta: foram construtores. A essa estirpe de construtores pertence Descartes, que baseou sua filosofia numa única certeza – penso, logo existo – e dela partiu”.⁷⁷ Le Corbusier é também considerado, pelo filósofo, um desses construtores. Suas casas de vidro, ajustáveis e móveis, eram inimigas do mistério. O vidro, no qual nada se fixa, não tem aura. É a expressão da pobreza da experiência. As casas, Oriente e Ocidente, projetadas pelo arquiteto, estabelecem um confronto entre as idéias de modernidade e o que reverberaria na pós-modernidade. Na modernidade, as caixas, os baús, são instrumentos que escondem segredos, instituem mistérios; na pós-modernidade, a noção de profundidade desses objetos é substituída

⁷⁷ BENJAMIN, 1987, p. 116.

pela idéia da superfície e das estruturas reticulares. Se o cenário moderno expressa uma relação identitária com o sujeito que o ocupa, porque existem vestígios, como objetos, bibelôs em prateleiras, quadros, cortinas, que permitem identificar esse sujeito, no cenário pós-moderno esses vestígios dão lugar a uma superfície lisa e limpa. Estruturado por vidros, não há, nesse ambiente, lugar para o mistério e para a privacidade. Assim, corpos e toda sua experiência perdem o espaço protetor no qual essa experiência fazia sentido. E é contra toda essa evidência, da qual Francisco é defensor, que luta Epifânia.

Além de posições estéticas opostas, o casal também divergia politicamente. Francisco, “tão pouco à vontade na vida quanto dom Quixote” (p. 25), abandona a carreira acadêmica e assume a empresa da família. Torna-se mestre em “transformar pimenta e castanhas em ouro” (p. 25). Com os olhos voltados para o futuro, transformou-se em discípulo de Bertrand Russell e abraçou a política nacionalista da Sociedade Teosófica de Annie Besant. Seu trigésimo oitavo aniversário coincide com o início da Primeira Guerra Mundial. Detestava os ingleses e desejava profundamente que eles fossem embora, pois toda a riqueza da nação lhes era entregue, enquanto o povo indiano passava fome. Epifânia, a favor dos britânicos, argumentava:

Isso é que dá, essa sua mania de viver às voltas com livros e pelintras [...] Afinal, nós somos filhos do império! Foram os britânicos que nos deram tudo, é ou não é? Civilização, ordem, lei, tudo. Até mesmo os temperos que enchem a nossa casa com esse cheiro insuportável são eles que compram por pura generosidade; é graças a eles que temos roupas para vestir e comida para dar às crianças. Por isso não me venha com discursos sediciosos e blasfemos para envenenificar as cabeças dos meus filhos! (p. 26)

Diante do embate conjugal, os filhos tomam posição. Aires, para desafiar o pai, coloca-se ao lado da mãe, pró-Inglaterra. Camões e o pai se uniram em torno dos “ideais de nacionalismo, razão, arte e inovação e, acima de tudo, naquela época, o protesto” (p. 27), únicos meios de tornar a Índia independente. Assim, ao aceitar o convite da senhora Annie Besant para fundar uma Associação Pró-Autonomia, em Cochim, Francisco convida a burguesia local, catadores de chá, estivadores, cules de bazar e os próprios empregados, e provoca a ira da esposa, que prevê para ele a prisão, o que ocorre dias depois, em consequência de um conflito em Ernakulam, um

bairro portuário. Suas sucessivas idas e vindas da cadeia transformam-no em herói, apesar de seu destino heróico não se cumprir.

Absorvido pela teosofia de Annie Besant e pela ênfase de Mahatma Gandhi “à unidade que haveria por trás da multiplicidade e heterogeneidade de milhares de indianos [...]”, Francisco encontra tempo para escrever um artigo intitulado “Esboço de uma teoria dos campos transformacionais da consciência”. Nele, afirmava existir “a nosso redor invisíveis redes dinâmicas de energia espiritual semelhantes aos campos eletromagnéticos”, argumentando que esses “campos de consciência” eram nada menos que repositórios da memória – tanto prática quanto moral – da espécie humana [...]” (p. 28). Seu principal objetivo era aplicar a teoria dos raios gama – como ficou popularmente conhecida – na educação, de modo que tudo aquilo que era aprendido em qualquer lugar do planeta por alguém se tornava mais fácil de ser aprendido por outra pessoa, em outro lugar. As funções ético-educativas tinham lugar de destaque no artigo. A mídia lançou críticas maliciosas e zombeteiras, o que fez das idéias de Francisco uma pilhéria. Epifânia, exultante com a derrota do esposo, e contaminada por uma raiva vingativa, o verdadeiro legado dessa família (p. 30), ironiza, ao dizer que se casara por amor e que, por amor, cederá a todos os caprichos do marido. “Agora”, diz ela, “por amor, você tem que ceder aos meus” (p. 30). Desse modo, conseguiu fechar as casas construídas por Le Corbusier e proibiu qualquer manifestação que colocasse em dúvida a benevolência onipotente dos britânicos (p. 31).

A tensa relação entre Epifânia e Francisco tem a ver com a posterior identidade paradoxal do pós-modernismo, que contesta qualquer rejeição ou recusa do passado moderno, em busca de um sentido transcendental, mas propõe uma avaliação desse passado textualizado. Porém, as fortes oposições entre esse casal são enunciadas de forma essencialista. Francisco abomina o passado e o colonizador inglês. Epifânia idolatra portugueses e ingleses e toda a cultura deles proveniente. Mas é o encontro dessas duas posições extremadas que contribui para que, no transcurso das gerações – Camões e Isabela Ximena, Carmem e Aires, Aurora e Abraham, Moraes e Uma Sarasvati –, se chegue a uma experiência pós-moderna, nos termos paradoxais em que vem sendo definido esse conceito.

No Natal de 1921, Camões apresenta à família sua futura esposa, Isabela Ximena Souza, que quebrou o silêncio de cinco anos ao se manifestar satisfeita com o boicote à visita do príncipe de Gales (futuro Eduardo VII) e ao elogiar os Nehru, pai e

filho, por se recusarem a cooperar com o tribunal que os haveria de colocar na cadeia. A jovem conquistou de imediato o ódio da sogra e fez reacender em Francisco uma luz há anos apagada e enviada para o fundo da memória. A sogra, na tentativa de reassumir a autoridade colocada em questão, diz: “Nesta casa cristã, a Grã-Bretanha ainda é grã, má-demo-zele” (p. 31), e a convida a se concentrar nos assuntos natalinos: os pratos da ceia. No cais, já de partida, Bela diz a Camões: “A sua casa parece cheia de neblina. [...] não se tem ar para respirar. Parece que alguém lançou um encantamento e está segurando a sua vida e a do seu pobre pai” (p. 32). Apreensivo, Camões pergunta se ela voltará. Bela assim responde: “você não faz idéia do que sou e não sou capaz de fazer por amor, aonde vou ou não vou, com quem brigo ou deixo de brigar, que encantamentos não sou capaz de desencantar” (p. 32). E prometeu que salvaria pelo menos um dos da Gama e fez de Camões, que nessa época tinha os primeiros ataques de asma, seu projeto de vida. Por influência de Bela, o namorado torna-se vegetariano, quebra a janela da casa do Ocidente, tem acesso à biblioteca do pai e dá início a seu processo de independência.

Francisco, entretanto, não consegue se salvar. Uma noite, após uma chuva, mergulha no mar à procura de um lugar onde pudesse respirar melhor do que naquela ilha encantada. Seu corpo foi encontrado cinco dias depois. Nem sequer foi lembrado pelo papel que desempenhou em favor da Índia. Deixou como legado as dificuldades da empresa, a morte súbita e a asma. “Epifânia engoliu a notícia de sua morte sem pestanejar. Devorou a morte do marido tal como devorava sua vida; e cresceu” (p. 33).

Os vocábulos norma e recorrência oferecem ao leitor uma possibilidade de diálogo entre o trecho de Shils e a relação entre Epifânia – que adere aos preceitos normativos de seu tempo, impostos pelo colonizador, cuja carga moral resiste à possibilidade de introdução do novo – e Francisco – o marido que é a expressão mais nítida, naquele contexto, de adesão a esse novo. As duas casas de arquitetura extravagante exprimem não só a idéia de que o mundo havia se polarizado em dois. Via Francisco, Salman Rushdie aponta para as repentinas mudanças que tanto desagradam à esposa, ora para uma casa, ora para outra, metaforizando uma irreverência aos padrões vigentes, ao transpor as fronteiras do Oriente para o Ocidente e vice-versa, de modo a desconstruir os valores sociopolíticos dessas fronteiras. A despeito dos diferenciais arquitetônicos, essas casas dão a idéia de uma relação conflituosa entre diferenças que também se apresentam no gosto de cada um

pelas artes plásticas. Diferentemente, na narrativa, para além do discurso que se estrutura sobre o conflito, inaugura-se o acesso à tradição sem o viés da ruptura, tão perceptível na representação das casas modernas de Le Corbusier.

Epifânia, devota de uma arte sacra e religiosa, abomina a pintura abstrata que tem lugar de destaque em sua casa. Ao reclamar, dizendo ao marido que acabaria por ficar cega com a feiúra daquelas telas, o narrador faz uma espécie de trocadilho, uma vez que sua bisavó já manifestava uma cegueira por não se permitir contemplar novas formas de beleza. Afeita a uma tradição que não estava disposta a questionar, aceitava as forças políticas impostas pelos britânicos e os defendia contra o furor nacionalista do marido. A vida burguesa, de valores frívolos e superficiais, faz com que Epifânia se sinta exultante diante da derrota de Francisco. Após a risível teoria dos raios gama cair em descrédito, vale-se da teoria do amor romântico, não menos risível, para assumir poder ideológico sobre a família. Depois de cinco anos de silêncio, Camões, ainda que inconscientemente, instaura a crise definitiva do poder materno, valendo-se da mesma arma utilizada pela mãe, anteriormente.

Isabela – jovem, bonita e sem papas na língua – entra em cena e coloca em xeque o “reinado” da futura sogra. Ameaçada, Epifânia ensaia um discurso de frivolidades, mas a moça, intrigada com a neblina que encantava os homens daquela família, decide travar uma guerra contra essa senhora, representante de uma tradição que sufocava a todos. Apesar do conflito inicial entre as duas mulheres, talvez se possa ver aí a origem de um salto dos valores do modernismo rumo ao pós-modernismo. Os ataques de asma pelos quais são acometidas muitas das personagens masculinas desse romance prefiguram esse desconforto com a tradição. Quem sabe, mais tarde, Moraes terá encontrado um antídoto para essa neblina, utilizando a palavra narrativa para exorcizar e desanuviar-se desse legado demoníaco. Demasiado tarde, Francisco sente acender em si uma luz há tempos embaçada por essa neblina. Contudo, é com Bela e Camões que tem início um diálogo com a tradição – da qual Epifânia é paradigma – sem o que se poderia chamar de “angústia da influência”.

Aurora, filha de Camões e Bela, é fruto dessa semente lançada por Francisco. Aqui, um caminho lento e dolorido tem início, mas, a julgar por sua necessidade, Bela não hesita em investir sua juventude num projeto que terá, de alguma forma, continuidade com as irreverências da filha. O fortalecimento de Epifânia, decorrente da

morte do marido, tende a demonstrar que mesmo as normas já estabelecidas precisam ser repensadas, replanejadas e se manter abertas ao novo, visto que, nessa perspectiva modernista, a tradição só se sustenta quando se permite ser rasurada. Um dia após o sepultamento do marido, Epifânia retira da casa todas as novidades que ele introduzira, manda queimar tudo e reconstrói o cenário original, numa tentativa de retorno ao período contra o qual Francisco havia se rebelado:

pôs de volta em seus lugares os querubins, as rendas [portuguesas] os cristais, as cadeiras estofadas cobertas de seda vermelha e as almofadas debruadas de dourado sobre as quais uma senhora de respeito podia ajoelhar-se diante do Senhor. Voltaram às paredes as velhas tapeçarias italianas que representavam churrasquinhos de santos e mártires assados, cercados de cortinados cheios de rufos e pregas, de modo que em pouco tempo a lembrança desconcertante das novidades austeras do francês [Le Corbusier] foi apagada pelo mofo da devoção tradicional. “Deus no céu, paz na terra”, proclamou a recém-viúva. (p. 35)

Ao não se ver contemplada no testamento do marido, Epifânia, enlouquecida, quase se presta a um *puja*, banho ritual nas águas do rio Ganges, e a uma peregrinação, práticas de uma tradição que ela repudiava. O que a viúva não percebe, entretanto, é que, sob aquele cenário reconstruído, uma potência inovadora e rebelde se preparava para enfrentá-la: a neta. Bela, que assumira a função administrativa da casa e da família, morre em decorrência de uma tuberculose e de um câncer. A filha adolescente, aos cuidados do pai, vive num ambiente que aprendeu a detestar. Assim, levanta-se à noite e, como um fantasma de Isabela, abre cortinas e janelas, por onde lança os pequenos objetos de valor que decoravam a casa, também odiados pela mãe. Descoberto seu delito, Aurora é posta de castigo em seu quarto. Nesse período, com exceção da ama Josy, ninguém mantém contato com ela. Tempos depois, o pai consegue transpor essa barreira e descobre, entre lágrimas, que a filha era uma artista de talento. Fizera do seu quarto um ateliê; das paredes, telas onde, em meio à história recente de Cochim, se viam retratados fatos relevantes da história familiar. Aliás, as histórias da família nunca mais deixaram de ser contadas e recontadas através dos pincéis de Aurora. Em sua obra, Vasco da Gama terá sempre lugar de destaque, assim como, na vida da avó, tiveram os portugueses.

Confinada em seu quarto, impedida de ter experiências, Aurora precisa reelaborar suas memórias e as de sua família. As paredes que pinta dessacralizam o espaço sagrado do museu e instauram a arte no espaço privado. Dessa forma, ela retoma certo papel arcaico da arte e, apropriando-se da história familiar, abre com a tradição, principalmente com a que é representada por Vasco da Gama, um diálogo que se quer permanente, pela via da reelaboração. Segundo Hutcheon, “na prática e na teoria das artes visuais o pós-moderno é definido como aquela arte que atua no sentido de debilitar as noções de objeto artístico transcendental que está fora de qualquer história social, política ou sexual”.⁷⁸ Vasco da Gama, como matriz genealógica dessa família de Cochim, atuante no comércio de especiarias, ao contrário do que se pode observar nos quadros que retratam a história oficial, figura apenas como mais um entre tantos. Isso enfraquece o impulso centralizador característico do colonialismo, e abre espaço para o dialogismo, o híbrido e a bastardia, termos com os quais se dialogará adiante.

A morte da avó, planejada por Aurora, metaforiza a necessidade de se desfazer do peso de uma tradição da qual ela não consegue se libertar por completo, pois herda dessa avó o hábito de inventar palavras. Também, ao jogar fora “pequenos enfeites valiosos, estatuetas de madeira com narizes que pareciam trombas [...] ou peças de marfim delicadamente trabalhadas [...]” (p. 16), Aurora imagina desfazer-se daquilo que lhe é indesejável. Entretanto, matar a avó ou se desfazer desses pequenos objetos não é o suficiente para libertá-la dessa tradição que, na condição de herança, está atada a ela, deixando de ser uma escolha. Desse modo, a tradição, como fonte de autoridade, mesmo rasurada, sobrevive – ainda que a contragosto – nos hábitos da neta, que intenta construir uma identidade em contraponto aos valores defendidos por Epifânia. Porém, sua arte revela a condição de apropriação e rearranjo desse legado. Aurora, por essa via, é concebida por Rushdie como uma personagem paradoxal. Ao mesmo tempo em que está em conflito com a tradição, representada pela avó e pelos badulaques que lança fora, no seu trabalho artístico, aponta para o acesso e para o remanejamento dessa tradição, na contemporaneidade.

O mosqueiro de Epifânia, que “adquirira ao longo dos anos um certo número de furos pequenos porém significativos que ela era míope ou pão-dura demais para

⁷⁸ LEWIS, M. *apud* HUTCHEON, 1991, p. 21 1-212.

perceber” (p. 15), pode ser visto como uma metáfora dessa narrativa que, a ponto de ruir, ostenta, dissimuladamente, uma aura da tradição. A miopia ou a avareza de Epifânia a impedem de ver que um tecido, por natureza poroso, acrescido de furos, não protege contra invasões indesejadas. A demonstrar que a totalidade não existe, pode-se dizer que os mosquitos metaforizam pessoas ou culturas que investem contra a tradição, tessitura esburacada que, por vezes, além dos furos que lhe são inerentes, vê-se acometida por outros, então imprevistos. Ou seja, mesmo sendo um tecido poroso, os detentores de uma tradição não abrem mão espontaneamente daquilo que lhes confere poder. Entretanto, como em qualquer tecido, a ação do tempo é perceptível. E uma tradição puída pelo tempo só se mantém por meio de novas linhas de força que possam lhe dar sustentação e garantir continuidade na diferença.

Pode-se, com isso, dizer que os princípios defendidos por Epifânia persistem, ainda que como vestígios. E é como vestígios que eles serão preservados por gerações e reacenderão algumas fagulhas, como ocorre quando Filomela, uma das filhas de Aurora, deseja fazer-se freira. No gesto da bisneta, um dos aspectos da tradição defendidos pela avó torna-se recorrente, mas sua repetição se dará como reinvenção.

O que se percebe, então, na escrita de Rushdie, são, no mínimo, dois níveis de construção textual. Num primeiro plano, destacam-se os conflitos e incoerências de personagens e situações modernas, ancoradas em valores pré-estabelecidos e monolíticos, que necessitam, geração após geração, de quem os suplante. Essa relação conflituosa com a tradição se manifesta, por outro lado, na opção dada ao narrador de escolher quais vestígios herdar, que tradições manipular. A possibilidade de se considerar um fato sob várias perspectivas (oral, escrita, pintada, película ou como memória afetiva) permite ao autor acrescentar ou suprimir detalhes, de acordo com a peculiaridade de cada um. Como o mosquiteiro de Epifânia, esse conjunto de histórias é atravessado por pequenos furos por onde a tradição é remodelada e amalgamada a outras, às quais passa a pertencer. Assim, a noção de sentido pleno se esvai. São esses vazamentos que dão significação à narrativa. As experiências partilhadas, à medida que são encadeadas no corpo da escrita, são desenredadas do arquivo da tradição. O sentido de pertencimento a uma cultura identitária é tangenciado por uma multiplicidade de códigos outros, cujo resultado é uma significação aberta e provisória. Não há mais o lugar do sentido fixo. A conexão

significativa só é possível a partir de contatos múltiplos que, ao invés de se fecharem, gravitam em franco processo de expansão, esboçando, assim, o segundo plano referido anteriormente, o da construção da enunciação do romance, que aponta para um projeto literário do escritor, proposta que se consolida, por meio de uma tensão permanente entre as tradições, em forma de rede, em contraste com a estrutura vertical da modernidade.

Neste capítulo, discutiu-se as noções de identidade e memória e suas relações com a tradição e a estrutura textual pós-moderna de *O último suspiro do Mouro*. É típico desse tipo de ficção uma dimensão enunciativa que é tanto intertextual quanto social. A fim de dar um sentido às personagens de sua história, não só no plano do enunciado, mas, principalmente, no plano da enunciação, Rushdie recorre a intertextos que variam desde os textos épicos da Península Ibérica, os textos sagrados das religiões do Livro, os épicos indianos, até os clássicos da literatura infantil oriental e ocidental, os desenhos animados, o cinema, os quadrinhos, a história. O objetivo dessas alusões ultrapassa o textual e alcança o social, pois um dos impulsos por trás da narração é uma tentativa de resgatar personalidades e personagens, como Vasco da Gama, Camões, Ximena, D. Quixote, “tirando-as da visão que lhes dá a cultura literária canônica, evidenciando como nós, enquanto receptores, abordamos os indivíduos basicamente por meio de suas representações culturais”.⁷⁹

Por trás de uma roupagem cultural, heróica e até mítica, o autor evidencia, por meio da apropriação, como poderiam atuar esses sujeitos no cotidiano e suas relações com os destituídos da história, que fazem correr, paralelamente a esta, uma história de Franciscos, Aires, Epifânias, Florys, Carmens; ou mesmo de Indira Gandhi, Mahatma Gandhi, Jawarlalal Nerhu, Annie Besant, minorias ficcionais ou históricas que lutaram pelo direito a uma história própria, que reconhece que o passado não pode ser destruído, porque conduziria ao silêncio, mas que precisa ser reavaliado.⁸⁰ Sendo assim, e para melhor se compreender de que modo Salman Rushdie dá voz a essas minorias, far-se-á uma análise das múltiplas apresentações identitárias que configuram a intrincada genealogia do Mouro no decorrer do romance.

⁷⁹ HUTCHEON, 1991, p. 109-110.

⁸⁰ ECO, 1985.

CAPÍTULO 2

IDENTIDADES SOBREPOSTAS

Fui um devorador de vidas e para me conhecerem, só a mim, vão ter de engolir outras tantas. Em mim se cruzam e entrecruzam multidões desaparecidas.

Salman Rushdie

2.1 Identidade e diáspora

Stuart Hall afirma que a chamada crise de identidade pela qual passa o sujeito contemporâneo faz parte de um processo mais amplo de mudança.⁸¹ Por conseguinte, os quadros de referência que, na modernidade, davam ao sujeito alguma estabilidade social têm sofrido fortes abalos e deslocado os modos de se pensar a identidade como único referencial para se integrar um grupo de pertencimento. O Iluminismo deu ao indivíduo a ilusão do sujeito centrado, com um núcleo interior contínuo e estável, ao qual se denominava identidade.

No contexto dos Estudos Culturais, a identidade adquire tal mobilidade que pode ser alterada de acordo com o modo como o sujeito é interpelado. Ocorre, dessa maneira, uma espécie de deslocamento, um procedimento capaz de, no lugar de um centro estabelecido, permitir o surgimento de espaços descentrados de poder. Nessa perspectiva, a identificação é entendida como uma estrutura multimodulada; necessita, como prevê a sociologia, de uma interação que lhe seja intrínseca. Só o discurso da nação, por exemplo, não confere aos seus indivíduos uma identidade satisfatória. Os embates cotidianos e as dinâmicas de poder exigem que esses processos estejam em constante movimento e sejam alternados ou alterados conforme as circunstâncias.

A migração tem sido uma constante nos romances de Salman Rushdie, bem como na sua própria vida. Em artigo do “Caderno Mais”, da *Folha de S.Paulo*, de 7 de janeiro de 2001, o autor relata, em forma de diário, sua experiência de regresso à Índia, em companhia do filho Zafar:

Já deixei a Índia muitas vezes. A primeira vez foi quando tinha 13 anos e parti para estudar num internato em Rugby, Inglaterra. Minha mãe não queria que eu fosse, mas eu disse que queria. Excitado, voei para o Oeste em janeiro de 1961, sem saber que iria mudar minha vida para sempre. Alguns anos mais tarde, meu pai, sem me contar nada, vendeu inesperadamente a Windsor Villa, residência de nossa família em Bombaim. No dia em que ouvi a notícia, senti um abismo se abrir debaixo de meus pés. Acho que nunca perdoei meu pai por vender a casa e tenho certeza de que, se ele não a tivesse vendido, eu ainda estaria vivendo nela. Desde então, os personagens de minha ficção têm freqüentemente saído da Índia e voado para o Oeste, mas a imaginação de seu autor vem retornando ao país em um romance após o outro. Talvez

⁸¹ HALL, 2002, p. 9.

seja isso que significa amar um país: que a forma dele é também sua, a forma como você pensa, sente e sonha. Isso é algo que você nunca pode realmente deixar para trás.⁸²

As experiências das personagens estão atravessadas pelas do sujeito autoral, principalmente porque a diáspora, seja no plano histórico, seja no ficcional, é capaz de lançar luzes sobre as complexidades identitárias. Desligadas de suas raízes na Espanha e em Portugal, tanto a família Zogoiby quanto a da Gama devem, de algum modo, reconstruir um canal entre as vivências do presente e a terra de origem. Depois de quinhentos anos de história, vestígios desse passado longínquo já foram diluídos, e ele não pode mais ser encarado como única fonte de identificação. Como afirma Stuart Hall, “na diáspora, as identidades se tornam múltiplas. Junto com os elos que as ligam a uma ilha de origem específica, há outras forças centrípetas”.⁸³ Há o fato de serem indianos, o que compartilham com todo um território. Mas há também outros: judeus, cristãos, muçulmanos, portugueses, espanhóis, traços que dificultam o restabelecimento preciso com as histórias de origem, ou com as novas origens, como é o caso de Vasco Miranda, aspecto melhor analisado nos capítulos 3 e 4 desta tese. Após a tomada de Goa pelos indianos, Vasco Miranda⁸⁴ não se assume como tal. Parte para Bombaim e, na casa de Aurora, onde estabelece sua primeira fortaleza, identifica-se como português, mas de modo esquizofrênico, porque tenta reencenar uma história colonial, como se ainda pudesse se colocar nessa condição. Falta a essa personagem a compreensão de que, apesar da forte presença da cultura portuguesa em Goa, Damão e Diu, a história teve uma intervenção irrevogável e ele jamais poderá voltar à cena primeira, pois haverá, como diz Iain Chambers, “sempre algo no meio”.⁸⁵

Moraes Zogoiby, na encruzilhada dessas dimensões, vê-se diante dos vários componentes de sua identidade multifacetada. Entretanto, não é como um sujeito

⁸² RUSHDIE, 2001, p. 5.

⁸³ HALL, 2003, p. 27.

⁸⁴ Considera-se a situação dessa personagem como diaspórica devido ao fato de, após 451 anos dominando Goa, os descendentes dos portugueses se verem sem referencial sociocultural. Vasco, para fugir dessa situação, vai para Bombaim. Lá, torna-se agregado de Aurora, descendente bastarda de Vasco da Gama. Apesar da relação que se constituirá entre eles, Vasco busca, nessa família, um meio de restabelecer os laços com a origem lusitana.

⁸⁵ CHAMBERS *apud* HALL, 2003, p. 27.

alienado que se coloca diante dela, mas como alguém que, por compreendê-la como uma combinação de tantas outras, tenta refletir sobre elas e conjugá-las, para que sua narrativa possa existir. A dissolução do sujeito centrado, bem estabelecido nos espaços socioculturais, é condição primordial para que essa narrativa – enciclopédica e vertiginosa – tenha lugar.

Vasco da Gama é, por uma simples questão de tradição, um dos ascendentes do ramo materno da família do Mouro. Essa família descende, ainda que em bastardia, do navegador que mudou definitivamente a geografia moderna, em todas as suas dimensões. A chegada de Vasco da Gama à terra das especiarias é paradigmática para o Ocidente, porque produz um conhecimento fundamental para as posteriores incursões colonialistas. *Os lusíadas* são a expressão grandiosa dessa forma de contato do Ocidente com o Oriente, que é vista por Camões numa concepção absolutamente ocidental. A viagem é o conceito que proporciona esse encontro cultural definitivo, mas ao mesmo tempo desconcertante, para a história da humanidade. Definitivo porque não será mais possível pensar o mundo sem esse acontecimento; desconcertante por ser um contato que estabelece a alteridade e seus posteriores desdobramentos.

O desejo de partir, rumo ao desconhecido, sempre motivou a humanidade. Marco Pólo foi um desses viajantes europeus emblemáticos a contactar terras exóticas. Suas viagens, contudo, pareciam ter, à primeira vista, um caráter mais diplomático e de aventura do que de colonização. A experiência do genovês se estabeleceu como modelo da existência de um Oriente paradisíaco, que aguçará a curiosidade de futuros viajantes, como Fernão Mendes Pinto, por exemplo. No século das Grandes Navegações, contudo, principia uma separação entre o mito paradisíaco e a realidade. Conseqüentemente, assiste-se a uma alteração no conceito de viagem. Se, até esse período, viajar estava relacionado ao universo do onírico, o pressuposto econômico vem suplantá-lo. A partir do século XVII, viajar passa a se constituir numa necessidade das elites, que concebem o termo como um *grand tour*, um complemento na formação acadêmica dos jovens. No século XVIII, o Oriente é incluído no roteiro dessa experiência. O século XIX, marcado pela verve romântica, vê renascer o conceito de viagem como uma aventura rumo ao desconhecido, no qual o maior

prazer é sempre o da aventura.⁸⁶ Paralelo a esse espírito, entre a aventura e a formação cultural, seguem, incólumes, as intenções mercantilistas.

Num contexto mais recente, é possível relacionar o conceito de viagem ao de diáspora. A viagem é um dos meios pelos quais o movimento migratório se institui e promove a dispersão para diversos espaços geográficos. Já a diáspora configura-se como uma forma de estabelecimento social de grupos imigrantes com sua origem, com grupos espalhados por diversos espaços, bem como com os contextos de acolhimento. Por sua própria natureza, é um fenômeno de transformação e produção cultural que permite a quem se desloca manejar diversas tradições.

Em “Three meanings of ‘diaspora’, exemplified among South Asian religions”, Steven Vertovec, a partir do diálogo com vários teóricos, aponta para três possibilidades conceituais do termo diáspora: como “uma forma social”; como “um tipo de consciência”; e como “um modo de produção cultural”. A primeira pode ser resultado de uma migração voluntária ou forçada, o que sustenta a referência a uma origem comum. Além disso, esses migrantes podem vir a ter um contato implícito ou explícito com a pátria de origem. Para o autor, a diáspora, em sua performance social, caracteriza-se pela dispersão e pelo reconhecimento de uma auto-identidade, do pertencimento a uma etnia, a um contexto e a um território onde cada grupo vive, mas com a percepção de que são pioneiros nesse processo. Arjun Appadurai sugere que a desterritorialização entre grupos diaspóricos às vezes cria um exagerado e intensificado senso crítico de pertencimento às políticas da terra de origem.⁸⁷

A diáspora, compreendida como uma espécie de experiência intelectual e uma consciência identitária, relaciona-se à particularidade das comunidades transnacionais. Vertovec afirma que, em James Clifford, essa concepção diaspórica se define num espaço de tensão, em que perdas e ganhos são vivências com as quais os sujeitos em diáspora têm de lidar cotidianamente. Podem vir a experimentá-la positivamente, identificando-se com uma origem histórica, ou negativamente, como uma experiência da discriminação e da exclusão. Essa dupla consciência – ou, no caso do Mouro, essa múltipla consciência – é que permite, de acordo com Paul Gilroy, a percepção de uma ligação descentrada com a origem; é o sentimento de se estar

⁸⁶ RAMOS, 1988.

⁸⁷ Cf. VERTOVEC, 1997; APPADURAI, 1990.

simultaneamente *home away from home*.⁸⁸ Robin Cohen, a partir do ponto de vista de Stuart Hall, argumenta que, na era do espaço cibernético, a diáspora pode, num mesmo nível, ser sustentada ou recriada pela mente ou por meio de artefatos culturais ou, ainda, através de uma imaginação coletiva.

A dispersão judaica e muçulmana teve seus efeitos tanto na Espanha quanto na terra de chegada. Uma pessoa que realiza uma viagem turística por cidades como Sevilha e Granada tem a sensação de estar pisando em infinitas páginas da história. Por todos os lados, o visitante se depara com relíquias, monumentos, *souvenirs*, histórias e expressões lingüísticas que impedem o apagamento dessas culturas. Em Sevilha, por exemplo, a imponente catedral, situada na área central, foi edificada sobre as ruínas de uma mesquita islâmica. O antigo pátio das abluções é conhecido hoje como pátio laranja. Depois de um terremoto que destruiu, no século XVI, a maior parte da edificação cristã sobre a mesquita, tudo foi destruído para dar lugar à atual catedral, com exceção da Giralda, uma torre com 34 rampas, de onde se tem uma vista panorâmica e integral de toda a cidade. Segundo uma lei orgânica do distrito de Sevilha, nenhuma construção pode superar, em altura, a Giralda. São vestígios muçulmanos que assombram um presente extremamente católico e marcado pelo turismo consumista. Algumas mulheres muçulmanas são vistas a visitarem a Giralda. Destacam-se pela vestimenta e fala singulares, também pela discrição com que acedem àquele lugar, símbolo de uma grandeza distante no tempo, mas presente e útil para os sevilhanos, que têm no turismo sua mais expressiva força econômica.

No interior da catedral, dentre os 39 espaços para visitaçãõ, chama a atençãõ o gigantesco túmulo de Cristóvão Colombo, que tem por suporte quatro figuras alegóricas dos reinos de Leão, Castela, Navarra e Granada. Nesta última escultura, um homem segura, na mão esquerda, uma lança. Na parte superior da lança, figura uma cruz, símbolo do cristianismo; na parte inferior há uma lua em quarto minguante, símbolo reverso do islamismo, que é o quarto crescente. A ponta da lança está cravada em uma granada, ou romã, e recorda o local de onde foi expulso Boabdil, o último mouro de Granada. Essa romã, além de refletir a junção de vários reinos sob a lei cristã, de modo ambivalente, remete ainda ao potencial bélico desagregador, que pode ser atribuído à dispersão dos mouros, da Espanha, após 1492.

⁸⁸ Cf. GILROY *apud* VERTOVEC, 1999.

O Alhambra, a fortaleza vermelha dos mouros, em Granada, é o espaço mais visitado da Espanha. Por ele, passam cerca de 10 mil turistas ao dia. Um dia de “peregrinação” não é o bastante para se contemplar o último reduto islâmico, com suas salas e seus jardins inimagináveis, além da vista privilegiada que oferece da cidade. Dentro desse complexo monumental, destaca-se o traçado renascentista do Palácio de Carlos V.

De volta aos becos e vielas de Sevilha, o visitante se depara, quase que sem esperar, com o bairro judeu. Casas brancas contíguas; janelas que se avizinham devido à proximidade das construções. Quem passa por esses becos tão estreitos e silenciosos, não imagina que está, de alguma forma, a admirar as peças de um museu. Mas um museu a céu aberto. No interior do casario, nenhum judeu ou algo que ateste sua história. Quase todas as casas foram transformadas em pontos comerciais. Turistas entram, saem, olham, compram, indiferentes a uma história que ali está silenciosamente impregnada. A sinagoga tornou-se, como a antiga mesquita, um templo católico. Se não se encontra uma placa indicativa – ou quem conte a história –, poucos reconhecerão, naquele lugar, um trecho da história dos judeus da Espanha, que, também em 1492, partiram para mais uma diáspora.

De todo esse percurso, fica a certeza de que as histórias se emaranham umas às outras, mas o relato oficial nem sempre tem o poder de apagar a força com que uma cultura se estabeleceu em determinado tempo e lugar. Sevilha e Granada não teriam a força turística que têm hoje sem que esses traços da história ali permanecessem. Muitas vezes, o processo de modernização é interrompido por causa de mais um pedaço do passado que é desenterrado, quando, assim, mais um episódio da história é trazido à luz. Mesmo tendo sido expulsos da Espanha e se dispersado por outros territórios, como a Índia, os mouros e judeus lá persistem, incrustados à paisagem, pois apagar sua história seria promover a ruína de todo um país, como o mapa desmesurado concebido por Borges provoca a ruína do império.

Na perspectiva daquele que parte, é preciso recomeçar, criar novos laços, mas manter aspectos identitários estruturados em outras terras. Assim, a religião e seus rituais são aspectos fundamentais, porque favorecem o encontro e as trocas simbólicas, além do contato com a língua de origem. Na medida em que fazem da nova terra sua casa, reproduzem monumentos, como as fortalezas de Delhi e Agra, que se assemelham ao Alhambra, como as sinagogas em Cochim, que fazem lembrar

as da Espanha, ou a alimentação, que se mantém fiel aos preceitos estabelecidos. Mas ocorrem ainda os inevitáveis trânsitos culturais. Como defende Hall,

sempre há o “deslize” inevitável do significado na semiose aberta de uma cultura, enquanto aquilo que parece fixo continua a ser dialogicamente reapropriado. A fantasia de um significado final continua assombrada pela “falta” ou “excesso”, mas nunca é apreensível na plenitude de sua presença a si mesma.⁸⁹

Esse “deslize inevitável” subverte os modelos culturais tradicionais que, no dizer de Hall, estão orientados para a nação.⁹⁰ Não é mais possível dizer onde as culturas têm origem. Assim, a sobrevivência das culturas judaicas e islâmicas, anteriores à dispersão, só é possível pelo que ficou na memória, pelos vestígios históricos que dão vida aos lugares de onde partiram e pelas relíquias ou edificações que espelham um passado que não pode ser fielmente reproduzido, mas ressignificado numa condição babelizante que cria uma referência hifenizada, capaz de comportar identidades múltiplas, como a do Mouro.

Os movimentos diaspóricos sempre deixam um rastro de memória coletiva em outros espaços e tempos, criam novos mapas de desejo e de pertencimento. Mas nem sempre essas memórias coletivas e “novos mapas” servem para consolidar identidades, já que muitas vezes os vestígios arqueológicos dessa memória estão fraturados. A recolha coletiva desses vestígios reconstrói uma memória fissurada que, não raro, torna-se mais evidente e, ao invés de se reelaborar a história numa perspectiva macropolítica, passa-se a rerepresentá-la como uma multiplicidade de histórias comunitárias e individuais. É a partir dessa multiplicidade e de suas fissuras que se percebe uma resistência desses grupos em se acomodar a um relato oficial hegemônico.

A mistura cultural e religiosa, característica da família do Mouro, cria uma nova estética diaspórica. E aqui cabe recorrer a uma observação de Salman Rushdie, quando escreve a respeito de seu romance mais famoso, *Os versos satânicos*, que celebra a hibridez, a impureza, a mistura, a transformação que provém de novas e inesperadas combinações de seres humanos, culturas, idéias, políticas, filmes,

⁸⁹ HALL, 2003, p. 33.

⁹⁰ HALL, 2003, p. 36.

canções. Exulta com o cruzamento de raças e teme o absolutismo do puro. *Mélange*, miscelânea, um pouco disto, um pouco daquilo: *é como a novidade entra no mundo*.⁹¹

Nessa perspectiva, pretende-se evidenciar de que modo as culturas portuguesa cristã, judaica, islâmica e hindu corroboram a percepção de uma identidade cuja dinâmica é a das múltiplas apresentações. Entretanto, convém enfatizar que os conceitos até agora delineados (memória, identidade, tradição e diáspora) não são ainda suficientes para o tratamento teórico que se propõe aqui para *O último suspiro do Mouro*.

A partir de então, esses conceitos, e outros que ainda serão apresentados como vieses problematizadores do romance, servirão de subsídio para se pensar um novo conceito: o de *bastardia* literária, cuja originalidade reside no fato de que as relações intertextuais (Bakhtin, Kristeva, Schneider, Compagnon); a angústia da influência (Bloom); o palimpsesto (Gérard Genette); a mímica (Bhabha); e o híbrido (Bhabha, Laclau) não bastam para dar conta da proposta literária de Salman Rushdie, qual seja, a de que a bastardia, como uma fissura numa linearidade genealógica, rompe hierarquias, ainda que, na maioria das vezes, venha a se impor como paradigma. Ocorre, entretanto, que é a bastardia, seja no campo genealógico ou no literário, que, à revelia de normas e valores estabelecidos, rompe com a tessitura da tradição. Por mais paradoxal que possa parecer, é a bastardia que permite à tradição, vista como tecido esburacado, fragilizado, como já mencionado, perpetuar-se em rede.

Doravante, tendo em vista os conceitos até aqui discutidos e o que ora se apresenta como hipótese, nesta tese, é que se fará uma análise de quatro performances identitárias em diálogo na obra em questão: cristãos portugueses; muçulmanos e judeus vindos da Espanha, hindus e seus desdobramentos no decorrer da narrativa. Para tanto, serão destacadas metáforas significativas dessas interfaces identitárias, principalmente quando tangenciadas umas pelas outras. Sendo assim, a separação será apenas para efeito de visualizar as idiossincrasias inerentes a cada uma, porque que elas se bifurcam, mas também se mesclam na narrativa.

⁹¹ RUSHDIE, 1994, p. 452.

2.2 A casa portuguesa – cristãos conquistadores

Em entrevista ao *Salon Features Interview*, Salman Rushdie assinala o motivo que o levou a escrever *O último suspiro do Mouro*:

Eu queria escrever sobre a tradição da especiaria. Queria escrever sobre Cochim (Índia) porque estive lá no início da década de 1980 e fui acometido por aquele lugar. [...] Aquele era um lugar muito bonito e foi também o primeiro ponto de contato. Na ficção científica as pessoas falam sobre os primeiros contatos entre a raça humana e outras raças; e Cochim foi o lugar do primeiro contato entre a Índia e o Ocidente, um tipo de instante de ficção científica, ou se quiser, um encontro de duas espécies. Então, o encontro e a mistura dessas duas culturas foi, você poderia dizer, meu assunto. E eu pensei que poderia começar do começo, começar com o primeiro contato em Cochim, com as atividades de Vasco da Gama e sua morte lá, enterro e subsequente migração post-mortem para Portugal, como Eva Perón. Eu pensava que deveria começar com Vasco e dar-lhe esta *dinastia furiosa*. Realmente, o livro nasceu desse germe, dessa imagem que eu tinha. Estava, de fato, atraído pela idéia de que o primeiro contato da Europa com a Índia não tinha sido para conquistar, embora subsequentemente tenha sido, claro, conquistar. *Tudo veio com a pimenta*. Pensar que toda essa história incrível tem origem num grão de pimenta, há mais da metade de um romance nisso!⁹²

Se, para Vasco da Gama, a viagem tem um sentido econômico e religioso, pois iam descobrir cristãos e especiarias,⁹³ para Rushdie, além desses sentidos, a viagem proporciona uma apimentada mistura cultural, talvez imprevista, mas resultado do afã de se conquistar outras terras e gentes. A finalidade religiosa da viagem, quase esquecida pelos portugueses, é, em Rushdie, ironizada, visto que a “dinastia furiosa”, fundada a partir de Vasco da Gama, é um caldeamento entre cristãos, judeus, muçulmanos e hindus. Pelo *Roteiro* da primeira viagem de Vasco da Gama, atribuído à pena de Álvaro Velho, o desejo de encontrar cristãos (e o Preste João, que parecia viver na Índia Baixa) foi abandonado. Tem-se a sensação de que, uma vez encontrado

⁹² RUSHDIE. Disponível em: <<http://www.salon.com/06/features/interview2.html>>. Acesso em: 19 maio 2005.

⁹³ VELHO, 1999, p. 31 e CAMÕES, 1980, p. 2.

o caminho rumo à terra das especiarias, os portugueses se deram por satisfeitos. Ao visitarem um templo hindu, Velho relata a impressão que aquele espaço causa no olhar cristão da tropa do Gama:

Aqui nos levaram a uma grande Igreja, na qual estavam estas cousas seguintes: – Primeiramente o corpo da igreja é da grandeza de um mosteiro, toda lavrada de cantaria talhada de ladrilho. Na porta principal há um padrão de arame da altura de um mastro. Em cima desse padrão há uma ave que parece galo e outro padrão da altura de um homem e muito grosso. No meio da igreja há um coruchéu todo de cantaria e tem uma porta que cabe um homem e uma escada de pedra pela qual sobem à porta, que é de arame, onde estava uma imagem pequena, a qual eles diziam que era nossa Senhora. Diante da porta da Igreja, ao longo da parede, há sete pequenos sinos. Aqui fez o capitão mor a oração e nós outros com ele. Não entramos nessa capela porque seu costume é não entrar nela senão homens certos que servem às igrejas, aos quais eles chamam Quafeis. Esses Quafeis trazem umas linhas por cima do ombro esquerdo, que passam por baixo do ombro direito, assim como trazem os clérigos dos evangelhos a estola. Estes nos lançaram água benta, dão um barro branco que os cristãos desta terra costumam colocar nas testas e nos peitos, ao redor do pescoço, nos buchos e nos braços. Toda essa cerimônia fizeram ao capitão e lhe deram aquele barro para que pusesse. E o capitão o tomou e o deu a guardar dando a entender que depois o poria. Outros santos estavam pintados pelas paredes da igreja, os quais tinham diademas. E a sua pintura era em diversa maneira porque os dentes eram tão grandes, que saia da boca uma polegada e cada santo tinha quatro e cinco braços. Abaixo dessa igreja estava um grande tanque lavrado de cantaria, assim como muitos outros que pelo caminho tínhamos visto.⁹⁴

Por esses indícios, um questionamento se impõe: os indianos e o templo são vistos como cristãos por que os lusitanos queriam encontrá-los, ou por que a verdade portuguesa decidiu por isso? O cristianismo, aqui, parece funcionar como um tropo que combina as representações do real com as manipulações desse real assim entendido. Parece que, para negar a alteridade religiosa, os portugueses projetam nos indianos sua própria identidade.

Em *O último suspiro do Mouro*, o tema da viagem assume diversas acepções. A viagem pela memória ajuda o narrador a revolver os fios de sua genealogia e a

⁹⁴ VELHO, 1999, p. 76-77.

emaranhá-los aos fios das culturas oriental e ocidental. À medida que os embaralha, desconstrói a fronteira que o encontro inaugural de Vasco da Gama criou, porque transformou o mundo numa dicotomia: Oriente/Ocidente; nós/outros. A viagem à Península Ibérica seria uma tentativa de reaver os quadros da mãe, roubados por Vasco Miranda. O romance tem início com o fim dessa viagem, revelada ao leitor apenas na última parte da narrativa. Não é a viagem de um naturalista a registrar a paisagem de terras recém-descobertas, nem a aventura por mares desconhecidos, menos ainda por sua terra ou à roda do seu quarto. Não é também a de um peregrino à Terra Santa, mas à suposta pátria de seus antepassados.

Ao contrário da viagem de Vasco da Gama, cuja dupla verdade – econômica e religiosa⁹⁵ – mantém hasteada a bandeira lusitana, a do Mouro é uma tentativa de alcançar a multiplicidade da origem. A Península Ibérica, lugar de migração e de constituição das diásporas islâmicas e judaicas, transforma-se em cena da origem de Moraes Zogoiby, descendente bastardo de Boabdil el Zogoiby e de Vasco da Gama. Situado no ponto geográfico onde imagina que tudo tenha começado, o narrador deliberadamente confunde os fios da história e desata os nós dessa origem. Seu gesto é a expressão irreverente daquele que, ao requerer para si uma identidade, não nega aquelas que o precederam. Não é possível ser cristão, judeu, muçulmano ou hindu, muito menos indiano, português ou espanhol sem requerer para si identidades outras que foram se forjando ao longo dessa viagem. Seu imaginado início são os “mares nunca dantes navegados” e parece terminar ou recomeçar numa encruzilhada em que a escrita literária, por permitir roteiros de viagem os mais inusitados, não obedece a cartas náuticas, mas guia-se pelo exercício criativo daquele que acredita na literatura, palimpsesto por escolha, como espaço consciente de errância e negociação de identidades.

Acompanhe-se, pois, este percurso.

Em conseqüência de uma vida desafortunada e em função de um sentimento de isolamento ideológico, Camões se exila em Goa. Nesse cenário, inicia a redação de *Os lusíadas*. A despeito do conhecimento adquirido sobre a história de Portugal e de um saber universal, os aspectos históricos que são a base de sua obra têm em João de Barros e em Fernão Lopes de Castanheda, cronistas do Reino, sua fonte

⁹⁵ Cf. LIMA, 2003, p. 64.

mais segura.⁹⁶ Assim, a experiência de escrita do poeta épico configura-se como de segunda mão, uma experiência já sistematizada como história pelos olhares oficiais do Reino. Quanto aos costumes orientais que figuram na obra, são delineados com vivacidade de pormenores de quem se habituou a presenciá-los durante anos de exílio.

Esse exílio, entretanto, não enfraquece os laços do poeta com seu lugar de origem. Ao contrário, serve para exaltá-lo, já que o Oriente é visto numa perspectiva ocidental. O espírito cruzadista⁹⁷ é um dos fortes valores ideológicos que estrutura o texto camoniano, bem como a mistura de interesses da fé e do império expressos no *Roteiro* de Álvaro Velho. A identidade portuguesa e sua heroicidade se constituem a partir de uma contraposição binária na qual toda a carga negativa recai sobre o oriental, principalmente o muçulmano, que expressa a síntese do ódio dos portugueses ao Outro: eram infiéis ao cristianismo e detinham o monopólio do comércio das especiarias. Assim, essa sobrecarga negativa servia para, em oposição, realçar a coragem, a valentia e a fé dos “barões assinalados”.⁹⁸ O primeiro verso de *Os Lusíadas* é fundamental para se entender o romance de Rushdie na perspectiva adotada nesta tese. O sinal⁹⁹ é uma metáfora designativa dos portugueses como povo messiânico e conquistador, e aparece em diversos momentos do texto épico.

Para Helder Macedo, Vasco da Gama não é um Eneias ou um Odisseu: é o Chefe, o Capitão, um dos “barões assinalados”, cujo discurso, dentro do discurso global do poema, serve para “assinalar” outros “barões”, numa ficção narrativa que o

⁹⁶ Cf. ALBUQUERQUE, 1980, p. 19-32.

⁹⁷ DOMINGUES, 1972.

⁹⁸ CAMÕES, 1980, p. 1.

⁹⁹ No ensaio “*Os Lusíadas* e a cabala judaica”, Fiama Hesse Pais Brandão sugere que o sinal dos barões assinalados pode ser literalmente duplo: sinal de Judeus e de Cavaleiros (de Cristo). Para a ensaísta, esse sinal ambíguo a que se refere Vasco da Gama, pelo qual D. Manuel o escolheu, torna clara a realização de obras “valerosas” para se obter graus. No decorrer do trabalho, Fiama trata de estabelecer uma correspondência entre os dez cantos do poema épico e os dez *sefirot* cabalísticos que, segundo ela, são as emanções de Deus e comandam a estrutura decimal dos cantos em *Os Lusíadas*. Os dez *sefirot* são: 1) *KETER*: coroa, a supremacia de Deus; 2) *HOKMAH*: sabedoria; 3) *BINAH*: inteligência; 4) *CHESSED* ou *HESSED*: graça, bondade; 5) *GUEVURAH*: autoridade ou *PECHAD*: temor; 6) *TIFERET*: Beleza; 7) *NESAH*: vitória; 8) *HOD*: esplendor, honra, princípio de glória dos seres superiores; 9) *YESSOD OLAM*: princípio da natureza; fundamento do mundo e 10) *MALKUTH*: Reino. Cf. BRANDÃO, 1985, p. 55-72.

torna uma extensão, ou máscara dramática, da voz do próprio poeta, que fala através dele.¹⁰⁰

No decorrer da epopéia camoniana, há uma trajetória de sinais e assinalados: o milagre de Ourique (D. Afonso Henriques); o coroamento do Mestre de Avis (filho bastardo de D. Pedro); o sonho de D. Manuel com os rios Indo e Ganges (após o qual designa Vasco da Gama para a viagem às Índias). Exatamente no meio do poema (canto V), os portugueses vêem-se diante do perigo representado por Adamastor. Vencer o medo do gigante transformado em rocha é sinal de que o mar pertenceria aos portugueses; é o momento de passagem do Atlântico para o Índico, do Ocidente para o Oriente; fim do conhecido e entrada no desconhecido, literal e metafórico.¹⁰¹

Por fim, o próprio Camões se inscreve nesse universo de assinalados. É ainda Macedo quem defende tal hipótese, ao sugerir que o poeta “representa a figura do herói da viagem simbólica significada em *Os lusíadas*: a ambigüidade das funções intermutáveis do poeta e das suas personagens, como narradores do poema, permite que ele apresente a seus destinatários a aventura dos heróis que celebra como se da sua própria aventura se tratasse.¹⁰² Personagens e autor, de tal modo se entrelaçam, que o poeta acaba por se incluir entre os “barões assinalados”, aquele que regressou para, através de seu canto, despertar seus contemporâneos do estado de letargia em que se encontravam. A presença desse sinal torna-se ainda mais explícita quando Camões caracteriza sua vida em termos de uma viagem marítima equivalente à que enaltece, em *Os lusíadas*: as armas e as letras. Aqui, o poeta reivindica um estatuto heróico semelhante ao daqueles a quem elege como tais. E, na medida em que o faz, Camões deixa entrever que a aventura maior dos portugueses não foi a viagem, senão a sua transposição em poema épico, que confere imortalidade a seus agentes históricos, e principalmente a si, que soube cantá-los com engenho e arte. São esses barões, ungidos com o sinal de Cristo, desbravadores de mares e terras ignotos, que fundam o que se pode chamar, a partir do épico lusitano, a identidade portuguesa.

Contudo, esse canto de louvor aos feitos portugueses, ao triunfo da fé e do império está intimamente relacionado aos mouros e à sua “falsa religião”, de tal forma

¹⁰⁰ MACEDO, 1981, p. 61.

¹⁰¹ Cf. MACEDO, 1981, p. 65.

¹⁰² Cf. MACEDO, 1981, p. 62.

que *Os lusíadas* não poderiam ser concebidos sem a presença desses. Caso contrário, “as armas e os barões assinalados” não teriam finalidade.

No transcurso da narrativa épica, o mouro é sempre apresentado com atributos negativos. Há um traço de rebeldia que impregna sua imagem, como demonstram alguns exemplos: “desumano”, “astuto”, “bárbaro”, “venenoso”, “belicoso”, “ardiloso”. Esses adjetivos, entre outros, demonstram a imperiosa necessidade que têm os portugueses de eliminá-lo. Se o mouro fosse bom, aos olhos portugueses, seria subserviente, assimilaria o cristianismo, modelo religioso civilizador.

Esse sentimento repulsivo em relação ao mouro não é gratuito, seja ele de origem otomana, turca, árabe, visto que essa cultura, em fins da Idade Média e início de Idade Moderna, se espalhava pelos continentes africano, asiático e europeu. A disseminação desse povo leva para as novas terras o islamismo. Como, economicamente, os “estrangeiros” ofereciam melhores condições de vida, os camponeses acabavam trabalhando para os mouros e, conseqüentemente, se convertiam ao islã. Enquanto os povos islâmicos abriam as portas para o outro, os cristãos fechavam-nas. No século XVI, o medo aos muçulmanos se apodera dos europeus. Na Espanha, acabam sendo expulsos pelos reis Fernando e Isabel.

Ciente desse contexto, a Igreja inculca nos fiéis o medo de que o cristianismo esteja sitiado. Mas a insistência no medo também está relacionada ao fato de a Igreja sentir a inércia das populações. O medo, como diz Jean Delumeau, “inerente a nossa natureza, é uma defesa essencial, uma garantia contra os perigos, um reflexo indispensável que permite ao organismo escapar provisoriamente à morte”.¹⁰³ O avanço otomano sobre a Europa desencadeia esse medo, que os europeus compararam a uma epidemia, à fome, ao fogo e a inundações. Até os sermões religiosos estavam impregnados desse medo e pintavam o inimigo com as cores da crueldade e da barbárie. Além do mais, eram considerados idólatras e tinham o demônio como ídolo. Essa percepção é uma justificativa mais do que plausível para que fossem perseguidos e, conseqüentemente, expulsos do continente, caso não se convertessem ao cristianismo.¹⁰⁴

¹⁰³ DELUMEAU, 1993, p.19.

¹⁰⁴ Cf. DELUMEAU, 1993, p. 260-277.

As conversões pretendiam ser um paliativo para o clima de temor instalado por toda parte. Entretanto, a despeito da conversão, muitos cristãos novos continuavam a praticar em seus lares os antigos cultos. No caso de Granada, os mouros que mantinham a prática islâmica em seus lares foram expulsos, muitos dos quais inauguraram sua diáspora na Índia.

No contexto cristão, a desobediência aos preceitos éticos e morais da Igreja gerava punição, pois a condição natural era obedecê-los. Como os mouros professavam outro credo, eram considerados bárbaros e, por isso, precisavam ser civilizados, lembrando que civilizado, aqui, equivale a cristianizado. Parece que os cristãos europeus tinham o desejo de ultrapassar os limites do consciente e realizar uma mudança radical na postura daqueles que consideravam infiéis. Além de desejarem a colonização do imaginário, empenhavam-se também na colonização do inconsciente.

De que modo esse afã colonizador de almas bárbaras pode ser visto em *Os lusíadas*? As características atribuídas aos mouros, ao longo da narrativa, estão simetricamente espelhadas nas características dos próprios portugueses. Entretanto, o uso da força, do engenho, da astúcia, da ira, da falsidade, da brutalidade, quando parte do português, é uma ação positiva. Quando essas mesmas características são vistas no outro, ganham contornos negativos. Ora, se os portugueses se valem desses expedientes em favor da fé e da expansão através dos mares, seu empenho é louvável e benéfico. Mas, se, por outro lado, são os infiéis que se valem dos mesmos expedientes, sua ação é torpe, pois a utilizam em honra de Maomé e não de Deus. Assim, um português astuto, bravo e ardiloso é um excelente guerreiro em favor de sua pátria e credo, ao passo que o mouro, com esses mesmos epítetos, é um bárbaro; precisa ser civilizado nos preceitos ocidentais.

O medo, então, torna-se produtivo, pois gera nos indivíduos uma necessidade de defesa, aqui explicitada pela negação da alteridade e pela impossibilidade da convivência com as diferenças, porque aceitá-las seria profanar o cristianismo. No caso específico de Portugal, profanar a verdade, ainda que mítica, contida no Milagre de Ourique, era colocar em risco a existência de uma nação em cuja gênese já se professava a conquista, o domínio e civilização de outras terras e culturas.

Bakhtin, em *Estética da criação verbal*, diz: “num mundo que me é exterior, o outro se oferece por inteiro à minha visão, enquanto elemento constitutivo desse mundo. A cada instante, vivo distintamente todas as fronteiras do outro, posso captá-lo por inteiro com a visão e o tato [...]”.¹⁰⁵ A visão é o órgão, por excelência, da construção da alteridade. A percepção do Outro ocorre numa dimensão dialógico-comparativa, já que a alteridade é um acontecimento fugaz, que logo cede espaço à comparação. Ou seja, vivenciar o meu eu e o eu do Outro são procedimentos absolutamente diferentes. O Outro é sentido, experienciado na esfera do externo, enquanto o eu só pode ser vivenciado introspectivamente. As contingências socioculturais são, portanto, elementos que permitem delinear o perfil do Outro e confrontá-lo com o do eu.

Como, no texto épico, o herói é a expressão de uma coletividade, pode ser compreendido na esfera do eu; enquanto isso, o mouro deve ser compreendido, também coletivamente, como o Outro; aquele que, passada a perplexidade do encontro inaugural, foi impregnado com o sinal da diferença e da inferioridade. Ao contrário da visão que se explicita do mouro, Camões elabora para os heróis portugueses uma ascendência mítica que justifica a incursão lusitana por terras indianas, em busca das especiarias e dos tecidos que inundariam a Europa. Entretanto, antes de serem vistos como heróis míticos, os portugueses são descritos pelo Gama como seres cujos ascendentes históricos – bravos, valentes, aventureiros – lhes deixam como herança o poder da conquista.

Ao lutarem contra os vícios, em nome da lei divina, os navegadores, na qualidade de povo assinalado, garantem o programa de expansão da fé. Mas é daí que nasce um terceiro sentido para a navegação, e talvez o mais almejado de todos eles: “navegar para carregar os navios de cravo, canela, pimenta e noz moscada”.¹⁰⁶ Entre a fé e a expansão econômica, é perceptível o sentido contraditório do procedimento colonizador, caracterizado pelas relações de comércio, através da exploração de riquezas nativas. Como cristãos, os portugueses se viam na obrigação de respeitar o nativo, mas a vã cobiça de mandar explicita um tratamento mais severo e até mesmo a escravização.

¹⁰⁵ BAKHTIN, 1992, p. 55.

¹⁰⁶ GOTLIB, 1988, p. 131.

Em *Os lusíadas*, as duas primeiras motivações ocorrem de forma paralela. A linguagem também faz o mesmo percurso: ora é apologética, ora crítica. Na medida em que essa tensão discursiva se engendra, é possível vislumbrar uma imagem do português e do mouro, que se delineia enquanto os fatos históricos são narrados e se prestam a justificar o heroísmo português e sua incursão por mares estrangeiros. A pertinácia, o engenho e a bravura são características tipicamente atribuídas aos lusitanos.

São bravos quando enfrentam as adversidades colocadas no trajeto, por Baco, que age em favor dos mouros. O engenho é entendido como lance de inteligência e argúcia utilizadas para se livrarem de situações embaraçosas, como o episódio em que Veloso consegue escapar à morte (canto IV). Já a pertinácia se liga à capacidade dos heróis de, a cada adversidade, se proporem novas empreitadas, sem deixar esmorecer os ânimos. Há também as qualidades coletivas, que são projeções do passado ou do futuro, extraídas dos acontecimentos gloriosos. Assim, a identidade portuguesa só se constitui na medida em que o espelho que tem diante de si reflete o reverso de sua auto-imagem. Esse reflexo garante o avanço dos portugueses como povo escolhido para a subordinação política do mouro, o que valida o empreendimento da viagem.¹⁰⁷

Através da subversão do sinal designativo dos barões assinalados, Rushdie desconstrói a imposição teleológica do passado e a torna provisória. Realiza também um deslocamento do passado e substitui os barões assinalados e seus feitos, que se tornam contraditórios, desaloja as continuidades que passam a ser ocupadas pelas muitas redes discursivas da cultura.

Como Camões, o Mouro cumpre seu destino na diáspora – a Península Ibérica – onde, arrastando-se pelas velas, espalha os manuscritos de seu livro. Como um D. Sebastião – último representante da dinastia de Avis –, desaparece. Entretanto, do Mouro, ninguém aguarda o regresso. À maneira de um herdeiro de Camões, nessa trajetória, colhe como resultado um livro. Camões salva os manuscritos de sua obra de um naufrágio e funda uma tradição; o Mouro, último baluarte do bardo português, ao espalhar os manuscritos de seu livro pelas cercas e pelos postes da província de Benengeli, dispersa essa tradição, retira-a da imobilidade, pois o que resta da

¹⁰⁷ Cf. GIL, [s.d.], p. 13.

grandeza de outrora é só literatura. Vasco da Gama, o grande herói lusitano, é transformado não apenas no ascendente primeiro dessa mistura apimentada entre europeus e indianos, mas também na personagem Vasco Miranda, que figura, no romance, como algoz do Mouro. Esse jogo genealógico é uma especiaria que se manifesta, no contexto contemporâneo, como uma das maneiras para se temperar e garantir o sabor de uma identidade que se constitui e tem consciência de que faz parte de um nó diaspórico e corrediço.

Além da presença expressiva de Vasco da Gama como ascendente genealógico da família de Aurora, um eco camoniano reverbera não somente no nome do avô materno do narrador – Camões da Gama –, mas também numa espécie de irreverência no que respeita às questões sociopolíticas e culturais de seu tempo. Nesse sentido, Francisco e Camões da Gama partilham certo mal-estar no mundo, e têm, na escrita, uma forma de manifestar suas opiniões, o que, aliás, é herdado pelo narrador. Traço evidente nessas três personagens é, também, uma verve quixotesca, razão pela qual, por oposição à racionalidade feminina que percorre todo o romance, são vistos como sujeitos idealistas, sonhadores e pouco à vontade no mundo. E aqui a asma se configura como recurso metafórico importante, já que pode ser lida como um vestígio de tradição inconsciente, modulado de acordo com as experiências emocionais das personagens que são por ela acometidas. Quando a herança de uma tradição tende a se transformar na representação de uma verdade, cria-se um círculo vicioso em que a verdade apela para a tradição, enquanto esta se identifica com a verdade.

Assim, parece que essas personagens, ainda que lutem, por meio da escrita, para fugir do caminho traçado pela tradição, não podem dela se desfazer pela raiz, o que seria uma morte cultural, pela negação de um arquétipo que encontra, no passado, seu primeiro ato, e nele sua legitimação. Resta-lhes, então, sobreviver com a consciência de que não podem se libertar dessa asma, mas tornar o ar do mundo mais respirável, como bem afirma o narrador: “inalamos o mundo e exalamos significados. Enquanto podemos. Enquanto podemos” (p. 63). Esses significados relativizam o poder asfíxiante da tradição ao transformarem o respirar em suspirar: “sub-respiro” (p.

63). E aqui há que se pensar no *Cogito, ergo sum*, de Descartes,¹⁰⁸ parodiado em *Suspiro ergo sum* (p. 63).

A partir de Descartes, a categoria de “mental” diz respeito essencialmente ao privado, à consciência. Ou seja, os fenômenos físicos e psíquicos são tratados como fatos internos, pois o “eu” designa a consciência imediata do próprio pensar. Wittgenstein se posiciona corretamente contra Descartes, ao defender que “as sensações não são objetos privados” e que “o corpo não é como um ‘resto físico’, mas como algo constituído a dois”,¹⁰⁹ cuja expressividade, o sopro de vida que o atravessa, apaga as fronteiras entre o dentro e o fora. Assim, ao transformar o *cogito* em suspiro, Rushdie abole as fronteiras físicas, políticas, culturais ou simbólicas que tantas divisões renderam ao mundo. Naquilo que parece mais óbvio é que talvez resida uma das grandes forças da obra em questão: o ar, essencial para a vivência dos seres humanos, do planeta, de inúmeros inventos tecnológicos da humanidade, não pode ser interdito; não se vale de passaportes e vistos para ultrapassar fronteiras; não privilegia sujeitos ou nações. Desde que passamos a habitar o mundo, é a única ação comum a todos, do primeiro ao último instante:

No início e até o fim, era e é o pulmão: divino aflato, primeiro vagido do bebê, ar moldado pela fala, baforadas de riso em *staccato*, árias exaltadas, gemidos contentes de amor, lamento de enamorado infeliz, resmungo de avarento, grasnido de velha coroca, fedor de doente, sussurro de moribundo, e depois, depois, depois, o vácuo silencioso. (p. 63)

O ar é o meio pelo qual, no romance, tanto o corpo quanto o universo são unificados. Contrariando o que afirmam filósofos como Zenão e Crisipo,¹¹⁰ que acreditam que todo centro pneumático tem um sistema diretivo, e que o do homem é o coração, o Mouro elege como sistema diretivo o pulmão. Nele está projetada, metaforicamente, a incapacidade da narrativa de se estruturar senão a partir de suspiros outros, uma vez que, acometido pela asma, o pulmão perde grande parte de sua capacidade armazenadora. Assim é que, prestes a uma falência física, em decorrência de uma crise asmática, o narrador recorre a arquivos e estratégias

¹⁰⁸ DESCARTES, 1979, p. 91-98.

¹⁰⁹ WITTGENSTEIN *apud* SOARES, 1996, p. 42.

¹¹⁰ Cf. PETERS, 1983, p. 193.

culturais de outros tempos e espaços, para manter, ainda que precariamente, sua vida e a vida da narrativa em funcionamento.

2.3 O manuscrito encontrado: construção de uma identidade

Um recurso textual recorrente na literatura, anterior ao *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes, mas sem dúvida popularizado com a obra desse autor, é o do manuscrito encontrado. Tal recurso é vastamente explorado no romantismo português¹¹¹ e no brasileiro. Segundo Maria Fernanda de Abreu, Cervantes se vale do “manuscrito encontrado” como um “recurso técnico”¹¹² comumente utilizado nos livros de cavalarias. Nele, são encontrados “factos e escrituras autênticas que garantem a ‘verdade’ do que se conta; pergaminhos cuja dificuldade de decifração encarecem (e dignificam) a tarefa duma investigação que assim se diz historiográfica”.¹¹³ O recurso ao manuscrito, como forma de desvelar ou de construir uma “verdade”, se faz presente também na narrativa de Rushdie ora em análise, em três situações. O primeiro deles – o manuscrito espanhol, encontrado na sinagoga – será neste momento discutido; o segundo – o manuscrito de Ezequiel, o cozinheiro da família, será analisado a seguir; e o do romance escrito pelo Mouro e espalhado pela província de Benengeli – será focalizado no quarto capítulo desta tese.

Com um “já não lembro” (p. 86) estratégico de quem esquece para inventar, o narrador do romance se põe a contar a história de seu sobrenome – Zogoiby –, que inspirou sua mãe, Aurora, a criar a mais famosa série de suas pinturas: “a série do Mouro”, que atingiu o auge na obra-prima inacabada, e posteriormente roubada, intitulada “O último suspiro do Mouro” (p. 86-87). A despeito de sua impressão de conhecer a história desde que nasceu, o narrador tem “sérias dúvidas quanto a sua veracidade” (p. 87), mas procura de modo desesperado “algum tipo de comprovação” (p. 87). Contudo, mesmo que afirme existir hipóteses mais simples para sua origem e prometendo ao leitor, “no momento oportuno, propor uma versão alternativa” (p. 87), vale-se da lenda oficial da família, “com todos os floreios habituais” (p. 87). A lenda nada mais é do que uma “velha caixa assinalada com a letra Z e fechada com um

¹¹¹ Cf. ABREU, 1997.

¹¹² ABREU, 1997, p. 142.

¹¹³ ABREU, 1997, p. 142.

cadeado vagabundo, que rapidamente foi aberto” (p. 87) por Abraham, que a encontra, quando adolescente, no fundo de uma sinagoga.

Para se compreender a história desse achamento, é necessária uma breve digressão pela narrativa. A sinagoga pela qual Flory zelava, era revestida por “azulejos chineses” (p. 84). Quando os fiéis lá iam rezar, ela os obrigava a tirar os sapatos. Ao objetarem ser aquela uma “prática evidentemente mourisca”¹¹⁴ (p. 84), Flory ria impiedosamente, lembrando-lhes que não só ela, como eles também deveriam cuidar da casa (p. 84). Eram azulejos de Cantão: “Não havia dois iguais” (p. 85), importados por Ezequiel Rabhi, no ano de 1100 d.C., cobriam o chão, as paredes e o teto da pequena sinagoga. Começaram a surgir lendas em torno deles. Dizia-se que quem se desse ao trabalho de procurar terminaria encontrando sua própria história num daqueles quadrados azuis e brancos, porque os desenhos deles mudavam, estavam mudando, com o passar das gerações, de modo a contar a história dos judeus de Cochim. Já outros estavam convictos de que os azulejos eram proféticos, só que a chave para sua compreensão se perdera nos tempos (p. 85).

Ainda criança, a engatinhar pela sinagoga, Abraham vê o pai, que havia abandonado a família há um ano, reaparecer na “cerâmica azul”. Desde então, “o menino passa a receber notícias de Salomon Castile através dos azulejos metamórficos” (p. 85). Esses azulejos proféticos não apenas lhe dão acesso às aventuras e ao paradeiro paternos, mas também lhe permitem, quando perdidas as esperanças de reencontrar o pai naqueles azulejos, descobrir os segredos da mãe: um baú cujo único tesouro de real valor, além das esmeraldas (pelas quais um dia Abraham troca seu filho primogênito ainda inexistente), era “o passado, e o futuro” (p. 87). Já adulto, e disposto a enfrentar a mãe para se casar com Aurora, que era por Flory denominada bastarda, o filho entra na sinagoga e diz: “pois eu vou mostrar quem é bastardo [...] e arrastou a arca para fora do esconderijo” (p. 87). Diante de Flory caída sobre os azulejos, o filho faz desfilar “as jóias incômodas da vergonha”:

¹¹⁴ Na tradução brasileira do romance, realizada por Paulo Henriques Britto, aparece a expressão “mourisco(a)”, cujo uso é comprovadamente equivocado, tendo em vista que essa expressão se refere aos muçulmanos forçosamente batizados pela Igreja Católica, na Espanha e em Portugal, e que mantinham em segredo, como os judeus, ditos marranos ou cripto-judeus, a prática de sua religião primeira. São também conhecidos como cripto-islâmicos. A palavra em questão significa, portanto, o que procede ou tem prevalência de mouro. Cf. RIBAS, 2004, p. 69.

Um turbante verde-escuro, embrulhado num pano que o tempo transformara numa ilusão, tão delicado que até mesmo a luz alaranjada da tarde, filtrada pelas janelas da sinagoga, parecia forte demais; tão insubstancial que se tinha a impressão de que era capaz de desintegrar-se sob o olhar intenso de Flory Zogoiby...

E em torno desse turbante fantasma, segundo a lenda da família, pendiam correntes de ouro sólido, que o tempo tornara foscas, e delas, por sua vez, pendiam esmeraldas tão grandes e tão verdes que pareciam de brinquedo. *Tinha quatro séculos e meio, a última coroa que caiu da cabeça do último príncipe de al Andalus; era nada menos que a coroa de Granada, que pertencera a Abu Abdllah, o último dos násridas, conhecido como "Boabdil". [...] um livrinho de páginas de pergaminho escritas a mão, toscamente costuradas e encadernadas em couro. O texto era em espanhol, idioma que o jovem Abraham não conhecia, porém ele copiou alguns dos nomes ali contidos, e nos anos que se seguiram foi devassando seus significados.* (p. 88)

Através dos objetos encontrados e do manuscrito, sabe-se que Abraham, em busca do pai, descobre, por acaso, uma interface moura entrelaçada a sua identidade judaica. Uma procura que leva à outra, que se configura como inesperada. Importa ainda ressaltar que o baú encontrava-se escondido no fundo da sinagoga, espaço sagrado para reunião dos judeus,¹¹⁵ mas revestida por azulejos, artefato de origem árabe, ainda que produzidos na China. O próprio espaço onde se desvela a verdade há muito escondida é um espaço híbrido, uma pista que insinua um palimpsesto arquitetônico, enlace para além dos nós genealógicos. As relíquias ali guardadas apontam para uma história de quatro séculos e meio. Porém, mais importante do que as relíquias é o pano que as cobre, o qual, de tão antigo, torna-se quase insubstancial, uma ilusão capaz de se desintegrar não só diante do "olhar intenso de Flory Zogoiby", como também do leitor.

¹¹⁵ De acordo com José Augusto Martins Ramos, "a sinagoga foi, desde sempre, quase o único espaço fixo de uma comunidade desenraizada e nómada. O seu espaço geográfico é uma casa e o seu tempo específico é o de uma reunião. 'Casa de reunião' é o nome para 'sinagoga' em hebraico. Mas a sinagoga não substitui simbolicamente o templo. Este identificava-se com o carácter mítico do espaço original e ficou como carência". Cf. RAMOS, 2002, p. 68.

Mas é exatamente esse tecido, puído pelo tempo e transparente, a ponto de ser atravessado pela “luz alaranjada da tarde”, um dos componentes dessa verdade que, desvelada, torna-se clara, transparente como ele próprio: a bastardia.

As jóias do último mouro de Granada, resistentes à ação do tempo, apesar de parecerem brinquedo, também servem de testemunho para que os fatos sejam esclarecidos. Contudo, é o livrinho de páginas de pergaminho, escritas à mão, em espanhol,¹¹⁶ o atestado definitivo dessa verdade. Parafrazeando Maria Fernanda de Abreu, “aí nasce o manuscrito”¹¹⁷ produzido pela amante, judia anônima, que subtrai do sultão decadente os últimos objetos que o identificam com o poder dos muçulmanos na Península Ibérica. Ao fugir para a Índia – rumo a Cochim –, leva no ventre um filho de Boabdil; “e foi desse filho que, muitas gerações depois, gerou-se Abraham” (p. 91). É essa história que permanece em segredo, até que Abraham possa, pouco a pouco, decifrar, de modo aparentemente despretensioso, uma verdade sobre nomes e fatos subentendidos nos caracteres da língua espanhola, por ele desconhecida.

Como afirma Maria Fernanda de Abreu,

uma das tarefas a que está obrigado o escritor-leitor de manuscritos é o que poderíamos chamar de “tarefa paleográfica”, isto é, que compreende a decifração da letra, difícil tarefa já que um manuscrito encontrado será tanto mais autêntico e canônico quanto mais se apresentar “safado” o pergaminho e “carcomida” a letra; e com algumas folhas rasgadas.¹¹⁸

No caso de *O último suspiro do Mouro*, essa tarefa caberá ao velho Moshe Cohen,¹¹⁹ “um merceeiro ranzinza e pouco sociável que era na época o chefe da

¹¹⁶ Conforme Cecil Roth, entre os judeus da diáspora, “o conhecimento das línguas portuguesa e espanhola era piedosamente transmitido de geração em geração. A última, falada pelos descendentes dos exilados de 1492 no Levante a fonte e o lar do saber tradicional”, era encarada como uma espécie de língua sagrada e mais culta; além disso, era adotada como o meio de comunicação internacional entre eruditos e mercadores itinerantes. Cf. ROTH, 2001, p. 213-214.

¹¹⁷ ABREU, 2001, p. 143.

¹¹⁸ ABREU, 2001, p. 146.

¹¹⁹ “Os sacerdotes (Kohens) desempenham poucas funções em termos de judaísmo, embora alguns judeus (incluindo aqueles que têm o apelido Khoen) façam remontar a sua ascendência às famílias de sacerdotes da antiga Israel”. Cf. COHN-SHERBOK, 1999, p. 92.

comunidade oficialmente designado e o depositário das histórias da tribo” (p. 88). O falar sem reservas, por parte do merceeiro, a partir dos nomes que Abraham copia e lhe entrega com o objetivo de devassar seus significados, deve-se ao fato de que, naquela comunidade, prestes a desaparecer, a nova geração não demonstrava interesse pelos tempos de outrora (p. 89). Decifrar a história daqueles nomes não é tarefa para qualquer um, mas para alguém que possa garantir a fidelidade do que se diz; alguém que, de certa forma, conheça a história. Ao copiar os nomes que lhe chamavam a atenção, Abraham evita, deliberadamente, a tradução do pergaminho, pois, de modo sutil, as histórias daqueles nomes levam-no ao objetivo que almeja. Um silêncio de mais de quatro séculos é rompido através da palavra que nomeia e explicita vestígios de uma identidade. A voz de um outro narrador que, no sentido benjaminiano,¹²⁰ acumula o saber tradicional e as experiências que vêm de longe, por delas ter ouvido falar, garante a verdade contida naquela língua estrangeira, há tanto tempo grafada num pergaminho.

Os nomes, nessa circunstância, são como os nós de uma rede. Remetem a inúmeros outros agenciamentos, através dos quais as histórias reverberam em outros contextos e são tangenciadas por outros relatos. Aos poucos, esses nomes preenchem um vazio na origem de Abraham e dos judeus de Cochim. Como os vestígios de um original dependem do tradutor para sua sobrevivência, assim também são os nomes. O velho merceeiro, portanto, configura-se numa espécie de tradutor benjaminiano. Seu gesto garante a pervivência do original como um vestígio sagrado. Ou seja, o tradutor quebra o invólucro no qual está contida a semente de uma verdade, cuja sobrevida depende da interferência daquele que, na sua língua, revela a intenção do original: a verdade nele contida.

No plano da enunciação, Rushdie, como manipulador das personagens que atuam no romance, não permite que Abraham tenha acesso ao todo. Chegar à verdade absoluta significa tornar pronunciável o nome de Deus: JHVH. A cultura judaica está interdita de pronunciá-lo. Ao apontar para essa impossibilidade, o autor indiano faz com que suas personagens espelhem seu projeto literário, cuja intenção teórica está afinada com as manifestações da pós-modernidade.

¹²⁰ BENJAMIN, Walter, 1987, p. 197-221.

Para José Augusto Mourão, “o escrito assegura a fixidez”, mas tem seus limites. Ao fixar o pensamento, limita o enunciado, inaugura o silêncio; é uma regra tirânica, um instrumento de dominação.¹²¹ Nesse caso, o escrito revela um nome que atravessa o tempo e se identifica com uma suposta origem, com uma apresentação identitária.

A autenticidade da história que é contada, ainda que o narrador do romance dela desconfie e proponha-lhe uma versão alternativa, é garantida pelos recursos que se tornaram comuns na literatura de Cervantes e na daqueles que dele se valeram como fonte de diálogo, quais sejam: os manuscritos encontrados e as circunstâncias materiais e espaciais nas quais vêm à luz. No romance em estudo, há um baú, fechado com um cadeado vagabundo, que não corresponde às condições herméticas em que deve ser mantido um segredo que não se deseja revelar; a letra “Z”, nele inscrita, remete ao sobrenome misterioso de sua família; e ainda à marca judaica, em que o “Z” é inicial da palavra hebraica *Zkhor*, que significa lembrar. Essa letra, portanto, parece configurar-se como um indício de que houve uma miscigenação. Dentro do baú, a história que se dá a conhecer, através das relíquias, não é a do povo judeu, mas a do seu encontro com os muçulmanos. Ou seja, ali reside a história da constituição de uma identidade bastarda.

A sinagoga configura-se, portanto, como o local sagrado ou inesperado no qual esse segredo é guardado por mais de quatro séculos e no qual se desvela o segredo da letra Z, impressa no baú. E, por fim, o mais relevante, o pergaminho, numa língua desconhecida, que precisa ser decifrada. Entretanto, continua a soar na memória do leitor a versão alternativa de que nos fala o narrador. Que finalidade terá? Por que recorrer a essa estratégia?

A proposta alternativa à versão oficial da fábula familiar tem início quando se questiona a validade de um sobrenome que mais se parece com um apelido – Zogoiby, que quer dizer: o azarado – e a existência de um pergaminho velho, encadernado em couro. Se não existem provas concretas, se não foram vistos os objetos, como sustentar a veracidade da história? Sendo assim, o narrador instiga o leitor a desacreditar da história que conta sem que as pistas tenham até ele chegado. E lança uma pergunta, que de retórica nada tem:

¹²¹ MOURÃO, 1996, p. 172.

Querem saber o que havia na arca? Pois bem: nada de turbantes cravejados de jóias; mas esmeraldas, sim. Ora mais, ora menos. – Mas legado de família? Coisa nenhuma. – Então o quê? – Muamba. Isso! Mercadoria roubada! Contrabando! Roubo! Já que o assunto é lavagem de roupa suja, vamos falar em sujeira: o nome dela é Flory Zogoiby, minha avó. Minha avó era uma ladra. Durante muitos anos, foi membro importante de uma bem-sucedida quadrilha de contrabandistas de esmeralda; pois quem iria procurar muamba embaixo do altar da sinagoga? [...] quando chegou a hora de seu filho Abraham reivindicar sua herança ilegal... O assunto é bastardia? Genética não tem nada a ver; basta seguir a trilha dos cifrões. [...] Ainda com relação à fábula do mouro: se me pedissem que escolhesse entre a lógica e as lembranças da infância, entre mente e coração – bem, nesse caso, apesar de tudo que expus acima, eu preferiria a fábula.(p. 95)

No que diz respeito ao romance *O arco de Sant' Ana*, de Almeida Garrett, Maria Fernanda de Abreu alega haver uma dispersão da responsabilidade autoral, visto que o autor, ao longo da narrativa, demonstra haver um manuscrito com uma história inacabada, por culpa não se sabe de quem: “do romancista ou do primitivo texto ou das sucessivas cópias ou dos amanuenses ou dos impressores”.¹²² Isso, entretanto, não impede o autor de se autodesignar “historiador”, bem à moda das convenções literárias de seu tempo. Além do mais, o profícuo diálogo com Cervantes demonstra um procedimento de escrita semelhante ao do autor espanhol, que se coloca na condição de editor do *D. Quixote*.¹²³

No texto de Rushdie, o enquadramento narrativo do romance está em primeira pessoa; distanciado temporal e espacialmente dos fatos e personagens que relata. Portanto, por mais que tenha havido um manuscrito, tudo que conta são “lembranças da infância”, experiências alheias sobre as quais ouviu falar. A versão alternativa, por mais convincente que seja em termos de verossimilhança, além de permitir uma relação com o comportamento futuro de Abraham, enquanto contrabandista, explicita o caráter de representação inerente ao texto literário e às diversas possibilidades de se refletir sobre um mesmo fato. Essa última versão retira, contudo, toda a aura fabulatória que a história possa ter. Sendo assim, o próprio narrador, astutamente, encarrega-se de expor, ainda que de forma condicional (“eu

¹²² ABREU, 2001, p. 216.

¹²³ ABREU, 2001, p. 225.

preferiria”), sua opção pela fábula, e com isso, pela suposta sinceridade reconduz o olhar e a preferência do leitor para a lenda e todos os seus floreios. Desse modo, Rushdie não só reenvia o leitor para um percurso de leitura – numa tentativa de selar um pacto de suspensão da verdade –, mas também explicita sua filiação crítica a esse tipo de tradição literária – numa perspectiva pós-moderna – que tão bons frutos rendeu à Península Ibérica. Na verdade, se contrabando houve, foi de idéias, ou seja, introduz-se, a partir dessa constatação, a hipótese de que as idéias foram retrabalhadas de modo ilegítimo. Adentra-se, aqui, num território um tanto delicado, que tem a ver com a relação colonizador/colonizado. Um discurso hegemônico de que há aqueles que, em termos de civilização, são inferiores, foi meticulosamente elaborado e amplamente difundido no período colonial, de modo a garantir uma inserção efetiva no que seriam as colônias.

No caso indiano, percebe-se uma espécie daquilo que Homi Bhabha chama de emersão entre a mimese e a mímica: a escrita. “Um modo de representação, que marginaliza a monumentalidade da história, que muito simplesmente arremeda seu poder de ser modelo, poder esse que supostamente a tornaria imitável”.¹²⁴ Ao se manifestar como repetição, o discurso mímico procede a uma representação parcial do outro e provoca uma “visão dupla que, ao revelar a ambivalência do discurso colonial, também desestabiliza sua autoridade”.¹²⁵ Em princípio, esse discurso parece correr à margem de uma genealogia linear, legítima. Porém, os movimentos de descolonização colocam no centro das discussões uma identidade que não se submete a uma máscara, mas que a utiliza como modo de perturbar o poder colonial e produzir “uma visão parcial da presença do colonizador, um olhar de alteridade que compartilha a acuidade do olhar genealógico que, como descrito por Michel Foucault, libera elementos marginais e abala a unidade do ser do homem através do qual ele estende sua soberania”.¹²⁶

Ao se valer do manuscrito encontrado como recurso para um tópico de sua narrativa, Rushdie não só faz um arremedo crítico dessa tradição, mas também demonstra que a fratura numa linha genealógica pode ter, muitas vezes, um resultado

¹²⁴ BHABHA, 1998, p. 133.

¹²⁵ BHABHA, 1998, p. 133.

¹²⁶ FOUCAULT, 1987, p. 134.

indesejado para o colonizador, porque relativiza seu poder sobre o outro. Para esse outro, a fratura genealógica pode vir a ser a fissura através da qual seu discurso possa ser ouvido. No caso de *D. Quixote*, o manuscrito encontrado foi escrito por Cide Hemete Benengeli, historiador árabe. Ora, é aqui importante realçar a origem árabe do autor do manuscrito, o que já é, por si, uma fratura no cânone literário de então, em função da relação que a Península Ibérica tinha com os povos de origem árabe e sua cultura. Se as histórias do cavaleiro andante figuram como origem da narrativa moderna, essa origem, como assinala Cervantes, está ligada à cultura árabe, quando de sua atuação e influência na cultura ibérica. Nessa perspectiva, pode-se promover uma reviravolta na história da literatura, a partir da publicação de *Dom Quixote de la Mancha*.

Rushdie, por sua vez, vale-se de recurso semelhante, pois o manuscrito expressa a origem árabe, que fratura a genealogia dos judeus espanhóis, na diáspora, em Cochim. A autoria desse manuscrito não só provém de mãos femininas, mas das mãos de uma mulher judia que traz no ventre o filho bastardo de um muçulmano. Essa voz feminina desaparece no restante da narrativa e a história só reaparece, séculos depois, contada por bocas masculinas, e depois reimaginada e escrita também por mãos masculinas. Sendo assim, o estatuto da verdade encontra-se registrado num manuscrito do qual não se tem notícia: o leitor acredita se quiser... Há aqui toda uma encenação cujo propósito parece residir no fato de que reivindicar legitimidade para qualquer fato, genealogia ou tradição sugere uma postura fundamentalista, uma vez que essência não há, principalmente depois que o homem, com o madeiro na água, decidiu ampliar seus horizontes geográficos e culturais.

Na literatura de Rushdie, legítimo ou ilegítimo são termos que se relativizam, uma vez que as idéias, assim como o ar que se respira, circulam, cruzam e atravessam fronteiras. Ou melhor, desconhecem a noção de fronteiras, e a bastardia, por mais que o vocábulo tenha uma carga semântica pejorativa, ajuda a melhor visualizar os enlaces culturais inaugurados com a chegada de Vasco da Gama a Cochim e os desdobramentos dessa chegada.

2.4 Contrato de identidade – um recurso judaico

Na mesma época que os muçulmanos, também partiu da Espanha – rumo a Cochim – uma comunidade de judeus. Mas o rico e respeitado judeu e financista, dom Isaac Abravanel, tenta subornar as determinações reais. Os reis Fernando e Isabel da Espanha não estavam muito firmes em seus propósitos de julgá-lo devidamente, principalmente depois que este lhes oferecera 30 mil ducados para que revertessem seu édito de expulsão. Diz a lenda que Tomás de Torquemada, inquisidor-mor à época, entrou no palácio, crucifixo em punho, e disse aos soberanos: “Eis aqui Jesus, a quem o malvado Judas vendeu por trinta moedas. Vós o venderíeis de novo – só que por maior preço”.¹²⁷ No período subsequente a esse episódio, muitos foram os judeus que abarrotaram os portos hispânicos rumo a terras desconhecidas, onde iriam dar origem a inúmeras outras diásporas que fizeram a história dos povos judaicos pelo mundo. Do porto de Cádiz, navios abarrotados partiam levando judeus para o exílio, o “que obrigou um outro viajante daquele ano, Colombo, a partir do porto de Moguer” (p. 90). Os judeus abandonaram as forjas de Toledo e foram para a Índia. A família Castile partiu nessa época; os Zogoiby, somente 20 anos após (p. 81).

Quatro séculos depois, o narrador conta como as famílias Castile e Zogoiby se encontram num rito matrimonial. Desse casamento, nasce Abraham que, depois do desaparecimento do pai, adota o sobrenome materno. Ao assumir o sobrenome árabe de Zogoiby, o narrador evidencia o indício de que sua árvore genealógica comporta uma miscigenação, cuja origem está na imigração coletiva de judeus e muçulmanos da Espanha para o subcontinente indiano. Além disso, põe em suspeição seu estatuto de judeu. No contexto bíblico, a alteração dos nomes tem valor fundamental. Depois de seu encontro com Deus, Abrão acrescenta um “a” a seu nome, que passa a ser grafado Abraão. Essa alteração funciona como um ritual de passagem de um estado de ignorância da existência divina para aquele no qual Ele passa a ser primordial. Assim, assumir o sobrenome materno é significativo de uma alteração nos paradigmas judaicos representados por Flory Zogoiby, que acumula também as funções paternas na sinagoga, cuja zeladoria era cargo, até então, atribuído ao marido que a abandonou. No judaísmo, é o princípio matrilinear que define a religião dos filhos.

¹²⁷ SCLIAR, 1994, p. 65-6.

Entretanto, são socialmente identificados pelo sobrenome paterno. A substituição de Castile por Zogoiby demonstra um rompimento com as regras da fé judaica,¹²⁸ bem como um erro de cálculo de Flory, já que é por causa desse nome de origem andaluza que o filho descobre a miscigenação entre judeus e muçulmanos.

Além de se expressar como um elemento de sobrevivência, o nome é também um dos aspectos da nossa identidade. Segundo Maria Helena Trindade Lopes, “no antigo Egito o nome próprio produzia o ser, participando do seu destino, que nada podia decompor. Expressava o percurso vivencial de seu possuidor”.¹²⁹ Os nomes, como vemos, são motivados por diferentes razões e garantem a sobrevivência do indivíduo e sua memória.

Já casado, Abraham recorre à mãe para salvar a empresa de especiarias, cujo nome havia sido alterado para Camões 50C. Em troca das esmeraldas que pertenceram a Boabdil, a mãe exige dele, através de um contrato, uma recompensa, ou seja, um neto varão para ser criado nos preceitos judaicos. Essa é uma tentativa desesperada de Flory para reiniciar uma construção identitária há muito fraturada. Na tradição judaica, “o primeiro rapaz a nascer pertence a Deus, devendo ser recuperado pelos seus pais, quer através do pagamento simbólico de uma pequena quantia em dinheiro quer pela oferta de uma pequena peça de prata a um sacerdote”.¹³⁰ Com essa postura, Flory não só enfrenta a misoginia da comunidade, bem como tenta se colocar no lugar de Deus. O ritual, que tem um caráter simbólico, transforma-se, para Abraham, numa transação econômica e, para sua mãe, numa maneira de reinventar uma origem judaica contrária aos preceitos ortodoxos, que relegavam à mulher a obrigação apenas de cuidar da casa, enquanto o marido se dedicava ao estudo do *Talmude*.¹³¹

¹²⁸ “O judaísmo ortodoxo rígido constitui uma religião essencialmente patriarcal, na qual tanto homens como mulheres têm papéis claramente definidos. É sem dúvida um facto que o estatuto de judeu é conferido à criança pela via materna, mas o seu nome será sempre posto consoante seja o filho ou filha de um determinado pai”. Cf. COHN-SHERBOCK, 1999, p. 106.

¹²⁹ LOPES, 1996, p. 11.

¹³⁰ COHN-SHERBOK, 1999, p. 92.

¹³¹ “*Talmude* é o compêndio da Lei Oral escrito na Palestina em finais do século V e na Babilônia em finais do século VI”. Cf. COHN-SHERBOK, 1999, p. 122.

O neto, todavia, nasce tardiamente, quando a avó já havia morrido. Quando sua terceira filha já estava com sete anos, Aurora engravida de Moraes. Num passeio da família Zogoiby a Matheran, Abraham tem um ataque do coração. Ao socorrê-lo, Aurora depara com uma senhora a colher cogumelos, que lhe aparece do nada e a ajuda a socorrer o marido. Ao encontrar-se com as filhas preocupadas, “deseja que elas cresçam o mais rápido possível” (p. 152), além de aspirar a que pelo menos um filho crescesse muito depressa. Imediatamente, “uma voz atrás dela disse umas poucas palavras, quase inaudíveis. Obeá, jadu, fo, fu, fai” (p. 152). Aurora procura pela dona da voz, talvez a vendedora de cogumelos, mas não havia ninguém à volta deles, com exceção das filhas. Depois, partem para o hotel. Nessa noite, ela e Abraham fazem amor; quatro meses e meio depois, nasce Moraes, o filho varão tão esperado. Essa misteriosa voz parece funcionar como nos contos de fadas, em que um desejo intenso é ouvido e prontamente atendido, como ocorre à mãe de Branca de Neve.

A aparição da mulher com a cesta de cogumelos (referência intertextual à cesta da madrasta de Branca de Neve) pode funcionar também como uma espécie de piscadela para o leitor, uma espécie de cena memorável, a lembrá-lo de que um contrato há muito feito entre mãe e filho estava, naquele momento, prestes a se consumir. E os cogumelos de que é portadora são símbolos desse contrato que, uma vez assinado, jamais pode ser desfeito. Os cogumelos, originários de vestígios aparentemente esquecidos, dispersos no tempo e no espaço, inesperadamente, surgem, a lembrar que nada pode ser apagado; são pistas de uma história que resiste e que insiste em ter continuidade.

Marcado pela progeria e por um aleijão na mão direita – como mencionado, em formato de maçã –, o Mouro tem, assim como Bombaim, um crescimento desordenado, e reflete, já adulto, sobre sua condição:

tal como a própria Bombaim, cidade das minhas alegrias e minhas dores, cresci desordenadamente, para todos os lados, sem dar tempo para um planejamento apropriado, sem pausas para aprender com minha experiência, meus erros, meus contemporâneos, sem tempo para refletir. Não admira, portanto, que eu tenha terminado assim: um caos. (p. 172)

Bombaim, oferecida aos ingleses como dote de casamento, foge ao controle daqueles a quem fora destinada, o mesmo ocorrendo com o Mouro, tão ansioso pela avó. O crescimento desordenado de Bombaim e também o do Mouro soam como uma

resposta ao gesto dos portugueses e ao de Abraham. Nas mãos dos ingleses, Bombaim transforma-se na mais ocidentalizada das cidades indianas e prenuncia o que viria a ser a ação do império britânico naquelas terras. Ao prometer o filho e, conseqüentemente, recusá-lo à mãe, tem-se a sensação de que Abraham sela seu destino: se é seu filho legítimo, teve uma gestação e um nascimento fantástico; talvez por causa dos rogos da avó. Se é filho de Nehru, sua vida está atrelada à Índia através de um outro tempo histórico, quando o país tenta se constituir enquanto nação independente. O dote são os bens que leva uma pessoa quando se casa. No caso de Bombaim, quando Catarina de Bragança se casa com Charles II, há uma espécie de prenúncio do que viria a ser a história dos britânicos na Índia e a posterior relação que se estabeleceria com os remanescentes portugueses no subcontinente.

No caso do Mouro, a desordem biológica de seu corpo atesta, de modo reverso, o não cumprimento de um trato, resultado semelhante ao que a presença dos ingleses causa em Bombaim. A cidade e o narrador expressam o crescimento desarmônico, que leva ao rompimento de fronteiras. Se, de um lado, esse caos tem um aspecto assustador, dada sua nuance gigantesca, pantagruélica, por outro, pode-se inferir que haja aí um fator positivo, que favorecerá os enfrentamentos com o colonizador e a diluição dessas fronteiras delimitadoras de identidades essencializadas.

Moraes não encontra remédio para sua degeneração física, senão na aceitação de seu destino e na desconfiança de que, num outro plano, a avó manipula seu percurso de vida a ponto de, num momento decisivo de sua relação com o pai, assumir-se como judeu, como será visto oportunamente. Ele experimenta ainda o sentimento da bastardia, e apresenta outra versão para o seu nascimento. Exatamente nove meses antes, sua mãe estivera em Nova Delhi para receber um prêmio oficial do presidente (denominado “Estimado Lótus”) por suas realizações no campo da arte. Estava presente à cerimônia o primeiro-ministro, seu amigo Nehru. Na ocasião, Aurora faz um escândalo com o então primeiro-ministro, devido a especulações acerca de uma relação clandestina deste com a esposa do último vice-rei, Edwina Mountbatten. Vê-se, então, uma demonstração inconveniente do seu temperamento artístico ao se recusar a receber o prêmio e discutir com Nehru: “Aquele despeitada! Mount Batten? Everest é que não podia ser! Se o Dickie era o vice-rei, então ela era a rainha do vício.

Não dá para entender o que é que você vê nela. Se é carne branca que você quer, vai encontrar muito pouco” (p. 186-187).

Outro detalhe que faz o Mouro questionar sua origem, assim como o pai fizera um dia, são os cadernos de receita de Ezequiel, o cozinheiro da família.

2.5 Ezequiel: um cozinheiro autor de manuscritos

Assim como os templos são espaços sagrados para os fiéis, a cozinha da casa de Aurora foi o espaço sagrado para seu cozinheiro Ezequiel. Era lá que ele, como um alquimista, transformava ingredientes e especiarias nos mais saborosos e requintados pratos. É nesse espaço ainda que se encontram os cadernos manuscritos que, além de receitas, têm registrados acontecimentos importantes da família Zogoiby. Ao tentar esboçar uma história oficial para seu nascimento, é a esses cadernos que Moraes recorre, gesto semelhante ao de Abraham, quando desvela sua identidade judaica:

Ezequiel, meu Ezequiel: eternamente velho, calvo como um ovo, com três dentes amarelo-canário expostos num sorriso permanente, acorado ao lado de um tradicional fogão aberto, abanando a fumaça do carvão com um abano de palha em forma de concha. Também ele era um artista, e como tal era reconhecido por todos que provavam a comida cujas receitas secretas ele registrava, com uma letra lenta e trêmula, nos cadernos de capa verde que guardava numa caixa fechada a cadeado: como se fossem esmeraldas. Um arquivista e tanto, nosso Ezequiel; pois em seus cadernos anotava não apenas receitas, mas também menus de refeições – anotava tudo que fora servido a quem e quando, ao longo dos muitos anos em que trabalhou para nós. Durante o período de clausura de minha infância (assunto a que retornarei adiante), eu passava horas a fio a seu lado, aprendendo a fazer com uma só mão o que ele fazia com duas; e aprendendo também a história de minha família através da comida, percebendo os momentos de tensão pelas anotações marginais que diziam que muito pouco fora consumido, adivinhando as cenas de raiva assinaladas com uma anotação lacônica: “Derramado”. Também os momentos felizes eram evocados, pelas referências secas a vinhos, bolos e outros pedidos especiais – pratos prediletos para uma criança que havia tirado boas notas na escola, banquetes comemorativos assinalando algum sucesso na firma ou na carreira artística de minha mãe. Naturalmente, na comida como em tudo, há muita coisa a respeito de nossas personalidades que permanece obscura. Como explicar o ódio unânime de minhas irmãs por berinjela, ou minha paixão pela

mesma iguaria? Qual o significado do fato de que meu pai preferia carneiro ou frango servido com ossos, enquanto minha mãe só comia carnes desossadas? Deixo de lado tais mistérios para registrar que, quando consultei o caderno referente ao período em questão, fiquei sabendo que Aurora só voltou para Bombaim três noites depois do escândalo em Delhi. Conheço tão bem o trem de Delhi-Bombaim que nem preciso consultar a tabela: a viagem levava duas noites e um dia, de modo que uma noite ficava sem explicação. “A madame deve ter passado mais um dia em Delhi para provar a comida de algum outro *khansama*”, explicou Ezequiel melancólico, no tom de um homem traído que tenta perdoar a amante infiel.

Algum outro khansama... Que prato apimentado teria feito com que Aurora Zogoiby adiasse a volta ao lar? Uma das fraquezas da minha mãe era manifestar a dor e o sofrimento como raiva; e, a meu ver, era também uma fraqueza sua uma tendência a sentir, após dar ao luxo de explodir, uma grande onda de ternura culpada dirigida à pessoa que ela magoara. Como se os bons sentimentos só pudessem vir à tona após uma desastrosa maré de bilis.

Exatamente nove meses antes de meu nascimento, houve uma noite mal explicada. Porém se deve sempre adotar o preceito de que o réu é inocente até sua culpa ser provada, e nem Aurora nem o grande líder, já falecidos, deixaram nenhuma prova de culpa. É possível que haja explicações bem razoáveis para todas essas questões. Os filhos nunca entendem os atos de seus pais.

Seria o máximo da vaidade eu afirmar, sem nenhuma base sólida, que pertença – ainda que não de modo legítimo – a tão nobre estirpe! Leitor: tudo que fiz foi expressar uma certa perplexidade, mas esteja certo de que não estou afirmando mais nada. Continuo sustentando minha hipótese original: a de que fui concebido no hotel serrano especificado acima, e que daí em diante ocorreu um desvio de certas normas biológicas. Permita-me que insista neste ponto: não se trata de nenhuma evasiva. (p. 187-189)

Em várias culturas, a alimentação e a mesa são dimensões privilegiadas, nas quais se manifestam particularidades identitárias, reivindicações nacionais e questões religiosas. E Ezequiel, o cozinheiro dos Zogoiby, expressa as singularidades dessa família ao fazer de seus cadernos uma espécie de inventário de receitas e menus, relatório de ocasiões, lista de convidados, opiniões sobre comportamentos e reações em torno da gastronomia. Seus cadernos de capas verdes como esmeraldas, mantidos numa caixa fechada a cadeado, como se fossem um tesouro ou segredos a

serem devidamente guardados, remetem para outro episódio do romance: o baú com as relíquias de Boabdil.

No caso em questão, existe uma peculiaridade: os manuscritos não foram encontrados, mas meticolosa e cotidianamente elaborados por um autor que, como um “arquivista”, recolhe diariamente informações para serem armazenadas em seu banco de dados. São, contudo, as anotações marginais que, somadas ao registro oficial, ou seja, as receitas, permitem ao narrador colocar em dúvida sua paternidade. Numa perspectiva teórica, o espaço do arquivo clássico era a parte de reserva e de proteção daquilo que não podia ter livre curso na experiência, que era retirado dela por razões essenciais, que tinham a ver com assegurar a continuidade das linhagens, das identidades nacionais, mas também da sustentação das linhas associativas que agregavam o próprio e o alheio, o passado e o futuro, a memória e o esquecimento.¹³²

Ezequiel, como todos os homens que rodeavam Aurora, parecia manter uma paixão secreta por ela. Cozinhar para sua família e para seus convidados era uma forma enviesada de expressar esse amor. Portanto, quando se sente traído, é por não ter podido usar a culinária para se manifestar à mulher amada. Moraes, contudo, ao buscar nas gavetas da memória esses dados arquivais, não só os interpreta na perspectiva de Ezequiel – provou a comida de outro *Khansama* – como também torna ainda mais ambivalentes os dados de que se recorda, porque os manipula de modo a fazer valer, mesmo que provisoriamente, a hipótese de que pertence a uma “nobre estirpe”. Ressalte-se, ainda, que o Mouro, quando criança, aprende a cozinhar com Ezequiel e tem acesso à história de sua família. Quando adulto, no exercício de rememorar, vêm à tona as recordações da infância, associadas à interpretação que faz, no tempo da narração, dos manuscritos que, mesmo escritos em sua língua, tinham um código de escrita específico: são, sobretudo, receitas, textos que exigem uma leitura especial e manuseio hábil dos ingredientes e modos de fazer, para transformar os dados em um bom prato; no caso do narrador, em texto verossímil.

Quanto às preferências alimentares de Abraham e Aurora, os cadernos fornecem pistas que apontam para as identidades religiosas e a miscelânea identitária que representam, ainda que não fossem praticantes de nenhum credo. Para o judaísmo, a alimentação deve ser preparada de acordo com o *Kashrut*, código legal

¹³² Cf. MIRANDA, 1996, p. 98.

relativo à alimentação. Os alimentos *cacher* são adequados ao consumo, do ponto de vista judaico, pois foram preparados de acordo com a lei alimentar.¹³³ Os muçulmanos, como os judeus, são interditos à carne de porco. Os hindus, por sua vez, abdicam-se da carne de vaca, animal sagrado na Índia, assunto que será discutido em momento pertinente. Por fim, os cristãos não fazem uma restrição alimentar muito rígida, exceto na Sexta-Feira da Paixão, quando só se permitem o consumo de carne de peixe. Embora naquela casa todos esses credos estivessem entrelaçados, ninguém se atinha a seus preceitos. Se se observa somente pelo aspecto alimentar, parecerá difícil seguir uma norma sem que outra seja ferida.

É importante ainda se atentar um pouco mais para a figura do cozinheiro Ezequiel. Ele representa aqueles indivíduos cuja importância para a construção da história não se vê relatada de forma oficial. E aqui é retomada uma questão enunciada no primeiro capítulo: a de que só uma viragem estratégica das concepções ideológicas da história permitiu que os cadernos de Ezequiel servissem de testemunho ou, pelo menos, como pista para que o Mouro explicitasse mais uma fissura na história oficial de sua família. É a seleção dos fatos que permite ou não àquele que não foi representado reivindicar sua versão. As anotações do cozinheiro não constituem uma versão, mas indícios que permitem ao narrador, ao manusear os dados desse arquivo, considerar um ponto de vista diverso e, então, propor uma outra versão para sua origem. Porém, como no episódio do manuscrito encontrado na sinagoga, e, principalmente por falta de provas, sustentar a hipótese original e fabulatória, qual seja, a do desvio das normas biológicas, parece estratégia mais adequada porque deixa no ar uma dúvida provocadora de reflexões acerca do que é o fazer literário.

Cabe também ressaltar que, enquanto profeta, personagem bíblica, Ezequiel é interdito de pregar para multidões, sendo-lhe permitida somente a pregação individual. No romance, os cadernos de receitas podem ser também percebidos como uma parábola cuja chave de compreensão depende daquele que ouve ou lê: quem tem ouvidos para ouvir, que ouça. E aqui, mais uma vez, o leitor é induzido a entender que não existem afirmações, mas hipóteses. No plano da enunciação, pode-se dizer que são estratégias de escrita, pois a literatura se realiza por desvios, hesitações, por isso é necessário, como bem assinalou Barthes, ler levantando a cabeça.

¹³³ Cf. COHN-SHERBOK, 1999, p. 117.

Só é possível ao Mouro decifrar e inventar, a partir dos dados expressos nos manuscritos de Ezequiel, porque aprende com este a arte de combinar ingredientes e temperos para transformá-los em bons pratos. Conseqüentemente, sabe também manipular dados, combiná-los, e com eles produzir sentido. O fato é que, ao escolher a fábula, mais uma vez, o narrador opta pela história canonizada, mas deixa soando a história oficiosa, vinda da cozinha, que assinala a possibilidade de mais uma quebra na linha genealógica dos Zogoiby. Tal escolha assegura a continuidade dessa linhagem, bem como sustenta verdades precedentes, sem as quais o romance não existiria.

2.6 Um mouro português e um rei bastardo

A dinastia de Avis, fundada pelo filho bastardo de D. Pedro, o Mestre de Avis, depois D. João I, tem importância fundamental na relação de Portugal com a Índia, visto ser com essa dinastia que o país alcança sua glória como colonizador de terras distantes. Mas é também com essa dinastia que o país principia sua vertiginosa queda. Com o desaparecimento de D. Sebastião, em Alcácer Quibir, e a conseqüente anexação do país à monarquia espanhola, nunca mais Portugal alcançará a grandeza outrora representada por tão longeva dinastia. A história do rei desaparecido, ao ser transformada em lenda – através da Igreja, da literatura e de profecias muito em voga na época –, faz nascer a crença de que um dia ele retornaria, numa manhã de nevoeiro, para retirar Portugal do estado de letargia em que se encontrava. Tal mito ainda persiste na cultura portuguesa; de alguma forma, é uma maneira de se acreditar que a grandeza de outrora só será reconquistada com a ousadia e a persistência dos Avis. Com isso, o país vive com os olhos voltados para o passado. Segundo Eduardo Lourenço,

simbolicamente, nenhum povo vive no passado – em particular naquele a que nós devemos o nosso perfil singular – como Portugal. Vamos acabar este milênio, que é quase o da nossa vida de nação autônoma, e entrar no próximo, revisitando e reanimando esse passado a bordo da mesma nau da Índia e dos mares que tivemos que atravessar para lá chegarmos.¹³⁴

¹³⁴ LOURENÇO *apud* MIRANDA, 2002, p. 9.

A visão de Lourenço demonstra o quanto a chegada dos portugueses à Índia foi paradigmática dessa grandeza tão precocemente perdida e, ao mesmo tempo, reveladora de que a Índia foi o grande marco das profundas mudanças ocorridas no país a partir de então. Ao transformar Vasco da Gama no iniciador dessa aventura, Rushdie o menciona como personagem histórica e também como o herói épico laureado por Camões. A épica e a Índia são duas imagens representativas do que foi a grandeza de Portugal durante esse tempo. Entretanto, a ironia, como instrumento de releitura do cânone, abre uma fenda por onde a história é recontada. *Os Lusíadas*, que reúnem história, engenho e arte, funcionam como um pergaminho sobre o qual a história passa a ser reescrita. Nela, a bastardia é uma marca recorrente. Se, para os portugueses, é um sinal positivo (“os barões assinalados”), para o Mouro funciona como um estigma.

A bastardia do Mestre de Avis não se configura como um estigma por ser uma “ordenação dos Céus divina” que, “por sinais muito claros se mostrou”,¹³⁵ pela voz de uma menina. Com o auxílio da Igreja, representada por Nun’Álvares – o condestável –, o Mestre conquista o trono português; casa-se com Phillipa de Lencastre, da Inglaterra, e legitima seu poder através dos feitos memoráveis que farão de Portugal a maior potência europeia no início da Idade Moderna.

A mão sagrada que elege o rei contrasta com a mão deformada do Mouro, suposto fruto do pecado/adultério materno. A mão comporta uma função simbólica criadora. Privado de uma delas, todo o indivíduo é colocado fora do tempo. Essa privação pode ser provisória ou levar o sujeito a participar de uma outra ordem, a da singularidade ou a do sagrado. Apesar da mão deformada, o Mouro escreve. Qualquer parte do corpo que seja mutilada compromete sua simetria, mas pode ter a outra parte valorizada por causa dessa mutilação. O membro deformado de Moraes Zogoiby sugere o penhor físico de um contrato não cumprido com a avó paterna.

A mão exprime, ainda, idéias de poder e dominação; permite começar e terminar um trabalho. Em hebraico, *yad* significa, ao mesmo tempo, mão e poder. Para o cânone budista, a mão fechada é símbolo de dissimulação, do segredo, do esoterismo.¹³⁶ A mão deformada do Mouro é portadora de uma ambigüidade

¹³⁵ CAMÕES, 1980, p. 95.

¹³⁶ CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 587-592.

fundamental. Ao contrário da mão do Mestre de Avis, não está predestinada a agregar um povo, um saber, uma cultura para a edificação de um império, mas a dispersar, a desvelar, por um poder reverso, os avatares de sua história e da História. Destituído do poder de continuar sua genealogia, investe-se do poder de desenredá-la. O Mestre de Avis legitima seu poder através do povo e da mão invisível de Deus, que lhe garante o cetro e a realeza, dando início, assim, a uma linhagem. Investido, como Camões, apenas do poder da escrita, o Mouro corrompe inúmeras tradições para que seu texto também possa, como bastardo, ter origem. Ainda como Camões, o Mouro cumpre seu destino na diáspora, na qual, arrastando-se pelas vielas e becos de Andaluzia, espalha os manuscritos de seu livro.

No estudo “Pagãos, gentios e judeus”, que Jorge de Sena realiza acerca de *Os lusíadas*, é levantada a hipótese de que os reis católicos portugueses sofreram castigos por terem inaugurado perseguições aos judeus. Por essa óptica,

sobre D. Sebastião impendia uma maldição terrível – que só pela justiça, tolerância, superior espiritualidade e dedicação messiânica de cruzada ele poderia eventualmente dissipar (já que as maldições bíblicas não se dissipam ou desviam com boas intenções ou obras – quem as faz as paga, em si ou nos seus descendentes).¹³⁷

Tal qual o herdeiro do trono português, sobre o Mouro pesa o fato de ter sido prometido, através de um contrato, à avó judia, promessa que, não cumprida, transforma-se em maldição. Ainda como ocorre com D. Sebastião, a maldição não se encerra com ele: o país sofre as conseqüências desse desaparecimento. O Mouro, por sua vez, tenta reverter sua maldição à medida que escreve e desvela os inúmeros entroncamentos de sua genealogia. É como se, ao escrever, pudesse invalidar a “transação rumpelstiltskínica a respeito do filho primogênito” (p. 189). No combate às palavras mágicas da avó, o neto reelabora um trançado de histórias e fatos com os quais intenta criar um antídoto. É a própria palavra, entretecida em avatares intertextuais, que parece desfazer o encanto, pois tenta romper com a noção de uma tradição que só pode ser manipulada a partir de uma perspectiva linear.

A mão deformada do Mouro liga-se ainda a outro elemento da sua identidade judaica. Quando criança, recebe treinamento para ser boxeador. Seu treinador,

¹³⁷ SENA, 1982, p. 341.

Lambanjan Chandwala, era o porteiro da fortaleza de Aurora. Este descobre no garoto um potencial jamais visto, que é colocado em prática quando o porteiro o retira – anos mais tarde – da cadeia, após a morte de sua ex-namorada, Uma Sarasvati. Ao invés de ser levado para casa, será apresentado a Raman Keats, mais conhecido como Mainduck, indiano que controla todo o submundo de Bombaim. Em seu novo lar, o rapaz será, de início, cozinheiro de Keats, para quem fará pratos aprendidos com Ezequiel, que lhe ensinou a cozinhar o passado para gestar o futuro (p. 286). De cozinheiro, ascende ao seleto time de matadores de Mainduck. Como arma, utiliza a mão tantas vezes escondida, por vergonha; por preconceito. A força descomunal da mão deformada rende-lhe a alcunha de Martelo, uma alusão ao mais famoso filho do sacerdote Matatias, Judá Macabeu. A palavra Macabeu, em hebraico, significa Martelo.¹³⁸

No submundo do crime, ao lado dos principais opositores do pai, o Mouro descobre e faz uso de seus verdadeiros instintos. Tendo passado a vida sob os auspícios da mãe, pode-se dizer que esta modela sua identidade de tal forma que, sem vontade própria, age guiado por ela, mas, inconscientemente, anseia por autonomia. O amor por Uma Sarasvati, o fruto proibido que o faz ser expulso do paraíso materno, abriu-lhe caminho para um percurso em busca do *self*. Imagem especular de Aurora, Uma o insere num novo percurso, cujo ritual favorece o desvelar de sua identidade secreta, e as aspirações que pareciam, até então, aprisionadas nas telas pintadas pela mãe, e das quais era o único modelo, materializam-se quando se torna empregado de Raman Keats, pois este

sabia uma coisa que era a fonte secreta de seu poder: sabia que o que os homens desejam não é a norma social civil, e sim o absurdo, o exagerado, o extravagante – aquilo que pode desencadear nosso potencial selvagem. Ansiamos por poder nos transformar, abertamente, no que somos em segredo. (p. 320)

Se Aurora apresentou ao filho o paraíso, eternizou as fases de sua vida na pintura, Uma Sarasvati retirou-o do seio familiar, afastou-o desse paraíso a ponto de

¹³⁸ Numa batalha contra o rei Antíoco IV, autodenominado Epífanos (“encarnação de Deus”), que deseja completar a já iniciada helenização dos israelitas, Judá, seu pai e irmãos se unem ao povo e, inflamados pelo desejo de recuperar Jerusalém, promovem uma batalha, da qual os judeus saem vencedores e retornam para Jerusalém. Cf. SCLIAR, 1994, p. 38.

fazê-lo vislumbrar o inferno, mas um inferno no qual pôde lidar com seu próprio ser e não com aqueles idealizados pela mãe nos quadros que pintava. Se Aurora configura, para o filho, uma identidade, Uma apresenta-lhe a identidade em crise. Em meio a essa crise, percebe, entre outras, o potencial de sua identidade judaica. E é como judeu que o filho se liberta do jugo paterno.

Abraham revela ao filho a existência de um projeto atômico secreto que, para ser levado a termo, necessitaria do contrabando de um supercomputador. Moraes recusa-se a atender a solicitação paterna: “eu disse àquele Jeová das trevas, aquele anti-*Todo-poderoso*, aquele buraco negro no céu, meu pai: ‘Desculpe, mas é que eu sou judeu’” (p. 352). É a revelação de que o contrato de identidade que Abraham outrora fizera com a mãe se cumprira, ou seria o desejo do narrador de fazer valer a versão oficial de sua história e não aquela insinuada nos manuscritos de Ezequiel? Impotente diante da resolução do filho e, em função da própria velhice, Abraham coloca em funcionamento o plano de ter um outro filho, livre da maldição materna; gestado fora do corpo da mulher, uma criação só sua: um *Golem*.

2.7 O *Golem* ou uma nova dinastia

A diáspora judaica do Oriente para o Ocidente estimula, segundo Lyslei Nascimento, além do refinamento da filosofia, da arte e da ciência, a criação de um *corpus* narrativo em que as diversas versões da criação do *Golem* constituem um libelo à liberdade e à resistência. Esse *corpus* espalhou-se por toda a Europa e, posteriormente, pela América, multiplicando narrativas que chegam em versões fragmentárias até a contemporaneidade. A cada versão, a lenda do *Golem* adquire, segundo a autora, novas acepções e significados, de acordo com seus narradores ou compiladores. Logo, transforma-se em literatura, ecoa no imaginário universal, incorporando e gerando outras fantasias que se concretizam no mundo dos homens.¹³⁹

O rabi Loew ben Bezalel (1513-1609) cria um boneco para proteger os judeus da cidade de Praga dos ataques antijudaicos. É um gigante feito de barro, a quem, por fórmulas cabalísticas, dá a vida. Sobre sua testa escreve *'emet*, que, em hebraico, significa verdade. Ao perder o controle sobre as ações de sua criatura, que vinha

¹³⁹ NASCIMENTO, 2004, p. 11.

causando sérios incidentes na comunidade e nos arredores, o rabi tira-lhe a vida; ao apagar a marca do som aspirado do *Aleph*, resta a palavra *met*, que quer dizer morto. Eis o domínio do criador sobre a criatura.

A lenda hebraica reverbera num episódio do romance de Rushdie e adquire novos contornos. Como Abraham não consegue libertar o filho da dívida contratual adquirida com sua mãe, decide criar um filho para si, o qual colocaria à frente dos negócios. O filho legítimo, precocemente envelhecido, com a mão mutilada e asmático, era a expressão constante do seu eterno penhor com a mãe judia. Assim, pouco antes do aparecimento do irmão postiço, o Mouro se prepara para sair da vida paterna:

Não me restava mais muito tempo de vida. Essa verdade evidente se revelava a mim por trás de minhas pálpebras, escrita com letras de fogo, sempre que eu adormecia; e era a primeira coisa que me vinha à mente ao despertar. Hoje você conseguiu. E amanhã, será que você ainda estará aqui? (p. 356)

Como uma princesa Khazar¹⁴⁰ que, à noite, usava em cada uma das pálpebras as letras do alfabeto proibido do seu povo, o Mouro tenta se proteger com as letras de fogo. Mas é à hora do sono que o ser humano se torna mais vulnerável. As letras funcionam como um amuleto, mas não para o Mouro, cujo destino se prende a um penhor que antecede seu nascimento.

O aparecimento de Adam Bragança é uma forma de Abraham compensar sua impotência diante do destino que escolhera para o filho. Porém, ao contrário do que pensa, ele definitivamente põe a vulnerabilidade do primogênito à prova. É como se as letras inscritas em suas pálpebras perdessem o efeito. Como o talento do jovem

¹⁴⁰ Khazars, povo que ocupa um vasto território na Criméia, estratégica e perigosamente situado entre o império bizantino e o persa. Possivelmente, para evitar os riscos de ser apanhado no meio de um confronto bélico-religioso, o rei khazar Bulan e boa parte do seu povo converteram-se, em fins do século VIII, ao judaísmo. Conta a lenda que tal decisão foi tomada depois de um debate entre três delegados: um cristão, um muçulmano e um judeu, ou seja, um monge, um dervixe e um rabino. O Khagan ofereceu uma faca de sal a cada um, e a polêmica teve início. O ponto de vista dos três debatedores, o conflito entre eles, a partir do dogma das três religiões, e a conclusão da polêmica provocaram grande curiosidade. Suscitaram ainda julgamentos contraditórios sobre o acontecimento, suas conseqüências aos vencedores – judeus – e aos vencidos. Cf. SCLIAR, 1994, p. 79 e PÁVITCH, 1989, p. 13.

Bragança fosse importante para os negócios do grande patriarca, este o adota e o apresenta à elite de Bombaim, na festa de noivado do filho mais velho:

Depois de meus problemas de saúde, ficou claro que Abraham estava começando a procurar apoio junto a outros – em particular, a Adam Bragança, um precoce jovem de dezoito anos com orelhas do tamanho das do Dumbo ou das antenas parabólicas da TV Star, o qual estava subindo tão depressa os escadões da GAP S. A. que não sei como ele não morreu de descompressão. (p. 357)

O novo filho atesta a derrota do legítimo, entregue em sacrifício antes de nascer, e a suposta vitória de Abraham sobre os desígnios religiosos e genéticos. Ocorre, então, uma inversão do relato bíblico, no qual Abraão entrega seu filho em sacrifício, mas que é salvo em razão de sua cega obediência a Deus e substituído por um cordeiro. Abraham oferece à mãe uma fortuna para que ela revogue o contrato. Como ela se recusa, a dívida permanece invisível, vindo a se materializar quando do nascimento de Moraes. A descrença de Abraham e seu poder não foram suficientes para livrar o filho de tal sacrifício, que acaba por se metaforizar num cordeiro continuamente imolado.

É no filho adotivo que ele deposita suas esperanças, e o faz – imitando o criador – à sua imagem e semelhança: vaidoso, ambicioso, inteligente, entretanto jovem demais para lidar com tanto poder. Na narrativa bíblica, Abraão tem um filho com sua escrava Agar, por sugestão de Sara, que se acreditava incapaz de ter filhos. Tempos depois, Sara é agraciada por Deus e dá à luz Isaac. Com receio de que Ismael viesse tomar o lugar de seu filho, solicita a Abraão que mande Ismael e sua mãe partirem. Banido da tradição abrahâmica, Ismael vai para o deserto e dá origem a uma nova linhagem, da qual Maomé se diz descendente. Abraham inverte o relato bíblico ao oferecer o lugar do filho supostamente legítimo ao adotivo, uma criatura moldada à medida de seus interesses. Contudo, estrategicamente, prepara uma aliança matrimonial entre Nadia Wadia – ex-miss universo – e seu primogênito, relação que se configura num engodo e pretexto para que o patriarca tente triunfar sobre seus próprios erros:

“Moraes, filho único do meu corpo, e Nadia, a mais linda das futuras noras”, disse ele, com sua voz de galha velha, “quero manifestar a esperança de que em breve vocês venham a dar

a esta família tão reduzida alguns novos membros. Nesse ínterim, porém, quero apresentar a todos um novo membro.”

Muita perplexidade e expectativa. Abraham riu e fez que sim com a cabeça. “Sim, meu mouro. Finalmente você terá um irmão menor.” Nesse instante, com efeito teatral, abriram-se as cortinas vermelhas, detrás da pequena plataforma. Adam Bragança – aquele garoto orelhudo! – deu um passo à frente. Entre as muitas pessoas que não contiveram uma interjeição de espanto estavam Fadia Wadia, Nadia Wadia e eu. Abraham beijou-o nas duas faces e nos lábios. “A partir de agora”, disse ele ao rapaz diante da elite da cidade reunida, “você passa a chamar-se Adam Zogoiby – meu filho querido.” (p. 354-365)

A lenda judaica do *Golem* tem inúmeras versões; nela, é sempre por um ritual que a criatura de barro ganha vida. Ironicamente, o filho caçula de Abraham é uma espécie de *Golem*, em quem insufla vida nova, nome e deposita o futuro de seu império. O ambiente festivo do noivado de Moraes é palco no qual esse ritual se encena, testemunhado por uma platéia de elite, que o legitima. O beijo, a um só tempo, sela o novo pacto de identidade, bem como remete ao beijo de Judas em Cristo. De modo reverso, é o beijo de Abraham que preconiza sua própria ruína. Portanto, o sentido místico desse ritual de iniciação comporta uma ambivalência significativa. Assim como diz Nascimento a respeito de Jorge Luis Borges, pode-se dizer de Rushdie que, ao inscrever o beijo na lenda judaica, acessa o arquivo universal e gera uma série de remissões a narrativas diversas.¹⁴¹ O beijo é um nó através do qual uma infinita rede de sentidos é entretecida e se espraia de acordo com o repertório de cada leitor. O nome da personagem – Adam Bragança – é outro aspecto relevante que remete ao arquivo, tanto da cultura bíblica, quanto portuguesa.

Adam (Adão) deriva de *adamá*; em hebraico significa “terra”, “chão”, e *Golem*, nessa mesma língua, significa “massa ainda disforme”, “barro”.¹⁴² Guardadas as devidas proporções, a maior distância entre tais criaturas tem a ver com seus criadores, sendo a primeira moldada pelas mãos divinas e a segunda pelas mãos de um rabi, que tenta imitar Deus. O *Golem* de Abraham nasce a partir de um recurso mais sutil: a mudança do sobrenome – de Bragança para Zogoiby. E aqui, mais uma vez, há, por parte de Rushdie, uma manipulação inventiva dos arquivos da cultura portuguesa.

¹⁴¹ NASCIMENTO; NAZARIO, 2004, p. 34.

¹⁴² CORNELSEN, in: NASCIMENTO, 2004, p. 40.

A dinastia de Bragança, após os sessenta anos em que Portugal se mantém sob o poder espanhol, reassume as rédeas do poder. Segundo Oliveira Martins, “Portugal tornou-se baluarte da Companhia [de Jesus], e a dinastia de Bragança, obra dela, foi o seu melhor pupilo.”¹⁴³ À força de tal manipulação, o poder real nada mais era do que “uma sombra, um fantasma sem fisionomia, sem carácter, passivo e obediente, nulo, e beato.”¹⁴⁴ Na verdade, essa nova dinastia é forjada para que Portugal se mantenha enquanto nação e se liberte da tutela dos felipes. Todavia, também marcada pela bastardia¹⁴⁵ e pelos excessos e vaidades da fé, essa dinastia, se comparada com a casa de Avis, é ainda, no dizer de Oliveira Martins, “sem amor pelo povo, sem ódios, sem coragem, egoísta e diletante, era mais do que um belo instrumento: era um tipo.”¹⁴⁶ Ainda que herdeiros de D. João I e Nun’Álvares, e patrocinados pelos jesuítas, parece que a mão divina não abençoou nem legitimou o poder conferido aos Bragança. Oliveira Martins afirma que, “desnaturados e desnacionalizados, os portugueses eram, nas mãos da Companhia uma excelente matéria-prima, um barro de qualidade rara, para se moldar a todas as formas que aos oleiros do Senhor aproovesse dar-lhes.”¹⁴⁷

Ainda que manipulada com barro de qualidade rara, a dinastia de Bragança resulta numa tradição decadente, com reis beatos e ineptos,¹⁴⁸ como D. João IV; perdulários, como D. João V, e mentecaptos, como Afonso VI e D. Maria I.¹⁴⁹ O povo, por sua vez, fiel ao rei encantado e transformado em lenda (D. Sebastião), mantinha-se indiferente à política, à crise dinástica e às reformas. Sendo assim, entra em cena o Marquês de Pombal, primeiro-ministro do rei D. José I, que muda a face do país, principalmente depois do terremoto de 1755, que “arrasou a cidade com todos os seus moradores e os seus arrabaldes, e todo o viço das terras”.¹⁵⁰ Durante sua

¹⁴³ MARTINS, 1972, p. 382.

¹⁴⁴ MARTINS, 1972, p. 392.

¹⁴⁵ A dinastia de Bragança tem origem no casamento de D. Afonso, filho bastardo de D. João I, da casa de Avis, com a filha de Nun’Álvares, religioso que luta, ao lado do Mestre de Avis, pelo trono. Cf. MARTINS, 1972.

¹⁴⁶ MARTINS, 1972, p. 392.

¹⁴⁷ MARTINS, 1972, p. 391.

¹⁴⁸ MARTINS, 1972, p. 426.

¹⁴⁹ MARTINS, 1972, p. 493.

¹⁵⁰ MARTINS, 1972, p. 458.

administração, os “oleiros do Senhor” são expulsos da pátria. Na visão de Martins, “o Portugal de D. José era um falso Portugal de importação, nas ideias, nas instituições e nos homens.”¹⁵¹ Como um organismo em decadência, nada seria capaz de reerguer o país; “para os edifícios, nada havia capaz de entrar na liga das argamassas, nem na elevação dos muros; a cal estava ardida por dois séculos de jesuitismo, as pedras estavam podres do tempo e da ação corrosiva dos vícios orientais”.¹⁵² Assim, ao suceder ao pai, D. Maria I faz ressurgir o que, para Martins, é o verdadeiro Portugal: “beato, soez, violento e ridículo.”¹⁵³ Mesmo banidos, o poder dos jesuítas reverberava ainda no barro que haviam moldado.

Em *O último suspiro o Mouro*, Adam é apresentado como um jovem com um passado folhetinesco:

ao que parece, era filho ilegítimo de uma menina de rua de Bombaim e um mágico itinerante de Shadipur, Uttar Pradesh, e fora informalmente adotado, durante algum tempo, por um homem de Bombaim que depois desapareceu, e provavelmente morreu, em circunstâncias misteriosas, pouco depois de passar pelas mãos de agentes do governo, que o teriam tratado com brutalidade, durante o período de emergência, entre 1974 e 1977. A partir daí, o garoto foi criado por duas senhoras idosas, cristãs goenses, que haviam ficado ricas com o sucesso de sua linha de condimentos, os pickles Bragança, ele adotou o nome de Bragança em homenagem às senhoras e, quando elas morreram, assumiu o controle da fábrica. (p. 358)

Aqui, pode-se ver o autor a trabalhar, tecendo e entretecendo relatos de seu mar de histórias e fazendo-os atravessar e se emaranhar nos intrincados fios de sua narrativa. No memorável romance *Os filhos da meia-noite*, de Rushdie, Saleem Sinai narra para Padma a sua história e a de outros filhos da meia-noite, nascidos junto com a Índia independente e, posteriormente, dividida para formar o Paquistão. Saleem é um impostor na família de Amina Sinai, visto que Mary Pereira o trocou no hospital pelo filho de Vanita com Methwold, seu amante, e não com seu marido, Wee Willie Winkie. Ao trocar as etiquetas de nascimento, dá ao filho pobre e bastardo uma vida de privilégios e condena o rico à pobreza. Mesmo o crime de Mary sendo descoberto,

¹⁵¹ MARTINS, 1972, p. 488.

¹⁵² MARTINS, 1972, p. 488.

¹⁵³ MARTINS, 1972, p. 488.

todos acharam que não fazia grande diferença, afinal eram os dois filhos da meia-noite. Assim, o filho verdadeiro era uma coisa dissimulada e isso não tinha importância, pois em toda a Índia, como afirma o narrador, “nasciam crianças que só em parte eram descendentes dos pais: os filhos da meia-noite eram também os filhos do tempo: engendrados pela história, digamos. Acontece. Particularmente num país que é em si mesmo uma espécie de sonho”.¹⁵⁴

Mary, arrependida, mas incapaz de confessar seu crime, oferece a Amina seus préstimos como *ayah*. Dessa forma, torna-se numa espécie de criadora de Saleem e dedica o resto de seus dias a cuidar dele e a recordar o seu crime. Torna-se sua segunda mãe. No universo da pobreza, o filho bastardo do acordeonista Winkie – Shiva – estava destinado a crescer e a se transformar numa espécie de herói.¹⁵⁵ Anos depois, ainda que Saleem o tivesse banido da Aliança dos Filhos da Meia-Noite, Shiva torna-se um homem público, militante nas questões políticas do país. Por outro lado, era também um grande sedutor. Onde quer que fosse, tinha mulheres que lhe caíam nos braços. E fez-lhes muitos filhos. Como afirma Saleem: “a prole das meias-noites ilegítimas. Bebês lindos em segurança nos berços dos ricos. Semeando bastardos por todo o mapa da Índia, o herói de guerra seguia sempre em frente [...]”.¹⁵⁶

Parvati, uma das filhas da meia-noite, é quem narra para Saleem as histórias de Shiva, de quem estava grávida. Como tivesse uma estranha falta de interesse por todas as mulheres que engravidava,

Shiva deu consigo a viver com uma moça grávida dos bairros pobres, que agora lhe parecia representar tudo o que ele mais receava: era a personificação dos bairros de lata onde passara a infância, donde tinha fugido e agora, por meio dela, por intermédio daquele maldito filho, vinha outra vez puxá-lo para baixo baixo baixo... Agarrando nela pelos cabelos, montou na motorizada e, num abrir e fechar de olhos, ela viu-se abandonada às portas do bairro dos mágicos, tendo apenas consigo uma coisa que não tinha levado: aquela coisa oculta dentro dela, como um homem invisível num cesto de verga,

¹⁵⁴ RUSHDIE, 1989, p. 113.

¹⁵⁵ RUSHDIE, 1989, p. 113.

¹⁵⁶ RUSHDIE, 1989, p. 377.

aquela coisa que ia crescendo crescendo crescendo exactamente como ela própria havia previsto.¹⁵⁷

Assim como as mulheres de *O último suspiro do Mouro* estabelecem uma divisão em todos os espaços, a ação de Mary Pereira separou dois mundos que, por intermédio da gravidez de Parvati, viriam a se reencontrar. Para livrá-la dos insultos, por trazer no ventre um filho bastardo, e a si da mentira da impotência, os dois filhos da meia-noite – Saleem e Parvati – casam-se no mesmo dia das cerimônias do dia da República. Mais uma vez, as teias do destino de Shiva e Saleem se cruzam. Afinal, “ia nascer um filho que não era do verdadeiro pai, embora, por terrível ironia, fosse neto dos pais do pai; apanhado na teia das genealogias enredadas, interroguei-me sobre o fim, se ia iniciar-se uma nova contagem decrescente, o que iria nascer com o nascimento de meu filho”.¹⁵⁸

O nascimento de Aadam Sinai coincide com o momento em que se ouviu pela primeira vez a expressão estado de emergência. Saleem afirma: no dia 25 de junho de 1975, “algo chegava ao fim, algo nascia, e no preciso momento do nascimento da Nova Índia e do começo duma meia-noite que ia durar dois longos anos, o meu filho, o filho dum tiquetaque renovado, foi posto no mundo”.¹⁵⁹ Ao contemplar o filho, o pai desata num sorriso histórico, pois, a despeito de a criança ser toda perfeita, tinha orelhas colossais, que por momentos julgou tratar-se da cabeça de um elefantinho. Quando os dois ponteiros do relógio uniram as mãos, Aadam Sinai nasceu e, de acordo com seu pai,

graças à tirania dessa hora de trevas, ele ficou misteriosamente ligado à história e o seu destino indissolavelmente unido ao do seu país. Nasceu sem ser profetizado, sem ser festejado. [...] Era filho de um pai que não era pai dele; mas filho também de uma época que dava à realidade tão maus tratos que nunca mais foi possível consertá-la; era verdadeiro bisneto de seu bisavô, mas a elefantíase atingiu-o nas orelhas e não no nariz, porque era também o filho verdadeiro de Shiva e Parvati; era Ganesh cabeça-de-elefante.¹⁶⁰

¹⁵⁷ RUSHDIE, 1989, p. 380.

¹⁵⁸ RUSHDIE, 1989, p. 382.

¹⁵⁹ RUSHDIE, 1989, p. 385.

¹⁶⁰ RUSHDIE, 1989, p. 386.

No inverno de 1975-76, o pequeno Aadam é acometido por uma tuberculose, doença cujo caráter metafórico está relacionado ao mal-estar que se abateu sobre o país com o estado de emergência. Assim, a cura de Aadam estava condicionada ao término dessa situação política do país. Como a tuberculose de Isabela Ximena, a de Aadam Sinai reflete a prepotência das imposições totalizadoras, tanto do período colonial quanto do governo pós-independência na Índia. Assim, o “estado de emergência” privado daquela família tinha a ver com o estado de emergência imposto à nação.

Depois de ter passado pela prisão e de ter traído os filhos-da-meia-noite, Saleem se dedica a cuidar do filho. “Aadam fazia parte duma segunda geração mágica, muito mais resistente do que a primeira, e que não iria procurar o seu destino nas profecias ou nas estrelas, mas que o forjaria na fogueira da sua vontade”.¹⁶¹ Olhando para um filho que era e não era seu, Saleem se pergunta se os bastardos de Shiva exerceriam tiranias semelhantes sobre os adultos desamparados; e, pela segunda vez, vê essa tribo de garotos terríveis e possantes, crescendo, esperando, ouvindo, e imagina o momento em que o mundo se tornará no brinquedo deles.¹⁶² É em *O último suspiro do Mouro* que essa performance de Aadam, como representante da segunda geração dos filhos da meia-noite, será contemplada.

Em Bombaim, com seu filho e com o companheiro Singh da Fotografia, Saleem tem um encontro inesperado com o passado. Numa cena proustiana, entre *samosas*, *pakorás*, arroz, *dal* e *puris* cobertos por um *chutney* verde como gafanhoto, Saleem recorda o dia em que saiu do hospital com nove dedos e foi para o exílio, na casa do tio Hanif Aziz. Lá, ele comeu o melhor de todos os *chutneys* preparados por Mary Pereira: “o gosto daquele *chutney* era mais do que o simples eco do *chutney* de antigamente... era de facto o mesmo, sem tirar nem pôr, tinha o poder de ressuscitar o passado como se ele não tivesse passado...”¹⁶³ Desesperado por tão fortes lembranças, Saleem descobre que esse *chutney* era preparado pela empresa de conservas Bragança. Ao consultar o rótulo do produto, ele relata: “novamente abracadabra abre-te, Sésamo: os dizeres dum frasco de *chutney* abriram a última

¹⁶¹ RUSHDIE, 1989, p. 411.

¹⁶² RUSHDIE, 1989, p. 411.

¹⁶³ RUSHDIE, 1989, p. 418.

porta de minha vida... Empurrava-me a irresistível determinação de conhecer o fabricante do impossível *chutney* da memória [...]”.¹⁶⁴

Ninguém menos que Mary Pereira tomara-se dona de uma fábrica de conservas, cujo sobrenome Bragança, também atribuído à empresa, havia roubado da rainha Catarina, a que deu Bombaim à Inglaterra, como dote de casamento.

Dessa digressão a *Os filhos da meia-noite* deduz-se que Aadam Sinai, depois Bragança, da segunda geração de bastardos filhos da-meia-noite, sai das páginas dessa narrativa para dar continuidade à sua trajetória meteórica em *O último suspiro do Mouro*, como profetizado pelo pai bastardo.

Esse recurso intratextual estabelece uma relação genealógica entre os bastardos que povoam os romances de Rushdie. Enquanto nação independente, as estratégias políticas utilizadas pelos governantes indianos pareciam caminhar na direção de uma estrutura semelhante à do governo colonial. Nesse sentido, os filhos bastardos são aqueles que procuram sair da invisibilidade e evidenciar as incoerências de um regime político ainda baseado nos valores ideológicos supostamente prescritos com a independência. Aadam, quando assume o sobrenome Bragança, contudo, busca a legitimação, e isso é reiterado quando passa a assinar o sobrenome da família Zogoiby. O filho bastardo de Shiva e de Parvati, com orelhas de elefante, como diz seu pai Saleem, também um bastardo, é cooptado pelo poder.

Pisarão o meu filho que não é meu filho e o dele que não é filho dele até a milésima primeira geração, até que as mil e uma meia-noites libertem os seus dons terríveis e morram os mil e um filhos, porque é privilégio e maldição dos filhos da meia-noite serem a um só tempo senhores e vítimas da sua época, abandonarem a intimidade e serem completamente sugados pelo turbilhão esmagador das multidões e não poderem viver e morrer em paz.¹⁶⁵

A bastardia e a ilegitimidade são conceitos recorrentes no romance e, através deles, percebe-se o processo de expansão significativa que a narrativa pode alcançar. A essas noções vem se juntar a de adoção, modo pelo qual Adam se apresenta como um Bragança. Assim como a dinastia portuguesa, a trajetória do jovem é um tanto

¹⁶⁴ RUSHDIE, 1989, p. 418.

¹⁶⁵ RUSHDIE, 1989, p. 424.

quanto conturbada. Mas, em seu favor, há uma rápida ascensão, dada sua inteligência e perspicácia. Contudo, se forem frutos do mesmo barro, sua vertiginosa queda parece configurar-se numa alegoria contemporânea do que viveu Portugal enquanto esteve sob o poder dos Bragança, bem como numa alegoria do que é a obsessão pelo poder.

De origem incerta, Adam é “adotado” por uma família que tem como referencial apenas a figura paterna: Saleem Sinai e Singh da Fotografia. Posteriormente é adotado por duas mulheres cristãs que certamente tentam modelar no garoto uma identidade religiosa. O novo referencial familiar – cristão, empreendedor e com sobrenome português – é como uma seta a apontar para o “pai Portugal” (p. 167). São duas mães e um pai onipotente. De acordo com Anthony Giddens, numa família “de adoção”, para além dos possíveis problemas psicológicos a serem administrados, existe a oportunidade de novos tipos de relações altamente recompensantes. “Essas novas formas de laços familiares devem ser desenvolvidas pelas próprias pessoas que se encontram mais diretamente aprisionadas nelas”.¹⁶⁶ Assim é que, ao vender a fábrica de pickles para GAP S.A. – Granaspensas, Adam se permite uma nova performance identitária e, no molde de um Bragança, forja-se um Zogoiby. Contudo, se, como afirma Giddens, “a auto-identidade [...] não é algo simplesmente apresentado como resultado das continuidades do sistema de ação do indivíduo, mas algo que deve ser criado e sustentado rotineiramente nas atividades reflexivas do indivíduo”,¹⁶⁷ a queda desse Adão explicita sua incapacidade de manter em andamento sua narrativa particular.¹⁶⁸ Seu erro de cálculo foi não ter noção de para onde ia e nem como, de adoção em adoção, estava se transformando. E aqui outra problemática se explicita: a questão do nome.

Como Bragança, uma representação identitária se esboça, mas não é por assumir o sobrenome Zogoiby que as anteriores desaparecem. Ocorre que, como em camadas, um nome ao outro se sobrepõe, assim como as histórias de que eles fazem parte. Quando Adam assume a vice-presidência da empresa e é encarregado das inovações técnicas da administração, Abraham confessa ao filho sua admiração pelo

¹⁶⁶ GIDDENS, 2002, p. 19.

¹⁶⁷ GIDDENS, 2002, p. 54.

¹⁶⁸ GIDDENS, 2002, p. 54.

“menino recém-desmamado com cara de durão” (p. 359). Como houvesse “um novo Adão no Éden”, Moraes reconhece que “o futuro havia chegado e com ele uma nova geração, que estava interessada em tudo que era novo, e falava a língua estranha, binária, fria do futuro”; também reconhece em si “um homem que nascera depressa demais, errado, defeituoso, e que envelhecia depressa demais” (p. 360).

A versatilidade e a dinâmica de Adam revelam uma identidade que, ao invés de ser percebida como um “projeto reflexivo”,¹⁶⁹ é vista como um jogo no qual ele – perito em economia, administração, comunicação e informática (p. 358) – será sempre o vencedor.

Por não realizar uma reflexão acerca da sua nova condição e nem de como manter uma relação com seu passado, Adam protagoniza a queda do império Zogoiby. Como numa outra versão da lenda do *Golem*, a criatura desmorona sobre o criador.¹⁷⁰ Assim como Aurora percebera em Uma Sarasvati, Moraes percebe no novo irmão algo que lhe causara uma sensação de *déjà vu*: “Ele se recusava a falar em seu passado, mudava constantemente, sempre tentando encantar e seduzir, e sempre segundo um cálculo frio”. (p. 370)

Na verdade, Adam Zogoiby,

antes conhecido como “Adão Bragança”, e antes disso conhecido como “Adam Sinai”. E antes? Se, como os admiráveis investigadores da imprensa descobriram e subseqüentemente nos disseram, seus pais verdadeiros se chamavam “Siva” e “Parvati”, e considerando que – perdoem-me a insistência – ele tinha mesmo orelhas muito grandes, posso sugerir “Ganesha”? Se bem que “Dumbo”, ou “Pateta”, ou “Bafo-de-onça” – ou talvez “Sabu” – se aplicariam melhor ao caso do detestável Menino Elefante. (p. 375)

¹⁶⁹ GIDDENS, 2002, p. 37.

¹⁷⁰ Na novela *Isabella von Ägypten*, de Armin, um nobre planeja criar um *Golem* e procura um sábio judeu da Polônia para fazê-lo. “O judeu o alertou que não gostaria de mexer com uma imagem dessas, e que em sua terra natal teria acontecido algum infortúnio em consequência disso: um primo tinha um golem que cuidava dos serviços domésticos, mas que cresceu tanto a ponto do primo não alcançar mais sua testa, a fim de apagar o ‘e’; então ele ordenou que o golem lhe tirasse as botas, e enquanto o golem se curvou, ele, usando de astúcia, apagou o ‘e’ da testa da criatura, mas todo o peso da terra caiu sobre o primo, e o pobre foi esmagado”. Cf. CORNELSEN, in: NASCIMENTO, 2004, p. 50-51.

Os romances pós-modernos usam e abusam das convenções das literaturas de elite e popular e dos recursos intertextuais. Assim, o narrador, em colaboração com a pena irônica do autor, confere a Adam uma compleição física ora baseada nas narrativas míticas e sagradas dos hindus, ora nos desenhos animados, ora no cinema. Esse tipo de recurso, comum nos romances de Rushdie, atua do sentido de abordar e de subverter a fragmentação dos discursos e reconhecer na metaficção historiográfica uma complexa rede discursiva de culturas: “oficial” e popular.

O escândalo por envolvimento em organizações terroristas, por roubo de um supercomputador no Japão, a quebra de bancos, formação de quadrilha, negociatas financeiras em escala gigantesca e lenocínio levaram Abraham ao tribunal, onde, aos noventa anos de idade, negou todas as acusações: “Perguntem a qualquer um, de Cochim a Bombaim, quem é Abraham Zogoiby. E a resposta será: é um senhor respeitável que negocia com pimenta e especiarias. Digo e repito do fundo do coração: é só isso que sou e que sempre fui. Toda minha vida fui comerciante de pimenta” (p. 377). Diante de um império em queda livre, Abraham, estrategicamente, busca em Cochim a origem de seus negócios, quando a pimenta uniu as famílias Gama e Zogoiby.

Tal qual “na narrativa bíblica Adão transgride a lei de Deus”, afirma Nascimento, “também na lenda do *Golem* – com a emulação do ato divino da criação – somos lembrados de que a criação pode escapar ao controle de seu criador”,¹⁷¹ Abraham, incapaz de controlar seu filho natural, também se sente impotente diante da nova criatura, que faz desmoronar todo o império Zogoiby. Na tentativa de ser como Deus, para manter o sobrenome quase perdido, toma consciência do infinito saber divino e da sua impossibilidade, como homem, de abarcar tudo. O texto de Rushdie, por mais que se configure como registro enciclopédico, ou como um *Golem*, também expressa a falência de tal intento.¹⁷² Por isso, “não interessa apenas inserir a lenda no contexto da narrativa pelo efeito da repetição, mas entretecer nela novos e inusitados elementos que são dissimulados, adulterados ou referenciados. O ato imperfeito da criação gera mais um símbolo”.¹⁷³ A memória, por sua configuração transitória, impede

¹⁷¹ NASCIMENTO; NAZARIO, 2004, p. 11.

¹⁷² Cf. NASCIMENTO; NAZARIO, 2004, p. 33.

¹⁷³ NASCIMENTO; NAZARIO, 2004, p. 34-35.

que um saber seja fixado. A reverberação da lenda do *Golem* na narrativa em estudo e sua associação com a dinastia de Bragança demonstram que o esquecimento é a evidência de que as produções da memória são percebidas pela imaginação. No vazio do esquecimento, um novo acontecimento é potencializado; dele nascem as diferenças que fazem as lendas circularem e serem de todos e de ninguém a um só tempo. De modo análogo, a construção identitária indiana é estruturada a partir dos inúmeros encontros culturais ocorridos em seu território.

2.8 Hindus: que identidade é essa?

Para os hindus, a mãe, a terra e a pátria são imagens que se confundem e podem ser sintetizadas na figura de Gai Mata ou Vaca Mãe. O Egito, a Mesopotâmia, a Suméria e os povos hindu-europeus têm na vaca o símbolo da terra nutriz. Na Índia, principalmente, sua veneração permanece extremamente forte, dada sua íntima relação com o arquétipo da mãe fértil, que desempenha um papel cósmico e divino. Em finais do século XIX, os britânicos que ocupavam o território indiano, através de seu tribunal, despenalizam aqueles que abatem vacas. Não sendo um objeto sagrado, não pode ser protegida pelas leis do Estado. Essa decisão fez nascer um movimento não apenas contra os muçulmanos, mas também contra os cristãos “comedores de carne de vaca”.¹⁷⁴

Como deusa, Gai Mata expressa uma relação sagrada entre mãe e filho, que está no cerne do nacionalismo indiano. Além disso, miticamente, essa deusa evoca outras deusas, que a ela se assemelham. Todas fazem parte de uma linhagem daquelas que têm filhos, mas são solteiras ou, mesmo sendo mães, se mantêm virgens. São também viris, guerreiras, matam demônios; boas e más; quentes e frias; estão presentes entre um mundo e outro e em momentos de crise.

Subjacente a essa imagem, há o fato de que o movimento de proteção à Gai Mata elaborou o discurso de que todo indiano é filho da mesma mãe: a Índia. É o amor recíproco entre mãe e filho que faz dela uma guerreira capaz de tudo para proteger suas crias, mas também capaz de matá-las para vê-las renascerem.¹⁷⁵ A *Shakti* –

¹⁷⁴ Cf. VEER, 2001, p. 23.

¹⁷⁵ O filme *Mother Índia*, de 1957, explora essa relação entre mãe e filho como uma alegoria da nação com seus cidadãos. Cf. MOTHER INDIA, 1957.

princípio feminino de todas as divindades – será essencial, segundo militantes do movimento nacionalista – como Mahatma Ghandi –, para renovar o cosmos. É ela que aglutina os valores ideológicos fundamentais para se constituir em território indiano o que Benedict Anderson denomina “comunidade imaginada.”

Para que o movimento em defesa da Vaca Mãe e o conseqüente movimento nacionalista ganhassem em força e expressão numérica, foi importante a presença dos eremitas peregrinos que, em suas andanças pela Índia, colaboraram para divulgar as insatisfações contra o governo colonial e reunir indianos de diferentes credos em torno de um único propósito. Nem mesmo muçulmanos ficaram indiferentes à importância mítica da deusa para aquele país. Assim, em 1920, os hindus conseguem uma legislação que proíbe o abate de vacas.

Gandhi, hindu ortodoxo e universalista, a partir dos anos 40 do século XX, procura alcançar o máximo da espiritualidade através da *shakti*: jejuns, práticas ascéticas, desvirilização e sacrifícios, comportamento que cada vez mais o aproxima da figura feminina. Acreditava na não-violência como a virtude feminina que deveria ser o traço fundamental da identidade indiana, em contraposição à virilidade expressa dos britânicos. Essa imagem motivadamente feminilizada é evocada para criar um sentimento de pertença à nação indiana. Diferentemente das nações ocidentais, esse sentimento de nacionalidade nasce atrelado a uma expressão religiosa e ao mito do feminino, mas se constitui num denominador comum poderoso, capaz de ligar sujeitos tão diferentes em torno do amor incondicional à Gai Mata. Desse modo, a imagem da deusa é transformada num discurso religioso que desemboca num idioma político; filhos de uma nação que têm inimigos comuns: ingleses cristãos e muçulmanos.¹⁷⁶

Quanto aos ingleses, os indianos não os concebiam como um Estado colonial neutro e secular. Ao contrário, eram vistos como cristãos fundamentalistas. Para os ingleses, o cristianismo protestante era sinônimo de civilização; os que tinham uma concepção religiosa politeísta, como os hindus, eram tidos por bárbaros. Para Peter van der Veer, a religião foi crucial na formação da identidade nacional, tanto da Índia quanto da Inglaterra moderna e secular. Enquanto não fosse cristianizada, a Índia estaria fora da História, visto que os britânicos eram os agentes dessa História. Como

¹⁷⁶ As referências a esse assunto têm base em anotações feitas em aula da professora Susana Pereira Bastos, e em VEER, 2001.

o olhar para o território indiano fosse absolutamente ocidental, era impossível ver ali racionalidade, liberdade e desenvolvimento econômico. Por isso, na concepção de James Mill, a Companhia das Índias Orientais tinha por tarefa empurrar a Índia para a História. Ou seja, civilizá-la nos moldes ocidentais: cristianismo, economia e educação eram modelos a ser implantados. O sistema educacional teria como proposta produzir “uma classe de pessoas” indianas no sangue e na cor, mas inglesas no gosto, na opinião, na moral e no intelecto. De acordo com Veer, Mill e Thomas B. Macaulay tinham a crença utilitária de que o sistema educacional inglês aniquilaria o hinduísmo e levantaria os hindus de seu profundo sono oriental.¹⁷⁷

Em *O último suspiro do Mouro*, Aurora, Indira Gandhi e Uma Sarasvati desempenham o papel da deusa-mãe, em momentos distintos da história da nação indiana ou, se se considera o Mouro como uma alegoria da nação, na trajetória do narrador. De todos os filhos, Moraes foi o único a quem Aurora alimentou com seu leite, mas também o único a quem expulsou de seu paraíso. Ainda que a idéia de nação esteja fortemente atrelada à imagem da mulher nutriz, é no filho que Aurora reconhece sua obra-prima, à revelia do aleijão que o estigmatizara:

“Até uma obra-prima pode ter um borrãozinho.” Com essas palavras, minha mãe assumiu a responsabilidade da artista por sua obra; aquela minha mão-maçaroca, aquele monstrengo tão deformado quanto qualquer obra de arte moderna, tornou-se um mero descuido do pincel de um gênio. Então, numa demonstração adicional de generosidade – ou seria um ato de mortificação da carne, um castigo que ela se impunha por sentir uma repulsa instintiva? –, Aurora me deu algo ainda mais precioso. “Para as meninas, a mamadeira da senhorita Jaya servia”, anunciou ela. “Mas o meu filho sou eu mesma que vou amamentar.” Não discuti; e abocanhei-lhe o seio com força. (p. 157)

Na Índia, amamentar tem uma significação singular; funciona como um ato religioso entre mãe e filho. É sinal de adoção e de conhecimento supremo. Nenhuma literatura sagrada celebrou o leite mais do que a Índia. E é através do aleitamento que Aurora estabelece uma relação sagrada e, ao mesmo tempo, perversa com o filho. E isso espelha o contexto indiano. Como modelo de mãe, ela o projeta à imagem e semelhança de seus desejos e o aprisiona nas teias de sua vaidade. É como se, na

¹⁷⁷ VEER, 2001, p. 6.

condição de colonizadora, como fora a Inglaterra, Aurora pudesse fazer do filho um objeto manipulável, submisso às suas vontades. Contudo, a presença de Uma Sarasvati reverte esse processo de colonização materna, ocidental, e conduz o olhar do Mouro para uma Índia aberta, múltipla, cuja formação identitária não está atrelada a uma concepção essencialista e racional, como postulado pela Inglaterra.

Aurora, na mitologia grega, é a “deusa da manhã, encarregada de abrir ao Sol as portas do Oriente”.¹⁷⁸ É ainda considerada o impulso primeiro dos seres vivos; aparece sempre jovem; simboliza todas as possibilidades e a plenitude prometida. Na tradição judaico-cristã, é símbolo do poder do Deus celeste. Na poesia mística do Islã, a Aurora marca um estado de tensão espiritual do qual o acontecimento primordial advém. O poeta sente-se convocado a tornar-se co-fundador e co-testemunha dos acontecimentos primeiros, já que é “invadido por uma intensa emoção metafísica, que se reveste por vezes da forma da angústia, por vezes do êxtase”.¹⁷⁹

Junito Brandão afirma que Aurora era adorada pelos povos indo-europeus. Pertence à primeira geração divina, a dos Titãs. Tendo se enamorado de Ares, Afrodite não lhe perdoa a ofensa e faz com que ela se apaixone seguidamente por várias personagens, que jamais lhe completaram o apetite amoroso. Quando Aurora rompe a barra do dia, como arauto e luz do sol que é, demarca o limite que pode ser alcançado pela reputação de um mortal.¹⁸⁰

A existência luminosa, mas também misteriosa de Aurora contagia todos à sua volta. Como mãe, era devoradora (p. 136). Como artista, arrogante (p. 142). Como mulher, fascinante, a ponto de todos os homens que a conheciam por ela se apaixonarem. Seu comportamento, em muito, rivaliza com a Índia. Como mulher cidadina, “era a encarnação da metrópole sofisticada, enquanto seu país era a corporificação do mundo da aldeia” (p. 149), mas nem por isso menos cobiçado. Em virtude disso, ela alegoriza a Índia e suas inúmeras idiossincrasias e contradições. O filho, ao rememorar, afirma:

Minha mãe, Aurora Zogoiby, transformara-se numa estrela demasiado brilhante; quem a olhasse por muito tempo ficava

¹⁷⁸ VICTORIA, 2000, p. 16.

¹⁷⁹ CHEVALLIER; GHEERBRANT, 1999, p. 101.

¹⁸⁰ BRANDÃO, 1991, p. 338-340.

cego. Mesmo agora sua memória ofusca, e nos obriga a contorná-la. Só podemos percebê-la indiretamente, através dos efeitos que ela exercia sobre os outros – o modo como ela desviava a luz dos outros, a atração gravitacional que nos negava toda e qualquer esperança de fuga, as órbitas cada vez mais estreitas dos que eram fracos demais para fazer frente a ela, que eram atraídos por seu sol e devorados por suas chamas. (p. 146)

A ascensão de Aurora no plano do romance e no mundo artístico é marcada pela irreverência e poder de atração que exerce sobre os outros. Anos mais tarde, ela encontrará em Uma Sarasvati uma contraparte à sua altura.

O sobrenome Sarasvati remete tanto à mitologia hindu quanto a um episódio do Antigo Testamento. Na mitologia hindu, é uma deusa, esposa de Brahma, mãe dos Vedas, que saíram de sua cabeça. Ela tem o poder de executar tudo o que for concebido pela inteligência do marido. É deusa ainda de todas as artes criativas, especialmente da poesia e da música, do saber e da ciência. É de natureza altiva e gosta de discutir. Diz-se que ela inventou o sânscrito, linguagem dos brâmanes, das escrituras e do saber.¹⁸¹

Na literatura bíblica, Vasti é a rainha desobediente, esposa do rei Assuero. No sétimo dia de um banquete que o rei dera a todos os seus súditos, convoca à sua presença a rainha. Ela devia comparecer ornada com o diadema real e mostrar ao povo toda a sua beleza. Mas a rainha recusou-se a obedecer à ordem real, transmitida pelos sete eunucos. O rei irritou-se profundamente. Consultou os sábios para saber que lei devia ser aplicada para punir tal desobediência. Os juriconsultos reais acreditavam que a rainha havia ofendido todos os príncipes e povos das províncias, além de incitar as mulheres a também desprezarem seus maridos. Sendo assim, decidiram por publicar um decreto irrevogável, no qual ficou estabelecido que ela não poderia mais se apresentar ao rei, que ofereceria o título de rainha a outra mulher, que fosse mais digna.¹⁸²

Na mitologia hindu, a deusa Uma possui uma imensa variedade de nomes, os quais se referem às suas mais de sessenta formas, atributos e ações. Em sua forma mais suave, ela é Uma, que significa luz, beleza singular. Pode também assumir a

¹⁸¹ IONS, 1983, p. 85-86.

¹⁸² BÍBLIA SAGRADA, 1982, *Ester*, cap. 2, vs. 10-20.

dimensão de “Mãe do Mundo”. Nas suas formas terríveis, aparece como “a inacessível”, “a negra”, “a ameaçadora ou ardente”. Nas suas apresentações como guerreira que derrotou os Assuras, cada um dos seus nomes refere-se a uma etapa dessa narrativa. Ora apresenta-se como aquela que foi “distinguida pelo lótus”, ora como “guardiã das especiarias”, ora como “líder dos gnomos”.¹⁸³

Aurora e Uma Sarasvati têm em comum o poder de sedução, o talento artístico e para o discurso. São, ainda, no plano mitológico, consideradas deusas Mãe e da escrita (aspecto que será tratado no quarto capítulo). Deslocadas de seus panteões, digladiam-se pelo direito de ter o amor do Mouro. Ambas são, para ele, mulheres irresistíveis. A primeira, porque é a mãe; a segunda, o primeiro amor. O Mouro vive, por isso, a angústia de ter de escolher um desses dois amores primordiais e inconciliáveis. A encruzilhada na qual se encontra lembra o que, tempos antes, profetizara Epifânia e, indiretamente, Flory: “casa dividida não fica em pé” (p. 109). Essa divisão alegoriza ainda a separação do subcontinente indiano em Paquistão e Índia, ou entre o monoteísmo islâmico e o pluralismo indiano.

Como mãe, Aurora tem o compromisso de educar o filho de modo que ele configure sua própria identidade e autonomia. O encontro com Uma significa colocar em crise tal identidade, pois ele se liberta do invólucro materno, de uma educação nitidamente ocidentalizada e passa a vislumbrar um projeto identitário que, pela via amorosa, o leva à sua verdadeira identificação:

Senti que meu eu, meu eu verdadeiro, a identidade secreta, escondida tanto tempo que eu temia que não mais existisse, emergia dos desvãos do meu ser e preenchia meu centro. Agora eu não era ninguém, e era inteiramente, imutavelmente, eternamente dela. (p. 257)

A identidade secreta e o temor de tê-la perdido relacionam-se a uma característica comum a todas às personagens: a de serem palimpsestos. O Mouro, na condição de modelo da pintura materna, parece que teve, cada vez que posava para ela, sua identidade tocada ou retocada. É como se cada quadro pintado tivesse o poder de aprisionar seu verdadeiro eu sob as inúmeras camadas de tinta. Libertado da imobilidade exigida a todo modelo, o Mouro faz um movimento para fora da moldura, entrega-se à aventura do amor primeiro e ofusca o brilho de Aurora, para fazer incidir

¹⁸³ DOWSON, 1968, p. 86-88; 233; 325.

sobre si a luz de Uma Sarasvati e toda a multiplicidade de sua personalidade. A experiência amorosa transforma-se no meio pelo qual Moraes arranca as camadas que o escondiam de si mesmo e se encontra com a diversidade de identidades que conformam a sua. Assim, o quadro “Mãe/mouro nu assiste à chegada de Chimène” (p. 258) configura-se como a primeira tela que Aurora realiza sem a presença do filho como modelo, que começa a trabalhar para o pai, na Baby Fofo. A verdade, porém, é que ele cede ao pedido sedutor de Uma:

“Não é direito você ficar nu na frente de sua mãe na sua idade”, reprovou-me. “Vamos nos conhecer melhor, que eu vou esculpir as suas belas formas num bloco importado de mármore de Carrara. Como o Davi, com sua mão grande demais, vou transformar a sua mão defeituosa na coisa mais linda que há no mundo. Até então, meu caro mouro, peço-lhe que se guarde para mim.” (p. 258)

Mais uma vez, Rushdie se vale de recursos pós-modernos para evidenciar a estrutura de relações entre a literatura, as artes plásticas e o texto bíblico, e cria circuitos de comunicação entre diferentes esferas do conhecimento e da história. Aurora, quando constata a mão defeituosa do filho recém-nascido, diz: “até uma obra-prima pode ter um borrãozinho” (p. 157). Uma pretende transformar o borrão “na coisa mais linda do mundo” – uma obra-prima – como Michelangelo e seu Davi. Mas pode-se também seguir uma outra direção de leitura, baseada na narrativa Bíblica, na qual Davi – o pequenino – vence o Gigante Golias e torna-se rei. Pela esperteza, o menor vence o maior. Contudo, se a disputa é entre Uma e Aurora, e seu objeto é o amor do Mouro, infere-se que Uma se coloca na posição de Davi e Aurora na de Golias. Por essa perspectiva, reitera-se, aqui, a necessidade da interferência feminina no processo da criação, desestruturação e reconstituição, pela via da multiplicidade, da identidade masculina. Da condição de simulacro da obra da mãe, o Mouro torna-se simulacro da investida artística de Uma. Observa-se, com isso, que as coisas não se dão experimentalmente; tanto no trabalho de Aurora quanto no de Uma, elas só se realizam como cópias que se manifestam como testemunho da condição colonial a que estão submetidas.¹⁸⁴

O quadro de Aurora, segundo o narrador,

¹⁸⁴ Cf. ECO, 1984, p. 39.

era tão formal quanto *Las meninas*, de Velázquez, uma obra que de certa forma o influenciou, em particular no que diz respeito à perspectiva. Numa câmara do fictício Alhambra indiano de Aurora, contra o fundo de uma parede enfeitada com complexos desenhos geométricos, via-se o mouro, nu, com uma pele coberta por losangos arlequinais multicoloridos. Atrás dele, no parapeito de uma janela festonada, via-se um abutre, freqüentador da Torre do silêncio, e encostado na parede junto a essa janela macabra havia um sitar sendo roído por um camundongo. À esquerda do mouro, sua terrível mãe, a rainha Aixa-Aurora, trajando uma longa túnica escura, segurava um espelho grande, onde se refletia por inteiro o corpo nu do filho. Porém a imagem refletida era lindamente naturalista – nada de arlequim, nenhuma pretensão boabdlílica: era eu apenas. Mas o mouro arlequinal não olhava para o espelho, pois na porta à sua direita via-se uma linda jovem – Uma, naturalmente, numa versão ficcionalizada, espanholada, a “Chimène” do título, Uma com atributos de Sophia Loren em *El Cid*, extraída da história de Rodrigo de Vivar e introduzida sem nenhuma explicação no universo híbrido do mouro – e entre suas mãos estendidas, convidativas, inúmeras maravilhas – globos dourados, pássaros cobertos de jóias, pequenos homúnculos pairavam com que por mágica no ar luminoso. (p. 258-259)

No quadro de Velázquez, o espelho desempenha um papel de reduplicação já que, “por um movimento violento, instantâneo e de pura surpresa, vai buscar, à frente do quadro, aquilo que é olhado mas não visível, a fim de, no extremo da profundidade fictícia, torná-lo visível mas indiferente a todos os olhares”.¹⁸⁵ Assim, o espelho repete o que se pintava no quadro, mas no interior de um espaço irreal, modificado. O quadro de Aurora, como o do pintor sevilhano, nada diz do que foi pintado. Para Foucault, no fundo da sala do quadro de Velázquez, “ignorado por todos, o espelho inesperado faz brilhar as figuras que o pintor olha (o pintor trabalhando); mas também as figuras que olham o pintor (nessa realidade material que as linhas e as cores depositaram sobre a tela)”.¹⁸⁶ No quadro de Aurora, a artista não se encontra diante de seu cavalete a pintar, e nem é modelo de outro pintor que a pinta a trabalhar. Ela é tão somente uma mãe que segura um espelho no qual o filho, por ela retratado, reflete. Nesse espectro que ela capta está o filho como este se vê e se conhece, não aquele pintado pela mãe no fundo de uma parede rodeada de figuras geométricas e envolto numa atmosfera

¹⁸⁵ FOUCAULT, 2002, p. 12-13.

¹⁸⁶ FOUCAULT, 2002, p. 10.

arlequinal. O arlequim é a imagem do irresoluto e do incoerente, que não se prende a idéias, sem princípios e sem caráter. Seu sabre é apenas de madeira, seu rosto anda sempre mascarado, sua vestimenta é feita de remendos, de pedaços de pano. A disposição desses pedaços em xadrez evoca uma situação conflitiva – a de um ser que não conseguiu individualizar-se, personalizar-se e desvincular-se da confusão dos desejos, projetos e possibilidades.¹⁸⁷

A imagem que a mãe pinta do filho não corresponde à que ele vê no espelho que ela sustém. Enquanto instrumento de conhecimento, cuja superfície reflete a consciência, esse espelho é um ponto cego, uma vez que o Mouro não se vê como a mãe gostaria que ele se visse: dependente de sua proteção, já que ainda não conseguiu sua própria individualidade. Em Velázquez, para Foucault, “o espelho assegura uma metátese de visibilidade que incide ao mesmo tempo sobre o espaço representado no quadro e sua natureza de representação; faz ver, no centro da tela, aquilo que, do quadro, é duas vezes necessariamente invisível”: o rei e rainha como modelos.¹⁸⁸

No quadro pintado por Aurora, por sua vez, o espelho não garante a natureza da encenação alegórica, através da qual a mãe tenta dissuadir o filho da sua repentina paixão por Uma. Seu intento falha na medida em que não consegue dar visibilidade ao seu desespero de mãe. Contribui para isso a atmosfera que gravita em torno da cena principal. Ao fazer do Alhambra o cenário ficcional dessa pintura, Aurora reencena a expulsão de Boabdil do Ocidente e todos os acontecimentos dela decorrentes. Junte-se a isso a imagem do abutre, que remete ao corvo do poema de Edgar Allan Poe. Se o corvo figura como mau augúrio, o abutre é portador de uma ambigüidade. Ele é uma espécie de agente regenerador, porque se alimenta de corpos em decomposição orgânica. É uma espécie de mago que transforma a morte em nova vida. Mas, como o corvo, também oferece pistas a presságios.¹⁸⁹

Os homúnculos ou anões, também presentes no trabalho do pintor espanhol, representam, no espaço da realeza, as manifestações incontroladas do inconsciente. São considerados irresponsáveis ou invulneráveis, como se fossem alienados; bufões

¹⁸⁷ CHEVALIER e GHEERBRANT, 1999, p. 80.

¹⁸⁸ FOUCAULT, 2002, p. 10-11.

¹⁸⁹ Cf. CHEVALIER e GHEERBRANT, 1999, p. 9.

ou loucos. São, contudo, tagarelas e se exprimem, de preferência, por enigmas; podem participar de toda malícia do inconsciente e demonstrar uma lógica que ultrapassa o raciocínio comum, dotado de toda força do instinto e da intuição. Por sua deformidade física, são comparados a demônios, passando, então, a se referir não somente ao inconsciente, mas a um fracasso ou erro da natureza.¹⁹⁰

No contexto dessa atmosfera, densamente estruturada por aspectos do inconsciente, Aurora pressagia sua derrota frente a Uma. Consagrada como artista – um gigante, um Golias – perde o domínio sobre o filho para “uma anã” – o pequeno Davi –, visto que Uma Sarasvati apenas simulava ser uma artista de renome. Ao se auto-retratar como a rainha-mãe Aurora/Aixa, e a Uma como Chimène/Sophia Loren, a mãe direciona o olhar do filho para o mundo mágico do espelho de seus próprios olhos; os olhos da fantasia. Através deles, o Mouro vê, posicionada numa porta à sua direita, a mulher amada, que o convida para um ritual de passagem: do conhecido para o desconhecido; da luz/treva de Aurora, para a luz/queda de Uma. É também por meio desse ritual que o Mouro dá início a um outro: o da peregrinação pela sua história genealógica.

Como o deus Ganesh (hindu) e Janus (greco-romano), Uma lhe permite a passagem de um mundo no qual estava aprisionado pelas pinceladas da mãe, para um mundo no qual teria que construir sua própria trajetória. Se a passagem da terra ao céu se dá pela porta do Sol (Aurora), a saída do Mouro do mundo idealizado pela mãe, para um mundo de realidades tangíveis e incoerentes, passa pelo reconhecimento de que sua identidade se estrutura para além dos domínios maternos. Portanto, ao aceitar fazer esse percurso com Uma, ele conseqüentemente passa por uma porta que lhe dá acesso a uma revelação, condição para que aconteça a peregrinação por sua terra, por sua história, à Península Ibérica, e pela literatura. Esse quadro, pintado a partir do de Velázquez, constitui-se de situações múltiplas e contraditórias, em que a história, a ficção e a realidade ficcionalizada se confundem a ponto de instituírem esse quadro como o local impossível onde o desejo de Aurora se manifesta como simulacro do simulacro.

¹⁹⁰ Cf. CHEVALIER e GHEERBRANT, 1999, p. 49-50.

No momento em que se depara com a necessidade de transformar em tessitura verbal o quadro pintado pela mãe, o filho constata que a tela na qual figura, pela última vez,

era um verdadeiro grito de dor, em que uma mãe tentava mostrar ao filho a verdade a respeito de si próprio, porém, estava fadada a fracassar diante dos truques extraordinários de uma feiticeira; em que um camundongo abolia a possibilidade da música e abutres esperavam pacientemente a hora do repasto. No dia em que Isabel Ximena da Gama, em seu leito de morte, associara à sua própria pessoa as figuras do Cid Campeador e Chimène, Aurora herdou o archote da mãe, passando também a se ver como uma combinação do herói e da heroína. Ao fazer essa separação agora – colocando o mouro no papel de Charlton Heston e dando a uma mulher com o rosto de Uma o nome afrancesado de minha avó –, minha mãe praticamente admitia sua derrota, antevia sua própria morte. Aurora, como a velha rainha-mãe Aixa, não estava olhando para o espelho; era o mouro Boabdil que nele estava refletido. Mas o verdadeiro espelho mágico era o que estava contido nos olhos dele (meus); e nesse espelho oculto, sem dúvida alguma era a feiticeira que aparecia como a mais bela de todas. (p. 259)

Elementos de naturezas diferentes servem para compor esse quadro pintado por Aurora, verbalizado e rememorado pelo narrador e ficcionalizado por Rushdie. Nele, história, psicanálise, literatura, cinema são engendrados para compor o mosaico através do qual Aurora procura encenar a verdade para o filho. A psicanálise jungiana acredita que a feiticeira seja uma projeção da *anima* masculina, do aspecto primitivo feminino que subsiste no homem, sombra odienta da qual não consegue se libertar, em função da força terrível de que se reveste. A feiticeira faz parte de um mundo imaginário. Enquanto não é assumida à luz do conhecimento, do sentimento e da ação, continua a viver em cada um. Investida de forças sombrias do inconsciente, ela sabe usá-las para exercer poder sobre os outros. A feiticeira é a antítese da imagem idealizada da mulher.¹⁹¹

Essa estratégia utilizada por Aurora é uma tentativa de fazer o filho “abrir os olhos” para o perigo que o rodeava. Contudo, o espelho mágico contido neles refletia uma imagem imantada pelo magnetismo do amor. Chegar à essência dessa mulher (feiticeira, *anima* ou Uma) somente é possível quando o Mouro se liberta, não só da

¹⁹¹ Cf. CHEVALIER e GHEERBRANT, 1999, p. 419-420.

mãe, mas também do modelo idealizado de mulher que ele criou a partir dela. No dia da morte de Isabela, a luz que incidiu em seu quarto figurou como sinal de que Aurora herdaria a potência ambivalente da mãe, que associa as figuras do Cid Campeador e de Chimène à sua. Mas, ao desfazer essa combinação, no quadro, a artista prenuncia sua própria derrota. Isabela só neutraliza o poder da sogra quando investida dessa ambigüidade. O filho, por sua vez, figura como Charlton Heston – não a personagem Cid, que o ator interpreta no filme, mas o ator – e Boabdil. Uma assume o lugar de Chimène, além de se aproximar de Isabela Ximena; mais do que Aurora. Assim, cabe a Aurora, como mãe, comportar-se como Aixa, a mãe de Boabdil ou a Aisha, segunda mulher de Maomé. Nesse quadro/cena, a mãe precisa enviesar o brilho de sua luz sobre o filho, para que a luz de outra mulher possa iluminá-lo.

O grito de dor de Aurora é o mesmo grito de Aixa, Epifânia e Flory; o da mãe de Boabdil, quando o vê entregar as chaves do Alhambra aos reis espanhóis e se unir a uma judia; o de Epifânia, porque perde o filho Camões para Isabela; o de Flory, porque perde o filho judeu para a cristã Aurora. Por essa perspectiva, pode-se afirmar que a dor de Aurora sintetiza a de todas as mães dessa narrativa, que acreditam perder os filhos quando estes se apaixonam por uma mulher ou perdem suas fortunas. Contudo, o sofrimento da artista difere-se do daquelas mulheres, porque luta com uma mulher que tem atributos semelhantes aos seus e que é capaz de fazer com que o Mouro realize o luto materno e dê início ao seu projeto identitário. Assim, o embarque para a Espanha configura esse luto: ele vai ao encontro de suas supostas origens.

Esse trânsito, porém, só é possível porque Aurora manteve-lhe uma porta sempre aberta: a dos fundos (p. 247). Se Aurora figura na mitologia como aquela que abre as portas do Oriente ao Sol, no romance, abre as portas do Ocidente ao filho. Ou seja, inverte o sentido da viagem, para que ele realize sua autodescoberta. Mas é necessário que, antes, a mãe esteja simbólica e literalmente morta. Nessa travessia do filho, outra mulher precisa ocupar espaço.

Entre ele e a mãe passa a existir, então, uma tela em branco (p. 275) que contém todas as possíveis telas que Aurora viria a pintar e, ao mesmo tempo, nenhuma, assim como os livros da história oficial estão cheios de “páginas em branco”. Expulso do paraíso materno e banido da árvore genealógica (p. 291), Moraes busca em Uma o conforto, mas a verdade rompe a fina camada das mentiras envernizadas. Ela, desestruturada, reage: “Meu deus – se eu pudesse imaginar – mas

como eles [Aurora e Abraham] podem fazer uma coisa tão pré-histórica – que coisa mais arcaica – eu pensava que eles fossem pessoas civilizadas – que só nós, as fanáticas religiosas, agíssemos desse modo, e não vocês, modernos e secularizados” (p. 292).

Uma, dada sua personalidade múltipla, é personagem que agrega todas as pessoas com as quais, no passado, Aurora teve contato. Ela pode, por essa ótica, encarnar os antepassados de sua rival, principalmente a sogra, com quem Aurora um dia se defrontou para se casar com Abraham e, posteriormente, por não lhe dar o filho primogênito para cumprir com um contrato de identidade. Parece que Flory retorna na figura de Uma e, de alguma forma, vê realizado seu desejo, visto que, no momento agônico de sua relação com o pai, o Mouro se confessa judeu. Se, com cada pessoa com quem se encontrava, Uma era capaz de encarnar um avatar, para o Mouro esses avatares resumem-se apenas na mulher amada que o libertou do jugo materno. Contudo, ela preconiza também sua queda, mas o faz iniciar um percurso pelo mundo dos homens, trajeto que o levará de volta à luz original de Aurora. Antes, porém, terá que se libertar do poder do pai.

Aurora e Abraham, ainda que “modernos e secularizados”, simbolizam o poder colonizador, o poder daqueles que instituem o caminho para que o outro percorra. Uma Sarasvati interrompe essa dependência e apresenta um percurso fraturado, tangenciado por outros, mas que permite a escolha, a reflexão e o diálogo. Assim, rompe com as hierarquias e torna-se o paradigma da pluralidade da qual a Índia é protagonista no romance de Rushdie. O secularismo, como um argumento em favor da separação da Igreja do Estado, foi uma tentativa do Estado colonial britânico. Mas, para Peter van der Veer, secularismo e religião são mutuamente interdependentes. Sua definição não pode ser alcançada separadamente, pois depende dessa relação estrutural. Essa interdependência é crucial na formação do Estado-nação, mas essa formação segue diferentes trajetórias históricas em diferentes sociedades.¹⁹²

O secularismo de Aurora e o fanatismo religioso de Uma Sarasvati são ingredientes imprescindíveis na constituição da identidade indiana, mas não os únicos. As religiões indianas, no contexto colonial, ganham destaque na esfera pública

¹⁹² VEER, 2001, p. 16.

emergente e se voltam contra o secularismo inglês. Os indianos não concebiam o Estado colonial como uma instituição neutra, mas fundamentalmente cristã. Assim, as incursões filológicas, como as de Friedrich Max Müller, a anglicização e cristianização dos sânscritas de Benares, em meados do século XIX, e a liberação do abate de vaca assinalam o momento em que o Estado Colonial começou a utilizar a religião como um instrumento de censura. Como o projeto colonial estivesse baseado em valores ocidentais, é evidente que o cristianismo tivesse lugar de destaque. Nesse aspecto, a investida colonialista britânica assemelha-se à dos portugueses em fins do século XV: o cristianismo é visto como sinônimo de civilização. Mas, além desses aspectos, no romance de Rushdie, dos quais Aurora e Uma são personagens alegóricas, há também a figura de Indira Gandhi, que, em determinados estágios do romance, rivaliza com a de Aurora.

Indira Gandhi, como primeiro-ministro da Índia, assim como Aurora em relação ao filho, exerceu um poder centralizador sobre a Índia, na opinião de Rushdie.¹⁹³ E assim como os ressentimentos do Mouro pela mãe, são os da nação por Indira, visto que até por ocasião de seu assassinato, as reclamações dos estados eram completamente ignoradas.¹⁹⁴ Segundo Rushdie, o caminho seria “assentar firmemente nos conceitos de multiplicidade, pluralidade e tolerância, bem como, sempre que possível, devolução e descentralização. Não existe um único modo – religioso, cultural ou lingüístico – de ser indiano; deixemos reinar a diferença”.¹⁹⁵ Mas não se pode esquecer, diz o narrador, que a maternidade

é uma idéia importante na Índia, talvez a mais importante de todas: a pátria enquanto mãe, a mãe enquanto pátria, terra firme sob nossos pés. Senhoras e senhores: estou falando sobre a grande mãe Índia. No ano em que nasci, a Mehboob Produções lançou seu épico Mãe Índia – [...] Ninguém que tenha assistido ao filme jamais se esqueceu dessa saga melosa de camponesas heróicas, dessa ode pieguíssima à indomável aldeia indiana, feita pelos urbanóides mais cínicos do mundo. E a protagonista [...] tornou-se, até ser suplantada por Indira-Mata, a deusa-mãe viva de todos nós. (p. 147)

¹⁹³ Cf. RUSHDIE, 1994, p. 58.

¹⁹⁴ RUSHDIE, 1994, p. 58.

¹⁹⁵ RUSHDIE, 1994, p. 60-61.

A relação de Aurora e do filho, o mundo do cinema e a vida política do país são densamente atravessados pela idéia de uma mãe fálica; de uma mãe capaz de dar e de subtrair a vida de seus filhos, devido a essa energia que dela emana. Contudo, na vida de Moraes, o aparecimento de Uma Sarasvati tende a neutralizar o poder de Aurora sobre o filho, assim como, após a morte de Indira Gandhi, há um desejo de que o regime democrático descentralizado seja, de fato, uma realidade no país. Em 31 de outubro de 1984, quarenta minutos após a morte de sua mãe ser anunciada pelas estações de rádio, Rajiv Gandhi assumia o posto de primeiro-ministro. Para Rushdie, todos pareciam concordar que ele “era a única escolha possível”, um herdeiro que recebia sua herança dinástica.¹⁹⁶ Para o autor, essa crença numa sucessão aparentemente natural tem a ver com o fato de que se criou uma aura mitológica em torno da família de Indira:

A saga interminável da família Nehru e das vicissitudes de Jawaharlal, Indira, Sanjay e Rajiv, tem constituído, para milhões de pessoas, uma obsessão que já dura três décadas. Temo-nos metido dentro desta história, inventando-os de novo. A origem do seu poder sobre nós está nas nossas especulações e eles, obviamente, aproveitaram-se deste nosso vício. Ou, por outras palavras: imaginámo-los tão intensamente que eles se tornaram realidade. E agora que o sonho se desvanece, não conseguimos libertar-nos dele, e acordamos para a realidade.¹⁹⁷

Nessa história, Jawaharlal representa a fase idealista, enquanto Indira é a figura que principia o declínio; Sanjay é o desmoronamento absoluto do sonho inicial (piloto, morre num acidente aéreo). Para Rushdie, diante das circunstâncias, é difícil prever qual o significado de Rajiv naquele contexto. Mas, se as personagens precedentes representaram o despertar de um sonho e seu conseqüente desmoronamento, Rajiv talvez fosse, como afirma o próprio Rushdie, os sons da vida real que começaram a se fazer ouvir na consciência do sonhador.

Em tudo oposto à idéia de Gandhi no que dizia respeito ao processo de marginalização da sexualidade humana, ao celebrar a afinidade natural entre homem e mulher e seu desdobramento na atração entre irmão e irmã, mãe e filho, pai e filha, Nehru, no seio de sua própria família, acaba por protagonizar episódios – históricos ou

¹⁹⁶ RUSHDIE, 1994, p. 63.

¹⁹⁷ RUSHDIE, 1994, p. 64.

não – em que a afinidade de sangue é mais duradoura do que os casamentos com essa família, relações estas que raramente foram felizes. De acordo com Rushdie, “as relações cruciais têm de facto sido entre pai e filha (Jawahralal e Indira) e Indira e Sanjay, isto é, entre mãe e filho”.¹⁹⁸

Além de toda essa relação bizarra com a família, Indira mantém ainda uma relação, no mínimo, esquizofrênica com a multidão indiana. Em sua campanha de governo, num comportamento absolutamente ocidentalizado, diz: “A Índia é Indira e Indira é a Índia”.¹⁹⁹ O uso dessa grandiloquência à Luís XIV, da deusa-mãe hindu e da idéia de *shakti* – o elemento dinâmico do panteão hindu representando por uma mulher – foi astuto e deliberado, o que tornou Indira uma líder, na opinião de Rushdie, demasiadamente hindu e pouco nacionalista.²⁰⁰ Some-se a isso, a centralização do poder, o que deixou profundos ressentimentos nos estados. A política de Indira, contrária à do pai, resultou num rebaixamento da vida pública. Na percepção de Rushdie, a mídia ocidental foi responsável pela idéia de que os líderes legítimos ou legitimados para a Índia não poderiam ser ninguém que não se chamasse Gandhi ou Nehru. Assim, parece óbvio que o cachorro empalhado que acompanha o Mouro em sua última peregrinação, e que, em outros tempos, pertencera a seu tio Aires da Gama, alegorize a noção de fidelidade a uma pátria somente possível no universo do sonho ou da ficção.

Essas três personagens: Aurora, Uma e Indira são, no contexto do romance, responsáveis pela idéia de uma Índia cujos traços religiosos e femininos auxiliam na configuração de sua identidade, mas não são suportes suficientes para se afirmar categoricamente acerca de uma identidade indiana. Sobrepe-se a essas questões o fato de que essa identidade se realiza a partir de um entrecruzar de códigos morais, religiosos, políticos e econômicos, bem como de uma percepção sensível de como a mulher, o colonizado e o bastardo desempenham funções nesse contexto no qual o Mouro é protagonista.

A questão da identidade, discutida neste capítulo, evidencia o quanto a escrita, seja literária ou histórica, está sendo repensada. A História, com “H”

¹⁹⁸ RUSHDIE, 1994, p. 65.

¹⁹⁹ RUSHDIE, 1994, p. 66.

²⁰⁰ RUSHDIE, 1994, p. 66.

maiúsculo, como política de um passado grandioso, que relata a vida de reis e intrigas de governo, está sendo contestada. A proposta surgida com a escola francesa dos *Annales* discute uma refocalização da historiografia, em que os objetos e documentos negligenciados possam servir para reorientar o método histórico, de modo a enfatizar o passado dos ex-cêntricos. Esse mesmo impulso é percebido na literatura pós-modernista, quando a história que não foi contada pode vir à tona e se constituir em instrumental problematizador dos discursos canônicos. Ao destacar essas apresentações identitárias do romance de Rushdie, pretendeu-se deixar clara a opção do autor por esse tipo de estruturação narrativa, em que o relato oficial é atravessado por relatos que não querem mais ser silenciados, porque se constituem em elementos importantes para se desvelar aspectos ainda não contemplados da literatura e da história.

CAPÍTULO 3

NARRATIVAS VISTAS DE BAIXO

Será que a história deve ser considerada propriedade exclusiva de seus participantes? Em que tribunais estão afixados esses direitos, quais são as comissões de fronteira que mapeiam os territórios?

Salman Rushdie

3.1 A mulher

Silviano Santiago, no ensaio “O narrador pós-moderno”, apresenta a seguinte questão: “Quem narra uma história é quem a experimenta, ou quem a vê?”²⁰¹ A partir dessa proposição, o autor reflete sobre a diferença entre o narrador moderno, discutido por Walter Benjamin, e o narrador pós-moderno, que entrevê, em alguns contos de Edilberto Coutinho. Se, para o narrador moderno, a narrativa relata a experiência de uma ação vivida, para o pós-moderno, ela tem origem na medida em que se lança um olhar sobre a experiência do outro. Para Santiago, está em questão, nesse caso, a “noção de autenticidade”.²⁰² Se é autêntica uma narrativa nascida da experiência, será também autêntica aquela originada da contemplação ou rememoração de experiências alheias?

É ainda Santiago quem, numa segunda hipótese de trabalho, se posiciona em favor do narrador pós-moderno, ao deixar claro que esse narrador sabe que lida com construções de linguagem, a partir das quais atribui autenticidade ao que relata:

o narrador pós-moderno é o que transmite uma “sabedoria” que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência. Nesse sentido, ele é o puro ficcionista, pois tem de dar “autenticidade” a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade. Esta advém da verossimilhança que é produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o “real” e o “autêntico” são construções de linguagem.²⁰³

A autenticidade do relato de Rushdie provém não apenas da verossimilhança, mas do fato de que, na condição de uma metaficção historiográfica, *O último suspiro do Mouro* fragiliza a estrutura dos relatos históricos, épicos e sagrados para dar-lhes uma conformação reticular. A partir dessa dimensão da rede, sempre por se estruturar, mas nunca estruturada, o narrador oscila entre as experiências que lhe são próprias e as que lhe são alheias. Assim, situa num mesmo plano as experiências não contempladas pelos relatos oficiais. Esse narrador passa a configurar-se como um sujeito híbrido, pois transita entre a configuração moderna, que lhe dá condições de

²⁰¹ SANTIAGO, 1989, p. 38.

²⁰² SANTIAGO, 1989, p. 38.

²⁰³ SANTIAGO, 1989, p. 40.

transformar a substância de sua vida em relato, e a pós-moderna que, através de experiências alheias e de reminiscências, propõe um olhar para a narrativa a partir de um outro campo de visão. Ou seja, explicita o quanto o movimento da história vista de baixo expõe as limitações dos registros oficiais que, por isso, precisam ser suplementados por outros tipos de fonte. Nessa perspectiva, os manuscritos do cozinheiro Ezequiel são como uma escrita a mais, atrelada à história oficial da origem e do nascimento do Mouro. Ainda que o Mouro escolha a versão oficial de sua história, não compete ao leitor fazer uma escolha, mas perceber que esse jogo de linguagem é uma forma de desestabilizar os discursos dominantes para conferir autenticidade também aos discursos menores. Rushdie não abandona esses discursos ditos maiores, mas evidencia o quanto do passado pode ser apreendido em documentos menores, ainda que retratar o socialmente invisível ou o inarticulado seja um empreendimento arriscado.

Ao associar o percurso do narrador pós-moderno ao do narrador moderno, Rushdie assume esse risco, mas faz ecoar as múltiplas vozes presentes em sua ficção, desde as canonizadas, até aquelas que, silenciadas, têm ainda muito a dizer. Por isso, quando a mulher e o colonizado fazem valer a sua voz, torna-se explícito o grande impacto que esses relatos tiveram sobre a escrita da história recente. Por meio de uma reversão irônica, Rushdie transforma as mulheres de sua narrativa não nas musas inspiradoras, mas em agentes de várias histórias.

Desde a Grécia antiga, a poesia identifica-se com a memória. O canto dos poetas gregos, no entanto, era algo que não lhes pertencia; não era escolhido, nem mesmo se convertia em simples dádiva; muito menos se deixava reduzir a um dito transmissível sem falha. De acordo com Silvina Rodrigues Lopes, “ecoa nele uma origem secreta e indecifrável que o lança num devir infinito.”²⁰⁴ A autoridade particular do poeta advém de um poder superior concedido pelas musas: o de imortalizar ou condenar ao esquecimento as “verdades” que relata. Ainda segundo Silvina Lopes, “os fatos contados na poesia épica não o são a partir da memória humana e da invenção, mas da memória divina, definitiva e inquestionável, que tanto se revela enigmática como clara e exacta.”²⁰⁵ Homero, Virgílio e Camões apelam às musas e pedem-lhes

²⁰⁴ Cf. LOPES, 1996, p. 155-156.

²⁰⁵ LOPES, 1996, p. 156.

inspiração para narrar o que elas vêem e conhecem como ninguém, enquanto os poetas são portadores apenas do rumor do conhecimento. Contudo, uma desconfiança relativa ao poder das musas aparece em Hesíodo, quando este, num encontro com as deusas, ouve de uma delas: “sabemos mentir parecendo verdade, mas quando queremos também sabemos falar verdade”.²⁰⁶ Reside aí um primeiro sinal de vacilação do poder de uma memória impessoal da tradição e, com ele, uma suspeita em relação ao poder dos poetas, o que teria levado Platão a expulsá-los da República.

A identificação da *poiesis* com a memória não se relaciona tão simplesmente com o fato de se desejar preservar informações do passado, função dos arcontes, mas se liga diretamente ao fato de que essa memória, com todo o grau de indeterminação que lhe é inerente, constitui-se numa tradição a ser, ao mesmo tempo, mantida, transmitida e manipulada. É uma memória necessária à sobrevivência de gerações vindouras. Quando transgredida, cinde uma genealogia. Ao invocarem as musas, os poetas épicos como que pedem permissão para acessar e manipular esses arquivos da tradição e neles buscar e combinar dados, de modo a fazê-los reverberar em outros tempos e lugares, o que garante um dinamismo a essa tradição, cujas dimensões genealógicas e cartográficas são constantemente reinventadas.

Em *O último suspiro do Mouro*, tanto os textos épicos da Península Ibérica, nomeadamente *Os lusíadas* e *Cantar del Mio Cid*, quanto os textos sagrados (a *Bíblia*, o *Alcorão*, e os épicos indianos) são arquivos de tradições sobre as quais Rushdie insere sua marca, de modo a reelaborar, na sua ficção, vestígios desses cânones. Ao desierarquizá-los, o autor não só promove um embaralhamento de suas fontes, como também se posiciona teoricamente numa perspectiva que favorece o recontar as “grandes narrativas”, aquelas cujo caráter oficial silencia várias vozes, por vezes anônimas, numa perspectiva ancorada em relatos, documentos e testemunhos ditos menores. Ao pretender, através de uma narrativa, compreender o percurso genealógico de sua família, o narrador do romance vale-se, ironicamente, dos mesmos recursos necessários à elaboração dos textos citados, visto que a cultura pós-moderna

²⁰⁶ HESÍODO, 1995.

contesta a cultura dominante (o humanismo liberal) a partir do interior de seus próprios pressupostos.²⁰⁷

Embora seja uma voz masculina a relatar os acontecimentos, somente a relação entre as mulheres é que lhe permite desvendar “verdades ocultas” em baús e pergaminhos antigos. À maneira de Monique Wittig, Rushdie parece escrever uma “épica feminizada”,²⁰⁸ ou reescrever a história e a literatura se valendo de experiências de mulheres cuja existência é freqüentemente ignorada, ou mencionada apenas de relance pela “história tradicional”.²⁰⁹ Daí que os baús – que apontam para uma idéia de profundidade – são, em certo momento, suplantados por duas imagens paradigmaticamente pós-modernas: os mosqueiros, ou as redes, com seus furos, e os azulejos chineses numa sinagoga em Cochim, com suas imagens narrativas.

Ao contrário dos poetas épicos, o Mouro não invoca as musas, não lhes pede permissão para acessar o arquivo de que são guardiãs, mas expõe as relações, peripécias e aventuras vividas por mulheres que, há muito silenciadas por uma sociedade patriarcal, são elas próprias protagonistas e guardiãs desses relatos. No entanto, as vozes narrativa e autoral que dão estrutura ao romance supõem um paradoxo. As mulheres que nele transitam não fazem ouvir sua própria voz, mas sem suas histórias não haveria relato, memória ou identidade. A função delas não é mais a de conceder autoridade ao Mouro para contar as histórias de que são protagonistas, mas a de condutoras e mantenedoras dos intrincados fios genealógicos dessas histórias. Como as Parcas, são elas que engendram, mantêm e desatam o fio da vida.

A partir de então, ao se apropriar dos épicos e dos relatos sagrados, o Mouro parece querer, por um lado, fazer justiça e colocar as mulheres de sua narrativa no mesmo patamar que os heróis desses relatos; por outro, Rushdie não recusa esses textos, mas mostra uma nova maneira de narrá-los, quando utiliza como alternativa o que até então era mantido em segredo pelas mulheres. Desse modo, o autor modifica esse cânone ao inserir em sua estrutura personagens e relatos imprevistos. Através

²⁰⁷ Cf. HUTCHEON, 1991, p. 23.

²⁰⁸ Cf. JONES, 2002, p. 89.

²⁰⁹ O termo história tradicional é aqui utilizado na acepção questionada por Peter Burke. Para o autor, o “paradigma tradicional da história” é aquele termo útil, embora impreciso, que é, com freqüência, considerado a maneira de se fazer história, ao invés de ser percebido como uma entre várias abordagens possíveis do passado. Cf. BURKE, 1992, p. 10.

do Mouro que rememora, Rushdie elabora uma narrativa na qual as mulheres falam, são faladas, guardam e desvelam segredos, rompem com linearidades genealógicas. De certo modo, o autor escreve, ficcionalmente, uma história subterrânea das mulheres. E, enquanto elas cindem territórios, histórias, nomes e identidades, Rushdie atua como um cerzidor. Etimologicamente, esse adjetivo serve para designar um escritor cujos trabalhos são, em grande parte, compilação de trechos de outros.²¹⁰ O autor, contudo, deixa evidentes os alinhavos dessa costura, pois, com sua ação, resguarda-se o direito de questionar uma história que se pretendia absoluta, que recusava a inserção de discursos que dela fossem divergentes. O cânone, por isso, não é destituído de seu lugar no panteão a que foi alçado, porém passa a ser digerido junto com outros textos, que deixam nele a sua marca.

Os homens são, a partir desse ponto de vista, instrumentos para que as mulheres realizem suas trapaças, embustes e acordos. Mesmo que ainda apareçam como provedores, protetores da casa e da pátria, que viajem, escrevam, são as mulheres que determinam sua história. Na condição de propriedades de seus pais, maridos e filhos, as mulheres, até final do século XIX, tinham os mesmos direitos que os deficientes mentais e os lunáticos.²¹¹ Mas, aos poucos, desafiaram o discurso centralizado e centralizador que as estigmatizava. Ao provocar uma crise nesse sistema, elas não o destroem, mas dão um passo rumo à antitotalização, visto que interrogam por sua presença e participação na História.

Ao representar o passado, trazendo para o centro da cena a história, até então invisível, das mulheres, e mesclá-la aos relatos canônicos, Rushdie revela ao presente um texto não conclusivo, não-teleológico, com sua estrutura em palimpsesto, cuja dupla camada de reconstrução histórica é apresentada, conforme assinala Hutcheon, com sua autoconsciência metaficcional.²¹² Para contestar o discurso humanista liberal, o homem, em *O último suspiro do Mouro*, deixa de ser a fonte individual do sentido ou da ação. Num plano, a mulher é essa fonte; no outro, a história coletiva. As diversas inserções narrativas da mulher como sujeito dão uma configuração aberta ao romance, porque não são unificadas nem coerentes entre si.

²¹⁰ Cf. CUNHA, 1989, p. 174.

²¹¹ Cf. HUTCHEON, 1991, p. 91.

²¹² Cf. HUTCHEON, 1991, p. 147.

Nessa perspectiva, a experiência humana não tem garantia de sentido se for considerada fora do contexto da história das mulheres.²¹³

Segundo Jean Scott, o feminismo assumiu e criou uma identidade coletiva de mulheres, indivíduos do sexo feminino com um interesse compartilhado no fim da subordinação, da invisibilidade e da impotência, criando igualdade e ganhando um controle sobre seus corpos e sobre suas vidas.²¹⁴ Essa identidade coletiva pode ser considerada uma espécie de suplemento à História. Por meio dele, as histórias particulares das mulheres são acrescentadas à História oficial, e provoca sua reescrita. Reivindicar a importância feminina na história é um meio de ir contra a definição da história estabelecida como verdadeira, questionar a prioridade dada à história do homem, além de expor a hierarquia implícita nesse tipo de relato.

A solicitação de que a História seja vista sob outras perspectivas, com informações sobre as mulheres, sugere não só que ela está incompleta, mas também que o domínio que os historiadores têm do passado é incompleto. Assim, para dar visibilidade a essa face obscura da História, Rushdie faz ouvir a voz de mulheres que são, de alguma forma, sujeitos da sua própria história e da história dos homens que as rodeiam.

Epifânia da Gama e Flory Zogoiby são mulheres de uma mesma geração; casam-se no mesmo dia, perdem os maridos para o mar e têm o hábito de passar um risco em tudo, estabelecendo fronteiras que afrontam, principalmente, o poder patriarcal no qual estão inseridas. Representante da tradição cristã, Epifânia – e seu nome faz jus à sua devoção beata²¹⁵ – adora tanto os portugueses quanto os ingleses que colonizaram a Índia. Foram eles, segundo ela, que deram civilidade àquelas terras. Sua fala ecoa o discurso das ações missionárias inglesas, que visavam a civilizar os indianos, dando-lhes uma religião ocidental: o cristianismo protestante. Como representante dessa tradição colonial – ainda que católica, como os

²¹³ Cf. HUTCHEON, 1991, p. 213.

²¹⁴ SCOTT, 1992, p. 67-68.

²¹⁵ Conforme o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, a epifania é uma festa cristã na qual se comemora o batismo de Cristo e, secundariamente, as bodas de Caná, embora, desde o século V, a Igreja ocidental comemore, nessa data, o aparecimento dos Magos como ocasião da primeira manifestação de Cristo aos gentios. Pode-se ainda dizer do aparecimento ou da manifestação reveladora de Deus ou de uma divindade. Cf. HOUAISS, 2004, p. 1178.

portugueses –, a matriarca alegoriza uma Índia submissa e explorada. Acredita no poder de continuar a administrar a empresa da família, após a morte de Francisco, através de um neto homem. A primeira ordem dada nesse sentido “foi o desejo mais antigo de todos os dinastas: “Carmem haveria de conceber um filho varão, um futuro rei através do qual suas queridas mãe e avó governariam” (p. 43). Epifânia recorre, então, ao princípio de que a importância da mulher está na faculdade de gerar descendentes de seus maridos. Por isso protege a nora.

Ela, contudo, sabe que a primeira injunção da sogra e tia teria de ser desobedecida, pois o marido – Aires da Gama – era homossexual, não sendo o casamento, portanto, consumado. A escolha sexual altera a estrutura da família, quando compreendida como uma célula social totalizante. Tanto Aires quanto Carmem figuram como representantes dessa minoria que antecipa a viragem estratégica dos anos 60 do século XX, que passa a conceber a identidade, como já foi anteriormente mencionado, como uma construção contextualizada. Segundo Hutcheon, “nesse período ocorreu, na história, o registro de grupos anteriormente silenciados definidos por diferenças de raça, sexo, preferências sexuais, identidade étnica, *status* pátrio e classe”.²¹⁶

Rushdie faz incidir sobre Carmem o peso excessivo desses posicionamentos minoritários: mulher, agregada, supostamente estéril, vive um casamento de aparências, além de portar características comuns a outras personagens do romance, como, por exemplo, ser indiana e colonizada. A suposta esterilidade faz com que ela ganhe o apelido de Saara, mulher desértica, de ventre seco. Esse epíteto é uma remissão à personagem bíblica do antigo testamento, Sara, que, sentindo-se incapaz de ter filhos, sugere a Abraão que tenha um filho com a escrava Agar. Nesse contexto, a esterilidade, comum nas narrativas bíblicas patriarcais, constitui um “impedimento quanto à realização de uma promessa divina”.²¹⁷ Assim, a genealogia do herdeiro nunca segue percursos naturais, visto que surge por interferência divina. Sara e Agar, segundo Daisy Wajnberg,

constituem um evidente par de personagens em conflito. E embora não sejam irmãs naturais, ambas se encontram “irmanadas” em torno do patriarca Abraão. Nesse sentido, uma

²¹⁶ HUTCHEON, 1991, p. 89.

²¹⁷ WAJNBERG, 2004.

e outra constituem os dois pólos da mesma questão, nuclear na narrativa patriarcal – a da descendência, não só como continuidade familiar, mas como herança do pacto com Deus.²¹⁸

Em *O último suspiro do Mouro*, Carmem é supostamente estéril, mas conta com a predileção da matriarca, que deseja um neto varão para herdar os bens familiares e dar continuidade àquela família. Epifânia, nessa circunstância, assemelha-se a Abraão; Carmem a Sara, e Isabela a Agar. Cabe, contudo, lembrar que é Sara quem oferece sua escrava ao marido, enquanto, no romance, Epifânia oferece o filho homossexual a Carmem. Nessa lógica, pode-se dizer que Aurora é a primogênita, mas bastarda, porque mulher e filha de uma nora indesejada. Não restou à Epifânia, contudo, senão a aceitação de que Aurora herdaria todo aquele patrimônio. A neta não somente aceita sua condição de herdeira, mas também a de alguém que combate a tradição da qual a avó é representante. Epifânia planejava, num futuro próximo, substituir os cheiros que enlouqueciam suas narinas por bons perfumes. Aurora, mesmo depois da morte da avó, faz dessas mesmas especiarias o perfume da sua apimentada relação amorosa com Abraham. Esses cheiros, aliás, serão a marca registrada do novo ramo da família.

Isabela Ximena, a nora que enfrenta Epifânia, contraparte de Carmem, divide a casa e a empresa, que passa a administrar: “começou a usar calças de homem, camisas sociais de algodão branco e o chapéu de feltro creme de Camões” (p. 52). Visitou as plantações e os pomares; conquistou a confiança dos empregados; encontrou administradores de confiança; convenceu bancos a lhe emprestarem dinheiro; fez vários clientes, que haviam mudado de fornecedor, voltarem atrás. Por ter conseguido salvar a empresa, ganha o apelido de “rainha Isabela de Cochim” (p. 53), mas é como homem que a conduz.

Contra Epifânia, parece que se torna necessário usar sempre um poder travestido. E é dessa maneira que Isabela dá continuidade ao processo de ascensão de uma nova forma de se apropriar da tradição. Contudo, ainda o faz se valendo de estratégias comuns à esfera masculina. Talvez, por isso, tenha contraído uma tuberculose e, conseqüentemente, um câncer pulmonar, doença que a leva à morte. Esse órgão é o ponto mais suscetível das personagens masculinas do romance. A

²¹⁸ WAJNBERG, 2004, p. 71.

suposta falência da capacidade respiratória masculina – e da capacidade de narrar – favorece o aparecimento das versões femininas da história. A tuberculose, assim como o câncer, são processos através dos quais o corpo é consumido. Enquanto, no século XIX, a tuberculose assume uma dimensão estética, muitas vezes lírica, o câncer ainda é assunto raro na literatura do século XXI. De acordo com Susan Sontag, ainda no início do século XX, “a idéia que se fazia do corpo, influenciada pela tuberculose, era um novo modelo de aparência aristocrática, num momento em que a aristocracia deixa de ser uma condição de poder e começa a constituir principalmente um problema de imagem”.²¹⁹ A tuberculose de Isabela metaforiza essa crítica aos valores morais cultuados pela sogra. A doença, contudo, a coloca em revelo e individualiza sua luta contra esses valores pequeno-burgueses.

O câncer dessa personagem alegoriza uma sociedade vagarosa e secretamente corroída. Ao contrário da tuberculose, que é a doença de um órgão – o pulmão –, o câncer é a doença do corpo, pois pode afetar qualquer órgão e qualquer tecido. Enquanto a tuberculose é uma doença relacionada à capacidade respiratória, o câncer é a doença da degeneração, da transformação do corpo em matéria dura.²²⁰ Afecionada por essas duas doenças, Isabela morre. Sua morte, ao contrário do que se poderia pensar, expressa a falência dos grandes impérios coloniais eurocêntricos e sua prepotência unificadora das vontades. Aliada ao marido Camões, formam um casal que faz germinar uma potência para subverter as vontades dominantes até então: Aurora.

Sendo assim, é compreensível que ela escolha um funeral à altura de um herói épico: El Cid. No contexto de sua história e de sua relação com Epifânia, morrer como Ximena é retroceder ao tempo em que ela, ao entrar naquela casa, pela primeira vez, foi convidada a abandonar seu discurso engajado, para se deter em frivolidades femininas, como os pratos da ceia de Natal. No dia de sua morte, Isabela disse, virando o rosto para o sol que jorrava dentro do quarto:

Lembrem da história do Cid Campeador da Espanha, também ele amou uma mulher chamada Ximena. [...] E quando estava ferido de morte disse a ela que amarrasse seu cadáver ao cavalo e o reconduzisse ao campo de batalha, para que o

²¹⁹ SONTAG, 1984, p. 39-40.

²²⁰ SONTAG, 1984, p. 19-20.

inimigo visse que ele ainda estava vivo. [...] Então amarre meu corpo a uma riquixá ou um carro puxado por camelo ou burro ou boi ou uma porra qualquer, algum meio de transporte, mas pelo amor de deus que não seja puxado por um elefante, está bem? Porque o inimigo está próximo, e nesta história triste Ximena é que é o Cid. (p. 61)

Como o Cid, Isabela recusa-se a evidenciar sua vulnerabilidade. A luz do sol que jorrava dentro do quarto, à hora de sua morte, metaforiza a ascensão de Aurora naquele espaço, para dar continuidade ao projeto de emancipação feminina. Isabela, assim, tenta redefinir as fronteiras e questionar a cultura e a memória dominantes, de modo que a mulher tenha direito à inscrição da sua voz, da sua identidade e da sua diferença no território espaciotemporal ocupado.²²¹ A despeito de uma postura ainda centrada no modelo masculino, ela dá início a um projeto nomádico e rizomático, contrário à posição falocêntrica de Epifânia. Esse projeto cruza fronteiras, invade territórios e tem no corpo seu ponto de partida.

Quando uma mulher escreve ou fala, é forçada a falar como que uma língua estrangeira, uma língua com a qual ela pode não se sentir pessoalmente à vontade.²²² O uso da linguagem permite categorizar áreas de diferença e abranger o mundo à volta. Desse modo, ao definir o território a partir do qual fala, Isabela o faz inserida no discurso masculino. E assim trabalha ininterruptamente para desconstruí-lo e abrir espaço para um discurso que ainda não foi proferido nem escrito. Porque vence o medo de perder a centralidade própria às identidades herdeiras do Iluminismo, essa personagem prepara o caminho para a entrada, em cena, de sua filha e de outras personagens que, guardiãs da liberdade, expressarão que tudo é multiplicidade e manipulação.

Flory Zogoiby, por sua vez, tem um perfil que difere daquele comum à mulher de sua origem, mas, por outro lado, aproxima-se do espírito de luta de muitas mulheres bíblicas. A bíblia hebraica narra a história de algumas matriarcas. Sara, Rebeca, Lia e Raquel, Rute, Débora, Judite são exemplos de mulheres transgressoras, que contribuíram para o curso da cultura judaica. No caso de Flory, a transgressão ultrapassa sua situação religiosa, porque também está no sangue

²²¹ MACEDO, 2002, p. 7-8.

²²² MACEDO, 2002, p. 53.

conspurcado pela bastardia. Em função disso, essa mácula é mantida em segredo, na sinagoga. Assim como Epifânia, Flory deseja um neto varão, não para herdar um patrimônio material, mas espiritual, pois deseja educá-lo nos preceitos judaicos. Por essa via, Flory explicita um outro princípio da bíblia hebraica, segundo o qual o nascimento de uma criança do sexo feminino nem sequer é mencionado; enfatiza apenas a necessidade de se assegurar um herdeiro varão. Testemunho disso é o fato de o *Gênesis* se referir ao nascimento e atribuir nome a cada um dos filhos de Jacó, com Lia e suas escravas, enquanto nem ao menos alude ao nascimento de sua filha Diná, cuja existência só se saberá mais tarde. Somente após o nascimento de Diná, Deus se lembrará de Raquel, que dará à luz José.²²³ De modo inverso, como que para punir Flory, todas as filhas de Aurora nascem antes do filho varão.

Como zeladora da sinagoga, Flory explicita uma rejeição ao seu lugar “natural” de companheira do homem apenas na casa e no lar. Por isso, conquista a xenofobia do sexo oposto, mas assume função de guardiã da ordem social e religiosa judaica. Conforme afirma José Alberto Tavim, na cidade de Mala, são as mulheres judias que guardam a memória da fuga dos judeus de Palur para Cranganor, e daí para Cochim.²²⁴ Flory, além de guardar as Tábuas de Cobre,²²⁵ oferecidas por Cheraman Peru mal, o grande homem do Kerala, a Joseph Rabban, no ano de 1100, guarda as relíquias de Boabdil el Zogoiby, que datam do século XV. Essas Tábuas são o documento fundador da instalação e da permanência judaica no Kerala.

Como guardiã da tradição, toda mulher judia, em Cochim, tem um livro de poemas e canções, que ela copia ou que lhe são entregues pela comunidade. Escritos em malaiala, esses textos têm algumas palavras em hebraico, outras em português ou tamil. A finalidade dessa miscelânea é manter o ritmo e enriquecer a linguagem,²²⁶ além de fazer com que a guardiã se lembre da origem de grande parte dos judeus de Cochim. Diferente do papel desempenhado pelas mulheres daquela comunidade,

²²³ BÍBLIA SAGRADA. *Gênesis*. 1982, 1-24; SILVA, 2001, p. 154-5.

²²⁴ TAVIM, 2001, p. 381.

²²⁵ Cheraman Perumal, o poderoso rei Chera, de quem descendem os rajás de Cochim, ofereceu ao judeu primevo, Joseph Rabban, as famosas Tábuas de Cobre, no início do século XI, que promovem social e economicamente esse hebreu, sua família e seus descendentes, estabelecendo, assim, uma relação protetora entre judeus e rajás. Cf. TAVIM, 2001.

²²⁶ Cf. TAVIM, 2001, p. 470.

Flory guarda documentos e segredos que, em princípio, devem estar sob o poder masculino. Porém, de acordo com a tradição judaica ortodoxa, a primeira memória é forjada pela palavra materna, que assegura sua transmissão. Esses dois documentos apontam para distintas direções da história judaica. As Tábuas de Cobre, que dão legitimidade à sua presença em Cochim e demonstram as boas relações com os rajás da época, sinalizam uma aliança entre homens. As relíquias de Boabdil, ainda que se relacionem ao fim de seu poder em Granada (o turbante de onde pendiam esmeraldas, a coroa e o pergaminho), são indícios de um rompimento na genealogia familiar e religiosa. A prova é o pergaminho escrito por uma mulher, o que altera significativamente a história dos judeus de Cochim.

As esmeraldas, “contrabandeadas ou herdadas” (p. 122), quando utilizadas como instrumento de um contrato entre mãe e filho, remetem ao episódio bíblico ocorrido entre Esaú e Jacó. Esaú troca com o irmão mais jovem sua primogenitura por um prato de lentilhas.²²⁷ De modo semelhante, Abraham troca seu filho primogênito, ainda não nascido, por esmeraldas. Para Wajnberg, “a passagem bíblica de Esaú e Jacó é a história do feroz confronto entre dois irmãos gêmeos”, em que o mais jovem, Jacó, suplanta o mais velho no seu direito à primogenitura e à herança. Por meio desse procedimento, o primogênito “mantém o nome do pai sobre a propriedade transmitida.”²²⁸ A primogenitura trata, sobretudo, de uma herança simbólica, que diz respeito ao pacto de Deus com o homem e sua continuidade através de gerações subseqüentes. O sucessor, escolhido pelo pai, é o portador desse pacto sagrado com Deus. No *Gênesis* assiste-se à sistemática subversão do direito à primogenitura, visto que é sempre o filho mais jovem que ascende a essa condição, no lugar do mais velho. Nessa transmissão da sucessão, de acordo com Wajnberg, “nada é propriamente natural [...], nem mesmo a continuação histórica, que deixa de ser linear. Essa lógica atinge também o problema sucessório, tornando mais emaranhado o desenho da linhagem.”²²⁹

No romance de Rushdie, Abraham – cujo nome remete ao primeiro patriarca bíblico – age de modo desesperado, como Esaú, quando, para matar a fome, troca

²²⁷ BÍBLIA SAGRADA, 1982, vs. 34.

²²⁸ WAJNBERG, 2004, p. 70.

²²⁹ WAJNBERG, 2004, p. 78.

com Jacó seu direito de primogênito. Com o contrato de identidade, Abraham dá à mãe plenos poderes para cuidar da identidade religiosa de seu futuro filho. Aqui, quem age de maneira calculista, como Jacó, é Flory. Através desse contrato, ela compra a primogenitura do neto ainda por vir. O Mouro não é o primogênito, mas o quarto filho, o mais jovem e único homem. Porém, no sistema patrilinear, o nascimento de mulheres não altera a ordem sucessória. Como Flory já estivesse morta quando do nascimento do neto, Abraham mantém-se em dívida com a mãe, pois, numa comunidade judaica quase extinta, como a de Cochim, o neto criado dentro dos preceitos judaicos daria a Flory a possibilidade de ser, se não a progenitora, pelo menos a tutora de um patriarca, como fez Rebeca com Jacó.

E aqui se percebe o alto grau de complexidade com que Rushdie estrutura suas personagens. Se, de um lado, Flory é uma mãe tipicamente judia, semelhante à Rebeca, até mesmo porque sua linhagem está entrelaçada à de Ismael, por outro, ela age, ora como Jacó, “que planeja suas ações e calcula suas possibilidades de êxito”,²³⁰ ora como Esaú, quando, precipitadamente, procura Aurora para contar o pacto firmado entre ela e o filho, o que desencadeia, na nora, como se verá a seguir, uma reação que lhe impede de obter êxito no que planeja. Flory ainda comporta-se como se fosse Deus, ao escolher Moraes, previamente, para ser criado como judeu. Esse suposto poder se expressa quando do nascimento do neto, que traz no corpo as marcas do acordo não cumprido, ou da quebra da aliança com Deus. Sob um outro ponto de vista, pode-se observar que Flory age como um patriarca, que planeja o destino de seu primogênito.

Rebeca, grávida dos gêmeos Esaú e Jacó, consulta um oráculo, que lhe diz da origem de duas nações em seu ventre e da submissão do mais velho ao mais jovem. Ao fazer recair sobre Jacó, através de seus ardis, a benção paterna, Rebeca coloca em primeiro lugar a benção de origem divina e não a do pai. Assim, ela valida as palavras proferidas pelo oráculo. Wajnberg assinala o quanto Rebeca é uma mãe fálica, rodeando o “filho pequeno” com premente amor, no qual ele cumpre o papel de objeto a satisfazer seu desejo.²³¹ De modo semelhante, Flory tenta fazer valer seu desejo, que acaba por funcionar como uma espécie de vingança, pelo fato de o filho

²³⁰ WAJNBERG, 2004, p. 86.

²³¹ Cf. WAJNBERG, 2004, p. 167.

ter se casado com uma cristã. Aurora, deliberadamente, recusa-se a validar um contrato com o qual não concorda. E acredita conseguir, porque o filho nasce apenas depois de ela haver construído, com o nascimento das três filhas, uma espécie de barreira para impedi-lo de ser criado pela avó. Mas a maldição que ela faz incidir sobre o neto é uma espécie de cobrança pela quebra de uma aliança divina. O nome de Abraham, no cenário desse episódio, parece constituir-se numa falácia, visto que o poder patriarcal e simbólico está nas mãos da mãe e não nas dele.

Ao entrelaçar o relato bíblico à história dos judeus de Cochim e, a partir deles, elaborar o episódio do contrato de identidade entre Flory e Abraham, Rushdie não apenas deixa claro que, nesses dois universos, os indivíduos têm muitas interfaces identitárias e as utilizam de acordo com as circunstâncias, mas também que ninguém é inocente. No caso de Abraham, que coloca a vida de um filho ainda inexistente em jogo, é como se esse filho valesse menos que as jóias que salvaram a empresa de especiarias. Essas jóias, supostamente, serviram para afundar o navio *Medeia*, de propriedade do concorrente da Camões 50C.

Na peça de Eurípides, Medéia mata os próprios filhos para se vingar de Jasão, que havia se comprometido com Creúsa, filha de Creonte. O desespero de Abraham para cuidar das coisas importantes da família, de modo que Aurora não interrompesse seu “processo de criação artística” (p. 116), levam-no a pactuar com a mãe: “o que lhe dou são jóias”, disse Flory Zogoiby. ‘Minha recompensa terá que ser uma jóia maior’” (p. 120). É também como uma Medéia que Flory negocia com o filho, pois, quando este volta para pagar o empréstimo, acrescido de lucros, ela indaga: “E a jóia, a recompensa prometida? Quando ela me será paga?’ *Quero a lei, a pena e o confisco a que tenho direito*” (p. 122).

Com um discurso marcado pela dissimulação, em que as palavras não são sombra dos atos, ela tenta se vingar do filho por ter abandonado o judaísmo. No primeiro dia de cada mês, envia-lhe uma mensagem: “Espero que você não esteja relaxando; quero minha pedra preciosa” (p. 122). Um ano se passou sem que Aurora soubesse do acordo entre mãe e filho. Na primavera de 1941, quando completa 17 anos, visita o túmulo vazio de Vasco da Gama, na Igreja de São Francisco. Lá, é surpreendida pela visita da sogra, que lhe mostra um papel. Irreverente, Aurora se recusa a lê-lo, por acreditar ser de uma pedinte muda. Mas, ao ser chamada pelo

nome, a jovem pega o documento e toma conhecimento da transação entre Abraham e Flory e a moeda de troca utilizada.

Ao refletir sobre esse acontecimento, anos depois, o narrador estabelece uma relação comparativa entre a reação de sua mãe e Pórcia, personagem shakespeariana de *O mercador de Veneza*. Essa personagem é apresentada por Shakespeare como o arquétipo da justiça. Quando o príncipe do Marrocos, seu pretendente, não consegue resolver o enigma das três caixas, ela suspira: “mouros, nem pensar!” (p. 124). Bassânio, aquele a quem amava, consegue decifrar o enigma e com ela se casa. Pórcia repudia não só mouros, mas também indianos e judeus. Aurora, ao contrário de Pórcia, escolhe o homem com quem se casa: um marido judeu, característica que o marido de Pórcia jamais poderia ter, já que ela nega a Shylock “sua libra de carne”. (p. 124)

Abraham assume a lei de Cristo; mata o Shylock que há dentro de si, embora uma voz interior lhe ordenasse a guardar o judaísmo no mais recôndito de sua alma. No cerne de seu ser, como afirma o narrador, “ele teria que construir uma câmara onde ninguém jamais havia de penetrar, e ali guardaria sua verdade, sua identidade secreta [...]” (p. 109). Assim, Abraham passa a viver disfarçado, como afirma o filho: “Aquela superfície obediente, acomodada, era apenas o que Vasco chamaria de uma casca ‘sobreterrânea’; por baixo dela havia todo um mundo subterrâneo, mogambesco, mais sensacional do que qualquer fantasia ou filme *masala*” (p. 191).

Prisioneiro dessa máscara, Abraham vive encerrado na caverna de sua própria existência. Contudo, aquilo que se supõe ter desaparecido, sua identidade judaica, vive na casca sobreterrânea a alimentá-lo e a conduzir suas ações cotidianas e planos futuros. Pode-se, com isso, dizer que Abraham comporta-se como um cripto-judeu. Como um judeu na diáspora, ele vive numa situação de fronteira, limitado por um território sociocultural cristão, mas guardando em segredo sua religião primeira. E é em virtude dessa religião secreta que faz o pacto com a mãe. Mas Aurora, como Pórcia faz com Shylock, encontra um meio de negar a Flory sua libra de carne. Como estratégia, expulsa Abraham do quarto. Simbolicamente, ela risca uma linha entre si e o marido, hábito comum às mulheres daquela família e da sogra, que morreu sem ver o tão sonhado neto como “um judeu varão de Cochim” (p. 121).

Desse embate, Flory sai enlouquecida, a ponto de engatinhar pelos azulejos azuis da sinagoga, a profetizar que “em pouco tempo um país não muito longe da China ia ser devorado por gigantescos canibais” (p. 128). Por considerar que estivesse louca, o velho Morshe Cohen a demite do cargo de zeladora e aceita a sugestão da filha de levá-la para uma igreja à beira-mar, em Travancore, para onde iam doentes mentais. Flory passou seu primeiro dia lá a riscar o chão e a conversar com o neto inexistente. No segundo dia, Sara, a filha do merceeiro, quando voltava de um passeio, encontrou o local em pandemônio. Um louco havia jogado gasolina no próprio corpo e ateado fogo. Ao seu lado, ardia um Cristo em tamanho natural. As labaredas do fogo lambeiram as barras do vestido florido de uma senhora; era Flory. Alguns dias após sua morte, a cidade de Hiroshima foi devorada por uma gigantesca nuvem em forma de cogumelo.

Como judia, Flory detestava os cristãos e sua cultura religiosa. Contudo, morre, assim como Boabdil, sob a bandeira de um outro régulo. O fogo e o Cristo em tamanho natural, no fundo da igreja, metaforizam o cenário no qual os católicos da Península Ibérica fizeram arder corpos de milhares de judeus condenados pela Santa Inquisição. Mortas Epifânia e Flory, Aurora cresce como personagem. Somente anos mais tarde encontrará uma rival à sua altura – Uma Sarasvati – com quem reencena a disputa pelo amor do filho, como já evidenciado no capítulo anterior.

Rushdie parece, a partir dessas personagens exemplares, explicitar que, dada a impossibilidade de romper com o passado e com as múltiplas influências que as culturas exercem entre si, é necessário abolir fronteiras, romper hierarquias, pois só numa sociedade livre de soberanias será possível reconfigurar os mapas de poder e identidade. Sendo assim, acredita-se que a substância com a qual Rushdie estrutura sua literatura faz parte de uma tensão entre as teorias modernas e pós-modernas. Ao elaborar um texto de caráter enciclopédico, em que as histórias e a História se entrelaçam, como numa rede, o autor torna evidente que a narrativa linear tem, em sua superfície, histórias não-lineares. Assim, o palimpsesto, como se verá adiante, é um recurso que permite às substâncias que borbulham no interior da página ganharem espaço para serem atreladas aos fios fragmentados do discurso contemporâneo. Sendo assim, a bastardia passa a ser concebida como uma estratégia que o autor indiano propõe para se pensar a escrita e a leitura do texto literário. Não se quer dizer, com isso, que o cânone será banido do universo de discussão, mas isso obriga a

pensar no motivo pelo qual o cânone permanece, até mesmo porque a literatura de Rushdie, de algum modo, já faz parte do cânone. Mas a sua produção, inserida no paradigma pós-moderno, apropria-se ou repete, pela diferença, as muitas tradições no interior das quais atua. Os textos canônicos ocidentais são, assim, digeridos com outros, não-canônicos, e ainda com textos orientais. Rushdie, portanto, não rejeita o cânone, pois o pós-modernismo assinala sua dependência em relação ao uso dos textos canônicos, mas também sua rebelião frente ao imenso abuso desse mesmo cânone. Existe, entre a história oficial e a história vista de baixo, uma relação mútua de interdependência, como entre dominadores e dominados.²³²

Por isso, o trabalho de Salman Rushdie exige do leitor uma grande familiaridade com as culturas oriental e ocidental e a história que as entrelaça, principalmente os textos fundadores de sua identidade sociopolítico-religiosa. Sua obra mostra que a resistência a um modelo cultural imperialista é sempre constituída de partes dessa cultura, por mais que estejam elas desmontadas, criticadas e transcendidas. *Os lusíadas*, *El Cid*, as obras de Shakespeare, as mitologias greco-romana e hindu, os textos sagrados, o cinema e tantas outras manifestações estéticas são elementos dessas tradições embaralhadas, ressignificadas, cujas referências também se pulverizam. Os barões assinalados transformados em varinas e o Cid em Chimène constituem-se em infinitos jogos de espelho em que imagens desfocadas e adulteradas, ainda que apontem para a origem, não reivindicam o lugar “sagrado” do cânone, mas uma relação contrapontual com esse cânone.

3.2 O colonizado

Como já se evidenciou anteriormente, o romance escrito pelo Mouro ressalta os binarismos impostos pela estrutura colonial, que reverberam no comportamento das personagens. Esse binarismo exacerbado que percorre a narrativa é, contudo, combatido pelo exercício de escrita de Salman Rushdie, que embaralha códigos e culturas. Se, de um lado, o narrador expressa através da casa, do país, dos nomes, as nítidas oposições entre a Península Ibérica colonizadora e a Índia colonizada, por outro, através dos múltiplos fios genealógicos desvelados pelo narrador, Rushdie

²³² HUTCHEON, 1991, p. 170.

expressa que esses binarismos não impedem os encontros etnoculturais e nem conferem transparência à discursividade política circunscrita ao contexto colonial.

O projeto colonial constitui-se numa estratégia de apropriação do espaço. Para Said, um ato de violência geográfica, pois cada lugar é virtualmente mapeado, explorado e dominado.²³³ O colonialismo, para o colonizado, tem início quando ele perde seu lugar de origem, vê seus costumes e línguas serem substituídos pelos hábitos culturais do estrangeiro. O pós-colonialismo, porém, ao invés de ser encarado como um fenômeno situado num tempo posterior à independência política das nações colonizadas, deve ser pensado como um contraponto cujo início coincide com o da colonização. Sabe-se que as ocupações não foram pacíficas; sempre houve movimentos de resistência por parte dos povos submetidos.

De acordo com Stuart Hall, o termo “pós-colonial se refere ao processo geral de descolonização que, tal como a própria colonização, marcou com igual intensidade as sociedades colonizadoras e colonizadas.”²³⁴ Nessa conjuntura, a reflexão teórica de Hall explicita o quanto a colonização foi um processo de mão dupla, pois alterou não apenas a estrutura da colônia, mas também a própria estrutura da metrópole. Por paradoxal que possa parecer, é esse movimento ambivalente que rompe com os binarismos que pregavam “um conjunto puro de origens não-contaminadas”.²³⁵ Assim, ocorre o que o crítico denomina “dupla inscrição”,²³⁶ desestruturadora das demarcações impostas pelo colonialismo. Para Hall, “o termo ‘pós-colonial’ não se restringe a descrever uma determinada sociedade ou época. Ele relê a ‘colonização’ como parte de um processo global essencialmente transnacional e transcultural – e produz uma escrita descentrada, diaspórica ou ‘global’ das grandes narrativas imperiais do passado, centradas na nação”.²³⁷ Por esse recurso, as relações transversais que se estabelecem deslocam as noções cartográficas de centro e periferia, nós e outro, e as reorganiza a partir da perspectiva de que há entre colonizador e colonizado um processo de mútua remodelação.

²³³ SAID *apud* GONÇALVES, 1998, p. 248.

²³⁴ HALL, 2003, p. 108.

²³⁵ HALL, 2003, p. 108.

²³⁶ HALL, 2003, p. 109.

²³⁷ HALL, 2003, p. 109.

Se, ainda segundo Hall, o termo “colonial” sinaliza para ocupação e controle colonial direto, “pós-colonial” refere-se à independência desse controle. Ou seja, caracteriza-se pela formação de estados-nação e por formas próprias de desenvolvimento econômico, mas numa relação de dependência neocolonial com o antigo colonizador. Mesmo após a independência política, fica um vestígio que não é removido, o que inviabiliza a afirmativa acima, de que a descolonização foi sentida na mesma intensidade pelos pólos envolvidos. Portanto, essas relações são atravessadas por ambivalências, já que o colonial sobrevive através de seus “efeitos secundários”.²³⁸ A impossibilidade de se sustentar, a partir de então, o “absolutismo étnico”²³⁹ demonstra que a colonização européia, a despeito de seu projeto de submeter o outro a um projeto de “civilização”, faz emergir uma nova forma de mediação entre as culturas: a transculturação. Em decorrência disso, a polifonia, em seu sentido bakhtiniano, favorece o estabelecimento de múltiplas “zonas de contato”, desautoriza os binarismos e cria espaços de negociação.

Para Marie Louise Pratt, “zonas de contato são espaços sociais onde culturas díspares se encontram, se chocam, se entrelaçam uma com a outra, freqüentemente em relações extremamente assimétricas de dominação e subordinação.”²⁴⁰ Como uma tentativa de invocar a presença espacial e temporal conjunta de sujeitos anteriormente separados por descontinuidades históricas e geográficas,²⁴¹ as zonas de contato são estabelecidas a partir de fissuras na linearidade de uma genealogia.

O último suspiro do Mouro evidencia, através da relação entre Aurora Zogoiby e Vasco Miranda, as diferentes formas de negociação entre colonizador e colonizado, a partir dessa zona de contato. Com a chegada dos holandeses à Índia, na segunda metade do século VXII, os portugueses são praticamente expulsos dali. A partir de então, e até a década de sessenta do século XX, têm suas influências coloniais restritas a Goa, Damão e Diu. Goa foi a primeira potência portuguesa no subcontinente indiano. Por isso, o traçado cartográfico e arquitetônico, a religião e a culinária portuguesas são tão expressivos nesse estado.

²³⁸ HALL, 2003, p. 110.

²³⁹ HALL, 2003, p. 114.

²⁴⁰ PRATT, 1999, p. 27.

²⁴¹ PRATT, 1999, p. 32.

Em decorrência dos 451 anos da presença portuguesa, Goa é considerada uma cidade ocidentalizada. O sistema educacional e a imprensa funcionaram sob o rígido controle do Estado e da Igreja, braço direito do poder português.²⁴² Goa adota uma cultura imitativa do Ocidente lusófono. Os goeses (em pleno território indiano, dominado pelo poder colonial britânico, a partir do século XIX), vivem ilhados, submetidos a uma cultura que os torna estrangeiros em sua própria terra. De acordo com Nishtha Desa, a falta de consciência nacional dos goeses relaciona-se ao fato de que receberam uma educação que os fez crescer acreditando em Afonso de Albuquerque como tolerante e a favor da integração racial, além de nutrirem a crença de que Francisco Xavier efetivou diversas conversões miraculosas.²⁴³ Forçosamente ocidentalizados, não conseguem se identificar com a idéia da “Grande Índia”, nação a partir da qual a origem de Goa pode ser traçada.

Com a saída dos portugueses, em dezembro de 1961, após intervenção do exército indiano, o povo, de acordo com Edith Melo Furtado, fortemente condicionado pela comunidade a que pertencia, vê os valores sobre os quais estavam situadas suas tradições serem obliterados. A língua oficial, até então a portuguesa, foi substituída, nas escolas, pela língua inglesa – de outro colonizador – e pelo hindi, de origem indiana, mas também desconhecida pelos estudantes.²⁴⁴ Ainda segundo a autora, quase ocorreu uma forma de amnésia cultural: os goeses deviam esquecer que eram falantes do português, suas preferências alimentares e ainda seus antigos amigos, e adotar, no lugar, uma postura que os permitisse ignorar a língua portuguesa e falar inglês.²⁴⁵

Com certeza, é fator positivo o retorno de Goa aos domínios do território indiano. Contudo, não se pode esquecer que o recente processo de independência e a divisão do país entre Índia e Paquistão (hindus e muçulmanos), naquele contexto, teve conseqüências importantes para um estado que, de modo intempestivo, viu sua língua oficial ser alterada e os postos administrativos serem assumidos por indianos educados à inglesa. Em decorrência desses acontecimentos, sentimentos

²⁴² DESA, 2000, p. 469-476.

²⁴³ Cf. DESA, 2000, p. 470.

²⁴⁴ Cf. MELO FURTADO, 2000, p. 477-486.

²⁴⁵ MELO FURTADO, 2000, p. 481.

contraditórios começam a ser explicitados. Para Melo Furtado, enquanto muitos consideravam bem-vindo o retorno à pátria-mãe, outros demonstravam certa nostalgia do passado. Essa ambivalência pode ser pensada a partir dos diferentes procedimentos colonialistas que percorrem o território indiano.

A diferença entre o processo de colonização de Goa e do restante da Índia reside no *ethos* do colonizador, na duração do período colonial e no tipo de trocas entre colonizador e colonizado. A Índia, mesmo sob o domínio britânico, e depois da independência, mantém muitas de suas tradições culturais. Goa é resultado de muitas conversões, de longa duração, realizadas pelos portugueses. Suas estratégias para com a aculturação dos goeses geraram uma lacuna entre o colonizador e o povo local, diferentemente envolvido no processo. Hoje, de acordo com Melo Furtado, a juventude de Goa pensa muito pouco na sua história passada e sabe muito pouco sobre ela. Mas, em alguns lugares, a marca cultural portuguesa persiste. Pessoas cantam e compõem em língua portuguesa; danças foram incluídas no folclore local. Isso demonstra que, a despeito do quase silenciamento da presença lusitana, sua cultura está arraigada na cultura goesa.

Essas afinidades não impedem, contudo, que sentimentos ambivalentes sejam percebidos. Os vários séculos de colonização não foram suficientes para eliminar aspectos que ligam os goeses à sua cultura originária. Mas o colonizador moldou e modelou fortemente o que é a cultura de Goa atualmente. Para Melo Furtado, a perda dos goeses foi não serem capazes de se relacionar totalmente com uma cultura singular, ser indiano ou ocidental. O ganho é a ampla janela para o mundo, deixada aberta em razão de uma educação predominantemente ocidental.²⁴⁶ Tanto uma quanto outra opção apresentam o risco de essencialização, visto que nenhuma cultura ou identidade se mantém imune às incursões de outra. A identidade, pensada contemporaneamente como uma “celebração móvel”,²⁴⁷ caracteriza-se não só por essa mobilidade, mas pela flexibilidade que favorece suas múltiplas apresentações. Optar por uma ou outra significa assentar raízes, num contexto no qual se pensa na identidade a partir das noções de rede e de rizoma.

²⁴⁶ MELO FURTADO, 2000, p. 484.

²⁴⁷ Cf. HALL, 2002, p. 13.

Compreendida a partir dessas noções, a identidade goesa move-se e se articula entre o ser indiano aportuguesado e o ser indiano britanizado. Contudo, a origem dessa identidade precede a chegada desses colonizadores. Está ainda assentada no contato entre outros povos que por ali aportaram, antes do século XVI, como judeus e muçulmanos. Mesmo que muitos membros dessas comunidades tenham vindo da Europa, fugindo ou expulsos, sua contribuição na estruturação da identidade indiana deve ser considerada, principalmente porque difere daquela dos colonizadores, uma vez que as circunstâncias que os levaram a ali se estabelecer são distintas das que moveram o colonizador.

A história de Goa, dentro do romance, revela um pouco do que é o etnicismo ex-cêntrico e pode representar o paradigma de muitas sociedades submetidas. Colonizada pelos portugueses, Goa está ilhada pela colonização britânica. Após a saída dos ingleses, indianos forçam a saída dos lusitanos. Assim, esse território passa a ser colonizado por sua própria pátria-mãe, também ex-cêntrica, porque britanizada. É também como ex-cêntrico que Vasco Miranda investe seu potencial colonizador no território de Aurora, cuja verve colonizadora tem a mesma origem que a sua.

Essa personagem pode ser lida como um exemplo do goês cuja identidade, forjada a partir dos valores do colonizador português, não lhe permite se reconhecer como indiano. Mas essa recusa da Índia como “Pátria-Mãe” só pode ser compreendida a partir de sua intrincada relação com Aurora Zogoiby, sua primeira mecenas. Descendente bastarda de Vasco da Gama, Aurora muitas vezes assume o papel de colonizadora. A relação colonizador/colonizado, quando problematizada a partir dessas duas personagens, é relativizada, uma vez que, entre elas, esses papéis são intercambiáveis.

A entrada de Vasco da Gama no universo de Aurora é emblemática nesse sentido. Sua primeira tentativa de ter acesso a esse universo é frustrada. O porteiro da fortaleza – Lambanjan Chandiwala – barra-lhe a entrada. Para driblar tal empecilho, Vasco escreve uma carta, através da qual se declara “a alma gêmea insuspeita de Aurora” (p. 159). As iniciativas de Vasco podem ser associadas às duas primeiras expedições portuguesas à Índia. A primeira, empreendida por Vasco da Gama, que foi recebido sem muito entusiasmo pelo governante hindu de Calicute. A segunda, empreendida por Pedro Álvares Cabral, em 1500. Logo a seguir, Cabral manda edificar uma feitoria em Cochim. A presença portuguesa se estende por mais de cem

anos, período no qual controla o comércio de especiarias no oceano Índico, atuando a partir de Goa.

Se os portugueses usaram de força para ocupar o território indiano, Vasco faz da palavra escrita o código de acesso a Aurora, que lhe abre as portas do mundo artístico. Antes, porém, é admitido em sua casa como pintor de paredes, quando realiza a decoração do quarto de seus filhos. Subitamente apaixonado pela mulher à sua frente, mas também humilhado, aceita a proposta de pintar os temas dos desenhos animados de Walt Disney e Warner Bros. Nas paredes do quarto, pintou uma série de janelas *trompe-l'oeil*, “uma mogol, outra mourisca, outra manuelina, outra gótica, umas maiores, outras menores; e então, dentro dessas janelas mágicas, que pertenciam ao mundo da fantasia” (p. 161), como afirma o narrador, uma multidão de personagens: Mickey; Donald; Tio Patinhas; Huguinho; Zezinho e Luisinho; Professor Pardal; Pateta; Pluto; Corvos; esquilos; Tico e Teco; Jerry e Espeto; Patolino; Gaguinho; Pernalonga e Hortelino. Junto destes, Vasco “pintou mares de histórias e abracadabras, fábulas do Panchatantra e lâmpadas mágicas” (p. 162).

Através dessa pintura, o artista incutiu nos filhos de Aurora “a idéia da identidade secreta” (p. 162). Heróis como Batman; Super-Homem; J’onn J’onzz e a Mulher Maravilha, ali também pintados, ensinaram ao Mouro que um super-herói pode ansiar pela normalidade, além de contribuir para que ele, assim como suas irmãs, elaborassem uma identidade própria, só deles. Todos, por essa via, acabam por se configurar como personagens cuja identidade da superfície é apenas uma entre as muitas camadas superpostas de disfarces (p. 163). Vasco, por isso, transforma-se no primeiro herói de Moraes.

Os diferentes recursos técnicos da pintura, a mistura das personagens de desenhos da cultura norte-americana, contos de fadas e histórias orientais fornecem intertextos importantes para a constituição da narrativa. Mas esse recurso técnico não constitui um novo padrão, visto que, por ser contraditório, atua dentro dos sistemas que busca subverter. O irônico repensar pós-moderno sobre a história da cultura é textualizado a partir da referência retextualizada a esses desenhos cujos heróis, como Vasco, têm uma identidade multiplicada.

Nesse primeiro encontro de Vasco com Aurora, importa ressaltar o vocabulário singular que às vezes ele utiliza. Mesmo não sendo pintor, ele diz a

Aurora: “a senhora tem o fortúnio de estar falando como o maior pintor de todos os pintores de paraísos de Bombaim” (p. 160). O estranhamento de Aurora em relação àquele vocabulário extrai de Vasco a seguinte justificativa: “O contrário de infortúnio”. E continua em sua explanação: “Tal como fração é o contrário de infração, e ovação é o oposto de inovação” (p. 160). E aqui o leitor é levado a lembrar de Epifânia, a avó paterna de Aurora, de quem ela herda o hábito de inventar palavras.

Em entrevista ao *Salon Features*, Salman Rushdie é indagado a respeito das invenções verbais de *O último suspiro do Mouro*, se isso não seria típico do inglês indiano emergente, ao que o autor afirma:

Uma das minhas irmãs ocasionalmente utilizava esse tipo de construção. Eu não quis reproduzir o discurso indiano absolutamente, mas criar uma família e seus hábitos verbais. Toda família tem suas próprias palavras para as coisas, suas próprias frases. Eu quis criar um tique verbal familiar. É interessante para mim que o quanto daquilo que é uma família é governado pelo uso da língua. Existem hábitos verbais ou um vocabulário familiar, mas há também o hábito de contar histórias; toda família tem histórias sobre si mesma. Você pode argumentar que a coleção de histórias que uma família tem de si é de fato a definição dessa família. Quando uma pessoa se junta a uma família – uma criança nasce, alguém se casa – ela, gradualmente, conhece todos os segredos da história daquela família. Quando finalmente você conhece todas as histórias, você pertence àquela família.²⁴⁸

Para Vasco, toda palavra tinha o oposto que lhe correspondia. Os binarismos faziam parte da estrutura particular da língua por ele falada. Essa identificação com Aurora corrobora sua instalação quase que imediata na casa onde ficaria por trinta e cinco anos. No período que se seguiu, os filhos de Aurora adotaram o mesmo hábito vocabular do pintor de paraísos. Com a língua trazida por Vasco, todas as lacunas estruturais do idioma eram preenchidas: “se qual tinha o plural quais, então “quem também tem de ter seu *quens*, e onde seu *ondes*” (p. 161). Essa língua, com seus tiques característicos, pode vir a ser uma estratégia de sobrevivência, por parte de Vasco, uma vez que a língua oficial de Goa, naquela época, não é a mesma de Bombaim. Esses estranhamentos gerados a partir de sua fala não só o transformam num sujeito exótico, mas também naquele cuja língua desterritorializada precisa ser

²⁴⁸ RUSHDIE. Disponível em: <<http://www.salon.com/06/features/interview2.html>>. Acesso em: 19 de maio de 2005.

inventada para se reterritorializar. Essa reterritorialização ocorre não somente por meio da aceitação das invenções lingüísticas de Vasco, mas porque, de alguma forma, o pintor acertara no alvo ao se dizer “a alma gêmea insuspeita de Aurora”. Na medida em que essa língua alcança o *status* de familiar, Vasco também se transforma num membro da família.

Como um escritor traduzido, Rushdie escreve na língua do colonizador inglês. Mas essa língua literária torna-se híbrida, impura, ao ser apropriada pelos povos coloniais. Epifânia, Vasco e Aurora subvertem a língua do colonizador inventando palavras, expressões e tiques que a diferenciam da língua de partida. É como se roubassem de seus colonizadores “o tesouro de sua identidade”, seu veículo de pensamento, a palavra mágica que abre a porta da História e lhes permite utilizá-la, e os segredos que ela comporta, para usos menores. Desse modo, os indianos e Caliban têm uma herança comum: a língua do senhor imperial. Mas a sua tradução interiorizada torna possível a existência de um idioma particular. Mesmo escrevendo em inglês, uma língua canonizada, Rushdie a utiliza como uma língua menor, como denominado por Deleuze e Guattari.²⁴⁹

Em outro episódio do romance, a questão lingüística é colocada em evidência. Aurora, ao recusar o prêmio Estimado Lótus, em 1957, e discutir com o primeiro-ministro Jawaharlal Nehru, seu suposto amante, faz com que a opinião pública se volte, pela primeira vez, contra ela. Todos os escândalos familiares vêm a público, desde aquele dos “raios gama”; a tentativa de Camões da Gama de formar uma “trupe de Lenins no Sul da Índia”; a guerra sanguinária entre Lobos e Menezes, que resultou na prisão de Aires e Camões; o suicídio deste último; o não-casamento entre um judeu pobre e “sua riquíssima amásia cristã”, até a bastardia dos filhos do casal (p. 189-190). Quando todas essas questões vêm à tona, menos a “transação rumpelstiltskínica, a respeito do filho primogênito, entre Abraham e sua mãe Flory” (p. 190), Aurora retira-se um pouco vida pública, e passa a encerrar-se cada vez mais entre os muros de seu paraíso particular. Mas seu salão continuava efervescente.

Nessa mesma época, emergiam tumultos provocados pela questão lingüística, que prefiguravam a divisão do estado de Bombaim. Diante dessa situação, e para provocar o primeiro-ministro, Aurora se pronunciou: “Nem o marati nem o

²⁴⁹ Cf. DELEUZE; GUATTARI, 1977.

guzerate seriam usados em sua casa; o idioma exclusivo de seu reino era o inglês. “Todos esses dialetos só fazem nos dividir”, explicou: “Só o inglês nos une” (p. 190). Contudo, o inglês falado naquela casa é um inglês de arremedo, em que, como diz Bhabha, a missão reformadora e civilizatória são ameaçadas pelo falar deslocado de seu duplo disciplinar. Essas personagens, por falarem uma língua quase, mas não exatamente igual, e Rushdie, por também escrever nessa língua, aproximam-se. Essa comunidade peculiar de falantes, que também escreve numa língua menor, surge pelo fato de que há um “processo discursivo pelo qual o excesso ou deslizamento produzido pela *ambivalência* da mímica [...] não apenas rompe o discurso, mas se transforma numa incerteza que fixa o sujeito colonial como uma presença “parcial”.²⁵⁰

Através disso, o próprio texto do romance, escrito em língua inglesa, evidencia uma tendência etnocêntrica, pois está codificado na língua que está sendo lida e arremedada. O próprio Salman Rushdie dá essa sugestão no ensaio “Pátrias imaginárias”:

espero que todos nós partilhemos a opinião de que não podemos pura e simplesmente usar o inglês do mesmo modo que os ingleses o fazem; é necessário ajustá-lo aos nossos próprios objectivos. Aqueles de entre nós que escrevem em inglês, fazem-no apesar da sua ambivalência em relação a esse uso, ou talvez mesmo por causa dessa mesma ambivalência, ou por que encontramos nesse desafio lingüístico um reflexo de outras lutas do mundo real, lutas entre as diferentes culturas que existem em nós próprios e as diferentes influências que actuam sobre as sociedades. Conquistar a língua inglesa pode mesmo significar completar o processo da nossa libertação.²⁵¹

A literatura que se produz nessa circunstância institui-se como uma literatura de contato: escrita numa língua inglesa que, a despeito de ser considerada uma língua universal, tem sua independência pessoal garantida, porque é uma língua que procura se recompor num universo cultural híbrido e possuir a si mesma na medida em que, reinventada, opera um lento e tenaz processo de fratura do código lingüístico do colonizador. Por ele, flui uma literatura que se alastra, devora e se mistura com a literatura desse colonizador, porque sem ela não se constitui, assim como Vasco não

²⁵⁰ BHABHA, 1998, p. 131.

²⁵¹ RUSHDIE, 1994, p. 31.

se constitui enquanto personagem sem sua ambígua relação com Aurora (da Gama) Zogoiby.

Em sua performance colonizadora, Aurora opera em Vasco uma metamorfose. De acordo com o olhar do narrador, ela descaipirizou-lhe o penteado e convenceu-o a deixar de aparar o bigode; ensinou-o a encerá-lo. Mandou que lhe fizessem ternos de seda com listras largas, grandes gravatas-borboletas frouxas que convenceram Bombaim de que ele era uma “bicha louca”, quando, na verdade, tratava-se de um bissexual. A grande dama da Elefanta sentia-se atraída por sua voracidade diante de tudo e pelo descaramento com que conseguia tudo o que queria (p. 160-1), como conseguiu seu estúdio na casa de Aurora, sua primeira fortaleza.

Com o fim do colonialismo português em Goa, Vasco mergulha numa das muitas crises depressivas que teria. Inconsolável, declara: “até agora eu só tinha três deuses e uma Virgem Maria em quem não acreditar” [...] “Agora são trezentos milhões. E que deuses! É cabeça e mão demais para meu gosto” (p. 166), uma nítida menção a seu ateísmo cristão, contra uma Índia politeísta. Conforme assinala Peter van der Veer,

a teologia cristã moderna está cheia de tentativas para identificar o Cristianismo como a mais elevada forma ou a essência da religião e substituir francamente o ataque a outras religiões estigmatizadas, como formas de paganismo diabólico, com tentativas mais sutis de conversão, para reconhecer nelas elementos que conduzem ao Cristianismo.²⁵²

Vasco, por essa via, comporta-se como um cristão absolutamente ocidentalizado. Mas, recuperado do choque, inicia sua contra-revolução. Para esse fim, elege a cozinha de Aurora, onde ensinava a Ezequiel os pratos da gastronomia goesa, que eram anotados nos cadernos de capa verde de receitas. Um olhar atento para esses cadernos, como já foi realizado no capítulo anterior desta tese, demonstra não só uma dúvida quanto à origem, mas também a multiplicidade identitária daquela família, através da culinária e da reação de cada um ao cardápio variado. Ao retomar a incursão de Vasco pela cozinha da casa de Aurora, o leitor depara-se com iguarias tipicamente portuguesas, abominadas tanto por judeus quanto por muçulmanos:

²⁵² VEER, 2001, p. 25-26.

chouriço; sarapatel; porco com caril e leite de coco.²⁵³ Por causa de uma reclamação de Aurora, foram introduzidos, na cozinha, os mariscos, também interditos aos judeus. Mas não foi só na cozinha que Vasco realizou sua contra-revolução. Ele também se transformou num contador das histórias e feitos de Afonso de Albuquerque – como outros goeses – e Vasco da Gama. Através dessas duas personagens históricas, o pintor tenta aproximar sua história de colonizado e a de Aurora colonizadora. Sem as raízes que o ligavam ao colonizador, Vasco tenta se investir desse espírito e fazer da casa de Aurora sua pequena Goa, assim como os portugueses tentaram fazer desse estado a perfeita miniatura de um país inteiro, localizado a milhares de quilômetros dali. E aqui, observa-se a dupla conscientização da construção fictícia com uma base no real.

Como transculturado e transculturador, Vasco transporta para a casa de Aurora conhecimentos de origem portuguesa e reproduz um conhecimento europeu infiltrado por um não-europeu, ainda que seu espaço português na Índia tenha sido tomado pelas culturas hindu e inglesa. Assim como as mulheres, Vasco vai, gradativamente, saindo da periferia da história para, como assinala o narrador de *Shame (Vergonha)*, exigir a inclusão de suas próprias tragédias, histórias e comédias, obrigando-o a encobrir sua narrativa com todo tipo de complexidades sinuosas, a ver sua trama, masculina refratada, por assim dizer, através dos prismas de seu aspecto inverso feminino.²⁵⁴ Mas, ao contrário desse narrador, o discurso de Vasco está impregnado do discurso colonialista português e do qual ele não quer se desfazer. Afinal de contas, ele se diz *português* (p. 178). Por outro lado, aproxima-se do discurso feminino, porque as histórias femininas, numa sociedade autoritária, abrangem a história masculina, pois essas histórias precisam explicitar a repressão social e sexual, que reflete a repressão nacional.

Desse modo, o discurso imperialista de Vasco espelha o discurso feminino, pois, vindo das profundezas obscuras que a história relegou a todos os ex-cêntricos, só um discurso baseado na mímica, que confunde os discursos do colonizador e do

²⁵³ Na cultura judaica, a carne de porco é proibida, pois consideram o animal impuro e suas carnes, portanto, impróprias para consumo. A interdição da carne de porco no islamismo não só é uma herança do credo de que deriva, o judaísmo, mas também do fato de uma lenda a respeito da morte de Maomé afirmar que o profeta foi devorado por porcos. Sobre essa lenda, cf. LAVAJO, 1988, p. 356.

²⁵⁴ RUSHDIE, 1983.

colonizado, como tática de resistência, mas também, no caso de Vasco, como meio de estabelecer um modelo irônico de colonização.

Após quarenta dias de “abaixo a Mãe Índia” e “Viva o Pai Portugal” (p. 167), Aurora pôs fim à invasão colonialista a sua casa, não sem antes ser taxada de colonialista e imperialista cultural. Assim como Goa, Vasco rompe com o passado e inventa a si próprio. Ou seja, sob os vestígios de uma identidade que deseja apagar, constrói uma outra. Contudo, traços dessa identidade supostamente soterrada travavam uma grande guerra entre a raiva e a superficialidade; entre o carreirismo e a lealdade; entre a capacidade e o desejo (p. 167). O preço pago por adentrar os portões da Elefanta foi o de ter de conviver com apresentações identitárias conflitantes. Mas é exatamente esse conflito que lhe favorece a criação do quadro-palimpsesto.

O retrato de Aurora, encomendado por Abraham configura um novo começo na vida de Vasco, pois coincide com o estúdio que ganha naquela casa. Os trabalhos anteriores, realizados em papel, são destruídos. No trabalho encomendado, o pintor deveria retratar Aurora grávida da segunda filha e amamentando a primeira, Ina. Contudo, Aurora é retratada com um seio exposto, pesado de leite, enquanto Ina desaparece. Isso provoca uma reação negativa em Abraham. Vasco argumenta que “uma tela não é um espelho para refletir sorrisos embevecidos” e alega que “o gênio não é escravo de nenhum ricoço” (p. 169). Ou seja, expressa, por meio dessa argumentação, que seu compromisso é com a arte e não com a verdade. Por causa da obra rejeitada, tranca-se por três dias em seu estúdio, de onde sai somente depois de haver pintado sobre essa tela um auto-retrato eqüestre, com trajes árabes, chorando e montado num cavalo branco, intitulado: “*O artista como Boabdil, o azarado (el Zogoiby), o último sultão de Granada, partindo do Alhambra*” ou “*O último suspiro do Mouro*” (p. 171), numa apropriação paródica das lendas da família de Abraham.

O quadro é imediatamente vendido, por um preço surpreendente, a um bilionário, quantia que lhe permitiu pagar a Abraham o preço da tela e comprar outras mais. Tem início, assim, a carreira desse pintor cujos murais, telas e afrescos servirão para decorar saguões de hotéis, terminais de aeroporto, uma referência irônica à banalidade e transitoriedade de seu trabalho. Em toda essa obra, o pintor incluía a “imagem pequena e imaculada de uma mulher sentada num lagarto, de pernas

cruzadas, um dos seios expostos, carregando nos braços um vazio – ou talvez carregasse o próprio Vasco, ou até o mundo inteiro; talvez por parecer não ser mãe de ninguém Aurora se tornasse a mãe de todos” (p. 170). Sua obra rejeitada passa a configurar como uma espécie de assinatura em todos os trabalhos posteriores.

Aurora questiona com Vasco o motivo pelo qual ele a havia apagado. Para o pintor, na verdade, aquele procedimento fora um triunfo, pois sobre Aurora invisível e Ina, ainda mais invisível, havia ele, o que, de certo modo, sob seu ponto de vista, constituía um retrato de família. A partir dessa noção de “retrato de família”, expressa pelo quadro-palimpsesto, pode-se avançar numa reflexão acerca das relações entre colonizador e colonizado, suas configurações identitárias e de que modo Vasco e Aurora alternam tais papéis. Para tanto, é necessário explicitar de que modo Portugal, entendido ora como colonizador, ora como colonizado, se situa num contexto de colonialismo hegemônico, cuja norma é dada pelo colonialismo britânico. É em relação a ele, no dizer de Boaventura de Sousa Santos, que se define o perfil subalterno do colonialismo português, tanto na prática quanto no domínio discursivo.

Na prática porque, durante longo período, Portugal foi um país dependente, quase uma “colônia informal” da Inglaterra. Enquanto o império britânico se inscreve a partir de um equilíbrio entre o colonialismo e urbanização, Portugal ancora-se num excesso de colonialismo e déficit de urbanismo. No plano dos discursos, a subalternidade do colonialismo português se deve ao fato de que a história do colonialismo foi escrita em inglês. Significa dizer que o português tem um problema de auto-representação semelhante ao daqueles colonizados pelos britânicos. Tais considerações, levam Boaventura de Sousa Santos a afirmar que

por um lado, o colonialismo português tem um duplo problema de auto-representação em relação ao colonizador que o colonizou e em relação ao colonizado que, não o tendo colonizado, escreveu no entanto a história da sua sujeição colonial. Por outro, o problema de auto-representação do colonizador português cria uma disjunção caótica entre o sujeito e o objeto de representação colonial que, por sua vez, cria um campo aparentemente vazio de representações (mas, de fato, cheio de representações subcodificadas) que, do ponto de vista do colonizado, constitui um espaço de manobra

adicional para tentar sua auto-representação para além da representação da subalternidade.²⁵⁵

Assim como Portugal, o retrato de família pintado por Vasco tem um problema de auto-representação. Entre a pintura visível e a invisível, forja-se um laço familiar fora dos padrões convencionais. Quando se toma a família burguesa como exemplo, pensa-se na sua constituição cêntrica: pai, mãe e filhos, unidos pela relação sangüínea e pela convivência.²⁵⁶ Ao designar seu quadro como retrato de família, Vasco, consciente ou não, aponta para uma crise na estrutura familiar canônica e para uma nova forma de constituição do grupo familiar, a partir do qual o falocentrismo da cultura colonial é colocado em questão. Se, no quadro primeiro, Aurora figura com o seio exposto a amamentar um vazio, pode-se inferir sua função como mãe ou como a “Pátria-Mãe”, no caso, a Índia; e, sobre essa imagem, a figura eqüestre de Vasco – que faz lembrar a escultura de D. José I, rei de Portugal – com trajes de mouro. Configura-se aqui toda uma problemática relativa a auto-representação das identidades portuguesa e indiana.

A história do colonialismo português em Goa está nitidamente marcada por um processo de assimilação. Para isso, fomentaram casamentos mistos, dando importantes subsídios em dinheiro aos casais. Apesar da relutância de muitos goeses, essa política foi implantada à força e deu origem a uma camada de mestiços devotados a Portugal, o que permitiu uma presença tão prolongada dos portugueses em território indiano.²⁵⁷ Assim, o retrato pintado por Vasco figura como uma alegoria de Goa tomada pelo poder colonial português e, por extensão, a Índia sob o poder colonial inglês.

Através dessa imagem, vislumbra-se o que afirma Boaventura de Sousa Santos a respeito de Portugal, no contexto colonial e pós-colonial. Se Goa era um dos pontos estratégicos de onde Portugal avançaria em sua incursão colonial pela Índia, a expressiva presença inglesa, a partir do século XIX, faz dos três estados colonizados pelos portugueses uma espécie de colônia – ainda que com certa autonomia – da Inglaterra.

²⁵⁵ SANTOS, 2004.

²⁵⁶ Cf. SILVA, 1998, p. 16.

²⁵⁷ CAPITÃO, 1974, p. 102.

Outro aspecto a ser deduzido dessa observação é o de Portugal como uma cultura heterogênea. Por mais que queiram negar outras presenças, como a do mouro, ela faz parte de identidade lusitana, até mesmo pela negativa, e ainda mais como impulsionadora de Portugal rumo aos descobrimentos. A ambivalência e a hibridação são, portanto, meios através dos quais a representação do colonizador e do colonizado multiplica os corpos, que são, ao mesmo tempo criador e criatura, "Próspero e Caliban".²⁵⁸

Desse modo, a estrutura de palimpsesto do quadro de Vasco expõe essa ambivalência. Através dela, pequenos indícios, filamentos escorrem da superfície e, sob a aparência de uma arte insossa e superficial, alcança um aspecto crucial da obra de Rushdie: o da estrutura genealógica marcada pela bastardia. Na condição de colonizador, Vasco pode ser lido como Próspero, mas um Próspero que, como afirma Santos, nunca pôde se instalar comodamente no espaço-tempo originário do Próspero europeu. No território de Aurora, a despeito de muitas oposições, vigoravam, desde a casa de sua avó materna, muitos dos valores culturais ingleses. Dos portugueses, havia um orgulho colonizador, que se misturou a uma educação inglesa. Assim, as incursões de Vasco pela culinária e história lusitanas servem para desvelar sua condição de pseudo-colonizador, visto que é Aurora quem lhe dá uma nova apresentação identitária. Ou seja, Vasco inventa a si próprio a partir de seu contato com a família (da Gama) Zogoiby.

Resta-lhe, contudo, o quadro como sua mais fecunda tentativa de se inscrever como membro daquela família e, principalmente, como uma imagem do Pai-Portugal a fecundar uma Índia carente da civilização européia. Entretanto, há que se pensar Portugal, no contexto europeu, como um Caliban, e indagar acerca da possibilidade de este vir a ser um Próspero além-mar,²⁵⁹ não se podendo decidir entre um ou outro. Para Santos, essa indecidibilidade é o sinal da vigência reiterada de um regime de interidentidade. Os portugueses, "sempre em trânsito entre Próspero e Caliban, tanto foram racistas, muitas vezes violentos e corruptos, mais dados à pilhagem que ao desenvolvimento".²⁶⁰

²⁵⁸ Cf. SANTOS, 2004.

²⁵⁹ Cf. SANTOS, 2004, p. 7.

²⁶⁰ SANTOS, 2004, p. 7.

A noção de retrato de família cria, no romance, uma estrutura em *mis en abyme*, da ficção dentro da ficção, e dá margem à ficcionalização de uma família cujos traços de unificação estão situados num espaço liminar, onde os laços de sangue são deixados em segundo plano, para dar relevo à ambigüidade identitária dos sujeitos que a compõem: pai e mãe hibridizados, bastardos. Nessa árvore genealógica, o lugar invisível dos filhos pode ser ocupado por qualquer um. A continuidade genealógica se dá não pela linearidade, mas pelas diversas interrupções e sobreposições, tanto genealógicas quanto culturais.

Assim ocorre também com a narração, que se estabelece a partir de contatos imprevistos e que não se preocupa com uma filiação precisa. Prefere, ao contrário, criar laços que permitam visualizá-la como uma rede – que desfaz o palimpsesto – cujos muitos nós criam um diálogo que, atravessado pelo espectro da colonização, deixa entrever uma relação bastarda, na qual um pai – ausente e presente a um só tempo – intercambia seu lugar com a mãe. Como prefigurado pela atuação das personagens femininas no romance, o falocentrismo vai, gradativamente, cedendo lugar ao poder discursivo feminino, ainda que muitas mulheres dele se valham para impor seu discurso. Assim, um novo estereótipo familiar começa a ser estruturado, aquele no qual o retrato de família expressa a queda dos paradigmas tradicionais do homem e da mulher, para dar lugar a outras formas criativas que vão aparecendo.²⁶¹ Ainda que Vasco assim figure na pintura da superfície, seu poder patriarcal/colonizador é desestabilizado, não só porque ele é também colonizado, mas porque, além disso, filamentos da pintura da “subfície”, na qual inscreve-se Aurora, também retratada de modo ambivalente, provocam abalos na autoridade paterna. Do mesmo modo, ocorre com o filho bastardo, que provoca uma desestruturação da genealogia estriada de uma linhagem familiar.

²⁶¹ SILVA, 1998, p. 205.

3.3 O bastardo

No ensaio “Da mímica e do homem – a ambivalência do discurso colonial”, Homi Bhabha conceitua a mímica como uma visão *dupla* que, além de revelar a ambivalência do discurso colonial, também desestabiliza sua autoridade.²⁶² Etimologicamente, mímica deriva de mimese: imitação do gesto, voz e palavra de outrem. Contudo, a mímica é uma imitação burlesca,²⁶³ pois opera um desvio na estrutura imitada ou subjacente. Mas o que emerge, segundo Bhabha, “entre a mimese e a mímica é uma *escrita*”²⁶⁴ que é “quase a mesma, mas não exatamente”.²⁶⁵ Essa presença não-toda do imitado na mímica desestabiliza os ideais monolíticos do colonizador e abala sua soberania genealógica.

Assim, quando Epifânia e Flory ordenam a continuidade da família e da religião através de um neto varão, fazem-no a partir de um discurso centrado no modelo falocêntrico. Isabela, para impor sua autoridade e conduzir a empresa, quase que se metamorfoseia em homem e reproduz, dessa maneira, a estrutura de poder do sistema colonial. Suas atitudes expressam a crise de um modelo discursivo e, ao mesmo tempo, uma tentativa de dele extrair um novo paradigma, somente possível através da mímica.

Por meio dela, emerge uma visão deslocada, excêntrica do poder masculino/colonial. Com esse processo, o homem/colonizador desloca-se do lugar que lhe conferia poder. Sua autoridade, substituída pela voz da mulher/colonizada, ainda se fará presente em seus efeitos secundários. Não é objetivo daquelas que fazem a mímica apagar o discurso precedente, mas, por meio da burla, demonstrar seu caráter opressivo. A mímica não pretende harmonizar as diferenças identitárias, mas explicitar seus conflitos, porque, como afirma Bhabha, há nesse processo um jogo de poder que é elusivo, não esconde nenhuma essência, nenhum “si-próprio”.²⁶⁶

²⁶² BHABHA, 1998, p. 133.

²⁶³ CUNHA, 1986, p. 521.

²⁶⁴ BHABHA, 1998, p. 132.

²⁶⁵ BHABHA, 1998, p. 134.

²⁶⁶ BHABHA, 1994, p. 136.

Na medida em que produzem a mímica desses discursos, essas mulheres colocam em questão o poder regulador, e criam um discurso “menor”, no sentido atribuído por Deleuze e Guattari.²⁶⁷ Educadas num contexto falocêntrico e colonial, aprenderam os modos e os hábitos do colonizador como forma de burlar esses modelos, e criaram para si, através do arremedo crítico, um discurso próprio. Assim, ser masculinizada, ou se comportar de modo colonialista, parafraseando Bhabha, é enfaticamente não ser homem e não ser colonialista.

Com esse procedimento crítico, essas mulheres abrem espaço para um outro aspecto que desestabiliza o *locus* discursivo masculino: evidenciam a bastardia como um problema relativo à paternidade. Ao ocuparem lugares até então masculinos – na casa, na sinagoga, na empresa, na sociedade –, elas explicitam as lacunas históricas do discurso masculino e têm acesso a detalhes não-oficiais de sua própria história ou atribuem a si o direito de contar diferentemente essas histórias, desvendar segredos ou permitir que sejam desvelados.

De modo geral, todo filho sabe quem é sua mãe, porém, nem sempre sabe quem é seu pai. A Índia é fruto de várias experiências colonizadoras e culturais. Sendo assim, é praticamente impossível afirmar a paternidade de uma cultura de que a Índia certamente é a mãe. Um indiano pode ser anglicizado, aportuguesado, ter origens holandesas, muçulmanas ou judaicas. A Índia é o solo no qual ele foi gestado, mas nele estão atravessados inúmeros outros fatos e histórias, o que dificulta sua identificação com um colonizador, cultura ou credo específicos. Assim, numa circunstância como essa, quando alguém se denomina bastardo não há necessariamente que pesar sobre ele o aspecto pejorativo do termo, que o indica como um degenerado da espécie. Rushdie afirma que um “escritor indo-britânico não tem a mínima hipótese de rejeitar o inglês. Os seus filhos serão educados em inglês, talvez como primeira língua; e na formação da identidade indo-britânica a língua inglesa é de importância capital. Não podemos deixar de lhe aderir”.²⁶⁸ Para o autor, essa adesão dá-se não pela via da aculturação, mas pela via da tradução, processo no qual algo se perde, mas no qual também algo se ganha.

²⁶⁷ DELEUZE; GUATTARI, 1977.

²⁶⁸ RUSHDIE, 1994, p. 32.

No caso da bastardia, importa ressaltar o seu caráter não-legítimo. A legitimação é uma tentativa de apagamento dos desvios de uma linhagem. É, por assim dizer, uma maneira de restabelecer sua estrutura estriada, uma vez que o espaço liso dispõe sempre de uma potência de desterritorialização superior a do estriado.²⁶⁹ Tanto o cristianismo, quanto o judaísmo e o islamismo são sistemas sócio-religiosos que procuram legitimar seus bastardos e com eles ampliar sua potência missionária, imperialista. No romance em estudo, a história desses bastardos que fendem genealogias é contada de modo a explicitar que se trata de um ser incompleto, mas que é essa incompletude que lhe permite criar laços inusitados com seus possíveis pais. O lugar que ocupa pode ser o da zona de contado, como definido por Marie Louise Pratt. No desejo de discutir a origem, demonstrar os diversos trançamentos de linhagens, o bastardo não só ocupa um espaço liminar, mas também transita nas margens e nos centros. Esse deslizamento rizomático faz emergir um projeto estético que desestabiliza a estratégia do Ocidente de que os outros estão abertos e carentes de sua influência “benigna” e embelezadora.²⁷⁰

No filho bastardo existem traços físicos ou culturais referentes ao pai, mas, ao reivindicar a legitimação, corre-se o risco de criar outros sistemas monolíticos de poder. Assim, o bastardo, por ser quase, mas não exatamente um filho, desliza entre o mesmo e o diverso. Como afirma Djelal Kadir, “a diversidade desconstrói a identidade e o idêntico e, assim, chama a atenção para a pluralidade e a alteridade, interior e exterior”.²⁷¹ Essa desconstrução garante ao bastardo o direito de pilhar a cultura paterna sem o peso opressivo e sufocante da angústia da influência de que sofre o Mouro asmático, mas da qual Rushdie se liberta, porque, ao saquear o Ocidente, como esse antes fizera com o Oriente, o autor, como um bastardo, reivindica seus direitos para instituir um paradigma literário ex-cêntrico, capaz de romper com as fronteiras de um discurso eurocêntrico, cujo complexo de superioridade o impede de ver que a semelhança do colonizado com o colonizador não é um mecanismo de harmonização desses pólos. Ao contrário, caracteriza-se como uma ameaça que marginaliza, através do arremedo, o poder modelizador do discurso canonicamente instituído.

²⁶⁹ DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 187.

²⁷⁰ PRATT, 1999, p. 342.

²⁷¹ KADIR, 2003, p. 23.

Para Bhabha, “a genealogia do mímico pode ser traçada através das obras de Kipling, Forster, Orwell, Naipul e de Benedict Anderson”.²⁷² A genealogia do bastardo, empreendida por Rushdie em *O último suspiro do Mouro*, também pode ser vislumbrada em outros romances seus, como *Os filhos da meia-noite*, *Os versos satânicos*, *O chão que ela pisa* e *Shalimar, o equilibrista*. Esse recurso ainda se estende a obras a partir das quais escreve, como *Os lusíadas*, *El Cid*, *D. Quixote*, a *Bíblia*, o *Alcorão*. Por esses últimos textos, pode-se observar a trajetória dos filhos bastardos que, em algum momento de seu percurso, são legitimados pelo sistema no qual estão inseridos, como se viu com as dinastias de Avis e Bragança.

Como o cristianismo, o islamismo deriva do judaísmo. Contudo, diz-se dele como um descendente bastardo, visto que Ismael era filho ilegítimo de Abraão. Na sura 14 do *Alcorão*, Abraão diz: “Louvado seja Deus que me deu, na minha velhice, Ismael e Isaac. Meu Deus atente às súplicas. Senhor meu, faz com que eu e minha descendência observemos a oração e acolhe minhas preces”.²⁷³ Ismael, mesmo concebido fora do matrimônio de Abraão com Sara, é legitimamente acolhido como membro de sua descendência. Ainda que seja o primogênito de Abraão, a escolha divina da primogenitura não passa por ele e sim por Isaac, seu filho com a centenária esposa Sara. Quando Agar foge para o deserto, um anjo lhe aparece, pedindo-lhe para voltar para casa. O mensageiro anuncia o nascimento de um filho homem, cuja descendência será numerosa.²⁷⁴ De qualquer forma, o nascimento de Ismael já assegura a descendência de Abraão. Sua expulsão da casa paterna fere os códigos sociais; uma intervenção divina, entretanto, justifica a vontade de Sara. Assim, a descendência de Abraão, via Ismael, cumpre seu destino, mas lembrando que a semente legítima do patriarca reside em Isaac.

Desse modo, é a bastardia que define a descendência de Ismael e do credo religioso de que ele é o patriarca. Como descendente bastardo do judaísmo, o islamismo repete ritos comuns ao credo que o precede, como uma mutação, um desvio que alimenta a diferença. Na visão de Bhabha, “o traço recusado é repetido

²⁷² BHABHA, 1998, p. 132.

²⁷³ O *ALCORÃO*, [s.d.], p. 162.

²⁷⁴ WAJNBERG, 2004, p. 81.

como algo diferente”,²⁷⁵ o quase, mas não exatamente. No espaço desterritorializado e liso do deserto, para onde foram expulsos Ismael e sua mãe, tem origem uma linhagem e uma religião fundadas por aqueles que ficaram fora da aliança feita entre Deus e o filho de Sara. Ismael, mesmo que reconhecido como filho de Abraão, é preterido como primogênito. Portanto, a bastardia é o que separa judeus e ismaelitas. Mas é a bastardia, no contexto do romance, que os une, visto que a judia que vai para Índia, fugindo da Espanha, leva no ventre o filho de Boabdil el Zogoiby, um muçulmano.

O entrelaçamento de diferentes origens em *O último suspiro do Mouro* perturba não apenas a visibilidade da presença colonial, mas também das instituições religiosas e culturais, tornando problemático o reconhecimento de seu poder, uma vez que o nó originado por meio desse contato potencia uma desestruturação da constituição binária da fronteira que separa colonizadores e colonizados, legítimos e bastardos.

Quando o pai de Abraham desaparece no Mar da Arábia, a mãe altera-lhe o sobrenome de Castile para Zogoiby. Essa alteração confere a Abraham o estigma da bastardia, pois, como já foi dito anteriormente, um filho é judeu pela ascendência materna, mas, socialmente, deve se apresentar com o sobrenome paterno. Essa troca possibilita ao filho chegar ao manuscrito e às relíquias no fundo da sinagoga, visto que um sobrenome de origem árabe em um judeu causa, no mínimo, estranheza. O sobrenome Castile, de origem hispânica, pode também ser grafado como Castiel. E é com essa grafia que esse sobrenome chega a Cochim. Num bairro de judeus, a sinagoga Paradesi, construída em 1568, consagra a autonomia dos judeus brancos no reino dos rajás e o fim da presença oficial portuguesa. A importância da família Castiel reside no fato de que lutam contra um de seus maiores inimigos, retidos na memória: os portugueses, e preservam a identidade judaica através da recuperação da memória original, com a construção de edifícios religiosos. De acordo com Alberto Tavim, a consagração das atividades dos Castiel está associada à mitificação da figura do judeu primevo, Joseph Rabban – considerado rei com reino – e sua estreita ligação com o rajá, através da apropriação das Tábuas de Cobre. Ao que tudo indica, essas Tábuas foram depositadas na sinagoga Paradesi por residentes provenientes de

²⁷⁵ BHABHA, 1998, p. 162.

Cranganor, cujos primeiros representantes se encontravam em Manttacherry, bairro onde Abraham morava.²⁷⁶

Esse acontecimento permite aos judeus Paradesi lançarem para as trevas todos aqueles judeus que ensombrariam o caráter privilegiado desse grupo. Assim, sua ideologia histórica transforma o significado da palavra Paradesi, de forma a não serem considerados estrangeiros, mas os de verdadeira linhagem, que mantiveram a pureza original de Joseph Rabban. Ao ter o seu sobrenome trocado, Abraham perde essa condição de descendente perfeito do mitificado rei dos judeus de Cranganor e o potencial simbólico que colabora com a manutenção de uma imagem social. Despido desses supostos “talismãs”, Abraham rende-se ao mundo cristão e capitalista, representado pelo casamento com Aurora e pela empresa de especiarias, que passa a dirigir. O gesto de Flory, como um tiro que sai pela culatra, retira o filho da história oficial dos judeus e o coloca à margem. Resta-lhe reinventar sua história como um cristão que guarda, no fundo da alma, sob todas as máscaras, uma identidade judaica.

Com essa identidade secreta, Abraham, anos mais tarde, reencena o gesto da mãe, ao tentar, por meios próprios, criar um herdeiro para gerir seu patrimônio. Mas o percurso que Abraham faz com seu futuro filho é inverso. Ele o retira do universo lusitano-cristão – seu nome era Adam Bragança – e, como um *Golem*, o insere num universo, se não judaico, pelo menos essencialmente capitalista. Com a criação de um filho, através de um ritual lendário, Abraham não recupera a pureza da origem. Ao contrário, reitera uma fissura há muito aberta na história do judaísmo: a descendência bastarda.

A mudança no sobrenome de Abraham pode ainda estar ligada a outro fato histórico: a chegada dos holandeses em meados do século XVII. Esses não viam como fator positivo a primazia dos Castiel em Cochim, pois estavam fervorosamente ligados aos interesses dos rajás. Por isso, preferiam apoiar outros judeus poderosos, mas sem ligação com a história das Tábuas de Cobre oferecidas a Joseph Rabban, pelo rajá da época. Para manter incólume a história dos judeus, Flory tenta construir uma imagem positiva, escondendo vestígios dessa história. Percebe-se, com isso, que a impressão de uma memória oficial requer um conjunto de atos seletivos. O esquecimento de determinadas personagens ou acontecimentos, a sublimação de

²⁷⁶ Sobre a sinagoga Paradesi e a família Castiel, cf. TAVIM, 2001, p. 389-402.

outras e de seus atos é uma atividade construtiva que requer análise criteriosa. O esquecimento é, muitas vezes, uma ação produzida. No caso de Flory, não há um simples desaparecimento, mas um esquecimento motivado. Contudo, é por meio dele que ela dá ao filho as pistas para desvelar a história dos judeus provenientes da Espanha, no final do século XV.

O manuscrito encontrado e as relíquias de Boabdil, analisados no capítulo anterior, condicionam o aparecimento de uma mácula na identidade judaica dos moradores da comunidade de Cochim. O Mouro, porém, no momento da escrita, imagina uma outra versão para o baú que contém esses objetos, apesar de, no fim, optar pela versão oficial. Sob essa óptica, as esmeraldas deixam de ser a herança legítima de um encontro miscigenador entre judeus e muçulmanos e passam a ser uma herança ilegal, e também bastarda. Mais tarde, quando o narrador transforma em substância escrita a história de seu nascimento, mais uma vez, a idéia do manuscrito surge, se não como um testemunho, pelo menos como uma versão alternativa para os fatos. Se o Mouro segue a versão fantástica de uma alteração no seu metabolismo biológico, ele é filho de Abraham. Caso siga as pistas deixadas nos cadernos de Ezequiel, sua gestação não teve nada de fantástico, e pode vir a ser filho do então primeiro-ministro Jawaharlal Nehru e, portanto, irmão de Indira. Como o objetivo de Rushdie não é encontrar uma versão “verdadeira” para os fatos, cabe ao leitor perceber que, ao relativizar essa “verdade”, o autor cria possibilidades de o Mouro vir a fazer parte de circunstâncias diferentes da história da Índia, bíblica ou literária. Ou, ainda, transforma a História oficial em substância imaginária e, sobre essa textualidade, seguindo a técnica do palimpsesto utilizada por Vasco e Aurora, cria uma ficção que desfaz os ideais de unidade, promove a descentralização das categorias de pensamento. Destitui as fronteiras entre o imaginário/fantástico, com um narrador-personagem com alterações biológicas; e o realista histórico, com “uma trama unificada e uma narração descentralizada, com seu ponto de vista oscilante e longas digressões”.²⁷⁷

Essa desestruturação pode ser percebida, de alguma forma, como o mosquiteiro de Epifânia: uma estrutura vazada, que ostenta, de modo dissimulado, uma tradição. Essa dissimulação rompe o modelo vertical da tradição, tipicamente

²⁷⁷ HUTCHEON, 1991, p. 87.

moderno, para assumir uma dimensão reticular. Por essa via, um texto bastardo não intenta buscar o pai ou se colocar diante ou ao lado deste, nem mesmo reconhecer, de modo submisso, sua influência, mas evidenciar que, no espaço liminar da zona de contato, ele pode manipular tanto um arquivo quanto outros. Numa perspectiva foucaultiana, pode-se dizer que o texto e a escrita bastardos reconhecem em torno de si um campo de coexistências, de modo que o sentido das proposições manipuladas nos diversos arquivos são encaradas como intercambiáveis; sua identidade se manifesta de acordo com as novas condições de inserção.²⁷⁸

Ser bastardo parece condição essencial para que essa relação se estabeleça na contemporaneidade. Todo bastardo rompe a linearidade de uma linhagem. Enquanto se mantém em silêncio, sua existência não fragiliza a linhagem familiar paterna. Quando reivindica os direitos que considera ter, coloca em questão as tradições, memórias e identidade de determinado grupo. Ao reclamar um lugar, ocorre, muitas vezes, que o bastardo institua uma nova linhagem, mas deixando em evidência as alterações instituídas na anterior. Nesse sentido, essa idéia corrobora o conceito de genealogia empregado por Michel Foucault. Para o filósofo francês, a genealogia se opõe “ao desdobramento meta-histórico das significações ideais e das indefinidas teleologias. Ela se opõe à pesquisa da origem”.²⁷⁹ Esse conjunto de camadas heterogêneas sinaliza para a descontinuidade. Nessa mesma direção, Foucault continua a afirmar que “a pesquisa da proveniência não funda, muito pelo contrário: ela agita o que se percebia imóvel, ela fragmenta o que se pensava unido; ela mostra a heterogeneidade do que se imaginava em conformidade consigo mesmo”.²⁸⁰

Assim, um bastardo, quando revolve os fios de sua origem, como D. João I, rei fundador da dinastia de Avis, inverte as relações de força, reivindica um direito confiscado, enfraquece as concepções lineares de uma árvore genealógica. Romper com a linearidade obriga a uma rediagramação dessa árvore, mas funda um novo percurso que será tão fragmentado quanto o da fundação da dinastia de Bragança.

Em “O antiporfírio”, Umberto Eco discute a diferença entre as noções teóricas de dicionário e enciclopédia. Para o autor italiano, a característica de um dicionário

²⁷⁸ FOUCAULT, 1971, p. 124.

²⁷⁹ FOUCAULT, 1979, 16.

²⁸⁰ FOUCAULT, 1979, p. 28.

ideal deve ser a de poder “representar o significado de um número indefinido de unidades lexicais, através da articulação de um número finito de componentes”.²⁸¹ A enciclopédica é um modelo teórico que explica uma língua natural em toda a sua complexidade e contraditoriedade. “Ela nasce porque o modelo ‘forte’ do dicionário revela-se não inadequado, mas estruturalmente insustentável”.²⁸² Eco utiliza a metáfora do labirinto para visualizar a estrutura polidimensional da enciclopédia, contrária à tendência de Porfírio, de reduzi-la a um esquema bidimensional. Em contraposição à árvore de Porfírio, Eco apresenta o labirinto reticular, no qual um ponto pode ter conexão com qualquer outro. A essas noções, o autor reúne a de rizoma, configurada por Deleuze e Guattari, por sua reversibilidade e capacidade de se espalhar em todas as direções.

Se uma genealogia dita “pura” assemelha-se à idéia de dicionário, uma genealogia bastarda tende a se aproximar da noção de enciclopédia, porque rompe com a hierarquia, desestabiliza uma representação definitiva, que passa a ser fornecida a pretexto de determinados contextos e circunstâncias. Sendo assim, o que Salman Rushdie apresenta enquanto proposta é a capacidade de percepção de uma literatura que se realiza na tensão, mas livre do peso dos ideais monolíticos. Assim, o cânone, ao invés de se apresentar enquanto imposição, manifesta-se como pergaminho sobre o qual a literatura contemporânea se realiza e rompe fronteiras.

Nos termos do autor indiano, “depois de incorporar a cultura e as idéias européias, os intelectuais das antigas colônias tentam mostrar que podem falar por si mesmos e, ainda mais, *falar contra*”.²⁸³ Esse “falar contra” marca uma assimilação insubordinada da cultura colonial, através da qual o intelectual dessas antigas colônias realiza um processo de contra-escrita. A partir dele, eles se apropriam das línguas coloniais e a tornam híbrida. Agem como Calibans que herdaram do senhor imperial a sua língua. Essa língua dá a Rushdie condições de fazer o passado emergir como recriação. Assim, elimina as noções de lá e cá, de nós e outro. Apesar de posições desiguais, a interação favorece o aparecimento da idéia de que tanto o “eu” quanto o “nós”, tanto o colonizador quanto o colonizado são vários.

²⁸¹ ECO, 1989, p. 319.

²⁸² ECO, 1989, p. 336.

²⁸³ RUSHDIE, 1982.

Por isso, a fala do bastardo está ligada a vários espaços, que lhe permitem realizar uma contranarrativa da nação, através da qual mina as manobras ideológicas de uma comunidade imaginada, em que a identidade é percebida como uma essencialização. O bastardo tem um corpo, uma fala e uma escrita mesclados. Por essa via, ele questiona a estrutura monolítica das narrativas épicas e sagradas, que legitimam a bastardia. Ao fazê-lo, esses textos restabelecem os ideais monolíticos e criam uma cadeia de invisibilidade. Enquanto a narrativa do Mouro tenta explicitar uma estrutura estriada, porque opta sempre pelas versões oficiais de sua história, Rushdie recusa essa legitimação, para circular livre e criticamente entre os vários espaços a que pertence, lisos, deslizantes, em devir.

Assim, utiliza o saber adquirido para “circunstâncias menores”.²⁸⁴ Enquanto as narrativas épicas e sagradas estão centradas na coletividade e focalizam a face pública de seus heróis, Rushdie não só torna público o privado, mas também oferece às mulheres, aos colonizados e aos bastardos outros meios de fazer história e reescrever a cultura. As mulheres não são mais invocadas como deusas ou musas inspiradoras, guardiãs de uma tradição. São aquelas que, ao terem afirmado que o pessoal é político, quebraram a cadeia de invisibilidade dos ideais monolíticos e fizeram incidir sobre as fendas dessa cartografia, que passa da estrutura estriada à lisa, a necessidade de se escrever a história de uma outra maneira.

Desse modo, quando o Mouro pensa o passado através de sua mãe, mesmo que sufocado pela asma que o induz à busca de legitimação de sua história, ele reescreve a história da literatura e da própria cultura. Nessa perspectiva, parafraseando Ana Gabriela Macedo, o Mouro redesenha as fronteiras e questiona a memória dominante, de modo que a mulher, o colonizado e o bastardo têm direito à inscrição da sua voz, da sua identidade e da sua diferença no território espaciotemporal ocupado.²⁸⁵

Neste capítulo refletiu-se, a partir das imagens coletivas da mulher, do colonizado e do bastardo, como os relatos literários, históricos e bíblicos ganham outra conformação quando confrontados com histórias até bem pouco silenciadas pelo discurso oficial. Ao configurar sua narrativa a partir desses discursos, Rushdie provoca

²⁸⁴ Cf. DELEUZE; GUATTARI, 1977.

²⁸⁵ Cf. MACEDO, 2002, p. 7-8.

um deslocamento do ideal da voz da história para aquele que Bakhtin define como o da heteroglossia, definindo vozes variadas e por vezes opostas. Assim, o autor se permite mesclar as experiências históricas daqueles indivíduos cuja existência, tão freqüentemente ignorada, é tacitamente aceita ou mencionada apenas de passagem nas principais correntes da história.²⁸⁶ Foi ainda objeto de discussão o conceito de bastardia, que será analisado no capítulo seguinte, como um processo inerente à escrita e à literatura de Salman Rushdie.

²⁸⁶ Cf. BURKE, 1992, p. 41.

CAPÍTULO 4

A ESCRITA BASTARDA

A fronteira é ao mesmo tempo uma abertura e um fechamento. É na fronteira que acontece a distinção do e a ligação com o meio ambiente. Todas as fronteiras, inclusive as membranas dos seres vivos, inclusive as fronteiras das nações, são, ao mesmo tempo, não só barreiras, mas também lugares de comunicação e de intercâmbio. Elas são o lugar de dissociação e separação, de separação e articulação.

Edgar Morin

4.1 Vasco e Moraes – enxadristas pós-modernos

A construção de uma torre evoca imediatamente Babel, cuja edificação objetivava restabelecer, por meio de um artifício, o eixo primordial rompido com Deus. Como Babel tornou-se a obra do orgulho humano, porque seus construtores tentaram fazê-la chegar à altura da divindade, Jeová os dispersa e confunde suas línguas. Vasco Miranda não só construiu uma réplica do Alhambra, a fortaleza vermelha dos mouros, em Granada, mas também uma torre; sua segunda fortaleza. Nela, o pintor goês reencena, com o Mouro, assim como tempos antes fizera com Aurora, em sua primeira fortaleza, a ambivalente relação entre colonizador e colonizado. Com essa torre, que parecia ter saído de “um conto de fadas” (p. 404), Vasco, conforme o narrador, “resolvera rivalizar com Deus, pois era tão alta quanto as torres gêmeas que enfeitavam a igreja de Benengeli” (p. 405).

Nesse mesmo espaço, Vasco ainda comanda o trabalho da restauradora japonesa Aoi Uë e, através dele, desvenda o mistério da morte de Aurora. Também impõe ao Mouro a escritura da narrativa:

“Já que os Zogoiby vão ser varridos da face da terra – se os pecados do pai e da mãe, também, vão ser expiados pelo filho –, então que o último dos Zogoiby conte a saga perversa da família.” A partir daí, todos os dias Vasco me trazia papel e lápis. Transformou-me numa Xerazade-el-Zogoiby, o Xerazarado. Enquanto minha história o interessasse, ele me deixaria viver. (p. 437)

De acordo com Malba Tahan, a narrativa de *As mil e uma noites* engendra contos maravilhosos; de aventura; de amor e intrigas amorosas; romances de viagem, de cavalaria e de guerra; lendas fantásticas, cheias de crueldades; cenas de zombarias entre judeus e cristãos; contos do gênero policial; anedotas brejeiras e pornográficas; episódios fantásticos e obscenos; lutas religiosas; parábolas e apólogos; fábulas; histórias de erudição; todos enriquecidos pela beleza, suavidade e encantamento dos versos árabes.²⁸⁷ Devido a seu caráter enciclopédico, à mistura de gêneros, circunstâncias ficcionais e históricas, pode-se aproximar *As mil e uma noites* de alguns aspectos da narrativa pós-moderna empreendida por Rushdie, cujo artifício é a constituição de um texto e de uma genealogia familiar rizomáticos. Essa estratégia

²⁸⁷ TAHAN, 2001, p. 18-19.

cria um espaço descentrado de significação, aberto a múltiplas alternativas proporcionadas pela diversidade dos jogos intertextuais e de linguagem. Esse recurso é que faz do Mouro uma espécie de Xerazade, capaz de se manter vivo enquanto prende a atenção de seu algoz, incorporando histórias familiares à história oficial; ficcionalizando a história e historicizando a imaginação.

No ensaio “Borges – autor das *Mil e uma noites*”, Eneida Maria de Souza ressalta que contar implica viver: “Xerazade escapa da morte, ao retomar, todas as noites, o fio das histórias anteriores, interrompendo-as com o nascer do dia”.²⁸⁸ Se, nesse universo ficcional, contar é sinônimo de viver, para o Mouro, a escrita se inscreve ainda sob o signo da pilhagem de outros textos, o que transforma esse gesto na imagem de uma literatura que não sobrevive sem a presença de outras.

Em entrevista a Charlie Rose, Salman Rushdie explicita que o título do romance – *O último suspiro do Mouro* – refere-se não somente ao final do poder árabe na Espanha, mas também pode ser entendido como uma metáfora da Índia moderna e das rupturas culturais que se operam não só na Índia, mas também no mundo moderno. Para melhor evidenciar o sentido dessa metáfora, Rushdie faz uma digressão histórica e explicita o jogo de linguagem contido já no título do romance:

O que ocorreu no período árabe, no sul da Espanha, em Andaluzia, foi uma espécie de crescimento de uma cultura heterogênea. A despeito de os governantes serem os sultões muçulmanos, cristãos, judeus e muçulmanos viveram lado a lado por centenas de anos, e suas culturas afetaram uma a outra. Então, os muçulmanos não eram completamente muçulmanos e, do mesmo modo, os outros. E essa cultura heterogênea da Andaluzia é algo que certamente, na Espanha, e as pessoas sabem, sempre foi muito atrativa. Conseqüência disso, é a grandeza da sua poesia, da sua arquitetura e assim por diante. E então isso foi destruído pelo que você pode chamar de fundamentalismo cristão, através da reconquista dos reis católicos. Agora, parece-me que o mundo de onde eu venho, a Índia, o mundo de onde esse livro se origina, é também uma cultura heterogênea. É também um lugar onde há uma maioria Hindu, mas há muitas culturas diferentes, etc. – formando esse tipo *mélange*, esse tipo de entidade heterogênea, que é o mundo no qual cresci, o qual considero muito rico e agradável, e o qual aprecio. Há uma espécie de prenúncio de que essa cultura heterogênea está agora se transformando num novo tipo de fundamentalismo, que é

²⁸⁸ SOUZA, 1993, p. 107.

basicamente o fundamentalismo Hindu, o fundamentalismo da maioria.²⁸⁹

Por essa via, *O último suspiro do Mouro* simboliza o último suspiro de duas ex-colônias culturais, antes de serem fundidas pela narrativa em processo. Uma narrativa que, por se assemelhar à de Xerazade, garante a sobrevivência das duas. Tanto a Península Ibérica – Espanha e Portugal – quanto a Índia constituem-se em zonas de contato cultural. Não se pode, portanto, falar de uma sem requerer sua relação com a outra. O último suspiro é, por essa razão, uma metáfora que celebra a desintegração das fronteiras entre essas culturas; insinua o fim de uma concepção paradigmática de literatura. Através da ironia, do pastiche, da apropriação, provoca um diálogo entre o cânone elitista e teleológico da modernidade e as vivências cotidianas de diversas minorias contidas em cada uma dessas culturas. A noção de centro, por essa via, é desafiada. O deslocamento do Mouro pelas produções culturais de diversos tempos e espaços serve para contestar o impulso centralizador imposto pelo Ocidente e propõe repensar – situado na zona de contato – as margens e as fronteiras, contestando o sistema hierárquico da modernidade.

O título do livro, desse modo, opera uma crítica das formas e convenções literárias canônicas ocidentais, arremedadas pela cultura oriental. O Mouro, assim como a literatura, é um grande intertexto, repleto de intratextos que se referem uns aos outros no interior do texto, a outros textos mencionados, a outros não-mencionados, mas evocados pela referência oculta ou pela inversão. Assim como Vasco da Gama e Cid, o Mouro é um herói coletivo, mas de uma coletividade não legitimada, híbrida, ambivalente. E o último suspiro é último não apenas porque anuncia uma morte iminente, mas também porque aponta para a diluição das fronteiras entre raças, culturas e credos.

A Índia do Mouro, a despeito das colonizações, é um mundo centralizado, demarcado por fronteiras e binarismos, mas essa centralidade não pode ser preservada. Assim também ocorre em outros romances de Rushdie, como *Os filhos da meia-noite*, em que a nação que emerge com os filhos da meia-noite é única, mas logo se divide para criar o Paquistão. A subjetividade de Saleem, narrador desse romance, e a do Mouro só pode ser múltipla, e até isso está vinculado à subjetividade da

²⁸⁹ RUSHDIE, 2000, p. 203.

Índia.²⁹⁰ O Mouro contesta essa centralidade na medida em que desenrola o novelo genealógico da família da Gama Zogoiby e demonstra que as diversas nuances identitárias fazem dele um ex-cêntrico. Perde o “privilégio” da centralidade, mas estabelece uma profícua zona de contato, por meio da qual uma infinidade de minorias e também as maiorias criam novas relações.

Nesse espaço liminar, o Mouro e Rushdie têm consciência de que as culturas não-ocidentais não devem ser abordadas somente pelo viés da dominação e da conquista, ou através da perspectiva míope e endógena européia. Uma abordagem na lógica da zona de contato pode propiciar uma saída para o dilema de se estar fechado em sua própria cultura. Uma cultura pós-modernista, como afirma Andréas Huyssen, que venha a emergir das constelações políticas, sociais e culturais terá que se consubstanciar num pós-modernismo de resistência.²⁹¹

Para Heloisa Buarque de Hollanda,

o pós-modernismo de resistência surge como uma contraprática não só da cultura oficial do modernismo, mas também da “falsa normatividade” de um pós-modernismo reacionário. Preocupa-se com a desconstrução crítica da tradição em lugar de instrumentalizar apenas pastiches de formas pseudo-históricas, com a crítica das origens, não com uma volta a eles. Em resumo, procura problematizar mais do que manipular, interpelar mais do que dissimular as articulações políticas e sociais.²⁹²

No seu encontro com Moraes, Vasco estava trajado de mouro: “com aquelas pantalonas largas, aquele colete bordado, por cima de uma camisa bufante sem colarinho, parecia um tremelicante de *rahat lacoum turco*” (p. 426). Em Andaluzia, Vasco reencena a história dos mouros. O aspecto falso de suas fantasias e a réplica do Alhambra trazem para o tempo presente uma história acontecida cinco séculos antes. É como estar num museu ou em algum lugar em que passado e presente se fundem e são julgados um à luz do outro. Nesse cenário, o falso mouro torna-se algoz do Mouro bastardo. É como se, durante muito tempo, convivendo cotidianamente, Moraes descobrisse em Vasco não mais o seu herói primeiro, o seu pintor de

²⁹⁰ Cf. HUTCHEON, 1991, p. 209.

²⁹¹ HUYSSSEN, in: HOLLANDA, 1992, p. 79.

²⁹² HOLLANDA, 1992, p. 8-9.

paraísos, mas um Tonto que, diante do perigo e da iminência de ter que escolher, desfaz a cumplicidade subjacente ao “nós”, quando interpela o Zorro: “nós, quem, cara pálida?” (p. 429).

Ao ser obrigado a relatar a história de sua família, para satisfazer um capricho de Vasco Miranda, o Mouro se posiciona como colonizado, mas não como um Caliban, visto que domina a língua do colonizador inglês – abominada por Vasco –, e vai além, porque faz dela uma língua de arremedo, bastarda. Nessa perspectiva, o colonizador realiza uma espécie de colonização reversa, só que na língua do colonizador inglês que, durante muito tempo, manteve Portugal como uma colônia informal. A condição de Vasco, por isso, será sempre a de um colonizador que, não podendo escrever sua própria história como colonizador, acaba por se submeter ao código de escrita daquele que pensa colonizar. Contudo, é o palimpsesto, uma estratégia utilizada por Vasco e, posteriormente, por Aurora, e a sua desconstrução pela restauradora Aoi Uë, que condiciona o surgimento de um dos pontos teóricos importantes para se discutir o romance em estudo e sua condição pós-moderna. Retirar a pintura da superfície, para tornar a da “subfície” evidente, coincide com a estratégia de escrita de Salman Rushdie, que faz dos textos canônicos, mencionados nos capítulos anteriores, a tela sobre a qual escreve sua narrativa. Porém, a escreve como reescrita, porque não faz dos textos de onde parte uma página em branco. Ao contrário, evidencia a presença e o vigor irônico deles sobre sua escrita. Seu relato, por isso, promove uma inversão no processo de historicização tipicamente moderno: a história cotidiana das minorias atravessa os desvãos da história oficial e se apresenta como suplemento a esta.

Nesse sentido, é Vasco quem, sem o saber, fornece pistas para que o Mouro realize seu exercício de descolonização, via escrita, ainda que a asma que o acomete freqüentemente seja indício da angústia da influência. O saque, a pilhagem, o pastiche de textos e estilos – eruditos ou populares – vencem o silêncio, a asma e Vasco. Assim, a história pode ser contada.²⁹³ As histórias contadas pelo Mouro não se imprimem na página como uma verdade, mas como versões: ou inspiradas em histórias cujos agentes só podem ser acessados pela textualidade através da qual são constituídos; ou pela oralidade, já que fazem parte de uma história extra-oficial.

²⁹³ Cf. MIRANDA, 1989, p. 172-177.

Em “Pierre Ménard, autor de Quixote”, Jorge Luis Borges emprega uma técnica, considerada por Gérard Genette uma espécie de palimpsesto: o pastiche, que é uma identidade de estilo entre um hipertexto e seu hipotexto. Ménard reescreve literalmente *D. Quixote*, mas é a distância histórica entre uma redação e outra que explicita a diferença entre as duas obras. Para Michel Schneider, ocorre com esse procedimento uma curiosa reversão: “O texto original não é aquele que não imita, mas o que é inimitável”.²⁹⁴ A originalidade não se dá pela recorrência às fontes, mas em relação ao que virá depois. Rushdie, por sua vez, não reescreve literalmente nem *Os lusíadas*, nem *El Cid* ou *Dom Quixote*. Ainda que busque essas referências, sua escrita tem uma procedência bastarda, não se prende a uma tradição, não sofre de nostalgia, mas evidencia os possíveis trânsitos entre os textos canônicos e os não-canônicos.

Assim como o Marco Pólo de Calvino só pôde ser criado a partir da textualidade que lhe conferia uma referencialidade na linguagem, também as personagens que povoam o universo ficcional de Rushdie – Camões, Vasco da Gama, Cervantes, D. Quixote, Cid, Chimène, Shakespeare, Pórcia, entre outras – são fruto de um registro ora histórico, ora literário, mas todas constituídas de papel e tinta. Porque originárias de uma mesma substância: a linguagem – a história deixa de ser o “arquétipo do pólo ‘realista’ da representação ficcional”²⁹⁵ que constitui a literatura. A presença do passado histórico consiste em reconhecê-lo, não para ser destruído, mas para ser reavaliado,²⁹⁶ reencenado através de outros pontos de vista. Na narrativa de Rushdie, o passado de fato existiu, seja aquele canonizado pela história ou pela literatura, seja aquele silenciado pelo discurso oficial. Mas a questão que aqui se expressa é como conhecer esse passado, hoje, e o que se pode conhecer a seu respeito. Segundo Hutcheon, a metaficcionalidade declarada de romances como os de Rushdie “reconhece seus próprios processos de construção, ordenação e seleção, mas sempre se demonstra que esses processos são atos historicamente determinados. Ao mesmo tempo que explora, eles questionam o embasamento de conhecimento histórico no passado em si”.²⁹⁷ Como só é possível acessar o passado

²⁹⁴ SCHNEIDER, 1990, p. 41.

²⁹⁵ WHITE, 1994.

²⁹⁶ Cf. ECO, 1985.

²⁹⁷ HUTCHEON, 1991, p. 126.

através de documentos, relatos de testemunhas, arquivos, ele se transforma em sítio arqueológico cujos repositórios de materiais estarão sempre disponíveis em sua forma textualizada.

Por meio de uma carta – recurso um dia também utilizado por Vasco para ter acesso à grande dama da Elefanta –, Aurora solicita de seu antigo agregado que desvele, no quadro-palimpsesto que ela havia pintado, seu verdadeiro assassino, coberto pela pintura denominada *O último suspiro do Mouro*. Sob ela, através de um raio X, Vasco vislumbra o perfil de Abraham Zogoiby. Desfaz-se, assim, a hipótese de crime passional, cujo autor teria sido Mainduck ou um suposto acidente. O que chama a atenção nesse fato é a desconstrução da obra-prima de Aurora para se chegar à suposta verdade de sua morte. Em busca dessa verdade, o Mouro descobre-se assassino do falso assassino de sua mãe. O raio X evidencia a verdade de um olhar, mas não pode fazer justiça. Ele captura o perfil do criminoso, porém não pode imprimir em seu corpo uma sentença, como a máquina kafkiana de “A colônia penal”.²⁹⁸ Ao contrário, essa sentença já fora impressa, tempos antes, no corpo do filho, que nascera com todos os estigmas de um supliciado.

Num contexto em que a verdade ou as verdades não são mais um objetivo a ser alcançado, Vasco torna-se paradoxalmente pós-moderno. O castelo que manda construir para si é uma falsificação daquele construído pelos mouros em Granada. Sua própria figura, em trajes árabes, é uma falsificação de Boabdil. De acordo com Umberto Eco, “existe uma constante da imaginação e do gosto norte-americano médio, para a qual o passado deve ser conservado e celebrado em forma de cópia absoluta, formato real, escala um por um: uma filosofia da imortalidade enquanto duplicação”.²⁹⁹ Esse modelo do Alhambra, constituído ponto por ponto, é uma espécie de reencarnação de um passado que tem a obrigação de parecer verdadeiro, de ser uma cópia melhor do que seu duplo original. Num universo em que nada é autêntico, Vasco busca uma verdade, a única que talvez tenha lhe interessado ao longo de sua vida: tornar pública a verdadeira identidade de Abraham. Impor ao Mouro a escrita como sentença é uma forma de acessar arquivos até então proibidos.

²⁹⁸ KAFKA, 1998.

²⁹⁹ ECO, 1984, p. 12.

Como o imperador que manda construir o mapa do império, ponto por ponto, provoca sua ruína, Vasco reconstrói uma realidade desmesurada, que acena para o seu fim. Todo mapa deve ser uma distorção regulada da realidade. O que o torna útil é a capacidade de resumir a realidade à sua essência. Vasco parece se valer da projeção cilíndrica de Mercator, segundo a qual as áreas em altitudes elevadas ou médias devem ser exageradas, em detrimento das áreas em latitudes intertropicais. Assim, o exagero dramatiza a ameaça.³⁰⁰ E o que era para ser vestígio, memória, lembrança – o *Alhambra* e suas histórias – transforma-se, por um processo de reversão, no centro de poder de Vasco. Mas, de algoz do Mouro, ele se transforma em prisioneiro de sua própria reinvenção.

Através da escrita, Moraes refaz os mapas do seu “império” e suplanta o poder de Vasco. Para isso, trabalha com categorias valiosas à cartografia: a escala, a projeção e a simbolização. Os mapas devem ser uma versão miniaturizada da realidade. Uma decisão sobre sua constituição envolve decidir que detalhes mais significativos e características mais relevantes devem ali constar. A projeção decide sobre o centro desse mapa. Cada período histórico ou cultural seleciona um aspecto dessa história que funciona como o centro de seu mapa. A simbolização diz respeito aos símbolos gráficos utilizados para assinalar os elementos e as características da realidade espacial selecionados. Sem sinais, um mapa é tão inútil quanto o mapa borgeano.

Além de sua obsessão cilíndrica, Vasco elege como centro desse mapa a história dos mouros. Em volta dela, toda a rivalidade entre mouros e cristãos – portugueses e espanhóis – é reencenada. Os aspectos simbólicos desse mapa inexistem. Assim como o mapa de Lewis Carrol pretendia representar o mar sem vestígios de terra, e o transforma numa folha de papel em branco, o mapa de Vasco despreza as convenções que os torna legíveis. Seu rigor cartográfico é a sua ruína, e o Mouro, porque trabalha com uma representação mais propensa ao vestígio, proporciona uma orientação mais rigorosa. Assim, quando se move pelo mapa literário, histórico e simbólico da Península Ibérica, produz um novo mapa, sutil, mas eficaz, e assim suplanta o mapa desmesurado de Vasco. Distorce a realidade, supera

³⁰⁰ Cf. SANTOS, 2000, p. 179-208.

a angústia da influência e propõe uma nova orientação, mas descentrada. E, assim, torna-se também pós-moderno.

Suas estratégias são: fraturar a língua colonial; criar cidades imaginárias, como Benengeli, que é uma cidade manuscrito, e sobre ela espalhar seu próprio manuscrito. Assim, ele reconfigura as noções cartográficas da Península Ibérica, cujo traçado elimina as fronteiras; abusa da multiplicidade identitária; explora signos como o de peregrinação, o da torre e o de museu para realizar o trânsito entre as culturas e explicitar a sua bastardia.

Em Portugal, as torres ora são espaços de vigia, como a Torre de Belém, ora lugar da memória, como a Torre do Tombo. Em qualquer dessas dimensões, estão relacionadas ao poder real. Na Torre do Tombo, estão armazenados séculos de história; documentos que, iluminados pela argúcia crítica do pesquisador, podem apresentar versões, as mais diversas, para os dados ali arquivados, e até mesmo contestar a versão “oficial”. A torre na qual Vasco encarcera o Mouro, quando este principia sua escrita, deixa de ser um espaço de confinamento e se transforma numa torre de papel, onde é impossível ler a história que a História conta, sem considerar tudo aquilo que está à volta delas. A Torre do Tombo, em que se transforma a torre de poder construída por Vasco, sofre um movimento de inversão irreverente e jocoso. Nesse processo mascarado de subversão, os textos oficiais readquirem a natureza de palimpsesto: o papel sobre o qual se pode voltar a escrever continuamente; borrão que pode ser interminavelmente corrigido e contrafeito.

Na mesma proporção em que a *Bíblia* e o *Alcorão* são livros revelados, a escrita do Mouro é desvelada. Enquanto, nas Escrituras Sagradas, aqueles que a recebem são apenas mediadores entre a palavra divina e o modo como deverá ser divulgada, no caso do Mouro, ele é um agente que, situado entre os vestígios da história, age com a intenção de alçar a um mesmo plano determinadas personagens e sua atuação. Trata-se, de uma forma ou de outra, de uma atividade construtiva, também produtora de esquecimentos, mas não de apagamento ou desaparecimento dessas personagens. Sua narrativa transforma-se numa tarefa de reconstruir um outro discurso, de reencontrar a palavra muda e restabelecer o texto miúdo que percorre os interstícios da escrita oficial. Ao término dessa tarefa de tornar visível essa escrita intrínseca ao já dito, o Mouro parte rumo ao seu último ritual pela “terra sagrada” de sua história: a peregrinação.

A peregrinação é um ritual religioso que corresponde à situação do homem sobre a terra, o qual cumpre seu tempo de provações, para alcançar, por ocasião da morte, a Terra Prometida, ou o paraíso perdido. O termo “peregrino” designa o homem que se sente estrangeiro dentro do meio em que vive, onde não faz outra coisa senão buscar a cidade ideal. O símbolo exprime não apenas o caráter transitório de qualquer situação, mas o desprendimento interior em relação ao presente e a ligação com fins longínquos e de natureza superior. Uma alma de peregrino pode significar também certo irrealismo, correlativo a um idealismo um tanto sentimental. São inerentes à condição do peregrino as idéias de expiação, de purificação, assim como a homenagem Àquele (Cristo, Maomé, Osíris, Buda) que santificou os locais de peregrinação. O peregrino, ao buscar esses lugares, procura identificar-se com Aquele que os torna ilustres. Por outro lado, faz as suas viagens não no luxo, mas na pobreza, atitude que responde à idéia de purificação. Todas essas condições preparam para a iluminação e para a revelação divinas, que serão a recompensa final. A peregrinação se assemelha aos ritos de iniciação: ela identifica o caminhante com o mestre escolhido.³⁰¹

Etimologicamente, um ritual tem a ver com um conjunto de regras e cerimônias que se devem observar na prática de uma religião. Na condição de prática sagrada ou religiosa, obedece a preceitos que devem ser rigorosamente cumpridos. Seu cumprimento garante um *religare* com a divindade à qual se destina. Longe do sentido religioso, peregrinar se relaciona com andar ou viajar por terras distantes. O peregrino se sente estrangeiro em qualquer lugar em que esteja. Seu movimento sobre a terra o impede de definir uma origem, mas o impele a imaginar o futuro numa dimensão sempre teleológica.

Sobre a terra, o Mouro é apenas mais um que deseja expor sua origem bastarda e acaba por se identificar com aqueles que tentaram bani-lo de uma genealogia. Como para esse peregrino não existe uma Terra Prometida – no sentido atribuído por Moisés –, ele faz da literatura a sua “terra prometida” – lugar onde repousa, mas sem descansar – e aí busca meios de produzir seu próprio texto e desfiar sua genealogia. Na condição de peregrino, sua relação com o divino tem por mediadora a literatura.

³⁰¹ CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 709.

Em *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto, esse vocábulo tem uma significação-síntese. Diferente de romaria, cujo sentido se liga a uma simples viagem a um lugar santo, a peregrinação não tem um porto definitivo, além do ponto de partida. Por isso, no percurso, o viajante pode, por diversas vezes, levantar a cabeça, dirigir seu olhar curioso para as novidades à sua frente. Isso não quer dizer, contudo, que o sentido religioso não esteja presente na palavra. Acontece, porém que, no contexto de *Peregrinação*, essa palavra “exprimiu a idéia de imersão no estrangeiro absoluto, por um lado, e enfatizava, por outro, um significado religioso [...]”.³⁰² Viagem, por ser um termo técnico, não consegue cobrir a gama de significados sugeridos por peregrinação.

Em *Os lusíadas*, o termo viagem é melhor aplicado, visto que, assim como romaria, tem um ponto de chegada. Entretanto, de romaria se difere por comportar uma intenção econômica transcendente à finalidade religiosa. Lembre-se ainda que a Índia não preservava um lugar santo que justificasse uma romaria ou uma peregrinação. Em *O último suspiro do Mouro* cabe tanto o termo viagem quanto peregrinação. Esses dois termos serão, neste momento, colocados em destaque como meios pelos quais Salman Rushdie estabelece um diálogo com a literatura. Ao final do romance, o narrador diz:

Tenho pouco tempo. Minha respiração está nas últimas, só me resta um número limitado de fôlegos, um número que vai decrescendo, como os anos antes de Cristo, e a contagem regressiva já se aproxima do zero. Usei minhas últimas forças para realizar esta peregrinação; pois quando recuperei o sangue-frio, quando me libertei das correntes usando as chaves que Vasco trazia consigo, quando terminei de escrever, de fazer justiça aos dois mortos, dando a cada um o que merecia – então compreendi com clareza qual era meu último objetivo na vida. [...] deixei minha história pregada em minha trilha. Evitei as estradas; apesar dos pulmões que já não obedecem a meu comando, atravessei terrenos acidentados e caminhei em leitos secos de rios [...] Não liguei para essas feridas; se minha pele finalmente estava se desprendendo de mim, era com satisfação que eu me livrava daquele fardo. E assim, ao pôr-do-sol, eis-me aqui, no alto desta pedra, em meio a estas oliveiras, contemplando um morro distante, do outro lado de um vale, onde se ergue a glória dos mouros, sua obra-prima triunfal e seu último reduto. O Alhambra, a fortaleza

³⁰² LIMA, 1998, p. 66.

vermelha da Europa, irmã da de Delhi e da de Agra. (p. 449-450)

Impelido pela necessidade de salvar os manuscritos do que escrevera, o Mouro, livre das correntes que o prendiam na torre do castelo de Vasco Miranda, escolhe peregrinar. Peregrinar para espalhar as páginas de sua história no suposto solo pátrio. No final do trajeto, entre as lápides de um cemitério, reflete sobre a própria condição. O corpo fatigado e em decomposição é a imagem daquele que, findo um compromisso, sente-se aliviado, mesmo porque se liberta do corpo ancião que comportava um jovem.

Como um Cristo no Jardim das Oliveiras, contempla o Alhambra, um indício da imponência moura em outros tempos. É como se a peregrinação fosse uma espécie de ritual de libertação das várias histórias que foram se prendendo a seu corpo e a constatação de que a fortaleza vermelha da Europa é um sinal da existência e da relação com as fortalezas de Delhi e Agra, ou seja, do entrecruzamento definitivo dessas culturas.

Anterior a essa última peregrinação, uma outra ocorre. Na busca pelas relíquias do que fora a obra de sua mãe, o Mouro encontra a suposta gênese da genealogia paterna. Há, aqui, a inversão no percurso do peregrino que, religioso ou não, buscava vestígios da história de um santo ou se aventurava, como Mendes Pinto, à cata de riqueza. Os objetos que motivam essa peregrinação também têm seus sentidos invertidos. O ponto de partida é o Oriente, não mais o Ocidente. O motivo da peregrinação não é mais religioso, nem visa ao enriquecimento, mas pressupõe um encontro com o que sobrou da obra de Aurora, e que foi levado para a Europa, como era comum no período em que europeus ampliavam seus domínios pelo mundo. O museu é o lugar dessas relíquias, lugar em que o tempo pára e a obra, deslocada de seu contexto original, torna-se símbolo da ousadia e coragem humanas na aventura da conquista. Esse encontro com a obra da mãe pressupõe um acesso ao sagrado, mas um sagrado que precisa ser desvelado, já que o quadro que busca é um palimpsesto, uma cena sobre outra.

É ainda a peregrinação o ritual que permite ao narrador se embrenhar pela literatura, história, artes plásticas e cinema e, a partir daí, transformá-los em relíquias, vestígios sobre os quais não há mais o peso de uma identidade primeira; são

enunciados permeáveis a outras experiências significativas. Essa flexibilidade dá um sentido político à literatura de Salman Rushdie. Ela não se fecha, mas assume um caráter enciclopédico que, no diálogo crítico com inúmeras tradições, permite-se não estar filiada a nenhuma e a todas, a um só tempo. Porém, essa filiação só faz sentido enquanto o narrador peregrina na superfície de vários textos, em busca de vestígios de sua própria história. É como bastardo, portanto, que ele se apropria do saber ocidental e a ele funde o saber oriental. As concepções hierárquicas e dicotômicas dão lugar a uma postura que ironiza os excessos identitários. Por isso, Uma Sarasvati e Adam (Bragança) Zogoiby constituem-se no paradigma das inúmeras apresentações identitárias configuradas no romance.

Cabe reiterar que é o envolvimento do Mouro com Uma que o faz partir para o Ocidente. A viagem iniciada um dia, com as Grandes Navegações, toma seu sentido inverso. Não são mais velas nem cartas náuticas que guiam o Mouro por mares nunca dantes navegados, mas uma tripulação bastante bizarra. Além do sentido do deslocamento na direção da viagem, foi ainda alterado o meio. De avião, o Mouro não só desafia a lei da gravidade, mas também barreiras de ar, para as quais não se pode estabelecer fronteiras.

Na Espanha, a realidade adquire uma outra órbita: pessoas, como o motorista de táxi Vivar; cidades como Erasmo, Avellaneda e Benengeli parecem sair de um universo ficcional e filosófico. Benengeli é uma cidade cheia de estrangeiros, expatriados. As pessoas que circulam pela rua falam “inglês, americano, francês, alemão, sueco, dinamarquês, e mais uma língua que era ou holandês ou africâner” (p. 406). Ninguém era turista. Eram todos expatriados. Dada sua condição, o Mouro se inclui nesse grupo heterogêneo de expatriados ou novos mouros que por ali aportaram, em busca de algo cujo interesse é extremamente particular. Nesse cenário, encontra-se com Gottfried Helsing, um alemão que fugiu para a Bolívia, depois para a Argentina, quando os nazistas subiram ao poder. Era fotógrafo; falava doze línguas e se ofereceu para ser intérprete do recém-chegado. Começou por lhe descrever as pessoas e a cidade:

Os velhos daqui foram todos malfeitores de nível médio: chefes da Máfia de segunda, fura greves de terceira, racistas de quarta categoria. As mulheres são dessas que se excitam com botas e esporas e se decepcionam com o advento da democracia. Os jovens não prestam: são viciados,

vagabundos, plagiários, prostitutas. Estão todos mortos, os velhos e os moços, mas como ainda recebem pensões e mesadas se recusam a ficar quietos nas suas sepulturas. Assim, ficam andando de um lado da rua para o outro, comendo e bebendo, e fofocando sobre as minúcias mesquinhas de suas vidas. Queira observar que aqui não há espelhos. Se houvesse, nenhuma dessas almas penadas se refletiria neles. Quando compreendi que isto era o inferno deles, tal como eles são o meu, comecei a sentir pena deles. Pois assim é Benengeli, a cidade onde moro. (p. 409)

Helsing e a cidade assemelham-se por seu caráter babélico: a profusão de línguas e corpos estrangeiros que vagam pelas ruas não resulta em uma comunidade, mas numa multidão errante, fantasma, intraduzível. Se, com as expulsões de judeus e mouros, em 1492, os reis Fernando e Isabel procuravam desbabelizar a Espanha, em nome de Deus, eles cometem uma violência tipicamente colonial. Para Derrida, “quando Deus impõe e opõe seu nome, ele rompe a transparência racional, mas interrompe também a violência colonial ou o imperialismo lingüístico. Ele os destina a uma tradução necessária e impossível”.³⁰³ Pode-se, por essa óptica, dizer que o aspecto babélico de Benengeli está relacionado à sua dimensão literária, ficcional, por ser uma cidade que consta apenas no mapa imaginário e que remete ao suposto autor dos manuscritos de *Dom Quixote*, que chegaram às mãos de Miguel de Cervantes.

No ensaio “Borges, autor das *Mil e uma noites*”, Eneida Maria de Souza afirma que, ao reescrever o *Quixote*, Pierre Ménard questiona a própria noção de paternidade, pois a tentativa de reproduzir, palavra por palavra, o texto de Cervantes, anula a diferença entre os dois enunciados, embora distantes no tempo. Assim, filhos e pai da escrita confundem-se com o universo do livro e da biblioteca. Enquanto tradução de um manuscrito árabe, a multiplicação de autores está presente na própria origem da história. O manuscrito de *Dom Quixote*, segundo Cervantes, foi encontrado num mercado de Toledo e traduzido por um terceiro elemento que conhecia a língua árabe. Cide Hemete Benengeli, o “verdadeiro” pai do texto, constitui um dos artifícios utilizados pelo narrador, ao delegar ao outro o poder sobre sua história. Se a história nasceu do manuscrito, e o Quixote dos livros de cavalaria, pode-se afirmar que ambos se alimentam dessa trama contaminada por falsificações e burlas.³⁰⁴ Para Maria

³⁰³ DERRIDA, 2002, p. 25.

³⁰⁴ SOUZA, 1993, p. 106-107.

Fernanda de Abreu, Cide Hemete Benengeli, o historiador árabe, “mouro e sábio”, não só é o autor da história mas também “seu autor primeiro”, numa hierarquização que o “segundo” – que é quem tem o poder para mostrar ou calar perante os leitores – lhe reconhece.³⁰⁵

Benengeli não consta nos mapas oficiais, mas funciona como um manuscrito encontrado sobre o qual o Mouro espalha o seu e, assim, reconfigura as noções cartográficas da Península através dos diálogos literários. A cidade assume a dimensão de uma grande biblioteca babélica, uma cidade entabulada pelos letreiros impressos nos muros, pelo nome que a associa à literatura de Cervantes. Benengeli remete a um autor árabe, o que significa dizer que a origem do que se conhece contemporaneamente como romance está ligada à cultura árabe, aos mouros que já tinham sido expulsos da Espanha na época em que Miguel de Cervantes torna pública sua obra. Esse recurso utilizado por Cervantes, e tão popularizado depois, desfaz a noção da precedência europeia sobre as literaturas não-ocidentais. O Mouro, quando espalha seu manuscrito por uma província ficcionalizada, tendo como ponto de partida o autor do manuscrito de *D. Quixote*, evidencia a impossibilidade de efetuar a medida completa de uma localidade, do sujeito e da literatura, como o imperador que deseja estabelecer um mapa perfeitamente preciso do império e tem como resultado a ruína do país.

Ao criar cidades literárias, Rushdie torna claro o caminho para se desfazer o traçado obsessivo dos mapas culturais, deslegitimar a cartografia oficial, romper fronteiras, desfazer a violência colonial com o suposto apagamento das diferenças, tão ao gosto do Ocidente, visto que, assim como o texto de Cervantes, a cidade também é traduzida. Ocorre, então, um processo inverso ao praticado pelo Ocidente em terras colonizadas. Enquanto os europeus se preocupavam, na maioria das vezes, em apagar a cultura do outro para, no lugar, impor a sua, Rushdie, sem negar a cultura ocidental, evidencia o quanto essa cultura está atravessada pela oriental. Pode-se banir, expulsar o Outro, mas é impossível apagar as marcas que este deixa impressas na história, ainda que esta venha só muito tempo depois a ser contada e considerada entre os possíveis jogos de linguagem que reconfiguram os modos de a história ser textualizada.

³⁰⁵ ABREU, 1997, p. 151.

Ao desconstruir a torre de poder de Vasco Miranda, o Mouro tem como arma a palavra escrita, ou seja, uma torre de papel, numa língua babelizada: o inglês, mas internamente reinventada. Uma língua em tudo oposta ao inglês castiço das irmãs Larios: Felicitas e Renegada, empregadas de Vasco. Felicitas era árabe por parte de pai; Renegada, judia por parte de mãe (p. 414). Aqui, o Mouro esbarra mais uma vez na questão da identidade. Em solo hispânico, encontra configurações identitárias tão bastardas quanto as suas. Ou seja, a problemática da identidade, surgida com os movimentos das minorias, serviu para evidenciar que não se trata de uma questão local, mas de um evento que colocou em evidência a diferença coberta pelo verniz da igualdade imposta pelo Ocidente. Oportunamente, Vasco apresenta uma outra versão para a história de suas empregadas. Nem judia, nem árabe, mas amantes. Essa nova versão, contudo, não desfaz a problemática expressa anteriormente, uma vez que a questão religiosa dá lugar à questão de gênero, temas freqüentemente abordados nas discussões teóricas contemporâneas e recorrentes no romance em estudo.

Mas, de volta à questão religiosa, é relevante o fato de Renegada cuidar de um espaço revestido por azulejos azuis, semelhantes àqueles que estiveram sob os cuidados de Flory Zogoiby, em Cochim. A primeira exigência de Renegada, quando o Mouro se preparava para entrar foi: “tire os sapatos” (p. 412), como fazia sua avó, enquanto foi zeladora da sinagoga. Mesmo sem entender, ele obedece e entra

num quarto bem pequeno onde o chão, o teto e as paredes eram encobertos de azulejos de um azul-arroxeadado, que representavam um grande número de cenas diferentes em miniatura: “Não há dois idênticos”, disse Renegada, orgulhosa: “Dizem que são tudo o que resta da antiga sinagoga de Benengeli, que foi demolida depois das últimas expulsões. Dizem que eles têm o poder de mostrar o futuro a quem é capaz de vê-lo”. (p. 412)

Esses azulejos contêm um saber enciclopédico incatalogável, semelhante ao Aleph borgiano, e comporta o universo em sua ordem desordenada, transbordante. Tanto o Aleph quanto a literatura são condição para o esquecimento, são espaços acessíveis à consulta e, por isso, ao contrário da memória de Funes, não se permitem ser um “despejador de lixo”, mas filigranas de um mundo que pode ser constantemente reinventado, pois dele permanecem nada mais do que histórias que transmigram de um espaço a outros e ganham novos e inusitados sentidos. Assim, é possível ao Aleph transitar do espaço sagrado para a literatura, e outra vez para o

sagrado, sem, contudo, perder sua capacidade de comportar o infinito, como professado pela lenda judaica.

Diz a lenda que as 22 letras do alfabeto disputavam o privilégio de ocupar o 1º lugar. O Aleph reunia a essa queixa a de ter apenas o singular, enquanto as outras tinham também o plural. Para seu consolo, Deus lhe disse: “Não temas, porque tu reinarás sobre as outras letras como um rei; tu és una e Eu Sou Uno e a *Torá* é una e contigo darei [a *Torá*] ao meu povo, que foi chamado povo uno e contigo iniciarei os [Dez Mandamentos] no Monte Sinai conforme está escrito: ‘*Anokhi* (Eu Sou)”.³⁰⁶

A conformação religiosa do Aleph faz dele a raiz de toda articulação, pois, de acordo com a tradição judaica, essa letra contém todas as outras do alfabeto hebraico. Como um símbolo de configuração mágica, o Aleph é detentor de todos os segredos da fé. Segundo Lyslei Nascimento, ele engendra inúmeras narrativas e simbolismos que multiplicam essa narrativa em outras versões.³⁰⁷ Deslocado de sua condição divina e de sua tradição de origem, o Aleph não deixa, portanto, de expressar o caráter fabulatório da letra hebraica, mas agrega a esse componente a capacidade de se multiplicar em narrativas que se constroem e são atravessadas por inúmeras tradições culturais.

No espaço sagrado de uma sinagoga, em Cochim, Rushdie cria condições para a manifestação de um outro tipo de Aleph. A sinagoga era cuidadosamente mantida por Flory Zogoiby. Lá, ela guardava a sete chaves o segredo de sua miscigenação: encontro entre mouros e judeus, o que provocou uma mistura de credos, culturas e raças. Ao contrário do Aleph borgiano, que se revela nas profundezas escuras de um porão, o Aleph de Rushdie se manifesta entre o brilho e a simetria dos azulejos chineses azuis que revestem a sinagoga. O pai de Abraham, Salomon Castile, para escapar à fúria de sua mulher, “ao cair da tarde, no dia em que completou cinquenta anos de idade, caminhou até o cais, entrou num barco a remo com meia dúzia de marinheiros portugueses bêbados e fugiu para o mar” (p. 84).

Abraham cresceu sem conhecer o paradeiro paterno, mas um dia viu o pai reaparecer na cerâmica azul. O menino, assim, dá veracidade à lenda que circulava em Cochim:

³⁰⁶ MATT *apud* NASCIMENTO, 1999, p. 35.

³⁰⁷ NASCIMENTO, 1999, p. 36.

Dizia-se que quem se desse ao trabalho de procurar terminava por encontrar sua própria história num daqueles quadrados azuis e brancos, porque os desenhos deles mudavam, estavam mudando, com o passar das gerações, de modo a contar a história dos judeus de Cochim. Já outros estavam convictos de que os azulejos eram proféticos, só que a chave para sua compreensão se perdera nos tempos. (p. 85)

Através desses azulejos, Abraham recebe notícias periódicas do pai: numa cena cerúlea de orgia dionisíaca; dançando num pavilhão aberto, com expressão de alegria, diferente da expressão melancólica de que o filho recordava; magro e mendicante. Já na adolescência, vê o pai aparecer em *tableaux* semipornográficos. No dia em que muda de voz, Abraham, acreditando que esse fato fosse um prenúncio do retorno do pai, corre até a orla, onde encontra apenas redes de chineses que se espalham contra o céu.

No retorno à sinagoga, o jovem se depara com a inefável verdade: “todos os azulejos que representavam a odisséia de seu pai haviam mudado, e agora exibiam cenas anônimas e banais” (p. 86). Pela segunda vez, o pai havia desaparecido no horizonte azul. Através do caráter de Aleph assumido pelos azulejos, o filho pôde comparar a trajetória do pai em outras terras: da felicidade almejada à mendicância e ao descontentamento de sempre, como se “todas as suas viagens não tivessem tido outro efeito que não o de levá-lo às mesmas praias de descontentamento de onde partira” (p. 86).

A mudança na voz representa importante passagem na vida de Abraham: a saída do mundo inocente e fabuloso encenado nos azulejos azuis. Assim como em Borges, um pormenor subtrai Abraham desse Aleph de onde pôde acompanhar a rotina do pai e até mesmo acreditar numa vida feliz. Ao ver o leitor, Borges é arrancado do torvelinho de imagens contidas no Aleph, mas, ao contrário de Abraham, o narrador argentino penetra num universo tão fabuloso quanto o Aleph da rua Garay: a literatura. Abraham, por sua vez, tem diante de si a certeza de que, adulto, precisa assumir as rédeas de sua história e vencer o terrível medo de que a feiúra da vida seja mais forte que o que nela há de belo; medo de que o amor não seja capaz de tornar invulneráveis os que amam (p. 110).

Os azulejos da sinagoga e o Aleph encontrado no porão da casa de Beatriz Viterbo funcionam como portadores de verdades cifradas por preceitos ora judaicos

ora literários. Assim, pode-se dizer que a literatura é, por sua própria natureza, um Aleph de onde emanam todas as coisas metamorfoseadas. Essa condição metamórfica faz do escritor argentino e do indiano sujeitos capazes de lidar com a ordem caótica do universo e, ao transformá-la em literatura, tanto o ponto quanto o infinito se permitem transitar por memórias, histórias e fantasias que compõem um universo (de)cifrado pela argúcia literária desses dois rabinos.

Assim como Abraham vê um dia o pai reaparecer na cerâmica azul, no chão da sinagoga, o Mouro, pouco antes de adormecer, vê “o retrato da mãe olhando para ele, com um sorriso insolente” (p. 413). De acordo com Maurice Blanchot, o sono transforma a noite em possibilidade. A vigília é sono quando chega a noite. Quem não dorme não pode ficar desperto. A vigília consiste no fato de não velar sempre, porque ela procura o estado de *alerta* como sua essência.³⁰⁸ O sono, ou o ressonar, constitui-se como espaço de reflexão, momento em que o Mouro se dispersa sobre os vestígios que se instalaram em sua retina, momento em que elabora um processo de ebulição, e recolhe os vestígios de sua história para, à noite, refazer os mapas de sua identidade, que prolifera em todos os cantos. Ocorre, então, o que se pode chamar de uma cena especular, tão distante no tempo, mas que se constitui em vestígio de uma história comum de judeus em diáspora: guardam e contemplam as relíquias como tesouros inestimáveis.

Nesse cenário, Vasco e Moraes são uma espécie de enxadristas que, pacientemente, elaboraram seu jogo a partir dos descuidos do jogador adversário. No jogo de xadrez, a torre é uma peça de retaguarda; entra em ação a partir da metade do jogo, quando pode executar movimentos amplos – para frente e para os lados – em todo o tabuleiro. Com a torre, o jogador pode ainda realizar um lance denominado “roque”. Com ele, executa duas jogadas num só movimento, inverte a posição da torre com a do rei, ampliando seu espaço de defesa. Dentro de sua torre de comando, Vasco exige que o Mouro escreva. Sem o saber, oferece ao Mouro a chave para sair da condição de colonizado: a escrita, que lhe permite continuar sua história e acrescentar à história oficial versões ainda não contempladas. Quando o Mouro está prestes a ser executado por Vasco, seu algoz explode, em função de uma *overdose* ou de uma agulha que, há tempos, migrava para diversas zonas de seu corpo. Ou

³⁰⁸ BLANCHOT, 1987, p. 266-267.

seria uma bússola? Um instrumento inventado pelos árabes e aprimorado pelo Ocidente, fundamental para suas navegações? Tomando a agulha do corpo de Vasco como metáfora, pode-se inferir que essa personagem fosse uma espécie de bússola, sempre na captura da família da Gama Zogoiby. Com a morte de Vasco, fantasiado de mouro, e o Mouro reassumindo as rédeas de sua história, conclui-se uma jogada iniciada anteriormente, desfaz-se a rota das especiarias, mas outra é estabelecida: aquela na qual a literatura passa a ser a especiaria, um meio de realizar trocas que, para Rushdie, devem estar livres das noções de precedência. Deve ser um jogo que ocorra, não num espaço estriado, como um tabuleiro de xadrez, ou como os mapas desmesurados, mas numa dimensão lisa, desterritorializada, que se distribua num espaço aberto e seja capaz de inventar novos andamentos, modificar os adversários, sem acreditar que o espaço liso basta para romper as fronteiras.³⁰⁹

Depois de Vasco desintegrado em meio à realidade fantasiosa que criara para si, Moraes pode se enveredar pelo universo ficcional criado pela palavra – um xadrez de palavras. Mas a continuidade de sua história no tempo só se torna possível porque ele a espalha sobre a pátria imaginada na qual se transforma Benengeli, não para recriar o espaço estriado do mapa, mas para evidenciar a possível coexistência entre o que se escreveu, o que foi silenciado e que está por ser escrito. Dessa forma, pode dar livre curso a sua escrita pós-moderna e bastarda.

4.2 A escrita bastarda

Um documento da Antigüidade egípcia representa Thot a extrair os caracteres da escrita do retrato dos deuses. Deduz-se, daí, que a escrita surge à imagem dos deuses. Tem, portanto, uma origem sagrada, posteriormente identificada com o homem e tida como um sinal divino da manifestação do verbo. No esoterismo muçulmano, as letras do alfabeto são consideradas constitutivas do próprio corpo de Alah. Na Índia, Saravasti, a *shakti* de Brama, deusa da palavra, é também designada como Deusa-alfabeto (*lipidevi*): as letras se identificam com as partes do seu corpo. Entre judeus e muçulmanos, as divindades supremas: JHVH e Alah compõem-se de quatro letras. É evidente que o simbolismo das letras, assim considerado, dá às

³⁰⁹ DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 214.

Escrituras Sagradas uma pluralidade de sentidos. A criação, portanto, pode ser vista como um livro cujas letras são as criaturas.³¹⁰

O sistema de escrita deriva das letras e procede por combinações. Tais combinações podem ser “desenhadas” em diversos estilos, como a caligrafia carolíngia, a gótica, a cortesã e a bastarda. A caligrafia, antes e até mesmo depois de Gutenberg, constituía-se num ensino sistemático ministrado em cursos especiais. Havia, contudo, aqueles que aprendiam sem passar por um processo formal. Outros, embora sistematizassem esse conhecimento, degeneravam sua escrita, afastando-se dos preceitos caligráficos canônicos. Esse afastamento da genealogia paleográfica fez surgir um estilo de escrita que passou a ser denominada bastarda, pois se constituía numa degeneração dos traços caligráficos convencionais e na criação de um tipo de escrita particular.

A caligrafia bastarda, também conhecida como cursiva, por ser mais legível que a processual, foi amplamente divulgada devido a seu emprego numa grande variedade de manuscritos. A caligrafia italiana é conhecida como bastarda, por ser considerada ilegítima a partir da latina (um desvio de traçado) – traços cheios ascendentes iguais aos cheios descendentes; a caligrafia nacional francesa é bastarda da italiana em razão de suas hastes mais alongadas.³¹¹

Esse preâmbulo ajuda a compreender o ponto decisivo desta tese: o de que Salman Rushdie, por meio de vários mecanismos, promove um desvio consciente do cânone, sem deixar de a ele pertencer, para propor um novo conceito operatório, aqui denominado bastardia literária, que se configura a partir de uma escrita, também ela bastarda. Para melhor sistematizar esse conceito, é importante retomar alguns pontos discutidos nos capítulos anteriores. Para tanto, particularmente em *O último suspiro do Mouro*, a bastardia será considerada no plano do enunciado e no da enunciação.

No plano do enunciado, tem-se um narrador em primeira pessoa, que lida com lembranças próprias e alheias e, por meio delas, tenta empreender e compreender a estrutura genealógica de sua família. Nesse percurso, sua condição oscila entre aquela do narrador moderno e a do narrador pós-moderno, como definido por Silviano Santiago, que narra as experiências alheias sem delas ter participado.

³¹⁰ Cf. CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 385.

³¹¹ Disponível em: <<http://www.ingers.org.br/paleo1.html>>.

Nessa intrincada rede de vozes narrativas, deve-se ainda considerar o caráter memorialista e o histórico, bem como os jogos intertextuais presentes no texto. Na medida em que tenta compor essa estrutura genealógica, o narrador, não raro, descobre inúmeras cisões. Assim, essa árvore familiar, a despeito da necessidade que ele tem de optar pelas versões “oficiais”, evidencia sempre um ramo que vai em direções imprevistas, impedindo-a de ser uma estrutura coesa, pois está incessantemente por se estruturar. Na verdade, apresenta-se mais como uma rede emaranhada por fios de diversas origens. Assim, judeus, muçulmanos, cristãos, hindus, espanhóis, portugueses, árabes, indianos são categorias religiosas e socioculturais que se diluem para dar lugar a um sujeito híbrido e, para além disso, bastardo.

Para Homi Bhabha, o “hibridismo é uma espécie de deslocamento de valor do símbolo ao signo, que leva o discurso dominante a dividir-se ao longo do eixo de seu poder de se mostrar representativo, autorizado. Funciona como um ‘desvio’ ambivalente do sujeito discriminado em direção ao objeto aterrorizante da autoridade”. Bhabha ainda afirma que “o deslocamento do símbolo ao signo cria uma crise para qualquer conceito de autoridade baseado em um sistema de reconhecimento: a especularidade colonial, duplamente inscrita, não produz um espelho onde o eu apreende a si próprio; ela é sempre a tela dividida do eu e da sua duplicação, o híbrido”.³¹²

A noção de híbrido proposta por Bhabha aproxima-se da noção de palimpsesto presente no romance em estudo, se observada em sua dimensão metafórica. Enquanto o palimpsesto se relaciona à sobreposição de escritas e à convivência entre elas, o sujeito híbrido “habita a borda de uma realidade intervalar”.³¹³ No primeiro caso, pequenas falhas permitem vislumbrar a escrita subjacente; no segundo essa condição intervalar pode ser um ponto de partida para a negociação. Ocorre, porém, que o palimpsesto, no romance, não é uma estrutura pacífica, assim como o sujeito híbrido também não o é. Na medida em que percorre os relatos familiares, o narrador sempre se depara com múltiplas representações identitárias. No plano da enunciação, o autor-modelo manipula tanto os textos oficiais quanto as

³¹² BHABHA, 1998, p. 165.

³¹³ BHABHA, 1998, p. 35.

narrativas do cotidiano, de modo a fazê-las se auto-atravessarem e conviver num mesmo plano. O narrador, a despeito de seu desejo de conferir certa epicidade ao texto que lhe fora encomendado, como se não tivesse tempo para revisões, espalha por Benengeli sua obra ainda manuscrita, cheia de falhas.

A contradição pós-moderna característica desse romance relaciona-se à tensão existente entre o desejo de escrita do narrador e o que de fato ele realiza. Ainda que tente elaborar uma história coerente para sua genealogia, acaba por recorrer a fatos e versões não-oficiais, mas opta pelas versões oficializadas. Rushdie, deliberadamente, através dos diversos intertextos de que faz uso, cria inúmeras possibilidades de leitura para o que escreve. Dessa forma, o narrador enquadra-se nos moldes do narrador moderno. Contudo, é constantemente compelido a provocar aberturas na narrativa que escreve, desencaixotando histórias, decifrando manuscritos, radiografando pinturas, através dos quais apresenta para o leitor um passado que é criticamente confrontado com o presente. O passado épico, religioso e histórico é a matéria de que depende essa narrativa. Mas ao atuar sobre esses discursos, o autor o faz com o propósito de subvertê-los, já que foram instituídos como dominantes. Esse já dito, contudo, é a substância de que depende a existência física desse tipo de narrativa. Essa talvez seja uma boa contradição para caracterizar a produção literária pós-moderna.

Como coube a Cervantes procurar um tradutor do árabe para o manuscrito de Cide Hemete Benengeli; cabe ao leitor de *O último suspiro do Mouro* o ofício da tradução, não no sentido de transposição de uma língua para outra, mas para tomar consciência de que a língua utilizada pelo Mouro é também bastarda. Uma língua ambivalentemente articulada e que expressa o caráter reticular de qualquer filiação genealógica. Assim, as folhas do manuscrito, quando espalhadas pela cidade literária de Benengeli, acenam para uma proposta de diluição de fronteiras, cujo ponto de partida será a literatura, mas uma literatura que se reconheça também como um arquivo cultural intervalar, liberto das noções arrogantes de propriedade e precedência. Por isso, o conceito de bastardia literária, proposto a partir deste estudo, funciona como um suplemento aos conceitos de mímica e de híbrido, delineados por Homi Bhabha.

Além da imposição de Vasco, o que motiva a escrita do Mouro são as duas mulheres a quem mais amou: Aurora e Uma. No início do romance, o narrador trata de aproximar essas duas personagens:

“Amrika” e “moskva”, alguém as chamou uma vez, Aurora minha mãe e Uma meu amor, aludindo às duas grandes superpotências; e as pessoas diziam que as duas eram parecidas, mas nunca vi a semelhança, jamais consegui vê-la. Ambas mortas, de causas não naturais, e eu num país longínquo, com a morte em meu encaço e a história delas na mão, uma história que vivo a crucificar nos portões, nas cercas, nas oliveiras, espalhando-a por esta paisagem de minha última viagem, a história que aponta para mim. Na fuga, transformei o mundo em meu mapa de pirata, cheio de pistas, cheios de xx assinalando o tesouro de mim mesmo. (p. 11)

Ao contrário das musas, essas duas mulheres não são inspiradoras da narrativa de Moraes, mas a causa e a substância desse enredo. Além de alegorizarem a imagem da cidade, da terra como pátria, são o motivo dessa viagem para a Península Ibérica. Contudo, somente Uma condiciona a existência dessa escrita; uma escrita que passa, primeiro, pela experiência do corpo. A deformidade física do filho é tida pela mãe como um “borrãozinho” numa obra-prima. A relação quase incestuosa entre Moraes e Aurora, como insinua o narrador, assemelha-se à relação entre mãe e filho no filme *Mother Índia*. No plano da realidade, o envolvimento afetivo entre os atores, recebe a crítica arguta de Vasco, quando fica subentendido que a ficção suplanta a realidade. No caso de Aurora e Moraes, ela projeta seu desejo pigmaleônico em seus quadros. Mas a criatura liberta-se do criador e se submete incondicionalmente ao amor de Uma, que desejava transformar seu aleijão numa obra-prima.

No momento agônico da escrita, o Mouro transporta do corpo para o papel a sua experiência singular com essas duas mulheres. Contudo, são os vestígios da experiência amorosa que garantem a existência da escrita. Uma, como a deusa-alfabeto (*lipidevi*), ensinou-lhe as primeiras estratégias e combinações, que resultaram na redação do romance. O corpo estigmatizado de Moraes é um corpo escrito com cicatrizes e códigos que a inteligência de Uma decifram. Ao escrever, a transferência das experiências do corpo para o papel transformam-no de corpo escrito, em corpo “ex-crito” que, na concepção de Jean-Luc Nancy, é um corpo feito de pedaços de outros corpos, saturados de significação. A escrita é uma forma de tocar o corpo e

transformá-lo num corpo “ex-crito”, projetado para uma exterioridade.³¹⁴ Transformado em espaço aberto, em lugar de existência, o corpo pode ser projetado a uma exterioridade que o acolhe, não para restituir-lhe uma organicidade, mas para encontrar-lhe novos percursos, outros pontos de fuga da organicidade opressora.

O corpo “ex-crito” do Mouro – o romance – é resultado de uma extração de letras do corpo amoroso de Uma, letra essencial dessa ex-crita. Como Aurora tentara um dia se desfazer da tradição representada pela avó paterna, o Mouro recusa-se, mesmo desvendando a dúplice estrutura dos últimos quadros da mãe, a fazer deles a sua zona de contato. Assumi-la como único corpo inscrito no seu seria perpetuar os supostos “pecados” maternos tatuados em seu corpo, em sua vida, e manter-se atrelado a uma tradição que inviabilizaria sua vitória sobre Vasco. Portanto, vencer Vasco significa neutralizar a influência de Aurora, pois, afinal, mais do que o filho, Vasco era uma criatura de Aurora.

Com a história dessas mulheres na mão, Moraes neutraliza o poder das duas sobre suas ações. A opção por fazer sua escrita derivar do corpo-alfabeto de Uma tem a ver com o fato de que, mesmo sendo uma fanática religiosa, ela é também a celebração da multiplicidade identitária, ao passo que Aurora, ainda que transgressora e revolucionária, é a única personagem da narrativa com uma apresentação identitária mais constante. Por isso, ao se identificar com Uma, o narrador acaba por se aproximar das estratégias do autor e, consciente ou não, frustra a intenção moderna de um romance bem acabado. Mas a sua narrativa deixa soando essa tensão, enquanto, no plano da escritura, o autor faz dela uma das condições para a existência de uma narrativa pós-moderna, que insiste na importante existência do hibridismo e, no caso desse romance, em particular, da bastardia literária, condição para a emergência do novo. Por isso, o autor nem afirma nem defende as tradições ditas “autênticas”. Uma das maneiras de lidar com essa questão é explicitar as identidades flutuantes nos grandes centros urbanos pós-coloniais, desestabilizando a idéia de superioridade do Ocidente. O senso pós-moderno de “irrealidade” da história e da memória demonstra que a reinvenção dessa mesma história, da memória, do mito e da identidade é um processo que não pode ser controlado pelo Ocidente, porque

³¹⁴ NANCY, 2000.

nesse contexto de identidades flutuantes, Oriente e Ocidente são categorias questionadas.

A bastardia literária constitui-se, nesse sentido, num desvio consciente do cânone, um mecanismo que permite repensá-lo sem o deslocamento da zona de conforto e de destaque em que foi colocado, mas situando no mesmo plano que o seu os discursos não-legitimados. Enquanto, na escrita, a letra torna-se bastarda por alterações em sua grafia, no contexto literário, a bastardia é uma ação deliberada de suplementar o discurso do pai, uma vez que a legitimação silenciaria esse suplemento e o organizaria num espaço orgânico e simétrico. A opção pela legitimação manteria como voz discursiva somente a do cânone.

No ensaio “Políticas da Teoria”, Heloisa Buarque de Hollanda assinala que

um dos conflitos mais calorosos e controversos que permeiam a polêmica pós-moderna é a defesa acirrada dos valores modernistas, pelas elites intelectuais, em nome de uma suposta bastardização da arte em consequência da possível perda da *profundidade* da obra de arte e da fragilização dos limites entre a cultura de elite e a cultura de massa.³¹⁵

De acordo com a argumentação da autora, a defesa dos valores modernistas se deve a um receio de que a arte, que sempre ocupou um espaço estriado na sociedade, perca os limites que a sustentam e acabe por se tornar bastarda, quando, por um processo de democratização, venha a alcançar a massa e passe a ser consumida fora dos espaços “sagrados”, como museus e galerias. Nesses espaços, o halo que Baudelaire uma vez perdeu num movimentado *boulevard* de Paris é garantia de autenticidade. A aura restauradora “garante” o não-rebaixamento, a não-repetição da arte. No universo da literatura, é como se, após os metarrelatos, não fosse possível encontrar legitimidade em mais nada. Por isso, esses metarrelatos devem ser preservados longe dos olhares blasfemadores daqueles que rebaixam a arte ao nível dos bens de consumo. E nisso reside a história do imperialismo cultural desde o início do Ocidente.

A erosão interna desse caráter legitimador da arte faz com que ela abandone os museus, as galerias, os teatros e seja lançada na rua com uma outra linguagem, assimilável pelo público. De acordo com Gianni Vattimo, “o correspondente da

³¹⁵ HOLLANDA, 1991, p. 10.

consciência estética assim entendida é o museu como instituição pública, que, não por acaso, se desenvolveu justo nos séculos recentes, paralelamente ao amadurecimento teórico do subjetivismo estético”.³¹⁶ O museu é um espaço que reúne tudo o que é esteticamente válido, mas não representa aquilo que o indivíduo fala ou é, mas a forma como o indivíduo é falado, representado. Dessa maneira, contemplar muitos dos museus europeus é uma forma de se perceber o modo pelo qual o outro, o colonizado, é compreendido. No contexto pós-moderno, o estatuto da obra de arte torna-se ambivalente. O museu imaginário dos objetos providos de qualidade estética não é mais o aspecto crucial. Seu êxito consiste em tornar problemático esse aspecto, colocando em primeiro lugar a capacidade da obra de arte de pôr em discussão seu próprio estatuto.

Longe do espaço sagrado, a arte pode realizar seus desvios, interagir com outras estéticas, colocar num mesmo plano o cânone e o popular, problematizar a cultura atual, sem oferecer respostas que ultrapassem o provisório e o contingente, porque sabe que fazê-lo é aceitar as estratégias de legitimação e se acomodar dentro dos espaços contentores de um determinado sistema. O pós-modernismo, segundo Hutcheon,

atua no sentido de demonstrar que todos os reparos são criações humanas, mas que, a partir desse mesmo fato, eles obtêm seu valor e também sua limitação. Todos os reparos são consoladores e ilusórios. Os questionamentos pós-modernistas a respeito das certezas do humanismo vivem dentro desse tipo de contradição.³¹⁷

O pós-modernismo contesta essa espécie de apelo ansioso à continuidade, à legitimação de discursos que, uma vez acomodados, perdem o espaço liminar de atuação e passam a ser regidos pela lei do sistema, como se a “crise de legitimação” de que fala Lyotard jamais tivesse existido.³¹⁸ Essa crise significou um repensar das bases que estruturam o pensar ocidental, conhecido como humanismo liberal. Sendo assim, não se prega um rompimento com o modernismo (o suposto pai), mas o estabelecimento de uma prática dialógica com este, de modo a evidenciar que assumir

³¹⁶ VATIMO, 1996, p. 120-121.

³¹⁷ HUTCHEON, 1991, p. 24.

³¹⁸ LYOTARD, 1990.

esse pai é deixar de examiná-lo criticamente, para descobrir suas glórias e erros. Assim, a condição para existência do pós-modernismo é um rompimento com o modernismo, mas sem deixar de com ele dialogar.

Uma outra questão pode ainda decorrer desse caráter ambivalente do pós-modernismo. Por ser contraditório, ele rejeita todo o tipo de oposição binária que possa ocultar uma hierarquia de valores. Obviamente, seria uma hipocrisia afirmar a impossibilidade de se conseguir uma ordem hierárquica das coisas. Mas o discurso pós-moderno alega que a existência de todo tipo de ordens e sistemas não ocorre externamente, nem são fixos, universais e eternos, são elaborações humanas na história. Desse modo, todo sentido é fruto da criação humana. Contestá-lo é um modo de criar condições para que discursos outros sejam elaborados, mas sem, necessariamente, ter que passar pelo crivo da legitimação, porque preferem sua condição bastarda, que permite a criação de um espaço ambivalente de discussão.

Dessa maneira, a escrita bastarda é uma proposta que desterritorializa os referentes “legítimos”, não porque eles desaparecem, mas porque são colocados no mesmo plano das produções cotidianas. Não é um processo de rebaixamento de um e elevação de outro, mas uma proposta de convivência que não desintegre as particularidades de cada um, ao contrário, deve-se criar uma relação de complementaridade. Assim, pode-se vislumbrar as vivências cotidianas dos grandes heróis épicos e bíblicos, bem como os atos heróicos das personagens ainda não ouvidas pela História. A bastardia literária, por essa via, é um compromisso com as versões proscritas ou esquecidas da História. Ou seja, com os registros “apócrifos”. Ao se contemplar a trajetória do Mouro, é possível perguntar o quanto de Rushdie há nele. Ou, de outro modo, de que forma essa condição bastarda do Mouro e de sua escrita atravessa a escrita de Rushdie? É o que se pretende discutir a seguir.

4.3 O bibliotecário infiel

Os *versos satânicos*, de Rushdie, têm início com o episódio surreal da queda de um avião, do qual o ator de Bollywood, Gibreel Farishta, e o dublê de voz, Saladin Chamcha, saem miraculosamente ilesos. Chamcha é preso e tratado como um imigrante ilegal; submetido à tirania da polícia britânica, que vê os imigrantes como monstros. O resultado dessa enorme diferença de percepção cria uma situação a partir da qual múltiplas identidades começam a ser encenadas. Chamcha, nesse processo, começa a se metamorfosear num bode, ou num diabo, enquanto Gibreel acredita ter se transformado num anjo. A maior parte de romance tem Londres por cenário; alguns episódios acontecem no subcontinente indiano. Mas grande parte dos acontecimentos ocorre nas mentes esquizofrênicas dessas duas personagens, que se vêem diante das dificuldades de ajustarem suas vidas à hostilidade freqüente da sociedade ocidental.

Num desses episódios, Gibreel re-imagina a fundação da religião islâmica e o modo como o *Alcorão* foi ditado a Maomé, como uma revelação divina. De acordo com os biógrafos do profeta, ele estava nos arredores da Caaba, quando proferiu pela primeira vez a sura 53, conhecida como “A Estrela”. Há uma versão da história que afirma terem sido esses versos proferidos por Satã, personificado no anjo Gabriel, que ditou o restante do texto. Essa personificação é descoberta e os versos banidos do livro. Segundo Barnaby Rogerson,

Nesses versos é mencionada a grande árvore celeste Sidrah, que fica no topo do sétimo céu, um marco limite que nem mesmo os anjos ultrapassam. Às vezes é chamada de a árvore de Lótus da extremidade. Os muçulmanos viam esta árvore celeste Sidrah como se estivesse abarrotada com uma grande quantidade de anjos.³¹⁹

Na sura 53, constam os seguintes versos: “Vistes vós Lat e Izza, os ídolos, e Manat, o terceiro entre eles? Serão vossos os machos, e d’Ele as fêmeas? Que partilha iníqua seria!”³²⁰ A árvore sagrada de Lótus, cheia de anjos tagarelas foi substituída por três deusas árabes: Lat, Izza e Manat. De acordo com Rogerson, essa

³¹⁹ ROGERSON, 2004, p. 127.

³²⁰ O ALCORÃO, [s.d.], p. 321.

ligação de anjos e deusas pagãs é importante por ser uma forma escolhida pelo *Alcorão* para explicar o abismo entre o mundo espiritual dos anjos, espíritos e *djins* do poder que tem o Deus único de abarcar tudo. Imaginar as deusas como três pássaros pousados na árvore era uma maneira brilhante de gentilmente conduzir os pagãos para a concepção “correta” de divindade.³²¹ Maomé seguia, portanto, esta versão do *Alcorão*: “estes são os pássaros exaltados, cuja intercessão é aprovada”.³²²

Os árabes pagãos ficaram encantados com a referência às deusas. Contudo, enquanto profecia, Maomé sabia que tinha movido sua língua para apressar a recitação, sem fazer devidamente a interpretação do que seria revelado. Dias depois, a interpretação seria repetida verso a verso, para se chegar à versão oficial:

Vocês pensaram em Al-Lata e Al-Uzzah, e, em terceiro lugar, em Manat? Ele deve ter filhas e vocês filhos? Esta é, de fato, uma distinção injusta! Elas não passam de nomes que vocês e seus pais inventaram: Deus não as investiu de autoridade. Os descrentes seguem conjecturas vãs e as fantasias de suas próprias almas.³²³

A emenda foi vista pelos biógrafos como testemunho da honestidade de Maomé. Alguns chegam a ver nesse fato uma semelhança com as tentações de Cristo, pelo Diabo, no deserto. O Islã medieval considerava o *Alcorão* como um documento que existia por toda a eternidade. Maomé era apenas um mediador entre o homem e Alah. O árabe clássico do Livro era uma língua sagrada, criada por Deus e a linguagem eterna do céu. Talvez seja por isso que ainda hoje o “bom” muçulmano tem que dominar essa língua para ter acesso à beleza e ao rigor das profecias alcorânicas. Antes mesmo do texto escrito, as crianças aprendem a decorar o texto do Livro sagrado de sua religião. Gesto em tudo semelhante ao de Maomé que, sendo analfabeto, não podia transmitir essas profecias sem tê-las organizado para conseguir a máxima perfeição quando da recitação.

O que se relata na sura 53 é histórico, mas Rushdie desloca o episódio no tempo e no espaço. O profeta, no romance, chama-se Mahound e a cidade é Jahilia e não Meca. O leitor deve ainda considerar o deliberado jogo de linguagem com o qual o

³²¹ Cf. ROGERSON, 2004, p. 127.

³²² ROGERSON, 2004, p. 128.

³²³ ROGERSON, 2004, p. 128.

autor trabalha. Essa passagem, no entanto, foi interpretada como uma tentativa genuína de insultar o Islã. Muitas pessoas tomaram como ofensa essa ficcionalização da vida do profeta. Alguns muçulmanos acreditavam, inclusive, que esse episódio dos “versos satânicos” fosse uma invenção do Ocidente.³²⁴

Em 1989, o Aiatolá Khomeini, líder político e religioso do Irã, decreta um *fatwa* contra o escritor, por considerar o romance uma ofensa aos dogmas islâmicos e principalmente ao profeta Maomé. Em 1998, os governos do Irã e da Inglaterra assinaram um acordo revogando a sentença de morte proferida a Rushdie. Porém, segundo as leis islâmicas, somente a pessoa que editou o *fatwa* tem poder para revogá-lo, o que é de todo impossível, visto que Khomeini morreu pouco depois de tornar público esse decreto. O ocorrido transformou *Os versos satânicos* no *best-seller* menos lido do mundo, pois o livro era comprado por religiosos muçulmanos que o destruíam em seguida. Vitrinas de livrarias foram quebradas porque deixavam à mostra o livro conspurcado. Protestos causaram tumulto também na Índia. Como numa das cenas do filme *Farhenreit 451'*, de Jacques Troufaut, o livro foi publicamente queimado em Bradford, no norte de Inglaterra, onde havia uma populosa comunidade muçulmana, a maioria paquistanesa de origem. Quando, a despeito dos protestos, Rushdie não se desculpou, e os editores se recusaram a retirar o livro do mercado, Khomeini torna pública sua sentença e convoca todos aqueles que acreditam no Islã a caçar o autor e assassiná-lo. Enquanto Rushdie se mantinha fisicamente protegido, muitos tradutores e editores do livro foram mortos ou feridos. Trinta e sete pessoas morreram durante os tumultos ocorridos.³²⁵ Esse motim em torno de *Os versos satânicos* tornou Salman Rushdie mundialmente conhecido, e o livro, se isto não for uma blasfêmia, mais popular do que o *Alcorão*.

Todos esses aspectos fazem de Rushdie, diante do olhar islâmico, um proscrito, da mesma forma que os versos condenados pela lei do *Alcorão*. Tanto o texto quanto Rushdie figuram como uma degeneração dos princípios islâmicos. Os versos, nessa medida, são designados por satânicos, porque foram proferidos pela boca de Satã, travestido no anjo Gabriel. Rushdie, por ter feito deles substância para sua escrita, torna-se, conseqüentemente, um infiel.

³²⁴ BLAKE, 2001, p. 26.

³²⁵ Cf. BLAKE, 2001, p. 7.

A memória, em uma de suas acepções clássicas, pode ser compreendida como uma biblioteca na qual o acervo castamente organizado remete à história de Simônides, apresentada no primeiro capítulo desta tese. Contrariamente a essa concepção, Jorge Luis Borges define-a como um “universo por onde vagam decifradores ambivalentes, investigadores oficiais, seguidores de uma seita blasfema”.³²⁶ Não seriam esses bibliotecários infiéis, embaralhadores de referências a ponto de fazer com que todos os textos se igualem e passem, por isso, a ser submetidos às mais diversas combinações e permitir que tudo seja expresso?

Na biblioteca babélica de Borges, as prateleiras registram as possíveis combinações:

A história minuciosa do futuro, as autobiografias dos arcanjos, o catálogo fiel da Biblioteca, milhares e milhares de catálogos falsos, a demonstração da falácia do catálogo verdadeiro, o evangelho gnóstico de Basíledes, o comentário desse evangelho, a relação verídica da tua morte, a versão de cada livro em todas as línguas, as interrelações de cada livro em todos os livros.³²⁷

Essa biblioteca é uma das possíveis versões do Aleph. Nela, estão guardados os versos sagrados e satânicos do *Alcorão*. Rushdie, bibliotecário cuja linhagem se assemelha à dos bibliotecários da biblioteca borgiana, segue-lhes os passos e manipula os arquivos sem se ater ao essencialismo do cânone ou ao igual essencialismo dos textos proscritos, como os versos alcorânicos.

Por essa via, sua escrita não possui a tão desejada pureza original, como buscada por Maomé, antes de recitar os versículos que lhe eram revelados. Porque pós-babélica e bastarda, essa escrita não ergue bandeira, nem reivindica uma pátria, mas “pátrias imaginárias”. E há inúmeros motivos para Rushdie reivindicá-las. Nasceu em Bombaim, no ano em que a Índia tornava-se independente da Inglaterra. Filho de muçulmanos, ainda criança, parte com a família para o recém-constituído Paquistão. Aos 13 anos, na Inglaterra, estuda no *Rugby School*. Em *Cambridge*, estuda História. Fala diversas línguas, mas o inglês é sua língua literária. Contudo, o inglês com o qual escreve é uma língua de arremedo. Depois de anos vivendo na Inglaterra, torna-se

³²⁶ BORGES, 1972, p. 89.

³²⁷ BORGES, 1972, p. 88-89.

súdito desse país. A publicação de *Os versos satânicos* resulta em pena de morte. Desde então, vive em endereços ignorados e constantemente está rodeado por seguranças.

Todos esses fatos fazem do autor não só um escritor traduzido, como ele mesmo afirma, mas um sujeito cujas marcas de estilo atravessam o corpo autoral e dele não se desvinculam, a menos que se comporte como esses bibliotecários infiéis, que manipulam códigos e arquivos como se fossem apenas mais um entre muitos. Dessa infidelidade depende a existência de sua obra e a continuidade de sua vida. E é o próprio Rushdie quem afirma que sua identidade é simultaneamente plural e parcial.³²⁸ E continua:

Às vezes sentimos que oscilamos entre duas culturas; outras vezes, que sentamos entre duas cadeiras. Mas por ambíguo e movediço que esse terreno pareça, não é de modo nenhum território árido para um escritor ocupar. Se a literatura for em parte a busca de novos ângulos para penetrar na realidade, talvez uma vez mais a distância física e a perspectiva geográfica possam contribuir para os atingirmos.³²⁹

Esse lugar movediço não é uma novidade na vida do autor. Como foi criado num ambiente mais aberto, como Bombaim, uma cidade em que credos e culturas os mais diversos são entrelaçados, não considera a tradição hindu menos importante que a islâmica. Para ele, parece mais fácil perceber e entrelaçar essa discursividade longe da Índia. A distância espaço-temporal altera o passado, de modo a fazê-lo servir às necessidades do presente. E o presente é o contexto no qual a escrita de Rushdie cria condições para contestar a versão oficial da verdade.

Assim, o autor chama a atenção para o fato de que as migrações de indianos, nas décadas de 1950/60, para a Inglaterra, não podem ser esquecidas, principalmente porque foram convidados pelo governo britânico e por empresários que necessitavam desesperadamente de seu trabalho. Os filhos destes não eram mais imigrantes, mas cidadãos britânicos, sem outra pátria. Contudo, eram tratados pelas autoridades como um problema, um “novo império dentro da Inglaterra”.³³⁰ A despeito disso, Rushdie

³²⁸ Cf. RUSHDIE, 1994, p. 30.

³²⁹ RUSHDIE, 1994, p. 30.

³³⁰ Cf. BLAKE, 2001, p. 48.

acredita que essas autoridades devem saber sobre sua existência. Por isso, devem dizer:

“Existimos. Estamos aqui.” E não estamos dispostos a ser excluídos de nenhuma de nossas raízes culturais; estas significam por um lado o direito que um garoto indiano nascido em Bradford tem a ser tratado como membro de pleno direito na sociedade britânica, e, por outro, o direito que qualquer membro desta comunidade pós-diáspora tem a vincular-se às suas raízes artísticas, tal como toda comunidade mundial de escritores exilados sempre o fez.³³¹

Nota-se, aqui, o quanto esse lugar da zona de contato muda as regras do jogo. Não é mais uma cadeira para dois, mas um único sujeito para três ou mais cadeiras. Aquela que indica o lugar de cultura que é esse sujeito e aquelas nas quais pode escolher sentar-se, sem o sentimento de culpa de que está, ao escolher uma, excluindo outras, mas com a consciência de que a escolha proporciona um percurso alternativo. Ao ocupar certas posições até então não vislumbradas, não obscurece o olhar para espaços provisoriamente vazios, porque sabe que pode ocupar todos esses lugares do discurso; tem pleno direito de atuar sobre e com todos eles. Ao contrário da mirada estrábica de que fala Ricardo Piglia, Rushdie escolhe uma visão estereoscópica dos espaços à sua volta. Não há um procedimento de opção entre uma ou outra, mas a tensão entre uma e outra cultura, como acontece no conto, “O corteiro”, do livro *Oriente, Ocidente*.

O narrador desse conto, depois de receber uma carta vinda de Bombaim, reelabora a história de Mary Certamente e Miscelânea, o corteiro. O apelido de Mary vem do fato de ela jamais conseguir proferir uma palavra, sem que esta viesse acompanhada do advérbio “certamente”. O porteiro do prédio onde mora ganha o apelido de Miscelânea por ter um nome impronunciável de algum país da cortina de ferro. Mary o chama de corteiro porque não consegue pronunciar nomes que contenham a letra “P”. Depois de alguns anos na Inglaterra, a governanta começa a sofrer do coração. Nessa ocasião, o narrador se pergunta: “será que seu coração, laçado por dois amores diferentes, estava sendo puxado para o Oriente e para o Ocidente?”³³²

³³¹ RUSHDIE, 1994, p. 29.

³³² RUSHDIE, 1995, p. 222.

Ao final, o narrador consegue sua nacionalidade britânica. Com o passaporte na mão, pode escolher para onde ir, sem precisar se submeter aos desígnios do pai. Mas ele, assim como Mary, tinha cordas no pescoço:

Tenho-as até hoje, puxando para esta e aquela direção, Oriente, Ocidente, os laços apertando, ordenando: escolha, escolha. Pinoteio, bufo, relincho, empino-me, escoiceio. Cordas, não as escolho. Laços, laçarias, não escolho nenhum de vocês, ou ambos. Estão me ouvindo? Recuso-me a escolher.³³³

Certa ocasião, Salman Rushdie afirmou que entre o Oriente e o Ocidente, ele era a vírgula, o lugar do trânsito. Espaço através do qual pode se apropriar tanto de um quanto do outro. Nesse caso, a vírgula separa, mas também aproxima, cria uma relação de interdependência entre um e outro, não numa perspectiva hierárquica, mas num plano de mútua influência. Desse *locus* discursivo que é a vírgula, tem origem essa literatura bastarda, cuja voz narrativa não se prende a um centro, quer circular livremente por vários espaços. Com esse recurso, promove contatos impertinentes que provocam a polifonia e a disseminação espaço-temporal do sujeito e da escrita. Um sujeito cultural híbrido que fala a partir da fronteira. O bastardo, por sua vez, desconhece fronteiras, e essa é uma maneira de concretizar a sua experiência como bastardo. A fronteira é uma estrutura de constituição binária, rejeitada pelo bastardo. Ela é, a um só tempo, lugar de separação e articulação; uma abertura e um fechamento. É espaço de comunicação e barreira.

Os bastardos da literatura de Rushdie. Muitos recusam essas estruturas binárias para preservarem a condição de apropriadores insubordinados da cultura colonial. A multiplicidade identitária desses sujeitos os aproxima de seu criador, principalmente Moraes, o narrador de *O último suspiro do Mouro*. A escrita de Rushdie é a causa da sentença de morte proferida contra ele. O Mouro escreve para adiar a morte. Apesar das posições antitéticas dessas duas afirmações, o corpo autoral ficcional de Moraes e o corpo autoral empírico de Rushdie são atravessados pelas mesmas questões identitárias. Ambos escrevem fora de sua terra de origem. Bombaim, para os dois, é como uma cidade perdida, principalmente para a

³³³ RUSHDIE, 1995, p. 224.

personagem do romance. Pouco antes de embarcar para a Península Ibérica, a cidade da superfície – e a da “subfície” – é devorada por explosivos.

Em *O último suspiro do Mouro*, Raman Keats representa os novos políticos do nacionalismo hindu, que renomearam Bombaim – “Mumbai” –, numa tentativa de apagar o passado colonial britânico e seus ancestrais, o império Mughal. Bombaim é, nesse romance, o lugar imaginado de uma Índia potencial, que não emerge após a saída dos britânicos. Mas as personagens de Rushdie crescem nela ou a ela retornam e tentam realizar um trabalho mágico, como acontece em *O chão que ela pisa* e no romance em estudo, quando da tentativa desesperada de Mainá, irmã de Moraes, e advogada, que tenta provar todas as trapanças do pai e dos políticos da cidade, que criam uma cidade invisível, com trabalhadores e moradores também invisíveis. Mainá morre soterrada numa das fundações invisíveis dessas moradias. Em *O chão que ela pisa*, logo no início do romance, o narrador diz a respeito da língua falada por Vina Apsara:

Como estava só comigo, podia tagarelar no dialeto-lixo de Bombaim, *Mumbai ki kachrapati baat-chit*, em que uma frase começa numa língua, pulava para uma segunda e até uma terceira e voltava para a primeira. O nome anacrônico que usávamos para isso *Hug-me*. Era Hindi Urdu Gujarati Marathi English. Bambainistas como eu falavam cinco línguas mal e nenhuma bem.³³⁴

Bombaim é ainda explorada em *Os filhos da meia-noite*, *Os versos satânicos* e *Fúria*. Nesses três últimos livros, é uma cidade onde o constante contato entre diferentes pessoas produz um novo sentido de pertencimento. Como Nova Iorque e Londres, Bombaim faz parte de um mundo no qual cada cidade está conectada por uma cultura popular global, por uma movimentação de pessoas, por vôos e informações super velozes. Através dessas conexões, Bombaim faz sua presença ser sentida em todo o mundo e isso é parte da mágica realidade não só das personagens de Rushdie, mas do próprio autor. Essa presença reiterada e expressiva da cidade, faz dela uma espécie de personagem, uma heroína comum tanto nos romances quanto na vida do autor. Em muitos de seus textos, Bombaim é vista com certa nostalgia, como algo para sempre perdido. A própria constituição da cidade revela traços da conformação identitária de Rushdie e de Moraes. Como afirma o autor, Bombaim “é

³³⁴ RUSHDIE, 1999, p. 15.

uma cidade construída por estrangeiros numa terra alheia”.³³⁵ A cidade é porta de entrada para o Oriente; a mais ocidental das cidades indianas. Foi entreposto português, posteriormente doado aos ingleses como dote de casamento.

Quando olham para trás, tanto Rushdie quanto Moraes criam ficções e não cidades ou aldeias reais, mas invisíveis, pátrias imaginárias.³³⁶ Ainda assim, e até mesmo por isso, conseguem vislumbrar os reflexos dessa constituição da cidade em suas identidades. Distantes desse referente, da Terra-Mãe, podem olhar para o passado e compreender a cena presente. Devido a seu caráter múltiplo e deslizante, Londres, para Rushdie, e a Península Ibérica, para o Mouro, constituem-se em lugares estratégicos, a partir de onde podem lançar sua visão estereoscópica. Como evidenciado no segundo capítulo, a identidade do Mouro se configura a partir da compreensão de que a Índia é fruto de várias experiências colonizadoras, muitas culturas, etnias, línguas e religiões, sem uma síntese possível. Desfaz-se, então, a idéia de que as identidades imaginárias a que foram submetidos pelos europeus tenham sido responsáveis únicas pela elaboração do nacionalismo cultural. No interior desse movimento de longa duração, no território indiano, sempre houve aqueles que recusassem, ainda que de modo dissimulado, a submissão aos princípios colonizadores do Ocidente.

O Mouro, de alguma forma, encarna essa rejeição. Sua natureza fantástica barra-lhe o acesso à educação formal. Assim, a idéia de que uma mente educada é uma mente colonizada tem pouca aplicabilidade no seu caso. Seu gigantismo, deformidades físicas e idade duplicada causam uma reação negativa no espaço escolar. A deformidade física é um aspecto recorrente na obra de Rushdie e, nesses casos, não são meros aleijões, mas conferem a seus possuidores alguma forma de super-poder. O enorme nariz de Saleem Sinai é primeiramente utilizado para comunicações telepáticas e só depois por seu apurado faro. O irmão de Ormus Cama perdeu a fala numa jogada de críquete. Ormus acorda possuído por seus presentes musicais. Entretanto, suas habilidades são completamente realizadas após a morte do irmão, depois de tempos em coma, em decorrência de um acidente de carro.

³³⁵ RUSHDIE, 1994, p. 27.

³³⁶ Cf. RUSHDIE, 1994, p. 24.

A mão deformada de Moraes Zogoiby faz dele um grande boxeador, mas seu desenvolvimento tem um ritmo duas vezes mais rápido que o normal. Para além de outros aspectos já analisados nesta tese, é importante notar que Moraes nasce em 1957. Como seu metabolismo é acelerado, aos 10 anos, está com aparência semelhante à dos filhos da meia-noite, que tinham vinte. Por esse viés, as idiossincrasias de Moraes assemelham-se às de seu país: nasceu livre, gigante, mas vive à mercê das tiranias maternas. Nesse sentido, Rushdie enfatiza, como Gabriel García Márquez,³³⁷ o ordinário do extraordinário, na medida em que pontua a fragilidade da identidade contemporânea, uma tessitura de histórias, muitas das quais fantasias entrelaçadas ao fio da realidade circundante.

Em textos como *Fúria* e *O último suspiro do Mouro*, as reflexões de Rushdie tomam rumos mais ortodoxos. Neles, o autor reflete sobre a importância da família para a formação identitária do indivíduo. De acordo com Blake, “por toda a sua ficção [de Rushdie] há uma referência freqüente a relações entre personagens masculinas e suas mães. Assim como a relação irmão-irmã em *Grimus*; pai-filha em *Fúria* e relações mãe-filho que beiram ao incesto”.³³⁸ Em *Os filhos da meia-noite*, o nariz de Saleem ganha essa habilidade telepática enquanto ele, escondido, vê sua mãe se masturbar. Esse romance faz várias referências à Mãe-Índia como uma metáfora para um país que é amado e que, ao mesmo tempo, ama e rejeita seus filhos, como acontece com Saleem. Moraes Zogoiby vive numa turbulência de desejos por sua mãe. E a pintura da mãe expressa esse desejo que é, aliás, mútuo. Recorde-se mais uma vez da família Nehru, cujas relações entre pai-filha (Nehru e Indira) e mãe-filho (Indira e Sanjay) foi explorada como um mito emergente, cujo enredo foi entretido com elementos históricos, do realismo literário e da fantasia, como o *Mahabharata* ou outras narrativas fundadoras do hinduísmo.

Moraes será educado em casa só por mulheres: a mãe, as irmãs, a governanta e a professora Dilly Hormuz. Mas essa educação, ao contrário do que se imagina, é extremamente ocidentalizada, secular. Sua paixão repentina por Uma Sarasvati o retira desse “paraíso” materno, permitindo-lhe acessar outras versões da história. A narrativa escrita na torre de confinamento reflete a tensão entre a

³³⁷ Cf. MÁRQUEZ, 2005.

³³⁸ BLAKE, 2001, p. 44.

concepção ocidental de identidade e a oriental. Sua viagem, portanto, parece um mergulho nas suas origens ocidentais. Lá, contudo, descobre uma Península Ibérica tão múltipla quanto a Índia. Ocorre, muitas vezes, de esses vestígios serem maiores do que a história do presente e de lhe darem sustentabilidade, como os espaços sagrados do islamismo: as fortalezas, os palácios e jardins por onde, hoje, circulam milhares de turistas. Então, a história parece ser contada apenas para turista ouvir. Mas esses vestígios estão lá e insistem em se fazer visíveis. Mesmo que afirme escolher as versões oficiais de sua história, é como mouro e bastardo que o narrador espalha os manuscritos por Benengeli, sua pátria imaginária, e se permite ver, através da relação especular entre o Alhambra e as fortalezas de Delhi e Agra, que a Europa está na Índia, e que a Índia na Europa está.

ARMAZÉM DE ESPECIARIAS

A pátria de cada um é onde nascemos, mas é também o local onde temos um amigo, o local onde há injustiça, o local onde podemos contribuir com a nossa arte.

Miguel Littín

ARMAZÉM DE ESPECIARIAS

O *último suspiro do Mouro*, no decorrer dos quase cem anos que retrata, focaliza a história de duas famílias marcadas pela bastardia. Na medida em que a geração de Aurora e Abraham Zogoiby desloca as margens de Cochim para Bombaim – a grande cidade ocidentalizada – ocorre uma alteração na cartografia do território indiano, que é levada a extremo quando Moraes viaja para a Península Ibérica. Ao ficcionalizar o nome de algumas aldeias em Andaluzia, como Erasmo, Benengeli, Rushdie reinaugura uma Península Ibérica anterior à sua divisão entre Espanha e Portugal e inaugura uma pátria imaginária, escrita, cujas fronteiras não podem ser cartograficamente delineadas. O ar, enquanto metáfora transgressora dessas fronteiras, mantém não só o Mouro vivo, mas também a literatura, porque ambos recorrem a suspiros outros.

Esses suspiros, por sua vez, podem ser compreendidos como uma sábia mistura de culturas, como os indianos tão bem sabem fazer ao misturar uma infinidade de especiarias e ervas para preparar molhos como o *masala*, que dá nome à segunda parte do romance, e o *chutney*, que leva Saleem Sinai, de *Os filhos da meia-noite*, a um encontro com seu passado. A culinária indiana é uma das formas através das quais é possível identificar traços da sua identidade. A pimenta, como um dos artigos mais cobiçados pelos europeus, é o ponto de partida da narrativa do Mouro. Ao reclamar a ascendência bastarda de Vasco da Gama, o lado materno da família do Mouro é lançado em uma rede de ambivalências. Como são descendentes por uma simples questão de tradição, podem amarrar essa descendência a várias circunstâncias: ou filiam sua procedência a Vasco da Gama, o homem que deixou descendentes e morreu em Cochim, ou são descendentes do navegador interessado no comércio de especiarias; podem ainda vir a descender do Vasco da Gama, herói épico, imortalizado por Camões ou a personagem que entrou para história por sua aventura pioneira.

Qualquer que seja o elemento que os une ao navegador, o fato é que, de alguma forma, podem vir a ser a progênie forte e bela de que fala Camões no episódio da Ilha dos Amores, quando do encontro amoroso entre Tétis e Vasco. Mas, por um efeito irônico, os barões assinalados transformam-se em varinas e a história é contada do ponto de vista das mulheres, não aquelas que ficaram à beira-mágoa, mas aquelas

que, passada a grandeza épica, contam a história numa outra perspectiva. O texto camoniano conta a história de homens heróicos, enquanto Rushdie relata as histórias de homens e mulheres não tão heróicos assim. Mas são essas histórias particulares de homens, mulheres, religiões e culturas que minam o poder homogeneizador dos relatos oficiais.

Se, no texto camoniano, é possível identificar uma dupla verdade – a econômica e a religiosa – que justifica a viagem, na narrativa de Rushdie essa intencionalidade dá lugar a um projeto que rompe as fronteiras “inaugurais” e explicita a multiplicidade identitária com a qual está configurado não só o Oriente, mas também o Ocidente. Nesse aspecto, a metáfora da especiaria torna-se produtiva porque ajuda a visualizar que cada “guisado” tem uma combinação de especiarias, a partir da qual se desenvolvem centenas de pratos diferentes. Essa parece ser também a proposta literária de Salman Rushdie que, ao se reconhecer como bastardo, tem consciência da mistura de especiarias necessária para configurar sua interface oriental-ocidental. Uma afirmativa do autor reforça esse aspecto, ao comentar sobre o efeito da publicação de *Os versos satânicos*:

Eu nasci indiano, e não apenas indiano, mas indiano de Bombaim – Bombaim, a mais cosmopolita, a mais híbrida, a mais misturada das cidades indianas. A minha escrita e pensamento foram, portanto, tão profundamente influenciados pelos mitos e atitudes hindus como pelos muçulmanos [...] Nem o Ocidente se encontra ausente de Bombaim. Eu já era um mestiço, um bastardo da história, antes de Londres ter agravado essa condição.³³⁹

Assinalada pela origem oriental – muçulmana e hindu –, sua literatura se deixa atravessar não só pela literatura ocidental: “Gogol, Cervantes, Kafka, Melville, Machado de Assis”,³⁴⁰ mas ainda por inúmeras de suas manifestações culturais. Como um bastardo, lida de modo irreverente com essa condição que possibilita usufruir de ambas as culturas, mas sem buscar uma origem que as diferencie. Quando se fala na literatura de Salman Rushdie, é impossível não pensá-la como um armazém de especiarias, que atribui novos sabores a relatos já elaborados, mas que também se

³³⁹ RUSHDIE, 1994, p. 462.

³⁴⁰ RUSHDIE, 1994, p. 35.

deixa temperar com molhos picantes e outras especiarias mais, que tiveram no Oriente o cenário para mútuas alterações.

O singular tempero dessa literatura está ainda associado à estratégia de Rushdie, a de que “a ficção usa os factos como pontos de partida e depois se afasta, em espiral, para explorar as suas verdadeiras preocupações, que são apenas tangencialmente históricas”. A história, nessa medida, impulsiona o espírito criativo ficcional, mas não é o fim último de quem faz literatura. Tratar a literatura como história é, para Rushdie, cometer o erro de categorias. E o caso de *Os versos satânicos* é, para o autor, um dos maiores erros de categoria na história literária.³⁴¹ Por um processo de reversão, a literatura é lida como “verdade” e profanação de um acontecimento sagrado. Ao perder o seu tempero ficcional, o livro torna-se ilegível, conspurcado.

No texto “Mil e um dias num balão”, proferido como discurso, em dezembro de 1991, na Universidade de Columbia, Rushdie anunciou:

Talvez concordem também que a celeuma em torno *Os de versículos satânicos* foi, no fundo, uma disputa sobre quem deverá deter o poder sobre a grande narrativa, a História do Islão, e que esse poder deve pertencer igualmente a todos. Que, mesmo que o meu romance fosse incompetente, ainda assim a sua tentativa de recontar a história seria importante. Que, se eu tivesse fracassado, outros deveriam ter êxito, pois aqueles que não têm poder sobre a história que domina as suas vidas, o poder de a reinventar, repensar, desconstruí-la, brincar com ela e transformá-la à medida que os tempos se vão transformando, são na verdade impotentes pois não conseguem pensar novos pensamentos.³⁴²

O poder sobre as grandes narrativas e o direito de recontá-las é uma questão recorrente na obra de Rushdie. Em *O último suspiro do Mouro*, Moraes pode recontar a história de sua família, enquanto destece tramas oficiais a partir de sua experiência particular. Com essa experiência, o narrador, ainda que tente repassar os “rerrelatos” na mesma medida com que lhe chegaram, realiza neles alterações provocadas pela inserção de relatos cotidianos de que ouviu falar. Pode, por isso, narrar as múltiplas apresentações identitárias que compõem o mosaico que é a sua própria. O “grande

³⁴¹ RUSHDIE, 1994, p. 467.

³⁴² RUSHDIE, 1994, p. 491-492.

relato”, por sua vez, não deixa de existir, mas a sua configuração coesa, estriada, dá lugar a uma dimensão lisa, anterior às fronteiras. Nesse espaço deslizante atua o bastardo, o “degenerado da espécie”.

De modo semelhante ao penúltimo dos Aurelianos de *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez, é a bastardia que condiciona o aparecimento de pergaminhos escritos em línguas impenetráveis, somente decifrados por aquele que, colocado à margem da história, os avalia em busca de algum sinal que possa indicá-lo como agente da História, mas de uma História que deseja ver recontada e na qual ele não esteja relegado ao porão, ao quarto de despejo, mas que figure no mesmo plano dos “donos” da História. Contudo, essa História deve ser contada deslocando sua voz única para aquela da heteroglossia, definida como vozes variadas e opostas. Essa perspectiva de desvendar o passado a partir de documentos menores amplia os limites não só da História, mas também da ficção, põe em destaque a existência de homens e mulheres cuja existência, freqüentemente ignorada, é muitas vezes mencionada apenas de passagem nas narrativas e na História tradicionais.

A literatura bastarda rompe com genealogias para evidenciar, de modo mais expressivo, os diálogos possíveis e necessários com a literatura canônica. Esse diálogo, porém, não deve ter um caráter submisso, mas voluntário e irreverente com as gerações anteriores. Não deve ser um diálogo de legitimação, mas de questionamento. Afinal, um “eu” não é uma ilha, existe numa trama de relações cada vez mais complexas e dinâmicas. Nesse cenário cada vez mais veloz, a metáfora das especiarias, aponta para o fato de que a sua propriedade conservante não permitiu que uma cultura fosse diluída na outra. Os encontros e submissão do Outro ao Ocidente aconteceram e fazem parte de uma extensa história, ao longo de séculos, registrada sob a óptica do colonizador. O bastardo, consciente de que faz parte desse encontro e de que pode atuar dos dois lados dessa História, cria uma instância enunciativa outra, a partir da qual a voz do “pai” e a da mãe se fazem ouvir com a mesma intensidade.

Na Índia, a gastronomia está marcada não só pela exibição aromática, mas também pelo peso das correntes religiosas que convivem no país: hindus, budistas, cristãos, muçulmanos, judeus e jainistas geram uma dinâmica em que se estabelece

uma estreita relação entre a espiritualidade e a comida.³⁴³ A despeito das divergências ideológicas e alimentares, as especiarias estabelecem um laço entre esses diferentes povos e credos. São elas e o aroma delas proveniente que permitem a mistura, atraem paladares, mas, acima de tudo, conservam a particularidade dos alimentos. De modo semelhante trabalha Salman Rushdie. Contudo, no seu armazém, as especiarias são livros de literatura; de História; a *Bíblia* hebraica; a cristã; o *Alcorão*; o cinema; os desenhos animados; os quadrinhos; a pintura; relatos anônimos e muito mais. A mistura dessas especiarias, por sua vez, só um bastardo sabe dosar, pois só aquele que se reconhece como tal tem consciência de que a História e a literatura, para serem recontadas, precisam estar abertas a experiências que desafiem o paladar. O Mouro aprende com Ezequiel, o cozinheiro que o ensinou a cozinhar o passado para gestar o futuro. Rushdie, por sua vez, a partir dessa condição que o situa num espaço liminar, aprende a criar pátrias imaginárias, através das quais a sua literatura pode negar a versão oficial da verdade.

³⁴³ MEDINA, 2005, p. 8.

BIBLIOGRAFIA

1 Bibliografia de Salman Rushdie

RUSHDIE, Salman. *Shalimar, o equilibrista*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

RUSHDIE, Salman. *Fúria*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

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

RUSHDIE, Salman. *Haroun e o mar de histórias*. Trad. Isa Mara Lando. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

RUSHDIE, Salman. *Os versos satânicos*. Trad. Misael H. Dursan. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

RUSHDIE, Salman. *O Mágico de Oz*. Trad. Rolf Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

RUSHDIE, Salman. *O último suspiro do Mouro*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

RUSHDIE, Salman. *Oriente, Ocidente*. Trad. Melina R. de Oliveira. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RUSHDIE, Salman. *Pátrias Imaginárias: ensaios e textos críticos 1981-1991*. Trad. Helena Tavares et al. Lisboa: Dom Quixote, 1994.

RUSHDIE, Salman. *Os filhos da meia-noite*. Trad. Manuel João Gomes. Lisboa: Dom Quixote, 1989.

RUSHDIE, Salman. *Shame*. Londres: Picador, 1983.

RUSHDIE, Salman. 1982. The Empire Writes Back with a Vengeance. *The Times*, p. 8. 3 July 1982.

RUSHDIE, Salman. Sonho de um retorno glorioso. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 7 jan. 2001. Caderno Mais.

2 Bibliografia geral

ACTAS DOS COLÓQUIOS SOBRE A TEMÁTICA DA MULHER – 1999/2000. *A mulher da história*. Moita: Câmara Municipal, 2001.

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. Rio de Janeiro: Duas Cidades / Editora 34, 2003.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.

ALBUQUERQUE, Luís de. Sobre o ambiente em que Camões planeou *Os Lusíadas*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1980. Separata de: *Comemoração do IV Centenário da Morte de Camões*, Lisboa, 1980.

ALBUQUERQUE, Martim de. *A expressão do poder em Luís de Camões*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1988. (Temas Portugueses).

ALMANACH CAMOES. *Almanach Camões*: para 1881. Lisboa: Typographia Universal, 1880.

ALMEIDA, Iván.Borges, Eco, Peirce: las conjeturas y los mapas. In: MONTORO, María J. Calvo (Org.). *Relaciones literarias entre Jorge Luis Borges y Umberto Eco*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1999.

ALVES, Jorge Manuel dos Santos. *Dois sonhos portugueses de negócio e evangelização na Insulíndia em finais do século XVII*. Lisboa: ICT, 1993. (Centro de Estudos de História e de Cartografia Antiga. Série Separatas, 237).

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*: reflexiones sobre el origen y difusion del nacionalismo. Trad. Eduardo Suarez. Mexico: Fondo de Cultura Economica, 1993.

ARISTÓTELES. “De la mémoire e de la réminiscence”. In: *Petits traites d’histoire naturelle*. Paris: Société d’édition “Les Belles Lettres”, 1953.

ARISTÓTELES. *A poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Coleção Os Pensadores, II).

ARISTÓTELES. *Da Alma*. Trad. Carlos Humberto Gomes. Lisboa: Edições 70, 2001.

ARMSTRONG, Karen. *Em nome de Deus*: o fundamentalismo no judaísmo, no cristianismo e no islamismo. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ASENCIO, Eugénio. La fortuna de *Os lusíadas* en España. Madrid: Fundação Universitária Española, 1973.

BACHELART, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Rosimary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 1993. (Coleção Trópicos).

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – o contexto de François Rabelais*. 4. ed. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. a partir do francês por Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BALANDA, Elisabeth; ECHEVERRÍA, Armando Uribe (Dir.). *Les métamorphoses de l’azur*: l’art de l’azulejo dans le monde latin. Forez (France): Ars Latina, 1994.

BARBOSA FILHA, Rubem. *Tradição e artifício*. Iberismo e Barroco na formação americana. Belo Horizonte / Rio de Janeiro: UFMG / IUPERJ, 2000.

- BARRENECHEA, Ana María (Comp.). *Archivos de la memoria*. Rosario: Ed. Beatriz Viterbo, 2003.
- BARROSO, Ivo (Org.). *Charles Baudelaire: poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1992.
- BASTOS, José Gabriel Pereira. “Introdução a uma antropologia dos processos identitários.” In: BASTOS, José Gabriel Pereira (edit.) *Antropologia dos processos identitários* (thematic issue), *Ethnologia*, Nova Série, nº 12-14, Lisboa: FCSH and Fim do Século, [s.d.], p. 11-35.
- BENEDITO, Silvério. *Para uma leitura de Os Lusíadas de Luís de Camões*: apresentação crítica, síntese didáctica, perspectiva intertextual, lista vocabular alfabética. Lisboa: Editorial Presença, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 222-232.
- BERARDINELLI, Cleonice. Viagem e utopia em Fernão Mendes Pinto. In: ENCONTRO DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS BRASILEIROS DE LITERATURA PORTUGUESA, 13, 1992, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: UFRJ, 1992, p. 127-136.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. Myrian Ávila et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. (Coleção Humanitas).
- BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Edições Paulinas, 1983.
- BIBLIOTECA MUNICIPAL DE ALMADA. *Catálogo bibliográfico camoniano 1580-1980: Camões poeta do povo / Biblioteca Municipal de Almada*. Almada: Câmara Municipal de Almada, Departamento do Ensino, Desporto e Cultura, 1980.
- BLAKE, Andrew. *Salman Rushdie: a beginner's guide*. London: Hodder & Soughton, 2001.
- BLANCHOT, Maurice. “O sono, a noite”. In: *Espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio D'Água, 1984. (Coleção À volta da Literatura).
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Trad. Arthur Nastrovsky. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- BOOK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens*. Trad. Ana Luísa Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG/Chapecó-SC: Editora Universitária Argos, 2002.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. (4 volumes). Rio de Janeiro: Globo, 1999.
- BORGES, Jorge Luis. *Destino e obra de Camões*. Trad. Miguel Viqueira. Amarante: Edições do Tâmega, 1993. Edição bilingüe.

- BORGES, Jorge Luis. *Sete noites*. Trad. João Silvério Trevisan. São Paulo: Max Limonad, 1985.
- BORREGANA, António Afonso. *Os Lusíadas de Luís de Camões: o texto em análise*. 6. ed. Lisboa: Texto Editora, 2000.
- BOXER, Charles R. *A Índia portuguesa em meados do séc. XVII*. Trad. Luís Manuel Nunes Barão. Lisboa: Edições 70, 1982. (Coleção Lugar da História).
- BOXER, Charles R. *O império colonial português (1415-1825)*. Trad. Inês Silva Duarte. Lisboa: Edições 70, 1981.
- BOXER, Charles R. *A mulher na expansão ultramarina ibérica – 1415-1815: alguns factos, ideias e personalidades*. Lisboa: Livros Horizonte, 1977. (Coleção: Horizonte, 35).
- BRAH, Avtar. *Cartographies of diaspora: contesting identities*. London: Routledge, 1996. (Gender, Racism, Ethnicity Series).
- BRANDÃO, Fiamma Hasse Pais. *O labirinto camoniano e outros labirintos: temas de literatura e de história portuguesas*. Lisboa: Teorema, 1985.
- BRASIL, Reis. *Os Lusíadas: comentários e estudo crítico*. Lisboa: Livraria Portuguesa, 1994.
- BRASIL, Reis. *Os Lusíadas: sublimação do género épico*. Lisboa: Hugin, 2001.
- BRINKER-GABLER, Gisela; SMITH, Sidonie. *Writing new identities: gender, nation, and immigration in contemporary Europe*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- BROMLEY, Roger. *Narratives for a new belonging: diasporic cultural fictions*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000. (Tendencies, Identities, Texts, Cultures).
- BURKE, Peter (Org.). *A escrita da História – Novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo UNESP, 1992.
- CALDEIRA, Tatiana Salgueiro. *Rede de histórias: identidade(s) e memória(s) no romance Dois irmãos*, de Milton Hatoum. 2004. 140 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainard. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- CALVINO, Italo. *O castelo dos destinos cruzados*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- CALVINO, Italo. Multiplicidade. In: CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 117-138.
- CAMLONG, André. La poétique des *Lusíades* ou l'art consommé de l'épopée et du raisonnement ou le discours poétique et politique humaniste. Lisboa/Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985. Separata XXI. p. 273-312.

CAMÕES, Luís de. *Obras de Luiz de Camões precedidas de um ensaio biographico no qual se relatam alguns factos não conhecidos da sua vida*: Lusíadas / ed. lit., Visconde de Jerumenha. Lisboa: Imprensa Nacional, 1869.

CAMPBELL, Eileen; BRENNAN, J.H. *Dicionário da mente, corpo e espírito*: idéias, pessoas e lugares. Trad. Manuel Ricardo Ferreira. Lisboa: Planeta, [s.d.].

CANCLINI, Néstor. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

CARREIRA, José Nunes. *Camões e o Antigo Testamento*. Ponta Delgada: Universidade dos Açores, 1982.

CARROLL, Lewis. *As aventuras de Alice no país das maravilhas & Através do espelho*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002.

CARVALHO, Carlota Almeida de. Aspectos da personalidade de Camões em *Os Lusíadas*. Oração da Sapiência proferida no Instituto de Odivelas. Lisboa, 31 de outubro de 1972.

CARVALHO, José Murilo de. *Pontos e bordados*: escritos de história e política. Belo Horizonte: Editora UFMG/Humanitas, 1999.

CASTELO BRANCO, Camilo. *O santo da montanha*. 6. ed. Lisboa: AMP, 1972.

CATZ, Rebecca. *A sátira social de Fernão Mendes Pinto*. Trad. Manolo B. R. Santos. Lisboa: Prelo, 1978.

CATZ, Rebecca. *Cartas de Fernão Mendes Pinto e outros documentos*. Lisboa: Editorial Presença/Biblioteca Nacional, 1983.

CHACAM, Vera. Eça no Egito: encanto e desencanto da cidade oriental. *Boletim do CESP*. Belo Horizonte, v. 19, n. 25, p. 121-152, jul./dez. 1999.

CHALLITA, Mansur (Trad.) *O Alcorão*. Rio de Janeiro: Associação Cultural Internacional Gibran, [s.d.].

CHASCA, Edmund. *El arte jugralesco en el Cantar de Mio Cid*. Madrid: Editorial Gredos, 1967.

CHAUÍ, Marilena de Souza. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Perseu Abramo, 2000.

CHAUÍ, Marilena de Souza. Raízes teológicas do populismo no Brasil: teocracia dos dominantes, messianismo dos dominados. In: DAGNINIO, Evelina (Org.). *Anos 90: política e sociedade no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CHETWYND, Tom. *Dicionário de símbolos*. Trad. Fernanda Soares. Lisboa: Planeta, 2004.

CHETWYND, Tom. *Dicionário dos mitos sagrados*. Trad. Nuno Romano. Lisboa: Planeta, 2004. (Símbolos, sonhos & mitos).

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 14. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1999.

CIDADE, Hernâni. *A literatura portuguesa e a expansão ultramarina: séc. XV e XVI*. Coimbra: Agência Geral das Colônias, 1963. v. 1.

CIRURGIÃO, António. *O olhar esfíngico da Mensagem de Pessoa*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/Ministério da Educação, 1990.

CLIFFORD, James. *Routes: travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1999.

COELHO, Alexandra Prado. *Muçulmanos em Portugal: onde fica Meca quando se olha de Lisboa? Fotografias de Daniel Rocha*. Lisboa: Público, 2005.

COHN-SHERBOK, Dan. *Judaísmo*. Lisboa: edições 70, 1999. (Coleção Religiões do Mundo).

COLOMBO, Fausto. *Os arquivos imperfeitos: memória social e cultura eletrônica*. Trad. Beatriz Borges. São Paulo: Perspectiva, 1991.

COLÓQUIO INTERNACIONAL HISTÓRIAS LITERÁRIAS COMPARADAS, 2000, Lisboa. *Actas*. Lisboa: Edições Colibri: Centro de Literatura e Cultura Portuguesa e Brasileira, 2001. (Actas e Colóquios, 24).

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CHEAH, Pheng; ROBBINS, Bruce (Ed.). *Cosmopolitics: thinking and feeling beyond the nation*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998. (Cultural Politics, 14).

COSTA, João Paulo de Oliveira e (Dir.). *Anais de História de além-mar*. Lisboa: Centro de História de Além-mar/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa, 2004. n. V.

COSTA, Maria Clara Pereira da. *A problemática da inserção social de Luis de Camões: perfil individual e social de alguns Camões: inventário documental*. Ponta Delgada: Universidade dos Açores, 1984.

COSTA, Mario. Corpo e redes. In: DOMINGUES, Diana (Org.). *Arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: UNESP, 1997. p. 303-314.

COSTA, Maria Cristina Matos Carrington da. *Camões e D. Sebastião na obra de Reinhold Schneider*. Aveiro: [s.n.], 1999. 2 v. Policopiado.

COUTINHO, Almirante Gago. *A viagem de Vasco da Gama e a versão camoneana em Os Lusíadas*. Lisboa: Quipu Publicações, 2002.

CUNHA, António Geraldo. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

- DALMIA, Vasudha; VON STIETENCRON, Heinrich. *Representing Hinduism: the construction of religious traditions and national identity*. New Delhi: Sage Publications India, 1995.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. Vol. 4.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. Vol. 4.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castanon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o Barroco*. 2. ed. Trad. Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papirus, 2000.
- DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente – 1300-1800: uma cidade sitiada*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: una impresión freudiana*. Trad. Paco Vidarte. Madrid: Trotta, 1997.
- DESA, Nishtha. The Denationalisation of Goans. In: LUSOTOPIE – Enjeux contemporains dans les spaces lusophones. *Lusophonies asiatiques, asiatiques en lusophonies*. Paris: Éditions Karthala, 2000. p. 469-476.
- DESCARTES, René. Da Natureza do Espírito Humano; e de como Ele é Mais Fácil de Conhecer do que o Corpo. In: *Descartes*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p. 91-98. (Coleção Os Pensadores).
- DIVAKARUNI, Chitra. *A Senhora das especiarias*. Trad. Adalgisa Campos da Silva. Rio de Janeiro: Objetiva, 1997.
- DJELAL, Kadir. Introduction: America and its studies. In: DJELAL, Kadir (Org.). *Publications of the Modern Language Association – PMLA*. January 2003 – vol. 118, nº 1 – Special Topic: América: the Idea, the Literature.
- DOMINGUES, José D. Garcia. A concepção do mundo árabe-islâmico n'Os Lusíadas. Lisboa, 1972. Separata de: GARCIA DE ORTA. *Revista da Junta de Investigações do Ultramar*. Número especial comemorativo do IV Centenário da publicação de *Os Lusíadas*.
- DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. (Coleção Humanitas).
- EADE, John; JAHJAH, Dyab Abou; SASSEN, Saskia. *Identities on the move*. London: British Council, 2004. (British Council 70th Anniversary, Essays on Cultural Relations. Birthday Counterpoints).

- EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Trad. Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.
- ECHEVARRÍA, Roberto González. *Mith and archive*. London: Duke University Press, 1998.
- ECO, Umberto. *Kant e o ornitorrinco*. Trad. Ana Theresa Vieira. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- ECO, Umberto. O antiporfírio. In: ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 316-341.
- ECO, Umberto. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- ELIAS, Jamal J. *Islamismo*. Trad. Francisco Manso. Lisboa: Edições 70, 1999. (Coleção Religiões do Mundo).
- ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1994.
- ENCICLOPÉDIA EINAUDI. Vol. 1: Memória-História. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.
- ENCICLOPÉDIA LUSO-BRASILEIRA DE CULTURA. Lisboa: Verbo, 1997.
- ENCICLOPÉDIA MIRADOR INTERNACIONAL. São Paulo/Rio de Janeiro: Encyclopaedia do Brasil Publicações, 1979.
- FARIA, Eduardo Lourenço de. Camões e a visão neoplatônica do mundo. Lisboa, 1973. Comunicação apresentada à 1ª Reunião Internacional de Camonistas, Lisboa, 15 a 18 de novembro de 1972.
- FERNÁNDEZ, Emílio Mitre. *Cristianos, mulsumanos e hebreos: la difícil convivencia de la España medieval*. Madrid: Anaya, 1988.
- FERRO, Marc. *História das colonizações: das conquistas às independências – séculos XIII a XX*. Trad. Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- FINLEY, M. I. Mito, memória e história. In: FINLEY, M. I. *Uso e abuso da história*. São Paulo: Martins Fontes, 1985. (Coleção O homem e a história).
- FRIEIRO, Eduardo. *Torre de papel – Motivos literários*. Belo Horizonte: Imprensa Publicações, 1969.
- FOUCAULT, Michel. Las meninas. In: FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. 14. ed. Trad. Lúcia M. Pondé Vassallo. Petrópolis: Vozes, 1987.

- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Petrópolis: Vozes, 1971.
- FOUILLOUX, Danielle. *Dicionário cultural da Bíblia*. Trad. José David Antunes. Lisboa: Dom Quixote, 1996. (Dicionários Dom Quixote, 41).
- FRANÇA, Rubem. A seita do Samorim (Maometismo? Bramanismo?). Recife, 1963. Separata de: *Symposium*-Revista da Faculdade de Filosofia de Universidade Católica de Pernambuco. Pernambuco, 1963.
- FRANÇA, Rubem. *As armas & os barões: reflexões sugeridas pelo mais célebre verso de Os Lusíadas*. Recife: Universidade Católica de Pernambuco, 1973.
- FRIEIRO, Eduardo. *Torre de papel – motivos literários*. Belo Horizonte: Imprensa/Comunicações, 1969.
- FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN. *Vasco da Gama e a Índia*. Lisboa/Paris: Fundação Calouste Gulbenkian/Chancelaria das Universidades de Paris, 1998.
- FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN. *Vasco da Gama e a Índia – Conferência Internacional – Paris, 11-13 de maio, 1998*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999. Vol. I: História Política e Militar. Vol. II: História Social e econômica. Vol. III: História Religiosa, Cultural e Artística.
- GALBIATI, Mons. Enrico. *A história da salvação no Antigo Testamento*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1988. Exílio, p. 437-449.
- GANERI, Anita. *Explorando a Índia*. Trad. Mário Vilela. São Paulo: Editora Ática, 1997.
- GARCIA, Maria Antonieta. *Judaísmo no feminino: tradição popular e ortodoxia em Belmonte*. 2000. 320 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Instituto de Sociologia e Etnologia das Religiões, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2000.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seul, 1982.
- GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002.
- GIKANDI, Simon. *Maps of Englishness: writing identity in the culture of colonialism*. New York: Columbia University Press, 1996.
- GIL, Fernando. *O efeito – Lusíadas*. Lisboa: Ed. João Sá da Costa, 1997.
- GIL, Fernando; MACEDO, Helder. *Viagens do olhar: retrospecto, visão e profecia no Renascimento português*. Colaboração de Luís de Sousa Rebelo. Porto: Campo das Letras, 1998. (Cultura portuguesa, 1).
- GODINHO, Vitorino Magalhães. *Os descobrimentos e a economia mundial*. Lisboa: Editorial Presença, 1983.

- GOLDMANN, Lucien. *A Sociologia do romance*. 2.ed. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- GOMES, F. Casado. Baco e o “desconcerto do mundo” em *Os Lusíadas*. Lisboa, 1973. Comunicação apresentada à 1ª Reunião Internacional de Camonistas, Lisboa, 15 a 18 de novembro de 1972.
- GONÇALVES, Gláucia Renate. Geografias pós-coloniais: uma leitura de *A bend in the river*, de V. S. Naipaul. In: GONÇALVES, Gláucia Renate, RAVETTI, Graciela (Org.). *Lugares críticos – Línguas Culturas Literaturas*. Belo Horizonte: Orobó Edições/Faculdade de Letras da UFMG, 1998.
- GONÇALVES, Luís da Cunha. *Camões e Os Lusíadas na moderna crítica hispano-americana*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1957. Separata das memórias – Classe Letras – tomo VI.
- GOOD, Jack. *O Oriente no Ocidente*. Trad. João Pedro George. Algés: Difusão Editorial, 2000.
- GOTLIB, Nádya Batella. Viagens e viagens: o sentido contraditório das navegações n’*Os Lusíadas*. In: *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*-Revista da Faculdade de Letras da UFMG. Belo Horizonte: FALE/UFMG, v. 10, n. 12, p. 672-714, jul./dez.1988.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 7. ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Organização de Liv Sovik. Trad. Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.
- HAUGHT, James A. *Perseguições religiosas: uma história do fanatismo e dos crimes religiosos*. Trad. Bete Torii. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- HERNÁNDEZ, Alfonso Pleguezuelo. *Azulejo sevillano*. Catalogo del Museo de artes y costumbres populares de Sevilla. Sevilla: Padilla Libros, 1989. Latina, 1994.
- HESÍODO. *Teogonia – a origem dos deuses*. 3. ed. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Políticas da teoria. HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.) *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- HOURANI, Albert. *Uma história dos povos árabes*. 2. ed. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- HUYSSSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. Trad. Carlos A. de C. Moreno. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.) *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1996.

JONES, Ann Rosalind. Escrever o corpo: para uma compreensão de *l'écriture féminine*. In: MACEDO, Ana Gabriela (Org.) *Gênero, identidade e desejo: antologia crítica do feminismo contemporâneo*. Lisboa, Cotovia, 2002. p. 75-95.

JORDÃO, Vera Pacheco. *A Índia que eu vi*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1975.

JORGE, Marco Antônio Coutinho. *Fundamentos da psicanálise: de Freud a Lacan*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2000. v. 1: *As bases conceituais*.

JOZEF, Bella. *Projeção de Camões nas literaturas hispânicas*. Lisboa, 1984. Separata e Volume III de: *Os Lusíadas: estudos sobre a projeção de Camões em culturas de Literaturas estrangeiras*. Por ocasião do quarto centenário da morte de Luís de Camões e segundo centenário da Academia das Ciências de Lisboa.

KAFKA, Franz. *O veredicto / A colônia penal*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

KHAN, Sheila - *African Mozambican immigrants: narrative of immigration and identity, and acculturation strategies in Portugal and England*. Coventry: Centre for Research in Ethnic Relations, University of Warwick, 2003.

KHILNANI, Sunil. *The idea of India*. New Delhi: Penguin Books India, 1999.

KONIG, Franz Cardeal; WALDENFIS. *Léxico das religiões*. Petrópolis: Vozes, 1998.

KRISTEVA, Júlia. *Introdução à semântica*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KUORTI, Joel. *The Salman Rushdie bibliography: a bibliography of Salman Rushdie's work and Rushdie Criticism*. Frankfurt: Lang, 1997.

LACLAU, Ernest. *Emancipations*. London: Verso, 1996.

LADERO QUESADA, Miguel Ángel. *Granada: história de um país islâmico (1232-1571)*. Madrid: Editorial Gredos, 1968.

LAVAJO, Joaquim Chorão. *Cristianismo e Islamismo na Península Ibérica: Raimundo Martí, um precursor do diálogo religioso*. 1988. 1172 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade de Évora, Évora, 1988. 3 v.

LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1975. (Almedina, 24).

LE MOS, A. Vieira de; ALMOYNA, J. Martínez. *A obra espanhola de Camões: estudo crítico*. 2. ed. Porto: Pax, [s.d.].

LEVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. Trad. Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

- LEWIS, Bernard. *O que deu errado no Oriente Médio*. Trad. Rui Jungmann. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1996.
- LEWIS, Bernard. *O Oriente Médio: do advento do cristianismo aos dias de hoje*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002.
- LIMA, Francisco Ferreira de. *O outro livro das maravilhas: a peregrinação de Fernão Mendes Pinto*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.
- LIMA, Luís Costa. *O redemunho do horror: as margens do Ocidente*. São Paulo: Planeta, 2003.
- LOPES, Maria Helena Trindade. A problemática da nomeação no antigo Egito. In: *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*. Identidade, tradição e memória. n. 9, 1996, p. 11-15.
- LOPES, Silvina Rodrigues. A poesia, memória excessiva. In: *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*. Identidade, tradição e memória. n. 9, 1996, p. 155-161.
- LÓPEZ, Antoinette Sedillo. *Historical themes and identity: mestizaje and labels*. New York: Garland Publishing, 1995. (Latinos in the United States).
- LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Trad. Alfredo Margarido. Lisboa: Editorial Presença, [s.d.].
- LUQUE ALCAIDE, Elisa. *La iglesia católica y América* Madrid: Mapfre, 1992.
- LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. 3. ed. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- MACEDO, Ana Gabriela (Org.) *Gênero, identidade e desejo: antologia crítica do feminismo contemporâneo*. Lisboa, Cotovia, 2002.
- MACEDO, Helder. O braço e a mente. O poeta como herói n'Os *lusíadas*. In: Arquivos do Centro Cultural Português. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1981. Separata XVI.
- MACEDO, Helder. *Camões e a viagem iniciática*. Lisboa: Moraes Editores, 1980.
- MACEDO, Helder. *Pedro e Paula*. Lisboa: Editorial Presença, 1998.
- MACEDO, Helder. *Sem nome*. Lisboa: Editorial Presença, 2004.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de. Notas sobre literatura pós-colonial, um caso. In: LABORINHO, Ana Paula (Org.). *A vertigem do Oriente: modalidades discursivas no encontro de culturas*. Lisboa/Macau: Edições Cosmos, 1999. (Coleção Viagem).
- MAHFUZ, Naguib. *As noites das Mil e Uma Noites*. Trad. Cristina Rodrigues e Artur Guerra. Miraflores: Difusão Editorial, 1998.
- MAIOR, Isabel Vila. O discurso direto como estratégia narrativa na *Peregrinação*. In: SEIXO, Maria Alzira e Zurbach (Org.). *O discurso literário da peregrinação*. Lisboa: Cosmos, 1999. p. 95-118.

- MANENT, A. (Adap.). *Poema de Mío Cid*. 5. ed. Barcelona: Editorial Juventud, 1990.
- MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cem anos de solidão*. Trad. Eliane Zagury. 58. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- MARTINS, Oliveira. *História de Portugal*. Lisboa: Guimarães Editores, 1972.
- MARTINS, Oliveira. *Camões: Os Lusíadas e a renascença em Portugal*. Lisboa: Guimarães Editores, 1986.
- MEDINA, Ignacio. *Índia*. Lisboa: Público, 2005. Col. Cozinha de país a país.
- MAETZU, Ramiro de. *Os Lusíadas e o D. Quixote: grandeza e declínio das nações ibéricas*. In: MEDINA, João (Dir.). *História de Portugal: dos tempos pré-históricos aos nossos dias*. Lisboa: Ediclube, [s.d.] v. 1: O mar sem fim. p. 323-326.
- MELO FURTADO, Edith. "Reacting to a Transition – The Case of Goa". In: LUSOTOPIE – Enjeux contemporains dans les spaces lusophones. *Lusophonies asiatiques em lusophonies*. Paris: Éditions Karthala, 2000. p. 477-486.
- MENDES, Anabela (Org.) *O judaísmo na cultura ocidental*. Compilação das comunicações apresentadas no Colóquio realizado entre 30 e 31 de outubro e 2 e 3 de novembro de 1989. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- MEYER, Birgit; GESCHIERE, Peter. *Globalization and identity: dialectics of flow and closure*. Oxford: Blackwell Publishers, 1999.
- MIGNOLO, Walter D. *Historias locales/diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Editorial Akal, 2003. (Cuestiones de Antagonismo, 18).
- MIGNOLO, Walter D. *Local histories/global designs: coloniality, subaltern knowledges, and border thinking*. Princeton: Princeton University Press, 2000. (Princeton Studies in Culture, Power, History).
- MIGUEL, Amando de. *Imagen social recíproca de españoles y portugueses de la Raya: Febrero de 2000: Fevereiro de 2000 = Imagem social recíproca de espanhóis e portugueses da fronteira*. Zamora: Fundación Rei Afonso Henriques, 2000. (Serie Monografias y Estudios).
- MIRANDA, Joana. *A identidade nacional: do mito ao sentido estratégico: uma análise psicossociológica das comparações entre os portugueses e os outros*. Oeiras: Celta, 2002.
- MIRANDA, José A. Bragança de. A virtualização do arquivo. *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*. Identidade, tradição e memória. n. 9, 1996, p. 95-117.
- MIRANDA, Wander Melo (Org.). *A trama do arquivo*. Belo Horizonte: Editora UFMG / CEL, 1995.
- MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: EDUSP / Editora UFMG, 1992.

- MIRANDA, Wander Melo. “O pós-modernismo explicado aos adultos. In: LIMA, Alencar Guimarães (Editor). *Cadernos Pedagógicos e culturais*. Niterói, vol. 3, nº 1, jan./jun., 1994. p. 181-183.
- MIRANDA, Wander Melo. Literatura de Apócrifos: falsas atribuições, imitações, cópias, plágios, pastiches – Borges/Pierre Ménard. In: GUIMARÃES, Adriana *et al* (Dir.). Rio de Janeiro: Marca d’Água, nº 3, março, 1989. p. 172-177.
- MONIZ, António. *Dicionário breve de Os Lusíadas*. Lisboa: Presença, 2001. (Dicionários breves, 15).
- MOURA, Vasco Graça. *Os penhascos e a serpente e outros ensaios camonianos*. Lisboa: Quetzal Editores, 1987.
- MOURÃO, Fernanda Angélica Parreiras. *East, West: the migrant writing of Salman Rushdie*. 2002. 76 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.
- MOURÃO, José Augusto. Tradição oral e literatura bíblica. In: *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*. Identidade, tradição e memória. n. 9, 1996, p. 163-175.
- NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Paris: Metailié, 2000. (Suites Sciences Humaines).
- NASCIMENTO, Lyslei. *Borges e outros rabinos – vestígios da tradição judaica*. 2001. 242 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001.
- NASCIMENTO, Lyslei; NAZARIO, Luiz. (Org.). *Os fazedores de Golems*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da FALE/UFMG, 2004.
- NOGUEIRA, Adelaine LaGuardia. *Fragments da memória e ruínas da história: uma leitura de Kazuo Ishiguro*. 2000. 281 f. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.
- ORTIZ, Airton. *Expresso para a Índia*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- PADOVANI, Umberto; CASTAGNOLA, Luís. *História da filosofia*. 5. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1990.
- PAIS, Amélia Pinto. *Para compreender Os Lusíadas*. 4. ed. Coimbra: Centelha, 1985.
- PÁVITCH, Milorad. *O dicionário Kazar: romance-enciclopédia em 1000.000 palavras*. Fragmento. São Paulo: Marco Zero, 1989. p. 10-29.
- PAZ, Octavio. *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. 4. ed. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1993.
- PETERS, Francis E. *Termos filosóficos gregos: um léxico histórico*. 2. ed. Trad. Beatriz Rodrigues Basbosa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

- PIGLIA, Ricardo. Memória y tradición. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 2, 1990, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1990. p. 60-66.
- PINTO, Alberto Oliveira. *Cabinda e as construções da sua história (1783-1887)*. 2003. 202 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2003.
- PINTO, Fernão Mendes. *Peregrinaçam, peregrinaçam*. Edição Adolfo Casais Monteiro. Lisboa: Sociedade de Intercâmbio Cultural Luso-Brasileiro; Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1952, 2 v.
- PINTO, João Rocha. *A viagem: memória e espaço*. Lisboa: Sá da Costa, 1989.
- PINTO, Maria Márcia Matos. Duas atualizações do discurso do velho do Restelo. In: *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*-Revista da Faculdade de Letras da UFMG. Belo Horizonte, v. 20, n. 26, jan./jun., 2000.
- PINTO, Paulo Mendes (Org.). *Cadernos de Estudos Sefarditas*. Ciclo de Conferências 2000. Lisboa: Cátedra de Estudos Sefarditas “Alberto Banveniste” da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2001. v. 1.
- PINTO, Paulo Mendes (Org.). *Cadernos de Estudos Sefarditas*. Ciclo de Conferências 2001. Lisboa: Cátedra de Estudos Sefarditas “Alberto Banveniste” da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2002. v. 2.
- PINTO, Paulo Mendes (Org.). *Cadernos de Estudos Sefarditas*. Ciclo de Conferências 2002. Lisboa: Cátedra de Estudos Sefarditas “Alberto Banveniste” da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2003. v. 3.
- PIVA, Luiz. O comportamento de Gama em *Os Lusíadas*. São Paulo: Instituto de Estudos Portugueses – USP, 1965. v. 2. Separata de: *Revista Camoniana*.
- POLES, Vicent Estalli. História, arte y tradición de los azulejos valencianos. Fondos del Museo del Azulejo. Onda. In: POLES (Dir.). *História, arte y tradición de los azulejos valencianos (España)*. Editado dal Comune di Fiorano Modanese/Museo del Azulejo Onda “Manolo Safont”, 2003. (edição bilíngüe: espanhol/italiano).
- PORTER, Roy. História do corpo. In: BURKE, Peter (Org.). *A escrita da História – Novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo UNESP, 1992.
- PRATT, Marie Louise. *Os olhos do império: imperialismo e transculturação*. Trad. Jézio Hernane Bonfim Gutierre. Bauru: EDUSC, 2001.
- QUEIRÓS, Eça de. *Obras de Eça de Queirós*. Porto: Lello & Irmão, [s.d.].
- RABASSA, Clementine C. The political significance of the women in Canto III of the *Lusiadas*. *Luso-Brazilian Review*. Madison: The University of Wisconsin Press. v. 17, n. 2, 1982.

- RACINE, J.-L. (Org.). *La question identitaire en Asie du Sud*: Identities in South Asia questioning history, culture, and politics. Paris: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2001. (Collection Purusartha, 22).
- RAMA, Angel. Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana. *Revista de Literatura Iberoamericana*, n. 5, abr. 1974. Maracaibo, Venezuela: Universidad del Zulia, Escuela de Letras.
- RAMALHO, Américo da Costa. *Estudos camonianos*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1980.
- RAMALHO, Christina. *Elas escrevem o épico*. Santa Catarina: EDUNISC, 2005.
- RAMOS, Emanuel Paulo (Org.). *Lúis Vaz Camões: Os Lusíadas*. São Paulo: Catavento, 1980.
- RAMOS, Fernanda Maria da Veiga. *O Oriente no horizonte geográfico de Luís de Camões e Richard Francis Burton*. 1988. 189 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1988.
- RAMOS, José Augusto Martins. Judaísmo e mediterrâneo: espaço, identidade e fronteiras. In: VENTURA, Maria da Graça Mateus (Org.). *O Mediterrâneo ocidental: identidades e fronteira*. Lisboa: Colibri, 2002. p. 65-83.
- RIBAS, Rogério Oliveira. *Filhos de Mafoma: mouriscos, cripto-islamismo e inquisição no Portugal quinhentista*. 2004. 373 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2004.
- RIBEIRO, Aquilino. *Camões, Camilo, Eça e alguns mais: ensaios de crítica histórico-literária*. Amadora: Bertrand, 1975. (Obras Completas de Aquilino Ribeiro).
- RIBEIRO, Aquilino. *Lúis de Camões: fabuloso, verdadeiro: ensaio*. Lisboa: Bertrand, 1950. 2 v.
- RIBEIRO, Maria Aparecida. A crise da aura n'Os Lusíadas. Ponta Delgada: Universidade dos Açores, 1984. p. 541-547.
- RICOEUR, Paul. *Parcours de la Reconnaissance: trois études*. Paris: Stock, 2004. (Colléction Les Essais).
- RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2000. (Colléction L'Ordre philosophique, 3).
- ROGERSON, Barnaby. *O profeta Maomé. Uma biografia*. Trad. Lis Alves. Rio de Janeiro / São Paulo: Record, 2004.
- ROTH, Cecil. *História dos marranos – Os judeus secretos da Península Ibérica*. Trad. José Saraiva. Porto: Civilização, 2001.
- RUNCIMAN, Steven. *A queda de Constantinopla – 1453*. Trad. Laura Rumchinsky. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

RUNCIMAN, Steven. *História das Cruzadas: a primeira Cruzada e a fundação do reino de Jerusalém*. Trad. Cristina de Assis Serra. Rio de Janeiro: Imago, 2002. v. 1.

RUNCIMAN, Steven. *História das Cruzadas: o reino de Acre e as últimas Cruzadas*. Trad. Cristina de Assis Serra. Rio de Janeiro: Imago, 2002. v. 3.

RUNCIMAN, Steven. *História das Cruzadas: o reino de Jerusalém e o Oriente franco*. Trad. Cristina de Assis Serra. Rio de Janeiro: Imago, 2002. v. 2.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. Trad. Denise Buttman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

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

SALGADO, José. *A experiência dum Ocidental: Cesário Verde, Walter Benjamin e a experiência poética da modernidade*. 342 f. 1997. Tese (Doutorado em Letras). University of California, Santa Barbara, 1997. (texto policopiado)

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Entre Próspero de Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e interidentidade. In: *Aerograma*, n. 29, nov. 2004. Disponível em: <<http://www.ces.uc/publicações/globalização>>.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Do pós-moderno ao pós-colonial. E para além de um e outro. Conferência de abertura do VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, realizado em Coimbra, de 16 a 18 de setembro de 2004. Disponível em: <www.ces.pt/misc/do_pos-moderno_ao_pos-colonial.pdf>.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Revista Crítica de Ciências Sociais*. Coimbra: Rainho & Neves, out. 2002.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência. Para um novo senso comum – a ciência, o direito e a política na transição paradigmática*. Porto: Edições Afrontamento, 2000. v. 1.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 4. ed. Porto: Edições Afrontamento, 1995.

SARAIVA, José Hermano. *Vida ignorada de Camões*. 2. ed. rev. aum. Lisboa: Europa América, [s.d.].

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



- SCLIAR, Moacyr. *Judaísmo: dispersão e unidade*. São Paulo: Ática, 1994. (Coleção As religiões na história).
- SCOTT, Jean. História das mulheres. In: BURKE, Peter (Org.). *A escrita da História – Novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo UNESP, 1992. p. 63-95.
- SENA, Jorge de. *A estrutura de Os Lusíadas e outros estudos camonianos e de poesia peninsular do século XVI*. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 1980. (Coleção Obras de Jorge de Sena).
- SENA, Jorge de. *Dialécticas teóricas da literatura*. Lisboa: Edições 70, 1977. (Signos, 4).
- SENA, Jorge de. *Estudos sobre o vocabulário de Os Lusíadas: com notas sobre o humanismo e o exoterismo de Camões*. Lisboa: Edições 70, 1982. (Coleção Obras de Jorge de Sena).
- SHAKESPEARE, Willian. *Otelo: el mouro de Venecia*. Trad. José Izquierdo. Caracas: Imprensa Municipal, 1975.
- SHAPE, Jim. “A história vista de baixo”. In: BURKE, Peter (Org.). *A escrita da História – Novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo UNESP, 1992.
- SILVA, José Manuel Azevedo e; SANTOS, João Marinho dos (Org.). *Diogo do Couto: tratado dos feitos de Vasco da Gama e seus filhos na Índia*. Lisboa: Cosmos, 1998.
- SILVA, Luciano A. Pereira da. *A astronomia dos Lusíadas*. Coimbra: Imp. da Universidade, 1915.
- SILVA, Maria Alda Loya Soares. *A leitura como viagem: uma abordagem de Os Lusíadas na Escola*. Lisboa: Editorial Presença, 1988.
- SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. De viagens e viajantes: Camões, Garrett e Saramago. *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*-Revista da Faculdade de Letras da UFMG. Belo Horizonte, v. 19, n. 24, jan./jun. 1999.
- SILVA, Tomaz Tadeu (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- SILVA, Victor Manuel de Aguiar e. *A estrutura do romance*. 3. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1974.
- SILVEIRA, Jorge Fernandes da (Org.). *Escrever a casa portuguesa*. Belo Horizonte: UFMG, 1999. (Col. Humanitas).
- SONTAG, Susan. *A dença como metáfora*. Trad. Márcio Ramalho. Rio de Janeiro: Graal, 1984. (Col. Tendências, nº 6).
- SMITH, Colin. *La creación del poema de Mio Cid*. Barcelona: Editorial Crítica, 1985.
- SOARES, Maria Fernanda do Amaral. *Da explicação à reconstituição textual: a propósito da descrição da “tromba marítima” em Os Lusíadas*. Lisboa: [s.n.], 1995.

- SOARES, Maria Luísa Couto. A semântica do eu: critérios de identidade pessoal. In: *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*. Identidade, tradição e memória, n. 9, 1996, p. 42.
- SOLÉ, Robert. *Egito: um olhar amoroso*. Trad. Bluma Waddington Vilar. Rio de Janeiro: Ediouro: 2003.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Traço crítico: ensaios*. Rio de Janeiro: UFRJ; Belo Horizonte: UFMG, 1993.
- STORCK, Wilhelm. *Vida e obras de Luís de Camões*. Trad. Carolina Michaelis de Vasconcellos. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1980.
- TAHAN, Malba. Apresentação. In: GALLAND, Antoine (versão). *As mil e uma noites*. Trad. Alberto Diniz. 6. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. 2 vol.
- TAVIM, José Alberto Rodrigues da Silva. *Judeus e cristãos-novos de Cochim – História e memória (1500-1662)*. 712 p. Tese (Doutorado em História de Além-mar) Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2001. (Texto policopiado).
- TAVIM, José Alberto Rodrigues da Silva. Judeus de Cochim: um caminho em aberto... sinopse de estudos editados e em publicação. *Anais de História de Além-mar*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2002. Vol. III, p. 307-332.
- TAYLOR, Charles. *Multiculturalismo: encaminhando a política de reconhecimento*. Trad. Marta Machado. Lisboa: Instituto Piaget, 1994. (Coleção Epistemologia e Sociedade).
- TIBERGHIEEN, Gilles. Maps and inscriptions. In: TIBERGHIEEN, Gilles. *Land art*. Paris: Carré, 1999, p. 163-195.
- TILLY, Charles. *Stories, identities, and political change*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2002.
- TORRICO, Ana. *Poema de Mío Cid – Anónimo*. Madrid: Ciclo Editorial, 1989.
- TURNER, Brian S. *Capitalismo y clases en el Medio Oriente: teorías del cambio social e desarrollo económico*. Mexico: Fondo de Cultura Económica. 1989.
- VALA, Jorge; FERREIRA, Vítor Sérgio (Coord.). *Simetrias e identidades: jovens negros em Portugal*. Oeiras: Celta Editora, 2003. (Estudos sobre a Juventude, 8).
- VALDÉS, Mário J. Colonialism, anticolonialism, neocolonialism and the end of literary history. In: BESSIÉRE, Jean; ANDRÉ, Sylvie (Org.) *Multiculturalisme et identité en littérature et en art*. Paris/Budapest/Torino: L'Harmattan, 2002. Université de Polynésie Française/Association Internationale de Literatura Comparée, [s.d.]. p. 427-435.
- VALENÇA, Pe. Manuel. A radicalidade cristã de *Os Lusíadas*. Lourenço Marques, 1973. Separata do *Boletim da Sociedade de Estudos de Moçambique*.
- VALVERDE, José Filgueira. *Os Lusíadas em si mesmo como monumento*. Lisboa, 1973. Comunicação apresentada à 1ª Reunião Internacional de Camonistas, Lisboa, 15 a 18 de novembro de 1972.

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade* – niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

VEER, Peter van der. *Imperial encounters: religions and modernity in India and Britain*. New Jersey: Princeton University Press, 2001.

VELHO, Álvaro. *Roteiro da primeira viagem de Vasco da Gama à Índia*. Leitura crítica, notas e estudo introdutório por José Marques. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1999. (Coleção Gâmica, 2).

VENTURA, Maria da Graça Mateus (Org.). *O Mediterrâneo ocidental: identidades e fronteira*. Lisboa: Colibri, 2002.

VERDE, Cesário. *O livro de Cesário Verde*. São Paulo: Verbo, 1980.

VERTOVEC, Steven, COHEN, Robin. Migration, diasporas and transnationalism. 1999. No prelo.

VERTOVEC, Steven. Three meanings of “diaspora”, exemplified among South Asian religions. 1999. No prelo.

VICENTE, Gil. *O auto da Índia*. In: *Obras completas*. Porto: Lello & Irmão, 1987.

VILHENA, Maria da Conceição. O preste João: mito, literatura e história. In: *Arquipélago: História*. 2. série. Açores, n. 5, 2001. p. 627-650. v. 1.

WESSELING, Henk. História de além-mar. In: BURKE, Peter (Org.). *A escrita da História – Novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo UNESP, 1992.

WOLLSTONECRAFT, Mary. *Vindicación dos dereitos da muller*. Trad. Maria Fe González Fernández. Santiago de Compostela: Xunta da Galicia/Gotelo Blanco, 2004.

WIGODER, Geoffrey (Ed.). *Dictionnaire encyclopédique du judaïsme*. Adaptação de Sylvie Anne Goldberg e colaboração de Véronique Gillet et all. Paris: Robert Laffont, 1996. (Bouquins).

3 Sites consultados

<http://www.educ.fc.ul.pt/icm/icm2000/icm33/Corbusier.htm>

http://pt.wikipedia.org/wiki/Le_Corbusier

<http://www.spartacus.schoolnet.co.uk/b5.htm>

http://www.e-escola.pt/site-bin/personalidade.asp?person_id=16

<http://euphony.com/euphony/articles/43/Salman/SalmanRushdie-PD.html>

<http://fileroom.aaup.uic.edu/FileRoom/documents/Cases/195rushdie.html>

<http://myrddin.chu.cam.ac.uk/users/osd1000/fatwa.html>

<http://pete.pomona.edu/pynchon/uncollected/rushdie.html>



<http://the-tech.mit.edu/V113/N61/rushdie.61n.html>
<http://uscub.colocado.edu/~honors/f95theses/chakravorty.html>
<http://www.anatomy.su.oz.au/danny/usenet/rec.arts.book.reviews/> [select:gopher archive/R/Rushdie]
<http://www.banned.books.com/rushdie.html>
<http://www-cgi.cnn.com/WORLD/Newsbriefs/9602/02-18/index.html#8>
[http://www.crocker.com/~gisland/literature\(short\).html](http://www.crocker.com/~gisland/literature(short).html)
<http://www.cs.washington.edu/homes/pauld/fishnet/issue/03-04.html#rush>
http://www.delphi.co.uk/delphi/stories/9505/22.Writes/Writers_index.html
<http://www.dillons.co.uk/books/sigh.html>
<http://www.en.utexas.edu/~benjamin/316kfall/316kunit4/studentprojects/rushdie/>
<http://www.flighpath.com/Brento/BrentsComps.HTML>
<http://www.indolink.com/Book/rushdie.html>
<http://www.ingers.org.br/paleo1.html>
<http://www.merlin.com.au/gleebooks/gleaner/oct95/moors.html>
<http://www.mit.edu:8001/activities/safe/safe/cases/mit-rush/>
<http://www.netlink.co.uk/users/zappa/> [photos included]
<http://www.nyu.edu/pages/wsn/subir/rushdie.html> [several pages]
<http://www.salon.com/06/features/interview2.html>
http://www.sfbayguardian.com/Epicenter/96_01/013196epi.html
<http://www.shift.com/shift/shift3-4/rushdiebiblio.html>
<http://www.stg.brown.edu/projects/hypertext/landow/post/> [several pages, see also .../post/mo/ & .../post/suleri/]
<http://www.timeinc.com/time/magazine/domestic/1995/950123/950123.books.rushdie.html>
http://www.uoknor.edu/cybermuslim/cy_mazrui.html
http://www.utexas.edu/studentes/amso/Rushdie_satanic_fiction.html
<http://www.webpage.com/hindu/951007/17/0213b.html>
http://www.yahoo.com/Arts/Humanities/Literature/Authors/Rushdie_Salman/
<http://zooropa.yavapai.arizona.edu/~jkastens/U2/rushdie.wav/> [sounds included]

4 Filmografia

ESTHER. Direção de Rafaelle Mertes. EUA: FlashStar Home Vídeo, 1998. 94 min., colorido – DVD.

MOTHER India. Direção de Mehboob. Bombaim: Bollywood, 1957. 210 min., colorido – DVD.

