

CONTANDO *HIS*-TÓRIAS: A FAMÍLIA NA FÁBULA DE SALMAN RUSHDIE^{*}

TELLING *HIS*-TORIES: THE FAMILY IN SALMAN RUSHDIE'S FAIRY TALE

Guilherme A. S. Póvoa^{**}

Gracia Regina Gonçalves^{***}

Resumo

Salman Rushdie, atualmente um dos grandes nomes da literatura contemporânea em língua inglesa, é uma figura reconhecida pela sua contribuição às representações em que o conceito de identidade local e global se entrelaçam aos da linguagem enquanto uma construção ideológica. Neste trabalho, focaremos algumas personagens masculinas e femininas em **Haroun e o Mar de Histórias** a partir da categoria analítica de gênero. Nessa obra, Rushdie ironiza discursos de normalização no que tange a gênero e constrói personagens ambíguas que, em sua excentricidade, questionam o discurso do Poder. Analisaremos por extensão, assim, como a construção da história oficial da Caxemira se entrelaça aos discursos que constituem um sujeito caracterizado por sua posição periférica.

Palavras-chave: Salman Rushdie; Representação; Caxemira; Gênero.

Mais de vinte anos se passaram desde que Salman Rushdie recebeu a *fatwa*¹ e, apesar desta estar ora inativa, a sua sombra ainda ameaça o autor. Em um curto

^{*} Artigo oriundo de dissertação de mestrado defendida pela Universidade Federal de Viçosa (UFV) em 2011.

^{**} Guilherme A. S. Póvoa é licenciado em Língua Portuguesa e Inglesa e suas respectivas literaturas pela Universidade Federal de Viçosa (2008). Fez mestrado em Estudos Literários pela mesma instituição (2011). Atualmente é doutorando em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). E-mail para contato: gapovoa@gmail.com

^{***} Gracia Regina Gonçalves possui graduação em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (1985), Mestrado em Literatura Luso-Brasileira pelo Department of Romance Languages da University of North Carolina (1988) e Doutorado em Letras/Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (2001). Atualmente é professora Adjunta III da Universidade Federal de Viçosa.

¹ A fatwa é uma sentença de morte promulgada pelo líder fundamentalista islâmico iraniano aiatolá Khomeini. No caso de Rushdie, ela foi promulgada devido à publicação de **The Satanic Verses**

ensaio chamado “Fevereiro de 1999: Dez anos de fatwa”, Rushdie faz um desabafo sobre o ocorrido. Logo no início, ele deixa claro que a *fatwa*, foi um momento tenso em sua vida e sua prática como escritor; contudo, ele a preza, pois, ela designa sua dupla experiência: uma como a de um homem atado pelas cordas da censura, e outra, como a de um homem livre. Isso significa que perder uma dessas “duas vidas”, seria o mesmo que perder ambas. Sua relação com a censura torna-se, então, parte de sua experiência enquanto sujeito, influenciando seu posicionamento intelectual a respeito da literatura em geral. Para Rushdie, “(...) a melhor defesa das liberdades literárias está em seu exercício, no continuar a fazer livros desimpedidos, destemidos (...)” (RUSHDIE, 2007, p. 278). Isso significa que a própria linguagem, uma vez usada para oprimir, seria a própria responsável pela reversão de seu quadro de opressão, tendo, portanto, um papel transformador e renovador do pensamento.

O fato de Salman Rushdie ser atualmente um dos grandes nomes da literatura contemporânea em língua inglesa projeta-o em diferentes contextos, colocando-o, ao mesmo tempo, como um produto da mídia e uma figura que contribui e incita debates provocativos sobre como as representações literárias de local e identidades se entrelaçam à construções autoritárias de linguagem. Sua obra problematiza, dentre outras coisas, a questão de nossa identidade enquanto sujeitos que vivem em um mundo que muda constantemente – no qual a certeza de conceitos outrora inquestionáveis torna-se mais uma dentre tantas outras ficções que nos circundam. A literatura torna-se, assim, um espaço propício ao questionamento do uso autoritário da linguagem, ou seja, veneno e remédio estão no mesmo frasco, contendo as condições de possibilidade que permitem que a palavra possa, então, converter-se em arma que adquire poder de fogo.

Escrito em 1990 - logo após a perseguição a Rushdie por conta de **The Satanic Verses** (1988), **Haroun e o Mar de Histórias** é uma bela manifestação literária sobre o fazer literário e a crítica ao Poder – que ora deglute, ora pode ser deglutido. Esse olhar mútuo empreende a desmoralização do autoritarismo através

(1989), romance em que este parodia o mito fundador da religião islâmica, ridicularizando Maomé no episódio o qual este teria recebido a escrita do Alcorão por inspiração divina através de versos ditados pelo anjo Gabriel.

dessa percepção da linguagem enquanto produto e produtora de ideologias. Sendo assim, em face de um astuto foco narrativo que explora esse caráter ambivalente, podemos perceber que não há fixação de significados ou valores na realidade que nos cerca. A linguagem se constitui um processo sempre contínuo, tornando-se uma instância que envolve o sujeito.

Com isso em mente, é objetivo deste trabalho analisar duas personagens em **Haroun e o Mar de Histórias**, a partir da categoria analítica de gênero: Rashid e Soraya. Nessa obra, Rushdie ironiza discursos de normalização no que tange a esse aspecto e constrói personagens ambíguas que, em sua excentricidade, questionam o discurso do Poder. Analisaremos por extensão, assim, como a construção da história oficial da Caxemira se entrelaça aos discursos que constituem um sujeito marcado por sua posição periférica.

No romance em questão, Rushdie propõe o questionamento das ficções coercitivas do Poder através de um livro no qual se conta uma história sobre o “problema de se contar histórias”. Nessa obra, encontramos Haroun - que é o filho único de Rashid al-Khalifa – um exímio contador de histórias, famoso no país de Alefbey (Alifbay)². O garoto, em dúvida a respeito da profissão do pai, faz uma pergunta: “E pra que servem essas histórias que nem sequer são verdade?”³ (RUSHDIE, 1998, p. 17). O mote, como princípio desestabilizador de um mundo ordenado, faz com que a família, antes notável, caia agora em ruínas: Soraya, a mãe, foge com o vizinho, abandonando o lar e Rashid, o pai, perde a capacidade de narrar, logo, sua fonte de renda. A criança se sente culpada pelos acontecimentos e decide partir em uma jornada ao Grande Mar de Histórias, para tentar resgatar a fonte das histórias de seu pai. Chegando lá, ele descobre que as águas estão

² Devido à redação deste artigo ser feita em língua portuguesa, optamos por fazer citações completas traduzidas da obra, seguidas de notas de rodapé com a versão original. Optamos fazer também uma escolha lexical traduzida para o nome das personagens e outros termos que acharmos necessários no corpo do texto. Para estes nomes e termos, utilizaremos a tradução de Isa Mara Lando (1998), seguida dos termos no original. A partir de então, todas as vezes que se repetirem, somente o termo da versão traduzida será utilizado, exceto nas citações diretas do corpus analisado. Essa norma será usada em toda a dissertação, excetuando-se os casos em que o nome não se altera na tradução (tais como Rashid e Soraya, por exemplo). Devemos ressaltar, no entanto, que a análise feita aqui teve como base a versão original, em inglês, de 1991, da obra

³ “What’s the use of stories that aren’t even true?” (RUSHDIE, 1991, p. 20).

poluídas, e que, por conta disso, as histórias podem desaparecer. Além disso, elas tornaram-se facilmente manipuláveis nas mãos de um tirano, *Khattam-Shud*, que também assume outros nomes irônicos, tais como Mestre do Culto (*Cultmaster*) ou Mestre do Silêncio (*Master of Silence*).

Na mesma esteira do jogo das palavras e seu impacto sobre o sujeito, resta, então, apreciar uma visada que complementa a crítica de papéis sociais na obra. Trata-se de se atentar a um aspecto que, a nosso ver, torna-se crucial no debate da linguagem enquanto produtora de subjetividades: o gênero. Este se avulta enquanto categoria analítica, à medida que se coloca de forma mais ampla como “processo de construção do feminino e do masculino na órbita da sociedade e da cultura” (DUARTE, 2002, p. 16). Para tanto, pensar no gênero enquanto análise da hegemonia masculina no plano das ideias e das mais variadas práticas nas frações sociais se faz necessário, incluindo também, a literatura enquanto espaço que, em sua contribuição na formação da língua, cria identidade e comunidade.

Dessa forma, a noção de gênero está intimamente ligada à noção de acontecimento discursivo, contribuindo na construção dos papéis sociais. Sob a égide do edifício teórico da metafísica ocidental, o patriarcalismo se firmou no que Teresa de Lauretis chama de “tecnologia de gênero”: uma reprodução de discursos que naturaliza a subalternidade feminina. Assim, o conceito, sendo visto como sistema de significados, trabalha com uma manutenção de sentidos e de papéis sociais (BUTLER, 2003), que pode vir a ser reforçada ou contestada, por exemplo, via literatura. Isto porque o olhar deve estar atento à problemática que reside, a princípio, na supressão de ambiguidades que possam inviabilizar a plena formação das identidades subjetivas quer de masculinidade ou feminilidade, por exemplo, para que se firmem enquanto tais, dando uma ilusão de coerência na diferença. Consoante o senso comum, torna-se “natural” o fato de determinadas práticas sociais estereotipadas serem predeterminadas aos homens usar roupa azul quando bebê e, quando adulto, gostar de cerveja, mulher e futebol-, e às mulheres brincar de casinha, cuidar do lar e da família, “fazer fofoca”, por exemplo. A necessidade de afirmação para homens e mulheres é, assim, uma maneira de reproduzir acriticamente uma forma de poder. Assim, denominar um bebê como menino ou menina já faz com que haja uma série de atos que irão regular o modo como o

indivíduo exercerá sua sexualidade. Segundo Butler (1990), isso se constitui em um ato performativo/perfomático de gênero, pois, ao mesmo tempo em que ele se cria, ele se normatiza.

Tendo-se isso em vista que a masculinidade de Rashid é construída de forma ambígua no romance, ao mesmo tempo em que ele possui certo prestígio fora de casa - já que é um famoso contador de histórias -, sua própria profissão o coloca em um lugar escorregadio no que tange à sua masculinidade, uma vez que, a sensibilidade para o mundo das palavras está intimamente ligada às suas obrigações enquanto pai de família:

(...) e quando começava a falar, até as vacas que perambulavam pela cidade paravam e empinavam as orelhas. Em cima dos telhados os macacos tagarelavam junto com ele, e os papagaios nas árvores imitavam a sua voz⁴ (RUSHDIE, 1998, p. 12).

Daí foram trancados num escritório quentíssimo e abafadíssimo, e os dois bigodudos de calça xadrez berrante ficaram berrando com Rashid e o acusando de ter aceitado suborno dos rivais lá deles, e dando a entender que poderiam cortar a língua de Rashid e outras partes também.⁵ (RUSHDIE, 1998, p. 26).

Começamos a questionar, assim, os elementos que o constituiriam enquanto homem – ou o que se espera de um ser homem – quando sua profissão é desdenhada por seu vizinho, sua mulher e até mesmo por seu filho. Para começo de conversa, em contraposição a Soraya, Rashid é caracterizado como um emotivo, característica estereotipicamente feminina. Isso pode ser melhor explicitado quando seu vizinho, Sr. Sengupta, critica a profissão que ele tinha:

Vive no mundo da lua, não tem os pés no chão. Afinal de contas, o que são essas histórias todas? A vida não é nenhum livro de histórias, nem uma loja

⁴ “[...] and once he got going even the city’s many wondering cows would stop and cock their ears, and monkeys would jabber approvingly from rooftops and the parrots in the trees would imitate his voice.” (RUSHDIE, 1991, p. 16).

⁵ “After that they were shut up in a steaming hot office while the two men with the mustachios and loud yellow check pants shouted at Rashid and accused him of having taken a bribe from their rivals, and suggested that they might cut off his tongue and other items also. (...)” (RUSHDIE, 1991, p. 26-27)

de piadas. Todo esse divertimento ainda vai acabar mal! E pra que servem essas histórias que nem sequer são verdade?⁶ (RUSHDIE, 1998, p. 16-17).

Logo, a imagem de pai provedor, que viabiliza assistência econômica e emocional ao seio familiar não pode ser lida aqui como uma metáfora feita para corroborar o estereótipo do *patēr famílias*. Pelo contrário, isso nos leva a analisar os papéis sociais que Rashid assume como fluidos: o prestígio garantido por sua profissão não é suficiente para ele ser visto como uma autoridade masculina dentro de sua própria casa. A construção de gênero vai, assim, além de um pressuposto biológico binarista, que coloca os sujeitos diante de uma identificação automática de seus corpos com suas atuações na sociedade.

A necessidade de o sujeito agir de acordo com um roteiro pré-estabelecido faz com que somente um corpo não seja o suficiente para afirmar um papel de gênero: pelo exposto, gênero se alia ao *ethos*, torna-se também um teatro, uma imagem e simbologia culturalmente reconhecida que estabelece o que é ser masculino e ser feminino; ou melhor, o que é preciso ser feito para tornar-se masculino e/ou feminino e que haja uma afirmação concreta desses papéis, sem ambiguidades.

É notável perceber como Rushdie, então, se aproveita exatamente dessas ambiguidades para construir personagens que paulatinamente vão se mostrando e se modificando no que concerne aos seus papéis sociais. Esse gesto, político, possui uma ada crítica em torno da própria manutenção e renovação de modelos literários: em um primeiro olhar mais ingênuo, essas personagens poderiam estar socio-historicamente situadas em uma determinada tradição literária por se encaixarem à uma série de pressupostos estereotipados que as constituiriam enquanto tais. No entanto, em **Haroun e o Mar de Histórias**, podemos encontrar representações que fogem de seus lugares-comuns: desde o marido contador de histórias Rashid al-Khalifa a esposa dona-de-casa Soraya; desde príncipes e princesas disfuncionais, como Bolo e Batchit (Batcheat), a soldados e guerreiros andróginos, como Tagarela (Blabbermouth), dentre outras. Sendo construtos, todas essas personagens já são inseridas no texto como possuidoras de alguma uma

⁶ "He's got his head stuck in the air and his feet off the ground. What are all those stories? Life is not a storybook or joke shop. All this fun will come to no good. What's the use of stories that aren't even true?" (RUSHDIE, 1991, p. 19-20).

carga linguística pelo simples fato de partirem de outras representações já existentes no cânone literário, quer do ocidental, quer do oriental.

Rushdie usa a linguagem, assim, de modo a questionar modelos canonicamente legitimados, através de um jogo engenhoso, fazer com que o olhar revise e repense tanto o modelo quanto cada elemento contribua para suas condições de possibilidade. A jocosidade irreverente subverte as convenções do romance, do mito e da historiografia literária e faz com que as noções de gênero(s), tanto na obra, quanto na sociedade, sejam postas em discussão.

É preciso, contudo, ressaltar que, por ser uma categoria útil para uma análise histórica, a noção de gênero é bastante cambiante e dependente de um contexto sociocultural. Shirley Carreira (2007), em seu artigo “Figurações do feminino na literatura indiana contemporânea”, faz uma análise de *SHAME* (1983) e discorre sobre as relações de poder presentes na obra, tais como homem/mulher, colonizador/colonizado, história/ficção. De acordo com ela, ao encenar essas relações binaristas, “Rushdie traz à baila o discurso populista da manutenção da tradição, do fundamentalismo, revelando que em suas bases opera o mesmo sistema assimétrico de poder que norteou as sociedades coloniais” (CARREIRA, 2007, p. 4). De acordo com ela, a história política desenvolvida dentro e fora do mundo ficcional é, dessa forma, metaforicamente reproduzida através das histórias pessoais dessas mulheres nos romances.

No entanto, a tendência de privilegiar a diluição de limites na produção do autor opera, assim, em várias instâncias, incluindo-se, em sua crítica do poder centralizador, a fluidez de gênero (*gender*) em suas personagens, que pode ser percebida, por exemplo, no andrógino Flapping Eagle, em **Grimus** (1975); na animalizada e masculinizada irmã de Saleem Sinai, Jamila, em **Midnight's Children** (1981); na poderosa rainha Isabella e no estrangeiro bufão Christopher Columbus em um dos contos de **East, West**; dentre tantos outros. Da mesma forma, em **Haroun e o Mar de Histórias**, é também possível perceber uma estruturação textual que critica essa hierarquização dominante via binarismos presentes nos discursos. Levamos em conta, então, uma tendência percebida nas obras de Salman Rushdie segundo a qual ele proporia uma troca de papéis estanques de gênero em suas personagens – apesar de, em um dos casos, o foco poder se voltar para os

ambientes familiares, e nele reforçarem-se, por vezes, os papéis fixos através da exposição da subordinação da representação feminina aos conceitos regentes de uma sociedade patriarcal - a forma como Rushdie representa as mulheres em suas obras se torna alvo, assim, de polêmica acadêmica: enquanto alguns críticos colocam essas personagens femininas como uma forma de denúncia à repressão masculina nos países islâmicos, outros críticos seguem a tendência de vê-las como ratificadoras de um sistema patriarcal de exclusão. Essa ambiguidade vem ao encontro da crítica da visão binarista de mundo no que concerne à performance de gênero⁷. Carreira (2007) aponta, assim, que a

representação da mulher no romance faz parte de um projeto do autor de desconstruir ficcionalmente o discurso fundamentalista do Islã, reescrevendo a história sob um ponto de vista diferente das versões oficiais, que desfaz a relação binária Ocidente-Oriente que as sustentava (CARREIRA, 2007, p. 4).

Pelo fato de aliar o disponível – linguagem – ao conhecido – significado –, o papel social das personagens em **Haroun e o Mar de Histórias** (1990), pode ser por vezes, entendido como estando dentro da norma que reforça essa ordem patriarcal por conta de uma leitura a partir de uma posição ingênua, como por exemplo, a de um sujeito leitor que não leva em conta uma ótica desconstrucionista, ou seja, lê o texto com um olhar menos perquiridor e se deixa levar pelas forças restritivas do próprio discurso do romance. Mas, se procurarmos entender que um texto é um construto de posições subjetivas e, como tal, está intimamente ligado ao traço marcado por seu tempo, podemos notar que o caso de Soraya e de Rashid, por exemplo, pode ser melhor iluminado se se levar em conta o papel feminino no conflito da Caxemira, evento histórico aludido por Rushdie em sua narrativa. O conhecimento do histórico nos ajuda a contextualizar a crítica de gênero que é sugerida no romance.

Pode-se pensar, a princípio, que Soraya seja uma personagem que reforce um discurso que coloca a família em foco como sendo um ambiente onde cada elemento possui seu lugar e que, como microcosmo de uma sociedade ordenada,

⁷ O conceito, cunhado por Judith Butler (1990), é explorado em seu livro **Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade**.

mostre-se como uma casa perfeita em um mundo perfeito - o que, na narrativa, não se mostra tanto assim -.dessa forma, Soraya estaria, então, nesse núcleo de personagens de Rushdie que ratificam o sistema patriarcal. No entanto, a caracterização da esposa de Rashid al-Khalifa, coloca em xeque o estereótipo de mãe no seio familiar por conta de uma construção textual que ora privilegia similaridades, ora contrastes em sua constituição subjetiva em relação ao seu esposo: sua “voz doce (...) cantando canções que voavam pelo ar”⁸ (RUSHDIE, 1998, p. 10) é pareada com o “riso fácil”⁹ (RUSHDIE, 1998, p. 10) de seu marido. Porém, quando passamos a conhecer um pouco mais esse contexto, vemos que o mundo pretensamente utópico _- que, como pode-se perceber, é distópico - do romance começa a se dismantelar a partir do próprio núcleo familiar, quando a profissão de Rashid é desvalorizada e reforçada pelos questionamentos de uma esposa insatisfeita. Enquanto Rashid saía entusiasmamente pelo país afora a contar histórias, Soraya ficava irritada em casa, “(...) com uma nuvem negra em cima da cabeça e até uns trovõezinhos”¹⁰ (RUSHDIE, 1998, p. 11). A partir do momento que o narrador usa a fórmula “Foi então que alguma coisa deu errado”¹¹ (RUSHDIE, 1998, p. 11), Soraya para de cantar. Não é difícil perceber, então, como a opressão do contexto sóciohistórico passa a se instaurar na constituição de Soraya: a partir do momento em que a sentença é enunciada, ela se torna tal qual o ambiente externo à sua moradia: *cloudy and thunderous*. Ao se deixar envolver pelo ambiente cinza que caracteriza a cidade, a esposa do contador de histórias passa a ser uma mulher que se afina a um contexto de opressão e de reprodução de uma ideologia dominante que subjuga o sujeito.

Em seu artigo sobre o papel das mulheres na insurreição pós-1989 da Caxemira, Manisha Sobhrajani (2008) faz um panorama histórico sobre a presença feminina no conflito asiático. Ela comenta que, em épocas de conflito, o ativismo das mulheres começava a partir da tarefa de tentar manter a família unida. Em tempos como esses, atividades femininas corriqueiras como amamentação e reprodução se tornaram bastante politizadas, pois garantiam a sobrevivência da comunidade. Se

⁸ “sweet voice raised in song” (RUSHDIE, 1991, p. 15)

⁹ “ready laughter” (RUSHDIE, 1991, p. 15)

¹⁰ “(...) turning cloudy and even a little thunderous and brewing up quite a storm.” (RUSHDIE, 1991, p. 16).

¹¹ “Then something went wrong. (...)” (RUSHDIE, 1991, p. 15)

lermos o romance tendo esse fato histórico em vista, perceberemos que Soraya se mostra uma personagem alienada e que parece não se importar muito com os eventos externos nesse sentido. Dessa forma, ela foge do papel comumente apregoado às mulheres de seu contexto por não querer participar desse sentimento generalizado de “garantia de continuidade”. É possível notar algumas evidências que comprovam isso durante o romance, tais como sua cantoria, seu desprezo pela profissão do marido, sua fuga e sua preocupação com status social.

O cantarolar, por exemplo, é um fator marcante em sua constituição subjetiva. Por um lado, a música pode ser uma marca de alegria e de estabilidade no cenário dos contos de fada – que pode ser reforçado, inclusive, pelo fato de que, aos olhos de Soraya, Rashid era “o marido mais amoroso que se poderia desejar”¹² (RUSHDIE, 1998, p. 10). Tanto que, ao final do romance, quando a alegria havia sido restaurada na cidade em que eles moravam, ela voltou a cantar, enfatizando, assim, o final feliz da história. Mas, se percebermos as forças restritivas que o próprio texto constrói para tentar fixar a significação e passarmos a questioná-las, notaremos que a música, nesse romance, pode assumir também um caráter alienante da mesma em relação ao sofrimento devido ao contexto histórico que ele evoca.

Nesse sentido, ela mesma, por escolha própria, tentava se encaixar nos moldes de dona de casa e mãe de família, devido a uma necessidade de atendimento às demandas sociais. Soraya canta porque a música a acompanha em seu serviço doméstico. Mas o dia que ela para de cantar, ela já não mais se conforma com o papel que lhe é atribuído e se mostra uma mulher ranzinza e insatisfeita em relação a um marido demasiadamente displicente. Para alcançar seus objetivos, Soraya abomina a profissão de seu marido e foge com o Senhor Sengupta, o marido da vizinha. Este igualmente criticava Rashid pelo fato de o contador de histórias não possuir uma “profissão de verdade”. Isso reforça um problema de gênero em relação a seu papel social, que deveria condizer com um arcabouço do patriarcado, incluindo-se, por exemplo, o mito materno. No entanto, isso não acontece. De acordo com Amina Yaqin (2007),

¹² “(...) as loving a husband as anyone could wish for (...)” (RUSHDIE, 1991, p. 15)

relacionamentos filiais nunca são claros para as personagens de Rushdie, e é nessas relações intrincadas que ele entrelaça aqueles padrões de gênero e sexualidade que vieram a definir sua escrita¹³ (YAQIN, 2007, p. 64, tradução nossa).

Se Rashid não faz muito esforço para se enquadrar no que se espera de um padrão masculino – até mesmo pelo fato de a própria estrutura textual e as ficções nas quais ele vive já cooperarem para sua indiferença em relação a isso – o caso de Soraya é um pouco mais problemático, pois percebemos que, mesmo quando ela escapa desse padrão feminino, ela pode acabar reforçando uma ordem patriarcal que subjuga as mulheres. Tomemos, por exemplo, a imagem comum na Caxemira, a da mãe que lamenta dentro de casa, mas que doa seu filho à causa da guerra em tempos de conflito. A transformação do privado em público - logo, em politizado - faz com que a resistência em si e o apoio ao militarismo e nacionalismo aumentem (SOBHRAJANI, 2008).

A agência politizada da mãe não ocorre, entretanto, no romance analisado aqui, pois a esposa do narrador de histórias foge com seu amante no início da história e somente volta no fim, já arrependida. Esse arrependimento, no entanto, se torna questionável, pois, como o fato de ser mãe e esposa de heróis dava um certo *status* dentro daquela sociedade, Soraya volta “em tamanho natural e duas vezes mais bonita”¹⁴ (RUSHDIE, 1998, p. 254) para casa. A imagem que ela tenta passar à sociedade, então, é a da mãe lamentadora que sofreu e se recuperou, mas vemos que isso não passa de uma máscara, pois ela foi ausente durante toda a jornada de Rashid e Haroun. Nesse ponto, o próprio binarismo de filiação e afiliação é ironizado, pois a noção de que a maternidade é um produto antes da cultura do que uma essência é desconstruída. Dessa forma, através de uma performance de gênero, ela ora se encontra fora dos padrões, ora se encontra dentro do que era esperado de tal condição naquele sistema, possuindo, assim, também, uma constituição fluida.

Posto isto, reiteramos nossa leitura de **Haroun e o Mar de Histórias** (1990) dentro da perspectiva de uma exposição da crítica ao Poder, disseminado em todas

¹³ “[...] filial relationships are never straightforward for Rushdie’s characters, and it is in these intricate relationships that he interweaves those patterns of gender and sexuality that have come to define his writing.” (YAQIN, 2007, p. 64)

¹⁴ “(...) as large as life and twice as beautiful (...)” (RUSHDIE, 1991, p. 210)

as instâncias, inclusive dentro do ambiente privado que é a família. A História é reescrita, assim, consoante a uma virada etnográfica na literatura contemporânea, como Hal Foster (2005) argumenta, que privilegia o olhar sobre os fatos históricos a partir de vozes que antes não eram ouvidas. Daí o trocadilho no título desse capítulo, fazendo referência a uma história oficial que é contada a partir de uma perspectiva masculina – *his-tória* – e, por extensão, como metáfora de uma verdade absoluta.

Esse privilégio de contar a Verdade é desbancado na obra de Rushdie ao colocar em evidência uma narrativa que enfatiza o contato de histórias no Grande Mar, oferecendo versões alternativas de verdade. Através da linguagem no ponto de vista da criança, o autor desconstrói a noção de que exista somente um modo de representar o sujeito masculino e o sujeito feminino, fazendo-nos questionar os próprios conceitos de homem e mulher. O desvelamento de outras formas de subjetividade no decorrer do texto, logo, ressalta a criatividade literária do autor e evidencia a noção de sujeito enquanto processo. Ao contar a história, há um fracasso na procura por uma voz centralizadora que mantenha a ordem das coisas. A inserção de personagens que vão se modificando à medida que viajam, nos leva a entender, assim, que esse deslocamento das personagens em um território instável nada mais é do que o deslocamento do próprio sujeito e da própria linguagem em si.

Abstract:

Salman Rushdie, currently one of the major names on English contemporary literature, is recognized for his contributions on representations in female characters in **Haroun and the Sea of Stories** (1990) from the analytical category of gender. In this novel, Rushdie gazes ironically at normative discourses in what it concerns to gender, and creates ambiguous characters who, in their ex-centricity, go against the discourse of Power. By extent, we will analyze how the construction of Kashmiri official history intertwines to discourses which constitute a subject characterized by her/his peripheral position.

Keywords: Salman Rushdie; Representation; Kashmir; Gender.

Referências

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, 240p.

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. "Figurações do feminino na literatura indiana contemporânea". In: **Terra roxa e outras terras** – Revista de Estudos Literários. 2007, Vol. 9, pp. 3-10.

DESZCZ, Justyna. **Rushdie in Wonderland: Fairytaleness in Salman Rushdie's Fiction**. Frankfurt: Peter Lang, 2004, 199p.

DUARTE, Eduardo de Assis. **Feminismo e desconstrução: anotações para um possível percurso**. In: DUARTE, Constância Lima et al. (org.). **Gênero e representação: teoria, história e crítica**. Belo Horizonte: Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, UFMG, 2002, pp. 13-31.

FOSTER, Hal. **O artista como etnógrafo**. In: SANCHES, Manuela Ribeiro (org.). **Deslocalizar a Europa**. Lisboa: Edições Cotovia, 2005, pp. 259-296.

RUSHDIE, Salman. **The Satanic Verses**. London: Viking Penguin, 1989, 552p.

RUSHDIE, Salman. **Haroun and the Sea of Stories**. London: Penguin Books, 1991, 224p.

RUSHDIE, Salman. **East, West: stories**. New York: Vintage Books, 1996, 214p.

RUSHDIE, Salman. **Grimus**. London: Vintage Books, 1996, 321p.

RUSHDIE, Salman. **Haroun e o Mar de Histórias**. Trad. Isa Mara Lando. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, 261p.

RUSHDIE, Salman. **Midnight's Children**. London: Vintage Books, 2006, 652p.

RUSHDIE, Salman. **Cruze esta linha: ensaios e artigos (1992-2002)**. Trad. Jospe Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, 400p.

RUSHDIE, Salman. **Shame**. New York: Random House Trade Paperbacks, 2008, 310p.

SOBHRAJANI, Manisha. **Jammu and Kashmir: Women's Role in the post-1989 Insurgency**. Faultlines. April, 2008, Vol. 19.

YAQIN, Amina. **Family and Gender in Rushdie's writing**. In: GURNAH, Abdulzarak (org.). **The Cambridge Companion to Salman Rushdie**. New York: Cambridge University Press, 2007, pp. 61-74.