

O ESMAECIMENTO DO AFETO N'OS *VERSOS SATÂNICOS*

Mestranda Vanalucia Soares da Silveira Oliveira¹ (UERN/IFPB)

Resumo:

Este trabalho tem por objetivo discutir o problema do esmaecimento afetivo n' *Os Versos Satânicos* (2010), do escritor indiano Salman Rushdie, que está relacionado com outros problemas do capitalismo tardio, como o etnocentrismo e o conflito identitário. A discussão concentra-se na história de vida do ator Saladin Chamcha e desenvolve-se com uma leitura sobre sua "morte" na Inglaterra, onde é preso por oficiais da imigração e passa a sofrer conflitos de identidade, violência etnocêntrica e abandono subjetivo, após sobreviver à queda de um avião. A análise acerca da fragmentação subjetiva na obra tem como suporte teórico os pensamentos de alguns escritores pós-estruturalistas: Jameson (2006), Hall (2005), Derrida (2002) e Bhabha (2010). O estudo mostra que o desaparecimento da subjetividade na obra faz parte de um grande arranjo da indústria cultural.

Palavras-chave: *Os Versos Satânicos*, Esmacimento Afetivo, Indústria Cultural.

1. Introdução

Os Versos Satânicos (2010), do escritor indiano Salman Rushdie, é uma obra cujas temáticas principais estão voltadas para o questionamento da fé, o empreendedorismo da indústria cultural, a crise do individualismo, a irresponsabilidade do sujeito, a incompatibilidade dos opostos, o vazio existencial, a ausência de lugar, os preconceitos de raça, o esmaecimento do afeto, entre outras, que são temáticas fulcrais do capitalismo tardio. Dentre todas, elegemos a última para aprofundar discussões, porque acreditamos que, no romance, o distanciamento intersubjetivo é causado pela indiferença afetiva, sobretudo, demonstrada pela alegoria do mal e do bem através dos protagonistas Saladin Chamcha e Gibreel Farishta.

A obra narra a história de dois atores indianos, os únicos sobreviventes da queda do avião *Bostan* em um ilha britânica, sequestrado durante cento e onze dias por orientais que lutavam pela independência política da Índia, liberdade religiosa, libertação de presos políticos, justiça, etc. Na ilha, Chamcha e Gibreel recebem a hospitalidade da velha senhora inglesa Rosa Diamond. Contudo, logo a presença imigrante é ameaçada quando policiais adentram a casa da britânica e descobrem Chamcha. Ao ser levado pelos oficiais da lei, o outro ator aparece, mas reage com indiferença ao pedido de ajuda do colega. Assim, Gibreel consegue livrar-se do poder militar, enquanto Chamcha passa a viver dias de tortura nas mãos de soldados ingleses. A falta de afeto daquele provocará neste um sentimento de revolta, e isso constituirá o desencadeamento do conflito da narrativa.

¹ Vanalucia Soares da Silveira Oliveira (Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte - UERN) e Prof^a. do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba - IFPB).

vanaluciaestudosliterarios@hotmail.com

2. A “morte” de Saladin Chamcha

As últimas décadas, as que remontam ao fim dos anos 50 e início dos anos 60, inauguram uma época marcada por decretos catastróficos, cuja realidade arquiteta-se sobre um desenho de perdas ou crises, seja na ideologia, seja na arte, seja nas relações humanas. Neste último caso, referimo-nos ao esmaecimento afetivo, presente nos vínculos sociais, externado pelo desprendimento emocional, pela ausência de profundidade subjetiva, pelo isolamento do sujeito, pela fragmentação social, pela ansiedade, pelo hedonismo, pela estranheza e falta de expressão. A perda da afetividade associa-se ao fim do ego burguês, do indivíduo para assumir emoções e responsabilidades, estando relacionada com o capitalismo tardio, com a transformação do sujeito em mercadoria, em materialidade, isto é, em produto a ser consumido quando se tem o desejo de satisfazer um prazer. Por essa lógica, os contatos interpessoais deslizam-se pela superficialidade do primado da indústria cultural, que se ancora no princípio do consumo e se sustenta no simulacro da existência e a realidade se confunde com o virtual, a memória ou o passado vivo perde seu valor consciente diante da oferta da informação e da fantasia que a mídia oferece. Assim, fica difícil pensar o mundo sem fazer algum elo com as formulações capitalistas que, de modo algum, estão preocupadas com laços afetivos, senão com a fragmentação de sentimentos (JAMESON, 2006).

N’*Os versos Satânicos* (2010), é impossível pensar a perda afetiva sem fazer esse elo com o capitalismo e com a indústria cultural. Tanto Gibreel quanto Chamcha são pessoas que lidam com o cinema, uma forma de arte intimamente ligada à indústria cultural que é controlada pela lei do capitalismo. No caso de Chamcha, pode-se identificar o esmaecimento afetivo antes de ele tornar-se estrela da televisão, começa quando ele ainda é criança. O primeiro sinal de fragmentação sentimental relaciona-se com o pai, quando este, pela primeira vez, ensina o filho a ter responsabilidade, obrigando-o a gastar todo o dinheiro que o adolescente certo dia achara em uma rua perto de sua casa em Bombaim com as despesas pessoais do garoto, inclusive despesas com o hotel onde os dois ficaram quando Changes Chamchawala leva-o para Londres para estudar lá. Uma viagem que seria a realização de um grande sonho de Chamcha, já que a cidade para ele, conforme imaginava em suas brincadeiras, representava civilização, encantamento, começa a ser, a partir daquele episódio, o início de um prolongado distanciamento familiar. Como está posto em evidência, o motivo disso foi o dinheiro. Esse impulso capitalista do garoto pode estar relacionado ao desejo de ser homem educado na metrópole e ganhar identidade europeia, desejo que é realizado e que o torna estranho tanto na nova pátria como na antiga, por ele não se reconhecer como indiano nem por ser reconhecido como inglês na Inglaterra. A perda do afeto familiar é agravada quando Chamcha descobre que o pai vai casar-se com outra mulher que tem o mesmo nome da mãe que já falecera. A partir disso toda tentativa de aproximação entre os dois feita pelo pai será inútil: o filho decidira viver sozinho, dedicando-se aos estudos, e, depois, ao trabalho, chegando a se tornar um astro de cinema.

Mais tarde, Chamcha depara-se com a falta de afetividade no mundo cinematográfico ao conhecer Gibreel, especificamente no dia em que é preso pela polícia e não obtém nenhum sentimento de solidariedade do colega no sentido de testemunhar seu discurso referente à sobrevivência dos dois. Gibreel silencia-se sobre o caso e fica ali como velho amigo da única moradora da ilha, Rosa Diamond, confirmando a suspeita policial de que ambos dividiam aquele lugar e que a acolhida do

imigrante tinha sido apenas um ato humanitário praticado pelos dois. Insensivelmente, Gibreel assiste à prisão de Chamcha:

Antes que o exército de policiais arrastasse Saladim Chamcha para sua nova vida, houve mais uma ocorrência inesperada. Gibreel Farishta, ao ver o brilho das luzes e ouvir o riso delirante dos oficiais da lei, desceu a escada vestindo um robe-de-chambre marrom e culotes de montaria, escolhido no guarda-roupa de Henry Diamond. Cheirando a naftalina, ficou no patamar do primeiro andar e observou os procedimentos, sem comentários. Ali ficou sem ser notado até que Chamcha, algemado e a caminho do camburão, descalço, ainda agarrando as calças de pijama, percebeu sua presença e gritou: “Gibreel, pelo amor de Deus, conte para eles o que aconteceu” [...] “Gibreel”, disse Saladim Chamcha, “me ajude.” Mas o olhar de Gibreel tinha pousado em Rosa Diamond. Olhou para ela e não conseguiu desviar os olhos. Então cumprimentou com a cabeça e subiu a escada. Não houve qualquer tentativa de detê-lo. Quando Chamcha chegou ao camburão, viu o traidor, Gibreel Farishta, olhando da pequena sacada do quarto de Rosa, e não havia luz nenhuma brilhando em volta da cabeça do maldito (RUSHDIE, 2010, 157-158).

A traição de Gibreel talvez tenha provocado tanto ressentimento em Chamcha, porque este, durante o sequestro, prestou-lhe grande cordialidade, tinha sido o confidente, o ombro amigo, o psiquiatra para a loucura e a força para a fraqueza do anjo, principalmente no momento da queda do avião. Talvez Chamcha já fosse mesmo “um fantasma com uma passagem aérea, sucesso, dinheiro, esposa. Uma sombra, mas vivendo num mundo tangível, matéria. Com *posses*” (RUSHDIE, 2010, 73) como ele pensara certa vez após conversa com Zeeny Vakil, a primeira mulher da Índia com quem fez amor, quando ela lhe lembra que o ator só tem valor enquanto está mascarado, imitando a realidade por certo preço no mercado: “Eles pagam você para imitar a eles mesmos, contanto que não tenham de olhar para a sua cara. Sua voz fica famosa, mas eles escondem sua cara. Faz alguma ideia de por quê? [...] Que cabeça de alface, nossa!” (RUSHDIE, 2010, 73). Observamos, ainda, nessa passagem que a dor de Saladin é compartilhada pelo narrador, e em um tom de raiva, quando este acusa Gibreel de “traidor” e “maldito” por sua indiferença diante da aflição do colega, mas também por enfatizar a voz desesperada de Chamcha, suplicando a ajuda de Farishta, que não é recebida. Nisso, a voz narrativa parece xingar o anjo, como se estivesse falando por Chamcha, cuja voz não é ouvida, através do recurso do discurso indireto livre .

Provavelmente, apenas na detenção, Chamcha teria tido consciência de que o homem é computado pelo que tem, e a ideia de fantasma, certamente, teria ficado mais clara para ele ao vê-se metamorfoseado em bode, em demônio:

Suas coxas tinham ficado excepcionalmente grossas e fortes, além de peludas. Abaixo dos joelhos, os pêlos desapareciam, e as pernas afinavam em panturrilhas duras, ossudas, quase sem carne, terminando num par de cascos fendidos, brilhantes, como os que se encontra em qualquer bode. Saladin ficou chocado também ao ver o próprio falo, muito aumentado e embaraçosamente, um órgão que não teve a maior dificuldade de reconhecer como seu. “O que é isso agora?”, brincou Novak – o ex-Chiador – dando-lhe um beliscão divertido. “Gostou de um de nós, é?” Diante disso, o oficial Gemedor, Joe Bruno, deu um tapa na coxa, cutucou as costelas de Novak e gritou, “Não, nada disso. Vai ver que ele amarrou um bode por causa da gente”. “Sei”, Novak gritou de volta, enquanto sua mão socava

acidentalmente os testículos recém-crescidos de Saladim. “Ei! Ei!”, urrou Stein, com lágrimas nos olhos. “Escutem aqui, esta é melhor ainda... vai ver que ele está com medo de a gente não ir com os *cornos dele*.” E com isso os três, repetindo muitas vezes “amarrou um bode... os cornos dele...” caíram uns nos braços dos outros e urraram de prazer. Chamcha queria falar, mas ficou com medo de descobrir que sua voz tinha se transformado em balidos de bode, e, além disso, a bota do policial tinha começado a apertar mais do que nunca o seu peito, e era difícil formular qualquer palavra. O que intrigava Chamcha era que aquela circunstância que lhe parecia tão profundamente perturbadora e sem precedente – ou seja, a sua metamorfose naquele diabo sobrenatural – estava sendo tratada pelos outros como se fosse a coisa mais banal e normal que se podia imaginar. “Isto não é a Inglaterra”, pensou, não pela primeira nem pela última vez. (RUSHDIE, 2010, 174-175).

Toda essa situação a que Chamcha esteve exposto denota uma cena de extrema falta de sentimentalismo, porque infringe princípios morais e éticos, e evidencia a condição humilhante à qual o imigrante é submetido. Mas ela não é totalmente nova para Chamcha e, talvez, por isso ele tenha pensado “Isto não é a Inglaterra”. Quando morava em Bombaim, e ainda se chamava por seu nome indiano Salahuddin, passara por uma situação parecida: fora submetido ao homossexualismo, quando, certa vez, em uma emboscada, um homem o forçara a ter relação sexual com ele:

No oco de uma pedra negra, Salahuddin viu um homem de *dhoti* curvado sobre uma poça. Seus olhos se encontraram, e o homem o chamou com um dedo que em seguida pousou sobre os lábios. *Shh*, e o mistério das poças rochosas atraiu o menino para o estranho. Era uma criatura de ossos. Óculos de aros que podiam ser de marfim. O dedo curvando, curvando, como um anzol com isca, venha. Quando Salahuddin desceu, o outro o agarrou, tapou-lhe a boca com uma mão e com força colocou sua jovem mão entre as pernas velhas e descarnadas, para sentir aquele osso ali. O *dhoti* aberto ao vento. Salahuddin nuca soubera lutar; fez o que foi forçado a fazer, e depois o outro simplesmente virou as costas e deixou que se afastasse (RUSHDIE, 2010, p. 48).

Esse acontecimento causou em Chamcha muita indignação e este pode ter sido um dos motivos que o levou a crer que só em um lugar civilizado como a Inglaterra comportamentos agressivos e selvagens desse tipo não acontecessem, porque fazia parte da índole de seres inferiores, sem educação. Vemos aqui, o embranquecimento de Saladim, conforme assevera Fanon (1983, p. 59), devido a ele tornar-se um branco, ao agir como um branco e pensar como um branco. Assim, quando Chamcha pensa que aquilo não era a Inglaterra, certamente, lembra-se dessa cena que demonstra falta de afeto nas relações humanas, por ter sido brutal, mas também ele sente afrouxar a sua máscara branca. Saladim desejara falar, gritar, externar sua dor, porém ela não tivera palavras, estas deviam ser sufocadas. Dessa forma, notamos uma espécie de retorno do reprimido, de sensações recalçadas, uma ligação muito forte do presente com o passado. A vontade de gritar, a ansiedade, a euforia, o desespero de Chamcha para comunicar-se, tudo isso revela sintomas do comportamento do sujeito pós-moderno, angustiado pelo isolamento e pela ausência de afeição humana (JAMESON, 2006, p. 37). No caso da tortura, o narrador mostra o espetáculo do sexo, sua banalização, o homem atingido em sua parte mais sensível, sendo tratado como objeto pelas forças de poder. A vulgaridade

do sexo nas duas circunstâncias não deixa de ter vínculo com a ideologia do capitalismo tardio, por estar associada à ideia de consumo, prazer e satisfação imediata, não importando valores sentimentais.

A demonização de Chamcha provoca nele um grande choque, devido ao ator não reconhecer mais a sua identidade, que foi novamente modificada. A primeira vez foi quando renegou sua origem oriental e assumiu uma identidade inglesa, mudando inclusive de nome, e a segunda é esta, quando se dá conta que já não sabe quem é. Exatamente neste momento, Chamcha tem uma sensação de alheamento, de estranheza, emblema da situação psicológica do sujeito pós-moderno (JAMESON, 2006, p. 38). Essa sensação só se intensifica durante a viagem no camburão, ao perder a noção de tempo, do ser: “Amortecido, acocorou-se em seu pequeno mundo, tentando se fazer menor e menor, na esperança de que pudesse acabar desaparecendo, ganhando assim a liberdade.” (RUSHDIE, 2010, 178). Ao acocorar-se, Chamcha exterioriza a sua grande desilusão perante o mundo, a falta de expressão diante do horror do mundo em que vive. Paradoxalmente, a terra que lhe deu uma identidade, foi a mesma que o fez perdê-la, deixando-o num estado de completa perplexidade, de abandono, restando-lhe senão o silêncio e o arrependimento, mais tarde, quando imagina que passara metade da vida renegando sua gente.

Chamcha torna-se um migrante ilegal, abandonado por todos, até por sua esposa Pâmela que já estava vivendo com outro homem, o que atende o telefone quando aquele busca comunicar-se com a companheira. Em seguida, Chamcha faz contato com sua amiga Mimi, que lhe tinha muita afeição, mas que cansara de esperar-lhe e agora estava com outro. Mimi reage com indiferença à sorte do amigo e aproveita para informá-lo que eles dois estavam desempregados. Totalmente sem rumo, Chamcha viverá num sótão da pensão Shaandar de propriedade do pai de sua nova amiga Mishal, porém logo será expulso de lá e introduzido numa discoteca. Aborrecido dessa vida de expatriado, Chamcha toma uma iniciativa:

Quando alguém cai do céu, é abandonado pelo amigo, sofre a violência da polícia, se metamorfoseia em bode, perde o emprego e a mulher, aprende o poder do ódio e retoma a forma humana, o que resta a fazer sena, como vocês, sem dúvida, diriam, reclamar os próprios direitos?” Acenou em despedida. “Sorte”, Mishal disse, e foram embora. Na esquina da rua, os meninos do bairro, com quem sua relação nunca fora boa, estavam, como sempre, batendo uma bola no poste de luz. Um deles, um bruto de nove anos, com olhos de porco e ar malvado, apontou um controle e gritou: “*Fast forward!*”. Era de uma geração que acreditava poder pular os pedaços chatos, difíceis, desagradáveis da vida, apertando o botão de *fast forward*, saltando de um clímax de ação para outro. *Bem-vindo ao lar*, Saladim pensou, e tocou a campainha. (RUSHDIE, 2010, 435).

Em toda parte, o andarilho só obteve o desprezo das pessoas, até mesmo das crianças. O desejo de vê-lo distante dali, o mais rápido possível, *fast forward*, como num clique de um botão de controle remoto, o instrumento da contemporaneidade que é capaz de nos proporcionar a realidade que queremos em fragmentos de segundos, mostra que nenhuma relação sólida o migrante criara com alguém, sua passagem pelos lugares só causara aborrecimentos, antipatia, uma sensação de pânico para os moradores. Chamcha não passava de um estranho, de um intruso, de um monstro, de um

criminoso horrendo e humilhado ameaçando à cultura local, e sua trajetória é uma metonímia do imigrante vítima do etnocentrismo.

Dia a dia, Chamcha sentia-se evoluir para se transformar em demônio, numa figura horrorosa, que logo seria eliminado por seleção natural. A televisão havia contribuído muito para atestar tal imagem, porque para ela tanto este como Gibreel eram retratados de forma monstruosa. Como imigrante, ele sofre o preconceito, a perseguição, a desconfiança, o abandono. Sem lugar no mundo, sem manter qualquer vínculo afetivo com alguém, sente a necessidade de voltar ao passado mais recente, ao seu lar. Mas até seu “lar” já não era o mesmo, o sentido familiar havia se perdido, porque agora teria de dividi-lo com o companheiro de sua ex-esposa, que se encontra grávida. A cada dia que passa, a tentativa de firmar relações afetivas é inútil, tudo foge ao controle, tudo é superficial e fluido. O que fica de tudo isso é o desejo de vingança, de acertar contas com aquele que teria praticado uma “Ofensa Irremissível”: o anjo Gibreel.

Como no cinema, o destino encarregou-se de aproximar os dois: através de Jumpy, o novo esposo de Pâmela e professor de Alleluia Cone que estava vivendo com Gibreel, Chamcha é colocado frente a frente com seu rival com o qual passa a ter relações confidenciais. Usando do mesmo enigma de Iago, Chamcha consegue separar o casal, ao utilizar as confidências contra o próprio autor. Mas o que era imperdoável?

O que senão a trêmula nudez de ser *inteiramente conhecido* por uma pessoa em quem não se confia? – E Gibreel não viu Saladim Chamcha em circunstâncias – sequestro, queda, prisão - nas quais os segredos do ser ficam inteiramente expostos? Pois então. – Estamos chegando mais perto? Podemos chegar a dizer que esses dois são dois *tipos* fundamentalmente diversos de seres? Podemos concordar que Gibreel, com todo seu nome artístico e desempenhos, e a despeito de seus slogans de renascimento, de começar de novo, de metamorfoses, sempre permaneceu, em grande parte, *contínuo* – isto é, preso a seu passado e resultante dele -; que ele não escolheu nem a doença quase fatal, nem a queda transmutatória – que, de fato, ele teme acima de tudo os estados alterados para os quais vazam seus sonhos, submergindo o seu eu desperto, fazendo dele aquele Gibreel angélico que não tem nenhuma vontade de ser -; de forma que o eu dele ainda é o que podemos descrever, para nossos propósitos presentes, como “verdadeiro”... enquanto Saladim Chamcha é uma criatura de descontinuidades *escolhidas*, uma reinvenção *voluntária*; sendo a sua revolta *intencional* contar(?) a história que o torna, no linguajar que escolhemos, “falso”? E não podemos prosseguir e afirmar que essa falsidade do eu é que possibilita a existência em Chamcha de uma falsidade pior e mais profunda – que podemos chamar de “mal” – e que esta é a verdade, a porta, que se abriu nele com a queda? – Enquanto Gibreel, para seguirmos a lógica da terminologia que estabelecemos, deve se considerado “bom” em virtude de *desejar continuar*, apesar de todas as vicissitudes, um homem no fundo não traduzido (RUSHDIE, 2010, 461-462. grifo do autor).

Nesse trecho, observamos que o narrador faz uma comparação entre os dois atores, por meio do “diálogo dos surdos”, técnica teatral que nos permite perceber que os personagens se falam, mas que ninguém pode ouvi-los. O que a voz narrativa possibilita é reconhecer os dois tipos humanos sem que eles se comuniquem ou que haja comunhão entre ambos, o que aumenta a sensação de isolamento humano. Ora, incoerente aqui é atribuir uma não tradução para Gibreel, o que passou por várias

metamorfoses e permaneceu o mesmo, e pressupor uma tradução para Chamcha, um sujeito que sofreu inúmeras transmutações, que tivera uma identidade deslocada. Supondo-se que essa tradução seja definir-lhe uma essênciaⁱⁱ, em que podemos nos apoiar para garanti-la a Chamcha? Aqui, paradoxalmente, o contínuo, não tem identidade, e o descontínuo tem-na. Diante desse impasse, o que se pode dizer é que os dois tipos opostos se contradizem e qualquer tentativa de reducionismo torna-se insustentável. Se um se define como bem e outro como mal, voluntariamente, não é apenas porque se opõem, mas também porque se complementam. Assim, a lógica que prevalece nesse dilema é a do terceiro espaço, da indecidibilidade, proposta por Derrida (2002).

O terceiro-espaço refere-se ao entre-lugar, derivado de duas interpretações: daquela advinda do lugar do poder e daquela que expressa a subversão. Ambas devem ser entendidas no sentido de um jogo de eternas substituições que apenas se complementam, em vez de se excluírem (*cf.* DERRIDA, 2002). Assim, o impasse quanto à definição das personalidades de Chamcha e Gibreel mostram a impertinência de pensá-los independentemente. Se existe a indecidibilidade no precisar da identidade de ambos é porque a aporia está relacionada a uma questão muito complexa que é a de definição cultural. No caso particular de Chamcha, os choques culturais provocaram profundas mudanças em sua identidade, ao transitar pela cultura materna e pela cultura adotada. Dividido por duas culturas, o personagem torna-se irreconhecível e, também, incapaz de reconhecer cada cultura, especialmente, a que assumiu, quando sobrevive à queda do avião. É justamente após esse fato que Chamcha torna-se um estranho para os outros e para si mesmo, um ser sem identidade definida, impossibilitado de aprofundar relações afetivas, devido ao duplo emblema cultural. Saladim sente dificuldade de conviver no entre-lugar cultural, no espaço do hibridismo (BHABHA, 2010). Ora, isso é muito paradoxal, se levarmos em conta que aquele que assumira a identidade inglesa tivesse sido vítima da violência etnocêntrica, e aquele que a menosprezara tivesse sido considerado o autêntico inglês. Isso não deixa de ser uma expressão da grande indecidibilidade cultural na obra.

Se o conflito identitário de Chamcha começa com a traição de Gibreel, ao silenciar-se diante da prisão do amigo, e, por isso, a vingança, depois ele volta a se instalar na vida de Saladim quando Farishta o socorre de um incêndio na pensão Shaandar onde os pais de Mishal morrem, e coloca em risco sua própria vida, parecendo corrigir o erro que cometera no passado. Depois disso, mais um acontecimento fará interferência no comportamento de Chamcha: a notícia de que o pai está prestes a se despedir do mundo. Com isso, o ator decide voltar a Bombaim para cuidar do pai. Só nessas circunstâncias ele voltará a sentir afeto paterno e recuperar os seus “eus” passados:

Apaixonar-se pelo pai depois de tantas décadas iradas era um sentimento sereno e belo; uma coisa renovadora, vitalizante. Saladim sentiu vontade de dizer isso, mas não disse, porque soaria vampiresco; como se ao sugar essa nova vida da vida do pai estivesse abrindo a morte dentro do corpo de Chamcha. Mesmo não falando, porém, Saladim sentia-se a cada hora mais próximo de muitos eus antigos, rejeitados, muitos Saladins alternativos – ou melhor, Salahuddins – que tinham se separado dele à medida que ia fazendo as diversas escolhas de sua vida, mas que tinham, aparentemente, continuado

ⁱⁱ Cf. EAGLETON (1998).

a existir, talvez nos universos paralelos da teoria quântica. O câncer tinha literalmente roído Changez Chamchawala até os ossos; as faces afundaram para as cavidades do crânio, e tinha de colocar uma almofada de espuma debaixo das nádegas por causa da atrofia da musculatura. Mas tinha roído também os seus defeitos, tudo o que havia nele de dominador, tirânico e cruel, de forma que o homem brincalhão, amoroso e brilhante que havia por baixo estava exposto, mais uma vez, para que todos vissem. Se ele ao menos tivesse sido essa pessoa a vida inteira, Saladim pegou-se pensando (pela primeira vez em vinte anos, tinha começado a achar agradável o som de seu nome completo, tão anglicizado). Como era difícil descobrir o próprio pai quando não havia outra escolha senão dizer adeus (RUSHDIE, 2010, 561-562).

Aqui o discurso de Gibreel “O velho tem de morrer, vocês me entendem?, senão o novo não pode surgir.” (RUSHDIE, 2010, 98) ganha toda uma coerência: para Saladim renascer seria necessária a morte do pai, porque ela estaria “abrindo a morte dentro do corpo de Chamcha”, e, por conseguinte, o novo nascimento de Salahadim Chamchawala. A descoberta do pai, portanto, correspondia à descoberta do filho, ou seja, ao reconhecimento de uma identidade perdida. Ou seria a possibilidade de livrar-se do passado, de matar o sujeito moderno para que o contemporâneo pudesse viver?

Matar o sujeito moderno equivale a estabelecer um fim ao indivíduo, ao ser que se responsabiliza por pensamentos fixos e estabilidade identitária, e um lugar definido na ordem das coisas. Designar a morte do sujeito significa eliminar qualquer forma unificada, identidade racional e posição centrada (HALL, 2005). Nesse evento particular, Chamcha imagina uma identidade diferente para o pai, ele deseja um eu que não fosse dominador, tirânico, mas brincalhão e amoroso. Isso pode ser uma forma de renegar o individualismo, a perspectiva de centro, em defesa do entre-lugar, da relatividade das ideias, afinal a brincadeira não deixa de ser uma maneira de enxergar o mundo de forma menos séria ou única.

O momento de encontro entre o pai e o filho, da morte de um e renascimento do outro também sugere o descentramento, a relatividade existencial, a ideia de complementaridade e divisão do sujeito. Ele mostra que o eu depende do Outro para existir, o eu se forma pelo olhar do Outro, como pensa o psicanalista Lacan (HALL, 2005). Assim, esse momento representa a consciência da fase do espelho, quando Chamcha reconhece que os sentimentos contraditórios e não resolvidos de sua infância foram a “Causa Primária”, como especulara o narrador, a origem de tanto ressentimento e infelicidade em sua vida, e não, a covardia de Gibreel.

Mas o problema da identidade de Chamcha ainda não está resolvido com a morte do pai. Mais uma vez Gibreel aparece na vida de Saladim como para dizer que o passado sempre permanecerá acorrentado ao seu futuro. É quando Farishta procura refúgio na casa de Chamcha após repetir o mesmo erro de Otelo: praticar homicídio da esposa inocente, e, ainda de seu suposto amante, o cineasta Sisodia, e depois suicidar-se. A diferença é que o anjo não descobrira o verdadeiro culpado pela tragédia e que este mais uma vez tivera a chance de renascer, embora o velho se recusasse a morrer:

Ele ficou na janela de sua infância e olhou o mar da Arábia. A Lua estava quase cheia; o luar, espalhando-se das pedras de Scandal Point até o horizonte distante, criava a ilusão de um caminho prateado, como um repartido nos cabelos brilhantes da água, como uma estrada para terras miraculosas. Ele sacudiu a cabeça; não podia mais acreditar em contos de

fadas. A infância estava acabada, e a paisagem vista dessa janela não era nada mais que um eco antigo e sentimental. Pro inferno aquilo! Que viessem os tratores. Se o velho se recusava a morrer, o novo não podia nascer. “Vamos”, disse a voz de Zeenat Vakil por cima de seu ombro. Parecia que apesar de todos os seus erros, de sua fraqueza, de sua culpa – apesar de sua humanidade –, ele estava tendo uma outra chance. Impossível explicar a sorte, claro. Ela simplesmente estava ali, com a mão em seu cotovelo. “Para a minha casa”, Zeenat ofereceu. “Vamos sair daqui de uma vez.” “Estou indo”, ele respondeu, e virou as costas para a paisagem (RUSHDIE, 2010, 586).

A raiz de todos os males na vida de Saladin parece estar inconscientemente atrelada à sua infância, àquele lugar, de modo que, como afirma Zeenat Vakil, Chamcha precisava deixar aquele mundo para sempre, o que ele faz sem olhar para trás. Seu passado necessitava ser triturado para que o novo pudesse nascer. Mais uma vez, tem-se uma alegoria ao sujeito moderno e ao atual. É preciso que aquele morra para que este viva. O novo insiste em viver, porque Chamcha depois de “morrer” no acidente do avião, de renascer com a morte do pai, tem novamente a oportunidade de viver.

3. Conclusão

N’*Os Versos satânicos*, o problema do esmaecimento afetivo está ligado a outros problemas do capitalismo tardio, como o da identidade, do etnocentrismo, do hibridismo cultural e do empreendedorismo da indústria cultural. A maior representação da perda de afeto na narrativa é a da trajetória de Saladin Chamcha, que se intensifica após sua sobrevivência da queda do avião *Bostan* numa ilha britânica. Longe das câmeras cinematográficas, o ator sofre o abandono de todos: de seu amigo Gibreel, principalmente dele, de sua esposa, de seus amigos e da indústria cultural como um todo: profissionais e consumidores. A Inglaterra, a pátria que lhe dera a identidade sonhada é a mesma que o transformara em “demônio” e o violentara com o etnocentrismo. Vivendo como imigrante, Chamcha ocupa o entre-lugar, ao oscilar entre lugares e culturas diferentes, o que lhe dificulta a criação de laços afetivos e o leva a conviver com o conflito de identidades. Mas a dificuldade de relação afetiva do personagem não tem início com o silêncio de Gibreel, mas com sua infância, com sua própria personalidade inclinada para a ambição capitalista, alimentada desde cedo pela ilusão cinematográfica.

Assim, o desaparecimento da subjetividade na obra faz parte de um grande arranjo da indústria cultural, cuja finalidade é trabalhar a fragmentação social, o isolamento humano, a falta de profundidade sentimental etc., em favor da oferta da fantasia, do mundo perfeito. O renascimento de Chamcha com a morte do pai pressupõe sua própria morte enquanto indivíduo, a insustentabilidade de tudo aquilo que se traduz como moderno, incluindo seu pai. Mas sua “morte” já era visível quando ele sofre o abandono social após o acidente do avião. A trajetória de Chamcha mostra que o homem na era do capitalismo tardio vive no entre-lugar, nos interstícios culturais e ele assemelha-se a qualquer produto, só tem valor enquanto é consumido e suas relações afetivas são computadas pela mesma lógica do câmbio. Nesse sentido, os envoltimentos subjetivos simplesmente espalham-se em rede, sem aprofundar qualquer buraco.

Referências

BHABHA, H. K. *O Local da Cultura*. 5.ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

BRONTË, E. *O morro dos ventos uivantes*. Porto Alegre: Abril, 1971.

DERRIDA, J. *A Escritura e a Diferença*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva S. A., 2002.

EAGLETON, T. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

FANON, F. *Pele Negra: Máscaras Brancas*. Rio de Janeiro: Fator, 1983.

HALL, S. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

JAMESON, F. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2006.

RUSHDIE, S. *Os Versos Satânicos*. Trad. Misael Dursan. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.