

Narradores bastardos – Salman Rushdie e Guimarães Rosa

Telma Borges
Unimontes

Para Gilmar G. Costa, pela cumplicidade.

Resumo

Este artigo tem por objetivo refletir sobre os romances *O último suspiro do mouro*, de Salman Rushdie, e *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, a partir de algumas estratégias estruturais dessas narrativas, tais como a do manuscrito encontrado e/ou que se escreve enquanto se ouve o narrador contar a estória; a matéria vertente, ou seja, o que se conta; o agenciamento de diferentes vozes narrativas; o uso de documentos apócrifos que revelam a elaboração de uma memória imaginada; e o recurso ao fantástico, bem como a recriação crítico-criativa da língua do colonizador. Tais estratégias se organizam a partir de uma voz narrativa em primeira pessoa – Moraes Zogoiby e Riobaldo –, os quais, na condição de filhos bastardos ou supostamente bastardos, realizam uma contraescrita da história, de modo a produzirem uma escrita também bastarda, ou seja, o rerrelato, como afirma Salman Rushdie, ou a estória, como argumenta Guimarães Rosa. Tais procedimentos resultam na descolonização da voz narrativa e instituem o que tenho denominado escrita bastarda.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; Salman Rushdie; Literatura comparada; Escrita bastarda.

Resumen

Este artículo tiene por objetivo reflexionar sobre las novelas *El último suspiro del moro*, de Salman Rushdie, y *Gran sertón: veredas*, de João Guimarães Rosa, a partir de algunas estrategias estructurales de esas narrativas, tales como la del manuscrito encontrado y/o que se escribe mientras se escucha al narrador contar el cuento; la materia vertiente, o sea, lo que se cuenta; el agenciamiento de diferentes voces narrativas; el uso de documentos apócrifos que revelan la elaboración de una memoria imaginada; y el recurso a lo fantástico, así como la recreación crítico-creativa de la lengua del colonizador. Tales estrategias se organizan a partir de una voz narrativa en primera persona – Moraes Zogoiby y Riobaldo –, los cuales, en la condición de hijos bastardos o supuestamente bastardos, realizan una contraescritura de la historia, produciendo una escritura también bastarda, o sea, el re-relato, como afirma Salman Rushdie, o la “estória”, como argumenta Guimarães Rosa. Tales procedimientos dan como resultado la descolonización de la voz narrativa e instituyen lo que he nombrado escritura bastarda.

Palabras-clave: Guimarães Rosa; Salman Rushdie; Literatura comparada; Escritura bastarda.

1. A investigação foi concluída em 2006 com a defesa da tese que, posteriormente, foi publicada em livro: BORGES, Telma. *A escrita bastarda de Salman Rushdie*. São Paulo: Annablume, 2011.

Durante minha pesquisa de doutoramento¹, o exercício de observação atenta das demandas dos textos do indiano Salman Rushdie exigiu o desafio de encontrar um operador de leitura que sustentasse a discussão crítica de uma literatura que se faz dos bocados de outras, que se alimenta em diferentes fontes da cultura, mas tem dicção própria. Partiu, portanto, dos desafios que o próprio texto literário oferecia. Em toda a obra de Rushdie há personagens cuja origem bastarda fende e rasura genealogias que se supunham legítimas. Ao ler textos canônicos da Península Ibérica – épicos, como *Os Lusíadas*, *El Cid*, e os relatos históricos oficiais – que dialogam com o romance *O último suspiro do mouro*, constatei a presença de inúmeros filhos bastardos que, legitimados, não ofereciam riscos a qualquer genealogia. Enquanto na literatura de Rushdie, personagens fazem questão de expor e de sustentar a bastardia como condição para produzirem seu discurso, na literatura de origem ibérica, os bastardos só têm voz quando legitimados pela linhagem paterna, como ocorre com D. João I, o bastardo fundador da dinastia de Avis, a mais longeva e importante da história de Portugal.

Etimologicamente, o bastardo é tido como um proscrito, um degenerado da espécie, visto que não é fruto de uma aliança matrimonial formal. Ocorre que o bastardo pode vir a se constituir em um incômodo futuro. Por isso, é comum que muitos pais reconheçam esses filhos na tentativa de dirimir, ainda que apenas socialmente, a mácula da árvore genealógica, já que só a legitimação não garante a dissolução dos laços desses filhos com a família e cultura maternas. Foi pensando nessa definição da área da biologia, com entradas também na antropologia, que experimentei, ancorada em outros conceitos, fazer uma leitura de *O último suspiro do mouro* em diálogo com as produções histórico-literárias da Península Ibérica, a partir do final século XV. Em meu livro, *A escrita bastarda de Salman Rushdie*, o conceito é apreendido a partir da intrincada constituição identitária do narrador-personagem: indiano, de ascendência judaica, muçulmana e de cristãos vindos da Península Ibérica no final do século XV e que aportam em Cochim, em um reencontro que inaugura o que esse narrador-personagem diz ser uma genealogia bastarda com origem em um grão de pimenta, o ouro negro do Malabar.

No plano literário, a literatura bastarda provoca fissuras na linearidade genealógica das literaturas canônicas, rompe hierarquias, ainda que, na maioria das vezes, não venha a se impor como paradigma. No contexto de *O último suspiro do mouro*, a bastardia, seja no campo genealógico ou no da enunciação, à revelia de normas e valores estabelecidos, rompe com a tessitura da tradição, razão pela qual a bastardia permite à tradição, vista como tecido esburacado e fragilizado, perpetuar-se na diferença.

A partir de 2006, já como professora da Universidade Estadual de Montes Claros – Unimontes, elaborei o projeto

“A bastardia no sertão de Guimarães Rosa”, ocasião na qual me dispus a ler as narrativas do escritor de Cordisburgo com base no conceito de bastardia literária, oriundo da pesquisa de doutoramento. Como operador de leitura, o conceito permitiu não somente discutir a bastardia no sentido literal do termo em “Campo Geral”, com o personagem Miguilim e em *Grande sertão: veredas* com o narrador-personagem Riobaldo, mas também em sentido metafórico – as prostitutas e personagens negras de diversas narrativas – e conceitual, quando se analisa os mecanismos utilizados por Rosa para dar voz às minorias: crianças, velhos, loucos, ex-escravos, prostitutas, o sertanejo etc. A título de exemplo, lembro as personagens negras e pobres Camilo, de “Uma história de amor”, que ascende no plano da narrativa como um dos fundadores da Samarra – ao lado de Manuelzão –, tendo em vista seu papel de contador de estórias, portanto também de guardião das tradições orais daquela comunidade; e Mãitina de “Campo geral”, cuja função materna se soma à de personagem que resiste aos valores cristãos ocidentais representados por vovó Izidra, tia-avó de Miguilim. Essas duas personagens são, de alguma forma, porta-vozes do próprio autor, pois muito do que dizem e o modo como dizem se relaciona a algumas peculiaridades do estilo rosiano de escrever, reiventando sua própria língua e preservando, não raro, a performance oral das personagens que, de certa forma, representam as minorias do sertão.

Para este texto, o desafio a que me proponho é aproximar dois autores não só temporalmente distantes, mas também transatlânticamente: o brasileiro de Minas Gerais João Guimarães Rosa e o indiano naturalizado britânico Salman Rushdie. O que pretendo neste trabalho é problematizar a escrita desses autores a partir do conceito de bastardia literária, tendo por base minha experiência de pesquisa com os dois autores sem nunca, antes, tê-los aproximado.

O argumento aqui se fundamenta em algumas inquietações que vêm norteando minhas leituras de romances contemporâneos produzidos nos países outrora colonizados pela Europa, não importando, de início, a distância temporal do evento que resulta na sua independência. Dessa questão panorâmica, recorro um aspecto que, em muito tem atraído minha atenção como estudiosa da teoria literária, qual seja, o de que um expressivo número desses romances optar pelo narrador em primeira pessoa, o que me parece aspecto considerável para o argumento que pretendo desenvolver e, de modo mais particular ainda, para o fato de que esses narradores-personagens são filhos bastardos que tentam encontrar pistas que lhes ajudem a configurar, ainda que fragmentariamente, sua identidade. Defendo ainda que não há o desejo de legitimação de suas vozes como narradores; pelo contrário, há uma problematização teórica sobre a categoria de

2. Cf. BORGES, Telma. “A problemática da Identidade na literatura contemporânea – o caso Nael”. *Água da palavra* – revista de literatura e teorias, 2011, s/p.

3. Esses autores constituem os *corpora* de um projeto de pós-doutoramento, em fase de elaboração.

narrador que, me parece, ainda não foi teoricamente pensada pelos pesquisadores, de modo a demonstrar que há aí um afastamento dos modos ocidentais de narrar, que defendo ser o que tenho chamado de descolonização da voz narrativa².

O artigo, portanto, estrutura-se em quatro momentos: no primeiro, apresento uma síntese de *O último suspiro do mouro* e de *Grande sertão: veredas* na perspectiva da discussão proposta; posteriormente, faço algumas considerações teóricas sobre o romance, com base nos estudos de Marthe Robert, em diálogo com outros autores para, em uma terceira etapa, analisar comparativamente os romances em diálogo com as proposições da primeira e da segunda partes. Na quarta parte, tento uma sistematização das questões demonstrando de que modo a escrita bastarda descoloniza a voz narrativa e, por sua vez, solicita dos estudiosos novos operadores de leitura para o romance contemporâneo, especificamente aqueles de países que foram submetidos ao trauma da colonização.

Escapando à ordem cronológica, início por Salman Rushdie, por ter sido em sua obra que encontrei caminho para discutir conceitualmente a escrita bastarda para, logo depois, utilizá-la como vetor teórico na investigação em João Guimarães Rosa e em outros autores, como Gabriel García Márquez, Mia Couto, Milton Hatoum, Ronaldo Correia de Brito, Adriana Lunardi, dentre outros.³

O último suspiro do mouro

O romance de Rushdie conta a história de Morais Zogoiby ou, simplesmente, Mouro, como se autoapelida ao longo do relato o filho caçula da cristã Aurora e do judeu Abraham Zogoiby. Ela, artista plástica de renome. Ele, empresário, dirige a empresa da família da esposa – a Camões 50C –, exportadora de especiarias, principalmente a pimenta do reino, onde começou a trabalhar ainda adolescente.

O nascimento do filho caçula é cercado por alguns mistérios, como o fato de ter uma mão em formato de maçã, uma gestação de supostamente quatro meses e meio, ao invés de nove meses, sofrer de asma, doença que também acomete outros membros da família, além da progeria, doença que acelera seu metabolismo, de modo que aos 36 anos tem a aparência de 72.

Como seu pai se casara com uma cristã, a mãe deste – Flory Zogoiby, uma judia com sobrenome árabe – exige que ele lhe entregue o primeiro filho varão para ser educado nos preceitos da religião judaica, de modo a garantir a continuidade

da comunidade judaica em Cochim, herdeira do judeu primevo daquela cidade, Joseph Rabban. Quando nasce o quarto e único filho varão, Aurora, já sabendo do acordo entre o marido e a mãe deste, recusa-se a cumprir o prometido entre eles, o que desencadeia outros desdobramentos no romance.

Já fisicamente adulto, mas com metade da idade que aparenta ter, o Mouro, após ter descoberto as falcatruas do pai na empresa, como contrabando, lavagem de dinheiro, a adoção de um jovem de sobrenome português para treiná-lo para seu sucessor nos empreendimentos, entre outras coisas, principia um estágio de negação desse pai. Mais tarde, desconfia de sua filiação e, por meio das anotações marginais no caderno de receitas do cozinheiro da família – Ezequiel – tais suspeitas vão ganhando consistência. Era costume do cozinheiro anotar as reações da família aos pratos por ele elaborados com base nas receitas do caderno. Registrava também os presentes em cada uma das refeições e as datas em que foram preparadas.

Manuseando esses manuscritos, o Mouro tem acesso a uma informação que põe em questão o dia de sua concepção. Nesse paratexto, descobre que uma das refeições nas quais a mãe estava ausente se deve ao fato de ela ter feito uma viagem a Nova Delhi para receber o prêmio “Estimado Lótus”, por suas realizações no campo da arte, exatamente nove meses antes de sua concepção. Estava presente à cerimônia o primeiro-ministro Jawaharlal Nehru, então amigo de Aurora e com quem supostamente ela teve um envolvimento amoroso.

A mãe conta como versão oficial para concepção do filho uma viagem que fizera com a família, quando Abraham, em meio a um passeio, tem um ataque do coração. Mais tarde, ainda naquele dia, eles fazem amor e ela então engravida, vindo, quatro meses e meio depois, a dar a luz ao filho caçula.

Anos depois, em função dos inúmeros conflitos que tem com os pais, Abraham compra para o filho uma passagem só de ida para o Ocidente, mas que será utilizada apenas depois da morte da mãe, supostamente assassinada pelo pai. Em Benengeli, cidade imaginária, supostamente situada na região andaluza da Espanha, prisioneiro no Alhambra, cópia idêntica ao palácio de seu ancestral árabe, o Mouro tem por algoz Vasco Miranda, antigo discípulo de Aurora e eterno apaixonado por ela, que o obriga a decifrar o que há por trás de um dos últimos quadros pintados pela mãe, cujo gesto derradeiro foi, em um trejeito palimpséstico, deixar pintado na “subfície”, como Vasco gostava de dizer, do quadro “O último suspiro do mouro” o suposto assassino dela. O cativo ainda é obrigado a escrever todos os dias, para sobreviver, a apimentada história de sua genealogia familiar bastarda. Tendo Vasco Miranda morrido em decorrência de uma overdose e o Mouro terminado sua narrativa, este

4. ROSA, João Guimarães.
Grande sertão: veredas, 2001, p. 139.

foge do Alhambra e, antes de dar o último suspiro, espalha por Benengeli, a pátria imaginada de seus ancestrais, o manuscrito do que viria a ser o romance *O último suspiro do mouro*, de Salman Rushdie.

Grande sertão: veredas

Riobaldo, o narrador-personagem desse relato, ainda criança, tem de mudar com sua mãe e a família de um tal Gramacedo, da qual eram supostamente agregados, para o território da Sirga, onde o rio De-Janeiro se encontra com o São Francisco, no sertão de Minas Gerais.

Aos 14 anos, vai com a mãe a este rio cumprir promessa feita de esmolar e, depois de curado, com uma metade do dinheiro, pagar uma missa; a outra metade deveria ser colocada em uma cabaça, lançada ao rio para chegar até o Santuário do Santo Senhor Bom-Jesus da Lapa. Nessa ocasião, ocorre o primeiro encontro com o menino Reinaldo/Diadorim, com quem Riobaldo faz sua primeira travessia, literal e metaforicamente, pois, a despeito do medo, atravessa com ele, de barco, o encontro dos rios; é também sua separação simbólica da mãe: “Nem em minha mãe eu não pensava”⁴.

Quando a mãe morre, Riobaldo é levado para viver com o padrinho Selorico Mendes, homem rico, proprietário de três fazendas, mas somítico. Era calado, entretanto, gostava de contar casos dos jagunços que por lá passavam, como o bando de Joca Ramiro, o qual acolhe em sua propriedade uma noite. Esse episódio marca o primeiro encontro de Riobaldo com o bando liderado pelo respeitado Joca Ramiro, do qual se gabará em situações futuras.

Na curta experiência com Selorico Mendes, Riobaldo parece passar por um ritual de iniciação, quando recebe a incumbência de guiar os seis jagunços até o poço do Cambaubal; logo depois o padrinho o envia ao O-Choco para buscar Rozendo Pio, o qual guiaria o bando de Joca Ramiro na travessia da Serra das Trinta Voltas em segurança. Antes, o padrinho o envia para estudar em Curralinho, onde aprende as primeiras letras com mestre Lucas. Lá, vive na lordeza e é bem tratado por todos os amigos de seu protetor, ocasião na qual descobre sua vocação para professor.

Certa feita alguém diz da sua semelhança física com o fazendeiro, levando-o confirmar o que, de certa forma, já havia imaginado: ser filho do padrinho. Riobaldo foge para nunca mais se encontrar com Selorico. É o momento da negação do

pai. A seguir, conhece Zé Bebelo, de quem passa a ser professor, depois secretário, quando Bebelo já liderava o bando, após a morte de Joca Ramiro.

Desse périplo do prófugo Riobaldo, é importante ainda ressaltar que quando se desfaz da relação com Zé Bebelo pela primeira vez, o pouso seguinte é na casa de Malinácio, onde se apresenta como filho de Selorico Mendes e conhecedor do lendário Joca Ramiro. Essas duas referências funcionam como uma espécie de carta de apresentação para Riobaldo. É ainda na casa de Malinácio que ocorre o segundo encontro com Diadorim, momento no qual ele efetivamente se filia ao bando do qual será o último chefe.

Outro momento no qual a paternidade lhe servirá de acesso é quando conhece Otacília, a futura esposa, ocasião na qual, além de se dizer filho do padrinho, menciona ser este dono de “possosas fazendas”⁵. Em seu encontro com Seo Habão, antigo capitão da Guarda Nacional e fazendeiro que a todos queria escravizar, Riobaldo se apresenta como filho do “fazendeiro Senhor Coronel Selorico Mendes, do São Gregório”⁶, para se posicionar como um igual.

Morto o pai-padrinho, Riobaldo herda duas das três fazendas. Em uma das batalhas contra os Hermógenes, pensa em desertar e exigir seu devido estado, o que não ocorre, já que toma posse de sua herança depois de ultimar-se como jagunço, posteriormente à morte de Diadorim, quando então parte em busca de descobrir quem ele(a) fora. Depois que Diadorim nasce como letra, quando encontra a certidão de nascimento e descobre o verdadeiro nome dela – Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins, registrado em batistério na matriz de Itacambira – é que Riobaldo segue o curso da vida, toma posse das fazendas herdadas, casa-se com Otacília e, já velho, de range rede e no gosto de especular ideia⁷, demonstra ter herdado de Selorico Mendes não apenas os bens materiais, mas também a habilidade para contar casos sobre os jagunços, com a diferença de que este narra as experiências que lhe são próprias, enquanto o pai narrava as experiências alheias. Importa frisar que é somente na velhice que Riobaldo, ainda meio reticente, assume possível parentesco com Selorico, quando diz: “quando velho, ele penou remorso por mim; eu, velho, a curtir arrependimento por ele. Acho que nós dois éramos mesmo pertencentes”⁸.

A narração de Riobaldo é, portanto, um relato oral que ele, já velho, conta a um doutor da cidade que o visita e durante três dias ouve seu hospedeiro contar, enquanto toma nota dessas aventuras de jagunços pelo sertão. O que o doutor escreve, tentando preservar a performance oral de quem conta, resulta no livro cuja autoria tem apostada a assinatura de João Guimarães Rosa.

5. *Ibidem*, p. 267.

6. *Ibidem*, p. 593.

7. *Ibidem*, p. 6.

8. *Ibidem*, p. 156.

O romance das origens bastardas do Mouro e de Riobaldo

Interessa observar como nesses dois romances a questão da bastardia é posta em causa. Para tanto, parece-me oportuno o diálogo com o trabalho de Marthe Robert, *Romance das origens, origens do romance*. Com base no texto “Romances familiares”, de Sigmund Freud, a autora propõe uma abordagem do romance que conte a estória interna do gênero, o desejo que o funda e o move, invertendo a relação psicanálise/literatura, como apresentada por Freud, evidenciando na verdade a literatura como tributária do romance familiar dos neuróticos. Com essa inversão, a autora demonstra como a manifestação literária é a estetização de uma narrativa primária, portanto tributária de um processo organizador de ordem psíquica.

Nesse caso, o instrumental psicanalítico abarca uma dimensão essencial da experiência humana, decorrente do complexo nuclear das neuroses, o complexo de Édipo, e sua superação por meio da fabulação. Essa escolha teórica reflete em vários aspectos e um deles é o da terminologia. Em decorrência disso, Robert denomina os autores de “fazedores de romance”, não romancistas, o que me leva a pensar que estão sempre, ao escrever suas narrativas, reescrevendo seus romances familiares.

A estudiosa os divide em duas classes: a denominada Criança Perdida corresponde à primeira etapa da fabulação, na qual a criança crê na onipotência de seu pensamento para livrá-la da realidade e gerar outro mundo, e toma como exemplo máximo Dom Quixote. A segunda classe seria a do Bastardo, fase edipiana, quando a criança passa a fabular a respeito de sua paternidade apenas e, para promover-se socialmente e redimir o que ela acredita ser um nascimento medíocre, coloca-se como uma bastarda, filha de um pai não somente mais proeminente, mas também distante.

Para Freud, entretanto, nessa substituição a criança atribui aos “novos e aristocráticos pais” qualidades dos pais pobres ou verdadeiros. Não há, do ponto de vista do autor, um descarte dos pais verdadeiros; pelo contrário, há o enaltecimento pela transferência de atributos, o que se caracteriza como expressão da saudade dos dias felizes do passado ao lado do pai.

Em *O último suspiro do mouro* essa é uma questão evidente, tendo em vista que o filho, ao colocar em dúvida a data de sua concepção, conseqüentemente duvida de sua filiação e, ao fazê-lo, por uma questão de data e de ocasião, se imagina supostamente filho de Jawaharlal Nerhu, estando sua vida, portanto, atrelada ao tempo histórico no qual a Índia tenta se constituir, de fato, enquanto nação independente e tem no então primeiro ministro um idealista desse projeto.

Como filho bastardo de Nehru, o Mouro faria coincidir sua travessia com a da Índia independente, pois nasce no mesmo ano da conquista da autonomia política do país e consequente partição em duas nações: Índia e Paquistão. Dessa forma, o Mouro faria coincidir sua identidade bastarda com a autonomia de seu país. Portanto, adotaria as versões oficializadas da história. Assumindo-se filho de Abraham, os rumos da história seriam outros: aceitar os encargos de uma concepção e de uma existência fantásticas; e reconhecer-se como filho denegado pelo pai, que o suplanta com um irmão postiço, Adam Bragança, depois Adam Zogoiby, que dirigiria desastrosamente a empresa familiar, nessa altura do relato com nome fantasia alterado para Granaspentas S. A.

Ao viajar para o Ocidente, o Mouro cumpre o desígnio do pai de ir em busca da origem familiar paterna. Do encontro com Vasco Miranda, o Mouro nasce como narrador do rerrelato, aquele que conta o que ouviu dos outros, o que lhe contaram. Esses rerrelatos, contudo, estão atrelados à história da Índia antes e depois de alcançada sua independência. Dessa forma, a ambiguidade da paternidade do Mouro permanece, se pensada do ponto de vista da manipulação dos arquivos com os quais ele lida, pois embaralha as referências de modo a não ser possível a existência de um na ausência do outro. Assim também é a condição do filho bastardo que, para continuar a sê-lo, deve ser filho oficial de um pai, mas consanguineamente de outro ou mesmo ter um pai que não o reconheça como filho.

No caso de Riobaldo, a bastardia não é uma fabulação, mas um fato. Há, da parte dele, a dificuldade de aceitar-se como tal, dada a circunstância de, por exemplo, no primeiro encontro com Diadorim, durante a travessia do rio, este mencionar o pai e Riobaldo não ter uma figura paterna que lhe sirva de referência, quando Diadorim diz: "... Meu pai é o homem mais valente deste mundo"⁹. Lembro que é nessa cena que Riobaldo expressa uma de suas mais peculiares características: o medo, também atributo do padrinho: "Meu padrinho Selorico Mendes era muito medroso. Contava que em tempos tinha sido valente, se gabava, goga"¹⁰. É o desejo de eclipsar-se desse medo hereditário que o leva, futuramente, ao suposto pacto nas Veredas Altas / Veredas Mortas, após o qual assume a chefia do bando.

Márcia Marques de Moraes, no admirável livro *A travessia dos fantasmas – literatura e psicanálise em Grande sertão: veredas* (2001), desenvolve uma investigação sobre a busca da identidade subjetiva de Riobaldo, metaforizada na "travessia dos fantasmas do 'homem humano' que, ao se constituir sujeito, se projeta no Outro, para buscar conhecer(-se) e encontrar uma verdade que, perdida para sempre, só pode ser alcançada, ainda que ilusoriamente, pela linguagem"¹¹. É na (des-)ordem dessa linguagem que Riobaldo romanceia, parafraseando Moraes, sua ascensão

9. *Ibidem*, p. 145.

10. *Ibidem*, p. 152.

11. MORAIS, Márcia Marques de. *A travessia dos fantasmas – literatura e psicanálise em Grande sertão: veredas*, 2001, p. 9.

12. ROSA, João Guimarães.
Grande sertão: veredas, 2001, p. 156.
13. CHEVALIER, Jean;
GHEERBRANT, Alain.
Dicionário de símbolos, 1999, p. 385.

social como bastardo, tomando de empréstimo a Diadorim o pai Joca Ramiro, que figura para a autora como pai simbólico. Antes, porém, Riobaldo passa pelos estágios do pai real – o padrinho Selorico Mendes – e do pai imaginário – Zé Bebelo.

Selorico é referido como pai em três situações que são convenientes a Riobaldo: no encontro com Malinácio, quando conhece Otacília e quando se depara com Sêo Habão. Em tais situações, o pai não só é uma pessoa de posse, mas um coronel, homem influente, amigo dos mais poderosos e corajosos jagunços, como Joca Ramiro. Comparando a convicção com que nesses momentos Riobaldo diz ser filho de Selorico Mendes com a incerteza existente em sua última fala sobre o pai, quando do tempo da narração: “Acho que nós dois éramos mesmo pertencentes”¹², fica evidente que o problema de identidade não está resolvido, pois o filho não aceitou efetivamente a paternidade, a despeito de ter herdado bens, de se assemelhar fisicamente, de ter sido medroso e de ser contador de casos como o pai.

Na economia do romance, se Riobaldo tivesse se submetido à paternidade, os rumos da estória seriam outros; as travessias rumo ao esclarecimento diferentes, pois os problemas enfrentados seriam de outra natureza. E isso vale para o fato de que, ao se assumir bastardo, Riobaldo pode tomar de empréstimo o pai de Diadorim e, assumindo-o como pai simbólico, fazer-se jagunço; supostamente realizar o pacto para vencer o medo e nascer como chefe, o Urutú Branco. Quando velho, só pode ser o contador de estórias que é porque negou o pai, porque ousou ser aquilo que lhe seria naturalmente negado se legitimado como o filho de Selorico Mendes.

Diante dessas reflexões, gostaria de trazer para a discussão uma imagem que me parece relevante para entender o que venho chamando de escrita bastarda. Um documento da Antiguidade egípcia representa Thot a extrair os caracteres da escrita do retrato dos deuses. Nascida à imagem destes, a escrita tem, portanto, uma origem sagrada, posteriormente identificada com o homem e tida como uma marca suplementar da manifestação do verbo. No esoterismo muçulmano, as letras do alfabeto são consideradas constitutivas do próprio corpo de Alah. Na Índia, Saravasti, a *shakti* de Brama, deusa da palavra, é também designada como Deusa-alfabeto (*lipidevi*): as letras se identificam com as partes do seu corpo. Entre judeus e muçulmanos, as divindades supremas: JHVH e Alah compõem-se de quatro letras. É evidente que o simbolismo das letras, assim considerado, dá às Escrituras Sagradas uma pluralidade de sentidos. A criação, portanto, pode ser vista como um livro cujas criaturas são essas letras.¹³

O sistema de escrita deriva das letras e procede por combinações. Tais combinações podem ser “desenhadas” em diversos estilos, como a caligrafia carolíngia, a gótica, a cortesã e a

bastarda. A caligrafia, antes e até mesmo depois de Gutenberg, constituía-se em um ensino sistemático ministrado em cursos especiais. Havia, contudo, aqueles que aprendiam sem passar por um processo formal. Outros, embora sistematizassem esse conhecimento, degeneravam sua escrita, afastando-se dos preceitos caligráficos canônicos. Esse afastamento da genealogia paleográfica fez surgir um estilo de escrita que passou a ser denominada bastarda, pois se constituía em uma degeneração dos traços caligráficos convencionais e na criação de um tipo de escrita particular.

A caligrafia bastarda, também conhecida como cursiva, por ser mais legível que a processual, foi amplamente divulgada devido a seu emprego em uma grande variedade de manuscritos. A caligrafia italiana é conhecida como bastarda, por ser considerada ilegítima a partir da latina (um desvio de traçado) – traços cheios ascendentes iguais aos cheios descendentes; a caligrafia nacional francesa é bastarda da italiana em razão de suas hastes mais alongadas.¹⁴

Essa reflexão ajuda a compreender o ponto decisivo desta investigação: o de que Salman Rushdie e Guimarães Rosa, por meio de vários mecanismos, promovem um desvio consciente do cânone, sem deixar de a ele pertencer, para propor um novo conceito operatório, aqui denominado *bastardia literária*, que se configura a partir de uma escrita, também ela bastarda. Para melhor sistematizar esse conceito, apoio-me em alguns pontos. Para tanto, a bastardia será considerada no plano do enunciado e no da enunciação. Além disso, baseio-me, ainda, na ideia de suplemento, vastamente investigada por Jacques Derrida a partir da obra de Jean-Jacques Rousseau.

Para Derrida, “o suplemento nada significa, só substitui uma carência”¹⁵. Como instância subalterna adjunta, ele funciona como um substituto, não para simplesmente acrescentar à posteridade uma presença; seu lugar na estrutura é assinalado pelo vazio, uma vez que no sistema das representações uma coisa não pode se preencher de si mesma,¹⁶ pois o signo é o suplemento da coisa. O primeiro momento, para o pensador, no qual a natureza chama à suplência, é a infância, quando ocorre a primeira manifestação da carência. O suplemento surge, então, para Derrida, como oportunidade para a humanidade e como origem de sua perversão.¹⁷

Como pensar e compreender a carência e o mal da suplementariedade quando aplicados à literatura? Primeiramente, uma das reflexões é contextual e a outra, dentre tantas, é de natureza metalinguística. Tanto a literatura de Rushdie quanto a de Rosa, e também suas proposições críticas, estão nitidamente ancoradas a debates segundo os quais os discursos legitimados pela ideologia moderna têm sua continuidade contestada. Essa

14. Disponível em: <<http://www.ingers.org.br/paleo1.html>>, acesso em 19 de maio de 2005.

15. DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*, 1973, p. 253.

16. *Ibidem*, p. 178.

17. *Ibidem*, p. 180.

18. BHABHA, Homi. *O local da cultura*, 1998, p. 218.

“crise de legitimação”, como anunciada por François Lyotard (1990), significa um repensar as bases que estruturam o pensamento ocidental, conhecido como humanismo liberal.

A crise dos metarrelatos e da história tradicional está fortemente relacionada à reestruturação da geopolítica do planeta, cuja desestabilização de fronteiras tanto geográficas quanto simbólico-culturais se deve, não somente, mas fundamentalmente, ao recente processo de descolonização dos países submetidos ao jugo inglês, francês e português. Os muitos anos de submissão exigiram dos colonizados a adoção de hábitos do colonizador que foram, com o passar dos tempos, saindo da categoria de pura mímica e assumindo a dimensão de arremedo crítico, como diz Homi Bhabha, quando já é possível perceber certa autonomia dos gestos; ou seja, o simples “macaquear” a cultura do outro-colonizador aos poucos se institui como rebeldia, ruptura que “engana a natureza maternal” para instituir a escritura, quando as significações substitutivas rompem com o mesmo projetado como imagem. Essa talvez seja uma explicação para a afirmação derridiana de que a “lógica do suplemento não é a lógica da identidade”,¹⁸ pois não pretende reproduzir o mesmo. Não é a lógica da cópia que se institui como política, mas a da cópia que se institui como diferença, como as letras alteradas do alfabeto bastardo.

No momento, então, em que aparece o discurso suplementar da cultura submetida, ele se institui como algo a mais, não para apagar a imagem forjada pelo invasor, mas para evidenciar que, em suas fendas, outras vozes e imagens se instituem como forma de se minimizar a neblina que se abateu sobre a origem.

Na dimensão metalinguística, portanto da composição dos relatos aqui em apreço, eles são elaborados valendo-se da noção de suplemento. No plano do enunciado, em ambos os casos, tem-se narradores em primeira pessoa que lidam com lembranças próprias e alheias e, por meio delas, tentam emprender e compreender sua origem. Nesse percurso, sua condição oscila entre aquela do narrador moderno – contador das próprias experiências – e a do narrador pós-moderno, como definido por Silviano Santiago (1989), o qual narra as experiências alheias sem delas ter participado. Nessa intrincada rede de vozes narrativas, deve-se ainda considerar o caráter memorialista e o histórico, bem como os jogos intertextuais presentes nos textos. Na medida em que tentam compor essa estrutura genealógica, esses narradores, não raro, descobrem inúmeras cisões nessas estruturas.

A contradição característica desses romances relaciona-se à tensão existente entre o desejo de escrever e de contar desses narradores e o que de fato eles realizam. Rushdie e Rosa, deliberadamente, através dos diversos procedimentos de que

fazem uso, criam inúmeras possibilidades de leitura para o que escrevem. Como resultado, há em Rushdie um narrador que se assemelha aos moldes do narrador moderno, que anseia pela totalidade, pelo pleno acabamento do relato, enquanto em Rosa o narrador que se apresenta ao leitor é o tradicional, já que o relato de Riobaldo é oral e fruto de suas experiências como jagunço no sertão mineiro. Contudo, esses narradores são constantemente compelidos por seus autores a provocarem aberturas nas narrativas que escrevem, desencaixotando histórias, decifrando manuscritos, radiografando pinturas, como é no caso de *O último suspiro do mouro*. Em *Grande sertão: veredas*, a abertura ocorre a partir da explicitação de três nuances narrativas, quais sejam: “a matéria vertente”¹⁹, de que se vale Riobaldo no seu contar; a vocalização de Riobaldo, na tentativa de dar corpo ao sucedido; e o gesto de escrita do narratário, representado pelo doutor da cidade, que dá “corpo ao suceder”²⁰, registrando graficamente a performance oral do contador.

19. ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*, 2001, p. 134.

20. *Ibidem*, p. 134.

21. CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*, 2011, p. 256.

Sistematizando ideias

Feitas essas considerações, resta pensar de que maneira a bastardia, associada aos narradores-personagens, propõe-se como questão teórica para a leitura de romances contemporâneos de países que foram outrora colonizados. Percebo, ao aproximar Salman Rushdie de João Guimarães Rosa, que os dois autores provocam um desvio consciente do cânone em alguns aspectos, quais sejam: quem narra, o que narram, como narram. Início com o narrador.

Em “A nova narrativa” Antonio Candido, fazendo um exame da literatura brasileira no contexto latino-americano, a partir da segunda metade do século XX, posterior ao surgimento de Clarice Lispector e de Guimarães, diz estarmos

ante uma literatura do contra. Contra a escrita elegante, antigo ideal castiço; contra a convenção realista, baseada na verossimilhança e o seu pressuposto de uma escolha dirigida pela convenção cultural; contra a lógica narrativa, isto é, a concatenação graduada das partes pela técnica da dosagem dos efeitos; finalmente, contra a ordem social, sem que com isso os textos manifestem uma posição política determinada (embora o autor possa tê-la).²¹

Diante desse panorama de tendências, Candido acrescenta que, sob a provável influência de Guimarães Rosa, o “realismo feroz” manifesto na literatura desse período talvez se perfizesse

22. Ibidem, p. 257.
23. Ibidem, p. 257.
24. Ibidem, p. 257-258.

melhor com um narrador em primeira pessoa. O argumento do estudioso se baseia no fato de que “na tradição naturalista o narrador em terceira pessoa tentava identificar-se ao nível do personagem popular através do discurso indireto livre”²², enquanto o narrador em primeira pessoa, nessa fase de realismo feroz transmite a brutalidade da situação pela brutalidade do seu agente, com o qual se identifica a voz narrativa, que descarta “qualquer interrupção ou contraste crítico entre narrador e matéria narrada”²³.

Diferente do narrador em terceira pessoa do realismo tradicional, que se “encastelava na terceira pessoa” para preservar a distância social, o desejo do narrador em primeira pessoa, para *Candido*, é o inverso; “ele deseja apagar as distâncias sociais, identificando-se com a matéria popular”, confundindo autor e personagem, em um “discurso direto desconvencionalizado”²⁴. O autor ainda acrescenta que essa “abdição estilística” não é um traço recorrente somente na literatura brasileira, mas também em outras, como venho defendendo. Existem outros traços importantes que ajudam a avançar rumo ao entendimento dessa questão, como a estratégia do manuscrito encontrado, vastamente estudada por Maria Fernanda de Abreu.

Tal estratégia não é nova na literatura do Ocidente; pelo menos desde Miguel de Cervantes vem fazendo história e é ressignificada nos autores aqui em estudo. Em *O último suspiro do mouro* tal tática aparece pelo menos três vezes: o manuscrito de uma judia, que conta a história do seu encontro com o árabe Boabdil el Zogoiby quando ambos, expulsos da Península Ibérica, iam rumo à Índia. Ela com um filho no ventre, dará início à genealogia bastarda dos judeus de Cochim, com ascendência árabe. O outro episódio é o do já mencionado manuscrito do cozinheiro Ezequiel, no qual o Mouro encontra pistas que o fazem duvidar da paternidade de Abraham. O último episódio é o do livro escrito pelo Mouro e espalhado pela cidade imaginária de Benengeli, cujo nome remete ao sobrenome de Cide Hamete Benengeli, o historiador e tradutor árabe em Toledo que, de acordo com Miguel de Cervantes, verteu para o espanhol o segundo tomo do *Dom Quixote*.

No caso de *Grande sertão: veredas*, tem-se um manuscrito que emerge de maneira bastante peculiar, mas não verbalmente mencionada no romance. Durante três dias ininterruptos, Riobaldo narra a um doutor da cidade, que pelo sertão passava, as aventuras pregressas que fizeram dele o Urutu Branco. Enquanto atentamente ouve os enovelados relatos de seu hospedeiro, o ouvinte toma nota. Dessa parceria – enquanto um conta o outro escreve – nasce um suposto manuscrito do livro que é, portanto, resultado do encontro entre a matéria vertente com o papel.

O que os autores ficcionalizam aqui é a permanência da performance oral do narrador, caso de Riobaldo, e a manutenção

da voz narrativa em primeira pessoa, fazendo crer terem os autores, aqueles que assinam seus nomes nas capas dos livros, abdicado da estilística, como mencionado por Antonio Candido, apagando as distâncias sociais entre quem narra, quem escreve, quem assume a autoria e, conseqüentemente, quem lê, pois foram apenas portadores dos discursos de outrem.

Quanto à matéria narrada, em Salman Rushdie tem-se, no plano macro, a história/estória da Índia, suas sucessivas e concomitantes colonizações por diferentes países europeus, como Portugal, Holanda e Inglaterra; a intrincada matéria cultural e religiosa constituída dos encontros étnico-culturais. No plano micro, tem-se a história de uma genealogia familiar que remonta à chegada dos portugueses, na expedição de Vasco da Gama em 1498, concomitantemente à chegada de judeus e muçulmanos expulsos da Península Ibérica, ocorrendo aqui a justaposição do plano micro e do macro.

No caso de *Grande sertão: veredas*, plano macro e micro também se justapõem, pois ao mesmo tempo em que a história brasileira é contada – a partir da primeira república – quando da criação da Guarda Nacional e dos cargos de coronéis, o que dá origem a uma das faces do coronelismo no país, a história do Brasil sertanejo com esses coronéis e jagunços guerreando para impor a lei da cidade no sertão, tem-se a estória de Riobaldo, seu suposto pacto com o diabo e a conflituosa estória de amor pelo(a) jagunço(a) Diadorim.

Ambos os relatos são atravessados e atravessam a densa teia histórica de seus países em momentos decisivos de sua constituição enquanto nações livres, que se afastam ou pelo menos tentam o quanto podem se afastar de seu “pai” colonizador, de modo a constituírem uma distância crítica sobre ele que lhes permita, entre caminhos e descaminhos, uma travessia rumo à sua constituição identitária que, não podendo de todo obliterar a existência desse pai, denegam a assinatura paterna no contar dessa história/estória.

O modo como esses relatos são contados constitui-se também em aspecto relevante de se explicitar nos romances aqui em apreço. Além dos narradores-personagens, esses romances contam com outros narradores, que narram relatos menores, mas que dão sustentabilidade ao enredo maior. Esses narradores dos microrrelatos, se assim os posso nomear, são anônimos; aqueles que tiveram suas histórias/estórias silenciadas pelos discursos oficiais. É o momento no qual a instância subalterna disjuntiva, representada por essas vozes e relatos minoritários, insurge como suplemento.

Outra característica desses relatos é se valerem de documentos apócrifos ou menores, valorizando mais uma vez os pequenos acontecimentos. No caso do Mouro, os manuscritos são exemplos dessa estratégia, enquanto em Guimarães Rosa as

cartas que circulam no decorrer do romance, o batistério onde encontra o verdadeiro nome de Diadorim e o próprio livro que é escrito enquanto a história/estória é contada.

Acrescente-se a isso o recurso ao fantástico ao qual recorrem os dois autores. Rushdie lida com a ideia de uma gestação fantástica para o Mouro, além de alterações físicas extraordinárias em seu corpo. Rosa situa sua narrativa no centro de uma discussão sobre a existência ou não do diabo, para chegar à história de um possível pacto que Riobaldo teria feito com o Capiroto para se fazer homem corajoso, superando o medo hereditário e, como chefe do bando de jagunços, assumir-se como Urutu Branco. Se, como diz Tzvetan Todorov, o fantástico oscila entre o que a razão explica e o que carece dessa probabilidade, Rushdie e Rosa cumprem o postulado, pois os eventos aqui mencionados provocam uma vacilação no leitor, além de estarem sintática e semanticamente registrados nas narrativas, explicitando aquilo que Candido diz ser “contra a convenção realista”. Dependendo de como se opta pela leitura dos acontecimentos extraordinários, os resultados alcançados serão verossímil e sobrenatural ou inverossímil e racional. Acrescente-se ainda que os dois romances cumprem outra característica do fantástico, que é a do narrador em primeira pessoa.

O modo como esses autores forjam a memória própria, a alheia e a imaginada, é outro aspecto que os aproxima. No caso de Rushdie, a memória imaginada poderia caracterizar-se por imagens nunca vistas antes de serem lembradas; são buscadas nos armazéns da cultura, dispostas sob a forma das mais diversas tradições. Esse recurso permite ao narrador amalgamar experiências alheias para traçar sua antigenealogia familiar e textual. Sua narrativa passa, então, a se estruturar a partir de falhas preenchidas com o que ele inventa, cria e explicita.

No caso de Rosa, além de contar sua memória de narrador tradicional, Riobaldo apresenta relatos contados por outros, manipula os arquivos da história do Brasil, pois se vê a desfilar pelo romance personagens que se assemelham a Lampião, Antônio Conselheiro e Getúlio Vargas. No plano do que estou denominando memória imaginada e parafraseando o prefácio “Aletria e hermenêutica”, de *Tutameia*, o autor atrela história e estória, escanchando os planos da lógica, desafiando para a realidade superior com novos e impensados sistemas de pensamento. Ou seja, no sistema do tudo é e não, lê-se história e estória como componentes indissociáveis um do outro. Ou seja, a estória faz o rerrelato da história.

Convém ainda destacar o uso criativo da linguagem de que fazem uso os autores. Em Salman Rushdie as personagens como Epifânia, Aurora e Vasco Miranda têm um vocabulário muito próprio além de, estilisticamente, o escritor escrever em um inglês rasurado, cheio de tiques próprios do inglês indiano. Em entrevista ao *Salon Features*, Salman Rushdie é indagado a respeito das invenções verbais de *O último suspiro do Mouro*, se isso não seria típico do inglês indiano emergente, ao que o autor afirma:

Uma das minhas irmãs ocasionalmente utilizava esse tipo de construção. Eu não quis reproduzir o discurso indiano absolutamente, mas criar uma família e seus hábitos verbais. Toda família tem suas próprias palavras para as coisas, suas próprias frases. Eu quis criar um tique verbal familiar. É interessante para mim que o quanto daquilo que é uma família é governado pelo uso da língua.²⁵

O inglês falado na família do Mouro é um inglês de arremedo, cuja missão reformadora e civilizatória, como diz Bhabha, é ameaçada pelo falar deslocado de seu duplo disciplinar. Essas personagens, por falarem uma língua quase, mas não exatamente igual, e Rushdie, por também escrever nessa língua, aproximam-se. Essa comunidade peculiar de falantes, que também escreve em uma língua menor, surge pelo fato de que há um “processo discursivo pelo qual o excesso ou deslizamento produzido pela *ambivalência* da mímica [...] não apenas rompe o discurso, mas se transforma em uma incerteza que fixa o sujeito colonial como uma presença ‘parcial’”.²⁶

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

espero que todos nós partilhemos a opinião de que não podemos pura e simplesmente usar o inglês do mesmo modo que os ingleses o fazem; é necessário ajustá-lo aos nossos próprios objetivos. Aqueles de entre nós que escrevem em inglês, fazem-no apesar da sua ambivalência em relação a esse uso, ou talvez mesmo por causa dessa mesma ambivalência, ou por que (*vis*) encontramos nesse desafio linguístico um reflexo de outras lutas do mundo real, lutas entre as diferentes culturas que existem em nós próprios e as diferentes influências que atuam sobre as sociedades. Conquistar a língua inglesa pode mesmo significar completar o processo da nossa libertação.²⁷

Em Guimarães Rosa, a linguagem é uma invenção baseada no conhecimento linguístico do autor, não só como falante de doze línguas e conhecedor da gramática de vinte e sete, mas também na relação que tinha com a língua falada pelo sertanejo. Sua linguagem é, portanto, universal pela relação com as línguas com as quais o autor tinha contato, e regional porque fruto de sua experiência como homem do sertão, como viajante sertão a dentro. Essa língua que faz titubear, gaguejar é e não é a língua do antigo colonizador; é e não é a língua do sertanejo. Essa língua é resultado de um procedimento alquímico que provém do coração, como diria o próprio Rosa. Parafraseando Carlos Drummond de Andrade, é uma língua fabulista, fabulosa.

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

26. BHABHA, Homi. *O local de cultura*, 1998, p. 131.

27. RUSHDIE, Salman. *O último suspiro do mouro*, 1994, p. 31.

28. FOUCAULT, Michel.
Microfísica do poder, 1979, p. 16.

29. *Ibidem*, p. 28.

30. RUSHDIE, Salman. “The Empire Writes Back with a Vengeance”. *The Times*. 1982.

Conclusão

Refletindo sobre o percurso até aqui realizado com os dois romances, penso que a escrita bastarda é uma proposta que des-territorializa os referentes “legítimos”, não porque eles desaparecem, mas porque sofrem um deslocamento de sua centralidade para dialogarem, pela via da suplementariedade, com os referentes até então silenciados das culturas minoritárias. Assim, podem-se vislumbrar as vivências cotidianas dos grandes heróis épicos, bem como os atos heroicos das personagens que ainda não foram ouvidas pela História e que não foram representadas na Literatura canônica. A bastardia literária, por essa via, assume um compromisso com as versões proscritas ou esquecidas da literatura e da história.

Ser bastardo parece condição essencial para que essa relação se estabeleça na contemporaneidade. Todo bastardo rompe a linearidade de uma linhagem. Enquanto se mantém em silêncio, sua existência não fragiliza a linhagem familiar paterna. Quando reivindica os direitos que considera ter, põe em questão as tradições, as memórias e a identidade de determinado grupo. Ao reclamar um lugar, ocorre, muitas vezes, que o bastardo institua uma nova linhagem, mas deixando em evidência as alterações instituídas na anterior. Nesse sentido, essa ideia corrobora o conceito de genealogia empregado por Michel Foucault. Para o filósofo francês, a genealogia se opõe “ao desdobramento meta-histórico das significações ideais e das indefinidas teleologias. Ela se opõe à pesquisa da origem”²⁸. Esse conjunto de camadas heterogêneas sinaliza para a descontinuidade. Nessa mesma direção, Foucault continua a afirmar que “a pesquisa da proveniência não funda, muito pelo contrário: ela agita o que se percebia imóvel, ela fragmenta o que se pensava unido; ela mostra a heterogeneidade do que se imaginava em conformidade consigo mesmo”²⁹.

Assim, um bastardo, quando revolve os fios de sua origem, como fazem o Mouro e Riobaldo, inverte as relações de força, reivindica um direito confiscado, enfraquece as concepções lineares de uma árvore genealógica. Nos termos do autor indiano, “depois de incorporar a cultura e as ideias europeias, os intelectuais das antigas colônias tentam mostrar que podem falar por si mesmos e, ainda mais, *falar contra*”³⁰. Esse “falar contra” marca uma assimilação insubordinada da cultura colonial, através da qual os intelectuais dessas antigas colônias realizam um processo de contraescrita. A partir dele, eles se apropriam das línguas coloniais e as tornam híbridas. Agem como Calibans herdeiros da língua do senhor imperial. Essa língua dá tanto a Rushdie quanto a Rosa condições de fazer o passado emergir como recriação. Assim, eliminam as noções de lá e cá, de nós e outro. Apesar de posições desiguais, a interação favorece o aparecimento da ideia de que tanto o “eu” quanto o “nós”, tanto o colonizador quanto o colonizado são vários.

Por isso, a fala do bastardo está ligada a vários espaços, que lhe permitem realizar uma contranarrativa através da qual mina as manobras ideológicas e explícita que a identidade é percebida como uma essencialização. O bastardo tem um corpo, uma fala e uma escrita mesclados. Por essa via, ele questiona a estrutura monolítica das narrativas épicas e sagradas, aquelas que legitimam a bastardia.

Assim, os dois romancistas utilizam o saber adquirido para “circunstâncias menores”³¹. Enquanto as narrativas épicas e sagradas estão centradas na coletividade e focalizam a face pública de seus heróis, Rushdie e Rosa não só tornam público o privado, mas também oferecem às minorias meios de fazer história e de reescrever a cultura. Desse modo, os autores redesenham as fronteiras e questionam a memória dominante, de modo que o bastardo tem direito à inscrição da sua voz, da sua identidade fragmentária e da sua diferença no território espaçotemporal ocupado, narrando em primeira pessoa, descolonizando, portanto, a voz narrativa, pois tendo voz própria, não é um sujeito de quem se fala, mas que fala por si mesmo.

31. Cf. DELEUZE;
GUATTARI. *Kafka – por uma literatura menor*, 1977.

Referências

BENJAMIN, Walter. “O narrador – considerações sobre a obra de Nicolai Leskov”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 222-232.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução de Myrian Ávila et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. (Coleção Humanitas).

BORGES, Telma. *A escrita bastarda de Salman Rushdie*. São Paulo: Annablume, 2011.

_____. “A problemática da Identidade na literatura contemporânea – o caso Nael”. *Água da palavra* – revista de literatura e teorias. n. 3, 2011. Disponível em: <http://aguadapalavra.wix.com/aguadapalavra5/apps/blog/tag/telma-borges>.

CANDIDO, Antonio. “A nova narrativa”. In: _____. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 241-260.

_____. “O homem dos avessos”. In: _____. *Tese e antítese*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 14. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1999.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973. Col. Estudos, n. 16.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- FREUD, Sigmund. “Romances familiares”. Disponível em: <http://lacan.orgfree.com/freud/textosf/romancesfamiliares.pdf>. Acesso em: 10/01/2015.
- MORAIS, Márcia Marques de. *A travessia dos fantasmas – literatura e psicanálise em Grande sertão: veredas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- PALEOGRAFIA. Disponível em: <<http://www.ingers.org.br/paleo1.html>>. Acesso em 19 de maio de 2005.
- ROBERT, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19. Ed. Nova Fronteira, 2001.
- _____. *Tutameia*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1969.
- RUSHDIE, Salman. Disponível em: <<http://www.salon.com/06/features/interview2.html>>. Acesso em: 19 de maio de 2005.
- _____. *O último suspiro do Moura*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *Pátrias Imaginárias: ensaios e textos críticos 1981-1991*. Tradução de Helena Tavares et al. Lisboa: Dom Quixote, 1994.
- SANTIAGO, Silviano. “O narrador pós-moderno”. In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 38-52.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1981.