



Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL
Programa de Pós-Graduação em Literatura
Mestrado em Literatura e Práticas Sociais

***OS FILHOS DA MEIA - NOITE, DE SALMAN RUSHDIE: REALISMO
MÁGICO, HISTÓRIA E A ALEGORIZAÇÃO DA NAÇÃO INDIANA***

Hiolene de Jesus Moraes Oliveira Champloni

Orientador: Prof. Dr. Cláudio Roberto Vieira Braga

**Brasília-DF
Março - 2018**

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura
Mestrado em Literatura e Práticas Sociais

***OS FILHOS DA MEIA - NOITE, DE SALMAN RUSHDIE: REALISMO
MÁGICO, HISTÓRIA E A ALEGORIZAÇÃO DA NAÇÃO INDIANA***

Hiolene de Jesus Moraes Oliveira Champloni

Dissertação de Mestrado em Literatura e Práticas Sociais, apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, do Instituto de Letras, da Universidade de Brasília.

Orientador: Prof. Dr. Cláudio Roberto Vieira Braga

**Brasília-DF
Março - 2018**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

CHAMPLONI, Hiolene de Jesus Moraes Oliveira. *Os filhos da meia-noite*, de Salman Rushdie: realismo mágico, história e a alegorização da nação indiana. Dissertação de Mestrado em Literatura e Práticas Sociais. Departamento de Teoria Literária e Literaturas. Instituto de Letras. Brasília: Universidade de Brasília, 2018.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Cláudio Roberto Vieira Braga (TEL/IL/UnB)
(Presidente)

Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto (TEL/IL/UnB)
(Membro Interno)

Profa. Dra. Alessandra Matias Querido (Universidade Católica de Brasília-UCB)
(Membro Externo)

Profa. Dra. Cíntia Carla Moreira Schwantes (TEL/IL/UnB)
(Membro Suplente)

RESUMO

Nesta dissertação, discuto a cultura, a história e a nação indiana representadas em *Os filhos da meia-noite* (1981), principal romance do autor indo-britânico Salman Rushdie, vencedor de importantes prêmios literários. A escolha dessa obra se deu pelo motivo de Rushdie imbricar fatos históricos a episódios ficcionais de maneira complexa: no exato momento da independência da Índia, ocorre o nascimento do narrador-personagem do romance, Salim Sinai, juntamente com outras centenas de crianças. Todas elas são dotadas de poderes extraordinários, formando a comunidade dos filhos da meia-noite. Como estratégia narrativa, Rushdie utiliza o Realismo Mágico, que analiso, para recontar e recriar eventos polêmicos ocorridos nos bastidores da história indiana, ao mesmo tempo em que alude à diversidade cultural de seu país. Como referenciais teóricos, anoro-me em críticos da atualidade, como David Roas, Thomas Bonnici e G. N. S. Raghavam, que teorizam a literatura fantástica, o hibridismo cultural e o projeto nacional indiano.

Palavras-chave: Realismo Mágico; hibridismo cultural; nação indiana; *Os filhos da meia-noite*.

ABSTRACT

In this dissertation, I discuss Indian culture, History and nation represented in *Midnight's Children* (1981), the main novel by Indo-British author Salman Rushdie, winner of important literary awards. I chose this work because Rushdie overlaps historical facts and fictional episodes in a complex manner: at the exactly moment of India's independence, the birth of Salim Sinai, the narrator of the novel, takes place, along with hundreds of other children. All of them are endowed with extraordinary powers, forming the community of the midnight's children. As a narrative strategy, Rushdie uses Magical Realism, which I analyze, to retell and re-create controversial events in the background of Indian history, while alluding to the cultural diversity of his country. As theoretical references, I am anchored in contemporary critics such as David Roas, Thomas Bonnici and G. N. S. Raghavam, who theorize the fantastic literature, cultural hybridity and the Indian national project.

Keywords: Magical Realism; cultural hybridity; Indian nation; *Midnight's Children*.

A todos os mestres que ao longo do meu percurso acadêmico me espelharam e me motivaram a prosseguir e a nunca desistir da minha missão de educadora.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pela dádiva da vida, por velar por mim diuturnamente e pela oportunidade de realização do Mestrado acadêmico. Muito obrigada ao Universo por ter conspirado a favor da saúde e da paz necessárias à realização de todo projeto de vida!

Ao meu orientador Prof. Dr. Cláudio Roberto Vieira Braga, pela generosidade de me aceitar como sua orientanda e por dividir comigo seus conhecimentos, com uma orientação pautada na correção e observância dos valores éticos. Ao professor Cláudio, a minha eterna gratidão.

Aos professores do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, pelas oportunidades de aprendizado.

Agradecimento especial à Prof.^a Dr.^a Alessandra Matias Querido, Prof.^a Dr.^a Cíntia Carla Moreira Schwantes e Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto, por terem aceitado participar da banca examinadora e por suas importantes contribuições.

Agradeço ao Prof. Dr. Dionei Gomes do Departamento de Linguística Aplicada, por ter me apontado o caminho certo.

Aos professores Dr.^a Cristina Stevens, Prof.^a Dr.^a Cíntia Schwantes, Prof. Dr. Danglei de Castro, Prof.^a Dr.^a Gislene Barral, Prof. Dr. João Vianney, Prof. Dr. Piero Eyben, Prof. Dr. Sidney Barbosa e Prof.^a Dr.^a Sylvia Cyntrão, o meu sincero agradecimento pelo acolhimento e inclusão.

Ao meu esposo e filhos pelo apoio e compreensão necessários para a realização deste trabalho. Agradecimento especial para Ana Luiza, Bia, Felipe e Julian, por terem me socorrido com as panes do computador.

Aos colegas dos Grupos de Estudos e Pesquisas, dos quais tenho participado e compartilhado de conhecimentos e coleguismos tão importantes nesta jornada de busca de saberes e que, de uma forma ou de outra, foram coadjuvantes neste trabalho.

Agradecimento à Prof.^a Ms. Jana Portela Beraldo, pela leitura cuidadosa deste trabalho, para revisão final.

O que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço.

Machado de Assis

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1 A LITERATURA FANTÁSTICA	18
1.1 A LITERATURA FANTÁSTICA E O REALISMO MÁGICO	18
1.1.1 O Fantástico, o Estranho, o Maravilhoso e outros termos	23
1.1.2 O Fantástico na contemporaneidade	28
1.2 O REALISMO MÁGICO EM <i>OS FILHOS DA MEIA-NOITE</i>	30
1.2.1 O humor em <i>Os filhos da meia-noite</i>	35
1.2.2 O grotesco em <i>Os filhos da meia-noite</i>	38
1.3 AS ESTRATÉGIAS DE LINGUAGEM EM <i>OS FILHOS DA MEIA-NOITE</i>	43
CAPÍTULO 2 ASPECTOS PÓS-COLONIAIS EM <i>OS FILHOS DA MEIA-NOITE</i>	46
2.1 ASPECTOS GERAIS DA CIVILIZAÇÃO INDIANA	46
2.1.1 A cultura indiana e a questão pós-colonial.....	47
2.2 HIBRIDISMO CULTURAL NA ÍNDIA	52
2.2.1 O hibridismo cultural na narrativa rushdieana	54
2.3 O HIBRIDISMO CULTURAL COMO CATALISADOR DA NARRATIVA.....	62
CAPÍTULO 3 CONFLITOS PÓS-INDEPENDÊNCIA: AS DIFICULDADES NO PROJETO NACIONAL INDIANO.....	65
3.1 BREVE PANORAMA DA HISTÓRIA DA INDEPENDÊNCIA INDIANA.....	65
3.2 A NAÇÃO E SEU POVO REPRESENTADOS EM <i>OS FILHOS DA MEIA-NOITE</i> ..	71
3.3 <i>OS FILHOS DA MEIA-NOITE</i> COMO ALEGORIA DA NAÇÃO	75
3.4 A PÁTRIA IMAGINÁRIA EM CONFRONTO COM A REALIDADE.....	78
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	81
REFERÊNCIAS	87

INTRODUÇÃO

Um dia, talvez, o mundo poderá provar os picles da história. Poderão ser fortes demais para alguns paladares; espero, contudo, que deles se possa dizer que possuem o autêntico sabor da verdade.

Salman Rushdie

Ao eleger a Representação Literária como linha de pesquisa a ser percorrida, tinha a certeza de que seria instigante trabalhar um autor contemporâneo, as teorias sociais e os fenômenos advindos desses processos em tempo de Globalização. Além disso, pretendia que o resultado desse trabalho tivesse uma aplicação em âmbito educacional e acadêmico, haja vista a importância das questões discutidas para o entendimento de fatos históricos e sociais ocorridos em meados do século XX, nem sempre esclarecidos de forma adequada às gerações posteriores. A escolha do autor a ser trabalhado, o indo-britânico Salman Rushdie, também ocorreu após a leitura de seu ensaio *Pátrias Imaginárias* (1982), um texto emblemático no tocante às condições, tanto materiais quanto psicológicas, que envolvem os autores que vivem longe de seus países de origem e que, de forma quase involuntária, ficcionalizam suas falhas de memória por meio de suas escritas.

De modo geral, esse era o cerne da dissertação a que me propus desenvolver. Entretanto, já na primeira leitura de *Os filhos da meia-noite*, foco de minha dissertação, me deparei com questões outras que me conduziram a outros vieses, os quais implicaram em novos recortes. E assim, a escrita foi surgindo à proporção que os fenômenos foram aparecendo e norteando o meu embasamento teórico. Desse modo, posso afirmar que a escolha de *Os filhos da meia-noite* se deu pelo fato de a obra ter me estimulado na formulação de hipóteses a serem discutidas em minhas análises dos diferentes aspectos nas suas entrelinhas. Lançada no ano de 1981, a narrativa de Rushdie pode ser considerada como uma história que alguém começa a contar durante a noite e que, na manhã seguinte, permanece suscitando o interesse do seu ouvinte.

Os fenômenos aos quais me referi no parágrafo anterior têm a ver com o processo de escrita e de linguagem utilizados por Rushdie, que trabalha o Realismo Mágico como uma das

estratégias para construir essa narrativa em que pluralidades e excentricidades encantam o leitor até a sua última página. Desse modo, principiei a dissertação enfocando a literatura fantástica e seus desdobramentos, analisando passagens do livro nas quais os artefatos que se aplicam à narrativa realista mágica, dos pontos de vista crítico e literário, se encontram presentes. A influência dessa estética na escrita de Rushdie é observável em outras obras de sua autoria, nas quais tem-se sempre um eu literário capaz de romper com as barreiras do convencionalismo e ultrapassar fronteiras para alcançar as mais distintas categorias de leitores.

A fortuna crítica da obra rushdieana tem sido bastante favorável à alteridade do autor, discutindo sua condição de estrangeiro, como um fenômeno recorrente nos dias atuais. Essa alteridade teria provavelmente consistido na primeira descoberta de Rushdie desde a sua saída da Índia, uma vez que, até então, nunca pensara em si como o outro de alguém. O jornal diário espanhol *El País* publicou em seu caderno de Cultura uma entrevista com o autor feita pelo escritor mexicano Álvaro Enrigue (2015), que considera Rushdie como um dos maiores escritores vivos do mundo, em especial por não se render à intolerância e ao ódio. O jornal O Estadão do estado de São Paulo, em seu caderno de Cultura, também trouxe em 2015 uma resenha crítica muito positiva por ocasião do lançamento do livro *Dois anos, oito meses e 28 noites* (2015). Ademais, Carlos André Moreira¹, em artigo de 2014, escreveu que “Salman Rushdie e sua obra, devem muito a uma descoberta desconcertante: a da sensação de ser outro”. Já para Telma Borges (2011, p. 21), a mistura da alta cultura com a cultura popular é recorrente na obra de Rushdie como eco de técnicas do passado e do presente cultural. O resultado disso, conforme Borges (2011, p. 21), “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”. Assim, percebe-se que Rushdie alcança notoriedade literária ao assumir a alteridade como matéria-prima de sua ficção.

Salman Rushdie, nascido em Bombaim e pertencente a uma abastada família muçulmana de origem caxemire, é levado pelo pai aos doze anos de idade para estudar na exclusiva Rugby School inglesa, graduando-se em História no King’s College da Universidade de Cambridge. Ele desenvolve o gosto pela leitura desde a mais tenra idade e o sonho de se tornar escritor ganha força até fazer com que se decida por abandonar a carreira publicitária para viver de sua escrita.

¹ Carlos André Moreira é jornalista e mestre em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras (PPGLET) da UFRGS.

Seu primeiro romance, *Grimus* (1975), publicado aos vinte e oito anos de idade, obteve pouca repercussão, mas já reúne elementos de ficção científica com aspectos que viriam a caracterizar a sua obra ficcional, tais como o tom fabuloso, a contaminação do fantástico e os temas da cultura e da fé islâmica. Essas características são hiperbolizadas em *Os filhos da meia-noite* (1981), seu segundo romance, que apresenta uma narrativa permeada de fatos verificáveis e outros que chegam ao limiar do absurdo.

Com esse romance, Rushdie obtém reconhecimento literário ao ganhar, em 1981, o *Man Booker Prize*, o principal prêmio da literatura inglesa, e, em 1993 e 2008, o *Booker of Booker* (a edição de 2008 correspondeu à escolha da melhor publicação dos vinte e cinco anos da existência do prêmio). Rushdie faz, em *Os filhos da meia-noite*, um complexo encadeamento de fatos históricos com episódios ficcionais que funcionam como uma alegoria da Índia dos anos imediatamente anteriores e dos subsequentes à independência do país do domínio britânico.

Confirmando a sua habilidade de contador de histórias, em seu próximo romance, *Vergonha* (1983), o autor se debruça nas questões políticas que culminam com a criação do Paquistão, sublinhando, sobremaneira, as violentas disputas pelo comando do novo país e descortinando jogos e manipulações de poder nas esferas públicas e privadas dessa nação.

Porém, o romance que o projeta para o mundo, de forma polêmica e contraditória, é *Versos Satânicos* (1988), que narra a história de dois atores indianos que se metamorfoseiam, um em diabo e outro em anjo, após caírem de um avião atacado por terroristas. A narrativa foi considerada ofensiva ao profeta Maomé e aos fundamentalistas islâmicos e, por esse motivo, o líder supremo do Irã, Aiatolá Khomeini, emitiu ao autor uma *Fatwa*, ou seja, sentença de morte, lançando-a ao mundo inteiro com a promessa de uma vultosa soma em dinheiro para quem o capturasse vivo ou morto. Apesar de todos os problemas que envolveram Rushdie e seus *Versos Satânicos*, este teve boa recepção em outros países, especialmente na Inglaterra, onde foi finalista do *Booker Prize*, vencendo o *Whitbread Award* de 1998.

Para explicar ao seu filho adolescente as razões de seu silenciamento, suas fugas e sua perseguição, Rushdie escreve *Haroun e o mar de histórias* (1990), em que Rashid, um exímio contador de histórias, perde abruptamente o dom da palavra, ficando sem o seu sustento e sua alegria de viver. Diante da situação crítica do pai, seu filho Haroun descobre que toda história é proveniente de um grande mar de histórias, o que encoraja Rashid a empreender uma grande aventura em busca das palavras.

Após a proclamação de sua sentença de morte, Rushdie, em sua vida de reclusão e proteção policial, escreve em resposta aos fundamentalistas islâmicos, *O último suspiro do mouro* (1995). O romance se constitui em uma defesa das virtudes do pluralismo e da tolerância, em oposição às pretensas verdades absolutas pregadas por seus antagonistas. O romance, de acordo com Telma Borges (2011, p. 29), retrata um entrecruzamento de culturas e uma das suas principais características é a tolerância em um contexto em que judeus cristãos (ingleses e portugueses) e islâmicos hasteiam a bandeira do fundamentalismo. Ainda segundo Borges (2011, p. 30), nos séculos XV, e, sobretudo no XVI, portugueses e espanhóis empreenderam uma marcha expansionista cujas intenções políticas estavam ancoradas pela bandeira do Cristianismo. Essa obra também foi vencedora do prêmio *Whitbread* de 1995, na categoria *novela*.

O próximo romance a ser destacado é *Joseph Anton: memórias* (2012), em que Rushdie relata a realidade ora deprimente, ora cômica de ter que viver com policiais armados ao mesmo tempo em que sente a necessidade de com eles criar laços e afinidades. É nesse contexto que o autor relata seus esforços para conseguir apoio e compreensão por parte dos governos, dos chefes de inteligência, dos editores, jornalistas e, sobretudo, dos seus colegas escritores.

Após doze anos de anonimato, Rushdie lança em Nova York, sob os *flashes* de jornalistas do mundo inteiro, seu último livro intitulado *Dois anos, oito meses e vinte e oito noites* (2015), no qual reafirma o gosto pela escrita alegórica e fantástica aos moldes de *As mil e uma noites*, seu romance preferido, e um dos quais referencia em sua criação artística. Ambientada em Nova York, a trama se desenvolve a partir de uma tempestade em que acontecimentos estranhos começam a surgir, tais como o aparecimento do jardineiro que já não toca o chão com os pés ou do bebê que possui o dom de identificar a corrupção com a sua simples chegada aos lugares onde é praticada. Sem o saber, todos são descendentes de seres fantásticos, caprichosos e lúbricos, conhecidos como Jinn, que vivem em seu próprio mundo separado do dos humanos apenas por um véu. Dámia, uma princesa dos Jinn, apaixona-se por um ser mortal, um homem racional e, juntos, eles têm um número espantoso de filhos, que se espalham ao longo de gerações pelo mundo dos homens, sem ter a consciência de seus poderes fantásticos.

Essa foi uma breve exposição da produção literária de Salman Rushdie, na qual priorizo as obras mais representativas das questões abordadas em meu estudo. Com ela pretendi reforçar a habilidade do escritor de recontar fatos históricos e episódios de vida se

valendo da linguagem e de suas variedades para colocar-se na pós-modernidade como uma espécie de arauto e difusor de narrativas realistas, fantásticas e sedutoras sob a perspectiva da formação e consolidação de leitores de maneira geral. Para isso, o autor não hesita em usar a literatura, sobretudo na forma equilibrada do romance, para combinar elementos da riqueza fabular com elementos que remetem aos costumes do Oriente.

Minha pesquisa teve como objetivo principal analisar o posicionamento de Salman Rushdie como autor pós-colonial que escreve longe de seu país de origem que, em *Os filhos da meia noite*, recria história e cultura por meio da ficção, imbricando fatos históricos e episódios ficcionais que, juntos, formam uma alegoria da Índia antes, durante e depois da independência. Para tanto, o autor elabora estratégias narrativas, principalmente o Realismo Mágico, adequando-as a seu tempo e espaço, a fim de recontar fatos e criar versões novas para eventos historicamente controversos. Este seria um dos objetivos de Rushdie que, conforme a breve exposição de algumas de suas obras deixa transparecer a preocupação em contar sua própria história atrelada à história de seu país, a Índia, ao mesmo tempo em que a atualiza, evidenciando as suas pluralidades e excentricidades.

Os filhos da meia-noite se estrutura em três partes. No livro um, o qual o autor inicia com o curioso subtítulo de “lençol furado”, o narrador traz a origem de sua família a partir de seus bisavós maternos habitantes da Caxemira, os quais, no episódio do lençol dão origem ao clã Aadam Aziz *versus* Nasin Ghani. Dessa união nascem sete filhos dentre os quais destaca-se a mãe do narrador Salim Sinai, Amina Sinai, que se casa com o investidor imobiliário Ahmed Sinai.

O livro dois, o mais extenso, trata do fato histórico da independência da Índia, em 15 de agosto de 1947, abarcando todas as suas implicações políticas e sociais, que culminaram com a intervenção do líder Mahatma Gandhi e a instauração da democracia na Índia, bem como a criação do Paquistão e o advento das guerras pela posse da Caxemira, dentre outros milhares de episódios sangrentos. Nesse contexto, exatamente à meia noite do dia da independência, nasce juntamente com cerca de outras mil crianças, o narrador Salim Sinai. Apenas alguns segundos, para mais ou para menos, é que separam os instantes em que cada bebê vem ao mundo. O mais relevante envolvendo esses nascimentos, contudo, é o de que todas as crianças possuem poderes extraordinários, além de alguma anomalia física. Nesse cenário surge Shiva, o antagonista de Salim, o verdadeiro herdeiro da família Sinai, trocado pelo narrador na maternidade. Tal ato figurativamente evoca a nação indiana e a divisão de

seu território, representando Shiva a Índia, que é rica torna-se pobre, e Salim o Paquistão, que é pobre e, após a independência, torna-se rico.

Na segunda parte do livro o realismo mágico começa a ser identificado como sua chave de leitura e a narrativa assume características de memória, aos moldes de um diário, no qual o narrador vai escrevendo à medida que as suas lembranças vão surgindo, obedecendo a uma cronologia que abrange o ano de seu nascimento, 1947, e vai se desenvolvendo com o seu crescimento imbricado com o renascimento da Índia como país independente. Para Padma, Salim Sinai lê a sua escrita, a qual consiste na representação ao mesmo tempo do seu público leitor e a qualidade da recepção desse público, capaz de intervir na criação do autor.

No livro três, a parte conclusiva da obra, o narrador nos dá conta da etapa mais difícil de sua existência, em que estivera por diversas vezes frente a frente com a morte, conseguindo safar-se por estranhas intervenções do destino. O menino rico que fora se depara com uma realidade na qual não possui mais família ou um quarto para dormir, mas acaba aceitando as adversidades que a sua trajetória de vida lhe impõe, com a inexplicável certeza de que tudo acabaria bem. É nessa etapa que Salim se torna pai adotivo do pequeno Aadam, filho de dois filhos da meia-noite, Shiva e Bruxa Parvati, que morre durante o parto, tal qual a mãe biológica do protagonista. Aadam é o representante da segunda geração de crianças mágicas que, assim como as anteriores, também nasce com um distintivo físico.

Desse modo, de volta a Bombaim e atraídos pelo sabor de determinado picles, Salim e Aadam são acolhidos por Mary Pereira, agora Sra. Braganza, a enfermeira que trocara o narrador na maternidade e que se convertera em sua babá. Após o inesperado reencontro, Salim se torna o administrador da fábrica de picles de propriedade da ex-enfermeira, onde conhece Padma, que passa a alimentar o sonho de com ele se casar. O casamento de fato ocorre, mas os noivos são separados em sua viagem de lua-de-mel em decorrência do fato de Salim ter sido arrebatado por um dilaceramento mortal que já vinha se anunciando.

A conclusão do livro é carregada de significados, que sugerem uma pesquisa específica do entrelaçamento da História com o passado e presente representados pelos vidros de picles, os quais correspondem aos trinta capítulos do livro, rotulados com os nomes sugestivos de cada um. Ao final, o vidro de número trinta e um permanece vazio: Salim descreve a sua própria morte e o reencontro com o seu passado em um plano sobrenatural em que habitam todos os seus familiares há muito falecidos. Com palavras plurissignificativas, Rushdie chega ao final de sua caudalosa narrativa de maneira apoteótica evocando a maldição dos filhos da meia-noite, a qual apregoa que estes tanto podem ser “senhores como vítimas de

sua época, renunciarem à vida privada e serem sugados pelo vórtice aniquilador das multidões, serem incapazes de viver ou morrer em paz” (RUSHDIE, 2006, p. 600).

A alegoria é uma figura de linguagem bastante trabalhada na narrativa, o que possibilita uma infinidade de análises, as quais, porém, não puderam ser contempladas devido ao recorte temático e as delimitações necessárias a este estudo. A questão memorialística também é muito evidente, fato que se torna claro com a afirmação de Rushdie de que “*Os filhos da meia-noite* é um romance de memória e sobre memórias” (RUSHDIE, 1994, p. 24). Assim como a memória, a história é um componente sustentável dessa narrativa que discute a contemporaneidade distorcendo fisicamente algumas de suas personagens, tornando-as grotescas em suas anomalias. Ao mesmo tempo, o humor suaviza e desconstrói os falsos moralismos das autoridades e dos comandantes das forças armadas, envolvidos em corrupção e outros crimes. Esse é, talvez, mais um dos aspectos da pós-modernidade para o qual Rushdie chama a atenção, além da falta de perspectiva dos filhos da Índia nascidos em agosto de 1947. O intelectual do Bengal, Robi Chatterjee, nascido em 1947, assevera, em uma longa conversa com Rushdie (1994, p. 50), sobre a questão da falta de perspectiva para os indianos de sua geração, que “as incongruências sociais são uma causa permanente de profunda angústia e sentimento de inoperacidade”.

As intolerâncias religiosas permanecem em combustão na Índia e em quase todo o Oriente como uma mancha difícil de ser removida. Segundo Rushdie (*Ibid.*, p.50), infelizmente na Índia o fundamentalismo e a ideia de nação permanecem ligados e fortes. A Índia continua sendo definida como hinduísta e os fundamentalismos *sikh* e muçulmano se tornam cada vez mais violentos e entrincheirados. Segundo uma jovem hindu, “as pessoas trazem a religião na manga da camisa”, ao que um amigo *sikh* lhe retorquiu: “Não, trazem-na embainhada à cinta como uma espada” (RUSHDIE, 1994, p. 50).

Estes tópicos serviram de inspiração e estímulo para esta dissertação, composta de três capítulos nos quais busco demonstrar, com um arcabouço teórico consistente, os fundamentos para uma eventual resposta ao meu problema de pesquisa.

No capítulo 1, abordo a Literatura Fantástica desde suas raízes góticas até a sua utilização na contemporaneidade como uma das manifestações literárias que mais se adequam aos anseios da civilização pós-moderna. Para Cristina Batalha (2012, p. 145), o Fantástico está estreitamente vinculado ao advento da Modernidade. Tal afirmação pode ser confirmada pela profusão de estudos críticos, a partir da segunda metade do século XX, sobre essa literatura, que passa a ser aceita como manifestação de cultura de massa própria da

contemporaneidade. Meu referencial teórico abrange reconhecidos pesquisadores desse século tais como David Roas (2013), Filipe Furtado (1980), Remo Ceserani (2006) e Tzvetan Todorov (2007), dentre outros. No primeiro tópico do capítulo, proponho um mapeamento da Literatura Fantástica a fim de contextualizar o Realismo Mágico como chave de leitura para *Os filhos da meia-noite*. Nesse contexto, a temática é discutida no romance por seu narrador, que, formando um pacto ficcional com o leitor, o incita a duvidar da veracidade dos fatos colocados, instaurando, assim, o Fantástico, como estratégia de linguagem para promover uma versão não oficial desses fatos.

No capítulo 2, abordo aspectos da teoria pós-colonial para contextualizar a relação espaço-temporal que fundamenta a narrativa de *Os filhos da meia-noite*, o que se faz pertinente por ser a Índia uma ex-colônia que obteve a sua independência em meados do século XX. Nesse sentido, teço considerações a cerca dos acontecimentos históricos, sociais e culturais nos quais ocorreram os embates, as negociações e finalmente a concretização do ato libertário em 15 de agosto de 1947. Dentre as consequências advindas da colonização, a implementação do uso da língua inglesa pode ser considerada como fator positivo, por sistematizar a comunicação indiana, rica em sua diversidade linguística. Esse foi também um dos motivos para a diversidade cultural indiana ter se tornado mais conhecida no mundo ocidental, uma vez que boa parte dos escritores indianos publicam em inglês, como é o caso de Salman Rushdie.

O pós-colonialismo foi destacado como o elemento propulsor de fenômenos em diversas modalidades das artes, inclusive a literatura. Neste capítulo, portanto, a minha hipótese reside no sentido alegórico, em que o humor se faz presente para reeditar a já mencionada versão oficial dos fatos envolvendo a independência da Índia.

No capítulo 3, que trata dos conflitos pós-independência e das dificuldades do projeto nacional indiano, traço um panorama da história da independência indiana a partir de contribuições do político e intelectual indiano Balmiki Prasad Singh (2010), que reflete acerca da maneira como a Índia teve de enfrentar as dificuldades de um país recém-libertado, para demarcar o seu território como nação livre e soberana, respeitando a sua cultura milenar para se colocar no nível dos principais países emergentes da atualidade.

No tópico em que problematizo a nação e seu povo representados em *Os filhos da meia-noite*, me utilizo do aporte teórico de Stuart Hall (2006), que adverte que as culturas nacionais não se compõem apenas de instituições culturais, mas também de símbolos que representam os sentidos dessa nação, capazes de promover a identificação com o seu povo.

Nesse sentido, entende-se que a narrativa de Rushdie promove essa identificação, pois seu ponto de partida se ancora no fato histórico da independência, cujo desenrolar é determinante para todas as mudanças articuladas desde então.

Ademais, a principal discussão do capítulo 3 foca a formação do Estado-Nação indiano, considerando-se que diversos conflitos dificultaram a solidificação de sua nova posição política. Entretanto, a diversidade cultural e a pluralidade nacional tanto de credos quanto de idiomas contribuíram para o fortalecimento da Índia como nação livre e soberana. Rushdie, em sua narrativa, alegoriza desde o lençol do enxoval de casamento de seus avós, que representa as tradições muçulmanas, até a troca dos bebês, que leva o menino rico a ficar pobre e vice-versa. Nesse citado episódio, vale notar, o autor evoca a situação da Índia, que, para a se tornar independente, divide o seu território com o Paquistão.

Nas considerações finais da pesquisa, apresento minhas conclusões e sugiro novas questões que podem ser desenvolvidas em estudos ainda mais direcionados para as teorias da pós-modernidade. Tais questões habitam o inconsciente coletivo da atualidade, que o autor de *Os filhos da meia-noite* soube provocar artisticamente no sentido de chamar a atenção para o homem contemporâneo ou pós-moderno. Ademais, não se poderia concluir um estudo desta natureza sem se mencionar a importância da teoria das representações sociais como ferramenta para a análise da sociedade por meio de construções teóricas e interdisciplinares, que promovem o entendimento dos fenômenos que têm sido observados nas civilizações contemporâneas.

Segundo Serge Moscovici (1978, p. 46), as representações sociais envolvem aspectos da vida de um sujeito, incluindo o momento histórico-social em que este está inserido. Nesse sentido, Rushdie pode se considerar um autor vitorioso por demonstrar em sua escrita literária os mais variados fenômenos resultantes dessas representações. Finalmente, em busca da fortuna crítica de *Os filhos da meia-noite*, pude perceber sua ampla avaliação positiva como forma de elucidar outras leituras que possam alargá-la.

CAPÍTULO 1 A LITERATURA FANTÁSTICA

Neste capítulo, reflito sobre a Literatura Fantástica por meio do mapeamento de suas raízes históricas, passando pelo gótico na Inglaterra até as manifestações iniciais do Realismo Mágico na Alemanha, de onde provém o primeiro registro de Franz Roh. A reflexão prossegue com o exame de trabalhos dos críticos contemporâneos David Roas, Nuno Manna, Stephen Slemon e Remo Ceserani, bem como de pressupostos de Tzvetan Todorov, Irleamar Chiampi e Mikhail Bakhtin. Divido esta seção em três partes: 1) A Literatura Fantástica e o Realismo Mágico; 2) O Realismo Mágico em *Os filhos da meia-noite*; e 3) As estratégias de linguagem em *Os filhos da meia-noite*.

1.1 A LITERATURA FANTÁSTICA E O REALISMO MÁGICO

O termo “fantástico” é originário do latim *phantasticus*, que, por sua vez, provém do grego *phantastikós*. Ambos estão relacionados à “fantasia”, ao que é criado pela imaginação e, portanto, não existe na realidade. Na literatura, elementos fantásticos e fabulosos se combinam com elementos do mundo real, estabelecendo, assim, um equilíbrio entre uma atmosfera mágica e a cotidianidade diluindo assim, as fronteiras entre o real e o imaginário.

O Fantástico, frequentemente estudado junto ao Maravilhoso, se aplica a outras artes além da literatura, justamente por representar a consciência do processo de criação fantasiosa por meio do questionamento do irreal. Ele pode ter conotação negativa se utilizado simplesmente em oposição ao realismo ou tomado como equivalente a “irreal”, “fantasioso” ou “imaginário”. Em outras ocasiões, pode ser substituído por sinônimos, tais como “sensacional” e “incrível”. Estes, porém, se constituem de certa forma, em noções vagas na retórica da teoria. Sob uma perspectiva isolada, o Fantástico pode surgir das brechas de sentido com que se depara o ser humano ao tentar lidar com o mundo que o cerca.

A discussão sobre o Fantástico, entretanto, sempre esteve mais ligada ao terreno literário. Sua presença na literatura remete à *Ilíada* e à *Odisseia* de Homero, passando pela *Divina Comédia* de Dante, até chegar aos séculos XVIII e XIX, marco histórico no qual grande parte dos estudiosos situa o surgimento da Literatura Fantástica, a qual se propõe a estabelecer uma oposição ao racionalismo em voga desde o Iluminismo. Embora Ernst

Theodor Hoffmann seja mundialmente conhecido como o grande nome da Literatura Fantástica, os críticos apontam o autor francês do século XVIII, Jacques Cazotte, como o primeiro a se utilizar dessa modalidade literária, da qual também foram adeptos nomes como Mary Shelley, Robert Louis Stevenson e outros.

Na obra de Hoffmann há um variado repertório de temas próprios da Literatura Fantástica. Com ele, o inexplicável se esconde na cotidianidade mais simples e banal, realista e burguesa. O duplo, a loucura e a vida após a morte, por exemplo, se mesclam para gerar projeções fantasmáticas. O autor também utiliza procedimentos da técnica de narração, dentre os quais destaco a metáfora, como um dos elementos geradores de efeitos do Fantástico.

Segundo Remo Ceserani (2006 p. 91), com o passar das décadas do século XIX, a literatura fantástica conheceu “articulações ulteriores”, ao se aproximar de gêneros literários como a autobiografia, o romance de formação ou o romance de costume social, nos quais visões sempre otimistas do mundo, da individualidade humana, da construção social e das possibilidades de transformação da natureza estavam no foco das observações. Elementos como a autorreflexão, a solução estética, o gosto pelo grotesco, o pano de fundo humorístico e a tendência alegórica, sempre presentes na produção dos textos fantásticos, emergem ora com maior e ora com menor frequência, a depender do autor.

Ainda de acordo com Ceserani (2006 p. 89), a origem da súbita irrupção desse novo modo de escrita na literatura europeia no século XIX se ancora nas movimentações dos sistemas literários e nas transformações radicais dos modelos culturais. Tal ocorrência pode ter influenciado no forte movimento de renovação operado pela literatura romântica e na reestruturação dos gêneros literários ocorrida entre os séculos XVIII e XIX. Diante dos fatos, pode-se pensar, também, no florescimento do romance gótico na Inglaterra e, conseqüentemente, em autores como Horace Walpole, Mathew Lewis, Willliam Beckford, Ann Radcliffe e Mary Shelley.

Para Ceserani (2006, p. 89), o romance gótico tem como características “um gosto antigo e estetizante como pano de fundo histórico e a ornamentação da tardia Idade Média e do Renascimento”. Nesse ponto, ressaltam-se, por exemplo, os italianos e sua Itália pitoresca, vistos sob a perspectiva de uma cultura nórdica e antipapista e inseridos em enredos cuja personagem principal se constitui em grande parte das vezes, de um jesuíta maquiavélico e astuto. Ceserani, refletindo sobre as raízes históricas do Fantástico, corrobora que esse gênero conta ainda com a evocação de manifestações do sobrenatural – por meio da descrição de fenômenos tais como visitas de espíritos e fantasmas – e com o interesse pelos mistérios da

maldade humana, os quais são tratados na forma de hipérbole. Esse imaginário gótico teve um particular desenvolvimento na França pré-revolucionária, haja vista a exploração, em larga escala, da sensibilidade romanesca e peripécia libertinosa sempre cultivadas pela sociedade burguesa desse país.

O termo “realismo mágico” foi cunhado, pela primeira vez, pelo alemão Franz Roh, em seu livro *Nach-Expressionismus, magischer Realismus: probleme der neuesten europäischer Malerei* (1925), e possui conexão com a arte pós-expressionista. Conforme Cuddon (1991, p. 21), Roh estava preocupado com as características e as tendências observáveis nas obras de certos pintores alemães do período, especialmente os novos artistas de Munique, cujos trabalhos eram marcados por representações estáticas acentuadamente definidas e muito bem pintadas de figuras e objetos surrealistas. Os temas eram comumente imaginários, estranhos e fantásticos, porém com uma visível qualidade, cujo efeito poderia se fazer inapreensível.

O Realismo Mágico tem sido constantemente relacionado a dois grandes períodos na cultura latino-americana, no que se refere à prática literária. O primeiro compreende as décadas de 1940 e 1950, em que o conceito foi alinhado com o de “Maravilhoso”; o segundo, o período do chamado *boom* do romance latino-americano, se situa no final dos anos 1950 e 1960, quando o termo foi aplicado a obras que variavam muito em gênero e estratégia narrativa. Este também foi associado ao *Stracittà*, movimento italiano da década de 1920. Por volta de 1940, a ideia e o termo reapareceram nos Estados Unidos. Em 1943, o Museu de Arte Moderna de Nova York realizou uma exibição chamada “Revistas americanas e magias realistas”, a qual contou com trabalhos, entre outros, de Edward Hopper (1882-1967) e Charles Sheeler (1883-1965). Em 1955, o artigo “Magical Realism in Spanish American Fiction”, de Angel Flores, foi publicado nos Estados Unidos, gerando discussões por parte da crítica literária latino-americana.

Segundo Irlemar Chiampi (2008, p. 23), Flores promove visibilidade a essa nova designação, permitindo-lhe traçar as raízes históricas dessa corrente ficcional antes de formular o conceito de Realismo Mágico como narrativa. Apesar de sua reconhecida contribuição, Chiampi adverte que Flores também comete consideráveis equívocos, uma vez que seu esforço em demarcar uma produção americana ininterrupta de literatura mágica o leva “a conciliar erroneamente o exotismo modernista com o “mágico” das crônicas, cujo (pseudo) sobrenatural era resultante do deslumbramento dos europeus e das influências do lendário medieval” (CHIAMPI, 2008, p. 24).

Empreendendo essa reflexão a partir do ponto de vista latino-americano, faz-se pertinente adotar o termo *realismo mágico* como onipresente e de uso reiterado pela crítica hispano-americana. Já advertia Chiampi (2008):

A constatação de um vigoroso e complexo fenômeno de renovação ficcional, brotado entre os anos 1940 e 1955, gerou o afã de catalogar suas tendências e encaixá-las sob uma denominação que significasse a crise do realismo que a nova orientação narrativa patenteava. Assim, realismo mágico veio a ser um achado crítico-interpretativo, que cobria, de um golpe, a complexidade temática (que era realista de outro modo) do novo romance e a necessidade de explicar a passagem da estética realista-naturalista para a nova visão (“mágica”) da realidade (CHIAMPI, 2008, p. 19).

Esta passagem poderia ser considerada como a introdução de uma reflexão basilar e elucidativa acerca de uma estética literária do continente sul-americano, cuja descrição documental e informativa havia se convertido em folclorismo pitoresco e monótono sobre o campo e a selva. Chama-se, portanto, atenção para a adequação das noções envolvendo o Realismo Mágico ao estudo da narrativa rushdieana, a qual apresenta um foco na descrição da cultura oriental e em seus anseios de propagar os costumes do povo indiano, muitas vezes mistificados pela falta de informação, assim como ocorre com os povos latino-americanos.

É certo que, diante dessas questões, a nova criação romanesca latino-americana tenha se imbuído de intensificar e multiplicar os anseios por mudanças nas interpretações maniqueístas imputadas a suas complexas estruturas sociais. Nos anos 1960 do século passado, autores como Jorge Luís Borges, Alejo Carpentier, Juan Rulfo, Miguel Ángel Asturias, dentre outros, romperam com o esquema tradicional do discurso realista. Segundo Irleamar Chiampi:

A adoção do termo realismo mágico revelava a preocupação elementar de constatar uma “nova atitude” do narrador diante do real. Sem penetrar nos mecanismos de construção do outro verossímil, pela análise dos núcleos de significação da nova narrativa ou pela avaliação objetiva de seus resultados poéticos, a crítica não pôde ir além do “modo de ver” a realidade. E esse modo estranho, complexo, muitas vezes esotérico e lúcido, foi identificado genericamente com a “magia” (CHIAMPI, 2008, p. 21).

Aos poucos, o termo passou a ser associado a certos tipos de ficção. No final da década de 1940, George Saiko (1892-1962), romancista austríaco, começou a publicar uma ficção de natureza quase surrealista e expressar seus pontos de vista sobre aquilo que, em seu livro *Die Wirklichkeit hat doppelten Boden: gedanken zum magischen Realismus* (1952),

chamou de *Magischer Realismus*. No seu devido tempo, o termo foi aceito nos círculos literários e utilizado pela crítica literária. William Harmon (2003) considera o Realismo Mágico como uma tendência internacional nas artes gráficas e literárias, especialmente na pintura e na prosa de ficção. Para ele, apesar de a moldura ou a superfície de um trabalho poder ser convencionalmente realista, é igualmente possível que elementos contrastantes, como o sobrenatural, o mito, o sonho e a fantasia, invadam esse realismo e mudem toda a base da obra. Algumas das características dessa corrente de ficção podem ser definidas como uma mistura ou justaposição do realismo com o fantástico ou bizarro em que, de maneira hábil e complexa, narrativas labirínticas mesclam sonhos, mitos e contos de fadas, promovendo, assim, o elemento “surpresa”, o “choque abrupto”, o “horrível” e o “inexplicável”.

Para Stephen Slemon (1988, p. 9), o conceito de Realismo Mágico, em suas aplicações literárias, não tem sido diferenciado com sucesso dos seus gêneros vizinhos, como a Fábula, a Metaficção, o Barroco, o Fantástico, o Estranho e o Maravilhoso e, em consequência, os críticos têm, de maneira geral, abandonado o termo. Entretanto, uma estranha sedução manteve o Realismo Mágico no interesse da crítica, o que para Slemon significou uma espécie de diferenciação da América Latina em relação à corrente principal europeia. Alejo Carpentier (2003, p.7-14) chamou de “*lo real maravilloso*”, àquilo que, de maneira inequívoca, surge de uma inesperada alteração da realidade ou de uma ampliação das escalas e categorias dessa realidade, percebidas com particular intensidade mediante uma exaltação de espírito capaz de conduzi-la a um “*estado-límite*”. Em seu prólogo de *El reino de este mundo* Carpentier faz uma reflexão esclarecedora a cerca da maravilhosa realidade americana, legitimando, assim, a ideia de autoridade cultural com certa solidez teórica.

O crítico argentino Jaime Alazraki (1934-), especialista na literatura hispano-americana do século XX, em seu ensaio, intitulado “*Qué es lo neofantástico?*”, propõe uma corrente teórica visando a delimitação de um novo gênero, estreitamente relacionado ao Fantástico tradicional, a partir de análises de contos dos escritores argentinos Julio Cortázar (1914-1984) e Jorge Luis Borges (1899-1986) o qual se denominaria de Neofantástico. Alazraki, neste trabalho, faz o seguinte comentário a respeito de Borges e Cortázar: “O fato é que nenhum dos dois tem muito em comum com os escritores europeus e americanos do século XIX, os quais, entre 1820 e 1850, produziram as obras-primas do gênero”. Por esse motivo, em vários momentos, o crítico propõe chamar esses escritores de *neofantásticos*. De acordo com este, o próprio Cortázar estaria consciente dessas diferenças literárias e sociais, as

quais considerava como mudanças nos paradigmas literários provenientes de influência do Surrealismo.

Fica claro que a exploração do Fantástico por parte de Cortázar percorre caminhos diversos daqueles tomados pelo Fantástico do século XIX. O que predomina no escritor argentino é a utilização do absurdo lógico e o trabalho com aproximações provocativas, como a paralelização das dimensões natural e a sobrenatural, a qual se legitima no conflito estabelecido entre ambas. Ao retomar a reflexão de Slemon (1988, p. 10), saliento a relevância de sua contribuição ao incluir o Realismo Mágico na classe dos oximoros, vislumbrando-o como algo que sugere uma oposição binária entre o código de representação do realismo e, grosso modo, da fantasia. Na linguagem utilizada na narrativa de um texto realista mágico, trava-se uma batalha entre dois sistemas de oposição em que cada um trabalha para a criação de um tipo diferente de mundo fictício. Uma vez que as regras básicas desses dois mundos são incompatíveis, nenhum dos dois, de maneira geral, pode vir a ser e cada um permanece, portanto, suspenso, bloqueado. Apesar disso, ao manter um permanente diálogo com o outro, eles estabelecem uma disjunção nos sistemas discursivos a que pertencem ao permeá-los com lacunas, ausências e silêncios.

Destaca-se, neste ponto, o fato de que, devido às suas raízes góticas, um significativo número de críticos e escritores aponte para a capacidade própria do Fantástico de gerar algum tipo de medo ou horror. Porém, mais importante do que o medo, é a hesitação que distingue esse gênero, tão bem definido por Todorov (2007, p. 31): “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, em face de um acontecimento aparentemente sobrenatural”. É sabido que o sobrenatural tem mantido estreita relação com o ser humano desde os primórdios das civilizações e que, dentre as suas variadas funções, destacam-se a mítica e a religiosa como as mais relevantes, haja vista a sua identificação com o conhecimento ordinário e a sua inserção no cotidiano.

1.1.1 O Fantástico, o Estranho, o Maravilhoso e outros termos

Não se pode adentrar o universo do Fantástico sem que se traga à baila a sua proximidade com os vizinhos Estranho e Maravilhoso, que se situam como gêneros literários graças ao estudo de Todorov (2007, p. 31-32). De acordo com o autor búlgaro, o leitor ou a personagem têm poder decisório sobre a realidade que circunscreve a narrativa dita fantástica. Se, para o leitor, as leis da realidade permanecem intactas, impedindo que aceite quaisquer

explicações para os fenômenos descritos, essa obra pertencerá ao gênero Estranho. Se, ao contrário, ele admite a existência de outras leis da natureza que justifiquem tais fenômenos, a obra pertencerá ao gênero Maravilhoso, que, na tradicional criação literária, corresponde à intervenção de seres sobrenaturais, divinos ou legendários na ação narrativa ou dramática e está muito atrelado ao conto de fadas, em que acontecimentos sobrenaturais não provocam qualquer surpresa. A base em que o Maravilhoso se calca é da realidade, ainda que sobre ela atue para produzir uma realidade ficcional que abre caminho para outras variedades e outras possibilidades de mundo. O Maravilhoso existe desde tempos imemoriais não estando ligado apenas ao público infantil e perdurado até a atualidade, pela capacidade de encantamento e sedução do homem que busca, na sua essência, satisfazer aquele eterno desejo de algo que lhe falta.

Fadas, bruxos, elfos, vampiros e gnomos fazem parte da narrativa infanto-juvenil, assim como varinhas de condão e tapetes voadores são ferramentas utilizadas no universo do Estranho e do Maravilhoso por permitirem transformações e deslocamentos que não se explicam pela lógica do senso comum, mas que se ligam ao sobrenatural, o qual configura o cenário em que tais fenômenos ocorrem. A respeito da nomenclatura e do conceito dos gêneros da Literatura Fantástica, tais como o Maravilhoso, o Estranho, o Realismo Mágico, o Realismo Fantástico e o Fantástico, cabe destacar a irrupção do Insólito como o representante de eventos que desestabilizam e ferem a lógica do normal, do ordinário, do cotidiano.

Filipe Furtado (1980, p. 20), teórico do Fantástico na atualidade, ao dar continuidade aos estudos de Todorov, propõe que as narrativas desse gênero sejam agrupadas e classificadas como “literatura do sobrenatural”. Para esse teórico e crítico português, o que domina nessa literatura são os temas que apresentam uma “fenomenologia meta-empírica em que os textos são indiferentes a qualquer classificação, tanto no mundo sobrenatural quanto no empírico” (FURTADO, 1980, p. 36). Desse modo, a diferença reside nos modos de representação dos mundos. Em outras palavras, os mundos tanto do sobrenatural quanto do empírico, quando confrontados, não se anulam. Entretanto, Ceserani (2006, p. 55) adverte que o esquema sempre apresentou aspectos obscuros e problemáticos pela forte tendência a restringir o espaço real e textual do elemento intermediador do Fantástico e a reduzi-lo a uma presença quase virtual.

Assim, a Literatura Fantástica nos revela a falta de validade de um absolutismo do racional e, por conseguinte, a possibilidade de existência de outra realidade: uma realidade incompreensível e alheia a essa lógica garantidora de nossa segurança. Em última instância, a

Literatura Fantástica manifesta a debilidade do conhecimento racional e ilumina uma zona do conhecimento humano em que a razão está condenada ao fracasso. Dessa maneira, quando o sobrenatural não entra em conflito com o contexto em que os fatos acontecem, o Fantástico não ocorre. De outra forma, ou seja, quando o sobrenatural se transforma em natural, o Fantástico dá lugar ao Maravilhoso.

Para Irlemar Chiampi (2008, p. 48), a definição lexical do Maravilhoso facilita a formação de um conceito de Realismo Maravilhoso baseado na não contradição com o natural. Maravilhoso é o “extraordinário”, o “insólito”, o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano. Nesta acepção, é um grau exagerado do humano, uma dimensão ilimitada da beleza, da força, da riqueza, em suma, da perfeição. Em uma segunda acepção, o Maravilhoso difere radicalmente do humano, quando traduzido em tudo o que é produzido pela intervenção dos seres sobrenaturais e pertencentes à esfera não humana, não racional.

Em seus pressupostos, Chiampi (2008, p. 49) esclarece que não pretende questionar qual das referidas acepções seria a mais original, atestando serem ambas valiosas para a compreensão das manifestações do Maravilhoso no romance, haja vista a sua incorporação definitiva à Literatura, à Poética e à Historiografia Literária de todos os tempos. Longe de ser considerado um modismo terminológico, o Maravilhoso tem servido para designar a forma e o conteúdo do imaginário de obras das mais diversas culturas como *As mil e uma noites*, a *Ilíada* e a *Odisseia*. Para Roas (2014, p. 34), a divisão entre Fantástico e Maravilhoso não é tão clara, haja vista o surgimento de um tipo de narrativa na literatura hispano-americana, que intermedia os dois gêneros, denominada de “Realismo Maravilhoso”, também chamado de “Realismo Mágico”. Ceserani (2006) preconiza que a separação entre Maravilhoso e Fantástico é mais da ordem da *doxa* do que da poética propriamente dita. Aquela, a *doxa*, exigiria uma perspectiva sintética, panorâmica, o que implicaria em trazer o Fantástico, juntamente com o Maravilhoso, para a categoria genérica do sobrenatural, conforme propõe Filipe Furtado (1980, p. 21).

De acordo com os pressupostos todorovianos, o efeito fantástico nasce a partir da dúvida gerada pela existência de duas explicações possíveis para os fatos narrados: uma natural e outra sobrenatural. Confrontados com o fenômeno sobrenatural, tanto o narrador quanto as personagens e o leitor implícito são incapazes de discernir se ele se dá por uma ruptura com as leis mundanas ou se pode ser explicado pela razão. Ao se optar por uma ou outra possibilidade, adverte Todorov (2007, p. 48), abandona-se o terreno do Fantástico para entrar em outro vizinho: o do Estranho ou o do Maravilhoso. O Estranho ocorre quando se

opta pela explicação natural do acontecimento e o Maravilhoso quando se aceita para ele uma justificativa sobrenatural isenta de contestação. Quando as sociedades ocidentais se proclamam civilizações e a ciência passa a ser a luz do saber é que o sobrenatural deixa de ser a chave para as questões misteriosas da vida. Ao ser banido desse cotidiano, passa a coabitar com o absurdo e o insólito para fazer parte das experiências que provocam desconfiança e incômodo: “É no momento em que o ser humano passa a relatar com tal desconfiança a intromissão do sobrenatural na realidade, que nasce o que chamamos de fantástico” (MANNA, 2014, p. 15).

Tzvetan Todorov, ao publicar sua *Introdução à Literatura Fantástica*, não foi o primeiro a tecer reflexões sobre o Fantástico, mas se tornou a maior referência acerca do tema. Para Nuno Manna (2014, p. 24), “o estudo de Todorov possui todas as virtudes e, ao mesmo tempo, todas as limitações que tal empreendimento pode gerar” quando afirma que o Fantástico pertence exclusivamente à prosa de ficção. Para tanto, fundamenta-se na hesitação do leitor quanto a real natureza das narrativas que, para germinar, encontram terreno fértil na prosa realista. Dessa forma, Todorov problematiza a distensão que o Fantástico visa provocar na percepção da realidade. Para Manna (2014, p. 25), a compreensão de Todorov possui estreita relação com as pessoas em sua cotidianidade, porém com a capacidade de promover uma “laceração no mundo da regularidade” a partir da aparição de alguma coisa que *não pode ser, mas é*², além de confrontar as noções sobre o natural e o sobrenatural.

Para David Roas (2014, p. 63), a base do raciocínio de Todorov pode ser identificada em *A metamorfose*, quando Franz Kafka³ ao descrever um fenômeno sobrenatural, sem explicação prévia, não causa espanto no narrador, no protagonista e sua família. Para Todorov, o texto de Kafka rompe com os esquemas da Literatura Fantástica tradicional ao abolir a vacilação sugerindo a existência do Fantástico, pela construção de uma passagem do natural para o sobrenatural, em que o verossímil funde-se com o inverossímil e o real com o sonho. O Fantástico situa o leitor no sobrenatural com a finalidade de levá-lo a perder sua segurança diante do mundo real não significando, porém, que todos os textos que abordam fenômenos sobrenaturais sejam necessariamente fantásticos.

² J. L. Borges, O livro de areia.

³ F. Kafka (1883-1924) escritor tcheco de língua alemã. É considerado um dos principais escritores de literatura moderna.

De acordo com Remo Ceserani (2006, p. 55), o esquema utilizado por Todorov (2007, p. 31), em sua definição do fantástico⁴ foi taxado de abstrato e restritivo. Porém, em decorrência de sua natureza dialética é que, na opinião do teórico italiano, o autor búlgaro pôde agregar para si uma quantidade de elementos contraditórios e fornecer um instrumento de discussão e análise muito útil para a hermenêutica. Ceserani (2006, p.55), aponta que o referido esquema possui alguns aspectos obscuros e problemáticos, principalmente pelo fato de demonstrar uma forte tendência a restringir o espaço real e textual do elemento intermediador do Fantástico, reduzindo-o a uma presença quase virtual. Todorov (*apud* CESERANI, 2006, p. 56) reconhece esse problema propondo, mais adiante, subdividir o esquema em cinco categorias que se diferenciam pelo tipo de discurso narrativo: o Maravilhoso, o Maravilhoso Fantástico, o Fantástico, o Fantástico Estranho e o Estranho. É evidente que essa proposta tenha suscitado as mais diversas reações por parte da crítica, que travou um embate caloroso e profícuo ocasionando, assim, alguns posicionamentos extremos.

Uma das objeções mais coerentes e bem fundamentadas foi produzida por Lucio Lugnani (*apud* CESERANI, 2006, p. 56), podendo ser resumida em três pontos. No primeiro, as categorias do Estranho e do Maravilhoso são “não simétricas e não homogêneas (...) e nem são reciprocamente exclusivas”. No segundo, as duas categorias não são “adequadas para definir gêneros literários”, pois o estranho “é caracterizado por uma semântica exclusivamente contrastiva” e o Maravilhoso, com plena aceitação do sobrenatural, já habita diversos gêneros literários diferentes entre si. No terceiro ponto, Lugnani destaca que Todorov cria “dissimetria e heterogeneidade entre as duas categorias, caracterizando uma por meio das emoções que suscita nas personagens e no leitor e outra por meio da natureza dos acontecimentos que narra” (*Id.* p. 56). A proposta de Lugnani, no decorrer de sua análise, é uma definição do Fantástico que tem o mérito de estar em sintonia com a de Todorov e de outros críticos como Roger Caillois, porém com a prerrogativa de ser mais “sutil e flexível e de ter como ponto de referência o paradigma da realidade, em vez da realidade, do natural e do sobrenatural”. Desse modo, Lugnani insere um elemento cultural na concepção ampla dos modos literários, fundamentada em elementos da análise formal.

Ao vislumbrar uma saída diante de tantos caminhos e desvios, optei por trazer à baila uma solução mais simples, extraída de pressupostos ceseranianos que preconizam o seguinte: resultam bastante limitadas as definições que tendem a substituir a sutil diferença entre as

⁴ “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, em face de um acontecimento aparentemente sobrenatural”.

cinco categorias de Todorov (o Maravilhoso, o Maravilhoso-Fantástico, o Fantástico, o Fantástico-Estranho e o Estranho) e as cinco de Lugnani (o Realista, o Fantástico, o Maravilhoso, o Estranho e o Surrealista). Há uma diferença forte e clara apenas entre duas das mencionadas categorias: de um lado a Realista e de outro, um amplo conjunto constituído pelo Fantástico e o Maravilhoso em que ambos se misturam e se complementam.

Para concluir momentaneamente esta discussão, reitero que a Literatura Fantástica é o único gênero literário em que o elemento sobrenatural é necessário para que se estabeleça, pois, o relato fantástico precisa criar um espaço similar ao habitado pelo leitor, um espaço que será invadido por um elemento desestabilizador. O leitor é levado a contrastar o fenômeno sobrenatural com a sua concepção de real, uma vez que toda representação de realidade depende do modelo de mundo de uma determinada cultura. Por esse motivo, Roas (2014, p. 31) preconiza que “o sobrenatural vai sempre supor uma ameaça à nossa realidade, que até esse momento acreditávamos governada por leis rigorosas e imutáveis”. O surgimento de algo que rompe a cadeia normal de ligação entre a palavra e a realidade estabelecida na representação realista é o fator basilar do Fantástico e tem sido analisado de forma exaustiva por estudiosos e teóricos desse gênero literário.

1.1.2 O Fantástico na contemporaneidade

O século XX foi favorável à Literatura Fantástica. Nele, essa estética literária encontrou seu renascimento com uma força semelhante aquela do seu surgimento. De acordo com Maria Cristina Batalha (2012 p. 494), o homem moderno começa a esboçar a sua condição fragmentária em meados do século XVIII coincidindo com o surgimento do gênero, em seu sentido mais restrito.

Um importante aspecto a ser observado diz respeito ao modo fantástico introduzido no início do século XIX que, mais do que quaisquer outros, foi possuidor de extraordinária vitalidade. Pode-se dizer que se constituiu em importante componente daquilo que se convencionou chamar de “literatura da Modernidade” ocupando, ainda hoje, uma posição central na imaginação literária e, sobretudo, na não literária, como no caso do cinema, da televisão e das histórias em quadrinhos. Pode-se afirmar, portanto, que com alguns dos seus textos, o Fantástico antecipa experimentações da literatura moderna ao representar o tempo de forma subjetiva, fragmentar personagens unitários e destacar sonhos e visões.

A narrativa fantástica muito frequentemente recorre aos mesmos elementos, porém com significativa ressalva: em vez de camuflá-los ou escondê-los, ela os enfatiza colocando-os em alto relevo. Movimentos de vanguarda, como o Surrealismo, levaram alguns elementos já utilizados pelo Fantástico ao extremo de suas aplicações, como foi o caso da linguagem dos sonhos. De acordo com Batalha (2012, p. 495), o “Fantástico em sua especificidade genérica ou modal está estreitamente vinculado ao advento da Modernidade e a demarcação semântica maravilhoso/fantástico é fruto de evoluções estéticas”. Assim, a sua oposição metatextual foi se constituindo, à proporção que as condições exigidas, para que os dois gêneros e seus subgêneros pudessem coexistir, eram identificadas.

A profusão de estudos críticos sobre o que se convencionou chamar de Literatura Fantástica, sobretudo a partir da segunda metade do século XX, demonstra o interesse em um gênero já aceito como manifestação da cultura de massa própria da sociedade contemporânea. Como consequência, expõe a complexidade do debate em torno de sua consolidação como gênero literário autônomo e sua sobrevivência na atualidade. A representação de situações extraordinárias nunca foi novidade para o imaginário popular e o imbricamento entre o que é real e irreal cultivado ao longo dos tempos, passa a demarcar espaços privilegiados em suas narrativas.

Apesar da eclosão do Fantástico como gênero literário no final do século XVIII e começo do século XIX, é nos séculos XX e XXI que a Literatura Fantástica passa a ter *status* de narrativa ganhando mais importância que nos séculos anteriores. Na contemporaneidade, mediante o deslocamento metafórico e o surgimento das técnicas narrativas, universos ficcionais inusitados e realidades extraordinárias são delineados, de modo a se constituírem em um parâmetro novo para o gênero fantástico. Fantasmas, vampiros e entidades sobrenaturais saem das páginas dos escritos dos séculos XVIII e XIX, para se presentificarem em eventos cotidianos provocando medo, terror, espanto, angústia e demais manifestações humanas no mundo atual.

Desse modo, a Literatura Fantástica torna-se, especialmente nas últimas décadas do século XX, um importante tópico da literatura contemporânea. Nesse sentido, pode-se pensar o Fantástico como um posicionamento do leitor frente ao sobrenatural, cujo propósito é torná-lo inseguro acerca do que considera real. Para Roas (2014, p. 92), “o fantástico implica sempre uma projeção em direção ao mundo do leitor, pois exige uma cooperação e, ao mesmo tempo, um envolvimento do leitor no universo narrativo”. Por esse motivo, essa participação é fundamental para o Fantástico, haja vista a necessidade de contrastar a história narrada com o

real extratextual para então qualificá-lo como relato fantástico. Dessa forma, o Fantástico dependerá sempre do que seja considerado real e este, por sua vez, dependerá do que existe efetivamente.

1.2 O REALISMO MÁGICO EM *OS FILHOS DA MEIA-NOITE*

O Realismo Mágico passa a fazer parte do imaginário ocidental tomando corpo e forma, sobretudo na literatura, onde tem alcançado as mais variadas formas de expressão após a Segunda Guerra Mundial. Esse movimento tem como principal característica a ligação do mundo mágico e fantástico com o mundo real, em que funde acontecimentos irrealis e estranhos como algo que pode ocorrer em nosso cotidiano tornando-os corriqueiros e habituais nesse tipo de construção narrativa. Na América do Sul encontra-se representado por Jorge Luís Borges e Gabriel García Márquez, na Alemanha por Günter Grass, e na Itália por Ítalo Calvino e Umberto Eco. Sob o peso dessa herança literária, novos pesquisadores empreendem esforços para a adequação e compreensão da narrativa fantástica como categoria de saber moderno. Entre os romancistas que trabalham com a língua inglesa, poucos são os que demonstram afinidades com o Realismo Mágico, podendo ser mencionados como exceções John Fowles, John Barth, Thomas Pynchon, Emma Tennant, Don Delillo e Salman Rushdie, autor eleito para compor o *corpus* deste trabalho dissertativo. Desde que foi cunhado pela primeira vez, em 1925, pelo alemão Franz Roh, que o termo Realismo Mágico tem sido associado, na prática literária, com importantes períodos na América Latina e Caribe.

Para Stephen Slemon (1988, p. 10), a utilização do conceito de realismo mágico pode ser traduzida como “resistência à assimilação central por sistemas genéricos mais estáveis e pelas monumentais teorias da prática literária”. Dito de outro modo, “uma maneira de sugerir que existe algo que a natureza da literatura identifica que confunde as capacidades dos principais sistemas de gênero para chegar a um acordo com ele”. Para Slemon (1988, p. 12), “no realismo mágico, esta batalha é representada na linguagem da narração pelo primeiro plano de dois sistemas discursivos opostos, sem a possibilidade de subordinar ou conter o outro”. Desse modo, o texto do Realismo Mágico reflete, em seu idioma de narração, condições reais de fala e cognição, nas relações sociais de uma cultura pós-colonial, como faz Gabriel García Márquez ao refletir sobre a temática de *Cem anos de solidão* como o “espelho falando”. Entretanto, Slemon (*Ibid.*, p. 12) adverte que o espelho que fala nos textos realistas

mágicos não reflete apenas direções externas, mas também as relações culturais pós-coloniais. Isso sustenta uma reflexão muito particular no conteúdo temático da obra, dando início a uma interação entre a linguagem e a temática que, conforme Slemon (*Id.* p. 12), pode ser descrita como “modelo do que é enunciado com o ato de enunciação”.

É nesse cenário que inserimos *Os filhos da meia-noite*, que agrega muitas das prerrogativas necessárias para integrar o elenco do Fantástico contemporâneo. A narrativa de Rushdie é historicamente contextualizada na data da Independência da Índia, 15 de agosto de 1947, dia em que, à meia-noite, milhares de crianças nascem no país. Entre elas, está o narrador Salim Sinai, que, sem que ninguém possa suspeitar, é trocado na maternidade por Mary Pereira, enfermeira revolucionária que o coloca no lugar de Shiva, mudando para sempre o destino das duas crianças.

Dessa forma, Salim, originalmente hindu e pobre, acaba sendo criado por pais muçulmanos e abastados, enquanto Shiva, o verdadeiro filho desta última família, é levado para o lar hindu, que tem como suposto pai um cantor pobre e viúvo e como suposta mãe a progenitora biológica de Salim, que falece durante o seu nascimento. A troca dos bebês na maternidade é um dos fios condutores da trama. O narrador, em clima de fantasia, relata uma série de acontecimentos que se entrecruzam com a formação política da Índia como Estado-Nação, tais como a guerra indo-paquistanesa de 1965 e os anos difíceis do governo da primeira-ministra Indira Gandhi, de 1975 a 1977. Ao completar dez anos de idade, Salim, devido ao episódio ocorrido em um baú de roupa suja, descobre-se portador de telepatia, o que o habilita a se comunicar com outras crianças nascidas no mesmo dia e hora que ele. Forma-se, assim, a comunidade dos filhos da meia-noite, da qual Salim se proclama líder. Todas essas crianças possuem algum poder extraordinário, além de poderem se comunicar telepaticamente entre si. Essa é uma das propostas do livro, que é repleto de elementos fantásticos dentro de um contexto realista e que se mostra capaz de levar o leitor a acreditar que todas as situações narradas por Salim possam de fato ter acontecido.

Entretanto, esse mesmo narrador onisciente também dá pistas de suas falhas e de seus desvios, o que leva o leitor a ter consciência de que pessoas com superpoderes não existem no mundo real e que neste, portanto, Salim jamais poderia ter a capacidade de ler pensamentos nem de manifestar poderes extraordinários. Uma das características mais marcantes de Salman Rushdie está relacionada à forma com que transforma a fantasia em realidade. É evidente a necessidade de se estabelecer uma relação entre o fantástico e o contexto sociocultural da obra, a qual decorre, por sua vez, da necessidade de se contrastar o fenômeno

sobrenatural com a nossa concepção do real, para que, assim, possamos qualificá-lo de “fantástico”. É desse modo que, de imediato, os “elementos fantásticos” – o dia e hora do nascimento do protagonista, os quais coincidem com os da Independência da Índia, e o fato de este possuir um nariz gigantesco e manchas no rosto – entram no texto para que o relato se configure em uma perspectiva fantástica na narrativa contada por Salim, narrador e contador de histórias.

Nesta breve apresentação do romance, procurei me adequar aos pressupostos teóricos que dão suporte à narrativa fantástica como “ilusão de sentidos ou produto da imaginação”. Para a sistematização de uma análise mais detalhada, inicio pela menção de uma passagem muito emblemática do livro, que se dá quando Salim descreve o fenômeno sob o efeito do qual as crianças exercem os seus dotes. Tal fato consiste em indício de que o autor se utilizará de elementos sobrenaturais com o intuito de desestabilizar as certezas do leitor, ao mesmo tempo em que o incitará a prosseguir na leitura.

Fato extraordinário: quanto mais próxima à meia-noite era nossa hora de nascimento, maiores eram nossos dons. As crianças nascidas nos últimos segundos daquela hora eram (para ser franco) pouco mais que aberrações circenses: meninas barbadas, um garoto com guelras (plenamente funcionais) de truta de água doce, irmãos siameses com dois corpos que pendiam de uma única cabeça e um só pescoço (...). Por volta da meia hora surgiam as faculdades mais interessantes e úteis: na floresta de Gir morava uma menina feiticeira que tinha o poder de curar impondo as mãos, e em Shillong havia o filho de um rico plantador de chá a quem fora concedida a bênção (ou, quem sabe, a maldição) de ser incapaz de esquecer tudo quanto visse ou escutasse. Mas as crianças nascidas no primeiro minuto daquela hora!... Para elas o momento reservara os maiores talentos com que os homens já sonharam (RUSHDIE, 2006, p. 268).

Esta é uma parte do relato de Salim que, em vista de seu caráter fantasioso, deixa Padma, sua confidente, no limiar entre a dúvida e a crença. Padma, em realidade, representa o leitor, ao passo que suas reações representam a recepção, a aceitação e o questionamento da obra no âmbito a que se destina. Observa-se o emprego deliberado do sobrenatural pelo autor que se propõe a recontar a história da Independência da Índia por meio do emprego da fantasia, aos moldes de *As mil e uma noites*. Observa-se, também, uma tendência pós-moderna na utilização dessa linguagem fantasiosa, a qual objetiva desviar possíveis polêmicas em torno de fatos históricos.

A citação nos remete aos pressupostos todorovianos, em que é possível observar que o narrador rushdieano incita a dúvida e coloca o leitor no dilema de acreditar ou não naquilo que lê, sendo essa vacilação o item indispensável para a instauração do Fantástico. Como

elemento facilitador entre ambos o narrador será sempre uma pessoa mediana e passível de ser reconhecida, como Salim. O texto apresentará um mundo o mais próximo possível do real, para que o fenômeno sobrenatural sirva como termo de comparação, em que o realismo se torna necessário na estrutura do texto fantástico. Conforme ressalta Roas (2014, p. 186), a Literatura Fantástica demonstra as relações problemáticas entre a linguagem e a realidade ao tentar representar o impossível, ou seja, transgredir a linguagem para transcender a realidade reconhecida.

Ainda de acordo com Roas (2014, p. 186), mesmo na transgressão a linguagem não pode prescindir da realidade porque o leitor necessita de um referente pragmático, a fim de que este faça a sua comparação com a realidade extratextual e determine, assim, a fantasticidade do texto. É muito importante salientar que o fantástico não se confunde com a simples fantasia, porque esse tipo de relato se nutre do real, uma vez que oferece uma transgressão dos parâmetros que regem a ideia de realidade do leitor.

Rosalba Campra (2016, p. 78), corrobora que o texto fantástico explora com muita pertinência essa forma de convalidação do universo em que a transgressão se dá. Assim, o mundo retratado no texto aparece como um reflexo fiel e ao mesmo tempo deformado entre a verdade extratextual e a realidade do leitor, no momento em que este tem o livro em suas mãos. Com essas reflexões pode-se retomar o excerto acima sob a ótica de transgressão de uma linguagem recriadora de mundos possíveis. E então, o pacto ficcional entre narrador e leitor estará firmado.

Outra abordagem interessante diz respeito à ligação que o leitor pode desenvolver com o texto. Na passagem abaixo, Salim informa ao leitor a maneira pela qual descreve a sua biografia, ou seja, estabelecendo a metalinguagem como forma de construção literária. Assim, o narrador coloca em questão o sentimento que as palavras escritas suscitam no receptor de sua narrativa, fato que Todorov (2007, p. 35-39) considera como uma das ameaças ao Fantástico. Observa-se que o leitor representado por Padma, ultrapassando o mundo ficcional e trazendo para o seu cotidiano fatos que deveriam permanecer na subjetividade, corrobora com a ideia de recepção da narrativa fantástica. Entretanto, o leitor empírico é capaz de se manter na mais absoluta distância do universo do livro.

É possível sentir ciúmes de palavras escritas? Ressentir-se de rabiscos noturnos como se eles fossem carne e sangue de uma rival sexual? Não consigo imaginar outro motivo para o estranho comportamento de Padma; e essa explicação tem ao menos o mérito de ser tão fantástica quanto a raiva em que ela mergulhou quando esta noite cometi o erro de escrever (e ler em voz alta) uma palavra que não deveria ter sido pronunciada. (...) Culpo a mim mesmo: imerso em meu empreendimento autobiográfico, deixei de levar em consideração os sentimentos dela, e esta noite comecei com a mais infeliz das anotações em falso (RUSHDIE, 2006, p. 169).

Neste ponto, a questão da linguagem pode ser trazida à tona da seguinte maneira: haveria um discurso, uma linguagem específica para o Realismo Mágico, haja vista a sempre problemática associação com o Fantástico? Antes de tudo é preciso ficar claro que ambos fazem parte da Literatura Fantástica e que as diferenças consistem em seus contextos históricos e nas motivações pelas quais essas estéticas foram criadas. Algumas ponderações relacionadas a esse tópico, provenientes de teóricos como Todorov (2007) e Rosalba Campra (2016), coincidem em suas conclusões, as quais podem ser traduzidas da seguinte forma: embora sejam observados os mais distintos procedimentos retóricos, discursivos e estruturais em grande parte das narrativas fantásticas, muitas outras obras que não fazem parte dessa estética também se utilizam, indiscriminadamente, dos mesmos tipos de linguagem literária.

Dito de outra forma, não existe uma linguagem exclusivamente fantástica, mas um modo particular de utilizar a linguagem para que o evento fantástico se produza e, desse modo, desestabilize o leitor para galgar os resultados almejados. Estudiosos do gênero como Rosalba Campra têm procurado estabelecer diferenças entre o modo de ler o fantástico tradicional do século XIX e o fantástico contemporâneo. Em função da suposta particularidade dessa linguagem Campra (2016, p. 176-180), faz observações pertinentes e mais adiante (*Ibid.*, p. 181), esclarece que a mudança fundamental ocorrida no século XX foi a passagem do Fantástico como fenômeno da percepção para o Fantástico como fenômeno da escrita e da linguagem.

O fragmento do texto supracitado também nos dá uma amostra da capacidade da linguagem de tensionar uma situação aparentemente corriqueira, o que leva o leitor a suspeitar da real intenção do narrador, haja vista a ambiguidade presente no jogo de sedução que este, deliberadamente, faz com sua interlocutora Padma, levando-a a alimentar esperanças com relação ao futuro dos dois e causando no leitor uma sensação de dúvida a respeito daquilo que de fato ela representa.

1.2.1 O humor em *Os filhos da meia-noite*

Uma das características do Fantástico é oferecer ao leitor narrativas que o façam experimentar uma inquietação indescritível, mediante a criação de situações inexplicáveis dentro de um contexto real e cotidiano. Dentre os mecanismos propostos pela Literatura Fantástica, a fim de que o objetivo de inquietar e desestabilizar o leitor seja atingido, destaca-se o uso do humor, da paródia e da ironia. Neste ponto, ressalto o caráter humorístico da narrativa, haja vista a presença do risível nas descrições físicas das personagens que se constituem em “filhos da meia-noite”. O exagero e a extrapolação estão realçados nas proporções gigantescas do nariz do narrador e dos joelhos de seu antagonista Shiva, aquele de quem as circunstâncias usurparam o destino que Salim abarca para si. Personagens emblemáticas como Keith Papeira e Perce Gordo, colegas de turma, assim como a Macaca de Cobre, irmã do narrador, carregam nomes sugestivos de um reiterado humor. Segundo D. C. R. A. Goonetilleke (2010, p. 21), o humor faz mais do que produzir o tom dominante do romance, em que é possível afirmar que a sagacidade e o humor de Rushdie são imprevisíveis, cuja finalidade é desestabilizar o leitor abrindo assim, novas áreas de percepção.

A literatura como arte de representação de emoções e comportamentos se constrói sob o risco de o sério se tornar cômico, e vice-versa, ou de simplesmente desviar a nossa atenção, fazendo-nos rir. Dessa forma, o humor pode ser considerado como uma força estética que exorciza a realidade. Poderia ser acrescentada, também, como uma categoria satírica capaz de reunir os autores que deambularam pelos universos da sátira e do humor tecendo novos clássicos, a exemplo de Rabelais. Como observa Georges Minois (2003, p. 37), “o riso, como irrupção de forças vitais irracionais, está no centro da tragédia humana”. Para o historiador francês, o humor aparece quando a humanidade se dá conta de sua própria estranheza, sendo a sua principal qualidade a de ser inapreensível, ao escapar de identificações com a realidade. Quando o humor se combina com o sobrenatural, em narrativas fantásticas tais como *Os filhos da meia-noite*, essa identificação também desaparece, assim como quaisquer relações entre a realidade do leitor e a realidade representada no texto. Assim, o fantástico se situa nos limites entre o que é conhecido, o que pode ser controlado e o que vem para alterar, de forma brutal, o espaço da cotidianidade.

Para um melhor esclarecimento sobre a manifestação do humor na narrativa rushdieana, julga-se necessária uma pequena incursão pelos caminhos da origem dessa estética na produção literária de todos os tempos. De acordo com Bakhtin (1987, p. 12), a

literatura cômica medieval desenvolveu-se por mais de um milênio, considerando-se a sua origem na Antiguidade cristã. Com o passar do tempo, é natural que essa literatura tenha sofrido significativas mudanças, propiciando o surgimento de diversos gêneros e variações estilísticas. Apesar disso, a literatura cômica permaneceu como a representatividade da concepção popular e carnavalesca do mundo.

Uma das obras mais antigas dessa literatura, *A ceia de Ciprião*, travestiu em espírito carnavalesco toda a *Sagrada Escritura*. Outra obra também muito antiga e pertencente ao mesmo gênero é *Virgilius Maro grammaticus*, uma semiparódia do tratado erudito sobre a gramática latina que parodia, ao mesmo tempo, a sabedoria escolástica e os métodos científicos do começo da Idade Média. Essas obras, que se encontram na confluência da Antiguidade e Idade Média, inauguram a literatura cômica medieval exercendo grande influência sobre suas tradições e perdurando quase até o Renascimento. Ressalta-se que a literatura cômica latina da Idade Média chegou à apoteose durante o apogeu do Renascimento com o *Elogio da loucura*, de Erasmo de Roterdã.

Aqui tratei superficialmente da literatura cômica da Idade Média e do Renascimento para embasar teoricamente aquilo que na contemporaneidade podemos chamar de “humor literário” e para abordar temas da pós-Modernidade ou do pós-Colonialismo.

Ao se cotejar o caráter humorístico das narrativas ditas cômicas, como a de *Os filhos da meia-noite*, há de se apontar trechos marcadamente bizarros, como o do fragmento que será transcrito mais adiante, em que habitações são construídas sobre terreno adubado com cordões umbilicais. É possível que o autor esteja se utilizando metaforicamente dessas construções para, via discurso, colocar em relevo representações sociais, sobretudo na Índia, em que a diversidade cultural e social resulta em diferentes *modus vivendis*. Formas simbólicas, metáforas e humor têm sido utilizados pelos autores como representações de cunho social, se propagando e levando à reflexão da ideia de mundo visto por uma coletividade. A utilização do humor tem sido um recurso estilístico dos autores contemporâneos para tratar de questões sociais, que podem ser abordadas de diferentes formas.

Minois (2003, p. 303) adverte que o advento do humor teve início na Inglaterra dos Tudor e início dos Stuart, sobretudo a partir de 1550. A geografia do riso é enriquecida no século XVI com o que se tornará o ícone da comicidade, que vem a ser o humor. Descobre-se que o riso é próprio do homem, não se tendo consciência, porém, de que o humor é a sua melhor parte, a quintessência do riso existente antes mesmo da palavra. A literatura que se

utiliza de recursos linguísticos para levar o leitor a uma possível evasão precisa recorrer a elementos como o humor e o horror, os quais podem ser aplicados separadamente ou em conjunto, gerando, neste último caso, o humor negro. Exemplos deste são vários, dentre os quais mencionamos Rabelais em diversas passagens de *Gargântua e Pantagruel*, em que expressam o cúmulo do grotesco e da escatologia, diferenciam e distorcem a natureza original das imagens da vida cotidiana, para as converterem “no principal meio de expressão artística e ideológica do poderoso sentimento da história e da alternância histórica, que surge com excepcional vigor no Renascimento” (BAKHTIN, 1987, p. 22).

Anteriormente mencionado, a parte do corpo que se sobressai de maneira insólita no narrador de *Os filhos da meia-noite* é o nariz. Este pode consistir em uma metáfora do território indiano construída para representar a invasão e as guerras enfrentadas para a criação do Paquistão e Bangladesh. Desse modo o olfato, aguçado pelo odor das especiarias indianas, poderia levar o povo à descoberta de diferentes formas de vencer seus adversários.

Outra corrente do pensamento contemporâneo adverte que uma das características do Pós-Modernismo é não sugerir soluções para os problemas que apresenta, optando, em vez disso, por gracejar e ironizar com o intuito de denunciar as tragédias com que se depara ou de fugir à tristeza que elas provocam. Uma das características de Salman Rushdie é a utilização da ironia em sua escrita, marcadamente reconhecida pela forma de tratar assuntos polêmicos. Ao abordar a ironia como uma necessidade do mundo contemporâneo Minois (2003, p. 569), destaca que tanto esta quanto o humor generalizam-se no século XX, como meios de ultrapassagem de certas condutas do mundo, do homem e da sociedade. Para ele, o humor moderno é menos descontraído que o de séculos passados, porque deixa de incidir sobre este ou aquele aspecto da vida, para recair sobre a própria vida, seu sentido ou a falta deste.

O humor como movimento contemporâneo tem sido muito usado nas mais diversas manifestações artísticas passíveis de serem transformadas em objeto do riso. Observa-se esse fenômeno em piadas, crônicas e quadrinhos presentes em colunas de jornais e revistas, filmes e programas de televisão e de rádio, além de charges satirizando, principalmente, figuras dos altos escalões do poder. Não se pode deixar de mencionar a rede mundial de computadores, a Internet, com milhares de páginas dedicadas a esta que tem sido uma tendência escapista de encarar a realidade: rir de tudo e de todos, satirizando e banalizando desde fatos da cotidianidade até tragédias que assolam o mundo.

O humor que pode ser detectado em *Os filhos da meia-noite* vai muito além de um gracejo ou uma ironia com tintas de banalização de fatos históricos e arremedos de

personagens da vida real. Nesse contexto, pode-se inserir o nascimento do filho da bruxa Parvati, o qual Salim tomará para si após a morte da mãe:

E tem mais: porque quando, na triste penumbra daquela interminavelmente prolongada meia-noite, Salim Sinai viu o filho pela primeira vez, começou a rir sem poder parar, com a mente destroçada pela fome, sim, mas também pela percepção de que seu destino implacável lhe fizera mais uma de suas grotescas brincadeiras (...). Salim Sinai continuou a reagir ao nascimento rindo historicamente do destino, porque o menino, o garotão, o-menino-meu filho Aadam, Aadam Sinai era perfeito em tudo... quer dizer, em tudo menos as orelhas. De cada lado de sua cabeça agitavam-se protuberâncias auditivas semelhantes a velas de barco, orelhas tão colossalmente descomunais que mais tarde as trigêmeas revelaram que quando a cabeça dele saiu elas pensaram, durante um momento aterrador, que fosse a cabeça de um minúsculo elefante (RUSHDIE, 2006, p. 545).

Esse trecho configura muito do que se pretendeu demonstrar com a abordagem do uso do humor na literatura contemporânea. No caso em voga, uma vez mais o autor faz menção a uma anomalia física, a das orelhas gigantes, levando o leitor a inferir que Aadam, o garoto por ela acometido, pode estar predestinado a continuar a missão de seus pais biológicos, Shiva e Parvati, filhos da meia-noite igualmente possuidores de características extraordinárias. Para D. C. R. A. Goonetilleke (2010, p. 41), o autor sugere também uma conotação social no ato da adoção de Aadam – proveniente da classe operária – por alguém da classe média, por considerar que “a união dessas classes é desejável para o progresso e o bem-estar da Índia”, servindo-se sempre de linguagem representativa para explorar conflitos políticos, religiosos e culturais.

Salman Rushdie, como autor contemporâneo e transnacional, utiliza-se de estratégias muito convincentes para levar o leitor a alcançar o fim de sua narrativa fantástica, histórica e memorialística carregada de humor e fantasia, com o objetivo de ultrapassar fronteiras na difusão da cultura e da história do seu país.

1.2.2 O grotesco em *Os filhos da meia-noite*

Na concepção de David Roas (2014, p. 190), o grotesco é uma categoria estética baseada na combinação do humorístico com o terrível que tem como principal objetivo a produção de imagens distorcidas da realidade, que vão desde as manifestações festivas do mundo carnavalesco da Idade Média até a revelação do caos do grotesco moderno, como o retrato mais fiel do ser humano e do mundo que habita. É possível afirmar que o grotesco

nunca foi um modo de expressão autêntico, mas algo que foi se transformando à medida que mudanças estéticas e filosóficas foram sendo detectadas na cultura ocidental. De acordo com a época, ele vai matizando a sua tonalidade humorística ou terrível, sem nunca a eliminar.

Ao examinar a trajetória dessa categoria estética, observo que até o século XVIII o grotesco é mais cômico e despreocupado por ser visto apenas como desproporção e deformidade, uma vereda fácil para a sátira e a paródia. Somente quando o sublime e outras novidades estéticas começam a se impor, rompendo com a concepção clássica da beleza, é que o grotesco adquire um matiz diferente e, sem abandonar o efeito humorístico acaba por atenuá-lo. É assim que surge o grotesco moderno, deixando de ser interpretado apenas como o desvio de uma ordem já estabelecida. Esse movimento leva a crer que, sob a aparente divergência de formas e conteúdos, todas as manifestações do grotesco apresentam a fusão de elementos antagônicos, provocando o duplo efeito do cômico e do terrível que o caracteriza em relação a outras manifestações estéticas. Desse modo, seria necessário estabelecer um eixo com duas extremidades para o grotesco: em uma ele seria puramente festivo, aos moldes de Rabelais, e na outra, mais sinistra, consistiria em uma projeção da mentalidade contemporânea, como a narrativa kafkiana.

Entre os polos se situaria a sátira grotesca, sob cuja distorção caricata do mundo está camuflada a denúncia de um estado de coisas que deveria ser corrigido. Para fins de ilustração, tomamos como exemplo o conhecido texto de Jonathan Swift intitulado “Uma modesta proposta para evitar que os filhos pobres da Irlanda sejam um fardo para os pais ou para o país, e para torná-los úteis ao povo”, escrito em 1729. Nele, Swift propõe uma solução inusitada para o problema da fome na Irlanda, que é a de se comer boa parte das crianças. Vale notar que tal ideia macabra, se considerada literalmente, seria capaz de gerar efeitos de proporções grotescas e humorísticas. Fica claro, porém, que o canibalismo proposto por Swift como solução econômica não se baseia em um simples exagero cômico, haja vista o caráter pedagógico implícito na tentativa de alertar o leitor para uma grave situação, a qual não se configura em motivo para gracejo.

Para promover o duplo efeito de humor e horror sobre o leitor, o grotesco nunca hesitou, sobretudo, em sua reencarnação moderna, em recorrer a elementos e situações característicos do gênero fantástico. Essa posição tem provocado importantes polêmicas entre os teóricos que se dedicam ao estudo das duas categorias. Uma das principais vozes a fomentar esse tipo de querela foi a de Wolfgang Kayser em seu ensaio “O grotesco: sua configuração em pintura e literatura”, de 1957. Trata-se do primeiro estudo contemporâneo

que se propôs a elaborar uma teoria geral do grotesco na tentativa de desvendar os seus princípios.

De acordo com Roas (2014, p. 193), Kayser parte da ideia de que o grotesco é uma categoria estética “trans-histórica”, por manter diversos elementos que, apesar de se manifestarem de maneiras diferentes em cada época, se apresentam de modo recorrente ao longo dos tempos. Ainda conforme Roas (*Id.* p. 193), embora Kayser não tenha relegado o riso como uma das características do grotesco, acaba por demonstrar dificuldade para adequá-lo em sua definição, dando-nos a impressão de estar tratando, em realidade, do Fantástico. Para Kayser (*apud* ROAS, 2014, p. 195), o grotesco é a expressão da paralisia do homem diante de forças irracionais e destruidoras das estruturas da consciência, recorrendo ao medo e insistindo nele, como resposta a uma realidade inconsequente.

A assimilação de Kayser, na opinião de Roas, é diametralmente oposta à proposta feita por Mikhail Bakhtin em “*A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*”. Enquanto aquele leva o grotesco em direção ao fantástico e ao sinistro, este insiste em salientar sua dimensão carnavalesca, destacando a primazia do burlesco e do escatológico, classificando o riso como efeito essencial. Ademais, o riso para Bakhtin refere-se a uma manifestação popular e universal em que todos riem de tudo, em contraposição à manifestação romântica, dissimulada e carregada de ironia e sarcasmo. Para Roas (2014, p. 194), os dois teóricos cometem o mesmo equívoco ao marginalizar o riso, como um dos elementos caracterizadores do grotesco. Enquanto Kayser o subestima para potencializar o efeito do sinistro, Bakhtin rejeita o sinistro, em favor do cômico e da inversão carnavalesca, ambos colocando em risco a especificidade do grotesco. Do ponto de vista deste, é possível adequar o autorretrato de Salim Sinai, confeccionado de maneira exagerada e distorcida, aos parâmetros do grotesco. Segue abaixo:

Custou-me algum tempo perceber que a imagem que eu fazia de mim era profundamente distorcida pela vergonha que eu mesmo tinha da minha aparência; por isso, a imagem que eu enviava pelas ondas mentais da nação, sorrindo como um gato de Cheshire era o mais medonho dos retratos: mostrava um nariz prodigiosamente ampliado, uma completa inexistência de queixo e manchas gigantescas em cada têmpora. Não era de admirar que muitas vezes eu fosse saudado com gritos de alarme mental (RUSHDIE, 2006, p. 294).

Nessa passagem, observa-se a consciência de Salim acerca de sua própria imagem e da repulsa que esta poderia causar nos demais. Certamente seria por isso que ele tentava dissimular a sua feiura com um sorriso caricato que o deixava ainda menos atraente e mais

ridículo. Temos observado, nos últimos tempos, uma profusão de narrativas que parecem conduzir o homem ao limite de sua existência. Nas palavras de Manna (2014, p. 126), “são narrativas de sujeitos que passam por processos de fratura, cujas reações possíveis vão da melancolia à ironia, nunca sem a sensação de uma incômoda sensação de que algo se perdeu”.

Aplicando-se essa reflexão à trajetória de Salim Sinai é possível argumentar que suas fraturas e seus limites estão muito bem representados pela perspectiva da distensão e da deformação, bem como o alinhamento das personagens de *Os filhos da meia-noite* com o grotesco:

Com frequência eu também me assustava com as autoimagens de meus companheiros de dez anos. Quando descobrimos o que estava ocorrendo, incentivei os membros da Conferência, um a um, a se olharem num espelho ou numa poça d'água; e aí conseguimos saber como éramos na realidade (RUSHDIE, 2006, p. 294).

Qual seria a verdadeira intenção de Salman Rushdie ao construir seu narrador e tantas personagens de maneira insólita? Goonetilleke (2010, p. 28), crítico da literatura pós-colonial, aponta, em análise da obra de Rushdie, para uma possível resposta. Segundo o estudioso, uma justificativa para o enorme nariz de Salim poderia ser a de que, para Rushdie, o mapa da Índia remeteria a um grande nariz pendurado no mar, que viria a ser a cidade de Dakar, na península do Cabo Verde. Na sequência, as manchas nas têmporas representariam o Paquistão, a marca de nascença na orelha direita seria o braço do Oriente e a sua horrível mancha na bochecha esquerda consistiria no Ocidente. Salim Sinai metaforizaria a Índia, enquanto sua fealdade poderia representar a dissipação de valores e tradições de um país politicamente subjugado.

Em seu estudo sobre Rabelais⁵, Bakhtin (1987, p. 325) amplia suas considerações acerca do grotesco, destacando que se denominariam “realismo grotesco” os tipos específicos de imagens da cultura cômica popular, cujo traço mais marcante fosse o rebaixamento. Em outras palavras, a expressão corresponderia à transferência de tudo o que é elevado, espiritual, ideal e abstrato para o plano do material e do corporal. De acordo com o pressuposto bakhtiniano Salim, com o seu nariz de tamanho descomunal, e Shiva, com os maiores joelhos jamais vistos sobre a face da Terra, incorporariam o que se pode chamar de imagens ambivalentes, disformes, monstruosas e horrendas, se consideradas sob o ponto de vista da

⁵ François Rabelais (1494-1553) foi um escritor, padre e médico francês do Renascimento. Ele entrou para a posteridade como o autor das obras-primas cômicas *Gargântua e Pantagruel*.

estética clássica. Essas imagens se oporiam ao que se entende por uma imagem acabada e perfeita do ser humano. Rushdie, ao construir as suas personagens atrofiadas, tais quais os siameses de uma só cabeça e um só pescoço para dois troncos, o fazia deliberadamente para que se pudesse olhar o universo de outra perspectiva ou compreender até que ponto se pode relativizar tudo o que existe. Desse modo, o autor permitiria antever o seu desejo pela compreensão de outra ordem de mundo, o do subcontinente, o da Índia e suas fantasias.

Bakhtin (1987, p. 302-304), dando prosseguimento ao seu estudo sobre a cultura popular na Idade Média e no Renascimento, faz alusões às lendas e obras literárias inspiradas pelas “maravilhas da Índia” como importantes fontes de imagens grotescas que teriam exercido grande influência sobre o romance fantástico da Idade Média, cujos vestígios seriam percebidos em Rabelais. As “maravilhas da Índia” se constituiriam de lendas que descreveriam as riquezas fabulosas desse país, bem como a sua natureza extraordinária e suas histórias fantásticas, tais como as de diabos que cospem chamas, de ervas com virtudes mágicas, de florestas encantadas e da fonte da juventude. As descrições de animais verdadeiros, tais como os elefantes, os leões e as panteras são tão verossímeis quanto as de animais fantásticos, como os dragões, os unicórnios e a fênix. Interessam-nos aqui a pintura de seres humanos extraordinários, todos de caráter grotesco. Algumas dessas criaturas são meio-homens e meio-bestas, como os cinocéfalos que latem em vez de falar, os gigantes, os anões, as sereias, os pigmeus, e, sobretudo, personagens dotadas de anomalias físicas, tais quais os seres de uma perna só, os sem cabeça, os com o rosto no peito, os com um único olho na testa ou nas costas e os com seis braços que comem pelo nariz, constituindo uma verdadeira galeria de imagens híbridas. Nas palavras de Bakhtin (1987, p. 303), “tudo isso constitui as fantasias anatômicas de um grotesco descabelado, que gozavam de um imenso favor na Idade Média”. Graças às “maravilhas da Índia”, a literatura e as artes plásticas foram se adaptando às imagens dos corpos híbridos e às demais violações das fronteiras entre o corpo e o mundo.

A fim de se reforçarem os pressupostos acima mencionados, destaco outra passagem de *Os filhos da meia-noite*, em que cordões umbilicais se transformam em alicerces para a construção de moradias tão grotescas quanto o próprio método de fertilização do terreno sobre o qual jazem:

O que conjecturei a respeito de cordões umbilicais: embora tivessem o poder de fazer crescerem casas, alguns eram evidentemente mais eficientes nisso do que outros. A cidade de Karachi comprovava minha tese; claramente construída em cima de cordões umbilicais de todo inadequados, estava cheia de casas deformadas, os enfezados filhos corcundas de cordões deficientes, casas que cresciam misteriosamente cegas, sem quaisquer janelas visíveis, casas que se assemelhavam a rádios, condicionadores de ar ou celas de cadeia, doidos edifícios desproporcionados que se inclinavam com monótona regularidade, como bêbados; uma selvagem proliferação de casas loucas, cujas inadequações para servirem de habitação humana só eram ultrapassadas por sua excepcionalíssima fealdade. A cidade vencida o deserto; mas ou os cordões ou a infertilidade do solo a fez transformar-se, ao crescer, em algo grotesco (RUSHDIE, 2006, p. 407).

Observa-se aqui o exagero levado a um extremo que beira à monstruosidade, o qual vem a constituir uma das principais características do grotesco. Exagera-se e superabunda-se de tal maneira que uma cidade real, Karachi, passa a ser povoada por construções absolutamente improváveis, tais quais as descritas acima. O que se corrobora nesse evento é também uma sátira para com as bases falsas em que se alicerçam as sociedades, as famílias e os demais sistemas de regulação. Tanto quanto o exagero, a intenção satírica tem o seu papel importante para a instalação do grotesco na narrativa fantástica.

Salman Rushdie, em seu afã de resgatar historicamente a Índia, criando um protagonista que nasce no mesmo dia e horário da Independência do país, constrói uma narrativa de memórias que também se constitui em metalinguagem. O autor se utiliza de um discurso fantástico, possivelmente com a finalidade de retratar uma postura inovadora do narrador diante de fatos reais.

1.3 AS ESTRATÉGIAS DE LINGUAGEM EM *OS FILHOS DA MEIA-NOITE*

Considero que *Os filhos da meia-noite* trata de questões pertinentes à contextualização histórica e cultural de uma nação, traçando um interessante percurso diegético. É uma obra que se destaca entre as mais importantes da contemporaneidade. Nesse sentido, o realismo mágico se tornou o coadjuvante perfeito para um autor que se utiliza de estratégias de linguagem capazes de levar o leitor a evadir-se de sua realidade. Salman Rushdie, em seu afã de resgatar historicamente a Índia, criando um protagonista que nasce no mesmo dia e horário da independência do país, constrói uma narrativa de memórias que também se constitui em metalinguagem. Ao se utilizar de categorias da literatura fantástica, o escritor possivelmente objetivou retratar uma postura inovadora do narrador diante de fatos reais. Uma das

conclusões controversas de Todorov, segundo Roas (2014, p. 62), é a de que a literatura fantástica não teria mais razão para existir no século XX, haja vista a sua substituição pela psicanálise. Tal afirmação se baseia na ideia de que tal literatura perderia a função social que teria tido no século XIX, ao abordar temas tabus que, após o advento da psicanálise, teriam perdido as suas prerrogativas. Com o passar do tempo, porém, provou-se que esse gênero literário é tão perene quanto necessário.

Os filhos da meia-noite, ao estabelecer estratégias que nos colocam diante do inimaginável, do hiperbólico, da multiplicidade, do insólito e do fantástico não se apresenta como um horizonte novo ou uma falta de território, mas promove uma reflexão do mundo e uma possível desestabilização das certezas e das normas estabelecidas. Deste modo, podemos dizer que o romance de Rushdie renova o realismo fantástico. Dos romances pós-modernos não se espera que produzam esse conflito de normas, porque parecem carregar a ideia de que tudo se situa em um mesmo nível de realidade ou de ficcionalidade, seguindo as narrativas um padrão de verossimilhança em que a lógica do texto não é quebrada. Mas, ao mesmo tempo, a narrativa fantástica e a narrativa pós-moderna apresentam coincidências reveladoras.

De maneiras diversas, ambas se opõem à ideia de um mundo racional e estável e, desse modo, possibilitam o conhecimento desse mundo e de sua representação literária. De acordo com essa afirmação, a autorreferencialidade se colocaria como a estratégia pós-moderna mais recorrente de representação do mundo, conforme preconiza o filósofo francês Antoine Compagnon (2010, p. 123). Entretanto, de acordo com Roas (2014), pode-se inferir que a diferença entre a narrativa fantástica e a definição geral para a narrativa pós-moderna estaria nos modos de leitura que elas exigem, pré-requisito que levaria a outro aspecto a ser considerado: nem toda narrativa pós-moderna se apoiaria no conceito de autorreferencialidade.

Tomemos por exemplo, o romance auto-ficcional. Este é caracterizado pela inserção, na narrativa, de inúmeros elementos pertencentes à biografia do autor, os quais, por sua vez, se entrelaçam com outros, completamente inventados, de modo que a narrativa induz o leitor a realizar simultaneamente um pacto referencial e um ficcional. Diante disso, observa-se que o fantástico continua em voga e tem lugar demarcado no panorama pós-moderno. O que não se pode deixar de enfatizar é a maneira como o fantástico foi se transformando, em função das mudanças do cenário e do trato social.

Ademais, não se pode fechar essa questão sem mencionar a nova maneira de cultivar o gênero, ocorrida a partir do século XX e estrelada principalmente por Borges e Cortázar, os

quais Alazraki (2001, p. 265-282), chama de “neofantásticos”. Para este teórico, a principal diferença entre o neofantástico e o fantástico tradicional é a perplexidade provocada pelo insólito das situações narradas, em lugar do horror e do medo anteriormente cultivados.

Nesse sentido, o neofantástico representa uma nova etapa na evolução natural do fantástico. O efeito produzido pelas narrativas neofantásticas se dá pelo conflito que o leitor percebe entre a narrativa e a sua noção extratextual da realidade. Entretanto, em ambos, o objetivo da dimensão transgressora é sempre questionar os códigos que são desenvolvidos para interpretar e representar o real. Em síntese, o fantástico implica sempre uma projeção ao mundo do leitor ao exigir uma sua cooperação e, ao mesmo tempo, um seu envolvimento com o universo da narrativa.

Que lugar ocuparia, então, *Os filhos da meia-noite* nessa poética transgressora? É complexo tentar mensurar a recepção do romance em nível coletivo, mas é possível considerar que a narrativa de Rushdie limite sua potência fantástica ao levar até as últimas consequências seu controle sobre os acontecimentos do mundo. O narrador-personagem, ao final, abandona o que seria um destino incerto para se transformar em pai do filho de Pavarti e Shiva, aceitando um emprego para a sua subsistência, dentro dos padrões estabelecidos pela sociedade a que acabara de se reintegrar.

Neste capítulo procurei demonstrar o viés do realismo mágico presente em uma narrativa que, ao se utilizar de linguagem travestida de signos insólitos, propicia a formação de um pacto ficcional com o leitor, além de formalizar a representação de mundos que se sustentam na capacidade imaginativa do autor contemporâneo. Para tal, vale notar a conclusão atingida de que os resgates históricos e culturais de países colonizados pelo imperialismo europeu são os protagonistas de narrativas instigantes e moralizantes que denunciam práticas e políticas de imposições e neutralizações de culturas milenares.

CAPÍTULO 2 ASPECTOS PÓS-COLONIAIS EM *OS FILHOS DA MEIA-NOITE*

Neste capítulo abordo conceitos e proposições teóricas pós-coloniais em seus diferentes aportes, por meio da contextualização histórica, social e cultural da Índia e da discussão do seu hibridismo cultural antes, durante e, principalmente, após a colonização. Estes aspectos, em seguida, serão problematizados na narrativa de *Os filhos da meia-noite*. Divido esta seção em três partes: 1) Aspectos gerais da civilização indiana; 2) Hibridismo cultural; e 3) O hibridismo cultural como catalisador da narrativa.

2.1 ASPECTOS GERAIS DA CIVILIZAÇÃO INDIANA

Para o desenvolvimento deste tópico, utilizo dados de pesquisa realizada por Gertrude Emerson Sen (1968) e traduzida pelo Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia. É um trabalho sugerido pela Embaixada da Índia no Brasil para que o público brasileiro, mesmo que em nível elementar, possa tomar conhecimento da diversidade cultural da civilização indiana.

Sen (1968, p. 7), já no primeiro capítulo de seu trabalho, coloca a Índia no patamar de um grande país, sem se olvidar de mencionar a aura mágica e surreal que permeia grande parte das narrativas orais e escritas nessa nação. Conforme a pesquisadora, especializada em estudos asiáticos, o país tem sido cantado e narrado por poetas, historiadores e viajantes das mais longínquas terras, inebriados por suas belezas e riquezas. É assim que montanhas do Himalaia, escuras e altaneiras florestas, selvas entrecortadas por rios caudalosos e vales e planícies férteis são habitados por tigres e elefantes que vagueiam na plenitude de seu habitat. Praias banhadas por três oceanos são adornadas por palmeiras nesse lugar que fornece o sustento dos filhos do subcontinente indiano, os quais, em retorno, respeitam sua natureza e lhe devotam suas raízes em um misto de tradição e modernidade.

No cenário mundial, a nação indiana é de grande envergadura, possuindo 3.269.601 km² de área territorial e ficando atrás somente de outros seis países. De acordo com o *site*⁶ oficial do governo indiano, a Índia, localizada no sul da Ásia e oficialmente denominada República da Índia, detém a segunda maior população mundial, com 1,32 bilhão de pessoas.

⁶ Disponível em: <<https://www.india.gov.in/>>. Acesso em: 18 dez. 2017.

Após a sua independência do jugo britânico, em 15 de agosto de 1947, parte da velha Índia foi desmembrada para formar o Paquistão, criando novas divisas. Desse modo, as suas fronteiras marítimas foram encurtadas para um comprimento total de 5.656 quilômetros, enquanto as terrestres estenderam-se para 15.080 quilômetros. A fronteira paquistanesa é composta de dois blocos que formam o Paquistão Oriental e o Paquistão Ocidental, separados entre si por cerca de 1.600 quilômetros de território indiano interposto. Atualmente a Índia é composta por vinte e oito estados e sete territórios federais. A capital é Nova Délhi.

Após a Índia adquirir o *status* de país independente, sua estrutura política precisou ser reformulada, haja vista que antes de 15 de agosto de 1947 o país era composto por muitos estados semi-independentes governados por príncipes que obedeciam a um poder central. Conforme Sen (1968, p. 8-9), imbuídos por um espírito de amor à pátria e cooperação, os príncipes abdicaram de seu poder autocrático em prol do fortalecimento da Índia como nação unida e autônoma, arquitetando sua independência baseada em acordos mútuos e colaborativos. Entretanto, tendo como limites as montanhas e os mares, a natureza edificou a Índia como uma unidade geográfica natural, que coloca o Himalaia, a maior cadeia de montanhas do mundo, no extremo norte, como parte desse cenário.

Como uma vasta muralha com mais de 2.400 quilômetros de extensão e centenas de picos com mais de 6.700 metros de altitude, o Himalaia é um poderoso baluarte de proteção atrás do qual a Índia edifica sua cultura e civilização. O país também deve ao Himalaia as características do seu clima e os seus sistemas fluviais, cujos rios compõem suas principais vias de comunicação, ligando as cidades aos seus portos, construídos em suas embocaduras, de onde os indianos partiam para terras distantes muito antes de serem conhecidos os mapas e os sistemas de navegação. Apesar dos rios serem um meio natural de comunicação e integração, as estradas, as ferrovias, as rodovias e o sistema de aviação são igualmente tratados com a devida importância, contribuindo, assim, para o desenvolvimento e unificação da pátria indiana.

2.1.1 A cultura indiana e a questão pós-colonial

Muitas nações possuem histórias tão antigas quanto à da Índia, mas poucas fazem o entrelaçamento entre passado, presente e futuro como fazem os indianos para preservar e representar as ações de seus antepassados. Nesse sentido, o tecido da cultura do povo indiano

é constituído de muitos e variados fios, além das influências e pressões provenientes de outras culturas e civilizações.

Em capítulo sobre as raízes da cultura indiana, Sen (1968, p. 29) aborda a questão dessa tessitura cultural desde um ponto de vista religioso até um histórico, com a discussão do meio de formação das aldeias e seus sistemas de castas, sob a ótica constitutiva de uma nação ao mesmo tempo plural e unificada em seus preceitos básicos de tolerância à diversidade. Sobre o sistema de castas, a pesquisadora estadunidense afirma ser seu traço distintivo não apenas que os homens sigam uma ocupação pré-determinada, mas também que sejam considerados nascidos para tal ocupação como consequência do seu passado intitulado de *Karma*⁷.

De acordo com Sen (1968, p. 31), a mente indiana careceria de uma explicação para o fato de os seres humanos, mesmo compartilhando da ideia de unidade espiritual, permanecerem tão diferentes em suas individualidades. Surgiria, a partir disso, o seguinte questionamento: como podem as diferentes tendências e capacidades dos seres humanos conduzi-los a um único objetivo? O conceito de *Karma* como doutrina fundamental do renascimento, então, encontra ecos nos princípios de religiosidade indianos, que sempre pregaram que “o homem, na sua essência, não pode ser diferente do Um. Não é, meramente, uma infinitésima parte de um Infinito indivisível. Ele próprio é o Infinito. A realização desta verdade significa imortalidade” (SEN, 1968, p. 31).

Em se tratando da tessitura cultural da Índia, a questão da religiosidade é primordial em todos os segmentos sociais, haja vista que a crença e o culto às divindades de suas escolhas permeiam o desenvolvimento tanto social quanto material dessa nação. No século XI a.C., o Budismo e o Jainismo deram nova ênfase aos ensinamentos dos *Upanishads*⁸, dentre os quais se destacam o *Karma* e a doutrina do *Ahimsa*⁹ ou da não violência, tornando-os parte da herança espiritual da Índia. Outra poderosa concepção do pensamento primitivo indiano traz a repetição dos Ciclos do Tempo como elemento norteador da forma de vida de seu povo, que respeitava o passar do tempo como a melhor forma de estar em comunhão com o Universo e, por esse motivo, nunca ultrapassava os limites do processo de criação,

⁷ Karma é uma lei do Hinduísmo que defende que qualquer ato, por mais insignificante que seja, voltará ao indivíduo com igual impacto.

⁸ *Upanishads* são partes das escrituras *Shruti* hindus, que discutem principalmente meditação e filosofia e que são consideradas pela maioria das escolas hinduístas como instruções religiosas.

⁹ *Ahimsa* é uma palavra sânscrita que significa basicamente “não ferir”. É comumente traduzida como “não violência”.

desenvolvimento e dissolução dos eventos terrestres. Sendo assim, eternidades sucedem eternidades e o universo nasce se dissolve e outra vez toma forma através do tempo. Para produzir este espetáculo é concebido o *Brahman*, sem forma, sob três aspectos: *Brahma*, o criador, *Vishnu*, o mantenedor e sustentador, e *Shiva*, o destruidor. Estes são os principais deuses do Hinduísmo posterior. Segundo Sen (1968, p. 33), eles representaram alguns dos princípios que fortificaram as raízes na Índia antiga, influenciando a vida do seu povo tão profundamente que se refletem nas instituições sociais, econômicas e culturais dessa nação até os dias de hoje.

A questão do pós-colonialismo pela ótica de Sen (1968, p. 90) adverte que, após a libertação política, a Índia empreendeu um grande esforço para unificar, de maneira pacífica, centenas de estados semiautocráticos em um esquema de administração democrática unificada. Entretanto, pesquisadores tais como G. N. S. Raghavan (1984), do Instituto Indiano de Comunicação de Massas de Nova Délhi, fornecem uma versão mais realista dos fatos: a de que todo esse processo teria ocorrido de maneira absolutamente traumática devido às violações dos direitos humanos ocorridas durante confrontos. De qualquer modo, após uma grande interrupção em seu estado de direito livre e soberano, a Índia se emancipa para criar uma nova realidade nacional, sem deixar de levar em conta as tradições culturais de um passado rico em todos os aspectos, juntamente com as mutáveis condições sociais e econômicas do presente.

Mais recentemente, após o advento de uma série de independências nacionais na América Latina, Sudoeste da Ásia e África, a discussão das questões colonial e pós-colonial assume um importante papel na formação social, política e histórica de diversos povos e comunidades. Isso tem provocado, tanto para os ex-colonizados quanto para os ex-colonizadores, um reajuste na concepção global de mundo.

Segundo Joana Passos, pesquisadora da Universidade do Minho (2016, p. 107), os moldes coloniais permaneceram estáveis por mais de quatro séculos, dentro dos quais praticamente todo o hemisfério Sul aparecia subordinado a países da Europa como Inglaterra, França, Espanha, Portugal e Holanda. Assim que as independências dos países subordinados foram concretizadas, cada uma com seus contornos particulares, a noção de universos geopoliticamente diferenciados foi estabelecida, abrindo portas para diferentes estudos com mútuas ramificações. Para Passos (2016, p. 108), o pós-colonialismo é um conceito concreto e facilmente delimitado por coordenadas temporais, geográficas e políticas capazes de indicar o objeto a ser estudado, principalmente de um ponto de vista histórico, sociológico ou

antropológico. Entretanto, a autora (PASSOS, 2016, p. 108) destaca que o pós-colonialismo também pode ser um conceito datado por designar, a cada um dos países independentes, o período em que ocorre.

Para fazer um fechamento em torno dessa proposição, a pesquisadora percorre um caminho em que diferencia a perspectiva do pós-colonialismo da perspectiva europeia, descrevendo a crescente perda da supremacia imperial a partir do fim da II Guerra Mundial (1945), quando a Guerra Fria transformou a União Soviética e os Estados Unidos da América em “autores dominantes” na política mundial.

Ainda segundo Passos (2016, p. 108), o sentimento europeu de implosão se aprofunda com a recente crise econômica (2009-2014), embora as economias do norte da Europa estejam reagindo melhor que as economias mediterrânicas. Nesse sentido, a pesquisadora adequa a sua concepção de pós-colonialismo de um conceito “concreto” para um “variável”, estando este circunscrito a uma periodização histórica. Como exemplo, ela cita as primeiras décadas do século XIX para muitos países da América Latina e meados do século XX para outros países da Ásia e da África. Sintetizando suas ideias, Joana Passos (2016, p. 109) reflete a questão com muita lucidez no excerto abaixo:

É nas referidas facetas de renovação e reinvenção exigidas pela contemporaneidade que aparece a utilidade de um conjunto de ideias e conceitos aglomerados em torno do conceito de “pós-colonial”, que funciona, sobretudo, em termos abstratos e teóricos, implicando uma abordagem transdisciplinar para se aprender a complexidade e as consequências de tão profunda mudança de paradigma global, como aquele que advém do final da supremacia europeia do mundo. Refletir em termos pós-coloniais é, portanto, ir além dos modelos de raciocínio que herdamos de uma visão colonial do mundo, em busca do que surgiu de novo, de renovado, de diferente (PASSOS, 2016, p. 109).

Thomas Bonnici (2012, p. 37), traz reflexões elucidativas a respeito do pós-colonialismo, especialmente no que se refere à imposição e assimilação de culturas pelas partes envolvidas no processo, as quais de alguma forma complementam a ideia desenvolvida por Passos acerca da reflexão do termo pós-colonial como a busca do novo. A meu ver, Bonnici posiciona seus entendimentos a partir de uma perspectiva mais sociológica e literária, enquanto Passos apresenta uma visada mais política.

A respeito das questões culturais envolvendo colonizador e colonizado, Bonnici (2012, p. 34) traça uma reflexão pertinente sobre a diversidade cultural de um país como a Índia quando confrontada com a de outro país com pretensões de supremacia. Para Bonnici, a

cultura de uma nação com experiência de colonização merece destaque em qualquer discussão, convertendo-se em assunto polêmico quando o debate gira em torno da sua descolonização. Segundo o pesquisador, a partir do binarismo imperialismo-colonialismo, muitos autores creditaram à cultura nacional um passaporte para a libertação dos povos colonizados, por acreditarem ser possível analisar a sua verdadeira face e as articulações que engendra na luta contra a cultura antinacional.

Ainda de acordo com Bonnici (2012), existem indicações basilares e estratégicas para a construção e o resgate de uma cultura subjugada. Dessa forma, o autor cita os três pilares propostos por Franz Fanon: 1) o escritor ou intelectual necessita ver e compreender o povo, objeto de sua poética, por meio de um processo de autoimersão cultural; 2) a ação cultural jamais pode ser separada da luta da libertação nacional, significando que a cultura nacional deve estar a serviço da libertação nacional; e 3) o escritor ou intelectual nacionalista deve se preocupar com o passado, para que o futuro se abra como um convite à ação e a base para a esperança (FANON *apud* BONNICI, 2012, p. 37).

Os pilares acima podem se aplicar ao ato de escrita do autor Salman Rushdie em *Os filhos da meia-noite*, romance no qual o resgate histórico e cultural da Índia se imbrica com a árvore genealógica do narrador Salim Sinai. A estratégia narrativa da personagem a converte em um contador “de memória e sobre memórias”, de forma que a “sua Índia” se apresenta como uma versão entre os milhares de versões possíveis. É observável no excerto abaixo, parte introdutória do romance, a intenção do narrador:

E são tantas as histórias para contar, tantas, até demais, um excesso de vidas, acontecimentos, milagres, lugares e boatos entrelaçados, uma mistura tão densa do improvável e do mundano! Tenho sido um engolidor de vidas; e para conhecer a mim, somente a mim, vocês terão de engolir todas elas também. Dentro de mim se entrechocam e se acotovelam multidões consumidas. E guiado apenas pela lembrança de um enorme lençol branco, que tinha no meio um buraco quase circular, com mais ou menos dezessete centímetros de diâmetro, agarrando-me ao sonho daquele pedaço de pano perfurado e mutilado, que é meu talismã, meu abre-te-sésamo, devo principiar o trabalho de refazer minha vida a partir do ponto em que ela realmente começou, cerca de trinta e dois anos antes de algo tão obvio, tão presente, quanto meu nascimento, marcado por relógios, manchado por um crime (RUSHDIE, 1986, p. 20).

Um dos eixos da narrativa de Rushdie pode ser o resgate da história familiar do narrador Salim Sinai, que possui um avô cuja trajetória de vida vai dando as primeiras pistas de um hibridismo cultural com consequências desfavoráveis. O senhor, quando ainda jovem, deixa a sua terra natal Caxemira e vai para a Alemanha estudar medicina com uma bolsa paga

pelo governo britânico. O seu tapete de oração e suas preces em direção à Meca se tornam alvo de zombarias entre seus colegas europeus, que acabam por deixá-lo em dúvida quanto à própria fé e posteriormente a obrigá-lo a abandonar suas práticas religiosas. Tal desdobramento provoca no futuro Dr. Aadam Aziz um enorme “buraco no peito”, com o qual tem de conviver até o final de sua vida.

Para colocar em prática o projeto de escritura do romance, o autor se utiliza do valor pago por sua editora pela publicação de seu primeiro livro, *Grimus*, e viaja pela Índia em jornadas de quinze horas em ônibus desconfortáveis e pernoites em humildes hospedarias, durante o tempo que dura seu dinheiro. Com essa atitude, Rushdie cumpre com o primeiro quesito dos pilares citados por Thomas Bonnici e dá o passo inicial para o nascimento de *Os filhos da meia-noite*. Ademais, é possível constatar que tanto o segundo quanto o terceiro quesitos encontram-se igualmente contemplados na obra rushdieana, a qual possui como tema central o resgate da cultura nacional indiana por meio de uma escrita memorialística cujas falhas oportunizam o surgimento de uma ficção que objetiva desestabilizar o leitor em suas possíveis certezas quanto aos fatos ocorridos dentro do contexto histórico no qual a narrativa se dá.

Quanto à questão específica da cultura indiana *versus* o pós-colonialismo, vale ressaltar que toda forma de colonialismo pode ser traduzida em exploração e desrespeito à soberania dos povos colonizados. O colonialismo britânico na Índia não foi exceção. Apesar disso, a presença britânica promoveu fatores positivos para a cultura indiana, dentre os quais se destaca o idioma inglês, que atuou como elemento de unificação e comunicação entre as diversas etnias que constituem o país. Vale ressaltar, a esse respeito, que a Índia pode ser considerada como um conjunto de nações com línguas distintas distribuídas em um mesmo território, o que se mostra como motivo de dificuldade de comunicação entre elas. Além disso, os conflitos religiosos entre hinduístas, muçulmanos e demais seitas culminavam em elevados índices de violência.

2.2 HIBRIDISMO CULTURAL NA ÍNDIA

Em *Os filhos da meia-noite*, o leitor sente-se confrontado com a laboriosa empreitada do autor em seu afã de resgatar uma pátria imaginária a qual tivera que deixar para trás ainda na adolescência. Rushdie costura fatos históricos, elementos da civilização e cultura popular e

rememorações de sua vida familiar e pessoal com fios de um hibridismo cultural calcado nas tradições de seus ancestrais. Esse hibridismo cultural, em um primeiro momento, deve ser entendido como um fenômeno histórico-social que vem ocorrendo desde os primeiros deslocamentos humanos, sobretudo quando movimentos espaciais permitem contatos permanentes entre grupos distintos.

Outra forma de pensar o hibridismo cultural se dá quando o sujeito migrante, híbrido por excelência, em confronto com a cultura do outro, inicia o seu processo de adaptação e absorção dessa segunda cultura. A soma dos novos conhecimentos aos costumes e crenças que traz consigo produz o fenômeno cultural da hibridização. Para sustentar esta discussão, utilizo os pressupostos teóricos de Nestor Canclini, Peter Burke e Homi Bhabha, de que discutem a questão à luz dos mecanismos formadores desse processo e seus consequentes resultados.

Burke (2003) introduz seu livro mencionando uma reflexão de outro historiador britânico, Perry Anderson, que adverte que o híbrido, *o crossover* e *o pot-pourri* são tendências do período em que vivemos (ANDERSON *apud* BURKE, 2003, p. 13). Nesse contexto, Burke destaca Salman Rushdie como um dos autores que louvam esses fenômenos, enquanto outros os temem ou os condenam. Em realidade, as discussões atuais em torno da hibridização, ainda segundo o estudioso, têm-se tornado cada vez mais naturais, haja vista a crescente frequência dos encontros culturais:

A hibridização cultural envolve hibridização. Por mais que reajamos a ela, não conseguimos nos livrar da tendência global para a mistura e a hibridização, do *curry* com batatas fritas – recentemente eleito o prato favorito da Grã-Bretanha – às saunas tailandesas, ao judaísmo zen, ao Kung Fu nigeriano ou aos filmes de Bollywood (feitos em Bombaim e que misturam canções e danças tradicionais indianas com convenções hollywoodianas. [...] Portanto, não é de causar espanto que tenha surgido um grupo de teóricos do hibridismo, eles mesmos muitas vezes de identidade cultural dupla ou mista (BURKE, 2003, p. 15-16).

Embora a hibridização possa ocorrer em outras esferas, como a da economia e da política, o historiador britânico, em seu já mencionado livro, prefere abordar a da cultura, trabalhando-a “em um sentido razoavelmente amplo de forma a incluir atitudes, mentalidades, valores e suas expressões, concretizações ou simbolizações, em artefatos, práticas e representações” (BURKE, 2003, p. 17).

2.2.1 O hibridismo cultural na narrativa rushdieana

Para melhor exemplificar a hibridização na narrativa de *Os filhos da meia-noite* cabe examinarmos o trecho abaixo, que aponta para o processo de aculturação dos indianos em relação aos hábitos dos ingleses:

Mas agora faltam vinte dias, as coisas estão se ajeitando, as arestas pontudas das coisas vão perdendo a forma, de modo que todos deixam de notar o que está acontecendo: a Propriedade Methwold, os está modificando. Todos os dias, às seis da tarde, eles estão em seus jardins, celebrando a hora do coquetel, e quando William Methwold chega de visita, deslizam sem esforço para suas imitações do sotaque arrastado de Oxford; e estão aprendendo sobre ventiladores de teto, fogão a gás e a dieta correta para periquitos australianos, e Methwold, supervisionando essa transformação resmunga entre os dentes (RUSHDIE, 2006, p. 138).

Nesse trecho é possível observar a imposição da cultura do colonizador, que faz uma espécie de inspeção nas residências vendidas para os indianos, a fim de conferir se os novos proprietários estão cumprindo com o trato de manter a dinâmica inglesa dos seus antigos donos. A passagem pode demonstrar, também, a suposta homogeneização ou “inglesificação” cultural pelo uso de ventiladores de teto, pela celebração da hora do coquetel no jardim e pela adoção de tantos outros hábitos considerados civilizados pelos seus formadores. Entretanto, o colonizador britânico subestima a força da coesão de uma cultura plural e milenar como a da Índia, fato que tem como consequência o fracasso da sua dominação plena. Nesse sentido, pode-se dizer que o hibridismo cultural na Índia ameaçou o projeto de nação em voga, em que os confrontos entre ingleses e indianos ocorreram em decorrência de conflitos de natureza política, cultural e religiosa.

Homi Bhabha (2014), faz um percurso em direção à compreensão das culturas colonial e pós-colonial que trata o hibridismo cultural entre Índia e Inglaterra sob diferentes perspectivas. Entretanto, uma de suas reflexões que abarca o sentido da questão que agora discuto dá conta de que é “na emergência dos interstícios – a sobreposição e o deslocamento de domínios da diferença – que as experiências intersubjetivas e coletivas de nação, o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados” (BHABHA, 2014, p. 20). As condições impostas pelo senhor Methwold na compra de suas propriedades podem, assim, vir a se enquadrar nesse entendimento, haja vista o desejo da personagem de que seus hábitos sejam incorporados aos novos proprietários indianos. Estes, apesar de não concordarem no início acabam por ceder diante da oportunidade de adquirir uma mansão de três andares a preço muito abaixo do mercado.

Por outro lado, ao proprietário inglês, expulso do território indiano após a independência, não resta mais nada a fazer, senão vender a sua propriedade, idealizada desde 1633 (RUSHDIE, 2006, p. 130), quando o primeiro Methwold, um oficial da Companhia da Índia Oriental, sonhou com uma Bombaim britânica fortificada que defenderia o lado ocidental da Índia contra todos os que aportassem em seu território. A independência como fato consumado destituiu os britânicos, o que, na opinião do senhor Methwold, não foi um bom negócio. Em um discurso regado a uísque ele diz:

– Nunca vi nada igual. Centenas de anos de governo decente, e então, de repente, puf! O senhor há de admitir que não fomos tão ruins: construímos suas estradas, escolas, trens para estradas de ferro, o sistema parlamentar, tudo muito convincente. O Taj Mahal estava caindo aos pedaços até um inglês se dar ao trabalho de ir vê-lo. Setenta dias para sair. Sou firmemente contrário a isso, mas o que se há de fazer? (RUSHDIE, 2006, p. 134).

Este excerto ilustra as trocas e os supostos benefícios advindos de um processo de colonização que se reverte em hibridização. No caso da Índia, país de múltiplas facetas, esse processo ocorre de forma mais natural, haja vista a sua capacidade de aceitação do estrangeiro. Segundo Burke (2003, p. 68), tal qual a cultura japonesa, um exemplo clássico de apropriação, a cultura hindu carrega uma propensão para incorporar elementos de fora. Ainda no século XVI, os ocidentais, ao fazerem seu primeiro contato com o Japão, se depararam com uma população aberta a novas ideias e a novos artefatos. Similarmente, o hibridismo indiano é tão imbricado com paradoxos do tipo vida *versus* morte ou realidade rúnica *versus* ruína do tempo que Bhabha (2014, p. 214) o sintetiza dizendo que “a Índia é a geração perpétua de um passado presente que é o tempo perturbador, incerto, da intervenção colonial e da verdade ambivalente de sua enunciação”.

Isso posto, arrisco-me a dizer que, no audacioso projeto de *Os filhos da meia noite*, Rushdie, como autor pós-colonial em primeira instância, retrata, por meio da mixagem de tudo quanto pôde pesquisar, registrar e buscar em sua memória, muito desse hibridismo. A narrativa é tão engenhosa quanto fantástica e a diversidade de personagens só não é maior que a diversidade da própria Índia. O enredo busca contar a história do país principalmente a partir da sua data de independência, ocorrida em 15 de agosto de 1947, mas também aborda um breve período pré-independência, no qual também é possível identificar o hibridismo cultural que sempre o caracterizou, como fica evidente na seguinte passagem:

Começou a andar (com os próprios pés) ao longo da plataforma no momento em que o trem se pôs em movimento. Como um corredor de revezamento que tivesse completado sua volta, ele se viu envolto por fumaça, vendedores de revistas em quadrinhos, uma confusão de leques de penas de pavão, comidas quentes e todo o letárgico pandemônio de carregadores acorados e animais de gesso em cima de carrinhos, enquanto o trem ganhava velocidade e rumava para a capital, acelerando na próxima volta da corrida [...]. Deixando Aadam Aziz entregue à tarefa de se dedicar a uma tentativa de mesclar as melhores coisas da medicina ocidental com a *hakimi*, uma tentativa que aos poucos o desgastaria, convencendo-o de que jamais chegaria ao fim, na Índia, a hegemonia da superstição, da feitiçaria e de tudo quanto fosse mágico, uma vez que os *hakims* recusavam-se a colaborar (RUSHDIE, 2006, p. 96).

Nesta passagem, o sujeito em questão é o Dr. Aadam Aziz, avô de Salim, quando da despedida de sua filha Amina Aziz, que acabara de se casar com Ahmed Sinai, futuros pais do narrador. Como dote, a então Sra. Amina Sinai recebe do pai um baú de lata de coloração verde, o qual contém samovares de prata, sáris de brocado e moedas de ouro ofertadas por pacientes em gratidão à cura de doenças e salvação de vidas. Entretanto, o aspecto da narrativa que almejo demonstrar é o caráter híbrido da cena retratada no trem, em que a miscigenação e a “pandemônia” se colocam como características da miscigenação cultural indiana, cuja força o médico e seus conhecimentos científicos são incapazes de combater.

O fato é que o autor se utiliza das metáforas que subjazem na narrativa para dar a conhecer, à luz da literatura, os costumes e as superstições do seu povo, os empréstimos que os indianos fizeram da cultura britânica, as lutas sangrentas para a divisão de território, a culinária, a tecelagem e tantas outras ações ambientadas em um contexto pessoal em que o narrador conta a trajetória de sua própria família. Seu leitor atento observa com facilidade a tradição, o rigor e o respeito aos padrões de hierarquia cultivados pelos indianos, sem, contudo, sentir-se asfixiado pela cultura do colonizador. As denominações dos logradouros, por exemplo, todos em inglês, são naturalmente aceitas:

A estrada para a Propriedade Methwold (penetramos agora no coração da minha meninice; um pequeno nó me sobe à garganta) vira na Warden Road, entre uma parada de ônibus e uma pequena fileira de casas comerciais. A loja de brinquedos Chimalker's; a joalheria Chimanbhoy Fathbhoy; [...] a rua subia por uma colina baixa... e fazia uma curva que descortinava o mar, dando para o clube de natação Breach Candy, onde pessoas rosadas podiam nadar numa piscina com o formato da Índia Britânica sem medo de roçarem em peles morenas (RUSHDIE, 2006, p. 132).

Além das denominações britânicas é observável, no trecho acima, uma alusão à divisão de classes e de raças em que os de peles rosadas se alijam dos demais, talvez para demonstrar a sua superioridade de colonizadores brancos ou simplesmente para não se

misturarem com o colonizado. A invasão de terras estrangeiras foi a maneira que o Império Britânico encontrou para aumentar seus territórios e sua supremacia perante as nações. O fato de essas terras já serem habitadas e possuírem sua própria cultura nunca foi relevante para o invasor, que julgava natural impor aos nativos o seu modo de ver o mundo. Entretanto, o que o colonizador não previa era que ele próprio poderia ser influenciado pelo Outro, seu subjugo nesse entrelaçamento de costumes que aqui denominamos hibridização cultural. No caso específico da Índia, de cultura milenar e sólida, a colonização inglesa não desmoronou ou sequer abalou a sua forma híbrida e plural de vida, haja vista a sua capacidade de se adequar às imposições sem abandonar as suas tradições. A esse respeito, Homi Bhabha (2014, p. 151) reflete:

Certamente que a Índia não representou um papel central na formação das qualidades distintivas da civilização inglesa. De muitas maneiras, ela atuou como uma força perturbadora, um poder magnético localizado na periferia, tendendo a distorcer o desenvolvimento natural do caráter da Inglaterra.

Em diversos momentos de sua narrativa, Salman Rushdie traz à tona as influências da hibridização cultural, colocando o barqueiro Tai em posição de destaque, haja vista a sua sabedoria advinda de outra cultura, certamente a chinesa, tão milenar quanto a indiana. A influência do navegador dos lagos foi sempre considerável na vida do Dr. Aziz, nele exercendo, desde sua infância, um curioso fascínio. Quando criança, a personagem desobedecia à ordem de sua mãe para não ficar de conversa com Tai, considerado por todos como um ser estranho por falar sozinho e nunca tomar banho.

Diante de tais evidências, muitos o chamam de louco, enquanto outros acham que esconde tesouros em algum lugar. Apesar de tudo, o velho barqueiro continua sua rotina, acumulando experiências e repassando os seus conhecimentos a todos que se mostram dispostos a escutar às suas histórias, tão atemporais quanto ele próprio. Ninguém, aliás, é capaz de saber a sua idade. Para que se possa ter uma ideia mais concreta a respeito dessa personagem tão contraditória quanto sábia, reproduzo abaixo alguns trechos da narrativa rushdieana em que Tai é largamente mencionado:

Ninguém se lembrava de quando Tai fora jovem. Ele vinha conduzindo esse mesmo barco, em pé e na mesma posição recurvada, atravessando os lagos Dal e Nagin... desde sempre. Desde que todos se conheciam por gente. Morava em algum lugar das entranhas insalubres do velho bairro de casas de madeira, e sua mulher cultivava raízes de lótus e outras plantas curiosas em um dos muitos “jardins flutuantes” que na primavera e no verão boiavam na água. O próprio Tai admitia jovialmente que não fazia ideia de sua idade (RUSHDIE, 2006, p. 25).

E

a opinião geral a respeito de Tai havia sido expressa muito tempo antes pelo pai de Aadam Aziz, o comerciante de pedras preciosas; “O cérebro dele desapareceu junto com os dentes”. Essa era uma impressão que o barqueiro fomentava com suas conversas fantásticas, grandiloquentes e incessantes, quase sempre dirigidas apenas a si próprio. A água conduz bem o som, e no lago as pessoas riam de seus monólogos, mas com certa admiração, e até mesmo com medo. Admiração porque o velho amalucado conhecia os lagos e os montes melhor do que qualquer um dos seus detratores. [...] Os rapazes que ficavam no cais das shikaras estavam convictos de que ele possuía um monte de dinheiro escondido em algum lugar – um tesouro, quem sabe, de preciosíssimos dentes de ouro, chacoalhando como nozes num saco (RUSHDIE, 2006, p. 26).

Nos dois trechos acima, a figura do barqueiro pode representar a diversidade e o processo de aculturação da Índia, perceptíveis em sua forma de vida e em seu cultivo de plantas aquáticas, o qual certamente aprendera com alguém. Ademais, para difundir o conhecimento adquirido, ele o repassa à sua esposa. Destaco, neste ponto, a sabedoria contida em sua tagarelice com a natureza, com quem, por intermédio dos lagos nos quais navega, faz uma parceria, promovendo uma interação fundamental para a formação de tal troca nada convencional. No trecho abaixo é possível inferir alguma assimilação, tanto por parte do barqueiro, quanto de seus transportados, desse interminável escambo promovido pelas pessoas.

A despeito de todos os boatos de riqueza, Tai ganhava a vida como simples barqueiro, transportando pelos lagos, em troca de pagamento, feno, cabritos e hortaliças; e também passageiros. [...] A aproximação da shikara de Tai, com suas cortinas esvoaçantes, sempre fora para o Dr. Aziz uma das imagens marcantes da chegada da primavera. Em breve viriam os sahibs ingleses, e Tai os conduziria aos Jardins de Shalimar e a Fonte do Rei, sempre tagarela, mordaz e recurvado (RUSHDIE, 2006, p. 26-27).

Em outro trecho emblemático dessas relações entre os seres humanos – ora como autóctones, ora como estrangeiros, ora ensinando, ora aprendendo –, Tai é protagonista no episódio em que claramente se sente traído pelo amigo narigudo que volta da Alemanha com diploma de médico e uma valise de couro de porco com a inscrição “HEIDELBERG”, feita

com ferro e fogo ao fundo. No excerto abaixo é possível perceber a sua indignação pelas investivas dirigidas ao seu aprendiz do passado e, mais especificamente, à sua maleta:

- Maleta de porco fuçador do estrangeiro, cheia de truques de forasteiro. Maleta de figurão. Agora, se um homem quebrar o braço, essa maleta não vai deixar o consertador de ossos envolvê-lo com folhas. Agora um homem tem de deixar sua mulher se deitar ao lado dessa maleta e ver sair as facas que irão cortá-la. Um belo negócio, o que esses estrangeiros enfiam na cabeça dos nossos rapazes. Mas eu juro: é uma coisa muito feia. Essa maleta devia queimar no Inferno com os testículos dos ímpios (RUSHDIE, 2006, p. 33).

Com estas palavras o barqueiro Tai demonstra a sua resistência diante da medicina aprendida no estrangeiro e de seus avanços, os quais julga desnecessários em face às práticas transmitidas pela sabedoria milenar dos seus antepassados. Nessa fala, o autor sintetiza o sentimento de um povo que, apesar de usurpado em seu território e suas fronteiras, não se sente destituído de seus costumes e tradições e, em um processo de hibridização, também se apropria e se beneficia de conhecimentos transmitidos pelo colonizador, enriquecendo ainda mais o seu panorama cultural.

Com o emblemático *O novo império dentro da Inglaterra*, (1994, p. 151), Rushdie tece a sua reflexão com a habilidade de quem é capaz de enxergar os prós e os contras de fatos políticos, históricos e sociais originados, por um lado, pela invasão de um país e, por outro, pela subsequente perda do poder do invasor. Ainda conforme Rushdie (1994, p. 151), a Inglaterra teria, em seu período pós-colonial, passado por uma fase difícil não somente na esfera da economia política, mas também na da “cultura, no sentido que a sociedade, como um todo, faz de si”. Sem deixar de lado o humor e a ironia, Rushdie compara a saída dos ingleses da Índia como a de um hóspede inoportuno:

Os conquistadores rosados arrastaram-se para casa, os *boxwallahs*, as *mensahibs* e *bwanas*, deixando atrás deles parlamentos, escolas, grandes redes viárias e as regras de críquete. Como se encolheram graciosamente para dentro da ilha fria, abandonando a vida dos seus sonhos de elegância, que passaram das imensas paisagens sufocantes da Índia e da África para os estreitos horizontes das suas ruas pálidas e morrinhentas. Os Britânicos têm agora outras coisas com que se preocupar; não há interesse especial em desenterrar este cavalo morto para chicotear a pobre criatura de novo (RUSHDIE, 1994, p. 152).

Além do caráter libertário subliminar no trecho, destaco o hibridismo cultural, principalmente quando o críquete é mencionado. Em outras palavras, verifica-se a incorporação desse esporte à cultura indiana, o que se constitui em mais um exemplo de

empréstimo dos costumes do colonizador ao colonizado. Para Burke (2003, p. 23), o hibridismo, e principalmente o hibridismo cultural, pode ser encontrado em todas as partes do globo, atuando em campos como o das religiões sincréticas, das filosofias ecléticas, das línguas e culinárias mistas e das misturas de estilos na arquitetura, na literatura ou na música, assumindo, em cada caso, um significado diferente. Em se tratando da Índia, o historiador inglês (BURKE, 2003, p. 24) cita que, no século XV, algumas mesquitas foram construídas por artesãos hindus que utilizaram fórmulas decorativas aprendidas em seus próprios templos.

Da mesma forma, igrejas jesuítas de Goa e Cuzco empregaram artesãos locais, hindus, islâmicos ou incas. Em outras proporções, verificamos o hibridismo cultural na mobília e na pintura, uma vez que, consciente ou inconscientemente, os artistas acabam por modificar o que copiam, adaptando o produto final às suas próprias tradições e produzindo o que se conhece como arte indo-cristã. O mesmo ocorre com a música e as artes em geral, nas quais a divulgação no âmbito da globalização implica hibridização.

Burke (2003, p. 56) argumenta que a ideia de compreender uma cultura estrangeira seria análoga ao trabalho de tradução e teria começado a se tornar mais comum entre antropólogos nos anos 1950 e 1960, no círculo de Edward Evans-Pritchard, cujos estudos foram essenciais para o desenvolvimento da Antropologia Social. A tradução tem sido defendida por Rushdie – que se considera um homem traduzido –, mesmo que nela algo se perca ou não seja interpretado de maneira adequada. Para melhor exemplificar o encontro entre pessoas de culturas diferentes, menciono uma situação colocada por Burke (2003, p. 56): a entrada de Vasco da Gama e sua tripulação em um templo indiano de Calcutá. Ao se depararem com a imagem que reúne as cabeças dos deuses Brahma, Vishnu e Shiva, eles logo a interpretaram como a representação da Santíssima Trindade. Conforme o historiador inglês, o grupo a traduziu para termos familiares, recorrendo às referências e aos esquemas familiares de sua própria cultura, em um processo inconsciente e recorrente em situações similares. Nas palavras de Burke (2003, p. 116), a hibridização poderia dar conta da cristalização de novas formas, da reconfiguração das culturas e da “crioulização do mundo”.

Apenas como recorte de uma discussão ampla o suficiente para não permitir qualquer fechamento, abordo a questão religiosa como um relevante aspecto dessa cultura milenar cujo sincretismo tem sido causa de tolerâncias, intolerâncias e muitas outras consequências advindas de relações tão híbridas quanto separatistas. De acordo com Balmiki Prasad Singh¹⁰

¹⁰ Balmiki Prasad Singh é governador de Sikkim, na Índia, desde 2008. É um distinto erudito, pensador e funcionário público.

(2010, p. 36), político indiano na atualidade, existem, na Índia, milhares de comunidades praticando as principais religiões do mundo em uma sociedade predominantemente hindu, porém com populosa comunidade muçulmana.

Singh (2010, p. 39), destaca cinco momentos na história da civilização indiana em que a religião teria tido um papel singular para seu desenvolvimento social como nação. O primeiro teria sido o período védico (1.500 a.C.), no qual se daria a miscigenação da raça ariana com a dos habitantes autóctones, acontecimento de grande impacto nos segmentos da religião e da espiritualidade, assim como nos padrões da agricultura, indústria, comércio e produtividade em geral. O segundo momento relacionar-se-ia aos discursos de Mahavira (599-521 a.C.), fundador da religião jainista, e de Buda (566-486 a. C.), fundador do budismo. De acordo com Singh (2010, p. 39), essas religiões teriam permitido que as pessoas enxergassem as coisas sob um novo prisma e, nesse sentido, tanto Mahavira quanto Buda se esforçaram para construir uma ordem social inclusiva.

O terceiro período teria sido o da decadência, iniciado na economia e na política depois do séc. VII d.C. Essa fase teria criado espaço para a ocorrência das invasões muçulmanas, que resultaram no domínio muçulmano da Índia. Desse modo teriam sido estabelecidos os sistemas de crenças muçulmanas e hindus. O quarto período, denominado civilizacional, teria começado com a entrada dos europeus na Índia, a difusão da língua inglesa e o estabelecimento do conceito de democracia e governo segundo leis, acontecimentos que culminaram na introspecção da sociedade indiana. Para Singh (2010, p. 40), as reformas religiosas e sociais do hinduísmo no séc. XIX foram tentativas de assimilar essas novas influências.

O quinto e último período consistiria na contemporaneidade, em que os artefatos de comunicação e interligação de culturas teriam, devido às suas pluralidades, resultado em desafios muito mais persistentes na Índia. Em termos de religião, muito antes do surgimento da cristandade e do islão no ocidente e em outras partes do mundo, a Índia já seria um berço de encontros civilizacionais, que se poderia traduzir em hibridismo cultural envolvendo o hinduísmo, o budismo e o jainismo.

Em *Os filhos da meia-noite* o caráter religioso é abordado desde o princípio, com o episódio, vivenciado pelo avô do narrador Salim Sinai, envolvendo um montículo de terra e lágrimas endurecidas como diamantes (RUSHDIE, 2006, p. 20-21), no qual os princípios religiosos que regem a sua vida entram em conflito com a nova visão adquirida em sua experiência ocidental como estudante de medicina na Alemanha. Com o nascimento de Salim

e Shiva, em que aparece a questão do hinduísmo e do islamismo, as diferenças entre essas crenças ainda permanecem como marcos entre as classes sociais. Entretanto, as intolerâncias religiosas, apesar do esforço constante para se promover a harmonia entre as diferentes crenças, estão sempre a pairar sobre essa sociedade plural como um componente a mais nesse cenário de assimilação e hibridização.

2.3 O HIBRIDISMO CULTURAL COMO CATALISADOR DA NARRATIVA

O hibridismo cultural ou hibridização, além de outros temas como a globalização e a pós-modernidade, tem sido constantemente discutido no período em que vivemos período este marcado por encontros culturais, raciais, multinacionais, dentre outros, cada vez mais intensos e instantâneos, graças ao fomento dos meios de comunicação alavancado pela rede mundial de computadores, a Internet. Segundo Burke (2016, p. 7), o preço da hibridização, principalmente na velocidade em que está ocorrendo, “inclui a perda de tradições regionais e de raízes locais”. Do ponto de vista do historiador britânico, não teria sido por acaso que a atual fase da globalização cultural teria passado a ser considerada como a era das reações étnicas, como sucedido nos casos da Sérvia e da Croácia.

Em *Os filhos da meia-noite*, o hibridismo cultural pode ser detectado logo nas primeiras páginas do livro um, quando o narrador vai trazendo informações de si e de seus antepassados de forma a obrigar o leitor a fazer essa ligação entre culturas a fim de que possa acompanhar o desenrolar dos fatos. É o caso da perda da religiosidade de Aadam Aziz, após sua vivência na Alemanha. A dúvida quanto à sua própria fé e o abandono de suas práticas religiosas provoca na personagem um sentimento de incompletude característico do processo de hibridização. Na narrativa, tem-se a impressão de que Salman Rushdie almeja enfatizar esse hibridismo desencadeador de tantos fenômenos desde a independência da Índia até a pós-modernidade liquidificada pela velocidade dos acontecimentos e pela divulgação de fatos em tempo real.

Os filhos da meia-noite, a meu ver, reúne um arsenal de ferramentas que atendem ao pós-colonialismo. No quesito “hibridismo cultural”, por exemplo, o romance, ao extrapolar a linguagem para conferir uma conotação fantástica a acontecimentos históricos, dá visibilidade à história e à cultura por meio de sua adequação ao momento atual vivido pela Índia. A intenção maior do autor é a de recriar uma versão não oficial dos fatos que seja capaz de

atingir um público conhecedor de novas linguagens e novas tecnologias. Em todos os aspectos do pós-colonialismo abordados neste capítulo, desde os mais gerais até os mais particulares, como o hibridismo cultural, o caráter plural da Índia é enfatizado de forma a demonstrar uma de suas mais importantes características.

Para Balmiki Prasad Singh (2010, p. 40), desde o final do século XX outro encontro de civilizações, abrangendo diferentes áreas do cotidiano indiano, viria acontecendo com a denominação de “revolução da informação e do conhecimento”. Tal fenômeno teria como resultado a rápida integração entre mercados e culturas, fomentando, assim, a integração e o desenvolvimento dos indivíduos. Desse modo, um novo tipo de conhecimento viria sendo produzido nas últimas décadas, com base nas tradições indianas e nos entendimentos científicos propagados ao redor do mundo. Em outras palavras, o que está implícito na reflexão de Singh é uma forma de hibridização cultural em que jovens indianos estão, como consequência dos avanços nos diferentes campos do conhecimento, tentando ultrapassar as divisões culturais para se familiarizar com novas línguas, metodologias científicas, histórias e religiões. Para Singh,

O número de homens e mulheres renascentistas no país está cada vez maior. Têm a coragem, o intelecto e a habilidade para competir no mundo e, um número significativo dessas pessoas, têm um forte desejo de se ligar com o resto de suas comunidades e contribuir para forjar uma Índia forte e justa (SINGH, 2010, p. 40).

Nesse sentido, Singh (2010, p. 40), ao problematizar fenômenos atuais, corrobora com Burke (2003, p. 103), que assevera que as mudanças que hoje denominamos de “globalização” são principalmente tecnológicas e econômicas. Em *Os filhos da meia-noite*, observa-se a preocupação do autor em não transformar a sua narrativa em um “caldeirão cultural”, disseminando, em vez disso, a noção de “pluralidade” como parte de um todo. Vale ressaltar que foi exatamente a não homogeneização ou a diversidade cultural indiana o fator preponderante para o seu fortalecimento como Estado-Nação. Nesse sentido, Rushdie (2006, p. 123), retrata os hábitos e principalmente a “desordem” que reina no cotidiano indiano na seguinte passagem:

Primos em silêncio... macacos presos por correias cessam seu alarido... serpentes enrodilhadas em cestas... e o adivinho a circular, vendo a história falar através de seus lábios. (Como terá sido?) O começo: “Um filho... e que filho!” E então a revelação: Um filho, *sahiba*, que jamais será mais velho do que a pátria dele... nem mais velho nem mais jovem”. E agora um medo real perpassa pelo encantador de serpentes, pelo homem dos mangustos, pelo consertador de ossos e pelo ambulante da carrocinha, pois jamais viram Ramram exprimir-se assim (RUSHDIE, 2006, p. 123).

Nesse trecho, Rushdie sublinha os principais ofícios do povo da rua, que desenvolve suas habilidades livremente através dos séculos, constituindo a cultura de massa transmitida de geração em geração. Entretanto, Singh (2010, p. 42), como observador pós-modernista, afirma que a Índia está passando por um período de grande turbulência exacerbado pelo terrorismo, os *naxals* e os separatistas, a violência religiosa provocada pelas mentalidades fechadas e a politização dos laços étnicos, religiosos e de casta.

Por outro lado, como resultado de ações de boa governança, a Índia tem alcançado resultados expressivos na área econômica, graças a uma nova ênfase na eficácia, na produtividade e na concorrência. Como estudioso dedicado da história e dos problemas do seu país, Singh tem sua particular visão do mundo pós-moderno, através da qual afirma que o direito à informação se tem revelado uma arma eficaz nas mãos do povo para controlar a corrupção, lutar contra as injustiças e fazer com que o governo se torne cada vez mais transparente.

A Índia pós-colonial, sob a perspectiva política e social de um político da atualidade, tem um caminho a percorrer: “a emergência da Índia como um ator global em termos políticos e econômicos nos próximos anos é evidente, juntamente com uma consciência cada vez maior do patrimônio cultural da Índia” (SINGH, 2010, p. 42). Salman Rushdie, sob um viés histórico, faz seu resgate cultural por meio da materialização de um romance destinado a levar a sua Índia às mais distintas localidades. O inglês, nesse sentido, tem aberto as mais diversas veredas, em conjunto com a tradução, que tem contribuído para o acesso à narrativa daqueles que não dominam o idioma no qual é veiculada. Dessa forma, a Índia também passa a pertencer a cada leitor, a cada um que se aventure pelo seu multiculturalismo, secularismo e demais maravilhas que ela e seu povo são capazes de ofertar a cada um de seus visitantes reais ou virtuais.

CAPÍTULO 3 CONFLITOS PÓS-INDEPENDÊNCIA: AS DIFICULDADES NO PROJETO NACIONAL INDIANO

Neste capítulo focalizo aspectos da Índia pós-independente, discutindo questões que dificultaram a formação do país como Estado-Nação em análises textuais de *Os filhos da meia-noite*. Divido esta seção em quatro partes: 1) Breve panorama da história da independência indiana; 2) A nação e seu povo representados em *Os filhos da meia-noite*; 3) *Os filhos da meia-noite* como alegoria da nação; e 4) A pátria imaginária em confronto com a realidade.

3.1 BREVE PANORAMA DA HISTÓRIA DA INDEPENDÊNCIA INDIANA

Os indianos nascidos na primeira metade do século XX vivenciaram a luta pela independência de seu país, a qual, sob a liderança de Mahatma Gandhi, culminou com o movimento “Quit Índia” (1942-1944). Gandhi mobilizou o povo indiano para o engajamento em um embate sem violência cuja grandeza e profundidade atingiu um nível muito elevado na história dessa nação. O movimento apresentou como um de seus diferenciais, por exemplo, o envolvimento, pela primeira vez na história, de milhões de mulheres nas campanhas de revolta pacífica.

Segundo Balmiki Prasad Singh (2010, p. 35) político e intelectual indiano, em 15 de agosto de 1947 a Índia obteve a sua liberdade, mas, ao transferir parte de seu território para o Paquistão, também abriu portas para o advento de um estado de violência sem precedentes. Enquanto muitos pensavam que essa divisão seria temporária, outros temiam que ela pudesse impedir a Índia de assegurar sua posição como Estado-Nação. Para Singh (2010, p. 36), a divisão do território foi uma falha política e civilizacional. Um movimento literário liderado com imaginação e entusiasmo por Rabindranath Tagore no Norte e Subramaniya Bharati no Sul, entretanto, pregava o oposto. A partir disso, um novo e crescente número de publicações revelou aos leitores uma Índia na plenitude de seu espírito artístico e filosófico, sua música, sua poesia e, sobretudo, suas inúmeras formas de viver. Todos esses esforços, salienta Singh (2010, p. 36), serviram para que os indianos compreendessem o meio em que viviam os

desafios emergentes e o seu próprio país. A época de opressão havia acabado e a alma da Índia voltava a exprimir-se para ser entendida em sua pluralidade.

Nesse sentido, Salman Rushdie se mostra como mais um dos autores da pós-independência que visa a retratar a pluralidade cultural da Índia, movido pelo fato de sentir-se incomodado, tal como Singh, com os pontos de vista extremamente particulares por meio dos quais alguns indianos descreviam seu país, excluindo, assim, sua característica mais importante: a diversidade. De acordo com Singh (2010, p. 36), há no país 4.653 comunidades vivendo com diferentes credos, diferentes formas de adoração e diferentes ideias sobre a migração da alma, tudo isso em diferentes línguas e dialetos. Singh (2010, p. 37), cita ainda que, em certa ocasião, Jawaharlal Nehru¹¹ disse que “A Índia é a unidade cultural entre a diversidade. É um grupo de contradições ligadas por um fio forte, mas invisível”. Os indianos, decorridos mais de cinco mil anos, desenvolveram características, filosofias e sentimentos comuns, legando às sucessivas gerações uma atitude mental, um sistema de valores e uma maneira de viver que têm sido mantidas de maneira contínua.

Para Singh (2010, p. 42), as histórias tradicionais e o folclore são tão importantes para entender a nação indiana quanto a ciência, a economia e a política. Nesse contexto, *Os filhos da meia-noite* cumpre com os requisitos necessários para ser compreendido como mais um instrumento de difusão, tanto da pluralidade e do hibridismo cultural da Índia, quanto das atrocidades cometidas pelo governo pós-colonial da Emergência impetrado por Indira Gandhi. Por *Emergência* denominou-se o estado de sítio estabelecido na Índia, em junho de 1975, após o julgamento de culpa de sua primeira-ministra por corrupção eleitoral. Em resposta à decisão judicial, Indira Gandhi decretou estado de Emergência em toda a Índia, prendendo milhares de opositores políticos, restringindo liberdades individuais, estabelecendo, dessa maneira, um governo quase ditatorial no qual o regime democrático sofreu uma paralisação passageira. Nesse período, que culminou com o assassinato da primeira-ministra em 31 de outubro 1984, grande número de homens foram esterilizados e, até os dias atuais, numerosos *sikhis*¹² ainda se ressentem do que consideram o mais sangrento genocídio da Índia. Rushdie (2006, p. 569) aborda a questão sem precedentes das esterilizações de homens e mulheres da seguinte forma:

¹¹ Jawaharlal Nehru foi o estadista indiano eleito o primeiro-ministro da Índia independente, e governou de 15 de agosto de 1947 até 1964, ano de sua morte.

¹² Sikhi, em língua punjabi, significa “discípulo forte e tenaz”. O sikhismo é uma religião monoteísta fundada em fins do século XV no Punjabi pelo Guru Nanak. Sikhis são os seguidores dessa doutrina.

Eram médicos competentes: nada deixavam ao acaso. Não se destinavam a nós as simples vasectomias e salpingectomias feitas nas multidões fervilhantes; pois havia uma possibilidade, uma pequena possibilidade de que tais operações fossem reversíveis... Realizaram-se extirpações, mas de reversão impossível: removeram-se testículos de sacos escrotais e úteros desapareceram para sempre. Testectomizados, histerectomizadas, aos filhos e às filhas da meia-noite negou-se a possibilidade de se reproduzirem... (RUSHDIE, 2006, p. 569).

Nesta passagem pode-se verificar o tom de denúncia de Rushdie, que faz alusões claras à vasectomia imposta aos homens durante o estado de Emergência. Na coletânea de ensaios *Pátrias Imaginárias* (1994, p. 43), o autor traz o resultado de sua pesquisa a esse respeito e adverte que marcas desse período ainda são preservadas, exemplificando com o caso do massacre do Bloco 32 do subúrbio de Deli chamado Trilokpuri, no qual cerca de 350 sikhs foram queimados vivos: “Passei por ruas de casas carbonizadas, onde se podiam ver os ossos dos mortos. Era o lugar mais terrível que eu jamais tinha visto” (RUSHDIE, 1994, p. 47).

G. N. S. Raghavan (1984, p. 121-127) faz um périplo que abrange as mais distintas manifestações de conflitos e suas consequências danosas ao povo indiano, ocorridas quando os interesses pessoais de alguns líderes foram sobrepostos ao desenvolvimento e bem-estar das comunidades. Mas foram os conflitos religiosos entre hindus e muçulmanos – seguidos por sanções econômicas de toda natureza – os mais significativos e os que mais marcaram o recomeço de uma nação outrora livre e soberana. Raghavan (1984, p. 126) faz menção ao importante líder do período moderno, Sheikh Abdullah (1905-1982), crente fiel na unidade hindu-muçulmana, que esteve na linha de frente dos movimentos dos povos e principados no combate à autocracia e na luta pela democracia. Raghavan (1984, p. 126) informa que a tentativa do Paquistão de anexar a Caxemira pela força provocou, além da opção da Índia pelos líderes populares do Estado, manifestações violentas trazidas à tona por meio dos discursos em palanque de Sheikh Abdullah, que também incluem muitas ações perante o Conselho de Segurança das Nações Unidas. Um dos aspectos mais emblemáticos desses conflitos denunciados por Abdullah é reproduzido por Raghavan no excerto abaixo:

Em nome do povo de Caxemira, convido observadores de todos os países, especialmente dos países islâmicos, a verem com os seus próprios olhos o que os invasores fizeram para destruir os lares daqueles mesmos muçulmanos que eles pretendiam vir liberar, em nome do Islão, como “amigos vindos do Paquistão”. Esses assaltantes raptaram mulheres, pilharam tudo e todos, chegaram a desonrar o Sagrado Coração e converteram mesquitas em bordéis... Duvido mesmo que os muçulmanos do Paquistão possam ser chamados verdadeiros muçulmanos, já que violaram um preceito prescrito pelo Profeta durante sua peregrinação final, nomeadamente de proteger a vida, honra e propriedade dos outros seres humanos, independentemente de casta, cor ou credo!... (RAGHAVAN, 1984, p. 127).

Salman Rushdie retrata esses conflitos pós-independência (que foram muito além dos saques e sequestros), ao final dos quais a Índia, sempre respeitando princípios de tolerância e espiritualidade, atinge o *status* de nação democrática. Em *Os filhos da meia-noite*, há alusões a esse período de dificuldades para a formação da Índia como Estado-Nação livre da dominação britânica. Vale ressaltar que o país sempre esteve comprometido com os princípios da democracia secular, antes e depois da independência. Com a linguagem metafórica adotada para tratar das injustiças que atingiram o povo indiano nesse período de transição, Rushdie assim escreve:

A política, Filhos, mesmo na melhor das épocas, é uma coisa feia e suja. Deveríamos tê-la evitado, eu jamais deveria ter sonhado com objetivo, estou chegando à conclusão de que as pequenas vidas individuais e privadas dos homens são preferíveis a toda essa inflada atividade macrocômica. Mas é tarde demais. Não se pode mais evitar. O que não tem remédio, remediado está (RUSHDIE, 2006, p. 564).

Neste trecho, Rushdie deixa transparecer, por meio de Salim, a desilusão de seu povo, que não se sente representado pelas atitudes dos políticos que negociavam a autonomia do seu país, os quais tinham como premissa principal a transferência de uma parte considerável da Índia britânica para o Paquistão. De acordo com Raghavan (1984, p. 119-120), a partilha e a independência foram acompanhadas por terrível carnificina, tendo milhões de muçulmanos migrado de várias partes da Índia para o Paquistão e milhões de hindus e sikhs se mudado do Paquistão para a Índia. Apesar dos trágicos acontecimentos que acompanharam essa partilha, a qual significou a negação do sentimento de coletividade do subcontinente de síntese cultural e da coexistência pacífica, a Índia se empenhou em construir um Estado democrático secular em um espaço de tempo recorde para que as atrocidades cometidas pudessem ser superadas o mais rapidamente possível.

Complementando a reflexão anterior, pertinente se faz um esclarecimento acerca do projeto de Estado-Nação da Índia, um dos temas abordados em *Os filhos da meia-noite*. Raghavan (1984, p. 124) informa que a maioria dos príncipes indianos desistiu do governo

autocrático em troca de remuneração pessoal e privilégios. Entretanto, esse não foi um processo pacífico e inúmeros conflitos são catalogados pelos historiadores que se debruçaram sobre os arquivos históricos com a finalidade de trazer à baila os fatos e versões dessa que foi a libertação de um subcontinente de tradições milenares, o qual, apesar de subjugado ao império britânico, jamais se deixou descaracterizar.

A partilha da Índia britânica em 1947, parte do acordo para a independência, foi certamente a grande causa dos conflitos armados entre hindus e muçulmanos. Era do interesse daqueles que idealizaram a divisão que esta fosse clara, independente e igualitária tanto para a Índia quanto para o Paquistão, uma vez que consistiria no resultado de ações pacíficas. Entretanto, o procedimento não contemplou as nações de acordo com suas linhas religiosas e, portanto, quase um terço da população da Índia britânica permaneceu na Índia. A violência entre hindus, sikhs e muçulmanos resultou em um número entre quinhentos mil e um milhão de vítimas. Territórios principescos, como a Caxemira e Hyderabad, foram envolvidos na partilha, intensificando os conflitos entre a Índia e o Paquistão, que os reivindicaram com intensidade.

Rushdie (2006, p. 438) menciona o conflito de 1965 entre a Índia e o Paquistão, também conhecido como a Segunda Guerra da Caxemira, em relato no qual realidade e ficção se mesclam atraindo a atenção do leitor para uma possível verificação dos fatos. O autor diz o seguinte:

Desde a Partilha, o golfo constituía um “território em litígio”, muito embora, na prática, nenhum dos lados tivesse muito ânimo para litigar. Nas colinas ao longo do Paralelo 32, a fronteira não oficial, o governo do Paquistão construía uma sucessão de postos fronteiriços, cada qual com sua solitária guarnição de seis homens e um holofote. A nove de abril de 1965, vários desses postos foram ocupados por tropas do exército indiano; uma força paquistanesa, e que realizava manobras na região, travou uma luta de oitenta e dois dias pelo controle da fronteira. A guerra no golfo durou até o dia primeiro de julho (RUSHDIE, 2006, p. 438).

Nesse trecho, Rushdie descreve um acontecimento litigioso por uma perspectiva realista, produzindo quase que um documento histórico. Entretanto, no excerto abaixo, o narrador já faz uso de estratégias de linguagem próprias do realismo mágico, talvez para amenizar as profundas marcas deixadas no inconsciente coletivo dos milhares de jovens que se viram engajados em um conflito armado e permeado por atrocidades, do ponto de vista humanitário. Rushdie, na voz do narrador Salim Sinai, que faz uma narrativa muito particular a Padma, sua ouvinte e confidente, utiliza os seguintes termos:

[...] Ao entrarem os jovens soldados paquistaneses no terreno pantanoso do golfo, uma transpiração fria e pegajosa brotou em suas testas, e eles se sentiram desorientados com a esverdeada natureza da luz, que lembrava o leito marinho; ouviram histórias que os amedrontavam ainda mais, lendas de coisas horríveis que aconteciam naquela zona anfíbia [...] (RUSHDIE, 2006, p. 438).

Nesse excerto, parece claro o remetimento do autor ao conflito de 1965 entre a Índia e o Paquistão. Metáforas dão o tom à narrativa na qual soldados paquistaneses, entre valentia e apavoramento, sentem que o terreno inimigo está repleto de enigmas alheios aos seus entendimentos. Ainda se referindo a esse embate, chamado de segundo conflito da Caxemira, Rushdie (2006, p. 439) mais uma vez convoca o seu narrador Salim Sinai para dar continuidade à narrativa sobre o conflito da independência:

Na noite de 22 de setembro, ocorreram ataques aéreos sobre todas as cidades paquistanesas. (Embora a Rádio Pan-Índia...) Aviões, reais ou fictícios, despejaram bombas verdadeiras ou míticas. Por conseguinte, é fato ou delírio de uma imaginação doentia que, das três únicas bombas que atingiram Rawalpindi e explodiram, a primeira caiu sobre o bangalô em que minha avó Nasim Aziz e minha tia Pia estavam escondidas debaixo de uma mesa; a segunda pôs abaixo uma ala da cadeia da cidade, livrando meu primo Zafar de uma vida de cativo; a terceira destruiu uma enorme mansão escurecida, cercada por muros; as sentinelas estavam em seus postos, mas não foram capazes de impedir que Esmeralda Zulfikar fosse transportada a um lugar mais distante que Suffolk (RUSHDIE, 2006, p. 445-446).

Desse modo, Rushdie desenvolve uma narrativa na qual o fato histórico do bombardeio é fabulado e revestido de elementos que promovem a fusão entre a literatura e a realidade, no sentido de conduzir o leitor pelo caminho traçado pelo autor em sua arquitetura textual. Sob uma perspectiva literária, *Os filhos da meia-noite* assume o papel de difusor de acontecimentos que despertam o interesse tanto dos indianos quanto de um público em busca de conhecimento histórico e cultural de outros povos.

Na cena cultural, Raghavan (1984, p. 157) assevera que muitos dos movimentos nacionalistas e de reformas sociais do século XIX foram alimentados por poetas, ensaístas e romancistas, que desempenharam um relevante papel para a conscientização social contra injustiças, ao mesmo tempo em que contribuíram para despertar o sentimento de cidadania dos filhos da pátria indiana. Nesse sentido, as políticas administrativa e educacional oportunizaram o desenvolvimento das línguas indianas após a independência. Nos termos da Constituição, o hindi foi declarado língua oficial, apesar de, para fins oficiais, o inglês ter permanecido com o mesmo status por um período de quinze anos, ainda prorrogáveis pelo Parlamento. Apesar disso, vale admitir que o uso da língua inglesa se mostrou como uma das

forças unificadoras e pacificadoras do subcontinente na atualidade e vem se solidificando e promovendo o diálogo da Índia com o Ocidente.

Nesse sentido, autores indianos que escrevem em inglês, como Salman Rushdie, desempenham um papel fundamental para a difusão tanto dos eventos históricos, como as lutas contra os invasores ocidentais, quanto das culturas e tradições milenares que passaram a fazer parte do imaginário de todos aqueles que, com as novas tecnologias de informação, acessam e vislumbram as maravilhas da Índia a qualquer tempo.

3.2 A NAÇÃO E SEU POVO REPRESENTADOS EM *OS FILHOS DA MEIA-NOITE*

As representações da nação e seu povo na obra de Salman Rushdie encontram-se no cerne da sua narrativa, na qual metáforas são meticulosamente construídas com a finalidade de remeter à diversidade da Índia, que nos dias atuais chama a atenção tanto pelas suas tradições, quanto por seu processo de modernização. Apesar de enfrentar problemas socioeconômicos graves, tais como crescimento desordenado, superpopulação e conflitos étnicos e religiosos, a Índia é, atualmente, uma das principais economias entre as emergentes, com expressivas taxas de crescimento tanto na indústria do cinema quanto na da informática, exportando filmes e programas de computador para inúmeras empresas ao redor do mundo.

Para Stuart Hall (2006, p. 50-51), as culturas nacionais não se compõem apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações, capazes de produzir sentidos sobre a nação com os quais os povos possam se identificar e, assim, construir suas identidades. Esses sentidos estão presentes nas histórias que se contam sobre a nação por meio de memórias que se conectam com o presente e imagens que dela são construídas. Hall, no decorrer de sua reflexão, levanta algumas questões muito relevantes, dentre as quais destaco a seguinte: como é contada a narrativa nacional? Em sua resposta, o teórico cultural jamaicano elucida alguns elementos que uma pergunta abrangente requer para ser devidamente fundamentada. Alguns desses elementos basilares, muito relevantes para que se possa fazer a correta análise da narrativa de *Os filhos da meia-noite*, são:

Em primeiro lugar, há a narrativa da nação, tal como é contada e recontada nas histórias e nas literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular. Essas fornecem uma série de estórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou representam as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação. Em segundo lugar, há a ênfase nas origens, na continuidade, na tradição e na intemporalidade (...). Os

elementos essenciais do caráter nacional permanecem imutáveis, apesar de todas as vicissitudes da história (HALL, 2006, p. 52-53).

Salman Rushdie, em seu projeto de fazer referência à narrativa nacional, vai primeiramente se utilizar de um fato concreto, a data da independência da Índia, como mote para o desenvolvimento de sua criação artística. Em seguida, o autor resgata a história de sua família, ao mesmo tempo em que a correlaciona com os eventos ocorridos na Índia, como os conflitos que geraram as subdivisões do subcontinente indiano. Os anos decorridos entre 15 de agosto de 1947 e 26 de janeiro de 1950, quando a Constituição da República se concretizou, constituíram um período de restauração.

Para sustentar os fatos históricos, aqui abordados, utilizo os apontamentos de Raghavan, professor do Instituto Indiano de Comunicação de Massas em Nova Deli.

Segundo Raghavan (1984, p. 121), a principal tarefa do governo encabeçado por Jawaharlal Nehru foi encontrar uma saída para problemas tais como a inclusão de refugiados, a promoção de harmonia, a instauração de lei e ordem comunitárias, a integração dos principados na federação indiana e a reconstrução da economia devastada pela Segunda Guerra Mundial e pela partilha do subcontinente. Os refugiados do Paquistão Ocidental que se dirigiram para a Índia necessitavam de auxílio imediato, o qual foi providenciado em diversos campos improvisados. Tal iniciativa, juntamente com outras tantas, logrou tamanho êxito que dentro de poucos anos já não se distinguia quem eram os refugiados dentre os mais ou os menos afortunados, graças à significativa interação entre todos.

Ainda de acordo com Raghavan (1984, p. 122), outro grande desafio para o primeiro-ministro Nehru foi a restauração dos laços entre hindus e muçulmanos. Os refugiados traziam consigo relatos de pilhagens, violações e assassinatos que, frequentemente, levavam os hindus a cometerem retaliações contra vizinhos muçulmanos. Nesse sentido, mesmo colocando em risco a sua segurança pessoal, Nehru tomou medidas administrativas firmes para coibir a violência. Ele também contou com o apoio de Mahatma Gandhi que, após completar a sua missão em Bengala Oriental e em Bihar, chegou a Deli e iniciou um jejum que, segundo ele, só acabaria quando os líderes de todas as comunidades lhe garantissem que a paz seria mantida, ou seja, que os muçulmanos pudessem viver em segurança e os seus santuários, que haviam sido danificados, fossem restaurados.

Em 30 de janeiro de 1948 um fanático hindu atirou e matou Gandhi, que conduzia uma prece coletiva. Para Raghavan (1984, p. 122), este foi um “fim poético” de uma vida dedicada à pregação da não violência. A morte de Gandhi da forma como ocorreu provocou a

normalidade e reforçou as fundações para a Índia livre, pela qual ele lutara por tantos anos. A reafirmação do sentimento coletivo indiano foi incorporada à Constituição que estava sendo elaborada pela Assembleia Constituinte.

Os filhos da meia-noite traz passagens em que o autor demonstra, por meio de memórias, metáforas, ironia e humor, fatos relacionados com os acontecimentos acima mencionados. Dois dias antes da independência da Índia, Rushdie começa, em sua narrativa, a correlacionar fatos da vida real com a ficção por ele criada, na qual a vida do narrador estará para sempre ligada ao destino da nação. O excerto abaixo configura essa intenção:

Treze de agosto de 1947: descontentamento nos céus. Júpiter, Saturno e Vênus estão zangados; além disso, os três astros discordantes encaminham-se para a casa mais desfavorável de todas. Os astrólogos de Benares definem a conjunção, amedrontados: “Karamstan! Entram em Karamstan!”. Enquanto os astrólogos protestam furiosos junto aos dirigentes do Partido do Congresso, minha mãe se deita para a sesta da tarde. Enquanto o conde Mountbatten deplora a inexistência de ocultistas treinados em seu Estado-Maior, as sombras de um ventilador de teto giram vagarosas e acariciantes sobre Amina, fazendo-a adormecer. Enquanto M. A. Jinnah, feliz por saber que seu Paquistão nascerá dentro de apenas onze horas, um dia antes que a Índia independente, para a qual faltam trinta e cinco horas, escarnece dos protestos dos comerciantes de horóscopos, sacudindo a cabeça divertido, também a cabeça de Amina se mexe de um lado para o outro (RUSHDIE, 2006, p. 153).

As passagens nas quais o autor representa a nação e seu povo permitem que fatos que contribuíram ou foram definidores para a independência da Índia sejam, à luz da literariedade, trazidos ao leitor predisposto a viajar pelas veredas ficcionais do pós-colonialismo. Cito uma passagem emblemática dessa questão, conforme segue:

Faltam vinte minutos para a meia-noite. A Casa de Saúde do Dr. Narlikar está funcionando com uma equipe mínima; muitos funcionários estão ausentes, preferiram ir comemorar o nascimento iminente da nação, e nessa noite não auxiliarão no nascimento das crianças (RUSHDIE, 2006, p. 160).

Enquanto Rushdie narra os momentos que antecederam a independência, Raghavan (1984, p. 169-170), sob a perspectiva do real, salienta que a independência da Índia promoveu um impulso extraordinário no processo de descolonização pós-guerra em outros países, fato que pode ser comprovado pela triplicação do número de países-membro das Nações Unidas, que em 1945 era de apenas 51. Nesse sentido, Jawaharlal Nehru, mais que qualquer outra pessoa, contribuiu para despertar o interesse de todos pelo que se passava além do território indiano, assim como pela dimensão internacional do movimento nacional de libertação. O fim da exploração estrangeira dos recursos econômicos da Índia, cuja maior consequência era o

escoamento das riquezas do país para a Inglaterra, figurava entre os principais fundamentos do movimento de independência.

M. K. Dharma Raja (1997, p. 30), em sua apresentação do livro *Jawaharlal Nehru: um comunicador por excelência* traz como foco o papel que Nehru desenvolveu como líder sensível, democrático e formador da opinião pública durante e após a independência do país. Como primeiro-ministro da pós-independência, o líder das massas adotou uma política que levou a Índia a um desenvolvimento planejado e ao reforço de suas instituições democráticas.

Rushdie (2006, p. 217) faz sua primeira menção ao primeiro-ministro, trazendo-o para o contexto de sua narrativa, com a seguinte referência: “Na mesma época, Jawaharlal Nehru estava consultando astrólogos com relação ao Plano Quinquenal do país, a fim de evitar outro Karamstan”¹³. Rushdie, nos seguintes termos, também destaca o posicionamento de Nehru que, atendendo ao chamado de Mahatma Gandhi, se alinhou ao ideologismo da não violência e não cooperação contra os governantes estrangeiros: “O governo Nehru finalmente tirou sua máscara de não alinhamento” (RUSHDIE, 2006, p. 396).

Outra menção honrosa diz respeito à homenagem recebida por Salim pelo dia e hora do seu nascimento, quando foi fotografado pelo jornal *Times of India*, com os seguintes dizeres: “Uma pose encantadora do pequeno Salim, nascido na noite passada, no exato momento da independência de nossa Nação – o filho feliz daquela hora gloriosa” (RUSHDIE, 2006, p. 166). Outro fato muito relevante foi a saudação que Jawaharlal Nehru escreveu-lhe pela bem-aventurança do seu nascimento:

Querido Salim, meus tardios cumprimentos pelo feliz acaso da hora do seu nascimento! Você é o mais novo portador daquela antiga face da Índia que é também eternamente jovem. Acompanharemos sua vida com a mais dedicada atenção; ela será, em certo sentido, um espelho da nossa (RUSHDIE, 2006, p. 171).

Mais adiante, Nehru é destacado quando discursava na Assembleia Legislativa: “Este não é momento de críticas mesquinhas e destrutivas. Tampouco um momento de rancor. Temos de construir a nobre mansão da Índia livre, onde todos os seus filhos possam residir” (RUSHDIE, 2006, p. 163). Verifica-se, portanto, que a atuação do primeiro ministro da Índia pós-independência, a morte de Mahatma Gandhi, o governo da Sra. Indira Gandhi, o estabelecimento da Emergência, as guerras do Paquistão e tantos outros acontecimentos da história da Índia são narrados com tintas de realismo mágico. A representação da nação e de

¹³ Karamstan – também conhecido como Kirtisthana ou Rajyasthana, é a 10th casa brava contada a partir da Lagna ou do ascendente da Chandra-lagna, isto é, a posição original da Lua.

seu povo, portanto, se apresenta como eixo central da narrativa rushdieana, ao mesmo tempo se propondo como resgate histórico da Índia para os indianos e extrapolando as fronteiras dessa nação.

3.3 OS FILHOS DA MEIA-NOITE COMO ALEGORIA DA NAÇÃO

Alegoria (do grego *allegoría*, que significa “dizer o outro”) é um conceito filosófico e uma figura de retórica utilizada em diversas artes. Em sentido amplo, é o modo de expressão que consiste em representar ou interpretar figurativamente ideias, sentimentos e pensamentos. De acordo com esse termo, um objeto pode significar outro. Muito utilizado pelos pensadores gregos (pré-socráticos, estoicos), o método tinha o intuito de descobrir as concepções filosóficas subentendidas, figurativamente, nas narrativas mitológicas.

Uma das alegorias mais conhecidas é a do Mito da Caverna, escrita pelo filósofo grego Platão. Nesse texto, a alegoria consiste na representação da ignorância humana por meio das paredes da caverna que impediam qualquer contato com o mundo. Assim, o homem que vive na caverna ignora o mundo à sua volta até o momento em que dela sai e é confrontado pelo real. João Adolfo Hansen (1987) pesquisador, crítico literário e historiador brasileiro, expõe a alegoria como parte constitutiva da ornamentação de discursos, discutindo regras que validam o seu uso. Hansen cita Heinrich Lausberg (retórico alemão), que ao retomar definições de Aristóteles, Cícero e Quintiliano, dentre outros, redefine a alegoria nos seguintes termos: “A alegoria é a metáfora continuada como tropo de pensamento, e consiste na substituição do pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse mesmo pensamento” (LAUSBERG *apud* HANSEN, 1987, p. 1).

Para Carlos Eduardo V. P. Motta (2017, p. 1), a alegoria é uma figura de linguagem de uso retórico que expande o significado de um termo, transmitindo outros sentidos além do literal. Uma alegoria não precisa necessariamente ser expressa em texto escrito, podendo estar presente em outras formas de manifestações artísticas, tais como a pintura e a escultura. Ainda de acordo com Motta (2017, p. 1), em que pesem as críticas, a alegoria tem sido usada na literatura de quase todas as nações. Nesse sentido, cabe destacar que a própria Bíblia reúne uma coletânea de exemplos alegóricos, nos quais os ensinamentos de Jesus Cristo são transmitidos por meio de parábolas. O mesmo ocorre na interpretação dos demais livros sagrados, cuja exegese se fundamenta na leitura alegórica. Salman Rushdie, em *Os filhos da*

meia-noite, protagoniza variadas atmosferas alegóricas que permitem ao leitor compartilhar da saga de uma nação pela sua independência e de todas as consequências advindas desse processo.

O narrador Salim Sinai conta a sua história retroagindo cronologicamente até o ano de 1919, quando seu avô, o médico Aadam Aziz, conhece a sua avó, Nasin Ghani, filha de um rico fazendeiro indiano de origem muçulmana. Uma referência alegórica é feita logo nos primeiros encontros entre os dois, quando Aadam é chamado para atender à sua paciente e futura esposa, que anda sempre coberta e, por isso, durante o exame, mostra apenas a parte do corpo que apresenta problemas, através de um orifício no lençol. Assim, a cada queixa de Nasin uma parte de seu corpo é descoberta, tudo sob a supervisão do pai, que é cego, e das mulheres fortes que lhe guardam o quarto e lhe servem de guarda-costas. É dessa forma que o clima de romance é estabelecido e o casamento concretizado.

O lençol em questão, juntamente com o orifício, pode se configurar em uma alegoria da Índia tradicional no sentido pleno do orientalismo, com a rigidez dos costumes com base nos quais Nasin fora educada. Desse modo, o lençol representaria a visão obscura que o indiano orientalizado, a exemplo do pai de Nasin, teria da cultura ocidental na Índia. O objeto também é parte alegórica de uma barreira quase que intransponível desses costumes, muito bem representada em determinado ponto da narrativa, no qual o jovem casal se depara com problemas relacionados à sua própria forma de encarar o relacionamento conjugal, conforme a citação abaixo:

– Meu Deus, com quem foi que eu me casei? Eu sei como vocês, homens que voltam da Europa, são. Conhecem mulheres terríveis por lá e depois tentam fazer com que nós, moças da Índia, sejamos iguais a elas! Ouça doutor sahib, marido ou não marido, eu não sou uma dessas... mulheres você sabe o quê (RUSHDIE, 2006, p. 51).

Com essas palavras, a avó de Salim dá o tom do seu casamento, que em pouco tempo se transformaria em uma batalha a qual o avô jamais conseguiria vencer. A sua perspectiva ocidental nunca é bem aceita pelo orientalismo de sua esposa, que se dedica especialmente à tarefa de alimentar a família, contando com uma despensa sempre abastecida dos mais variados víveres. Enquanto isso, a bela Nasim vai se tornando cada vez “maior” em sua compleição física até transformar-se na “Reverenda Mãe”, adotando o bordão “comoquechama” sempre que quer se referir a algo que finge não se lembrar. Tal atitude causa estranhamento a todos, mas acaba por caracterizá-la. A educação dos filhos, conforme a cultura indiana fica sob a responsabilidade do pai, porém sempre com ressalvas maternas

acerca do que a personagem julga como “modernidades europeias”. Tal divergência está bastante configurada no excerto a seguir, em que Nasim fala de seus temores para Daoud, o cozinheiro da família.

– Ele está enchendo a cabeça das crianças não sei com que línguas estrangeiras, comoquechama, e com outras bobagens também, é claro. – Daoud continuou a mexer nas panelas, e a Reverenda Mãe exclamou: – Sabia que a pequenina, comoquechama, diz que o nome dela é Esmeralda? Assim mesmo, em língua de estrangeiro, comoquechama? Esse homem vai estragar os meus filhos (RUSHDIE, 2006, p. 62).

Diante de tais questões, é possível vislumbrar uma situação alegórica nas diferenças do casal, que passa a simbolizar as influências que o estrangeiro é capaz de promover em outra cultura. Aadam Aziz representa a Índia colonial influenciada pelo Ocidente, enquanto Nasim é a Índia tradicional, com suas raízes religiosas profundamente arraigadas. O temor da mãe em criar filhos que desrespeitem as leis do Corão é quase o mesmo do pai em criar filhos que possam vir a cultivar o ódio pelos que não são muçulmanos como eles.

Entretanto, o ponto nodal do romance de Rushdie é a data e a hora do nascimento de Salim Sinai, que são os mesmos de Shiva, filho do mendigo e cantor Wee Willie Winkie. Os bebês viriam a se tornar vítimas da enfermeira Mary Pereira, que, para agradar a Joseph da Costa, o revolucionário por quem é apaixonada, segue o seu conselho e realiza a troca dos bebês. A alegoria, aqui, reside no fato de Salim, que é pobre, tornar-se rico e Shiva, o abastado herdeiro, tornar-se pobre, em uma clara alusão à transferência de parte da Índia britânica para o Paquistão. Vale recordar que com essa operação, o Paquistão torna-se rico e a Índia empobrece, levando os indianos a sentirem-se lesados e gerando diversos conflitos entre essas nações.

Outra questão polêmica trazida alegoricamente por Rushdie foi a violência impetrada pela primeira-ministra Indira Gandhi em seu regime de Emergência no tocante às esterilizações em massa, sob o pretexto do controle da natalidade como parte de um projeto para promover a saúde das mães e dos seus bebês. Entretanto, de acordo com os registros dos fatos, o que houve foi uma indiscriminada extirpação de úteros e testículos, nem sempre com a conivência das mulheres e dos homens que foram submetidos a essa macabra operação. Rushdie (2006, p.58) em um jogo muito significativo, tenta alertar Padma de que o único lápis que funciona é aquele com o qual ele rabisca a sua escrita, em alerta às esperanças de Padma com relação ao tão sonhado casamento com Salim e a conseqüente não procriação.

Finalmente, Rushdie, em sua narrativa realista mágica, alegórica e, sobretudo, contemporânea, utiliza estratégias linguísticas para contar a sua versão dos fatos envolvendo o processo de emancipação indiano, que é muitas vezes destoante da versão oficial, nas quais a Índia é o sujeito por excelência.

D.C.R.A. Goonetilleke (2010, p.45), ao finalizar a sua análise sobre *Os filhos da meia-noite*, deixa posto que, para além do patriotismo e das lembranças e, sobretudo do sentido alegórico presente na narrativa do começo ao fim, o que Rushdie deixa transparecer, é que o escritor pode dar-se ao direito de criar a sua própria versão dos fatos que deseja narrar, mas que com o passar do tempo novas versões serão criadas, enquanto que o autor poderá ser obliterado.

3.4 A PÁTRIA IMAGINÁRIA EM CONFRONTO COM A REALIDADE

Neste último capítulo, dentre tantos aspectos que poderiam ser estudados, busquei discutir os conflitos pós-independência que se constituem em requisito para tratar da nação indiana e seu povo representados em *Os filhos da meia-noite*. O sentido alegórico com que Rushdie ficcionaliza a independência de sua pátria, relatando sua própria versão dos fatos, denota toda a capacidade artística do autor em articular uma narrativa de reconhecido valor literário que o projeta além das fronteiras dos países de língua inglesa.

Ao abordar os contextos histórico, social e cultural, sempre necessários para a satisfatória compreensão de uma nação plurissignificativa, trouxemos importantes contribuições do político, erudito e contemporâneo indiano Balmiki Prasad Singh, que, sob uma perspectiva realista e futurista, traça um perfil da Índia atual e de sua adequação às políticas pós-modernistas que estão integrando todos os países aos eixos dos seus interesses.

Para Gertrude Sen (1968, p. 74), pesquisadora estadunidense, a síntese moderna da Índia contou com o interesse dos investidores britânicos que fomentaram o desenvolvimento material e industrial do país, contribuindo, assim, para o rompimento de preconceitos sociais. Segundo Sen (1968, p. 77), indianos notórios, tais como Ram Mohan Roy, um dos primeiros pensadores da vanguarda moderna, e B. Tilak, que abalou a Índia com a sua campanha pela liberdade política, iniciaram, no século XIX, importantes movimentos para o resgate e reavivamento dessa cultura milenar que compreendeu, desde sempre, conhecimento e sabedoria.

Ao adentrar as questões que envolveram o acordo de independência entre Índia e Inglaterra, busquei descrever a situação de conflito, luta e resistência vivida pelo povo indiano. Nesse contexto, insere-se Mahatma Gandhi, o grande mentor do processo de libertação sem o uso de armas, que reúne o povo em favor da não cooperação com as ações do invasor. Jawaharlal Nehru, por sua vez, coloca-se como o principal articulador político do país após a morte de Gandhi, convertendo-se em primeiro-ministro da Índia independente. Sua contribuição política e humanitária colocou a Índia no patamar das grandes nações em desenvolvimento. Consideradas essas questões, à luz dos entendimentos de historiadores, cientistas políticos, críticos literários e pesquisadores dos mais variados segmentos, são observáveis os esforços empreendidos por Rushdie no sentido de desmistificar todas as enevoadas circunstâncias que marcaram a política, a cultura e a sociedade indianas desde a independência.

Desta feita, *Os filhos da meia-noite* faz uma jornada que envolve um resgate histórico aos moldes de um épico baseado na história de uma família, cujo filho é enviado para a Alemanha com a finalidade de estudar medicina. Ao retornar para a sua terra natal, a Caxemira, o Dr. Aadam Aziz não é mais o mesmo. Quando as influências culturais vivenciadas, as constantes lembranças dos amigos da faculdade, as zombarias envolvendo o seu tapete de oração e suas preces em direção à Meca passam a ser motivo de angústia para o personagem, ele decide abandonar as suas práticas religiosas, angariando para si um grande vazio no peito e na alma. Esse seria um dos fios condutores da narrativa que tem um desfecho ligado à vida do barqueiro Tai e sua morte em uma das guerras entre Índia e Paquistão pela posse da Caxemira.

Ao abordar a questão política da independência, o autor traz à tona o seu gênio criativo para transformar uma situação de conflito em situações ficcionais repletas de acontecimentos inusitados, problematizando, assim, a nova posição do colonizador, que de senhor passa a estrangeiro com prazo para deixar a casa que ocupara até então. Histórias familiares, nascimentos auspiciosos, uma sociedade pós-independência, dificuldades na formação da Índia como Estado-Nação e a representatividade do seu povo são abordados por Rushdie de forma a chamar a atenção do povo indiano, e em especial das gerações mais jovens, que certamente ouviram diferentes versões acerca desse acontecimento.

Finalmente, o estudo desenvolvido até aqui sugere que *Os filhos da meia-noite* é eficaz em seu papel de questionar e divulgar a história mais recente de um país de tradições

milenares, submetido ao império britânico por mais de três séculos e que sofreu todas as penalidades impostas aos povos colonizados.

Salman Rushdie faz questão de ressaltar que o seu projeto de escrita se dá por uma necessidade de resgatar a memória do período de sua infância e pré-adolescência vividas em Bombaim, do qual passa a se lembrar com muitos detalhes. A data da independência da Índia, que coincide com a data do seu nascimento, foi um motivo convincente para a criação e desenvolvimento do enredo. Por essa razão, o autor considera *Os filhos da meia-noite* como um romance de memórias, sobre memórias.

Por fim, faço menção à pátria imaginária evocada por Rushdie sempre que se refere a si e aos autores que se encontram na posição de escrever longe de suas pátrias. Nesse ínterim, o autor explica a metáfora do espelho partido não como um mero espelho de nostalgia, mas como um instrumento útil para se trabalhar o presente (RUSHDIE, 1994, p. 26). Da mesma maneira, *Os filhos da meia-noite* pode ser visto como um esforço para juntar fragmentos de um espelho partido que seria a própria nação indiana. Dessa forma, é possível observar que autor indiano, em seu laborioso projeto de resgate de sua pátria imaginária, também cria tensões a entre a forma e o conteúdo da narrativa, haja vista que , o ponto de vista do narrador não precisa estar de acordo com o do autor.

Rushdie (1994, p. 31), comenta o fato de que a crítica indiana conferiu um tom pessimista à sua narrativa, o qual o autor refuta veementemente, contradizendo que a história da Índia foi contada de maneira que a sua capacidade de autorregeneração fosse evidenciada ao máximo. Por esse motivo Salim é levado ao desespero, ao limite de suas forças nos diversos episódios esdrúxulos nos quais esteve envolvido. Para Rushdie (1994, p.31), “essa é a razão porque a narrativa se constrói fervilantemente em histórias encadeadas e a forma extensa e prolixa é a contrapartida otimista da tragédia pessoal de Salim”. Goonetilleke (2010, p.45), faz alusão a essa crítica e se posiciona a favor do autor dizendo que o pessimismo apontado não é em relação ao futuro da Índia, mas em relação ao papel do escritor, cuja versão dessa história prevalecerá apenas por um tempo. Dessa forma, geração após geração reinterpretará esse marco histórico e, tal qual Salim Sinai, o narrador do futuro também irá sofrer. Para suspender a discussão, Rushdie (1994, p.38) reitera que Salim é um narrador falível e que *Os filhos da meia-noite* não tem a pretensão de ser um guia histórico da Índia pós-independência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Minhas misturas especiais: tenho estado a reservá-las. Valor simbólico do processo de conserva: todos os seiscentos milhões de óvulos que geraram a população da Índia caberiam num único vidro de pickles de tamanho normal; seiscentos milhões de espermatozoides caberiam em um só lugar. Todo vidro de pickles (hão de me perdoar um momento de hipérbole) contém, por conseguinte, a mais grandiosa das possibilidades: a viabilidade da chutnificação da História; a maravilhosa esperança da salmouração de tempo! Eu, entretanto, fiz pickles de capítulos. Esta noite, ao enroscar a tampa, firmemente, num vidro que traz a inscrição *Fórmula especial número 30: "Abracadabra"*, chego ao fim de minha alentada autobiografia; em palavras e em pickles imortalizei minhas memórias, ainda que em ambos os métodos sejam inevitáveis as distorções. Temos de viver, creio, com as sombras da imperfeição (RUSHDIE, 2006, p. 595).

Com muita pertinência, o narrador Salim Sinai chega ao final de sua tarefa: escrever a sua autobiografia atrelada ao nascimento de seu país como Nação livre e soberana. Em *Os filhos da meia-noite*, Salman Rushdie brinda o leitor com um exemplar de narrativa pós-colonial, proporcionando a divulgação de fatos e episódios transcorridos na primeira metade do século XX, em larga medida desconhecidos dos povos ocidentais, mas passível de disseminação por meio da literatura. Ao propalar a história e a cultura de seu país, o autor indo-britânico também proporciona às mais distintas categorias de leitores, as particularidades de uma cultura milenar e plural em seus diferentes aspectos como civilização antiga e grandiosa, tanto em número de habitantes quanto em extensão territorial: o subcontinente indiano.

O trecho acima, parte integrante de *Os filhos da meia-noite*, abrange de forma satisfatória os principais itens discutidos neste trabalho. De maneira alegórica, Rushdie aborda a questão do hibridismo cultural artisticamente representado em forma de pickles, ou seja, as misturas especiais com que vai identificando os rótulos dos vidros nos quais vai armazenando a sua história, a partir do ano do seu nascimento até chegar ao número trinta e um, idade atual do narrador, com o sugestivo nome de *Abracadabra*, que também é a primeira palavra pronunciada por seu filho Aadam. Outros aspectos da narrativa, tais como a História e a grandeza populacional da Índia, também estão condensados nesse excerto em que a memória e suas distorções estão claramente colocadas como um dos eixos da narrativa. Dentre os itens não contemplados nesta dissertação, a memória, a história e as consequentes falhas provocadas pelo esquecimento são importantes itens a serem desenvolvidos em uma futura pesquisa. Nesse sentido, *Os filhos da meia-noite* oferecem uma gama de possibilidades, haja vista a diversidade de temas e de estratégias narrativas utilizadas pelo autor, as quais abordam

fenômenos da pós-modernidade que estão sutilmente evocados, ou metaforicamente trazidos de maneira contundente.

Os filhos da meia noite é um romance impactante; dentre as muitas inquietações que levaram Rushdie a produzi-lo, destaca-se sua inconformidade com o fato de alguns autores retratarem a Índia sem a devida atenção à pluralidade e a diversidade cultural que a caracterizam. Essa inquietação do autor foi minha motivação, norteando esta dissertação, criando desdobramentos para outras questões. A pergunta que me fiz no cerne da pesquisa girou em torno da maneira como Rushdie imbricou fatos históricos e episódios ficcionais em *Os filhos da meia noite*, referindo-se à Índia alegoricamente antes, durante e depois da independência, a partir de seu posicionamento como escritor pós-colonial imigrante.

Salman Rushdie (1994, p. 29) faz uma crítica muito construtiva sobre essa e outras questões em que também se coloca como estrangeiro, um *outsider* incapaz de se desvencilhar de suas lembranças. Conforme ele mesmo diz (1994, p. 24), foi assim que concebeu *Os filhos da meia-noite*, como um desejo incessante de recuperação de um passado, tomado pela certeza de que tinha uma história e uma cidade para recuperar. Essa questão permeia o *corpus* de *Pátrias Imaginárias* (1994), sua coletânea de ensaios, em que suas reflexões traduzem os sentimentos comuns aos autores expatriados e suas experiências de vida em terras estranhas. O excerto abaixo reproduz muito das inquietações desses autores, os quais se indagam a respeito dos seus anseios e de suas próprias atribuições enquanto estrangeiros em outras pátrias, conforme segue:

É por isso que a literatura pode, e talvez mesmo deva mostrar que a versão oficial é falsa. Mas será que esta é a verdadeira função dos escritores que moram fora da Índia? Ou será que somos meros diletantes nessas questões, porque não estamos envolvidos na luta cotidiana, porque não corremos riscos quando falamos, e a nossa segurança pessoal não está ameaçada? Que direito temos nós afinal de falar? A minha resposta é muito simples. A literatura é auto ratificadora. Isto significa que um livro não é válido pelo simples mérito do seu autor, mas pela qualidade daquilo que foi escrito. Há livros péssimos que são fruto da experiência, e fatos extraordinariamente imaginativos que tratam de assuntos que o seu autor se viu forçado a abordar à distância (RUSHDIE, 1994, p. 29).

Sob essa premissa, Rushdie vai construindo a sua narrativa na qual se utiliza de estratégias, conforme dito em diferentes momentos da escrita, em que a literatura fantástica, como uma tendência pós-moderna, ocupa um considerável espaço fornecendo pistas para o leitor atento e capaz de formar um pacto ficcional com o narrador. É assim que, no primeiro capítulo, o Fantástico e seus aportes teóricos se convertem em sustentáculo para a pesquisa, na qual essa estética literária vai se confirmando como atemporal. De acordo com David Roas

(2013, p. 17), a mudança de perspectiva referente ao conceito de real e de indivíduo nas décadas de 1980 e 1990 promove a busca de novas expressões literárias e uma das escolhas incide sobre a literatura fantástica por valorizar a fantasia e a imaginação, contrária à literatura que prioriza o realismo social e testemunhal. Desse modo, o prazer de narrar, um tanto esquecido pelos experimentalismos dos anos 1970 é retomado, e o Fantástico deixa de ser considerado como sublitteratura, acrescenta o crítico espanhol da atualidade.

Para a composição do segundo capítulo, foram priorizadas as características pós-coloniais observadas na composição artística da narrativa de *Os filhos da meia-noite*, destacando-se a cultura indiana em seus aspectos mais gerais. Com o subtítulo “*Deslocamento e linguagem*”, Thomas Bonnici (2004, p. 24) problematiza um tipo de narrativa que vem de encontro com a proposta rushdieana, nos seguintes termos:

Sociedades invadidas: na Índia e na África, com suas civilizações díspares em vários estágios de desenvolvimento, as populações foram colonizadas em sua terra. Portanto, os escritores nativos já possuíam suas respostas milenares a seu modo de ver, embora fossem marginalizados pelos colonizadores. Às vezes, o idioma europeu substituíra o idioma do escritor; às vezes, oferecia-lhe uma oportunidade para que seus escritos fossem mais divulgados e lidos. Em ambos os casos, o idioma europeu causava certa ambiguidade no texto escrito (BONNICI, 2004, p. 24).

A reflexão supracitada se aplica aos *Filhos da meia-noite* no sentido de que o autor, pertencente a uma civilização milenar e colonizada, já possui em sua memória quase todos os elementos necessários para construir a sua narrativa. Para os fatos históricos e de cunho cultural, Rushdie utiliza a pesquisa de campo e historiográfica para compor os episódios trazidos para o contexto da narrativa, os quais teve a liberdade de escolher, com o aval da literatura, as estratégias mais adequadas com o romance que tinha em mente. Embora restrito por retratar uma civilização, em particular, e sua história mais recente, Rushdie contou com a abrangência da língua inglesa e da tradução para atingir os leitores ao redor do mundo, que são os atores responsáveis pela recepção e divulgação de sua obra.

O hibridismo cultural se destaca neste capítulo, em virtude do peso atribuído a esse fenômeno como pilar de uma nação e, em especial, da nação indiana em que a miscigenação, a pluralidade, a diversidade são alguns dos seus atributos. Para um exame minucioso dessa questão, as considerações de Peter Burke (2003), foram imprescindíveis para o entendimento desse fenômeno como sustentabilidade de uma nação soberana e de tradições milenares.

Burke (2003, p. 16) cita Jawaharlal Nehru¹⁴, que em dado momento declarou que se sentia como uma “estranha mescla de Oriente e Ocidente, deslocado em qualquer lugar”. A diversidade das personagens de *Os filhos da meia-noite* representa o hibridismo cultural da Índia demonstrado em diferentes momentos em que o desenrolar da narrativa naturalmente ambientada em Bombaim, mas que Rushdie transporta para a cidade fictícia de Agra.

No terceiro e último capítulo, a discussão gira em torno dos conflitos pós-independência e consequentes dificuldades no projeto nacional indiano. Para melhor compreensão dos fatos, tornou-se necessário um breve panorama da história da independência indiana, conforme observações e análises de críticos, historiadores e intelectuais de diferentes segmentos sociais. Nesse sentido, as contribuições do político e intelectual indiano da atualidade, Balmiki Prasad Singh, foram esclarecedoras para que se pudesse fazer a correlação dos fatos ocorridos antes, durante e depois da independência indiana e que estão colocados metaforicamente em *Os filhos da meia-noite*. São muitas as referências de Rushdie com relação aos conflitos sangrentos que alistaram jovens e adultos para formarem as tropas dos exércitos da Índia e do Paquistão para a tomada e retomada de terras que demarcariam os novos territórios.

Thomas Bonnici (2004, p. 226), analisa fenômenos da pós-colonização tais como: deslocamento, migração, a experiência da escravidão de pessoas que foram removidas de maneira “voluntária” para cumprirem fictícios contratos de trabalho, na tentativa de sintetizar o sentimento vivido por todos os envolvidos nesses conflitos. Para esse investigador do pós-colonialismo tanto na literatura, quanto na ideologia, uma das características mais deprimentes do século XX, talvez a maior da história desse século, foi o número cada vez mais crescente de refugiados, exilados e deslocados, como resultado dos conflitos pós-coloniais e imperialistas.

Salman Rushdie, em seu afã de narrar os acontecimentos históricos e sociais de sua nação intenciona evocar, não somente os episódios inerentes à independência da Índia, mas contribuir para a mudança de paradigmas daqueles que por ventura desconheçam outras versões desse que foi o episódio mais decisivo para a retomada do desenvolvimento da Índia para convertê-la, nos dias atuais, no terceiro país emergente do mundo pós-moderno. Entretanto, nem tudo é prosperidade e paz no mundo globalizado de nossos dias, haja vista a diversidade de temas e problemas que têm aflorado com grande intensidade, desde o início da

¹⁴ Edward Said, “Out of Place”; Nehru citado in Robert J. Young, *Postcolonialism: an historical introduction* (Oxford, 2011, p. 348).

segunda década do século XXI. Como exemplo, vejamos o problema dos refugiados sírios na Alemanha, França, Grécia e Itália, como os mais recorrentes, focalizados nos Estudos Pós-Coloniais contemporâneos. No Brasil a capital do estado de Roraima, Boa Vista, vive o drama da invasão dos sobreviventes da Venezuela, país fronteiriço, mergulhado em uma profunda crise política e social, além de São Paulo que tem acolhido o maior número de imigrantes das últimas décadas.

Como palavras finais, ressalto a importante contribuição dos estudos culturais para o entendimento dos fenômenos ocorridos antes e depois da pós-colonização europeia em países como a Índia e, nesse sentido, reflito sobre o Brasil como país colonizado e todos os desafios enfrentados por essas nações em seus processos de independência. Dentre os mecanismos de difusão dessas culturas, e, em especial, da cultura indiana como elemento de análise desta Dissertação, a Literatura se coloca como um veículo acessível a todos os que desejam conhecer as diferentes análises do ponto de vista de autores imbuídos de, à luz da criação artística, despertar o interesse de leitores para temas de interesses nacionais.

Nesse sentido, Bonnici (2004, p. 319) adverte que o número de obras críticas e literárias publicadas por autores oriundos das antigas colônias europeias, tal como Salman Rushdie, impressiona não somente pela quantidade, mas sobretudo pela qualidade e variedade das proposições pós-coloniais que formulam e demonstram. Como resultado, os fatores linguísticos e literários abstraídos da literatura pós-colonial atualmente compõem um novo capítulo na teoria literária, com o propósito de analisar e definir os parâmetros teóricos para essa literatura.

No âmbito da pesquisa o processo dissertativo foi produtor e motivador para que novas pesquisas venham a ser desenvolvidas e abrangentes de fenômenos observáveis a todo o momento, deste o início deste século XXI, produzindo enigmas e fenômenos a serem desvendados. A Literatura, em suas mais diversas materialidades, coloca-se à serviço dessas e demais tarefas a que se atribuem autores, pesquisadores, professores e intelectuais imbuídos dessa vontade de percorrer novos caminhos em busca do conhecimento para a compreensão do mundo que os cercam. *Os filhos da meia-noite* se constitui em instrumento inovador em seu papel de desmistificar, ao mesmo tempo em que aborda questões de caráter milenar, faz uma mixagem de personagens e espaços temporais, além da linguagem realista mágica capaz de conquistar o leitor e levá-lo a conferir dados, haja vista o imbricamento de fatos reais e ficcionais.

Finalizo, imbuída da vontade de continuar a busca por respostas para muitas questões que continuam subjacentes em todo o texto. Afinal, são muitas as indagações e incertezas quanto a fenômenos que estamos vivendo e que só o tempo poderá fornecer respostas plausíveis para tais indagações. A pergunta que busquei responder em toda a Dissertação se tornou abstrata e talvez as respostas não estejam claras o suficiente, haja vista, o grau de dificuldade para a articulação de uma resposta que abarcasse, também, o sentimento de patriotismo e a memória afetiva intrínseca ao escritor que é testemunha ocular desses fenômenos os quais ele próprio é o produto vivo. Escrever sobre a sua pátria, recontar a sua história, dar visibilidade à sua cultura, discutir problemas étnicos, raciais e religiosos foram algumas das propostas de *Os filhos da meia-noite*, que certamente cumpre com o seu propósito ao alcançar o reconhecimento da crítica literária ao lhe conferir importantes prêmios da literatura inglesa.

Para além da crítica, o que Salman Rushdie deixa transparecer, é a busca por uma “pátria imaginária” e distante de sua realidade, sentimento este capaz de alavancar os resquícios de sua memória para potencializá-los ao ponto de produzir obras tais como: *Os filhos da meia-noite*, *O último suspiro do Mouro*, *Versos Satânicos* só para citar as mais conhecidas, provocadoras de reflexões e pesquisas acadêmicas relevantes para o momento atual de um mundo globalizado e repleto de emergências.

REFERÊNCIAS

ALAZRAKI, Jaime. Qué es lo neofantástico? In: ROAS, David (Org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001. p. 265-282.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BATALHA, Maria Cristina. Literatura fantástica: algumas considerações teóricas. *Letras & Letras*, Uberlândia, Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de Letras e Linguística, v. 28, n. 2, jul./dez. 2012.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BONNICI, Thomas. *O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura*. 2. ed. Maringá: Eduem, 2012.

BORGES, Telma. *A escrita bastarda de Salman Rushdie*. Prefácio de Lyslei Nascimento. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: Fapemig, 2011.

BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. Trad. de Leila Souza Mendes. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

CAMPRA, Rosalba. *Territórios da ficção fantástica*. Rio de Janeiro: Dialogarts Publicações, 2016.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Curitiba: Editora UFPR, 2006.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CUDDON, John Anthony Bowden. *The Penguin dictionary of literary terms and literary theory*. London: Penguin Books, 1991.

ENRIGUE, Alvaro. Salman Rushdie, la eterna polémica. Disponível em <https://elpais.com/elpais/2015/09/24/eps/1443105140_199172.html>. Acesso em: 04 fev. 2018.

EMBASSY OF INDIA. *India – Brazil (1948-2017)*. Disponível em: <https://indianembassy.org.br/wp-content/uploads/2017/10/Livro_FINAL_Online-1.pdf>. Acesso em: 30 nov. 2017.

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte Universitário, 1980.

GOONETILLEKE, D. C. R. A. *Salman Rushdie*. New York: Palgrave Macmillan, 2010.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. 2. ed. São Paulo: Atual, 1987.

HARMON, William; HOLMAN, Hugh. *A handbook to literature*. New Jersey: Prentice Hall, 2003.

HONORES, Elton. *La civilización del horror: el relato de terror em el Perú*. Lima: Editorial Agalma, 2014.

JOZEF, Bella. *História da literatura hispano-americana*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Francisco Alves, 2005.

MANNA, Nuno. *A tessitura do fantástico: narrativa, saber moderno e crises do homem sério*. São Paulo: Intermeios, 2014.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Trad. de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MOREIRA, Carlos André. Uma encruzilhada de identidades inventadas. In: _____. *Salman Rushdie – libreto preparatório*. Fronteiras do Pensamento, temporada 2014. Disponível em: <https://elpais.com/elpais/2015/09/24/eps/1443105140_199172.html> Acesso em 2/2/2018.

MOTTA, Carlos Eduardo Varella Pinheiro. Alegoria. Disponível em: <<https://www.infoescola.com/autor/carlos-eduardo-varella-pinheiro-motta/3339/>>. Acesso em: 05 dez. 2017.

PANIKAR, Kavalam Madhava. *A dominação ocidental na Ásia: do século XV aos nossos dias*. Trad. de Nemésio Salles. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

PASSOS, Joana. O pós-colonial e pós-colonialismo: repensar a Europa à luz do impacto do sul global. In: GARCÍA, Flávio; MATA, Inocência (Org.). *Pós-colonial e pós-colonialismos: propriedades e apropriações de sentido*. Rio de Janeiro: Dialogarts Publicações, 2016.

RAGHAVAN, G. N. S. *A Índia*. Trad. de Maria Margarida Carrinho. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984.

REALISMO MÁGICO. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Realismo_m%C3%A1gico>. Acesso em: 14 abr. 2017.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

RUSHDIE, Salman. *Os filhos da meia-noite*. Trad. de Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RUSHDIE, Salman. *Pátrias Imaginárias: ensaios e textos críticos – 1981-1991*. Trad. de Helena Tavares, Ana Vilela e Ana de Almeida. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1994.

SEN, Gertrude Emerson. *Cultura e Civilização Indiana*. Trad. de Centro de Estudos Afro-Orientais. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica Editora Ltda., 1968.

SINGH, Balmiki Prasad. A nossa Índia. *Índia Perspectivas*, v. 24, n. 4, p. 36, 2010.

SLEMON, Stephen. *Magic Realism as Post-Colonial Discourse*. S.d., s.l. Disponível em: <[https://www.artsrn.ualberta.ca/sslemon/slemon/canlit116-Magic\(Slemon\)%20\(1\).pdf](https://www.artsrn.ualberta.ca/sslemon/slemon/canlit116-Magic(Slemon)%20(1).pdf)>. Acesso em: 17 nov. 2016.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

TRINDADE JUNIOR, João Olinto. *No coração da tempestade: irrupções insólitas em Vinte e Zinco*, de Mia Couto. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2013.