

## OS VERSOS SATÂNICOS\* DE SALMAN RUSHDIE: ALEGORIA DE UM ÉDEN ÀS AVESSAS

Geraldo Ferreira de Lima\*\*

**RESUMO** — *Os Versos Satânicos* do escritor anglo-indiano Salman Rushdie é examinado sob o ponto de vista de uma alegoria do Paraíso bíblico. Embora apresente uma narrativa, onde as alusões religiosas ao islamismo estão presentes do começo ao fim, Rushdie constrói sua alegoria de um Paraíso cristão composto apenas de elementos humanos. Deste modo, ao invés de um Adão em sua totalidade, tem-se um ser humano completamente fragmentado. É este ser fragmentado que, desconstruindo qualquer possibilidade de reconstruir o Paraíso Adâmico, decide construir seu próprio Éden, embora às avessas.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Identidade. Paraíso. Alegoria.*

Ao relatar a queda de “dois homens adultos, vivos de carne e osso”, numa madrugada de Ano Novo, de uma altitude de vinte e nove mil pés sobre o Canal da Mancha “sem auxílio de asas ou pára-quadras, atravessando um céu límpido”, Salman Rushdie está fazendo uso de um estratagema arquetípico que, na cosmovisão ocidental, nos poderia remeter, ora à concepção espeleológica platônica de apreensão do divino, ora à perda da condição edênica ou à entrada de Jonas no ventre de uma baleia.

Como proposta literária, o tema não chega a ser *sui generis*. Pertence à macro temática da jornada humana, uma idéia recorrente na tradição literária ocidental, iniciada com Homero e Virgílio, e que tem em Dante e Chaucer seu ponto culminante na Idade Média. Na modernidade, tem afinidades

---

\*Embora o texto aqui utilizado seja o da tradução portuguesa – *Os Versículos Satânicos* –, nesta abordagem, deu-se preferência ao título corrente no Brasil – *Os Versos Satânicos*.

\*\*Prof. Adjunto (DLA/UEFS). E-mail: lima@gd.com.br  
Universidade Estadual de Feira de Santana – Dep. de Letras e Artes. Tel./Fax (75) 3224-8265 - Av. Transnordestina, S/N - Novo Horizonte - Feira de Santana/BA – CEP 44036-900. E-mail: let@uefs.br

com *Alice in the Wonderland* de Lewis Carol e *Finnegan's Wake* de James Joyce, onde queda e sonho forjam o universo no qual são processadas as imagens evocadas por um mergulho, onde a dicotomia *Bem/Mal* vincula-se a troponímias que têm na *alegoria* sua melhor expressão. Apesar dessa constatação, e por mais paradoxal que possa parecer, uma vez que por *alegoria* se entende um signo que é arbitrário, poder-se-ia dizer que *Os Versos Satânicos* é uma narrativa mais simbólica que alegórica.

Se se considerar que os signos focados por essa narrativa têm uma relação intrínseca com o real, mais do que se poderia imaginar, então, é evidente, que já não se pode falar apenas do alegórico como única força propulsora. Assim como Dante com sua 'floresta de símbolos'(como quer Baudelaire em *Correspondances*); Shakespeare (onde violência e culpa são representadas por imagens sangrentas como em *Macbeth* ou em *Hamlet* onde ervas daninhas e doença simbolizam corrupção e decadência) e W. B. Yeats (restaurando o multifacetado imaginário gaélico irlandês através de símbolos como: sol, lua, torre, máscara e falcão), em todos esses autores se tem uma imagem real, concreta para expressar uma emoção ou uma idéia. Em outras palavras, um *símbolo*, cuja referência, aqui, tem o sentido de revelar a relação antinômica entre esse termo e o tropo *alegoria*.

Significando "falar de outro modo, dizer de outra maneira", o termo grego *alegoria* como um discurso que faz entender outro, numa linguagem que oculta outra<sup>1</sup> apresenta um duplo significado, i. e., um que se situa na superfície – significado superficial ou primário –, e outro que se situa sob esse – significado subjacente ou secundário. Desse modo, a *alegoria* pode ser lida, compreendida ou interpretada em dois níveis. Às vezes, esses níveis podem ser expandidos para quatro, como faz Sto. Tomás de Aquino com seu método exegético. Aplicando-se esse método, Jerusalém se transforma numa *alegoria* que pode ser construída em quatro níveis: 1. Literal (A Cidade Sagrada) 2. Alegórico (A Igreja Católica) 3. Moral (A Alma Justa) 4. Anagógico (A Igreja Triunfante). A *alegoria* está associada à Fábula e à Parábola. Tem origem na religião e é

uma forma de expressão – uma maneira de ver as coisas, sentir e pensar sobre elas – tão natural ao homem que se torna universal<sup>2</sup>.

Embora, nos séculos XIX e XX, a alegoria tenha perdido parte de seu antigo vigor, “apenas, esporadicamente, chamando a atenção de escritores e críticos”<sup>3</sup>, a verdade é que, apesar de pouco usado, esse tropo é um instrumento que pode se tornar uma ferramenta valiosa nas mãos de um artífice de talento capaz de concretizar através de imagens tudo aquilo que for passível de apreensão epistemológica. Tendo o aspecto material como ornamento ou disfarce do aspecto moral, ideal ou ficcional, a alegoria dá impressão de equivaler a uma seqüência logicamente ordenada de metáforas<sup>4</sup>. Na verdade, a correspondência entre o concreto e o abstrato na alegoria é executada numa relação ‘minimizante’ de elementos, i. e., o que importa não é a complexidade do todo, mas a riqueza de detalhes dos elementos mínimos, das minúcias da narrativa.

Em *Os Versos Satânicos*, essas minúcias acompanham uma narrativa que flutua entre o possível e o impossível; entre o real e o onírico. Equilibrando-se num fio tênue que ora tende para o fantástico, ora para o *nonsense*, essa narrativa realiza, através de um conteúdo alegórico que se proteiforma a cada elocução, um *continuum* processo de *ser* e *vir-a-ser*.

Com isso, uma (ir)realidade presentifica-se a cada novo enunciado. Decorrente disto, uma profusão de imagens é oferecida. Embora atordoantes e apavorantes, essas imagens nos expõem à expiação e à catarsis; e empurra, ainda que de forma abrupta, a nossa fragmentada humanidade para o encontro de unidades em dissonância com os múltiplos fragmentos de ‘eus’ e ‘outros’.

Como a alegoria não se submete a um padrão hierarquizante, uma abordagem *en passant* de *Os Versos Satânicos* poderia levar um leitor incauto a concluir que se trata de um conteúdo desordenado e caótico. Como alegoria, nada mais apropriado que esse conteúdo seja assim apresentado uma vez que, para que determinado significado seja possível de ser apreendido, é suficiente a decodificação de parte da complexa teia de signos lingüísticos, e parte dos paralingüísticos aí implícitos já

que o principal elemento que origina a(s) alegoria(s) aí contidas é a questão da identidade, tanto no plano endógeno quanto no exógeno, i. e., o indivíduo como *ego* e como *alter*.

## **DO “JARDIM DO PARAÍSO”: A EXPLOSÃO DE UM NOVO SOPRO VITAL**

O *Gênesis*, usando a metáfora do sopro vital, assim descreve a criação do homem: “Então o Senhor Deus formou o homem do pó da terra, soprou-lhe nas narinas o sopro da vida e o homem se tornou ser vivo”<sup>5</sup>. Nessa perspectiva de sopro como elemento gerador de vida se inserem os dois principais personagens de *Os Versos Satânicos*: Gibreel Farishta e Saladim Chamcha.

Ao serem expelidos de um avião que tem o nome de *Bostan* – um dos Jardins do Éden –, explodido por terroristas numa altura equivalente a quase dez mil metros, ambos os personagens se vêem envolvidos num processo de expulsão análoga à do Paraíso, ou, para não ficarmos restritos apenas ao plano de uma mística consuetudinária, também se pode ver tal imagem como uma analogia da expulsão fetal de um útero cósmico em direção a uma mãe terra em sua jornada rumo ao incomensurável.

Enquanto no texto bíblico a cena da expulsão do Paraíso Divino é assim descrita: “E o Senhor Deus o mandou para fora do Jardim de Éden, a fim de cultivar o solo de onde fora tirado”<sup>6</sup>, e o homem, percebendo a dimensão da consequência de sua atitude frente à terrível sentença que lhe é imposta: “tirarás da terra com trabalhos penosos o teu sustento todos os dias de tua vida”<sup>7</sup>, demonstra arrependimento e culpa; na cena de expulsão do Paraíso de Rushdie pode-se imaginar qualquer sentimento, exceto culpa ou arrependimento. No mergulho cósmico resultante da força gravitacional da rotação terrestre, como o que se quer por evidência não é a causa da queda, mas sua consequência; a queda tem mais um sentido epifânico que escatológico.

Desse modo, o tom com que Gibreel Farishta entoava, o que poderia ser uma espécie de Litania, é a constatação de que,

a partir desse momento, tudo está reduzido ao paradoxo: “Para se nascer de novo, é preciso primeiro morrer”<sup>8</sup>. É com esta certeza que o vôo abissal em direção a um Éden a ser reconstruído se inicia. Diferente do mito adâmico cuja expulsão do Paraíso é acompanhada de condenações que vão desde a simples constatação de que faz-se necessário esconder a nudez, à culpabilidade a todas as descendências do gênero humano *in secula seculorum*, os heróis rushdieanos (se é que podemos assim, *ipsis litteris*, considerá-los pertencentes a esta categoria), cientes da inevitabilidade que lhes é imposta, aceitam o fato até com uma certa trivialidade.

Enquanto em Adão o que se observa é um anti-herói sufocando-se em angústia, dor e autocomiseração, a expulsão do Bostan, ou melhor, do *Jardim do Paraíso*, se realiza num ambiente cheio de ludicidade e jocosidade como se os personagens ainda vivenciassem a condição edênica:

Gibreel, o solista desafinado, tinha-se posto aos pinotes ao luar enquanto entoava seu improviso, nadando no ar, mariposa, bruços, enrolando-se numa bola, abrindo braços e pernas contra o fundo quase infinito da quase aurora, adotando posturas heráldicas, rampante, agachado, opondo leveza à gravidade. Agora rebolou-se alegremente em direção à voz sardônica. “Salve, Salad baba, és tu, o excelente. Como vai isso, velho Compincha”. Ao que o outro, uma sombra parda que ia caindo de cabeça para baixo com um fato cinzento, casaco todo bem abotoado, braços colados ao corpo, não parecendo dar-se conta da inviossimilhança do chapéu de coco que levava na cabeça, fez uma careta de pessoa avessa a tais epítetos. “Ei Pate-ta”, berrou Gibreel, com uma segunda piscadela de olho invertida, “Digna Londres, bhai! Aí vamos nós! Esses sacanas lá de baixo nem vão perceber o que lhes aconteceu. Meteoro ou trovoada ou castigo de Deus. Assim, sem mais nem menos, meu amigo. Dhaarrrrrammm! Wham, na? Que entrada em cena, caramba. Podes crer: splat!”<sup>9</sup>.

Enquanto na concepção criacionista judaica a expulsão do Paraíso joga o homem num lugar que o priva de trilhar o “caminho da árvore da vida”, o que lhe possibilitaria conhecer o Bem e o Mal, a concepção recriacionista de Salmon Rushdie se realiza como antítese da condição anterior à queda edênica causada pela dicotômica relação Mal/Bem, e lança o homem diretamente na condição humana.

Destituídos de qualquer estado que transcenda o limite de suas respectivas humanidades, Gibreel e Saladim, insuflados pelo sopro causado pela explosão semelhante a um *Big-Bang* cósmico, são jogados do espaço etéreo, lugar no imaginário religioso de conotação judaica onde querubins, anjos e arcanjos têm seu *habitat* para, transmutados em suas mútuas identidades em figuras angelicais, realizarem a tarefa de reformadores, ou melhor, de reconstrutores do Paraíso, que embora análogo ao Éden é um paraíso *à rebours*. E neste paraíso, a dicotomia Bem/Mal, inexistindo como unidades estanques se entrelaçam de tal modo que o *que parece não ser, é*; e o *que é, não parece ser*.

Isto deve-se ao sentido do verbo grego **alegorien** que significa tanto “falar alegoricamente” quanto “interpretar alegoricamente”. Daí poder-se falar em “alegoria dos poetas” e “alegoria dos teólogos”. Examinando a questão, diz João Adolfo Hansen: “Genericamente, a alegoria dos poetas é uma semântica de palavras, apenas, ao passo que a dos teólogos é uma “semântica” de realidades supostamente reveladas por coisas nomeadas por palavras”<sup>10</sup>. Por isso, frente a um texto que se supõe alegórico, o leitor tem dupla opção: “analisar os procedimentos formais que produzem a significação figurada, lendo-a apenas como comunicação lingüística que ornamenta um discurso próprio, ou analisar a significação figurada nela pesquisando seu sentido primeiro, tido como preexistente nas coisas e assim, revelado na alegoria”<sup>11</sup>.

Como o objetivo que aqui se propõe é o da busca de um “sentido primeiro”, fica clara a opção. Assim, na tentativa de “analisar a significação figurada” de *Os Versos Satânicos*, faz-se necessário verificar metaforicamente a estrutura do *corpus* narrativo que suporta seu conteúdo alegórico. Como na cosmologia

grega que tem nos quatro elementos básicos: ar, terra, fogo e água a sua base conceptual, o que também se evidencia na narrativa bíblica, observa-se no texto em questão uma relação paradigmática desses elementos dispostos numa equação *sui generis* que poderia assim ser expressa: *ar* está para *terra* assim como *terra*, *fogo* e *água* estão para si mutuamente. Poder-se-ia, ainda, ter uma outra relação paradigmática na qual: (ar+ terra)=queda (ou expulsão do Bostan, ou melhor, do ‘Jardim do Paraíso’) e (terra + fogo + água)=permanência no Paraíso (ou reconstrução do Paraíso).

O *ar* é onde se movem os dois únicos sobreviventes da “grande explosão, seguida de uma chuva de estrelas, um começo universal, um eco em miniatura do nascer dos tempos”<sup>12</sup>. É no ar que estes dois sobreviventes se descobrem únicos e se reconhecem. É aí que se inicia a reconstrução do Paraíso com a constatação do que são. No ar surge a certeza de que estão em queda livre “como trouxas largadas por uma cegonha de bico descuidadamente entreaberto [...]na posição recomendada para bebês entrarem no canal do nascimento”<sup>13</sup>. É esta consciência de **ser** e **estar** que os torna cientes (o que, necessariamente, não quer dizer **conscientes**) de que são dois seres em transmutação carregando em si a explicação para a alegoria da qual serão agentes:

[...] lá em cima no ar-espaco, nesse domínio brando, imperceptível que o século tornou possível e veio depois a tornar possível o século, convertendo-se numa das localizações que o definem, o lugar do movimento e da guerra, do encolher do planeta e do vazio de poder, a mais insegura e transitória das zonas, ilusória, descontínua, metamórfica – pois quando se atira tudo ao ar tudo se torna possível –, lá em cima, seja lá como for, operam-se nos actores delirantes mudanças que muito teriam alegrado o coração do Sr. Lamarck: sob uma pressão extrema do meio ambiente, certos caracteres foram adquiridos. Que caracteres para cada um deles? Mas devagar, julgam que a criação aconteceu assim à pressa? Pois bem,

com a revelação é o mesmo... dêem uma olhada ao par. Notam alguma coisa estranha? Apenas dois homens morenos, precipitando-se no vazio [...] subiram alto demais, elevaram-se acima de si próprios, voaram até demasiado perto do sol [...]”<sup>14</sup>.

Depois deste abissal mergulho no etéreo, e atirados à água de onde são resgatados, não se sabe como nem por quem Gibreel Farishta e Saladim Chamcha poderiam potencialmente explicar o condicionamento em que se vêm envolvidos já que não é possível a qualquer vivente a proeza de uma queda desta natureza. Entretanto, falham, na medida em que, sequer, conseguem explicar a si mesmos. A despeito disto, se vêm, paulatinamente, como agentes de um processo de reconstrução de um paraíso onde a ordem estabelecida inverterá a relação Bem/Mal.

## **TERRA, FOGO E ÁGUA: RECONSTRUINDO O PARAÍSO**

Ao ‘incumbir’ a reconstrução de um paraíso terrestre a dois atores repentinamente transformados, um em Mensageiro do Senhor e o outro em Fauno Diabólico, Salman Rushdie, alegoricamente, resolve dois problemas imanentes ao criacionismo: Deus como agente único da criação e a existência do Mal. No embate de forças nem sempre definidas como pertencentes ao exclusivo domínio do Bem ou ao exclusivo domínio do Mal, como nos querem fazer crer todas as ramificações do judaísmo monoteísta, a terra é o cenário onde estas forças vão mostrar toda a capacidade que têm para forjar novas modalidades conceptuais do divino.

Estruturada num eixo construído dos elementos *terra, fogo e água*, a cidade de Jahilia é o ponto de partida para a metaforização da reconstrução de um paraíso que começa a ser elaborada com a saudável associação de areia e capital:

A cidade de Jahilia é toda construída em areia, as construções derivam do deserto sobre o qual se elevam. É um panorama fantástico: cercada de

muralhas, com as suas quatro portas, toda ela um milagre operado pelos seus habitantes, que aprenderam a transformar a fina areia das dunas daquelas paragens desertas – a própria matéria de inconstância –, quintessência da instabilidade, da mudança, da traição, da ausência de forma –, convertendo-a alquimicamente na substância de sua permanência recém inventada. [...] Muito recentemente, [...] e como hábeis negociantes que eram, os jahilianos instalaram-se no ponto de intersecção das rotas das grandes caravanas, e moldaram as dunas segundo a sua vontade. Agora a areia serve os poderosos mercadores da urbe. [...] Ó esplendor da feira de Jahilia! Aqui, em amplas tendas perfumadas, há um ror de especiarias, de folhas de sene, de madeiras aromáticas; aqui se encontram os vendedores de perfumes, disputando os narizes dos peregrinos, e também as suas bolsas. [...] Mercadores, judeus, monofistas, nabateus, compram e vendem peças de ouro e prata, pesando-as, mordendo as moedas com dentes conhecedores. Há linho do Egito, e seda da China; de Barsra, armas e cereais. Há jogos de azar, bebidas e danças,. Há escravos à venda, núbios, anatólios, etíopes. Os quatro clãs da tribo dos Tubarões controlam as diversas zonas da feira, especiarias e produtos aromáticos nas Tendias Escarlates, nas Tendias Negras tecidos e couros. O grupo dos Cabelos de Prata tem a seu cargo os metais preciosos e as espadas. Os divertimentos – dados, dançarinas do ventre, vinho de palma, haxixe e *afeem* – são prerrogativa do último quarto da tribo, os Donos dos Camelos Malhados, que também controlam o tráfico de escravos. [...] Os peregrinos estão sentados com bolsas de dinheiro na mão esquerda; de tanto em tanto tempo, uma moeda passa da bolsa para a mão direita. As dançarinas saracoteiam-se e transpiram, e os seus olhos nunca se afastam dos dedos dos peregrinos; quando termina a transferência de moedas termina também a dança<sup>15</sup>.

A noção de construção de um paraíso a partir de relações com o capital evidencia o utilitarismo como o elo mais forte na formação da cadeia que leva à crença religiosa. Jahilia, que da condição de cidade eminentemente comercial é transformada em centro religioso, nos dá a ilusão de que a mera inserção em novo código de moralidade é a condição *sine qua non* para que todos os ‘vícios’ anteriores à sacralização sejam extirpados. Deste modo, Jahilia adaptou-se à nova vida, “à chamada para a oração cinco vezes por dia, a proibição do álcool, o encerramento das mulheres”<sup>16</sup>.

Difícil crer que tal mudança possa ser operacionalizada, quando se tem hábitos tão enraizados. Dimensionada pelo capital e reformada pela crença em Al-Laht, Jahilia serve tanto para explicar Meca quanto Roma, para justificar o mercenarismo dos adeptos de novas modalidades de pseudoreligioso orientais quanto o dos seguidores das novas igrejas cristãs do ocidente que surgem como se fossem meros produtos de *marketing*.

O próprio processo de troca encarregar-se-á de fazer com que uma Jahilia sucumba para que uma outra renasça. Esta é a palavra de ordem do capital: renovar sempre. Esta é sua dinâmica. Uma dinâmica que se confunde com a própria religião. Na alegoria de Rushdie, “o braço de Mahound” abrangendo “cada vez mais longe”, cerca Jahilia, “privando-a do seu sangue vital”, para destruí-la paulatinamente, a fim de que outra “Jahilia” seja edificada para a autorealização do Profeta<sup>17</sup>.

Abandonada Jahilia, (re)cria-se outra. Desfeita uma crença, busca-se outra que ofereça outra promessa de paraíso através da submissão do crente tanto rem relação ao *ser*, quanto ao *ter*. Numa cena em que Salman (o homônimo em relação a Salman Rushdie por si só explicaria o caráter metafórico da narrativa) relata a Baal, o poeta de Mahound – o Profeta, uma clara referência a Maomé –, mostra como a mudança de Jahilia causada pelo mercenarismo religioso se processou:

No Oásis de Yathrib os adeptos da nova fé da Submissão viram-se sem terras e, por conseguinte, pobres. Durante muitos anos financiaram-se

através de atos de banditismo, atacando as ricas caravanas a caminho, ou de regresso de Jahilia. Mahound não tinha tempo a perder com escrúpulos, disse Salman a Baal, nem problemas de fins nem meios. Os fiéis viviam à margem da lei, mas foi nesses anos que Mahound – ou dever-se-ia dizer o Arcanjo Gibreel? – ou Al-Lah? – andara obcecado pela lei. Entre as palmeiras do oásis Gibreel aparecia ao Profeta e punha-se a despejar regras, regras, regras até os fiéis só terem vontade de dizer que já chegava de revelações, disse Salman, regras para tudo e mais alguma coisa, se um homem se peida deve voltar o rosto para o lado do vento, e havia também uma regra sobre a mão a utilizar para limpar o rabo. Era como se nenhum aspecto da existência humana pudesse ser deixado ao acaso, livre. A revelação – a recitação – dizia aos fiéis quanto haviam de comer, com que profundidade haviam de dormir, que posições sexuais tinham recebido sanção divina, de forma que todos ficaram a saber que a sodomia e a posição dos missionários eram aprovadas pelo arcanjo, enquanto as figuras proibidas incluíam todas aquelas em que a fêmea ficasse por cima. Gibreel fez ainda uma lista dos temas autorizados e interditos de conversa, e assinalou as partes do corpo que não poderiam ser coçadas por muito insuportável que fosse o comichão que aí sentisse. Vetou o consumo de gambas, essas bizarras criaturas de outro mundo que nenhum dos fiéis conhecia, e exigiu que os animais fossem mortos lentamente, esvaindo-se em sangue, de forma que ao experimentarem plenamente as suas mortes eles pudessem chegar a entender o sentido das suas vidas, pois só no momento da morte é que as criaturas vivas entendem que a vida foi real, e são (*sic*) uma espécie de sonho. E Gibreel, o arcanjo, especificou o modo como deviam enterrar-se os homens, e como os seus bens deviam ser divididos, de forma que Salman, o persa, começou a perguntar-se que estranho Deus seria aquele que mais parecia um negociante. Foi então que teve a idéia

que destruiria a sua fé, ao lembrar-se, pois claro, que o próprio Mahound fora um negociante, aliás bastante próspero, uma pessoa para quem a organização e as regras eram uma segunda natureza, pelo que não deixava de ser coincidência a mais ter encontrado um arcanjo com tanta queda para o negócio, para lhe transmitir as decisões administrativas do seu Deus incorpóreo mas altamente corporativo<sup>18</sup>.

Sendo a terra o palco onde se realiza a reconstrução do paraíso é evidente que os elementos fogo e água também se associam a esta empreitada. Assim, fogo e água, em *Os Versos Satânicos*, tornam-se dois importantes elementos que ajudam a construir a idéia de um Paraíso às avessas.

Um paraíso, onde o poder de seus construtores, é diretamente proporcional às deformações de ordem psíquica ou física de que são portadores. A descrição da destruição de Babilondres patrocinada pelo “Arcanjo Gibreel, o anjo da Recitação que tem nas mãos o poder da revelação”,<sup>19</sup> mas que, na verdade, não passa de um psicótico, antes do encontro deste com Saladim Chamcha, no qual ambas as identidades perderão suas conexões originais, é uma preparação para o que poderia ser chamado de prova de fogo a que os personagens serão submetidos logo em seguida:

Gibreel deixa-se ficar imóvel enquanto pequenos grupos de residentes passam por ele nas mais diversas direções. [...] Ele leva a trombeta aos lábios e começa a tocar. Pequenos rebentos de chamas brotam no cimento, alimentados pelos montes de objetos e pelos sonhos deitados ao lixo. Há uma pequena pilha de injevas em decomposição: arde verdadeiramente no meio da noite. Os fogos são de todas as cores do arco-íris, e nem todos precisam de combustível. Ele sopra as pequenas flores de fogo da sua corneta e estas dançam sobre o cimento, não precisando nem de materiais combustíveis nem de raízes. [...] E agora os botões transformam-se em arbustos, sobem como trepa-

deiras pelas fachadas das torres, estendem os ramos na direção dos botões vizinhos, formando sebes de chamas multicores. É como ver um jardim luminoso, de crescimento várias vezes acelerado, um jardim a crescer, a florescer, e tornar-se matagal, a emaranhar-se, a tornar-se impenetrável, um jardim de quimeras densas, entrelaçadas, rivalizando à sua maneira incandescente com o silvado que irrompeu em volta do palácio da bela adormecida num outro conto de fadas, há muito tempo, muito tempo. Mas aqui não há bela que dentro durma. Há Gibreel Farishta, caminhando num mundo de fogo. Na High Street vê casa feita de chamas, com paredes de fogo e chamas como cortinas corridas penduradas às janelas. – E há homens e mulheres de pele ígnea que andam, correm rodopiam à volta dele com casacos de fogo. A rua está agora em brasa, fundente, é um rio cor de sangue. –Tudo, tudo se incendeia à medida que ele toca a sua alegre corneta, *dando às pessoas aquilo que elas que-rem*, o cabelo e os dentes dos habitantes da cidade estão fumegantes e encarnados. O vidro arde, e lá no alto os pássaros voam com as asas incandescentes”<sup>20</sup>.

A prova de fogo, o ‘encontro’ desencadeado pelo elemento ígneo que Gibreel Farishta tem logo em seguida a esta descrição com Saladim Chamcha, será impresso por um traço armagedônico na medida que é o ajuntamento de opostos na busca de uma síntese, um momento decisivo para Gibreel (e de um certo modo, também para Chamcha). Esta busca de identidade revelará um Gibreel, que, na verdade, é Chamcha. Para Gibreel não há qualquer possibilidade de rejeitar a condição que lhe será outorgada:

Até um arcanjo pode ter uma revelação, e quando o olhar de Gibreel se cruza, por um fugacíssimo instante, como o de Saladim Chamcha, – então, nessa infenitesimal e infinita fracção de segundo rasga-se o véu que toldava a vista, [...] E agora,

enfim, Gibreel Farishta reconhece pela primeira vez que o adversário não se limitou a adoptar como disfarce as feições de Chamcha; – que este não é um caso de possessão para-normal, de roubo de um corpo por um invasor vindo dos infernos; em suma, que o mal não é exterior a Saladim, antes brota de um qualquer recesso da sua natureza verdadeira e tem vindo a alastrar pela sua pessoa como um cancro, apagando o que nele havia de bom, destruindo-lhe a alma, – com tantas esquivas a artimanhas o fazendo que às vezes parecia recuar, quando na realidade, durante a ilusão de remissão e por assim dizer a coberto dela, continuava perniciosamente a alastrar; – e agora, sem sombra de dúvida, o encheu por completo; agora nada resta de Saladim a não ser isto, o sombrio fogo do mal na sua alma, a consumí-lo tão inteiramente como outro fogo, multicolor e triunfal, que devora a cidade ululante. Tais são, na verdade, as “mais horríveis, maléficas, sangrentas chamas bem diversas da bela chama de um fogo normal”<sup>21</sup>.

Enquanto o fogo é o elemento que realiza a purificação e, no caso específico de Gibreel Farishita, o leva à descoberta de si mesmo como o outro que se manifesta na aparência faunica de um Chamcha abandonado à própria sorte, a água apresenta uma forte conotação escatológica, por um lado; e por outro, é o elemento através do qual a antinomia razão/fé encontra sua mais adequada forma de manifestação na narrativa de Rushdie.

A água realiza esse processo escatológico na cena em que Ayesha, tal qual Moisés guiando os Judeus, oprimidos pelo regime faraônico egípcio, pelo deserto em direção ao Mar Vermelho, defronta-se com o grupo do *Não à Padyatra Islâmica* que tenta impedi-la de atravessar com seus seguidores o Mar da Arábia, a fim de chegar à Meca:

Ayesha avançou para a turba como se ela não existisse, e quando chegou às últimas transversais [de Titlipur], para lá das quais a esperavam os

cacetes e as facas do inimigo, ouviu-se o ribombar de um trovão, como as trombetas do Dia do Juízo, e caiu do céu todo um oceano. A seca terminava demasiado tarde para salvar as colheitas; posteriormente muitos dos peregrinos pensariam que Deus tinha estado a guardar a água apenas para aquele fim, deixando-a acumular-se no céu até ser infinita como o mar, sacrificando a colheita do ano para salvar a sua profetisa e a gente que a acompanhava. [...] Quando veio a chuva, os mineiros de Sarang estavam à espera dos peregrinos de picareta em punho, mas quando a barricada das bicicletas foi varrida não puderam deixar de pensar que Deus tinha tomado o partido de Ayesha. A rede de esgotos da cidade cedeu instantaneamente ao avanço irresistível da água, e os mineiros em breve se viram mergulhados numa maré lamacenta que lhes chegava à cintura. Alguns tentavam aproximar-se dos peregrinos, que continuavam também a esforçar-se por avançar. Mas então a tempestade redobrou de força, e voltou a redobrar, largando a chuva do céu em placas espessas através das quais se tornava difícil respirar, como se a terra estivesse a ser submersa e o firmamento superior fosse reunir-se ao inferno<sup>22</sup>.

A água, como elemento através do qual a antinomia razão-fé se realiza, no episódio da travessia do Mar da Arábia, revela a inevitabilidade dessa antinomia, a partir do ponto de vista de um narrador onisciente que vê, no livre-arbítrio e no desejo, evidências de um certo racionalismo ainda que este racionalismo não seja apreendido de forma melhor delineada: “Um ser humano em perigo de afogamento luta contra as águas. É contrário à natureza humana alguém que avança tranqüilamente a direito até ser tragado pelo mar. Mas Ayesha, Mishal Akhtar e os aldeões de Titlipur sumiram-se abaixo da superfície pelo mar; e nunca mais ninguém os viu”<sup>23</sup>.

Do mesmo modo que se tem evidências de razão; tem-se de fé, através dos depoimentos dos sobreviventes da travessia do Mar da Arábia: “O testemunho do Sarpanch de Titlipur,

Muhamed Din, foi o seguinte: ‘No instante em que faltaram as forças e eu pensei que ia de certeza morrer ali na água, vi com estes meus olhos, vi apartar-se o mar, como cabelo que alguém penteasse; e eles estavam lá todos muito longe afastando-se cada vez mais de mim. Também lá estavam a minha mulher Khadija, a quem eu muito amava’<sup>24</sup>. Eis o que Osman, o rapaz do boi, disse aos detetives a quem o depoimento de Sarpanch deixara bastante abalados:

“A princípio estava cheio de medo de me afogar. Ainda assim, continuei a procurar, a procurar, a procurá-la principalmente a ela, Ayesha, que eu já conhecia antes de ela se transformar e mesmo no fim, vi acontecer aquela coisa maravilhosa. As águas separaram-se, e eu vi-os caminhar pelo fundo do oceano, por entre os peixes mortos.” [...] Quando soube que era o único sobrevivente do *Haj* de Ayesha a não ter presenciado a separação das águas – foi Sri Srinivas quem lhe contou o que os outros tinham visto, acrescentando em tom lúgubre: “A nossa vergonha é não termos sido considerados dignos de os acompanhar. Para nós, Sethji, as águas fecharam-se, fecharam-se na nossa cara como as portas do Paraíso” – Mirza Saeed foi-se abaixo e chorou durante uma semana e um dia, continuando os soluços secos a sacudir-lhe o corpo já muito depois de os canais lacrimais terem ficado sem sal<sup>25</sup>.

## O CASO CHAMCHA: UM *PHARMAKOS* NUMA IRONIA TRÁGICA

Em sua repentina mudança de homem para fauno, Saladim Chamcha começa a perder paulatinamente todos os vínculos com a humanidade. Tal perda o torna um ser *sui generis*: nem totalmente humano, tampouco totalmente animal, já que tem consciência plena de todo o processo metamórfico pelo qual está passando. Destituído de qualquer traço que identifique nele as características de um ser humano *in totum*, vê-se

reduzido a uma ironia trágica, a uma condição de ser que o coloca num nível imediatamente inferior ao humano, aproximando-o mais e mais do animal:

Quando lhe baixaram as calças do pijama no carro de polícia sem janelas e ele viu os cabelos espessos emaranhados que lhe cobriam as coxas, Saladim Chamcha foi-se abaixo pela segunda vez nessa noite; desta feita, porém, desatou a rir histericamente, talvez contagiado pela contínua hilaridade dos seus captores. [...] Os seus chifres estavam a bater em todo o lado, no pneu sobressalente, no pavimento por atapatar ou nas canelas de um polícia – sendo nestas últimas ocasiões energeticamente esbofeteado na cara pelo agente da autoridade em causa num compreensível acesso de ira – pelo que, em suma, Saladim não se lembrava de alguma vez se ter sentido tão miseravelmente mal. Apesar disso, quando viu o que o pijama emprestado ocultava, não conseguiu evitar que lhe escapasse por entre os dentes uma gargalhada incrédula<sup>26</sup>.

Nessa trágica ironia, em que Chamcha se vê envolvido, apesar de sua redutibilidade de condição de homem à de animália, pode-se ver neste ser reificado traços típicos de um *pharmakos*, uma espécie de bode expiatório que, na visão cristã, tem em Cristo seu melhor exemplar. Ao fazer uso de uma figura arquetípica como a do *pharmakos*, e se a este associarmos uma ou mais alternativas das muitas outras possíveis, talvez tenhamos que dar à *alegoria* de Rushdie uma dimensão que por razões óbvias ele mesmo não quis dar (mesmo porque o que está em sua narrativa é uma questão mais abrangente ligada à identidade), e que qualquer semelhança com quaisquer outros tipos de *pharmakos* da modernidade não seja mera coincidência, como por exemplo, a reificação do operário e a niilização do homem frente à produção capitalista: “Chamcha estava perplexo. Depois reparou que tinha aparecido no chão da ramana um grande número de objetos moles em forma de bolinha. Ficou consumido de amargura e de vergonha. Pelos

visto agora até as suas necessidades naturais eram de cabra. Que humilhação!”<sup>27</sup>.

## **UM ANJO NADA DIVINO E UM DIABO DE BONDADE NUM ÉDEN ÀS AVESSAS: SIMPLEMENTE UMA ALEGORIA, UMA FÁBULA OU UMA PARÁBOLA?**

Ao escrever uma narrativa tão densa, tão rica em material alegórico, Salman Rushdie faz muito mais: constrói um Éden terrestre desvinculado completamente de qualquer ligação com o estado de graça do paraíso bíblico, com personagens que, apesar de todas as mutilações operadas em seus exteriores ou interiores e de todas as aparências de entidade divina ou diabólica neles encarnada, são apenas homens vivendo o extremo da condição humana tanto no que diz respeito à forma exteriorizada – a faunização de Saladim Chamcha –, quanto a interiorizada – a psicose de Gibreel Farishita. Ao povoar seu paraíso com seres que transmutam – um Anjo que nada tem de divino e um Diabo que é pura bondade – ele cria novas equações para redimensionar o enigmático problema do bem e do mal que tanto aflige o homem.

Numa lúcida demonstração de que faz-se necessário um novo Éden, ainda que às avessas daquele de onde viemos, todos nós descendentes de Adão, expulsos, já que em um outro paraíso semelhante àquele não haveria mais lugar para um homem fragmentado, perdido numa multiplicidade de aspirações e desejos. Ora, se não cabemos mais num paraíso original por que não criar, ou melhor, por que não reconstruir o que sobrou daquele para um homem onde Deus não esteja presente? Rushdie mostra que o único Paraíso possível de ser construído (ou reconstruído) é onde dois atores poderiam, parafraseando as palavras do texto bíblico, exclamar: “No princípio era a imagem e a imagem era o homem” ainda que qualquer evidência prove o contrário.

Neste Éden rushdieano, com a absoluta ausência de um Deus que jamais aceitaria admitir o mal como parte de sua natureza intrínseca, a problemática relação entre bem e mal se

torna apenas uma questão contingente expressa numa alegoria multifacetada. Se, entretanto, quisermos ter um ponto de vista a partir de Saladim Chamcha, talvez tenhamos uma fábula. Entretanto, se considerarmos que o aparente *bem definido* tipo de Anjo representado por Gibreel Farishita é quem deve emitir seu ponto de vista; então estaríamos diante de uma parábola, que, por mais inusitada que possa parecer, com o mesmo valor da fábula de Chamcha. Qualquer que seja a escolha, estamos diante de uma narrativa que escolheu a alegoria para falar da questão da identidade como o *leitmotiv* que aflige o homem desde o instante de seu primeiro ato consciente.

Com a certeza de que o Éden é antes uma idéia do homem que cria Deus ou Deuses para, na tentativa de afastar os fantasmas de sua insignificância perante a criação, justificar-se a si mesmo, Rushdie nos leva à necessidade de recriar. Uma necessidade, decerto, mais humana que divina. Deste modo, não resta muito ao homem senão o consolo de um Éden que, embora reconstruído às avessas é o único que lhe é possível realizar. Esta foi, sem dúvida, a conclusão que chegou o ator travestido de Anjo Gabriel que nasceu com o nome de Ismail Nadjunnuddin que, incapaz de suportar o peso de sua condição de psicopata “enfiou na boca o cano da pistola; e puxou o gatilho; e libertou-se”<sup>28</sup>. Também ele reconstruiu seu Éden, ainda que às avessas.

## THE SATANIC VERSES BY SALMAN RUSHDIE: ALLEGORY OF AN INSIDE-OUT EDEN

**ABSTRACT** — *The Satanic Verses by Salman Rushdie, the Anglo-Indian writer, is examined from the standpoint of its being an allegory of the biblical Paradise. In spite of presenting from its very beginning to its end a narrative closely related to Islam, Rushdie builds his allegory of a Christian Paradise made by human beings only. Thus, instead of Adam in his wholeness, there is a completely fragmented human being. It is this fragmented being that, deconstructing any possibility of rebuilding the Adamic Paradise, makes up his mind to build his own Eden, although the other way round.*

**KEY WORDS:** *Identity. Paradise. Allegory.*

## NOTAS

- <sup>1</sup> Cf. MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**, p. 15-16
- <sup>2</sup> Cf. CUDDON, J. A. **A Dictionary of Literary Terms**, p. 25
- <sup>3</sup> MOISÉS, Massaud. Op. cit., p. 16
- <sup>4</sup> Id., *ibid.*, p. 15
- <sup>5</sup> Gênesis. Cap. 2, vers. 7. **Bíblia Sagrada**.
- <sup>6</sup> Genesis. Chap. 3, vers. 23. **The Holy Bible**. Tradução livre de Geraldo Ferreira de Lima
- <sup>7</sup> Gênesis. Cap. 3, vers. 17. In: **Bíblia Sagrada**
- <sup>8</sup> RUSHDIE, Salman. **Versículos Satânicos**, p. 15
- <sup>9</sup> Id., *ibid.*, p. 15-16
- <sup>10</sup> HANSEN, João Adolpho. **Alegoria: construção e interpretação da metáfora**, p. 2
- <sup>11</sup> Id., *ibid.*, p. 24
- <sup>12</sup> RUSHDIE, Salman. Op. cit., p.16
- <sup>13</sup> Id., *ibid.*, p.16
- <sup>14</sup> Id., *ibid.*, p.17
- <sup>15</sup> Id., *ibid.* Passim, p. 95-8
- <sup>16</sup> Id., *ibid.*, p. 345
- <sup>17</sup> Id., *ibid.*, p. 331-2
- <sup>18</sup> Id., *ibid.*, p. 335
- <sup>19</sup> Id., *ibid.*, p. 419
- <sup>20</sup> Id., *ibid.*, p. 420
- <sup>21</sup> Id., *ibid.*, p. 421
- <sup>22</sup> Id., *ibid.*, p. 444-5
- <sup>23</sup> Id., *ibid.*, p. 455
- <sup>24</sup> Id., *ibid.*, loc. cit.

<sup>25</sup> Id., *ibid.*, p. 445-6

<sup>26</sup> Id., *ibid.*, p. 151

<sup>27</sup> Id., *ibid.*, p. 153

<sup>28</sup> Id., *ibid.*, p. 492

## REFERÊNCIAS

BIBLE, O. T. Genesis. **THE HOLY BIBLE** (King James version). Trinitarian Bible Society. London: Eyre & Spottiswoode, 1986

BÍBLIA, V. T. Gênesis. **BÍBLIA SAGRADA**. Trad. da Vulgata e Anot. de: Matos Soares. São Paulo: Paulinas, 1960

CUDDON, J. A. **A Dictionary of Literary Terms**. London: Penguin, 1982

HANSEN, João Adolpho. **Alegoria**: construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Atual, 1986.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Cultrix, 1978

RUSHDIE, Salman. **Versículos Satânicos**. Trad. de Ana Luísa Faria; Miguel Serras Pereira. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995