

A figuração da cidade em “Os versos satânicos”, de Salman Rushdie

Erimar Wanderson da Cunha Cruz¹
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Resumo

O presente artigo aborda as manifestações da *figuração* da cidade na narrativa de *Os versos satânicos* de Salman Rushdie (1998). Para alcançar tal escopo, a análise apropriou-se dos conceitos de espaço simbólico (SAID, 2007; TUAN, 1980; LEFEBVRE, 1991), e da história *non événementielle* (LE GOFF, 1990) aplicados com o modelo dialético da espacialidade (SOJA, 1996). A urbanidade é um traço tão inerente da organização social e da vida moderna que pensá-la para além da imediatez torna-se um complexo esforço de abstração. Deste modo, no contexto contemporâneo, a cidade é observada como um espaço privilegiado em que são catalizadas as crises identitária do sujeito pós-moderno, tanto na medida da assimilação (topofilia), quanto da repulsão espacial. O emprego desta metodologia interdisciplinar facultou um entendimento mais detalhado da representação espacial no estilo rushdiano. As propostas da geografia simbólica e da história *non-événementielle* inserem-se no contexto da produção de categorias analíticas que propiciem uma apreensão sistemática das manifestações do espaço urbano dentro do ambiente ficcional de *Os versos satânicos*.

Palavras-chave

Espaço na narrativa. Figuração espacial da cidade. Narrativas pós-coloniais.

¹ Professor do Instituto Federal do Piauí – Campus São Raimundo Nonato, é licenciado em Letras/Português (UESPI), mestre em Estudos Literários (UFPI) e doutorando em Literatura Comparada (UFC).

1 Introdução

Publicado em 1988, *Os versos satânicos* relatam a trajetória de personagens que emigram da Índia para a Inglaterra em busca de reconhecimento, melhores condições de vida e realização identitária. O universo espacial da trama de Rushdie movimenta-se entre mundos ricos em diversidades culturais e ideológicas. Num misto entre crítica anti-imperialista, humor e pastiche, o ficcionista indiano compõe uma obra bastante peculiar na literatura contemporânea de língua inglesa.

Tal romance é mais recordado devido à condenação de morte (não levada a termo) de seu autor pelo aiatolá Khomeini sob a alegação de seu caráter pretensamente blasfemo, ou, ainda por ser considerado das mais icônicas narrativas pós-coloniais. No presente estudo se decidiu trilhar um caminho alternativo de investigação: coadunando a análise estilística da topologia espacial do texto à apreensão do caráter simbólico da espacialidade do discurso da obra.

Em primeiro lugar cabe-se fazer um esclarecimento sobre a metodologia de estudo assumida no presente: a) não se pretende fazer uma cronologia dos modelos de urbanidade até alcançar o tipo de cidade representada na narrativa do romance e, como consequência disto, b) não se fará um roteiro sincrônico e diacrônico das paisagens urbanas das cidades mencionadas no romance (Bombaim, Londres e demais localidades indianas e britânicas).

O fato de ignorar estes caminhos para esta pesquisa se justifica por tais objetos extrapolarem os limites de uma análise estritamente literária, sendo terreno de outras matérias (geografia, arqueologia e história arquitetônica). As propostas da geografia simbólica (SOJA, 1996, 2000; LEFEBVRE, 2007) e da história *non-événementielle* inserem-se no contexto da produção de categorias analíticas que propiciem uma apreensão sistemática das manifestações do espaço urbano dentro do ambiente ficcional de *Os versos satânicos*.

2 A cidade como representação

O conceito de cidade, à primeira vista, aparenta-se um dos mais simples no que trata da espacialidade: uma forma de povoamento coletivo marcado pelo acúmulo organizado de construções ou uma entidade geográfica oposta ao campo. A urbanidade é um traço tão inerente da organização social e da vida moderna que pensá-la para além da imediatez torna-se um complexo esforço de abstração. Essa abordagem de espacialidade,

por assim dizer, automatizada do espaço urbano acaba por fixar sua configuração apenas ao caráter sensorial de sua paisagem. Conforme afirma o geógrafo chinês Yi-Fu Tuan (1980):

Um ser humano percebe o mundo simultaneamente através de todos os seus sentidos. [...] Na sociedade moderna, o homem tem que confiar mais e mais na visão. Para ele, o espaço é limitado e estático, um quadro ou matriz para os objetos. Sem objetos e sem fronteiras, o espaço é vazio. E vazio porque não há nada para ver, embora possa estar cheio de vento (TUAN, 1980, p. 12-13).

Página | 252

Essa visão realista-materialista do espaço conduz para uma análise reducionista da espacialidade, pois, cria a impressão de que tal fenômeno seria algo per se, cuja apreensão estaria isenta de interpretações. O espaço, nessa perspectiva, é somente um dado puro da realidade e para analisá-lo bastaria constatar, através dos sentidos, seus elementos constitutivos dentro de categorias objetivas (extensão, altitude, relevo etc.). O pensador americano Edward W. Soja (1996) assim descreve este processo:

Esta visão essencialmente física tem influenciado profundamente todas as formas de análise espacial. [...]. Isso inclusive tem tendido a imbuir todas as coisas espaciais de uma persistente sensação de primordialidade e composição física, de uma aura de objetividade, inevitabilidade e reificação (SOJA, 1990, p. 79, tradução livre).

A espacialidade seria descrita da mesma maneira, não importando a época, o contexto cultural ou o sujeito que lhe observasse. Entretanto, o próprio Tuan (1980) questiona esse caráter de aparente transparência do espaço. Para ele a relação com a espacialidade não pode ser entendida de forma anacrônica e descontextualizada, pois, encontra-se continuamente modificada na relação entre sujeito e lugar:

A superfície da terra é extremamente variada. Mesmo um conhecimento casual com sua geografia física e a abundância de formas de vida muito nos diz. Mas são mais variadas as maneiras como as pessoas percebem e avaliam essa superfície. Duas pessoas não veem a mesma realidade. Nem dois grupos sociais fazem exatamente a mesma avaliação do meio ambiente. A própria visão científica está ligada à cultura - uma possível perspectiva entre muitas (TUAN, 1980, p. 6).

Segundo o pensador chinês o espaço não fala por si mesmo, este só ganha significado na sua relação com o ser humano, com a sua subjetividade, cultura e contexto sócio-histórico. No mesmo sentido, Edward Said (2007) adota similar posicionamento ao falar de uma entidade geográfica específica, o Oriente:

O Oriente é uma ideia que tem uma história e uma tradição de pensamento, um imaginário e um vocabulário que lhe deram realidade e presença no e para o Ocidente. As duas entidades geográficas [Oriente e Ocidente], portanto, sustentam-se e, em certa medida, refletem uma a outra (SAID, 2007, p. 31).

Destarte, a espacialidade não pode ser entendida como um elemento anacrônico ou autossuficiente, mas, como uma intrincada rede de materialidades concretas e representações simbólicas. O espaço não é apenas fato, é também uma representação e uma construção discursiva localizada historicamente. Logo, caberia ao analista do espaço não limitar-se a descrever os seus elementos visuais (*what*), mas, também teria de constatar os elementos discursivos ligados a espacialidade (*how*), reconstituindo as origens sócio históricas de ambos. Nas palavras de Soja (1990):

É necessário começar a fazer uma possível e clara distinção entre espaço per se, espaço como um dado contextual e espaço criado pela organização e produção sociais. Partindo de uma perspectiva materialista, quer mecanicista ou dialética, o tempo e o espaço em sentido geral ou abstrato, representam uma forma objetiva de matéria. Tempo, espaço e matéria estão inextricavelmente conectados (SOJA, 1990, p. 79; com grifos nossos, tradução livre).

Para apreender o mecanismo de construção simbólica da espacialidade urbana, Edward W. Soja (1996) propõe um modelo “que inter-relaciona uma dialética ligada por uma tríade” (SOJA, 1996, p. 65-68). O modelo de espacialidade proposto por Soja (1996) está composto por três níveis (a, b, c):

a) A prática espacial (*espace perçu*, o espaço percebido)

A prática espacial é entendida como a produção das representações da espacialidade desenvolvidas por cada grupo social. Para Soja (1996), “é entendida como o processo da forma material da espacialidade social; ela é, deste modo, apresentada tanto como meio quanto propósito da atividade, comportamento e experiência humanas” (SOJA, 1996, p. 66).

b) As representações do espaço (*espace conçu*, o espaço concebido)

As representações do espaço são um conjunto de abstrações espaciais produzidas para convencionar uma percepção do espaço. Estas representações ordenam, dimensionam e, de certo modo, “impõem um controle sobre o conhecimento, os símbolos, e códigos [...] da decodificação da prática espacial e da produção do conhecimento espacial” (SOJA, 1996, p. 66). Segundo Lefebvre (2007, p. 36-37) este tipo de

espacialidade é a forma dominante de espaço em qualquer sociedade e “um armazém do poder epistemológico”.

c) Os espaços das representações (*espace vécu*, o espaço vivenciado)

Os espaços das representações se diferenciam das outras duas modalidades espaciais por se tratar de um uso estratégico do espaço, relacionado às práticas particulares dos diversos grupos sociais com seu espaço. Estes se ligam com as atividades não convencionais, sejam as marginalizadas, *underground* ou mesmo artísticas, que não costumam estarem cotidianamente presentes em todos os espaços.

Estas intervenções não automatizadas sobre o espaço reposicionam as representações estabelecidas do espaço: ora as questionando, ora as atualizando segundo as demandas da dinâmica comunitária. Daí estas representações estarem diretamente ligadas à vivência dos sujeitos com sua espacialidade.

3 A cidade em *Os versos satânicos*

Um dos aspectos mais particulares da representação espacial em *Os versos satânicos* trata-se da opção pelo ambiente metropolitano, e principalmente pelo espaço urbano de Londres. Tal escolha espacial está fundamentalmente associada a dois caracteres particulares deste espaço geográfico: a metrópole é uma espacialidade híbrida, isto é, tem sua paisagem marcada pela mistura de diferentes usos arquitetônicos; e, principalmente pelo seu caráter cosmopolita, a cidade moderna é um modelo copiado e almejado como símbolo espacial da civilização contemporânea.

Esta condição supranacional, supracultural da metrópole acaba por ressaltar uma ambivalência que lhe é própria: a multiplicidade de horizontes referenciais e possibilidades de usos consorciados a um número de desigualdades e dilemas sociais. O caso de grandes cidades como Nova York, Londres, Rio de Janeiro, que recebem todos os anos um alto fluxo de imigrantes em busca de melhores condições de vida são amostras visuais desta contradição. Como ressalta Gyan Pakrash (2010):

A aglomeração sem precedentes de pobreza produz o espetáculo de incessante desolação de um “planeta de favelas”. Monstruosas megacidades não prometem os prazeres da urbanidade, mas a miséria e conflito da selva hobsiana. [...] A imagem da cidade moderna como uma identidade distinta e limitada está rompida bem como o mercado da globalização e saturação da mídia dissolve os limites entre centro e periferia. A partir das ruínas da cidade como um espaço de cidadãos urbanos aqui emerge, tal qual uma esfinge, um “Cidade Geral” de consumidores urbanos (PAKRASH, 2010, p. 1-2, tradução livre).

Neste quadro, os grandes núcleos urbanos são importantes vitrines dos dilemas e conflitos gerados pela instabilidade social da contemporaneidade. Uma vez sendo nas grandes cidades que se concentra o grosso da população mundial é onde também se localizam os grandes núcleos da cultura de massa, das mídias, das administrações político-econômicas. Acabando por ser um lugar onde se catalisam e reverberam os complexos sociais da Pós-modernidade. Conforme se visualiza numa das passagens do romance aqui em análise, se podem observar como a narrativa aplica esta visão reflexiva do espaço ao falar da cidade:

As ruas da cidade enrolavam-se em torno dele, coleantes como serpentes. Londres estava de novo instável, revelando sua verdadeira natureza, caprichosa, atormentada, a angústia de uma cidade que perdeu o sentido de si mesma, [...] Parecia não precisar mais nem de comida nem de repouso, bastava-lhe apenas deslocar-se constantemente pela tortuosa metrópole cuja tessitura estava agora profundamente transformada, as casas dos quarteirões ricos construídas de medo solidificado, os edifícios governamentais em parte de vangloria em parte de desprezo, e as residências dos pobres de confusão e sonhos materiais. (RUSHDIE, 1998, p. 265).

De modo a alcançar um entendimento sistemático da espacialidade narrativa do romance aqui em estudo, far-se-á uso da seguinte categoria analítica: a) a cidade como *figuração*, demonstrando a maneira como a espacialidade da narrativa absorve imageticamente a urbanidade e a materializa no próprio substrato visual do texto, deixando para outro momento a análise dos complexos metafóricos que a fenômeno cidade comporta em *Os versos satânicos*, tanto como construção (*configuração*) e como reconstrução (*reconfiguração*), integrando-se os elementos daquilo que Soja (1996) denomina dialética do espaço.

3.1 A cidade como *figuração*

Conforme se afirmou acima, a experiência espacial comporta duas percepções distintas, mas complementares. A primeira trata-se de um discurso que tenta se aproximar da percepção sensorial dos lugares, formando um conjunto de informações descritivas e imagéticas da espacialidade, a este denominamos *figuração (figuration)*, termo cunhado por Barthes (1973) para identificar os modos como certo traço da realidade se encontra plasmado no substrato mimético do texto literário (*description*). Em contrapartida, a *representação (représentation)* trata-se de uma apresentação particular de mimese, seu

objeto não é a pura descrição (decalque) do real, mas a *reconfiguração (figuration embarrassée)* interpretativa dos elementos da realidade.

Neste particular, estabeleceu-se ainda uma série de níveis de descrição do espaço citadino: espaços externos (ou comuns), espaços internos (privados), espaço natural, espaço central, espaço periférico, espaços de movência. E para não ficar preso apenas à apreensão descritiva dos cenários urbanos da narrativa, adota-se o modelo dialético da espacialidade de Soja (1996).

3.1.1 Espaços externos

Um dos dados mais imediatos na percepção da espacialidade urbana é sua arquitetônica, isto é, o conjunto das construções de uso público e privado. Neste particular, a paisagem formada pelos espaços comuns (praças, ruas, mercados) e fachadas constitui a visualidade mais particular da cidade. O panorama multifacetado, amplo e híbrido da urbanidade o opõe claramente do espaço rural.

O ambiente externo de *Os versos satânicos* reporta um amplo cenário das ações narrativas, a descrição espacial oferece ao leitor uma completa visão do lugar por onde as personagens se movimentam. Surge através das páginas do romance um panorama integral das localidades das cidades presentes na trama.

Em Londres, os espaços são minuciosamente apercebidos, um exemplar deste detalhe pode observado num jogo de palavras à joyciana: “a Própria Londres de fato, Bigben Colunadenelson Lordstavern Torredelondres Rainha. [...], na direção da cidade, Saintpaul, Puddinglane, Threadneedlestreet”² (RUSHDIE, 1998, p. 17).

Neste passo, o narrador representa uma visão panorâmica da capital britânica através das imagens mais icônicas da cidade: o relógio do *Big Ben*, o obelisco em homenagem à vitória de almirante Nelson na batalha naval contra a Espanha, a torre de Londres e a própria figura da regente britânica entram no quadro. Em outro sentido da cidade emerge a centenária catedral de *Saint Paul*; a rua *Pudding Lane* onde se encontra o monumento recordando o “grande incêndio” de 1666 e a *Threadneedle Street* que aloca o antigo Banco de Londres, grande centro financeiro e mercantil da capital londrina até o final do séc. XIX.

² Em inglês: *Proper London itself, Bigben Nelsonscolumn Lordstavern Bloodytower Queen. [...] down towards the city, Saintpauls, Puddinglane, Threadneedlestreet.*

É interessante constatar nesta descrição o seu caráter monumental, a seleção de construções imbuídas de uma aura ancestral representantes dos feitos ilustres do povo inglês, dão à cena uma grandiosidade que ultrapassa a simples narração e revela certo grau de idealização da cidade.

Pois, como afirma o historiador Jacques Le Goff (1990) é comum que as sociedades relacionem a grandeza arquitetônica de suas construções memoriais com o respectivo valor simbólico que nutrem pelo fato histórico (concreto ou forjado) que estes registram: “O monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação, [...] tem como característica o ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas” (LE GOFF, 1990, p. 93).

Ainda segundo este pensador francês o imaginário social que sustenta a visão monumental do espaço assume o seguinte argumento: “os monumentos antigos se devem à força e à energia de seres de estatura superior” (LE GOFF, 1990, p. 82), sendo, deste modo, um “monumento à sua glória” (LE GOFF, 1990, p. 93).

A percepção de Londres que é demonstrada neste momento da narrativa é constituída através dos olhos de um de seus personagens: Saladin Chamcha. Nascido Salahuddin Chamchawalla, Chamcha é um indiano, que desde criança nutriu o ideal de viver em Londres, e não apenas viver, mas tornar-se parte daquilo que era, para ele, “uma grande civilização” (RUSHDIE, 1998, p. 38).

Este discurso de submissão ao modo de vida e pensamento imperiais condiciona uma visão da espacialidade londrina baseada principalmente em estereótipos, daí o emprego dos monumentos como exemplares que sustentam e procuram comprovar uma imagem superior do ambiente. A substituição do conjunto concreto da cidade por seus elementos de excelência visual causa a impressão de que toda a Londres apresenta tais traços, cristalizando uma figura utópica da cidade.

Mas a narrativa do romance apresenta um caminho alternativo a tal estética filocolonial. No enredo, podem-se distinguir dois discursos espaciais sobre Londres: um que é dimensionado por Saladin através do retrato idealizado da cidade, que se encontra alocado antes de sua chegada à capital britânica, e um segundo discurso que se inicia com a chegada de Saladin em solo inglês, marcado por um relato de natureza mais descritiva, que alcança detalhes mais particulares da paisagem de diversos pontos da cidade da rainha.

O contato imediato do imigrante Saladin com as terras inglesas inverte o tom da descrição espacial da narrativa, mais uma vez a marcação deste movimento é dada pelo

foco no personagem: “Era inverno; mas quando Salahuddin Chamchawalla começou a tremer em seu quarto de hotel, foi porque estava quase inteiramente aterrorizado: seu pote de ouro se transformara, de repente, numa maldição de bruxa” (RUSHDIE, 1998, p. 38).

A capital londrina deixa de ser um nome ou um coletivo de memoriais e pontos turísticos (um discurso ideal) e passa a ser percebida como um espaço real. Para dar mais realismo (descritividade) a este relato, o foco da narrativa deixa de falar de espacialidades mais abstratas (continentes, países, regiões) para reproduzir espaços concretos (ruas, casas, edifícios). Esta mudança de elementos narrativos espaciais é crucial para reconhecer o discurso de desconstrução do idealismo encontrado no outro momento da trama, como se constata no seguinte trecho:

As torres apoiam-se sobre pilotis e no concreto armado abaixo e entre eles existe o uivo de um vento perpétuo, e um redemoinho de lixo: peças de cozinha destroçadas, pneus vazios de bicicletas, lascas de portas quebradas, pernas de bonecas, restos de legumes arrancados dos sacos de lixo por cães e gatos famintos, embalagens de *fast food*, latas rolando, esperanças de emprego abandonadas, esperanças perdidas, ilusões esquecidas, raivas gastas, amargura acumulada, medo vomitado, e uma banheira enferrujada (RUSHDIE, 1998, p. 380).

Surge na narrativa uma visão diferenciada dos espaços externos de Londres. O narrador percorre por uma via dentro da cidade e segue retratando a paisagem formada por altos edifícios, entretanto, a grandiosidade da massa de prédios contrasta com o aparecimento de um lixão. A aglomeração dos restos e sobras da ação consumista da urbanidade une-se aos restos espirituais das pessoas ignoradas, sentimentos sem dono e fragmentos da realidade são equiparados, dando ao conjunto da cena um aspecto de desolação e náusea existencial.

O uso da linguagem é também uma ferramenta de oposição destas duas realidades, atente-se que o espaço superestimado de Londres é apresentado pelo emprego de substantivos próprios (*Saint Paul, Big Ben, Threadneedle Street*) registrados com letra maiúscula (mesmo o termo rainha); ao passo que os elementos espaciais da cidade real são escritos com letra minúscula, acentuando o seu caráter anônimo. Esta ferramenta estilística chama a atenção de que, para o narrador, o real por muitas vezes trata-se daquilo que é voluntariamente ignorado, confira-se, por exemplo, um capítulo chamado “Uma cidade visível, mas não vista” (RUSHDIE, 1998, p. 200) que retrata este fato.

Saindo do espaço de Londres retratado no romance, se encontram outras paisagens citadinas, como o espaço de Bombaim:

Bombaim era uma cultura de remakes. A arquitetura imitava os arranha-céus, o cinema reinventava infundavelmente Sete homens e um destino e Lave story, obrigando seus heróis a salvar pelo menos uma aldeia dos assassinos dacoit e todas as suas heroínas a morrer de leucemia pelo menos uma vez em suas carreiras, de preferência no começo. Os milionários locais também tinham passado a importar suas vidas (RUSHDIE, 1998, p. 58).

Este retrato da paisagem urbana da Índia feito por Saladin Chamcha impressiona pelo elevado grau de desdém que impõe sobre a paisagem. Não deixa de ser um relato descritivo os elementos do espaço exterior da cidade, seus elementos constitutivos estão aí: os prédios, as ruas, as fachadas dos cinemas, as pessoas. Todavia, o discurso visual feito pelo personagem encontra-se refratado e tenta acentuar o caráter de inferioridade do panorama indiano.

Chamcha observa sua terra natal pelos olhos do colonizador, tudo é descrito negativamente, as construções não podem ser relevantes, pois são cópias imperfeitas da verdadeira realidade (a metrópole). A sociedade indiana e seus componentes humanos e culturais são duvidosos (doentes, criminosos, etc) e desprovidos de uma história gloriosa (“sem passado”); daí a obrigação de se integrar ao modo de vida ocidental (importar suas vidas).

Ao final da trajetória de vivência concreta com a cidade dos sonhos de Saladin, este relata:

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 senão, como vocês, sem dúvida, diriam, reclamar os próprios direitos? (RUSHDIE, 1998, p. 330).

Chamcha depois passar por um sem-número de sofrimentos causados pela sua condição de não branco e não inglês (*black*), se depara com o rosto aterrorizador da Londres real:

As ruas da cidade enrolavam-se em torno dele, coleantes como serpentes. Londres estava de novo instável, revelando sua verdadeira natureza, caprichosa, atormentada, a angústia de uma cidade que perdeu o sentido de si mesma, [...] Parecia não precisar mais nem de comida nem de repouso, bastava-lhe apenas deslocar-se constantemente pela tortuosa metrópole cuja tessitura estava agora profundamente transformada, as casas dos quarteirões ricos construídas de medo solidificado, os edifícios governamentais em parte de vangloria em parte de desprezo, e as residências dos pobres de confusão e sonhos materiais. (RUSHDIE, 1998, p. 265).

No passo, o discurso de exclusão plasma-se no ambiente de Londres: os seus espaços arquitetônicos: as ruas, as casas, prédios e demais construções assumem uma face tenebrosa, que repelem a presença do imigrante (neste caso, Chamcha). O espaço deixa de ser um cenário transparente, neutro; este tem personalidade e ação, moldando-se ao

discurso de dominação do qual faz parte. Londres é mais que um local feito de concreto e argamassa, o seu material forma-se “de medo solidificado, os edifícios governamentais em parte de vangloria em parte de desprezo, e as residências dos pobres de confusão e sonhos materiais”.

3.1.2 Os espaços internos

O sociólogo francês Henri Lefebvre afirma que “o conceito do espaço não está no [próprio] espaço” (LEFEBVRE, 1991, p. 299). Este princípio demonstra-se ainda mais verdadeiro quando se trata dos espaços internos: os elementos que formam o conteúdo das habitações comuns, em sendo destituídos de símbolos reconhecidos coletivamente, não encontram um sentido além da relação imediata com seus moradores e sua vivência cotidiana. Estes lugares demandam aquilo que o Tuan (1980) denominou *topofilia*:

Os quadros de família, os eletrodomésticos, os interiores, os quartos, ou seja, a visualidade própria da espacialidade privada (casa) é a tal ponto redundante, que causam a impressão de serem menores na dinâmica do espaço urbano. As casas são elementos de pouca variedade temática, e em geral, são construções com uma finalidade específica: abrigar o ser humano.

Este perfil utilitário e homogêneo da espacialidade doméstica condiciona a ideia equivocada de que este é um elemento de pouca relevância para as obras cujo cenário encontra-se focalizado no ambiente exterior. Tal percepção de banalidade do espaço interno se origina de uma automatização condicionada para valoração preferencial dos locais de grande extensão arquitetônica e de reconhecimento coletivo. Assim os monumentos são considerados *mais importantes*, enquanto os espaços individuais são colocados em segundo plano.

Os versos satânicos apresentam um retrato particular da espacialidade interior articulada por dois polos específicos: a casa de Chamcha em Bombaim e os espaços interiores pelos quais este passou na Inglaterra. Observe-se, por exemplo, uma descrição da decoração da casa de Changez Chamchawala, onde Saladin passou a infância e parte da adolescência:

A coleção Chamchawala, abrigada ali em Scandal Point, tinha um grande conjunto das legendárias pinturas Hamza-nama [...] As imagens forneciam também provas eloquentes da tese de Zeeny Vakil sobre a natureza eclética, híbrida, da tradição artística indiana. [...] Os quadros eram mostrados como num filme: suspensos no alto por alguém que ia lendo a história do herói. [...]

a identidade individual submergira para criar um Suprartista de muitas cabeças, de muitos estilos, que, literalmente, era a pintura indiana (RUSHDIE, 1998, p. 63).

Tem-se aqui uma representação de uma coleção de pinturas que adornavam um dos corredores da casa de Saladin, ainda que não haja a narração do conteúdo individual das imagens contidas nestas, salta aos olhos a tentativa do narrador de revelar o valor cultural que tais objetos têm para seus observadores. Ressaltam-se os seus traços de variedade de estilo, cores e motivos que são aproximados das ideias de ecletismo e hibridismo que a cultura indiana apresenta. Neste mesmo passo, o pai de Chamcha diz: "Gosto dessas figuras", [...], "porque o herói tem o direito de falhar. Veja quantas vezes ele tem de ser resgatado das suas aflições" (RUSHDIE, 1998, p. 63).

Este discurso de heterogeneidade e polissemia dos elementos do espaço interno é abandonado na descrição dos espaços de Londres. Quando Chamcha chega à capital inglesa, o primeiro espaço doméstico descrito é o apartamento onde este ficou até chegar o dia da sua entrada no colégio interno. Era um quarto de hotel pequeno, frio, que o fazia sentir “quase inteiramente aterrorizado” (RUSHDIE, 1998, p. 40); o ambiente era completado por uma televisão, sua única companhia por duas semanas.

Durante esta quinzena de “pesadelo” (RUSHDIE, 1998, p. 40) o personagem experimentou os choques com o ambiente de Londres, o inverno rigoroso: ele olhava para a janela e apenas via “desesperadamente as poucas e pálidas horas de luz” (RUSHDIE, 1998, p. 40) e durante as noites tremia, mas não deixava de ansiar pelo dia em que se tornaria parte da terra britânica:

Nas noites de inverno, ele, que nunca tinha dormido com nada além de um lençol, deitava-se sob montanhas de lã e sentia-se como uma figura antiga de mito, condenado pelos deuses a ter um rochedo pesando sobre o peito; mas nunca se importou, ia ser inglês, mesmo que os colegas de sala rissem de sua voz e o deixassem de fora de seus segredos (RUSHDIE, 1998, p. 41).

A paisagem interna dos espaços da cidade da rainha é para Chamcha inóspita, solitária e incolor. O silêncio das pessoas, que fazem questão de ignorar a existência do imigrante indiano é plasmado na vacuidade de cotornos da paisagem dos interiores das construções londrinas. O colégio onde Saladin estudou manifesta esta condição: ignora-se a sua fachada, os seus corredores, mal se sabe se havia alguma decoração ou tinta em suas paredes, toda imagem interior é homogênea, amorfa. Os próprios colegas do indiano são personagens sem rosto, cujo único traço de identificação é a xenofobia de seus atos.

Esta oposição entre o colorido dos espaços internos indianos e a monotonia dos espaços ingleses ressalta o reconhecimento de uma crítica ao discurso homogeneizante imposto pelos londrinos aos imigrantes. Na cidade imperial não existe o respeito às diferenças culturais e esse preconceito se traduz pela homogeneização da visualidade.

3.1.3 *Os espaços naturais*

Até esta altura da discussão já deve ter ficado claro que muitos pontos da narrativa de *Os versos satânicos* se articulam através de uma estética particular: uma visão que se alinha ao discurso de dominação (colonial) e outra percepção procura questionar a validade deste discurso (anti-imperialista ou pós-colonial). A dialética entre tais formas de representações acaba por determinar os caminhos que a visualidade narrativa irá assumir durante trama.

Londres é “a cidade das histórias perdidas, das árvores derrubadas”, “sem árvores, por isso: nem um ombú, nem um álamo, nada” (RUSHDIE, 1998, p. 124). Do outro lado a Índia tem uma flora exuberante: “jaqueira, figueira, jacarandá, ixora, plátano. Pequenas chhooi-mooi não-me-toques cresciam ao pé da árvore de sua vida, a noqueira que Changez havia plantado com suas próprias mãos no dia da chegada do filho” (RUSHDIE, 1998, p. 42).

Neste particular, o espaço indiano difere do londrino pelo fato de estabelecer laços de afetividade com seus habitantes (topofilia). Os elementos espaciais do ambiente natal têm uma história e uma tradição cultural (notada inclusive pelo emprego do léxico de origem indiana) que a espacialidade metropolitana ignora, e até inverte.

O jardim da casa de Saladin evoca um estado de serenidade e paz iniciática. É no espaço do jardim que ele começa a ter seus delírios de anglicidade e onde este recobra a sua lucidez e seu sentimento de pertencimento com sua terra natal. As árvores presentes neste ambiente são uma alegoria das raízes que o personagem está em contínua busca. Quando Chamcha esquece o valor que o jardim tinha para ele na infância, ele também perde as raízes de sua identidade consigo mesmo e com sua própria cultura.

A escassez de cobertura arbórea em Londres tem o mesmo significado simbólico, a ausência de figuras de reconhecimento identitários (“raízes culturais”) para os imigrantes. Londres é lugar de exílio, e “no exílio, todas as tentativas de deitar raízes parecem traição: são admissões de derrota” (RUSHDIE, 1998, p. 173).

3.1.4 Os espaços hierarquizados

A organização social dos espaços urbanos em geral possui a tendência de concentrar seu foco em torno de um foco aglutinador, o centro da cidade. Este centro não se trata obrigatoriamente do ponto médio da extensão territorial urbana, mas, uma região que por algum motivo em especial foi determinado para convergir o poder político da urbanidade.

O fato de concentrar os pontos administrativos da cidade torna esta paisagem particular detentora de um poder simbólico superior ao de outras regiões. Surge assim o reconhecimento de existirem áreas centrais e áreas periféricas (no caso das metrópoles, estas áreas adquirem denominações diferentes: periferia, subúrbio, vila, favela, gueto etc.). As áreas ditas centrais são valorizadas e irão acumular a maior parte dos prédios e serviços públicos, em detrimento da área da periferia que é estigmatizada e posta à margem da atenção política.

Note-se que oposição entre periferia e centro não é geográfica nem natural, mas fruto de um processo de significação da espacialidade, dotado de uma história e de um discurso de dominação. Em se tratando de um aspecto simbólico-discursivo, este extrapola facilmente a sua referência imediata (lugar) e contamina os outros elementos relacionados com este. Assim um caráter que era atribuído apenas ao espaço passa a ser reconhecido para as coisas advindas deste lugar, sejam objetos concretos, sejam seus habitantes. É por esta razão que os habitantes dos locais centrais são considerados signos de nobreza, honestidade e cultura, ao passo que os suburbanos têm socialmente, o estereótipo de indivíduos de caráter duvidoso, potencialmente perigosos, em suma *marginais*.

Há deste modo, uma divisão das hierarquias e discursos sociais sobre o espaço. No caso de Os versos satânicos, o discurso de superioridade espacial pode ser constatado mais uma vez pelo retrato de Londres por Chamcha e por outros passos da obra: “A Inglaterra é uma grande civilização” (RUSHDIE, 1998, p. 38). [...]. “O Portão de Deus” Babylondon (RUSHDIE, 1998, p. 378) [...] cintilando, piscando, acenando na noite (RUSHDIE, 1998, p. 8). O mundo inglês é, nas palavras de Saladin, a maior das civilizações da história, ampla e iluminada, aparenta-se com um paraíso divino sobre a terra.

Enquanto aos habitantes desta terra imaginados pelo indiano, não são menos extraordinários, quase perfeitos; notam-se suas virtudes no discurso sobre o homem que Saladin desejava alcançar:

Sou um homem de verdade, disse ao espelho, com uma história real e um futuro planejado. Sou um homem para quem algumas coisas são importantes: rigor, autodisciplina, racionalismo, a busca do que é nobre sem recorrer àquela velha muleta, Deus. O ideal da beleza, a possibilidade de exaltação, a mente (RUSHDIE, 1998, p. 116).

Diante elemento espacial do espelho (metáfora de seu desejo de igualar-se ao tipo britânico) ele reconhece a imagem de seu ideal de humanidade: o inglês seria este homem racional, belo, autossuficiente, sábio e dominante. Chamcha identifica nos habitantes do Reino Unido um conjunto de características que fazem supor que estes poderiam ser indivíduos sem defeitos, para ele os ingleses eram habitantes perfeitos de uma terra perfeita. Como, o mesmo dizia “Eleoene deoene [...] a terra de seus sonhos” (RUSHDIE, 1998, p. 36), mas que também poderia ser chamada de “País das Maravilhas, Peristan, a Terra do Nunca, Oz” (RUSHDIE, 1998, p. 51).

Num sentido diametralmente inverso desta representação, constata-se um discurso de distorção do mundo indiano e de seus habitantes, observe-se a seguinte passagem:

Ela chamou o livro de *O único indiano bom*. “É o indiano morto, é isso”, explicou a Chamcha quando lhe deu de presente um exemplar. “Por que deveria existir uma maneira boa, correta de ser wog? Isso é o fundamentalismo hindu. Sem árvores, por isso: nem um ombú, nem um álamo, nada. E por falar nisso, você tem de tomar cuidado com as folhas de ombú. Veneno mortal. O vento não mata, mas o sumo das folhas pode matar. *Na verdade, somos todos maus indianos. Alguns piores que outros*”. (RUSHDIE, 1998, p. 48-49).

Mais uma vez Chamcha se encontra aliado ao preconceito xenófobo do colonizador, o fato da Índia não ser considerado um lugar central este retrata toda a carga de simbologias negativas descritas acima (marginalização e estigma). “Um indiano bom é um indiano morto”, como assume Saladin em suas alienadas palavras: “*Na verdade, somos todos maus indianos. Alguns piores que outros*”.

É interessante constatar o efeito de estereotipia que a hierarquia simbólica do espaço apresenta: os valores são dados aos objetos (pessoas) sem que haja necessidade de explicar as causas e justificativas destes discursos, os (pré) conceitos são apresentados sem as respectivas comprovações ou casos concretos que ilustrem tais conclusões. Trata-

se de um argumento falseado que tenta naturalizar (tornar comum) algo que não é natural, mas, que oculta em seu bojo um discurso de dominação do outro.

Simplesmente o inglês é bom (e todos os demais qualificativos relacionados) por que é inglês, e o não inglês é mau (junto com os outros adjetivos depreciativos) porque não é inglês. Isso é apresentado de modo tão recorrente para o imigrante que ocasionalmente tem a impressão de que ele pode ser menos humano, e até não humano, e, portanto, sem direito à liberdade ou dignidade. Como se nota no episódio da prisão Chamcha:

Novak e o resto tinham superado o humor alegre. “Animal”, xingou Stein dando-lhe uma série de chutes, e Bruno juntou-se a ele: “São todos iguais. Não se pode esperar que um animal respeite regras civilizadas, hein?”. E Novak entrou no mesmo tom: “Estamos falando da porra da higiene pessoal, seu merdinha” (RUSHDIE, 1998, p. 134, com grifos nossos).

E, o momento do depoimento na agência de imigração:

“Meu nome é Salahuddin Chamchawala, nome profissional Saladin Chamcha”, engrolou o semibode. “Sou membro do Sindicato dos Atores, da Associação Automobilística e do Garrick Club. O número de registro do meu carro é taletal. Consulte o computador. Por favor.” “Quem ele está querendo enganar?”, perguntou um dos fãs do Liverpool, mas ele, também, soava incerto. “Olhe só para você. Um fodido de um bode paquistanês. Sally o quê? Que diabo de nome é esse para um inglês?” (RUSHDIE, 1998, p. 138, com grifos nossos).

Neste relato de denúncia social, o imigrante indiano vivencia uma prisão arbitrária na qual passa por horas de torturas e humilhações. A única justificativa dada para a violência é o fato de Chamcha ser um imigrante, com uma aparência e nomes diferentes do que poderia ser considerado pelos policiais como “inglês”. Não tendo cometido qualquer crime legalmente, seu crime é ser diferente; para os agentes da lei britânica, Saladin não era sequer humano, era “um animal”, “um bode paquistanês fodido”, desprovido de civilidade e de razão.

O episódio da prisão de Chamcha é emblemático para ilustrar o modo como o discurso de oposição entre centro (local dominante) e margem (local dominado) contribui para a aproximação de discursos simbólicos que originalmente não tem relação imediata uns com outros. A oposição império-centro-Bem e colônia-periferia-Mal forma imagens estereotipadas que são transportadas indiscriminadamente para os sujeitos sem um sentido auto crítico. Dentro da figuração do espaço de Os versos satânicos o surgimento de tais questões aponta para uma reflexão sobre a presença e validade destes discursos.

3.1.5 Os espaços de movência

Dentre as manifestações mais particulares da espacialidade narrativa de *Os versos satânicos* está a presença de um espaço marcado pela instabilidade das referências materiais. A estes lugares cuja principal característica é a mudança denominou-se espaços de movência (*places de passage*), entendidos por Hall (2003b) do seguinte modo:

[Este conceito] está fundado sobre a construção de uma fronteira de exclusão e depende da construção de um "Outro" e de uma oposição rígida entre o dentro e o fora. [...] uma diferença que não funciona através de binarismos, fronteiras veladas que não separam finalmente, mas são também *places de passage*, e significados que são posicionais e relacionais, sempre em deslize ao longo de um espectro sem começo nem fim. [...]. Sempre há o “deslize” inevitável do significado na semiose aberta de uma cultura, enquanto aquilo que parece fixo continua a ser dialogicamente reapropriado (HALL, 2003b, p. 33).

Assume-se aqui o conceito de espaços de movência em duas acepções: a) os espaços de movência física e b) os espaços de movência discursiva.

O primeiro conceito citado é relevante para apreender uma manifestação particular do espaço ficcional que o distingue do espaço concreto: é comum que a figuração de um espaço cênico se desloque para outra sem o intermédio de uma materialidade (corredor, rua, caminho etc.), para suprir esta lacuna na narrativa serve-se de figuras que atendem esta função.

Um exemplo desta espacialidade são os sonhos do personagem Gibreel Farishta:

E Gibreel sonhou assim: No oásis de Yathrib os seguidores da nova fé da Submissão viram-se sem terra e, portanto, pobres. (RUSHDIE, 1998, p. 300).
Gibreel sonhou fogueiras de acampamento (RUSHDIE, 1998, p. 306).
Gibreel sonhou um templo (RUSHDIE, 1998, p. 307).
Gibreel sonhou uma cortina (RUSHDIE, 1998, p. 310).
Gibreel sonhou a morte de Baal (RUSHDIE, 1998, p. 322).
Gibreel sonhou a morte de Mahound (RUSHDIE, 1998, p. 325).
Foi o fim do sonho (RUSHDIE, 1998, p. 325).

No relato da segunda parte da história do profeta Mahound no sexto capítulo do romance (*Retorno à Jahilia*) constata-se como a figura de personagem Gibreel se movimenta através dos fatos narrados e, de certo modo, guiando-os; tal fluidez cênica lhe é facultada pelo espaço de movência onírica. Mediado pelo sonho, Farishta pode estar em qualquer lugar e tempo da narrativa sem que tal exija uma mudança da personagem, o seu caráter metamorfoseante rompe com a rigidez natural do espaço concreto o diluindo numa forma única de lugar não fixo.

Outro ponto em que o espaço figurativo da narrativa é desestabilizado é alguns retratos da paisagem da cidade de Londres:

E embora ele não fizesse a menor ideia da verdadeira forma daquela que é a mais polimorfa e camaleônica das cidades, convenceu-se de que estava sempre mudando de forma à medida que ele corria abaixo dela, as estações do metrô mudando de linhas e se sucedendo numa sequência aparentemente randômica. Mais de uma vez emergiu, sufocado, do mundo subterrâneo em que as leis de espaço e tempo haviam cessado de operar, e tentou parar um táxi; mas nenhum deles estava disposto a parar, portanto foi obrigado a mergulhar de novo naquele labirinto infernal, aquele labirinto sem solução, e continuar a fuga épica (RUSHDIE, 1998, p. 168).

A capital inglesa surge na visão de Saladin Chamcha como um espaço em constante mutação, tanto figurativa quanto discursiva: as casas, as paredes, ruas e estações de metrô parecem cambiar de posição. A cada passo dado pelo personagem na sua vertiginosa corrida depois da fuga do sanatório a cidade parece tornar-se outra, sempre repressiva, sempre indiferente ao sofrimento do imigrante (“nenhum deles estava disposto a parar”: nem a cidade, nem os seus habitantes). Londres é esse “labirinto infernal sem solução” onde “as leis de espaço e tempo haviam cessado de operar”.

4 Considerações

À guisa de amostra do aspecto de espacialidade simbólica transcreve-se um passo de *Os versos satânicos* onde se constata a capacidade do estilo rushdiano retratar a crônica cotidiana da vida na cidade em delicados contornos:

O exílio é um país sem alma. No exílio, a mobília é feia, cara, toda comprada ao mesmo tempo em alguma loja e com muita pressa: sofás prateados brilhantes com barbatanas, como velhos Buicks DeSotos Oldsmobiles, estantes com portas de vidros contendo não livros, mas pastas de recortes de jornal. No exílio, a água do chuveiro sempre fica fervendo quando alguém abre uma torneira na cozinha, de forma que, quando o Imã entra no banho, todo o seu pessoal tem de se lembrar de não encher a chaleira nem lavar um prato sujo, e quando o Imã dá a descarga na privada, seus discípulos, escaldados, saltam para fora do chuveiro. No exílio nunca se cozinha; os guarda-costas de óculos escuros vão buscar comida para viagem. No exílio, todas as tentativas de deitar raízes parecem traição: são admissões de derrota (RUSHDIE, 1998, p. 173).

O exame das diferentes manifestações da espacialidade na narrativa de *Os versos satânicos* contribui para uma compreensão desta obra para além dos modelos consolidados de seu estudo, que costumam ignorar a materialidade textual e o caráter estético desta. Tal abordagem abre possíveis para unir a análise estilística da obra literária à investigação de sua tessitura discursivo-simbólica, além de propiciar um estudo

interdisciplinar, que faculta uma compreensão cada vez mais ampla e integral deste fenômeno tão polissêmico que é a Literatura.

Referências

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP & A, 2003a.

_____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Tradução: Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003 b.

LEFEBVRE, Henri. **The production of space**. Translation: Donald Nicholson-Smith. Blackwell, 1991.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução: Bernardo Leitão. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

PRAKASH, Gyan. **Noir urbanisms: dystopic images of the modern global city**. Princeton University Press, 2010.

SOJA, Edward W. **Postmodern geographies: The reassertion of space in critical social theory**. London-New York: Verso, 2000.

_____. **Thirdspace: journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places**. Blackwell, 1996.

SAID, Edward W. **Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente**. Tradução: Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

RUSHDIE, Salman (Ahmed). **Os versos satânicos**. Tradução: Misael H. Dursan. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia: Um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente**. Tradução: Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1980.

THE FIGURATION OF THE CITY IN THE SATANIC VERSES OF SALMAN RUSHDIE

Abstract

This article analyses the manifestations of the figuration of the city in the narrative of Salman Rushdie's *The Satanic Verses* (1998). To achieve this scope, the analysis appropriated the concepts of symbolic space (SAID, 2007; TUAN, 1980; LEFEBVRE, 1991), and the *non événementielle* history (LE GOFF, 1990) applied with the spatial trialetic model (SOJA, 1996). Urbanity is such an inherent feature of social organization and modern life that thinking about it beyond immediacy becomes a complex effort of abstraction. Thus, in the contemporary context, the city is seen as a privileged space in which the post-modern subject's identity crises are catalyzed, both in terms of assimilation (topophilia) and spatial repulsion. The use of this interdisciplinary methodology provided a more detailed understanding of spatial representation in the Rushdian style. The proposals of symbolic geography and *non-événementielle* history are inserted in the context of the production of analytical categories that provide a systematic apprehension of the manifestations of urban space within the fictional environment of *The Satanic Verses*.

Keywords

Space in the narrative. Spatial figuration of the city. Postcolonial narratives.

Recebido em: 17/01/2021

Aprovado em: 31/03/2021