

Márcio César Pereira dos Santos

**NARRADORES E ESCRIBAS NOS ROMANCES *BÍBLICOS* DE MOACYR SCLiar**

Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais  
Belo Horizonte, 2014

Márcio César Pereira dos Santos

**NARRADORES E ESCRIBAS NOS *ROMANCES BÍBLICOS* DE MOACYR SCLiar**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Orientador: Élcio Loureiro Cornelsen.

Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais  
Belo Horizonte, 2014

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

S419m.Ys-n Santos, Márcio César Pereira dos.  
Narradores e escribas nos romances bíblicos de Moacyr Scliar  
[manuscrito] / Márcio César Pereira dos Santos. – 2014.  
219 f., enc.

Orientador: Élcio Loureiro Cornelsen.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 207-219.

1. Scliar, Moacyr, 1937- – Mulher que escreveu a Bíblia – Crítica e interpretação – Teses. 2. Scliar, Moacyr, 1937- – Vendilhões do templo – Crítica e interpretação – Teses. 3. Scliar, Moacyr, 1937- – Manual da paixão solitária – Crítica e interpretação – Teses. 4. Bíblia e literatura – Teses. 5. Análise do discurso narrativo – Teses. 6. Ironia na literatura – Teses. 7. Humorismo na literatura – Teses. 8. Intertextualidade – Teses. I. Cornelsen, Élcio Loureiro. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : B869.341

Folha de aprovação

## DEDICATÓRIA

Aos meus pais, José Maria e Germaninha, porque me tornaram possível ser.

Ao Márcio (*in memoriam*), o primeiro amigo e a primeira aventura.

À Lyslei, um “amor à segunda vista”: o nosso melhor.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, antes e sobretudo, a Deus, que por meio de Cristo me deu todas as coisas. A ele toda a Glória.

À Universidade Federal de Minas Gerais e à Faculdade de Letras e seu Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.

Com especial afeição, agradeço ao Prof. Dr. Élcio Loureiro Cornelsen, pela generosa acolhida ao meu trabalho e por seu rigor, elegância e sabedoria ao me conduzir no processo da pesquisa e da escrita.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, especialmente à Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lyslei de Souza Nascimento, à Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Viviane Cunha, à Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Myriam Ávila e ao Prof. Dr. Marcus Vinicius de Freitas, pela contribuição nas disciplinas ministradas.

Aos colegas da Faculdade de Letras, em especial à Késia, à Vivian e ao Marcos, pelo intercâmbio de ideias e paixões literárias.

Ao meu irmão Marcelo e às minhas irmãs Tânia e Sandra, pois nunca crescemos sozinhos.

Aos meus sobrinhos, Lucas e Marcelinho, e às minhas sobrinhas, Márcia, Ana Vitória, Ana Flávia e Letícia, porque são a nossa continuidade.

Aos integrantes do Grupo 4: Lauri, Wellington, Cris e Bruno, por todos esses anos sempre juntos.

À doce Mariana que, lindamente, se deixou seduzir pelos jogos de Moacyr Scliar. À Dr.<sup>a</sup> Cleonice, por me ajudar a recomeçar. E à Michelle, pelo constante e necessário diálogo.

Ao Ricardo, ao Julinho, ao Caio e ao Pastor Toninho: os amigos mais preciosos que me receberam e acalentaram em seus corações.

Ao Elton, companheiro de muitas jornadas.

Toda Escritura é inspirada por Deus e útil para instruir, para refutar, para corrigir, para educar na justiça, a fim de que o homem de Deus seja perfeito, qualificado para toda boa obra.

*2 Timóteo 3:17-16*

## RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo estudar a figura do narrador em três *romances bíblicos* do escritor brasileiro Moacyr Scliar, a saber: *A mulher que escreveu a Bíblia*, *Os vendilhões do templo* e *Manual da paixão solitária*. Para tanto, empreende um estudo sobre a evolução do conceito do narrador na teoria da literatura e sobre como o escritor gaúcho articula essa entidade textual em seu discurso ficcional. Em seguida, é avaliado o diálogo intertextual entre a Bíblia e a literatura e o modo como a partir dessas interrelações se configurou a produção de uma ficção voltada à reescrita das Escrituras. Por fim, os romances são analisados a partir de seus múltiplos narradores, que, como estratégias discursivas e escriturais do autor gaúcho, foram decisivos para estruturar suas recriações paródicas do texto bíblico.

Palavras-chave: Moacyr Scliar, Narrador, Bíblia, Literatura, Intertextualidade, Romance Bíblico.



## ABSTRACT

This dissertation aims to study the figure of the narrator in three *biblical novels* by the Brazilian writer Moacyr Scliar namely, *A mulher que escreveu a Bíblia*, *Os vendilhões do templo* e *Manual da paixão solitária*. For such a study of the evolution of the concept of the narrator in the theory of literature and how the gaúcho writer articulates this textual authority in his fictional discourse will be undertaken. And then will assess the intertextual dialogue between the Bible and literature and, as from these interrelationships is configured to produce a fiction focused on rewriting the Scriptures. Finally, the novels will be analyzed starting from its multiple narrators, who, as discursive strategies of the gaúcho author were decisive for structure their parody recreations of the biblical text.

Keywords: Moacyr Scliar, Narrator, Bible, Literature, Intertextuality and Biblical romance.

## SUMÁRIO

<b>PALAVRAS INICIAIS: MOACYR SCLiar E OS NARRADORES DA BÍBLIA</b>	p. 12
<b>1 NARRADORES E ESCRIBAS: ESCRITURA E REESCRITA</b>	p. 19
<b>1.1 Narrador e narrativa: uma revisão</b>	p. 19
1.1.1 <i>Introdução</i>	p. 19
1.1.2 <i>Walter Benjamin: o narrador e a experiência</i>	p. 20
1.1.3 <i>A teoria do narrador: diegese, discurso e narrativa</i>	p. 27
1.1.4 <i>A teoria do narrador: de Henry James a Gerard Genette</i>	p. 29
1.1.5 <i>A teoria do narrador: Oscar Tacca e o jogo de informações</i>	p. 44
<b>1.2 O narrador na ficção de Moacyr Scliar</b>	p. 49
1.2.1 <i>Narradores scliarianos: os errantes contadores de histórias</i>	p. 50
1.2.2 <i>A dupla narrativa e a ficção de Moacyr Scliar</i>	p. 57
<b>2 BÍBLIA E LITERATURA: A ESCRITURA REESCRITA</b>	p. 64
<b>2.1 O narrador bíblico e o escriba</b>	p. 64
<b>2.2 A Bíblia e os escritores</b>	p. 67
<b>2.3 A Bíblia escrita: origens</b>	p. 72
<b>2.4 Auerbach e outros discípulos</b>	p. 75
<b>2.5 A Escritura e a reescrita</b>	p. 80
<b>2.6 O romance bíblico: em busca de um conceito</b>	p. 86
<b>3 IRONIA E HUMOR NA LITERATURA</b>	p. 98
<b>3.1 Ironia e literatura: reconhecendo as arestas</b>	p. 98
<b>3.2 Humor na literatura: o riso melancólico</b>	p. 105
<b>3.3 O humor e a ironia no jogo polifônico</b>	p. 109
<b>4 AS ESCRITURAS DE SCLiar: OS ROMANCES BÍBLICOS</b>	p. 115
<b>4.1 “As pragas”: uma leitura exemplar</b>	p. 115
<b>4.2 <i>A mulher que escreveu a Bíblia: a narradora gauche do sagrado</i></b>	p. 120
4.2.1 <i>Sumário e estrutura da narrativa</i>	p. 120
4.2.2 <i>A narradora feia e as margens da escrita</i>	p. 126
4.2.3 <i>A narradora e o rei Salomão</i>	p. 131
4.2.4 <i>A escriba, a Escritura e as reticências</i>	p. 136
<b>4.3 <i>Os vendilhões do templo: as três versões de um narrador</i></b>	p. 143
4.3.1 <i>As variações de um versículo</i>	p. 143
4.3.2 <i>Sumário e estrutura da narrativa</i>	p. 144
4.3.3 <i>Um mito de origem</i>	p. 149
4.3.4 <i>O narrador, o padre e o cristão-novo</i>	p. 158
4.3.5 <i>O narrador e o vendilhão como tragédia</i>	p. 165
<b>4.4 <i>Manual da paixão solitária: ele e ela – os narradores da paixão errante</i></b>	p. 170
4.4.1 <i>Sumário e estrutura da narrativa</i>	p. 170
4.4.2 <i>Ele: Shelá – dos sonhos ao barro e à escrita</i>	p. 178
4.4.3 <i>Ela: Tamar e a linguagem da paixão</i>	p. 190
4.4.4 <i>A solitária paixão da escrita</i>	p. 194

**CONSIDERAÇÕES FINAIS. O TEXTO É A VIDA: AS  
NARRATIVAS DE SABERES E SABORES**

p. 195

**REFERÊNCIAS**

p. 207

## PALAVRAS INICIAIS

### MOACYR SCLiar E OS NARRADORES DA BÍBLIA

A temática bíblica ainda é um mistério para mim próprio. Sou um leitor (literário, não religioso) da Bíblia, acho fantásticas as histórias ali narradas, sobretudo porque estas histórias, por sua síntese, implicam desafios; há “lacunas” pedindo para serem preenchidas pela ficção. Mas talvez eu esteja voltando a raízes tão longínquas quanto enigmáticas, tentando descobrir o que, afinal, existe de comum entre as pessoas que nós somos e os personagens bíblicos. Não sei se consigo responder a esta questão, só sei que o texto bíblico é uma fonte de inspiração.

Moacyr Scliar em *entrevista a Regina Zilberman*

Moacyr Scliar sempre se confessou herdeiro de uma antiga linguagem de narradores. Nasceu em um lar judaico, filho de uma professora e de um artesão, parente de artistas ilustres como o pintor Carlos Scliar, imerso em um grupo humano peculiar cuja principal atividade, quando reunidos, é contar suas histórias e reverenciar os relatos de um livro milenar. Dessa convivência com os contadores de história de sua infância ele afirma: “se me tornei escritor foi em grande parte por identificação com eles, por querer partilhar o prazer que tinham em contar uma história.”<sup>1</sup>

Nesse contexto, não é difícil identificar suas raízes literárias – os livros não lhe faltaram, nem mesmo o incentivo para escrita: alfabetizado pela mãe, que lhe abriu as portas para a literatura, foi educado em uma escola iídiche na infância e em um colégio católico até o fim da adolescência. Essas duas culturas iriam moldar o estranhamento de sua condição – ser judeu em um país católico e periférico.

Assentado nessas tradições seculares, familiares e pessoais e na sua experiência com o humano, Moacyr Scliar se fez um profícuo escritor, com mais de oitenta publicações. Uma obra extensa e intensa cujos temas múltiplos, se contrabalançam em uma trajetória literária que sempre buscou, a um só tempo, a variedade, o refinamento das palavras e a fina sintonia das letras com os saberes e os sabores do texto.

---

<sup>1</sup> SCLiar, Moacyr. *O texto, ou: a vida: uma trajetória literária*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007. p. 67.

Entre todos os veios temáticos que alimentam a riqueza de sua obra, destacam-se suas recriações de narrativas bíblicas. Um diálogo já registrado nos contos de *O carnaval dos animais*,<sup>2</sup> coletânea publicada em 1967. A partir dessa o texto canônico sagrado irá permear seus trabalhos, protagonizando narrativas curtas, ensaios, crônicas e, significativamente, romances e novelas. A Bíblia ocuparia nessas narrativas um espaço privilegiado, inicialmente como “inspiração metafórica da realidade brasileira”,<sup>3</sup> mas também será campo para um mergulho crítico no acesso à essa memória cultural, alegoria sobre a condição do homem contemporâneo e chave para a reflexão acerca do trabalho do escritor e da importância da escrita e do texto.

Três romances, recriações de passagens bíblicas, publicados ao longo dos últimos anos da carreira do escritor gaúcho, são os objetos desta dissertação, a saber: *A mulher que escreveu a Bíblia*,<sup>4</sup> publicado em 1999; *Os vendilhões do templo*,<sup>5</sup> publicado em 2006; e *Manual da paixão solitária*,<sup>6</sup> publicado em 2008. Nesses romances, o escritor amplia a abordagem que usara em outros trabalhos, como *A estranha nação de Rafael Mendes*,<sup>7</sup> publicado em 1983, ou *Cenas de uma vida minúscula*,<sup>8</sup> de 1991, textos em que o cânone bíblico funciona como uma viagem ao passado e descrevem a evolução de genealogias ficcionais dos tempos bíblicos à contemporaneidade no Brasil. Já nos textos que serão analisados a narrativa opera como reescrita da passagem escolhida, o escritor dá voz a personagens marginais, como uma *improvável* esposa “letrada” do rei Salomão; um vendilhão do templo de Jerusalém nos tempos de Jesus; Shelá e Tamar, filho e nora do patriarca Judá, um dos irmãos do conhecido José do Egito.

Os romances, produzidos no decorrer da última década da produtiva carreira do escritor, falecido em fevereiro de 2011, caracterizam-se pelo jogo polifônico das múltiplas vozes de seus narradores. O entrelaçamento dessas vozes irá criar, pela ficção, um alargamento dos sentidos sedimentados na tradição judaico-cristã.

---

<sup>2</sup> SCLIAR, Moacyr. *O carnaval dos animais*. Porto Alegre: Movimento, 1981.

<sup>3</sup> SCLIAR, 2007, p. 79.

<sup>4</sup> SCLIAR, Moacyr. *A mulher que escreveu a Bíblia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

<sup>5</sup> SCLIAR, Moacyr. *Os vendilhões do templo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

<sup>6</sup> SCLIAR, Moacyr. *Manual da paixão solitária*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

<sup>7</sup> SCLIAR, Moacyr. *A estranha nação de Rafael Mendes*. Porto Alegre: L&PM, 1983.

<sup>8</sup> SCLIAR, Moacyr. *Cenas de uma vida minúscula*. Porto Alegre: L&PM, 1991.

Em *A mulher que escreveu a Bíblia*, Scliar inspira-se em um estudo realizado pelo crítico norte-americano Harold Bloom a partir de uma tradução de trechos da Torah – ou os cinco livros de Moisés, realizada pelo estudioso David Rosenberg, publicada como *O livro de J.*<sup>9</sup> Nesse estudo, Bloom atribui a uma mulher da corte do rei Salomão a autoria de diversas passagens da Bíblia Hebraica. A partir dessa premissa, Scliar tece a divertida história da esposa “feia”, porém escriba, do rei Salomão, alternando dois narradores personagens: um professor frustrado de história, que se traveste de terapeuta de vidas passadas, e sua cliente, reencarnação da consorte pouco atrativa de Salomão.

O texto reconstitui o período salomônico, a partir do que está relatado no livro bíblico *I Reis*. Ao situar sua personagem no centro dessa passagem, Scliar irá criar a aventura ficcional da “autora” da primeira versão da Torah: de primogênita “feia” de um obscuro criador de cabras na periferia do reino, passando a esposa rechaçada e ignorada de um poderoso monarca e, por fim, à escriba deste mesmo rei aventada para contar a história de seu povo. A trajetória dessa personagem segue um romanesco caminho de aventuras, projetado pela imaginação sem pudores de Scliar. O escritor utiliza os recursos da ironia e do humor – que poderíamos dizer tipicamente judaico -, sobretudo naquilo que lhe é mais característico: a extraordinária capacidade de rir de si mesmo. Nesse processo, o leitor é conduzido pelos narradores a uma reflexão mais ampla sobre escrita e sobre autoria.

Publicado sete anos mais tarde, o romance *Os vendilhões do templo* trata de um tema mais espinhoso e mais doloroso ao povo de Sião. O vendilhão do templo prefigura uma das metáforas mais incisivas do ideário cristão, em muitas ocasiões, notadamente antisemita: o arquétipo da corrupção e da ganância, ainda hoje atribuído ao povo judeu. Ao dar voz a essa personagem, Scliar desenha o percurso de um prosaico agricultor no interior da Judeia, antiga província romana e atual estado de Israel; sua miséria e a necessidade o levam para a capital do antigo reino até seu famoso embate com o Messias cristão no pátio do segundo Templo de Jerusalém. O romance, dividido em três partes, conta a história de três personagens distintos, em espaços e épocas diferentes, porém todos marcados dramaticamente pelo episódio do vendilhão do templo.

---

<sup>9</sup> BLOOM, Harold; ROSENBERG, David. *O livro de J.* Trad. Monique Balbuena. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

Nas três narrativas que compõem a obra, seja na longínqua Jerusalém dos tempos de Cristo, seja no interior do Brasil na época das missões, ou no Brasil atual, em uma pequena cidadezinha gaúcha originada da missão do episódio anterior, Scliar reflete, com suas personagens, sobre a loucura da ganância, da corrupção, sobre a evolução de paradigmas da intolerância, da crise identitária e, sobretudo, da incomunicabilidade. Mais uma vez, o escritor assevera a importância do texto e os efeitos da falta de domínio da linguagem. O vendilhão que quase cai em desgraça por não perceber a falsificação na letra cunhada de uma moeda entregue como dízimo ao templo; o sacerdote que não consegue difundir sua fé por não conhecer a língua de seu rebanho de nativos; o ator que falha no ato de representar o episódio por não conseguir entoar suas falas. Incomunicantes, todos pagam o preço da linguagem que não flui. Sintomaticamente, como uma tentativa de reverter o bloqueio aparece a escrita: estudando as formas das letras, pagando para um filho se tornar escriba, contratando um intérprete no episódio do sacerdote ou, por fim, recriando o episódio bíblico em um hospício, anos depois, como forma de purga e redenção, os personagens tentam burlar a pane da linguagem.

Por fim, temos *Manual da Paixão Solitária*, romance elaborado a partir do capítulo 38 do livro de *Gênesis*, que conta a história do patriarca Judá, seus filhos e de uma mulher chamada Tamar. Digressão no relato da história do herói bíblico José, esse episódio é conhecido como uma espécie de sùmula moral que justifica a condenação do “pecado da masturbação” ou “onanismo”.

Como nos romances já citados, Scliar concebe um jogo de múltiplas vozes. A história é narrada na primeira pessoa a partir da época contemporânea, tem como narradores um professor de antropologia e sua rival acadêmica, uma ex-aluna e possível enleio romântico; eles assumem as vozes das personagens bíblicas Shelá – o noivo que o patriarca Judá negou a Tamar – e da própria Tamar – heroína bíblica à maneira de Rute e, como ela, ligada à descendência do rei Davi, de Salomão e de Cristo. Com sutil humor, o escritor atribui a Shelá toda uma reflexão sobre o ato do prazer solitário, assumindo para si a autoria do feito e destituindo seu irmão Onan da injusta responsabilidade. Shelá, designado por Judá para ser seu escriba, reconstitui, no manuscrito que lhe é atribuído, a história dos irmãos, enfatizando, sobretudo, as relações de poder e de controle que definiam a existência e o papel dos homens, bem como o das mulheres, naquela sociedade. O relato de Tamar, filha de um sacerdote que, inusitadamente, é conhecedora da arte da escrita, não nega essas relações de poder; porém como uma personagem

transformadora ela refaz seu destino por meio do único poder que não lhe pode ser tirado, o domínio da linguagem, no caso a escrita do corpo feminino: sedução e maternidade.

As características ressaltadas estabelecem as semelhanças entre os três romances: a reescrita do texto sagrado; o olhar contemporâneo dos narradores sobre as passagens; a ironia e o humor que deslocam e constroem outras possibilidades de sentido para além das exegeses judaico-cristãs. A reavaliação desses textos fundadores do pensamento ocidental e sua consequente recriação, expandindo as possibilidades da ficção brasileira em contextos que não se fixem apenas em extratos da realidade nacional, mas que ampliem seu alcance por toda a sociedade contemporânea, são questões caras a esses romances e que serão analisadas ao longo deste texto. Acredito que essa pesquisa pode acrescentar uma nova reflexão sobre o papel da escrita, do escritor e da Escritura no romance brasileiro contemporâneo.

A polifonia criada na multiplicidade de narradores e em sua inter-relação com o jogo discursivo da ironia e do humor desloca os textos da tradição (o arquivo judaico-cristão) para novas possibilidades da recriação e significação. No caso de Moacyr Scliar essa estratégia parece relacionar-se também com uma poética do texto. Para isso, a busca de um conceito de “romance bíblico” será de suma importância, bem como o levantamento do seu estado da arte. Seus escribas narradores, ou narradores escritores, seus professores de história, antropólogos, jornalistas, suas esposas letradas, personagens que dominam e são dominados pela linguagem e pelo texto, funcionam como janelas que iluminam um ideário acerca do papel do escritor na ficção e da ficção como um lugar do saber. O trabalho desta dissertação se situa, basicamente, na análise dos romances, tendo como foco a construção dos narradores scliarianos em suas recriações de narrativas bíblicas, a busca dessa dicção dos romances.

Para nortear a pesquisa conceitual, foi considerada a premissa de que cada texto, em sua complexidade constitutiva, faz emergir de suas linhas a teoria específica para o seu estudo. O conceito, então, deve ser estudado em função de sua aplicabilidade na obra avaliada, e não o contrário. Por se tratar de uma dissertação de mestrado, cujo contexto analítico prevê um levantamento historiográfico do corpus teórico utilizado, a opção que orientou a redação deste trabalho foi seguir uma linha de pesquisa que cumprisse esse modelo. Para atingir os objetivos propostos, em uma abordagem mais específica pretende-se avaliar e pesquisar os marcos teóricos sobre os conceitos de narrador, de intertextualidade entre texto bíblico e literatura, de ironia, de humor e da perspectiva polifônica.



No capítulo 1 é realizado um estudo sobre a evolução das teorias da narrativa e do narrador na literatura. Partindo do conhecido estudo do filósofo alemão Walter Benjamin que descreveu o narrador, referindo-se aos contadores de histórias da tribo (ancião ou mestre) e também aos viajantes que traziam relatos de terras e tempos longínquos. Esses são os transmissores da experiência e do saber, os narradores da oralidade que desapareceram nas sociedades modernas, foram apartados com a evolução da imprensa e do romance. Será descrito como a figura do narrador evolui como uma instância mediadora na comunicação das narrativas humanas. A partir da conceituação filosófica de narrador será descrita sua evolução na teoria literária como um intermediário entre o enunciado narrativo e a enunciação. Serão demonstradas as abordagens que avaliaram essa figura do discurso em função do foco narrativo, passando por teóricos como Henry James até as tipologias elaboradas por Jean Poillon e Norman Friedman. São avaliados, então, os estudos estruturalistas de Tzvetan Todorov e, principalmente, o abrangente trabalho do crítico Gerard Genette e seu modelo dos níveis narrativos e das vozes narrativas que organizam o universo romanesco. Por fim, será examinado o trabalho do teórico argentino Oscar Tacca e seu modelo de análise que considera as vozes dos narradores como consciências e o próprio romance como fruto de um “jogo de informações” dessas consciências. Ao final do capítulo, é feito um estudo geral da figura dos narradores nas narrativas de Moacyr Scliar.

No capítulo 2, é avaliado o diálogo entre a Bíblia e literatura. Inicialmente, reflete-se acerca das relações entre as palavras e a figura do escriba no texto bíblico e sobre como essa, metaforicamente, funde-se à função do narrador bíblico, como mediador, interpretante e guardião das palavras divinas. Em seguida são expostas as relações, nem sempre amigáveis, entre os escritores e a Bíblia, descrevendo que escritores como Borges, Kafka e Machado de Assis retomaram o texto bíblico para criar narrativas apócrifas às leituras canônicas, recriando assim pela ironia, pela farsa e pelo desvio um vasto manancial dessas práticas intertextuais. A recepção do texto bíblico como literatura é revista tomando-se como foco as leituras de Erich Auerbach e Robert Alter, entre outros. Coadunando-se essa linha teórica, será abordado o conceito de intertextualidade com base nas teorias de críticos contemporâneos, como Julia Kristeva, Harold Bloom, Antoine Compagnon e, principalmente, Linda Hutcheon – sobretudo em relação a como os formatos intertextuais da paráfrase, do pastiche e da paródia moderna estão inseridos na prosa contemporânea como estratégias críticas e reflexivas de sentido e significação. A partir dessas abordagens desenvolve-se uma conceituação de “romance

bíblico”, tomando como base a linguagem cinematográfica e suas produções em torno do texto canônico. Por fim, retoma-se a obra de Moacyr Scliar para verificar como o autor, a partir de seus primeiros textos, sofisticou suas releituras da Bíblia, apresentando abordagens cada vez mais elaboradas que vão da simples alusão à estruturação completa de suas paródias bíblicas.

O capítulo 3 é dedicado ao estudo da ironia e do humor na literatura, fundamentais para a análise dos romances de Moacyr Scliar. Esses são situados por meio das análises arroladas no livro *Teoria e política da ironia*,<sup>10</sup> da crítica canadense de Linda Hutcheon, e também no trabalho da pesquisadora Lélia Parreira Duarte, autora de *Ironia e humor na literatura*.<sup>11</sup> O humor judaico, típico do texto scliariano, é avaliado a partir dos ensaios do autor sobre o tema. Por fim, o uso da ironia e do humor como estratégias discursivas mediadas pelo jogo polifônico das vozes intratextuais e intertextuais, característico do romance moderno e pós-moderno, é objeto de reflexão tendo-se como base a revisão dos conceitos bakhtinianos de dialogismo e polifonia.

O capítulo 4 é dedicado à análise dos romances bíblicos. O método de abordagem é a avaliação de cada texto em função de sua estrutura narrativa, construída a partir das vozes narrativas. Ou seja, o narrador, como orientador da informação romanesca, é o ponto focal da análise, que procura indicar como essa voz narrativa modifica o sentido do texto canônico e possibilita a abordagem paródica do autor, criando novos polos de significação. Avaliados os romances, poder-se-á tecer as considerações finais.

Portanto, que falem os narradores!

---

<sup>10</sup> HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Trad. Júlio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

<sup>11</sup> DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2006.

## 1 NARRADORES E ESCRIBAS: ESCRITURA E REESCRITA

A casa da ficção tem muitas janelas, mas só duas ou três portas. Posso contar uma história na primeira ou na terceira pessoa, e talvez na segunda pessoa do singular e na primeira pessoa do plural, mesmo sendo raríssimos os exemplos que deram certo. E é só.

James Wood em *Como funciona a ficção*

### 1.1 Narrador e narrativa: uma revisão

#### 1.1.1 Introdução

A voz errante do narrador une todas as vozes do discurso, que se enlaçam e se mesclam na tessitura da narrativa. O rumor dessas vozes ressoa nos componentes do texto: enredo, tempo, espaço, modo, verossimilhança, articulando-os na incansável tarefa de significar.

Os estudiosos identificam o narrador como uma entidade do discurso, um ser imanente do texto. Essa distinção é primordial para qualquer análise das narrativas, pois são em torno do narrador que se conectam as estruturas que constituem os romances, novelas e contos no universo da ficção. Ou, como assevera o crítico argentino Oscar Tacca destacando a relevância desta entidade textual, “basicamente, a voz do narrador constitui a única realidade do relato. É o eixo do romance”.<sup>12</sup>

Uma vez que este estudo tem como objetivo principal discorrer sobre as articulações e desdobramentos dos narradores em três romances de inspiração bíblica do escritor gaúcho Moacyr Scliar, torna-se fundamental um levantamento teórico em torno do narrador textual.

Etimologicamente, o termo narrador deriva do substantivo latino “*narrātor, ōris, ou seja: o que conta, aquele que narra*”,<sup>13</sup> e da raiz grega “*-gno* de conhecimento(*gnose*), dar a conhecer (*narrar*)”.<sup>14</sup> O narrador, em suas acepções vernaculares, é aquele que conta, que transmite a informação. Narrar era então ensinar, passar a experiência como depositário e

<sup>12</sup> TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Trad. Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Livraria Almedina, 1983. p. 65.

<sup>13</sup> HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Grande Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008. p. 1996.

<sup>14</sup> HOUAISS; VILLAR, 2008, p. 1460.

transmissor de um saber e de uma tradição. O narrador era um arquivo vivo e o menestrel de uma arte: a arte de contar.

Esses antigos narradores foram nomeados por uma diversidade de epítetos, como pajés, xamãs, profetas, sábios, patriarcas, conselheiros etc. Eram eles egressos de um mundo anterior à modernidade e à difusão rápida das informações, à imprensa e a todas as outras mídias. Eles foram os criadores e os divulgadores de uma mística e de uma mitologia, formada por eras de sedimentação e combinação de fatos, fábulas, acontecimentos, que formaram um arquivo de saberes desde seus primórdios, como afirma o escritor italiano Italo Calvino em “A combinatória e o mito na arte da narrativa”:

O primeiro contador da tribo começou a dizer palavras, não para que os outros lhe reenviassem outras palavras previsíveis, mas para experimentar até que ponto estas palavras podiam combinar-se umas com as outras, gerar-se umas às outras. Isto, a fim de deduzir uma explicação do mundo do fio de todo discurso-narrativa possível [...] O contador explorava as possibilidades contidas na própria linguagem, combinando e permutando os personagens e os atos; e os objetos aos quais se referiam estes atos.<sup>15</sup>

Nesse texto Calvino refletir sobre a origem da narrativa mítica e nos mostra como os primeiros narradores desenvolveram as estruturas modelares de seus relatos que, ao mesmo tempo, lhes permitiam um uso múltiplo de elementos que “pode apresentar combinações e transformações ilimitadas.”<sup>16</sup> Desse modo, narrar também era criar e recriar, forjar através do relato a cultura e a tradição que se queria fixadas nas relações sociais. Era a experiência que se transmitia na evolução dos tempos.

### *1.1.2 Walter Benjamin: o narrador e a experiência*

Devemos ao filósofo alemão Walter Benjamin algumas das mais importantes reflexões sobre a antiga arte de narrar e a instância do narrador. Seu conhecido ensaio sobre o tema traça um panorama pessimista sobre o destino dessa arte, pois logo de início decreta:

É a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se

<sup>15</sup> CALVINO, Ítalo. A combinatória e o mito na arte da narrativa. In: BARTHES, Roland *et al.* *Atualidade do mito*. Trad. Carlos Arthur R. do Nascimento. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977. p. 75.

<sup>16</sup> CALVINO, 1977, p. 76.

estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências.<sup>17</sup>

Para Benjamin, esta perda é consequência direta da evolução da sociedade industrial e da ascensão da classe da burguesa que, paulatinamente, provocaram o gradual desaparecimento da troca de experiências entre as gerações. O filósofo elenca dois tipos de narradores tradicionais: o viajante, como os velhos marinheiros que trazem relatos de viagem, e também o “camponês sedentário [...] que ganhou honestamente a vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições.”<sup>18</sup> A integração entre essas duas narrativas teria forjado o saber que se transmitia. Esse saber é o que Benjamin define como experiência ou *Erfahrung*, conceito que atravessa toda sua obra, relacionando-se com a coletividade do saber. Segundo a professora Jeanne Marie Gagnebin, em seu prefácio à tradução das obras escolhidas de Walter Benjamin, “a arte de contar torna-se cada vez mais rara porque ela parte, fundamentalmente, da transmissão de uma experiência no sentido pleno, cujas condições já não existem na sociedade moderna.”<sup>19</sup> Essas condições já não existem graças ao fim das comunidades e às distâncias entre narradores e ouvintes, assim como à rapidez e à velocidade da técnica industrial, que extinguiu o ritmo artesanal do trabalho e, por fim, graças à extinção “da dimensão prática da narrativa tradicional”,<sup>20</sup> ou seja, o aconselhar, o dar conselho, atividade que o filósofo alemão define com precisão:

[...] – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas se “dar conselhos” parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis. Em consequência, não podemos dar conselhos nem a nós mesmos nem aos outros. Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. Para obter essa sugestão, é necessário primeiro saber narrar a história (sem contar que um homem só é receptivo a um conselho na medida em que verbaliza a sua situação). O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. A arte de narrar está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção.<sup>21</sup>

Benjamin alia nesse trecho sabedoria e narração no trânsito das experiências coletivas: o saber, atividade que diferencia de *Erlebnis*, ou experiência individual, vivida e solitária, a qual que caracteriza o indivíduo da modernidade. Os textos escritos que mais se aproximam

<sup>17</sup> BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas/Walter Benjamin. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2011. v. I, p. 197-198.

<sup>18</sup> BENJAMIN, 2011, p. 198.

<sup>19</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio: Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, 2011, p. 8.

<sup>20</sup> GAGNEBIN, 2011, p. 8.

<sup>21</sup> BENJAMIN, 2011, p. 198.

dessa narrativa oral seriam aqueles marcados pelo “anonimato do narrador”, infensos de opiniões e explicações, que convidam o ouvinte a refletir e participar da narrativa, característica observada pelo pensador na obra de Nikolai Leskov:

Metade da arte narrativa está em evitar explicações. Nikolai Leskov é magistral. [...] O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação.<sup>22</sup>

Essa marca da oralidade que Benjamin valoriza nas narrativas do escritor russo é recusada no romance moderno burguês, o qual seria responsável, juntamente com o aparecimento e desenvolvimento da imprensa, pelo fim da arte da narrativa oral, pois o romance moderno, confinado à materialidade do objeto livro, isola o leitor em sua atividade solitária, rompe com a troca coletiva, interrompendo esse tecer da “rede em que está guardado o dom narrativo.”<sup>23</sup> O romancista moderno seria o genitor dessa rede de solitários:

O romancista se separou do povo e do que ele faz. A matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém.<sup>24</sup>

Ou seja, o romance rompeu com o fluxo da experiência/sabedoria coletiva, pois o processo oral só se realiza na coletividade: quando se conta, é necessário alguém para ouvir. O romance seria um tipo de consolador. Benjamin afirma: “O que seduz o leitor no romance é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro.”<sup>25</sup> Mas é a informação, a difusão de notícias através da imprensa a maior inimiga da narrativa tradicional e do próprio romance. Benjamin ressalta a natureza inócua desses conteúdos, cujo valor se esgota no momento em que são divulgados, carregados de opiniões e explicações, a serviço da efemeridade informativa. A crítica de Walter Benjamin aos periódicos atravessa sua obra: o filósofo antecipa o que se denominou “era da informação”, na qual se confunde conhecimento com acúmulo de conteúdos, enviando para o limbo o intercâmbio da experiência.

---

<sup>22</sup> BENJAMIN, 2011, p. 203.

<sup>23</sup> BENJAMIN, 2011, p. 205.

<sup>24</sup> BENJAMIN, Walter. A crise do romance: Sobre Alexandersplatz, de Döblin. In: BENJAMIN, 2011, p. 54.

<sup>25</sup> BENJAMIN, 2011, p. 54.

É paradoxal a desconfiança com a qual o filósofo encara o romance moderno, ele próprio tradutor de Marcel Proust e admirador de Franz Kafka. Contudo, suas observações envolvem preocupações de cunho ético, não simplesmente uma crítica àquela busca empreendida pelas vanguardas por um novo modelo estético e inovador na construção do discurso romanesco. Daí seu descontentamento com os autores e os leitores, presos numa relação solitária de produção e consumo de ficção, distantes do convívio em grupo que seria a base do trânsito da sabedoria que valorizava. O texto de Benjamin, produzido em 1936, já era contemporâneo das revoluções empreendidas por James Joyce, Proust, Kafka e pelas vanguardas europeias, embora a evolução de suas ideias já estivesse prefigurada em outros trabalhos, como *Experiência e pobreza*, de 1933.<sup>26</sup> Portanto, seu diagnóstico em relação à narrativa tradicional, dada como perdida, já era para ele uma constatação, e não apenas uma previsão pessimista.

O filósofo alemão Theodor W. Adorno, amigo e contemporâneo de Walter Benjamin, examinou a questão do narrador em um texto publicado em 1954.<sup>27</sup> Pessimista, ele expõe o paradoxo do narrador do romance moderno: “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija narração.”<sup>28</sup> O filósofo consolida a crítica à literatura contaminada pelo realismo, informativa e biográfica e afirma que a “subliteratura biográfica é um produto da desagregação da própria forma do romance.”<sup>29</sup> Segundo Adorno, o romance moderno burguês sempre buscou essa representação da realidade, cujo modelo mais autêntico seria o trabalho de Flaubert, no qual o narrador tende a se ocultar criando o que chama de “irrealidade da ilusão”.<sup>30</sup>

O romance realista burguês, na busca da objetividade e da verossimilhança, cria um falso mundo confortável e familiar, pobre de experiência e abarrotado de comentários vazios. Adorno valoriza as experiências radicais de Proust, Joyce e, principalmente, Kafka que, em sua

---

<sup>26</sup> BENJAMIN, Walter. *Experiência e pobreza*. In: BENJAMIN, 2011, p. 115-119.

<sup>27</sup> A utilização que faço da avaliação de Theodor Adorno na questão do narrador moderno me impele ao necessário cuidado na aproximação com o texto de Walter Benjamin. Enquanto este trata do narrador da oralidade e da sua importância na transmissão do que chama experiência e sabedoria, assim como de seu conseqüente desaparecimento na era moderna, Mesmo com a utilização do trabalho de Nikolai Leskov como modelo da figura que avalia, Benjamin concentra seus esforços no trabalho de emulação ou transposição empreendido pelo escritor russo, em uma narrativa próxima à oralidade e a uma vivência e sabedoria que se deixam transmitir sem julgamento, construindo o conhecimento e renovando a tradição. Benjamin identificou na obra de Leskov a ética do fluxo do saber. Adorno trata exclusivamente da arte romanesca, do narrador do romance burguês. Porém, em seu trabalho, o filósofo reafirma alguns diagnósticos que seu contemporâneo registrou para a arte romanesca. Portanto, é a partir desse foco que utilizo o texto de Theodor Adorno.

<sup>28</sup> ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge. M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003. p. 55-64.

<sup>29</sup> ADORNO, 2003, p. 57.

<sup>30</sup> ADORNO, 2003, p. 61.

desconfiança frente a esse realismo construído, “ele destrói no leitor a tranquilidade contemplativa diante da coisa lida.”<sup>31</sup> Assim, Adorno valoriza a estética que também é ética, contra um realismo consolador que a seu ver prenuncia a barbárie.

Se Walter Benjamin nos ensinou sobre o narrador clássico, rastreando sua importância social no trânsito dos saberes, Adorno avalia a posição do narrador da modernidade, que em autores como Kafka pulveriza a “distância estética” da narrativa burguesa, desestabilizando-a: “O sujeito literário, quando se declara livre das convenções da representação do objeto, reconhece ao mesmo tempo a própria impotência, a supremacia do mundo das coisas, que reaparece em meio ao monólogo.”<sup>32</sup>

Para o filósofo, seria esta atitude crítica de confronto é típica dos movimentos artísticos modernos, pois “nenhuma obra de arte moderna que valha alguma coisa deixa de encontrar prazer na dissonância e no abandono”,<sup>33</sup> assevera com gravidade, desautorizando qualquer configuração conformista na produção artística. Diante desses diagnósticos, qual seria hoje a premissa do narrador contemporâneo ou da pós-modernidade?

O professor, escritor e crítico Silviano Santiago publicou em 1986 o ensaio “O narrador pós-moderno”,<sup>34</sup> no qual reflete sobre esse tema. Ele parte, à maneira de Walter Benjamin, da análise do trabalho de um ficcionista: no caso, os contos do escritor e jornalista Edilberto Coutinho. Destas leituras, em contraste com as reflexões benjaminianas, formula duas hipóteses de trabalho, das quais a primeira seria:

[...] o narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da plateia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante.<sup>35</sup>

Para Silviano Santiago, o narrador contemporâneo se coloca como uma espécie de *voyeur* da matéria narrada, com uma perspectiva cada vez mais apartada da figura clássica, e é

---

<sup>31</sup> ADORNO, 2003, p. 61.

<sup>32</sup> ADORNO, 2003, p. 62.

<sup>33</sup> ADORNO, 2003, p. 63.

<sup>34</sup> SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 38-52.

<sup>35</sup> SANTIAGO, 1989, p. 39.



esse afastamento ,segundo o ensaísta, que caracteriza o seu objeto de estudo. Diz ele: “[...]é o movimento de rechaço e distanciamento que torna o narrador pós-moderno.”<sup>36</sup> Santiago atualiza Walter Benjamin ao confirmar suas premissas, apontando o narrador como um repórter que informa sem o intercâmbio de experiências e que não mais transmite a sabedoria “[...] porque a ação narrada por ela não foi tecida na substância viva da existência do narrador.”<sup>37</sup> No entanto, a percepção do crítico brasileiro é outra; uma vez que não se aconselha mais, o ato de narrar constitui-se a partir da observação do outro, da qual depreende outro saber, como afirma em sua segunda hipótese:

O narrador pós-moderno é o que transmite uma “sabedoria” que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência. Nesse sentido, ele é o puro ficcionista, pois tem de dar “autenticidade” a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade. Esta advém da verossimilhança que é produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o “real” e o “autêntico” são construções de linguagem.<sup>38</sup>

No trecho acima Silviano Santiago descreve a natureza crítica do narrador pós-moderno e sua consciência do artifício do real, de modo que este narrador se entrega ao jogo da linguagem dramatizando e ficcionalizando o que observa. Mas qual linguagem? A palavra escrita é ainda o meio de transmitir o narrado em um mundo calcado em imagens? Ao responder a essas questões, o diagnóstico do crítico é preciso: “Para testemunhar do olhar e da sua experiência é que ainda sobrevive a palavra escrita na sociedade pós-industrial.”<sup>39</sup>

Na evolução descrita através das reflexões dos três escritores, o narrador é sempre esta instância entre a coisa narrada e o espectador, seja o contador de histórias com a marca da oralidade valorizada por Benjamin, seja o narrador inquieto e difuso que caracteriza as narrativas modernas, destacado por Theodor Adorno, ou o narrador-espectador pós-moderno calcado na experiência imagética, segundo a descrição de Silviano Santiago. Todos eles se articulam como transmissores de um conteúdo, uma história, um relato, ou um tipo de saber.

---

<sup>36</sup> SANTIAGO, 1989, p. 39.

<sup>37</sup> SANTIAGO, 1989, p. 38.

<sup>38</sup> SANTIAGO, 1989, p. 40.

<sup>39</sup> SANTIAGO, 1989, p. 52.

É por seu papel mediatizador que o narrador se articula como o mais significativo dos elementos que estruturam as narrativas – no caso deste estudo, a narrativa de ficção. Desse modo, passo ao levantamento das principais teorizações acerca do narrador textual.

### 1.1.3 A teoria do narrador: *diegese, discurso e narrativa*

Inicialmente, recordemos a conhecida definição do semiólogo e pensador francês, Roland Barthes, acerca das narrativas:

Inumeráveis são as narrativas do mundo. Há em primeiro lugar uma variedade prodigiosa de gêneros, distribuídos entre substâncias diferentes, como se toda matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse suas narrativas: a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas essas substâncias; está presente no mito, na lenda [...] na pintura, no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no *fait divers*, na conversação. Além disso, sob essas formas quase infinitas, a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades... Internacional, trans-histórica, transcultural, a narrativa está aí, como a vida.<sup>40</sup>

Roland Barthes, como Benjamin e Calvino, atrela a importância do narrar ao devir da condição humana. Por sua vez, essas relações já haviam sido assinaladas pelos mais antigos pensadores das questões do discurso. É consenso que foram os filósofos gregos – Platão e Aristóteles – os primeiros a teorizar sobre aspectos da narrativa.

Platão, no Livro 3 de *A República*,<sup>41</sup> opõe narrar (mostrar) a imitar (contar), sendo essa ação, para o filósofo, inferior àquela, pois imitar deveria ser evitado, sobretudo quando se imita as paixões humanas, que afastariam o homem do mundo sensível das ideias. Assim, ele separa a *diegesis*, narrativa pura (história), da *mimesis* ou imitação poética.

Já Aristóteles, em sua *Arte poética*,<sup>42</sup> afirma que não há propriamente uma separação entre narrar e imitar, sendo ambas formas de imitação e, diferentemente de Platão, para ele a imitação não é uma diluição do mundo essencial, mas uma forma de conhecer. A narrativa, assim, é vista como uma tentativa de apreensão do mundo.

<sup>40</sup> BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*: pesquisas semiológicas. Trad. Maria Zilda Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1972. p. 19-20.

<sup>41</sup> PLATÃO. *A república*. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2012.

<sup>42</sup> ARISTÓTELES. *Arte poética e arte retórica*. Trad. Goffredo Telles Junior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1989.

O crítico francês Gerard Genette, ao examinar este “aparente” paradoxo entre Platão e Aristóteles, defende que essa diferença é pouco significativa, “[...] se reduz a uma simples variante de termos: as duas variantes concordam bem sobre o essencial, quer dizer, a oposição do dramático e do narrativo, o primeiro sendo considerado pelos dois filósofos como mais plenamente imitativo que o segundo [...]”.<sup>43</sup> Desse modo, conclui Genette, não existiria uma real oposição entre as definições dos filósofos gregos, apenas uma ênfase no modo de entender a valoração da narrativa. “Os dois sistemas são portanto idênticos, com a única reserva de uma inversão de valores: para Platão, como para Aristóteles, a narrativa é um modo enfraquecido, atenuado da representação literária [...]”;<sup>44</sup> o crítico entende a narrativa, ou história, como *diegesis*, não diferenciando esta da *mimesis*:

A representação literária, a *mimesis* dos antigos, não é, portanto, a narrativa mais os “discursos”: é a narrativa, e somente a narrativa. Platão oporia *mimesis* a *diegesis* como uma imitação perfeita a uma imitação imperfeita; mas a imitação perfeita não é mais uma imitação, é a coisa mesmo, e finalmente a única imitação é a imperfeita. *Mimesis* é *diegesis*.<sup>45</sup>

Genette amplia esse conceito em seu trabalho crítico sobre a narrativa, tomando de empréstimo da teoria cinematográfica o termo variante *diegese*, que para ele é sinônimo de história, ou “o universo espacial-temporal no qual se desenrola a história [...] o universo do significado, ‘o mundo possível’ que enquadra, valida e confere inteligibilidade à história.”<sup>46</sup>

A partir desse foco, Genette compreende a narrativa em três acepções distintas:

[...] enunciado narrativo, discurso oral ou escrito que assume a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos; uma sucessão de acontecimentos, reais e fictícios, que são objetos do discurso; e o ato de narrar tomado em si mesmo.<sup>47</sup>

Nos três enunciados é inerente o trânsito entre a narrativa e o discurso; a primeira só acontece enquanto presente no processo da enunciação, ou seja, enquanto discurso. Assim, o discurso narrativo – a narrativa em si – é o ato produtivo do narrador. Temos então dois pilares

<sup>43</sup> GENETTE, Gerard. Fronteiras da narrativa. In: BARTHES *et al.*, 1972, p. 258.

<sup>44</sup> GENETTE, 1972, p. 259.

<sup>45</sup> GENETTE, 1972, p. 262.

<sup>46</sup> LOPES, Ana Cristina M.; REIS, Carlos (Org.). *Dicionário de teoria narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. p. 26-27.

<sup>47</sup> GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernão Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

sobre os quais se constroem o discurso narrativo: a narrativa e a história. Portanto, a análise do discurso narrativo seria o estudo das inter-relações entre narrativa e história e entre narração e história. O teórico divide o seu campo de estudo com a elucidação de três categorias da narrativa: *tempo* (relação temporal entre narrativa e diegese), *modo* (modalidades de representação da narrativa) e *voz* (instância narrativa e seus dois protagonistas: o narrador e o narratário [real ou virtual]; relação com o sujeito da enunciação).

*Tempo e modo*, são relações entre história e a narrativa. *Voz*, relação entre narração e narrativa e entre história e narração. São esses aspectos que se articulam no ser do narrador, no caso, o narrador da literatura de ficção, o narrador do romance.

#### 1.1.4 A teoria do narrador: de Henry James a Gerard Genette

A teoria da literatura tem se voltado à figura do narrador desde o final do século XIX, discussão iniciada pelo escritor americano Henry James em seus famosos prefácios reunidos no livro *A arte da ficção*.<sup>48</sup> Nesse ensaio o escritor se detém sobre a questão do foco narrativo defendendo um ponto de vista único para o narrador e reduzindo ao mínimo a interferência deste na narrativa. Segundo Ligia Chiappini Moraes Leite:

O ideal para James [...] é a presença discreta do narrador que, por meio do contar e do mostrar equilibrados, possa dar a impressão ao leitor que a história se conta a si própria, de preferência, alojando-se na mente de uma personagem que faça o papel de REFLETOR de suas ideias. Uma espécie de centro organizador da percepção, que tenha uma rica sensibilidade, uma inteligência penetrante, para a expressão da qual têm de ser trabalhados coerentemente os elementos da narrativa: da linguagem ao ambiente em que se movimentam os personagens.<sup>49</sup>

Por essa noção, vemos que Henry James já desenvolvia o narrador como condutor que organiza os elementos narrativos ou o centro que organiza o romance. Expressivamente, as designações *refletor* e *organizador da percepção*<sup>50</sup> explicitam as relações entre este e o autor implícito do romance. O narrador seria o filtro, a lente focalizadora da luz que esse autor quer projetar.

<sup>48</sup> JAMES, Henry. *A arte da ficção*. Trad. Marcelo Pen. São Paulo: Globo, 2003.

<sup>49</sup> LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1987. p. 13.

<sup>50</sup> Faço alusão a estes termos levando em conta o alerta que Gerard Genette faz acerca da confusão entre “personagem focal” (típico da prosa de Henry James e de sua utilização do discurso indireto livre) e narrador. A metáfora do narrador como *refletor da percepção* me parece apropriada para a análise que pretendo desenvolver.

As reflexões de Henry James foram retomadas pelo crítico inglês Percy Lubbock em seu livro *A técnica da ficção*.<sup>51</sup> Este considera o ponto de vista o elemento fundamental da construção do romance e defende a técnica de Henry James como a ideal para os escritores de ficção, afirmando: “Henry James foi o primeiro autor que usou todas as possibilidades do método com sentido e profundidade.”<sup>52</sup> De fato, Henry James é o autor incensado como modelo por grande parte dos teóricos do foco narrativo, que valorizam sobremaneira a discrição de seus narradores e a utilização do discurso indireto livre em seus romances, e as histórias que, aparentemente, “se contam por si mesmas”, sem a interferência explícita do autor ou do narrador. O radicalismo dogmático de Percy Lubbock seria contestado por críticos posteriores, como o romancista inglês E. M. Foster, autor do clássico ensaio *Aspectos do romance*,<sup>53</sup> que rejeita a afirmativa de que o ponto de vista governaria a construção do romance; para Foster, esse seria um aspecto secundário.

O teórico americano Wayne Booth completou a crítica de E. M. Foster em seu livro *A retórica da ficção*, no qual reafirma que existem várias maneiras de contar uma história, e é a coerência em relação à ilusão criada pela ficção que irá determinar a forma da narrativa. É também Booth quem estabelece o conceito de *autor implícito*: para ele, o autor não desaparece, mas permanece como uma sombra que espreita e controla o narrador e a tessitura da narrativa.<sup>54</sup> Na expressão de Ligia Chiappini Moraes Leite, “[...] o autor não desaparece mas se mascara constantemente, atrás de uma personagem ou de uma voz narrativa que o representa. [...] O *autor implícito* é uma imagem do autor real criada pela escrita; é ele que comanda os movimentos do narrador [...]”,<sup>55</sup> estabelecendo uma hierarquia de vozes na narrativa, ou a subordinação do narrador a uma consciência fundadora do mundo (diegese) que ele organiza.

Wayne Booth fixou a noção de uma entidade, diversa do narrador, que comanda o narrar – “o autor camuflado”, que não pode ser confundido com o autor real, pois é uma entidade do discurso. O crítico desconstrói o mito do narrador invisível, que não interfere na narrativa.

O narrador é, assim, uma estratégia textual do autor, e a partir do espaço que ocupa estabelece as perspectivas e os objetivos que deseja produzir. O autor implícito é quem fixa a

<sup>51</sup> LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. Trad. Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1976.

<sup>52</sup> LUBBOCK, 1976, p. 109.

<sup>53</sup> FOSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Trad. Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1969.

<sup>54</sup> BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980. p. 25-30.

<sup>55</sup> LEITE, 1987, p. 18-19.

“visão” do narrador e estabelece o seu foco narrativo, tema de discussão que ocupou grande parte dos estudiosos depois de Booth, sobretudo na tentativa de estabelecimento uma tipologia das formas do narrador.

Jean Pouillon, crítico francês, publicou em 1946 o livro *O tempo no romance*.<sup>56</sup> Nesta obra, ao analisar os diversos tópicos que compõem a construção do romance, ele listou os comportamentos do narrador em relação à diegese e aos personagens, os quais denominou como visões da narrativa em relação ao tempo. Jean Poilon arrolou três tipos de comportamentos: a visão com, a visão por trás e a visão de fora.

Na *visão com*, “[...] escolhe-se um único personagem que constituirá o centro da narrativa, ao qual se atribui uma atenção maior ou, em todo caso, diferente da que se atribui as demais.”<sup>57</sup> Ou seja, a narrativa é expressada por uma personagem narradora sem onisciência. Neste caso, só conhecemos aquilo que a personagem vê e sente, seus anseios, dúvidas, sua visão particular do mundo; estamos naquela história *com* a personagem-narradora e sua visão parcial e particular daquele mundo.

Na *visão por trás*, “[...] em lugar de situar-se no interior de um personagem, o autor pode tentar diferenciar-se do mesmo, não para vê-lo do exterior [...] mas para poder considerar de maneira objetiva e direta a sua vida psíquica.”<sup>58</sup> O narrador é onisciente em relação às suas personagens, pairando sobre os pensamentos e vontades, julgando seus atos, com acesso e controle sobre o destino delas como um deus onipresente.

Finalmente, na *visão de fora*, “o ‘fora’ é a conduta, na medida em que é materialmente observável. É também o aspecto físico do personagem, assim como o meio em que vive.”<sup>59</sup> O narrador se apresenta como testemunha narrativa, descrevendo fatos, ações, o movimento das personagens, se abstendo de penetrar em seus sentimentos íntimos, sem participar ou posicionar-se diante do que narra.

---

<sup>56</sup> POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.

<sup>57</sup> POUILLON, 1974, p. 54.

<sup>58</sup> POUILLON, 1974, p. 62.

<sup>59</sup> POUILLON, 1974, p. 74.

As *visões* de Jean Pouillon concentram o problema do ponto de vista ou foco narrativo em três perspectivas únicas. São passíveis de serem questionadas, como qualquer classificação. Chama atenção a confusão entre autor e narrador, que ele não diferencia.

O trabalho de Jean Pouillon foi revisto por Maurice-Jean Lefebvre: ele considera que, na *visão com*, existe um predomínio da narração (discurso) sobre a diegese (história, mundo representado);<sup>60</sup> na *visão por trás*, narração e diegese estão equilibrados; e, finalmente, na *visão de fora*, “é a diegese que tende a dominar a narração.”<sup>61</sup> Lefebvre questiona a ignorância do narrador na *visão com* e na *visão de fora*. Para o crítico, o narrador “finge conhecer tanto como suas personagens, [...] ou finge saber menos que suas personagens.”<sup>62</sup> Ou melhor, para este pensador não existe narrativa, sobretudo ficcional, “que não seja subjetiva e ideológica,”<sup>63</sup> ou melhor, há sempre um autor que manipula e dirige um narrador que, por sua vez, manipula os outros elementos da narrativa, como, por exemplo, o ponto de vista, ou visões, que “[...] são, em suma, convenções inevitáveis que fazem parte do código retórico da narrativa.”<sup>64</sup> Maurice-Jean Lefebvre atualizou a discussão do narrador e do foco narrativo para uma perspectiva ideológica, em que o contexto em que é produzida a narrativa é fator preponderante para sua recepção e interpretação.

O estruturalista búlgaro Tzvetan Todorov também retomou a classificação de Jean Pouillon, assinalando como percepção do narrador as visões descritas, enfoque que Todorov prefere definir como “aspectos” (palavra que, etimologicamente, deriva de “olhar”) da narrativa, sempre em relação ao conhecimento que o narrador dispõe. O crítico interpreta esses aspectos da seguinte forma:

Narrador > Personagem (A visão “por trás”) [...]. Neste caso, o narrador sabe mais que a personagem.

Narrador = Personagem (A visão por “com”) [...]. Neste caso, o narrador sabe tanto quanto os personagens, não pode fornecer uma explicação dos acontecimentos antes dos personagens a terem encontrado.

Narrador < Personagem (A visão por “de fora”). Neste terceiro caso, o narrador sabe menos que qualquer dos personagens. Pode-nos descrever unicamente o que se vê, ouve etc.<sup>65</sup>

<sup>60</sup> LEFEBVRE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Trad. José Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1980. p. 186.

<sup>61</sup> LEFEBVRE, 1980, p. 183.

<sup>62</sup> LEFEBVRE, 1980, p. 182-183.

<sup>63</sup> LEFEBVRE, 1980, p. 18.

<sup>64</sup> LEFEBVRE, 1980, p. 187.

<sup>65</sup> TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa. In: BARTHES *et al.*, 1972, p. 236-237.

A revisão de Todorov amplia o conceito de Pouillon quando faz a distinção entre narrador e personagem, atribuindo àquele não apenas uma posição, mas uma consciência e uma ciência dos fatos narrados. Nota-se que tanto Todorov quanto Lefebvre mantêm a concisão da proposta original de Jean Pouillon com as três categorias ou tipos de foco narrativo.

Em 1951, Norman Friedman tentou sistematizar a questão do foco narrativo elaborando uma tipologia pormenorizada. Ele inicia sua sistematização a partir de certas questões sobre o que explicitam aquilo que define como o “problema do narrador”:

Já que o problema do narrador é a transmissão apropriada de sua estória ao leitor, as questões como:

- 1) Quem fala ao leitor? (Autor na primeira pessoa ou terceira pessoa, personagem na primeira ou ostensivamente ninguém);
- 2) De que posição (ângulo) em relação à estória ele a conta? (De cima, da periferia, do centro, frontalmente ou alternando?);
- 3) Que canais de informação o narrador usa para transmitir a estória ao leitor? (Palavras, pensamentos, percepções e sentimentos do autor; ou palavras e ações do personagem);
- 4) A que distância ele coloca o leitor da história? (Próximo, distante ou alternando?)<sup>66</sup>

Na tentativa de responder a essas questões, o crítico propõe oito categorias de narradores, sempre partindo do geral para o particular, ou melhor, da onisciência máxima do narrador até o narrador de mínima interferência na trama do romance. Friedman considera para essa elaboração as noções de Percy Lubbock entre cena e sumário: “Na *cena*, os acontecimentos são mostrados ao leitor, sem a mediação de um *narrador* que, ao contrário, no *sumário*, os conta e os resume; condensa-os, passando por cima dos detalhes [...]”.<sup>67</sup> Assim, o sumário seria o modo narrativo mais utilizado pelo narrador onisciente, enquanto a cena tenderia a ser mais utilizada quanto mais discreta fosse a presença do narrador no relato. Resumindo as categorias de Norman Friedman, temos:

a) *Autor onisciente intruso*: o narrador possui liberdade total para narrar, colocando-se acima (por trás), com ponto de vista divino; predominam suas reflexões, pensamentos e

<sup>66</sup> FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção, o desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. Fábio Fonseca de Melo. São Paulo, *Revista da USP*, n. 53, p. 171-173, 2002.

<sup>67</sup> LEITE, 1987, p. 18-19.



percepções sobre os personagens da trama. Sua intrusão na narrativa se dá através de comentários e opiniões que se inserem diretamente no fluxo da narrativa.

b) *Narrador onisciente neutro*: o narrador em terceira pessoa caracteriza os personagens, narra como onisciente intruso a partir de um ponto de vista divino. Isenta-se de instruções, comentários e opiniões, mesmo sobre o comportamento dos personagens.

c) *“Eu” como testemunha*: o narrador em primeira pessoa participa da trama como observador, dando maior realidade ao fato narrado. O ponto de vista é limitado à periferia dos acontecimentos, pois esse tipo de narrador não consegue ler a mente dos outros personagens; no entanto pode elaborar hipóteses e comentários sobre esses e os outros elementos da trama, colocando-se em uma distância próxima ao leitor, de modo que predomina a cena na narração dos acontecimentos.

d) *Narrador protagonista*: narrativa em primeira pessoa, sem o ponto de vista divino; o narrador é o centro fixo da narrativa, que se limita às suas percepções e pensamentos. A distância do leitor é ambígua bem como o ponto de vista dos acontecimentos

e) *Onisciência seletiva múltipla*: a narrativa não se fixa em um narrador específico; o ponto de vista é variável, assumindo posições múltiplas, conforme os personagens. Há o predomínio da cena na narrativa.

f) *Onisciência seletiva*: Apenas uma personagem narra os acontecimentos como um fluxo de consciência. O ponto de vista é fixo, com uma perspectiva única. A narrativa é intimista e a comunicação se dá em função das impressões, sentimentos, estado de espírito e, principalmente, da linguagem pessoal da personagem narradora.

g) *Modo dramático*: Eliminação ou mascaramento total do autor, do narrador e dos estados mentais das personagens. Todas as afirmações da narrativa são transmitidas pela fala das personagens (como numa peça de teatro), cabendo ao leitor deduzir os sentidos da trama. O ponto de vista é frontal e fixo, e a narrativa é realizada por uma sucessão de cenas.

h) *Câmera*: Exclusão total do autor; a narrativa acontece em flashes de realidade, com ponto de vista onisciente, centrado em várias personagens.

A categorização proposta por Friedman, apesar de abrangente, foi criticada pela confusão entre certas categorias, como onisciência múltipla e onisciência seletiva ou entre onisciência neutra e câmera. O linguista Gerard Genette, autor de *O discurso da narrativa* (considerado um dos estudos fundamentais da matéria), questiona com precisão algumas das categorias propostas por Norman Friedman e a noção de ponto de vista desenvolvida por este. Não é somente essa tipologia que Genette põe em questão, pois em sua análise a maioria dos outros estudos se reduzem a meras classificações, portanto são criticados principalmente pela confusão entre aquilo que o crítico chama de modo (modalidades de representação narrativa, como a focalização) e de voz (situação ou instância narrativa e seus dois protagonistas: o narrador e o narratário, real ou virtual):

Todavia, a maior parte dos trabalhos teóricos sobre este assunto (que são, essencialmente, classificações) pecam, quanto a mim, por uma incomodática confusão entre aquilo que chamo *modo e voz*, ou seja, entre a pergunta *qual é a personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva narrativa?* e está bem distinta pergunta: *quem é o narrador?* e a pergunta *quem fala?*<sup>68</sup>

Quanto ao modo narrativo, nas questões do foco narrativo Genette considera a tipologia proposta por Cleanth Brooks e Robert Penn Warren em 1943, que o crítico francês resume no quadro abaixo:

**Quadro 1 – Tipologia do fato narrativo**

	<b>Acontecimentos analisados do interior</b>	<b>Acontecimentos observados do exterior</b>
<b>Narrador presente como personagem na ação</b>	(1) O herói conta sua história.	(2) Uma testemunha conta a história do herói.
<b>Narrador ausente como personagem da ação</b>	(4) O autor analista ou onisciente conta a história.	(3) O autor conta a história do exterior.

Fonte: GENETTE, 1995, p. 184.

Na interpretação do quadro o crítico assevera: “apenas a fronteira vertical concerne ao ‘ponto de vista’ (interior ou exterior), enquanto a horizontal se refere à voz (identidade do narrador), sem qualquer diferença de ponto de vista entre 1 e 4 [...] e entre 2 e 3 [...]”<sup>69</sup> Assim, as configurações de modais, ou da distância ou proximidade em relação à narrativa, determinam

<sup>68</sup> GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernão Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995. p. 184.

<sup>69</sup> GENETTE, 1995, p. 185.

o ponto de vista, a que Genette prefere chamar de *focalização*, termo que estaria menos vinculado às artes plásticas que *ponto de vista ou visão*, e portanto mais aberto a leituras mais amplas que o sentido ótico - segundo apontam Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes:

[...] a *focalização* pode ser definida como a representação da informação diegética que se encontra ao alcance de um determinado campo de consciência, quer seja o de uma personagem da história quer o narrador heterodiegético; conseqüentemente a *focalização*, além de condicionar a *quantidade* de informação veiculada (eventos personagens, espaços etc.), atinge sua *qualidade*, por traduzir certa posição afetiva, ideológica, moral e ética em relação a essa informação.<sup>70</sup>

Assim definida, a focalização contempla um espectro cognitivo para além da simples categorização técnica, atribuindo ao narrador e às personagens focais um papel preponderante na construção do sentido. Genette elabora sua tipologia das focalizações a partir classificação Tzvetan Todorov, conforme descreve-se a seguir:

a) *Narrativa não-focalizada, ou focalização zero* (Narrador > Personagem, na tipologia de Todorov): também chamada de *focalização onisciente*, representa a narrativa clássica. Lopes e Reis definem: “Por *focalização onisciente* entender-se-á, pois, toda representação narrativa em que o narrador faz uso de uma capacidade de conhecimento praticamente ilimitada, [...] facultar as informações que entender pertinentes ao conhecimento minudente da história.”<sup>71</sup> A manipulação da informação narrativa atribuída a esse narrador foi amplamente desaprovada por grande parte dos teóricos da matéria. Não por acaso Gerard Genette nomeia como *narrativa não-focalizada, ou focalização zero*, assumindo o conceito do crítico Georges Blin, que classifica a focalização como uma “*restrição de campo de vista*”;<sup>72</sup> a dimensão onipotente desse narrador implicaria nessa focalização nula que tenta apreender tudo.

b) *Narrativa de focalização interna* (Narrador = Personagem, na tipologia de Todorov): pode ser *fixa* quando o foco recai em uma personagem única da narrativa, *variável* em que a personagem focal muda constantemente, podendo também ser múltipla, típica do romance epistolar, destacando que nestas narrativas um mesmo acontecimento é relatado pelo ponto de vista de várias personagens. É comum que o narrador ou os narradores, na *focalização*

<sup>70</sup> LOPES; REIS, 1988, p. 246-247.

<sup>71</sup> LOPES; REIS, 1988, p. 255.

<sup>72</sup> GENETTE, 1995, p. 185.

*interna*, sejam personagens inseridas na ficção. Para Genette, a focalização interna só se realiza plenamente na narrativa em monólogo interior.

c) *Narrativa de focalização externa* (Narrador < Personagem, na tipologia de Todorov): não temos nunca acesso aos pensamentos e sentimentos do herói. Toda a narração deriva de um procedimento descritivo do narrador, que se exime de comentar o narrado. Segundo Lopes e Reis; “[...] a *focalização externa* decorre por vezes de um esforço do narrador, no sentido de se referir de modo objetivo e desapaixonado aos eventos e personagens que integram a história. [...] ela é contada a partir do narrador, e este detém um *ponto de vista*, no sentido primitivo, pictórico [...]”.<sup>73</sup> Essa forma de focalização é citada no início de muitos relatos para caracterização do herói ou protagonista.

As três focalizações descritas podem contemplar aquelas propostas por Norman Friedman, com o cuidado na distinção que faz entre voz (identidade do narrador) e modo (foco narrativo). Genette, porém, procura evitar a normatização de seu esquema como fórmula única da narrativa, como proposto por Percy Lubbock. De fato, procura mostrar como uma narrativa pode intercambiar várias focalizações conforme a necessidade, fugindo da arbitrariedade de um foco narrativo único. Essas alterações funcionariam como dissonâncias do conjunto ou, como assevera Genette, “os dois tipos de alterações concebíveis consistem em dar menos informação do que aquela que é, em princípio, necessária, quer em dar mais do que é, em princípio, autorizado pelo código de focalização que rege o conjunto.”<sup>74</sup> Esse intercâmbio caracteriza alterações da focalização. O primeiro tipo é nomeado *paralipse*, termo derivado da retórica, pela supressão de informações do narrador, enquanto o segundo tipo é a *paralepse*, termo cunhado pelo crítico para designar uma informação em excesso do narrador.

Essas alterações, mais comuns na focalização interna, sobretudo pela narrativa em primeira pessoa sobre o narrador, podem indicar tanto certa inaptidão na construção do narrador como um trabalho eficaz na construção de sutis ironias textuais, apuração técnica que permite ao romancista, por vezes, exceder os limites da narrativa que construiu.

Quanto à voz narrativa, Genette explica que esta ocorre em dois planos. Por um lado, o plano do enunciado, o qual é identificado na subjetividade da voz do narrador; por outro lado,

---

<sup>73</sup> LOPES; REIS, 1988, p. 249.

<sup>74</sup> GENETTE, 1995, p. 193.

o plano da enunciação, cujos dois protagonistas são o narrador e o narratário: aquele que projeta o ato enunciativo, ou narração (narrador), e aquele que a recebe, o leitor (narratário). “É a instância produtiva do discurso narrativo [...]”,<sup>75</sup> ou instância narrativa. A voz engloba as seguintes características da narração: o tempo narrativo, os níveis narrativos e a pessoa da narração. Genette explica:

Consideramos, pois, sucessivamente, aqui também, elementos de definição cujo real funcionamento é simultâneo, religando-os, no essencial, às categorias do tempo de narração, do nível narrativo e da “pessoa”, ou seja, as relações entre o narrador – e eventualmente o seu ou seus narratário (s) – e a história que conta.<sup>76</sup>

Em relação ao tempo narrativo, o crítico assevera a impossibilidade de estabelecer um ato narrativo sem situar o tempo narrativo. “A determinação temporal é, evidentemente, a sua posição relativa em relação à história”<sup>77</sup> – postula, assim, que a significação da narrativa está vinculada a essa articulação temporal. Seriam quatro os tipos de tempo de narração: ulterior, anterior, simultânea e intercalada.

*A narração ulterior ou posterior* é o exemplo clássico do ato narrativo, que se dá em um tempo posterior à história narrada. Essa, por sua vez, é encerrada em seus eventos, dando ao narrador um conhecimento completo daquele universo: “Daí a possibilidade de manipulação calculada dos procedimentos das personagens, dos incidentes da ação, até de antecipação daquilo que o narrador sabe que vai ocorrer [...]”.<sup>78</sup> Seria a preferência típica da focalização onisciente.

*A narração anterior* é também conhecida como *predictiva*, e antecipa uma ação futura em relação ao ato narrativo. O exemplo mais característico são os sonhos ou premonições oraculares, inseridos na narrativa. Há que se chamar a atenção para o fato de narrativas de ficção científica não serem exatamente atribuições da narração anterior, ou, como explicam Lopes e Reis: “De fato, os relatos de *ficção científica* podem antecipar cenários, instrumentos e ações projetados no futuro histórico dos seus leitores [...] normalmente, esses [...] são representados

---

<sup>75</sup> GENETTE, 1995, p. 212.

<sup>76</sup> GENETTE, 1995, p. 214.

<sup>77</sup> GENETTE, 1995, p. 215.

<sup>78</sup> LOPES; REIS, 1988, p. 117.

como fazendo parte de uma história imaginária, mas já *terminada* [...]”.<sup>79</sup> Ou seja, a narração anterior antecipa eventos do universo diegético, não do tempo histórico.

A *narração simultânea* caracteriza a narrativa contemporânea à ação, ou, como afirma Gerard Genette, a “[...] coincidência rigorosa da história e da narração elimina toda espécie de interferência e de jogo temporal.”<sup>80</sup> Esse modelo de narração seria característico do monólogo interior que procura uma “[...] coincidência temporal entre história (a reflexão da personagem como ato e também seus conteúdos) e narração (a sua enunciação, sem censuras nem bloqueamentos aparentes)”.<sup>81</sup>

A *narração intercalada* é a narração interposta por várias instâncias narrativas, provocando uma composição de tempos narrativos: “[...] resulta da fragmentação da narração em várias etapas interpostas ao longo da história [...]”.<sup>82</sup> Seria o modelo do romance epistolar, do memorial ou do diário moderno, podendo ser aproximada de outros veículos mediáticos do folhetim moderno, como a telenovela ou a série de televisão. O que se concebe nesse tipo complexo de narração é o aspecto fragmentário da composição.

A complexa noção de nível narrativo como aspecto da voz nasce da tentativa de sistematizar ou estruturar o universo diegético a partir da noção de subordinação das diversas narrativas que o compõem. Genette define esses níveis da seguinte maneira: “Definiremos essa diferença de nível dizendo que todo acontecimento contado por uma narrativa está num nível diegético imediatamente superior àquele em que se situa o ato narrativo produtor dessa narrativa”.<sup>83</sup>

Desse modo, o crítico elabora seu conceito de níveis narrativos enfatizando a noção de subordinação e encaixe na terminologia que deles resulta: nível extradiegético, nível intradiegético e nível hipodiegético ou metadiegético.

O *nível extradiegético* pode ser definido como o primeiro nível de onde derivam todos os outros, ou, como explicam Lopes e Reis; “aquele a partir do qual pode (m) constituir-se outro

---

<sup>79</sup> LOPES; REIS, 1988, p. 115.

<sup>80</sup> GENETTE, 1995, p. 218.

<sup>81</sup> LOPES; REIS, 1988, p. 116.

<sup>82</sup> LOPES; REIS, 1988, p. 114.

<sup>83</sup> GENETTE, 1995, p. 227.

(s) níveis narrativo (s).”<sup>84</sup> Seria este o nível do narrador que se situa como “exterior” à diegese, compondo a base para a focalização onisciente. O *nível intradiégético* refere-se como aquele seguinte ao extradiegético: é o nível das personagens, das ações, do espaço que constituem a história ou espaço diegético. Como o termo *metadieético*, proposto por Genette, está contaminado com o termo metalinguagem, uma linguagem sobre a linguagem, a ideia de subordinação é melhor resolvida no termo *hipodieético*, que por associação é um nível narrativo subordinado ao intradieético. É a narrativa encaixada por um narrador/personagem, que conta uma história embutida dentro daquela em que está situado; suas funções são, na maioria das vezes, explicativa, preditiva, temática, persuasiva, distrativa e de obstrução da narrativa maior em que se insere.

Essas transições de um nível diegético a outro Genette nomeia como metalepses narrativas: “significando etimologicamente ‘transposição’, a *metalepse* é um movimento de índole metonímica que consiste em operar a passagem de elementos de um *nível narrativo* a outro *nível narrativo*.”<sup>85</sup>

Genette estabelece uma complexa rede de elementos que estruturam o ato narrativo; porém, nos alerta firmemente quanto às funções dessa rede de níveis:

Todos esses jogos manifestam, pela intensidade dos seus efeitos, a importância do limite que se esforçam por transpor a expensas da verossimilhança, e que é precisamente a *narração* (ou a *representação*) em si própria; fronteira oscilante, mas sagrada entre dois mundos: aquele em que se conta, aquele que se conta.<sup>86</sup>

O crítico demonstra, nesse trecho, o intercâmbio entre os níveis narrativos que operam no romance. Haverá sempre um nível que conta e um nível que é contado. O nível que conta, mesmo numa narrativa encaixada, é o nível do narrador, cuja identidade Genette credits ao aspecto da pessoa na voz narrativa. Quando reflete sobre este, logo de início se coloca contra a identificação do narrador pela simples forma gramatical de primeira ou de terceira pessoa do discurso:

Essas locuções parecem-me, com efeito, inadequadas, pelo colocar o acento da variação sobre o elemento de fato invariante da situação narrativa, a saber,

---

<sup>84</sup> LOPES; REIS, 1988, p. 126.

<sup>85</sup> LOPES; REIS, 1988, p. 264.

<sup>86</sup> GENETTE, 1995, p. 235.

presença, explícita ou implícita, da “pessoa” do narrador, que só pode estar na sua narrativa, tal como qualquer sujeito de enunciação no seu enunciado [...] A escolha do romancista não é feita entre duas formas gramaticais, mas entre duas atitudes narrativas (de que as formas gramaticais são apenas uma consequência mecânica): fazer contar a história por uma das suas “personagens”, ou por um narrador estranho a essa história. A presença de verbos na primeira pessoa num texto narrativo pode, pois, reenviar para duas situações muito diferentes, que a gramática confunde mas a análise narrativa deve distinguir: a designação do narrador enquanto tal por si mesmo, [...] e a identidade de pessoa entre o narrador e uma das personagens da história [...].<sup>87</sup>

Para justificar seu quadro classificatório, Genette assevera que a identidade do narrador é uma questão de posição do mesmo em relação ao universo diegético ou da história, ou seja, o narrador é personagem (testemunha ou protagonista) da história que conta ou é estranho a ela e narra sem pertencer àquela trama. A essas duas possibilidades, Genette classifica o narrador como homodiegético, no primeiro caso, e como heterodiegético, no segundo.

O *narrador heterodiegético* é o narrador que não participa da história que conta, está fora (como personagem) do universo diegético que enuncia. Segundo Lopes e Reis, “[...] designa uma particular relação da narrativa: aquela em que o narrador relata uma história à qual é estranho [...]”.<sup>88</sup> É o narrador clássico, por assim dizer, que assume muitas vezes a posição de onisciência divina em relação aos elementos da história. Lopes e Reis aprofundam a análise dessa relação e a definem como um princípio de *alteridade* entre essas instâncias narrativas:

As linhas de força de uma narrativa com narrador heterodiegético são a polaridade entre narrador e universo diegético, uma relação de alteridade em princípio irreduzível. Tal narrador tende a adotar uma atitude demiúrgica, dotado de uma autoridade que normalmente não é posta em causa. É ele quem rege a narrativa. Em algumas vezes, o narrador heterodiegético prefere perfilhar o ponto de vista de uma personagem e adota também o código de valores por que rege tal personagem.

A objetividade narrativa é um limite inatingível: o narrador protagoniza, de forma mais ou menos visível, intrusões, que traduzem juízos.<sup>89</sup>

É patente no narrador heterodiegético a tentativa de controle da narrativa, como as mãos do manipulador que controla os fios das marionetes. Fios quase sempre muito visíveis.

---

<sup>87</sup> GENETTE, 1995, p. 243.

<sup>88</sup> LOPES; REIS, 1988, p. 114.

<sup>89</sup> LOPES; REIS, 1988, p. 125.



Já o *narrador homodiegético*, como define Genette, “[...] é o narrador presente como personagem que conta [...]”.<sup>90</sup> O narrador, nesse caso, pertence ao universo diegético como personagem e, portanto, seu ponto de vista é limitado ao seu campo de conhecimento. Segundo Lopes e Reis, “[...] é a entidade que veicula informações advindas da sua própria experiência diegética, não como protagonista, mas como figura cujo destaque pode ir de simples testemunha imparcial a personagem secundária solidária com a central.”<sup>91</sup> Ser testemunha é talvez a função preponderante deste narrador. Lopes e Reis, no entanto, apontam para a ambiguidade dessa relação entre narrador e testemunha:

Tal narrador patenteia a oscilação entre [...] eu narrador e eu narrado. Ele também valorizará a imagem do protagonista a partir de um critério de observação genericamente testemunhal e exterior; daí que assumo, neste caso, um especial destaque a análise dos registros da subjetividade, na medida em que neles se protejam os juízos que o *narrador homodiegético* perfilha.

Assim, a relação entre narrador e protagonista poderá não ser mais passivamente testemunhal, mas de confronto de personalidades; a reflexão e o juízo do narrador sobre o protagonista serão um espelho difuso da própria personagem narradora.

Gerard Genette ilustra uma terceira forma de narrador, o *narrador autodiegético*, ou narrador protagonista: “[...] o narrador é o herói da sua narrativa [...]”.<sup>92</sup> Segundo Lopes e Reis, “[...] designa a entidade responsável por uma situação ou atitude específica: aquela em que o narrador relata as suas próprias experiências como personagem central da história.”<sup>93</sup>

Genette chama a atenção de que a primeira pessoa gramatical é, normalmente, coincidente no relato autodiegético, porém não obrigatória, uma vez o narrador heterodiegético também utiliza a primeira pessoa gramatical. O narrador homodiegético é característico do assim chamado monólogo interior, quando o sujeito do enunciado coincide com o sujeito da enunciação. Toda informação do narrador homodiegético provém, geralmente, de um conhecimento ulterior em relação ato narrativo, estabelecendo uma distância temporal entre a história e a narração; outras distâncias, como a de consciência (ética, moral, afetiva, ideológica etc.) podem ocorrer, marcando as transformações que o devir da narrativa faz desvelar. Quanto

---

<sup>90</sup> GENETTE, 1995, p. 244.

<sup>91</sup> LOPES; REIS, 1988, p. 124.

<sup>92</sup> GENETTE, 1995, p. 244.

<sup>93</sup> LOPES; REIS, 1988, p. 118.

à focalização (*interna ou onisciente*), “[...] privilegia-se a imagem da personagem e abdica-se da prematura revelação de eventos posteriores a esse tempo da experiência em discurso.”<sup>94</sup> As marcas da subjetividade no enunciado filiam-se ao eu-personagem, e não ao eu-narrador; configura-se, pois, um quadro em que a onisciência do narrador autodiegético deriva deste seu conhecimento ulterior e de sua capacidade de lembrar. Sobre a onisciência do narrador homodiegético, Lopes e Reis postulam:

Trata-se, pois, de uma onisciência que só poderá ser denominada como tal na medida em que se reconhecer no narrador a aquisição de um saber que lhe confere prerrogativas muito superiores às suas da sua condição (passada) de personagem. Consente-se ao narrador a possibilidade de antecipar acontecimentos [...] elidir ou resumir eventos menos relevantes [...] e sobretudo fazer uso de uma autoridade conferida pelo conhecimento integral da história e pela experiência adquirida.<sup>95</sup>

Conclui-se que o conhecimento maior desse narrador é consequência direta desse acúmulo de experiências que narra.

Por fim, Genette nos apresenta o segundo protagonista da instância na voz na enunciação ou narração: o *narratário*. Entidade textual, como o narrador, o narratário é o paciente da narração, a entidade à qual se dirige o ato narrativo. Sobre o narratário, Gerard Genette afirma:

Como o narrador, o narratário é um dos elementos da situação narrativa, coloca-se, necessariamente, no mesmo nível diegético; quer dizer que não se confunde mais, *a priori*, com o leitor (mesmo virtual) do que o narrador com o autor, pelo menos não necessariamente.<sup>96</sup>

Fica evidente nesse trecho que o crítico define o narratário como o receptor do diálogo da narração. É uma distinção importante, pois o narrador (aquele que conta) sempre se dirige a outrem, como ele, uma entidade da enunciação. Característica que fica patente, particularmente, no romance epistolar, em que o narrador intradiegético dirige seu relato (carta) a um narratário também intradiegético. Ou melhor, “[...] a narrativa não se dirige ao leitor [...]”,<sup>97</sup> completa Genette. Por outro lado, “[...] o narrador extradiegético, pelo contrário, outra coisa não pode senão visar um narratário extradiegético, que se confunde aqui com o leitor virtual, a quem

<sup>94</sup> LOPES; REIS, 1988, p. 119.

<sup>95</sup> LOPES; REIS, 1988, p. 119.

<sup>96</sup> GENETTE, 1995, p. 258.

<sup>97</sup> GENETTE, 1995, p. 258.

qualquer leitor real pode identificar.”<sup>98</sup> Uma identificação que independe do discurso narrativo, pois este está sempre dirigido a um narratário.

O narrador, por estratégia textual, pode “fingir” não ter um interlocutor, ou criar um narratário intradieгético que se interpõe entre o narrador e o leitor. Um exemplo na ficção brasileira contemporânea pode ser identificado na pequena novela *Mãe Judia, 1964*,<sup>99</sup> que Moacyr Scliar publicou em 2004. Nessa narrativa, a personagem narradora, uma senhora judia enlouquecida, inicia seu relato dirigindo-se a um narratário imaginário: “Vais me desculpar, mas não pareces judia.”<sup>100</sup> A segunda pessoa gramatical evidencia a caracterização do interlocutor, permitindo uma estrutura dialogal, cheia de alusões, intromissão da voz narradora, elipses e limitação de informações que se ancoram nessa ambiguidade do relato de uma voz *a priori* “demente”, narrando uma realidade absurda, para um narratário também *a priori* “fantasioso”.

Genette encerra sua análise da figura do narratário com uma notação exemplar: “[...] o verdadeiro autor da narrativa não é só quem conta, mas também, e por vezes muito mais, quem a escuta. E que não é necessariamente aquele a quem é dirigida: há sempre gente *ao lado*.”<sup>101</sup> A construção do sentido integra para o crítico os interlocutores do ato narrativo (narrador e narratário) e o leitor, virtual ou real.

A complexa sistematização desenvolvida por Gerard Genette abrange um grande espectro daquilo que a teoria da literatura chama de narratologia; por certo, não serão utilizados neste estudo todos os conceitos descritos e ampliados pelo crítico, não por falta de pertinência, mas (sendo mesmo tautológico) e, sobretudo, para concentrar o foco no problema do narrador.

### 1.1.5 A teoria do narrador: Oscar Tacca e o jogo de informações

O problema do narrador e das vozes da narrativa foi especialmente analisado pelo ensaísta argentino Oscar Tacca. No livro que dedicou ao tema, ele desenvolve um interessante sistema de análise sobre o narrador e as outras instâncias da narrativa (as vozes). De forma

<sup>98</sup> GENETTE, 1995, p. 259.

<sup>99</sup> SCLIAR, Moacyr. *Mãe Judia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

<sup>100</sup> SCLIAR, 2004, p. 20.

<sup>101</sup> GENETTE, 1995, p. 260.

clara, apresenta sua noção de romance, ou texto narrativo de ficção, e dos operadores que encarnam as vozes da narrativa:

Falou-se até à exaustão do mundo do romance, da perspectiva do romance, do romance como espelho. Quer dizer, uma entidade constituída a partir de sua consagração visual. Esqueceu-se que, para nós, tanto ou mais do que um mundo, o romance é um complexo e sutil *jogo de vozes*. O romance, mais do que *espelho*, é *registro*. [...]

Outra ideia é a do romance como jogo de informação [...] O romance é a imagem depurada de uma certa dimensão do mundo: aquela, que é dada pelo que o homem *sabe*, por si e pelos outros, e, sobretudo, pelo que sabe e não sabe, de si e dos outros. É, em suma, uma espécie de recomposição do mundo, operada pelo leitor a partir de uma limitada quantidade de informação, habilmente repartida entre autor, narrador e personagem.<sup>102</sup>

Nessa longa citação, Tacca é especialmente perspicaz ao definir com precisão o romance como um *jogo de vozes e registro*. O crítico põe em evidência a primazia desses elementos sobre outras instâncias da narrativa. O romance seria esse desvelar de informações. Um jogo, como quer Oscar Tacca, em que os agentes se identificam naquelas vozes que emanam do ato narrativo: autor, leitor, personagens e, mediando todos eles, o narrador.

É importante ressaltar também que o crítico compreende o romance como registro. Ou seja, ele questiona todas as metáforas visuais utilizadas como aparato crítico da narrativa. “O romance, mais que um modo de ver, é um modo de *contar*.”<sup>103</sup> Deste modo, voltamos à natureza do romance, o texto escrito, o enunciado. De modo semelhante à crítica de Gerard Genette, Tacca afirma que muito mais que uma questão visual de focalização, o narrador representa uma consciência:

Certamente a narrativa pode cingir-se da visão. Mas também pode, de forma mais ampla, representar a consciência de um narrador, que não só vê, mas que supõe, deduz, conjectura. A unidade de enfoque é substituída pela unidade de *consciência*. O romance deixa de ser um ponto de vista para ser uma *consciência narradora*.<sup>104</sup>

O narrador para Oscar Tacca se define nessas instâncias: voz, visão (foco), distância e consciência. Independentemente da construção narrativa que talvez dissolva e disfarce essas instâncias, sempre haverá uma pergunta: *quem conta?* O narrador não desaparece no texto

<sup>102</sup> TACCA, 1983, p. 17-18.

<sup>103</sup> TACCA, 1983, p. 30.

<sup>104</sup> TACCA, 1983, p. 31.

narrativo, que não pode prescindir dele. Entretanto, responder à questão sugerida não seria tão simples, pois a pluralidade das instâncias produz infinitas transfigurações: as diversas vozes do texto que se mesclam à voz narradora, “[...] as distâncias *temporais, espaciais e existenciais* [...]”<sup>105</sup> e a consciência, ou melhor, o saber do narrador, ou “[...]o conhecimento deste narrador daquilo que narra [...]”<sup>106</sup> Ser cambiante, o narrador facilmente desliza nos equívocos das leituras displicentes. É então a noção de consciência que baliza o método crítico do autor argentino em seu estudo do narrador. Para o crítico, essa voz é a consciência, única realidade do romance, cuja função está em *saber* e, sobretudo, em *contar* o que se sabe, e se define por meio de dois enfoques ou pontos de vista, quais sejam:

1. O narrador está fora dos acontecimentos narrados: refere os fatos sem nenhuma alusão a si mesmo. (É o clássico relato na terceira pessoa.)
2. O narrador participa dos acontecimentos narrados. Essa participação pode assumir: a) um papel protagônico; b) um papel secundário; c) o papel de mero testemunho presencial dos fatos. Nestes casos o narrador identifica-se com um personagem. (É o relato em que o narrador *se situa*, fala de si na primeira pessoa.)<sup>107</sup>

As categorias acima não se diferenciam daquelas propostas por Genette, Pouillon, Todorov ou Friedman; os críticos concordam com as duas formas gerais de posição do narrador frente ao enunciado, fora dos acontecimentos e inserido nos acontecimentos, caracterizando a primeira como o narrador onisciente, geralmente demiurgo, e a segunda como o narrador personagem, cujo alcance limita-se aos acontecimentos que testemunha ou dos quais participa. É nesse ponto que o sistema do crítico argentino apresenta sua diferenciação, pois, como enfatiza, “em ambos os casos joga-se de modo decisivo, para caracterização do relato, a *informação*.”<sup>108</sup> É esse o jogo do narrador para Tacca, sonegar e distribuir a informação. Com propriedade, ele afirma:

Aquele que conta (aquele que traz a *informação* sobre a história que se narra) é sempre o *narrador*. A sua função é *informar*. Não lhe é permitida a falsidade, nem a dúvida, nem a interrogação nesta informação. Apenas varia (apenas lhe é concedida) a *quantidade* de informação. Qualquer pergunta que ainda surja indistinta no fio do relato, não corresponde, em rigor, ao narrador. Bem vistas as coisas, pode sempre atribuir-se ao *autor*, ao *personagem* ou ao *leitor*.<sup>109</sup>

<sup>105</sup> FERNANDES, Ronaldo Costa. *O narrador do romance*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996. p. 18.

<sup>106</sup> FERNANDES, 1996, p. 18.

<sup>107</sup> TACCA, 1983, p. 62.

<sup>108</sup> TACCA, 1983, p. 63.

<sup>109</sup> TACCA, 1983, p. 64.

É perceptível a cuidadosa definição da função do narrador, a quem Tacca quer distinguir, com clareza, das outras vozes do relato. Sobretudo em relação aos narradores personagens cujas vozes estão sobrepostas às dos personagens, mas que não devem se confundir sob pena de colocar em cheque a verossimilhança do relato e com isso, comprometer a lógica inerente a qualquer universo ficcional. Ou, da mesma forma incoerente, refletir nos personagens sempre a mesma consciência. Para fugir dessa armadilha, Tacca reivindica ao narrador não apenas o *contar*, mas o saber *como contar*: “Com efeito, do *como sabe* o narrador nasce o ponto de vista, nasce a visão que o mesmo adota (e dela em grande medida, o *como conta*).”<sup>110</sup> Essa distinção entre narrador e personagem relacionada ao conhecimento ou informação que cada um tem frente ao outro na narrativa é a base do sistema analítico que Oscar Tacca propõe e que pode ser esquematizado nos dois pontos de vista descritos, ou seja:

a) Narrador *fora* da história (normalmente a narrativa na terceira pessoa):

a.1) Onisciente (N>P): o narrador sabe mais que os personagens, com conhecimento divino do universo diegético. Tacca reitera a conhecida crítica a esta categoria de narrador: o fato de ser este um procedimento antinatural e artificial; um narrador com o dom da ubiquidade seria uma inconsistência narrativa pois, como reitera, “[...] ao homem não foi dado o dom da ubiquidade... [...]”.<sup>111</sup> Ele também ressalta a impossibilidade de abarcar todo esse conhecimento, criando um antirrealismo em um tipo de romance que se quer, na grande maioria dos textos, um espelho da realidade.

a.2) Equiscente (N=P): o narrador possui o mesmo conhecimento que a personagem. Em uma comparação com as características arroladas por Norman Friedman, corresponderia ao narrador onisciente múltiplo. A voz narradora se sobrepõe à voz da personagem sem confundir-se com ela, mas ao mesclar-se à personagem há uma redução de um conhecimento total e abrangente da história. “O narrador pode, sem coincidir forçosamente com um personagem, adotar o seu lugar, a sua ótica. Isto significa, do nosso ponto de vista, um sacrifício do conhecimento.”<sup>112</sup> A onisciência desse narrador se prenderá somente àquela personagem, daí a limitação da voz narrativa. Seria o narrador típico da “história que se conta por si mesma”, estrutura modelar atribuída, principalmente, à obra ficcional de Henry James, o primeiro a refletir de forma sistemática sobre o tema. Oscar Tacca alerta para dois tipos de comportamento

---

<sup>110</sup> TACCA, 1983, p. 67.

<sup>111</sup> TACCA, 1983, p. 70.

<sup>112</sup> TACCA, 1983, p. 74.

da voz narradora que pode assumir e sobrepor-se à consciência das personagens, transparecendo em uma voz única que se disfarça em outras vozes e no enfraquecimento da voz narradora, ou seja, o narrador aproxima-se ao máximo da personagem, caracterizando o famoso *estilo indireto livre*.

a.3) Narrador deficiente (N<P): o narrador sabe menos que a personagem. Evidentemente, nesse caso, haveria uma renúncia a qualquer conhecimento prévio ou maior do narrador, toda a narrativa parece se pautar em registrar e descrever o que acontece. Segundo Oscar Tacca, “[...] o processo, naturalmente, vem de longe, e pode ser identificado com sutil administração de sombras e silêncios, com a hábil dosagem de *claro-escuro* que tantos romances empregaram.”<sup>113</sup> Os exemplos mais característicos desse tipo de narrador seriam o *Nouveau Roman* francês e o romance *noir* americano.

b) Narrador *dentro* da história (narrativa típica na primeira pessoa): a distinção que Oscar Tacca faz destes narradores é o diferencial de sua abordagem. Para o crítico, as relações onisciência (N>P) e deficiência (N<P), em relação ao conhecimento de ambos, desaparece, pois abolida a distância entre ambos, uma vez que a personagem é o narrador, seria falso assumir que a personagem sabe mais ou menos que o narrador, restando apenas a configuração de equisciência entre narrador e personagem (N=P).

b.1) Onisciente (N>P), [...].

b.2) Equisciente (N=P): narrador e personagem são uma única consciência na narrativa. Tacca afirma: “Com efeito, o relato a cargo de um personagem obriga a um ângulo de visão preciso, a uma perspectiva constante, a uma informação limitada.”<sup>114</sup> O relato em primeira pessoa seria menos artificial; a limitação do conhecimento seria uma desvantagem, mas a identificação dos saberes de personagem e narrador levaria ao fluxo de consciência característico da literatura moderna e contemporânea, sobretudo na técnica do *monólogo interior*.

b.3) Deficiente (N<P), [...].

Oscar Tacca, no entanto, dá uma guinada em sua reflexão e reconsidera a inexistência das assinaladas (N>P) e (N<P) na perspectiva do narrador dentro da história. O crítico nos lembra que a ficção não se pauta pela rigidez de suas formas e que o mundo romanescos é também construído de desajustes e dissonâncias que são parte de sua fortuna cognitiva. Entre o

---

<sup>113</sup> TACCA, 1983, p. 78.

<sup>114</sup> TACCA, 1983, p. 80.

narrador e a personagem, a relação de completa equisciência pode ser questionada pela leitura atenta, pois

Com efeito, há personagens que sabem mais do que dizem, personagens que dizem mais do que sabem. Este é um dos recursos mais sutis e mais tênues da arte romanesca: uma ínfima diferença de “saber” (de consciência, de lucidez) entre narrador e personagem, apenas visível a uma leitura atenta e inquisidora.<sup>115</sup>

O crítico assinala que a relação entre personagem e narrador pode ser difusa, um desajuste que põe em relevo a aparente objetividade dessas instâncias: “O narrador verdadeiro sujeito da enunciação de um texto em que o personagem diz ‘eu’ é ainda mais dissimulado.”<sup>116</sup> Ou seja, o relato na primeira pessoa é capaz de fazer aflorar todo um questionamento sobre o discurso do narrador e dos relatos em primeira pessoa. O eu-narrador não é exatamente o eu-personagem (haverá sempre um desnível do tipo: “eu digo que eu digo”). Essa ambiguidade é a chave da riqueza do romance, sobretudo contemporâneo. Como afirma Oscar Tacca, “[...] sem dúvida alguma, é na relação de equisciência, isto é, na equivalência de informação entre narrador e personagens, que o romance moderno encontra sua maior diversidade.”<sup>117</sup>

A precisa sistematização de Oscar Tacca chama atenção para as nuances da construção romanesca. Seu método, de certa forma mais didático que as propostas de Norman Friedman ou Jean Pouillon, e menos detalhado que o apurado estudo de Gerard Genette, porém não menos sagaz, é uma contribuição valiosa, e juntamente com as reflexões dos outros pensadores supracitados compõe um corpus teórico abrangente sobre a conceituação do narrador textual.

Por meio desse levantamento procurei descrever a evolução do termo “narrador”, da etimologia às suas mais importantes abordagens no campo do pensamento humano. A partir deste prólogo, concentrei meus esforços para esboçar um breve histórico do conceito e de sua abordagem pela teoria da literatura. De Walter Benjamin a Silviano Santiago, de Aristóteles e Platão a Gerard Genette e Oscar Tacca, todos os teóricos possuem uma característica em comum: a de interpretar a figura do narrador como o difusor de uma *gnose*.<sup>118</sup> Narrar será então

<sup>115</sup> TACCA, 1983, p. 82.

<sup>116</sup> TACCA, 1983, p. 87.

<sup>117</sup> TACCA, 1983, p. 99.

<sup>118</sup> Uso o termo grego para “conhecimento” devido à grande amplitude de sentido que as palavras desse campo cognitivo têm nos diversos textos abordados, nem sempre coincidentes entre si. No entanto, na narrativa haverá sempre algo a ser transmitido – um certo saber (informação) –, cujo instrumento, em qualquer abordagem, será sempre o narrador.



transferir um conhecimento, um saber, uma informação. O narrador será sempre este transmissor, o veículo deste fluir de conteúdos.

Com base nesta revisão teórica, procurarei avaliar a construção dos narradores nas narrativas de ficção de Moacyr Scliar.

## 1.2 O narrador na ficção de Moacyr Scliar

Escrever na primeira pessoa é uma tentação contra a qual luto – nem sempre com sucesso – pois acho que a terceira pessoa é que estabelece a terra de ninguém onde se desenvolve a ficção.

Moacyr Scliar em *entrevista a Edla Van Steen*

### 1.2.1 Narradores scliarianos: os errantes contadores de histórias

Em entrevista a Edla Van Steen para o terceiro volume da coletânea *Viver & Escrever*,<sup>119</sup> Moacyr Scliar já destacava sua convivência com os contadores de histórias: os narradores de sua formação. Como fruto desse mar de histórias o autor atribui a essas vivências a sua vocação de escritor: “ouvir e contar histórias era para mim tão natural como respirar. Quando dei por mim, estava de lápis e papel na mão escrevendo.”<sup>120</sup>

As experiências “benjaminianas” da infância moldaram um escritor voltado ao ofício de contador de histórias, um fecundo criador de narrativas e narradores. Essas histórias trazem consigo, desde sempre, a memória da tradição oral que marca a formação do escritor, como explica a pesquisadora Berta Waldman: “alfabetizado na esteira desses narradores, Scliar também se torna sensível à oralidade, cuja tonalidade acabará por marcar seus escritos.”<sup>121</sup> A “tonalidade” à qual se refere Waldman estaria no tom quase sempre memorialístico de suas narrativas, na preferência, sobretudo nas narrativas longas, por narradores protagonistas ou testemunhas das histórias que conta. Suas narrativas, portanto, são construídas apoiadas em narradores corporificados como vozes independentes no texto: o autor os conforma para que

<sup>119</sup> STEEN, Edla van (Org.). *Viver & escrever*. Porto Alegre: L&PM, 2008. v. 3.

<sup>120</sup> STEEN, 2008, p. 181.

<sup>121</sup> WALDMAN, Berta. A Guerra do Bom Fim: uma forma seminal? In: ZILBERMAN, Regina; BERND, Zilá (Org.). *O viajante transcultural: leituras da obra de Moacyr Scliar*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. p. 47.

possuam uma personalidade distinta, uma identidade verossímil, não como espelho de sua própria pessoa, mas como contrapontos ao universo a que pertencem. Os narradores são seres necessários à realidade da narrativa, que é o espaço onde erram e constituem os saberes do texto, criando-se assim a empatia entre narrador e narratário, essencial para o sucesso da enunciação.

Nos contos de *O carnaval dos animais*, seu primeiro trabalho de relevância, já aparecem bem demarcadas as linhas narrativas que sua prosa traçou na ficção brasileira. O texto curto e enxuto, a preferência pela fabulação e pela da parábola como formato estilístico, a apropriação do fantástico, do estranho e do inusitado, um humor e uma ironia oscilantes entre o ácido e o *nonsense*. Os contos se encerram em um final abrupto, chocante e quase sempre ambíguo e amargo. Seus narradores, em quase todos os contos na terceira pessoa, são testemunhas errantes das histórias que relatam. O narrador, em estilo sempre direto, coloca-nos ao centro daqueles mundos estranhos e violentos, nos quais o insólito adere à narrativa realista, desestabilizando, pela ironia e pelo humor, a noção de normalidade. O narrador é essa testemunha errática, pois instala a ambiguidade em seu narrar maleável; não explica ou analisa a matéria narrada, não emite opiniões conclusivas ou moralizantes, mas sua aparente neutralidade revela-se uma máscara que disfarça um olhar amargo diante do que expõe. Veja-se o primeiro e emblemático conto da coletânea, “Os leões”,<sup>122</sup> uma fábula sobre a suposta violência e o perigo oferecidos pelos grandes felinos à segurança da humanidade. Em poucas frases, o narrador apresenta ironicamente o problema:

Hoje não, mas há anos os leões foram um perigo. Milhares, milhões deles corriam pela África, estremecendo a selva com seus rugidos. Houve receio de que, após devorarem os negros, eles se atirassem com gula inaudita aos brancos, invadindo a Europa e a América.<sup>123</sup>

O trecho é exemplar pela concisão e por estabelecer um parâmetro crítico e irônico na embaralhamento que faz entre ameaça e ameaçador. A pesquisadora Regina Zilberman observou essa inversão nos contos “nos quais está em jogo o extermínio do outro, percebido e avaliado como antagonista a ser aniquilado.”<sup>124</sup> Caracteriza-se assim a crítica feroz à sociedade urbana, uma inversão que é assinalada ao final da narrativa, quando a humanidade emprega

<sup>122</sup> SCLIAR, Moacyr. *O carnaval dos animais*. Porto Alegre: Movimento, 1981. p. 11-12.

<sup>123</sup> SCLIAR, 1981, p. 11.

<sup>124</sup> ZILBERMAN, Regina. (No Começo) prefácio. In: SCLIAR, Moacyr. *Os melhores contos de Moacyr Scliar*. Org. de Regina Zilberman. São Paulo: Global, 1984. p. 7.

todos os recursos para eliminar os leões, o que afinal consegue quando o último filhote é morto em um zoológico, por um fanático. O narrador encerra a narrativa com uma tirada ácida e pessimista: “A sua morte foi saudada com grande entusiasmo por certas camadas da população. ‘Os leões estão todos mortos! Agora seremos felizes!’ gritava um soldado embriagado. No dia seguinte começou a guerra na Coreia.”<sup>125</sup>

O narrador constrói a enunciação com esse humor negro e atávico que estabelece o território pantanoso das narrativas do escritor gaúcho. Essa tendência narrativa persiste nos demais contos do livro, diferenciando-se em apenas dois deles. O primeiro, “Cego e amigo Gedeão à beira da estrada”,<sup>126</sup> um relato em forma de diálogo entre o cego e seu amigo Gedeão. O cego afirma conhecer as marcas de automóveis, porém seu amigo sempre o contradiz: a cada tentativa de identificação, o cego se orgulha de sua suposta habilidade que teria ajudado a solucionar um crime e prender o assassino, e que é posta em xeque pela contínua negação de suas avaliações. A estrutura do conto é dialogal, o narrador não se mostra nas marcas da narrativa, e toda a ação se constrói por meio das descrições e afirmações da personagem Cego, afirmações sempre negadas pelo ouvinte Gedeão. Toda a informação narrativa é posta no seio da dúvida, e a ironia instala a ambiguidade dos interlocutores e da interlocução na constante negação e na reiteração do engano. Fica, desse modo, estabelecida a interrogação infinita sobre quem estaria no terreno do engano: o Cego? Gedeão? A narrativa? O narrador?

Como destacado, não há marcas textuais da presença do narrador para além do título que anuncia os dois personagens e o espaço da ação (à beira da estrada). A estrutura dramática estabelece a temporalidade do presente, que cria a ilusão de uma ação que ocorre simultaneamente à sua enunciação. Estabelecidos esses elementos, nenhuma informação mais nos é apresentada, e desse silêncio advém a ambiguidade e a incerteza sobre o que é narrado. Uma ambiguidade criada pela falta de informação do narrador: podemos pensar que o Cego é um mitômano, que o amigo Gedeão é um cínico e enganador, mas nada pode ser concluído a não ser a onipotência da dúvida. Ou, mesmo, a constatação da impossibilidade de uma leitura única, a qual será uma constante nos trabalhos de Moacyr Scliar.

---

<sup>125</sup> SCLiar, 1981, p. 11.

<sup>126</sup> SCLiar, 1981, p. 32-34.

O outro conto a destacar nessa coletânea é “Nós, o pistoleiro, não devemos ter piedade”,<sup>127</sup> única narrativa do livro com um narrador em primeira pessoa. O conto remete à uma cena clássica do *Western*, o filme de *cowboy* americano, com a cidadezinha no Texas, o bar, o pistoleiro (protagonista/narrador), o bandido mexicano que o desafia, o duelo ao meio-dia, a morte do pistoleiro hesitante e piedoso. O insólito se instaura pela forma de contar do narrador, que assume um plural majestático na primeira pessoa, criando uma espécie de identificação entre narrador e narratário, como a identificação que se dá em relação ao espectador do cinema com o herói da película, cujo ponto de vista é sempre identificado pela câmera. Porém, o sentimento de piedade, a consciência do pistoleiro em relação à situação do bandido mexicano (discriminado, pobre, com família etc.), estranha aos clichês desse tipo de espetáculo, cria um lapso de sentido e de irrealidade que resulta na morte do herói pelo bandido. O narrador, assumindo uma posição totalmente estranha ao universo que narra, cria o inusitado e desestabiliza o previsto. As informações que possui e relata são excessivas ao universo diegético a que pertence, a análise sociológica que realiza está fora de lugar, e destoa no clichê cinematográfico em que foi inserida. O narrador revela mais do que deveria e esse excesso quebra a harmonia da narrativa e cria assim a ironia que se concretiza na conclusão díspare do texto.

Em seus trabalhos posteriores, Moacyr Scliar irá ampliar as estratégias narrativas praticadas no primeiro livro. Um grande contista que se tornou, posteriormente, um romancista de grande fôlego e essas narrativas longas são uma escansão dos procedimentos ficcionais de seus contos, como será demonstrado posteriormente. Prosseguindo com a análise dos contos de Moacyr Scliar, verificam-se nessas algumas das características para as quais o escritor e crítico argentino Ricardo Piglia chamou atenção em seu ensaio “Teses sobre o conto”.<sup>128</sup> Piglia afirma logo de início: “Primeira tese: o conto sempre conta duas histórias.”<sup>129</sup> Essa duplicidade narrativa está muito bem caracterizada no trabalho do contista gaúcho. A segunda história se revela na errância dos seus narradores, nem sempre como história secreta, mas como um interdito, uma dúvida ou uma possibilidade oculta para o enredo que se está narrando.

---

<sup>127</sup> SCLIAR, 1981, p. 30-31.

<sup>128</sup> PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: *Formas Breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 87-94.

<sup>129</sup> PIGLIA, 2000, p. 87.

Exemplos característicos dessa dupla narrativa são diversos em outras coletâneas do escritor, por exemplo de *O anão no televisor*,<sup>130</sup> destaco o conto “Histórias da terra trêmula”,<sup>131</sup> narrado na terceira pessoa por um narrador heterodiegético, aparentemente neutro, que relata as relações conflituosas entre uma família de classe média e sua nova empregada alemã, Gertrudes, da qual todos gostavam: “é limpa, é trabalhadora, é honesta.”<sup>132</sup> No entanto, logo na primeira frase do conto, o narrador delimita o conflito: “A nova empregada, é o que eles dizem, tem dois defeitos: come demais e – gozado isso – se queixa dos bichinhos que não deixam dormir.”<sup>133</sup> O narrador heterodiegético, logo de início, introduz o estranho na narrativa: em uma manhã a família acorda e as pessoas não podem sair de seus quartos, pois a empregada cresceu em proporções liliputianas e ocupou todo espaço do apartamento, bloqueando portas, janelas e saídas e mantendo presos todos os habitantes. Desesperados para sair, os familiares decidem perfurar o corpo descomunal da empregada para se libertarem, ignorando os gritos de agonia dela e comemorando a libertação ao final: “depois se abraçaram, riram, contavam-se a história uns para os outros, mil vezes.”<sup>134</sup> No parágrafo final, no entanto, o narrador cede a voz para a narração em primeira pessoa da empregada, que estabelece a história oculta do conto:

Eu conto outra história. Sou a empregada, sou uma colona do interior, mas sei ler e escrever, sei contar histórias. A história que conto é de quatro bichinhos que passeavam pelo meu corpo, me picando, me mordendo, tirando meu sangue. Quatro bichinhos que estavam à vontade, como habitantes de uma terra amável. Vão ver, os quatro bichinhos quando a terra tremer. Vão ver que histórias lhes conta esta terra trêmula.<sup>135</sup>

Toda a configuração da narrativa é revertida pelo parágrafo com que se encerra. A empregada comilona e espaçosa é agora a empregada parasitada e explorada por seus patrões, descritos como “bichinhos”, parasitas que não permitem que a empregada descanse. Bichinhos que ignoram a inteligência e a capacidade da trabalhadora alemã. As duas narrativas apregoam para si a razão do conflito. A mudança do foco narrativo provoca o embaralhamento dos sentidos do texto. O que os narradores revelam, o que sabem, é a fonte dessa ambiguidade, que se configura na duplicidade das “histórias da terra trêmula.” Todo esse efeito é criado pela manipulação que o autor faz dos “saberes” do narrador, que não se coloca na certeza do que narra. A frase final desse narrador heterodiegético põe em dúvida a “veracidade” da história

<sup>130</sup> SCLIAR, Moacyr. *O anão no televisor*. Porto Alegre: Globo, 1979.

<sup>131</sup> SCLIAR, 1979, p. 83-92.

<sup>132</sup> SCLIAR, 1979, p. 83.

<sup>133</sup> SCLIAR, 1979, p. 83.

<sup>134</sup> SCLIAR, 1979, p. 92.

<sup>135</sup> SCLIAR, 1979, p. 92.

que relatou ao afirmar que “a história que **eles** contam é essa.”<sup>136</sup> O narrador abandona, assim, sua “neutralidade” diante do narrado e estabelece um espaço de oposição para as duas histórias que se entrelaçam no conto.

Um outro exemplo, da coletânea *O olho enigmático*,<sup>137</sup> é o conto “Na minha cabeça suja, o Holocausto”.<sup>138</sup> Narrado na primeira pessoa por um narrador protagonista, este é um dos poucos, porém dos mais contundentes, textos do escritor sobre o tema do Holocausto. A pesquisadora Ilana Heineberg, em texto que analisa o conto em questão,<sup>139</sup> relata que na ficção do escritor apenas em duas ocasiões essa temática é abordada: na novela *A guerra do Bom Fim*,<sup>140</sup> nesse caso remetendo à Segunda Guerra Mundial, e no conto em questão, que aborda explicitamente o Holocausto. O enredo se passa em uma cidade brasileira, em 1949, em um bairro judaico. É o relato pessoal de um menino, filho de judeus refugiados da Shoah,<sup>141</sup> no qual de início o narrador se descreve como um ser perverso, dotado de sujeira na alma e na consciência: “Tenho onze anos. Sou um garoto pequeno, magrinho. E sujo: Deus do céu, como sou sujo. [...] Língua suja, suja cabeça. Mente imunda.”<sup>142</sup> A péssima imagem que o protagonista faz de si contrapõe-se à imagem de seu pai, provavelmente um rabino do bairro: “Meu pai se horroriza. Meu pai é um homem bom. Só pensa em coisas puras. Só diz palavras amáveis. É muito religioso; o homem mais religioso do bairro.”<sup>143</sup> A oposição entre o bom pai e filho ruim sustenta a chave de significância do conto. O sentimento de ambos diante da Shoah, desvela-se pela tragédia que se põe diante deles na figura de um sobrevivente dos campos de extermínio nazista, o qual é acolhido pelo pai e pela comunidade do bairro, que cuidam do refugiado e se emocionam com seus relatos. O narrador se contrapõe a este refugiado e desconfia de suas palavras, de sua postura, da própria condição de judeu do sobrevivente. Seus relatos não o comovem; antes, o deixam perturbado e zangado. Assim, como uma resposta à essa personagem que julga ser uma fraude, o narrador cria na imaginação uma resposta ao seu

<sup>136</sup> SCLIAR, 1979, p. 92. (Grifo meu)

<sup>137</sup> SCLIAR, Moacyr. *O olho enigmático*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

<sup>138</sup> SCLIAR, 1986, p. 17-23.

<sup>139</sup> HEINEBERG, Ilana. Dois olhares sobre a Shoah na literatura brasileira: uma leitura dos contos “O Retrato”, de Jacó Guinsburg, e “Na minha cabeça suja, o Holocausto”, de Moacyr Scliar. *WebMosaica Revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall*, v. 3, n. 2, p. 117-129, jul./dez. 2011. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/webmosaica/article/view/26285/15353>>. Acesso em: 09 jan. 2014.

<sup>140</sup> SCLIAR, Moacyr. *A guerra do Bom Fim*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

<sup>141</sup> Utilizo o termo Shoah (do hebraico tragédia, calamidade) não para me contrapor ao texto de Moacyr Scliar, cujas escolhas devem ser respeitadas em sua obra já acabada, mas para manter uma coerência com a análise de Ilana Heineberg, trabalho que utilizei para balizar minha leitura do conto e também por considerar o termo mais adequado aos fatos históricos aos quais se refere.

<sup>142</sup> SCLIAR, 1986, p. 19.

<sup>143</sup> SCLIAR, 1986, p. 19.

incômodo elaborando uma segunda narrativa, na figura de um outro sobrevivente que, ao contrário do primeiro, fala pouco e silencia sobre o que viveu nos campos. Em sua fantasia, o protagonista arquiteta o desmascaramento do primeiro refugiado, que é expulso da comunidade, fica rico quando joga na loteria, mas morre logo depois em uma cirurgia. O narrador cria, então, duas alternativas para o testemunho da tragédia: aquele que narra em detalhes os horrores que viveu, e aquele que não consegue falar sobre esses mesmos horrores. Ilana Heineberg elenca os questionamentos que se podem depreender dessas duas narrativas:

Quem é o verdadeiro sobrevivente? Aquele que escolheu testemunhar – “que conta histórias”, no dizer do narrador? [...] Aquele que quer esquecer tudo e adota um novo país, uma nova pátria? Aquele que continua a acreditar em Deus e que é capaz de rezar na sinagoga, apesar dos horrores que sofreu? Como um sobrevivente ousa falar desses horrores? Ou como ele pode evitar tal assunto? Essas questões surgem no antagonismo das duas representações, que também apontam, indiretamente, o mal-estar provocado pelos testemunhos.<sup>144</sup>

Essas questões estão no cerne do conflito do narrador e de sua relação com seu pai. Ao final do conto, o narrador ouve do sobrevivente o relato sobre a gordura humana das vítimas usada para fazer sabonetes e tem pesadelos com o fato: sonha que sua sujeira está sendo limpa, pelo sobrevivente de quem ele tanto desconfia, com um desses sabonetes de gordura humana. O despertar do pesadelo é a chave para compreender o real conflito entre o protagonista e seu pai: “acordo soluçando, acordo em meio a um grande sofrimento. É esse sofrimento que, à falta de melhor termo, denomino Holocausto.”<sup>145</sup> São as duas maneiras de lidar com o sofrimento dos sobreviventes (pai, refugiado e filho) que se entrevê nas palavras do narrador, que sabe pouco sobre a natureza de sua dor, a qual se revela ser da mesma natureza da dor de seu pai e dos sobreviventes da tragédia, ou seja, a culpa, a culpa do sobrevivente. Esta questão é constante nas preocupações do escritor, que dedicou muitas páginas ao tema,<sup>146</sup> inclusive um de seus últimos textos. Uma de suas últimas contribuições foi um depoimento, intitulado “A culpa do sobrevivente”, destinado à coletânea *Estudos Judaicos: Shoah, o mal e o crime*, organizada pelos professores Lyslei Nascimento e Júlio Jeha:

É a culpa do sobrevivente, que se expressa por um monólogo acusador: eu deveria ter morrido com eles, eu deveria ter morrido no lugar deles, se não morri é porque sou tão mal, tão perverso, que consegui escapar. (...) Ou seja:

<sup>144</sup> HEINEBERG, 2011, p. 124.

<sup>145</sup> SCLIAR, 1986, p. 23.

<sup>146</sup> Além do livro que dedicou ao tema, *Os enigmas da culpa* (2007), citado pela pesquisadora, o assunto é também tratado indiretamente no livro *A condição judaica* (1985) e em algumas entrevistas e artigos.

o Holocausto continua repercutindo, provocando, por meio de gerações, ondas de choque emocional.<sup>147</sup>

É esse monólogo que atravessa o doloroso relato do narrador, uma culpa que atravessa o seu sentimento de miséria, apenas por ter sobrevivido.

Os contos citados oferecem um painel de como o autor equacionou a estrutura de seu universo ficcional na figura, sempre emblemática, de seus narradores. Scliar utiliza várias técnicas narrativas em seus textos, porém seus objetivos se desdobram em relação ao sucesso para construção da diegese em que operam os agentes da enunciação. E seus narradores fundamentam a narrativa e as possibilidades de sentidos, não como agentes demiurgos que controlam cada elemento, mas como fundamento da produção de sentido ao manipular o narrado em busca de desdobramentos, estranhamentos e estupefação. Não são narrativas que oferecem certezas, mas a alternâncias de questionamentos.

### 1.2.2 A dupla narrativa e a ficção de Moacyr Scliar

Na obra de Scliar é sempre entre dois mundos simbolicamente estáticos que se move o homem. O processo que caracteriza o movimento que vai de um a outro é um *continuum*, cujo rompimento se anuncia a cada passo, no nível do conteúdo, pelo distanciamento das situações míticas originais de onde partem as personagens, mas cuja concretização acaba sempre sendo adiada, pelo reencontro, num outro plano, do oposto complementar que arredonda e fecha o mito.

Carlos Vogt em *A solidão dos símbolos*

Moacyr Scliar é um autor profícuo em criar histórias e formas de narrar, é um grande maestro de narradores. Como vimos em suas narrativas curtas, a posição desses narradores nunca ocupa um terreno seguro, seja ele o lugar do mero observador ou o da onipotência de saberes. Mas, como operam esses narradores em suas novelas e romances?

A *Guerra do Bom Fim* é sua primeira novela, publicada em 1972, e pode ser considerada uma crônica da juventude passada durante a Segunda Guerra Mundial no Bom

---

<sup>147</sup> JEHA, Júlio; NASCIMENTO, Lyslei (Org.). *Estudos judaicos: Shoah, o mal e o crime*. São Paulo: Humanitas, 2012. p. 193.



Fim, o bairro judaico de Porto Alegre. Mas é também um romance de formação, pois acompanha o protagonista Joel da infância à vida adulta. A narrativa se desdobra em dois eixos temporais e dois níveis diegéticos. Dois narradores se ocupam de tecer as histórias. O narrador da infância, espaço da memória e do mundo onírico: aos olhos do protagonista, o Bom Fim é visto como “um pequeno país, não um bairro em Porto Alegre.”<sup>148</sup> O narrador cria o bairro da infância como espaço entre o sonho e a memória, no qual a fantasia e o insólito se agregaram aos fatos da história como território da ficção. Na segunda narrativa, que descreve a vida adulta do protagonista, o insólito dá lugar a um realismo cortante e a fantasia é suprimida. O narrador paira sobre aquele universo, por vezes onisciente, mas não nos dá acesso ao pensamento de seu protagonista, que tem pouquíssimos diálogos na novela. Essa oscilação da narrativa cria um clima de incerteza em que o sonho invade o factual, criando esse entrelugar que é o território da ficção.

As narrativas longas do escritor gaúcho são constituídas por essa duplicidade, sempre há pelo menos uma segunda história criando um contraponto com a primeira. E, se há dois relatos, há pelo menos dois pontos de vista narrativos, pelo menos duas vezes estabelecendo diferentes consciências que se desdobraram na enunciação. Essa estrutura, adotada pelo escritor para a elaboração de sua ficção, encontra ressonâncias no pensamento do linguista e crítico Tzvetan Todorov.

No ensaio “Tipologia do romance policial”,<sup>149</sup> o crítico examina a estrutura do gênero romanesco policial clássico, o “romance de enigma”. Analisando a composição dual desse tipo de romance, Todorov postula:

Na base do romance de enigma encontramos uma dualidade, e é ela que vai nos guiar para descrevê-lo. Esse romance não contém uma, mas duas histórias: a história do crime e a história da investigação. Em sua forma mais pura essas duas histórias não têm nenhum ponto em comum.<sup>150</sup>

A análise de Todorov prossegue e o autor avalia como essa estrutura vai se modificando à medida que os gêneros “puros” vão criando subgêneros, como o romance *noir* e o romance de suspense, entre outros. Todorov mostra como uma história prevalece sobre a outra

---

<sup>148</sup> SCLIAR, 2008, p. 5.

<sup>149</sup> TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: *As estruturas narrativas*. Trad. Moysés Baumstein. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 93-104.

<sup>150</sup> TODOROV, 1970, p. 96.

nos diferentes tipos de romance. Ao final, o crítico demonstra como esta regra, de início amarrada na conceituação do gênero, pode ser subvertida pela evolução do romance, pelas mudanças das formas de narrar.

A proposição de Todorov abre caminho para uma reflexão sobre as estratégias romanescas adotadas por Moacyr Scliar. Como foi apresentado em relação à sua novela de estreia, Moacyr Scliar adota em suas ficções essa duplicidade narrativa, estratégia que irá privilegiar o cenário movente dos narradores. Ao multiplicar as narrativas, o autor proporciona uma polissemia de sentidos, e nesses territórios ele flerta com o insólito, com o estranho e com o onírico, estabelecendo um caminho fértil para sua ironia e para criação de um universo ambíguo, que produz muito mais questões que certezas.

Nessas narrativas duplas, diferente do que afirma Todorov acerca do romance policial, uma história é sempre desestabilizada pela outra, e há pelo menos um elemento em comum que as inter-relaciona, ou seja: o narrador. Como protagonista ou testemunha, o narrador dos romances de Scliar sempre se move pelas diferentes narrativas, mudando de foco ou privilegiando outras vozes. Daí sua importância na estruturação das obras do escritor, sobretudo nas narrativas em primeira pessoa: uma das histórias é sempre a história do narrador; portanto, ele é sempre essa consciência complexa, a mover-se erraticamente (errante) pelas narrativas.

Para refletir sobre essa constante na ficção scliariana, qual seja o privilégio dado à elaboração do narrador, serão examinados três livros do escritor publicados em diferentes épocas de sua carreira. O primeiro deles é (*O ciclo das águas*),<sup>151</sup> publicado em 1977. O romance acompanha a vida de dois personagens. Esther é uma ex-prostituta judia de origem polonesa (uma polaca), internada num asilo em Porto Alegre, que recorda entre delírios e momentos de lucidez sua vinda forçada ao Brasil, onde foi obrigada a se prostituir, na luta para criar seu único filho, Marcos, nas tradições judaicas, e que sofre uma grande decepção ao vê-lo se casar com uma *goi* (não judia). A outra narrativa conta a trajetória de Marcos, o filho, agora adulto, que se dedica a pesquisar a contaminação das águas do riacho da Vila Santa Luzia, local próximo ao bordel em que sua mãe fora obrigada a trabalhar. A narrativa alterna os focos, em fragmentos que compõem um painel triste daquelas duas histórias, cuja metáfora se dá a perceber no próprio título da obra, no qual os parênteses limitam a expressão, represam as

---

<sup>151</sup> SCLIAR, Moacyr. (*O ciclo das águas*). São Paulo: Círculo do Livro, 1980.

águas, interrompem seu fluir e indicam um ciclo de vidas represadas. O narrador em terceira pessoa acompanha o relato de Esther, uma mulher estagnada na vida, primeiro no bordel depois no asilo, um ser ao qual todas as vontades foram negadas, na juventude e na velhice. Seu filho, Marcos, também estagnado, tenta compreender a contaminação das águas do riacho, mas não reage, ou, como define Carlos Vogt, “Marcos é, assim, um Ulisses imobilizado pela obsessão de si mesmo e terminará, depois de todas as peripécias de gabinete em que consegue, enfim, evitar ser devorado pela sereia, com o estigma de seu sedentarismo: a prisão de ventre”.<sup>152</sup> Os dois relatos se constroem na estrutura fragmentária da narrativa, na alternância do foco narrativo, a terceira pessoa do relato de Esther e a primeira do relato de Marcos, que ao final se revela o narrador da história de sua mãe.

Publicado em 1980, *O centauro no jardim*<sup>153</sup> é, talvez, a obra mais conhecida e premiada do escritor internacionalmente; é também a única obra brasileira incluída pelo *National Yiddish Book Center*, distinção americana para as cem melhores obras de temática judaica escritas nos últimos 200 anos. O romance assume o insólito de uma situação que moverá as linhas temáticas do texto em múltiplos sentidos. Em um restaurante tunisiano em São Paulo, significativamente chamado de Jardim das Delícias, o narrador protagonista Guedali confraterniza com amigos e a esposa, reiterando sempre para si que “agora está tudo bem”.<sup>154</sup> Porém, o passado surge ulteriormente na narrativa, quando o personagem recorda sua origem. O protagonista nasce como um centauro no interior do Rio Grande do Sul, em um assentamento de judeus russos fugidos dos pogroms e da fome e miséria que assolavam a Europa no início do século XX. Criado como um segredo na fazenda de seus pais, ele é iniciado nas tradições de seu povo com a circuncisão. Aos 16 anos, foge de casa e vai parar em um circo, no qual passa a ser parte do show de aberrações. Aí trava conhecimento com outra centaura (Tita) e, juntos, numa tentativa de se “normalizarem” e serem aceitos socialmente, viajam para o Marrocos, onde se submetem a uma operação que removerá suas partes equinas. Mas a memória latente de seu corpo de centauro e a incompreensão dessa “normalidade” adquirida lhe dão uma nostalgia do que fora antes, de forma que ele parte mais uma vez para o Marrocos numa tentativa frustrada de recuperar seu corpo extirpado. A narrativa volta, então, ao restaurante tunisiano, no qual o protagonista acompanha a versão que sua mulher Tita (a ex-centaura) conta

---

<sup>152</sup> VOGT, Carlos. A solidão dos símbolos: (uma leitura da obra de Moacyr Scliar). In: LAFETÁ, José Luiz (Org.). *Ficção em debate e outros temas*. São Paulo: Duas Cidades, 1979. p. 79.

<sup>153</sup> SCLIAR, Moacyr. *O centauro no jardim*. Porto Alegre: L&PM, 1997.

<sup>154</sup> SCLIAR, 1997, p. 10.

de sua história, dizendo de quando um câncer no cérebro deixou Guedali com alucinações sobre ser um centauro.

Após a cirurgia, restaram as lembranças dessas histórias imaginadas, e ao fim do romance o narrador-protagonista reafirma a versão que sua mulher conta. Segundo o pesquisador Marcus Vinicius de Freitas, em ensaio dedicado ao romance, a atitude da mulher do protagonista “[...] é uma estratégia de integração, um mecanismo pelo qual Tita quer convencer a si mesma e a Guedali de que os dois nunca foram centauros.”<sup>155</sup> A condição híbrida desses narradores não está localizada somente nas partes extirpadas de seus corpos: ela está impressa na linguagem, na fluência de seu narrar. O complexo e engenhoso romance estabelece a dualidade narrativa de forma indelével ao corpo do texto. O narrador protagonista, híbrido de homem e cavalo, ser mitológico, dual, estranho e ambíguo, expõe sua condição, como é característica da ficção de Moacyr Scliar, já na primeira frase do romance: “Agora é sem galope. Agora está tudo bem. [...] Somos, agora, iguais a todos.”<sup>156</sup> Três afirmações e nenhuma certeza, pois o narrador expõe sem convicções sua história, e desvela as máscaras de sua condição – ser híbrido em um corpo “normatizado”. É pela memória que suas histórias irão aflorar. A história do centauro judeu que busca uma “cura” para apagar as marcas de sua condição, e que quanto mais busca apagar o que em si é peculiar, mais apartado se encontra dos outros. Ao final, ele cede indiretamente a voz narrativa para sua esposa Tita, mas essa condição ambivalente se propaga seja no nível do conteúdo da narrativa seja no nível da enunciação, gerando múltiplas leituras e múltiplas significações. Como afirma o pesquisador Marcos Vinicius de Freitas no artigo citado: “Delírio? Fantasia? Não, apenas ficção, pois quando o leitor pensa ter descoberto o enigma, ele se encontra apenas diante do fato de que o ato de leitura permanece em aberto.”<sup>157</sup> O narrador escava na enunciação, essa leitura sem ponto de chegada que se desdobra em variáveis direções.

E, por fim, temos o romance *A majestade do Xingu*,<sup>158</sup> publicado em 1997, que tem como pano de fundo histórico a biografia do um médico e indigenista judeu Noel Nutels.<sup>159</sup>

<sup>155</sup> FREITAS, Marcus Vinicius de. A leveza do centauro. In. *Paralelo 20 Revistas de Ciências Humanas do Centro Universitário Newton Paiva*, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, 2004, p. 69.

<sup>156</sup> SCLiar, 1997, p. 10.

<sup>157</sup> FREITAS, 2004, p. 69.

<sup>158</sup> SCLiar, Moacyr. *A majestade do Xingu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

<sup>159</sup> Noel Nutels foi um médico e indigenista judeu brasileiro, famoso por participar da primeira expedição Roncador-Xingu, juntamente com os Irmãos Villas Bôas. Nutels era um emigrante nascido na Ucrânia, que aportou no Brasil com sua família quando era um menino indo morar em Recife, Pernambuco. É um nome reconhecido na história contemporânea brasileira por suas contribuições humanitárias para a preservação das comunidades

Mas o cenário da enunciação se passa na UTI de um hospital onde o narrador-protagonista, um paciente agonizante, relata ao seu médico sua história, contando como travou contato com o médico ucraniano quando viajaram juntos no mesmo vapor que trouxe Nutels e sua família ao Brasil. As duas trajetórias se separam no desembarque no Brasil: Nutels segue para o Recife e o narrador desembarca em São Paulo, indo morar no bairro do Bom Retiro. As trajetórias de ambos, entretanto, são entrelaçadas pela narrativa que opera entre o pano fundo histórico do Brasil e os enleios do narrador moribundo, que oscila entre delírios pessoais e uma nostalgia (luto) pela vida que não viveu. Tomando a trajetória de Noel Nutels como contraponto, o narrador orchestra vozes narrativas de discursos silenciados pela história, como sua condição de emigrante judeu, em país periférico, tropical e profundamente mestiçado – país de hibridismos culturais, sociais, religiosos, que estabelecem a diversidade e também a separação. O narrador, abandonado por sua família, manteve a vida que não foi vivida, a vida sonhada, a vida de Noel Nutels como o céu de sua vida medíocre. Sua única ligação com o médico foi o prosaico nome de sua loja, herdada do pai, no Bom Retiro: *A majestade do Xingu*. Esse narrador sem nome busca alcançar adamicamente a redenção, renomeando o único espaço que lhe foi permitido em vida ocupar com o Xingu, as terras que Nutels ajudou a conseguir demarcar para as populações indígenas brasileiras, os expatriados naturais da terra de pindorama. Para o narrador, nem mesmo esse espaço mítico foi mantido: ele vendera sua loja para um coreano, completamente desterrado – de família, de território, de tradições e, principalmente, de identidade. Uma vez que sua vida foi uma eterna projeção de outras vivências, o único lugar que lhe restou foi o *entrelugar*, o espaço discursivo intermediário entre o dito e o não dito, no qual estabelece sua enunciação. O território de seu discurso é o seu único domínio, pelo qual desfolha seu narrar errante. Sobre essa voz narradora, a pesquisadora Maria Zilda Ferreira Cury explica:

Essa voz de entrelugar encena o *locus* de enunciação do emigrante, voz insegura, lacunar, muitas vezes irônica, quase sempre amarga. O narrador agonizante vai tecendo fios das reminiscências daqui e d'além mar, dos vários personagens em tempos diversos [...] O procedimento de composição faz conviver no espaço narrativo memórias diversas e converte o narrador em

---

indígenas brasileiras. Moacyr Scliar conheceu Nutels pessoalmente, como relata em sua autobiografia literária. Segundo Scliar, sempre quisera escrever sobre a vida do indigenista, porém acreditava que funcionalizar uma vida real é sempre problemático: “Mas desagrada-me a ideia de ficcionalizar um personagem real, de escrever ‘Noel pensou ...’, ‘Noel disse que...’, quando, na verdade, eu não sabia o que ele tinha pensado ou tinha dito.” (SCLiar, Moacyr. *O texto ou: A vida, uma trajetória literária*. Rio de Janeiro: Bertrand-Brasil, 2007. p. 228).

agenciador de diferentes vozes, mesmo que, como já se disse, seja ele, narrador, construído como uma voz “na fronteira”, num entrelugar.<sup>160</sup>

A estratégia de estabelecer os narradores complexos em lugares, espaços discursivos limítrofes, maleáveis, erráticos, errantes, será utilizada por Moacyr Scliar em seus outros romances. Sobretudo nos trabalhos em que os intertextos se apoiam fortemente nos discursos que postulam pra si o estatuto de verdade: o discurso da história, o discurso da ciência e o discurso do sagrado.

O critério do escritor será constituir narradores de complexa personalidade, que, longe da neutralidade, inserem-se no patético humano, demasiadamente humanos; portanto, erráticos, errantes. Pode-se estabelecer que Moacyr Scliar desenvolve narradores “não confiáveis”, construídos sobre os auspícios do caráter irregular, ou, pelo menos, ambíguos. O crítico e hermenêuta francês Paul Ricoeur, retomando o pensamento do teórico americano Wayne Booth, discorreu sobre esses narradores indignos de confiança:

[...] o narrador indigno de confiança bagunça as expectativas, deixando o leitor na incerteza quanto a saber aonde quer finalmente chegar. Assim o romance moderno exercerá tanto melhor sua função de crítica da moral convencional, eventualmente sua função de provocação e de insulto, quanto mais o narrador for suspeito e o autor apagado, esses dois recursos da retórica de dissimulação reforçando-se mutuamente.<sup>161</sup>

Paul Ricoeur mostra-nos que esses narradores de “má-reputação” criam a instabilidade das certezas do discurso. O espaço narrativo que ocupam, sua história, será então parte essencial das narrativas scliarianas. Em outras palavras: a história dos narradores é, quase sempre, a primeira história, em nível narrativo imediatamente superior, ao qual os outros níveis diegéticos estão subordinados. E o ponto focal que regula e estrutura todas essas narrativas são esses narradores.

Em complemento à análise dos narradores, no próximo item será abordado a relação os escribas e o narrador bíblico, fundamental para o raciocínio que se pretende desenvolver.

---

<sup>160</sup> CURY, Maria Zilda Cury. Vozes narrativas em *A majestade do Xingu*, de Moacyr Scliar. In: BERND, Zilá; MOREIRA, Maria Eunice; MELLO, Ana Lisboa de (Org.). *Tributo a Moacyr Scliar*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012. p. 152-153.

<sup>161</sup> RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa: o tempo narrado*. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012. t. 3, p. 278.

Concluída esta análise geral do narrador, no próximo capítulo apresentaremos um levantamento teórico sobre Bíblia e literatura, intertextualidade e um possível conceito de romance bíblico.

## 2 BÍBLIA E LITERATURA: A ESCRITURA REESCRITA

### 2.1 O narrador bíblico e o escriba

E tu, Esdras, segundo a sabedoria de teu Deus, que tens em mãos, estabelecerá escribas e juízes que administrem a justiça para todo o povo [...], para todos os que conhecem a Lei de teu Deus. E deverás ensiná-la a quem não a conhece.

*Esdras 7:25*

Jeremias tomou o outro rolo e o deu ao escriba Baruc, filho de Nerias, que nele escreveu, ditadas por Jeremias, todas as palavras do livro que Joaquim, rei de Judá, tinha queimado. E ainda foram acrescentadas muitas palavras como estas.

*Jeremias 36:32*

Os antigos cabalistas e os sábios hebreus contam que Deus criou o universo pela potência cosmogônica das letras e das palavras, anteriores, como o criador, à criação. Elias Lipiner, filólogo e ensaísta, especialista em hebraico registra: “[...] é a leitura das letras segundo sua qualidade de hieróglifos da cosmologia: os signos que modernamente se combinam no texto para formar vocábulos tem-se combinado, nos albores do mundo, para formar o universo.”<sup>162</sup> Na mística judaica, o *Séfer Yetziráh*, o *Livro da Criação*, ou o *Livro da Formação*, estabelece essa relação íntima entre criação, letra e palavra, a combinação desses elementos na formação do todo. O estudioso acrescenta, citando o *Séfer Yetzirah*:

Afirma o Autor no segundo capítulo: “As vinte e duas letras fundamentais, Ele gravou-as, talhou-as, pesou-as, permutou-as e combinou-as a fim de desenhar por meio delas todas as formas das coisas já criadas, bem como das que ainda estavam por sê-lo.” Todo o Universo, segundo tal concepção, equivaleria a um livro escrito por meio das figuras espirituais das letras, cuja diversidade de formas geométricas explicaria até a diversidade das coisas. É o alfabeto desnudado de suas qualidades gráficas e fonéticas comuns para formar a escrita do universo.<sup>163</sup>

<sup>162</sup> LIPINER, Elias. *As letras do alfabeto na criação do universo: contribuição à pesquisa da natureza da linguagem*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 11.

<sup>163</sup> LIPINER, 1992, p. 12.



Se as letras e as palavras criaram o universo e são anteriores ao próprio homem que delas depende para constituir-se e então, por inferência, ser o guardião das ferramentas da criação é ser o guardião da essência das coisas, do seu sentido, de sua significação. O escriba é o tradutor e o artesão da palavra divina, o intermediador da linguagem do criador e do entendimento da criação. O escriba é, por assim dizer, o amanuense de Deus.

Segundo o ensaísta Júlio Treballe Barrera, a palavra escriba, do latim *scriba, ae*, é “o termo hebraico *sôper (spr)* e o grego *grammateús (grámma)* [e] designam a função de ‘secretário.’”<sup>164</sup> Porém sua importância para a comunidade judaica vai muito além da simples tarefa de transcrever, o estudioso Alan Uterman explica:

Os antigos mestres fariseus da TORÁ eram chamados escribas porque eram os guardiões do texto canônico da Bíblia, do qual contavam até as letras. Muitas formas do texto são atribuídas ao *tikum soferim* (“correções dos escribas”), que pode se referir ou a mudanças no texto ou a regras quanto a sua ortografia e interpretação.<sup>165</sup>

O escriba é o guardião da palavra, o editor do texto sagrado, responsável também por sua interpretação e correção; nesse sentido, a escrita é poder, e quem movimentava as letras divinas, moverá também o Deus, por ser o único a traduzir e grafar sua vontade.

O mais importante escriba da Bíblia teria sido Esdras, profeta do pós-exílio babilônico, que foi responsável pela reintrodução das Escrituras nas comunidades judaicas reunidas por Neemias para a reconstrução dos muros da Jerusalém devastada. Esdras seria também o primeiro escriba diretamente responsável pela compilação das Escrituras, reunidas na *Torah* (lei de Moisés), os Profetas (*Neeviim*) reunidos, posteriormente como os *Kethuvim* (os Escritos). Karen Armstrong explica que “[...] Esdras, começara a moldar uma nova disciplina baseada num texto sagrado. [...] A leitura de Esdras marca o início de um judaísmo clássico, uma religião interessada não meramente na recepção e salvaguarda, mas em sua constante reinterpretação.”<sup>166</sup> Assim, Esdras, escriba bíblico e profeta, seria também um criador, um narrador bíblico?

<sup>164</sup> BARRERA, Júlio Treballe. *A Bíblia Hebraica e a Bíblia Cristã: introdução à história da Bíblia*. Trad. Ramiro Mincato. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 134.

<sup>165</sup> UTERMAN, Alan. *Dicionário judaico de lendas e tradições*. Trad. Paulo Geiger. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992, p. 92.

<sup>166</sup> ARMSTRONG, Karen. *A Bíblia: uma biografia*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. p. 38-39.

A tradição bíblica explica que toda a palavra foi transmitida por Deus aos seus profetas e interlocutores, os narradores de Deus. Uma relação nem sempre pacífica, pois o peso de transmitir a palavra seria por demais doloroso aos profetas. O episódio exemplar deste conflito é a história do profeta Jonas, que instado a pregar contra a cidade de Nínive, fugiu e foi castigado. Jogado à deriva em um mar revolto, foi engolido por um grande peixe que o expeliu na praia de Nínive – os profetas bíblicos não podiam fugir ao seu destino. Temos ainda a dolorosa relação de Jeremias com sua missão profética. Em *Jeremias 20:7*, o profeta chora dolorosamente: “Tu me seduziste, Iahweh, e eu me deixei seduzir; tu te tornaste forte demais para mim, tu me dominaste. Sirvo de escárnio e zombaria todo dia, todos zombam de mim.”<sup>167</sup> O desespero patente do profeta foi duramente interpretado pelo crítico Harold Bloom, que afirma: “Jeremias acusa Iahweh de violência sexual para consigo,”<sup>168</sup> uma interpretação deveras polêmica, não incomum nas leituras de Bloom, mas que chama a atenção para o peso e a importância de ser um narrador divino. Entretanto, Jeremias não escreveu seu relato, ditou. O seu compilador, secretário e escriba foi na verdade outro profeta, Baruc. Devemos, então, questionar: o quanto há de Baruc nas palavras de Jeremias? Ele mesmo foi autor de um livro profético. O profeta, aqui, se confunde e se funde, como em Esdras, com o narrador bíblico. Esse narrador se traduz na onisciência divina, não importando o foco narrativo que está configurado. Robert Alter assim explica a natureza do narrador bíblico:

Uma maneira fecunda de entender as histórias da Bíblia é vê-las como um experimento narrativo de um saber moral, espiritual e histórico, um experimento conduzido por meio de contrastes bem calculados entre o conhecimento limitado de vários personagens e a onisciência divina, representada discreta mas firmemente pelo narrador.<sup>169</sup>

O narrador e o escriba bíblico articulam, então, a chave da sabedoria divina e da interpretação daqueles textos. O narrador-escriba controla a escrita e a enunciação. É o “amanuense” festejado por Borges como tradutor e criador das Escrituras. O legado desta tradição de profeta e compilador (tradutor) se revelou na imensa fortuna literária que dela se originou. E foi dessa fonte inesgotável que o escritor gaúcho tantas vezes se serviu.

<sup>167</sup> A BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulinas, 1985. p. 1515.

<sup>168</sup> BLOOM, Harold. *Abaixo as verdades sagradas*: poesia e crença desde a Bíblia até os nossos dias. Trad. Alípio Correa de França Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 25.

<sup>169</sup> ALTER, Robert. *A arte da narrativa bíblica*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 235.

Moacyr Seliar constituiu narradores-escritas como foco estrutural das suas narrativas bíblicas. Esses narradores irão promover o deslocamento do texto sagrado para as sendas da ficção e para suas novas possibilidades de significação. O escritor ensaia, nessas narrativas, uma reflexão sobre a natureza e a importância dessa palavra escrita (sagrada ou não) para sua criação ficcional, para toda a Escritura e para a literatura. Um exercício autorreflexivo e metaficcional, que põe em relevo a criação artística pela palavra. Assim, procura-se entender como o escritor gaúcho estabeleceu esse diálogo com a Bíblia, de modo que neste capítulo serão avaliadas as interações entre o discurso bíblico e a literatura.

## 2.2 A Bíblia e os escritores

Eu creio na teologia como literatura fantástica. É a perfeição do gênero.

*Jorge Luis Borges*

A irônica frase de Jorge Luis Borges acerca da doutrina e do estudo de interpretação e conhecimento da Bíblia espelha as relações paradoxais entre os textos do sagrado e a literatura, por conseguinte, entre os escritores e a Bíblia. Borges, ele mesmo um grande leitor e intérprete dos textos sagrados, se utilizou destes como poucos escritores em sua produção. Segundo a pesquisadora Edna Aizenberg, em Borges “A Bíblia é o ponto de partida de tudo”,<sup>170</sup> frase que dá título ao artigo em que a autora reflete sobre a importância da Bíblia na formação e na estrutura da obra do escritor argentino. Aizenberg aponta a apropriação que o escritor faz dos aspectos textuais, filosóficos e, sobretudo, do método de interpretação da Cabala e da doutrina do Espírito Santo: “Simples formação sintática, ou não, o certo é que a terceira ofuscada pessoa da enredada trindade é o reconhecido autor das Escrituras.”<sup>171</sup> Interessa a Borges a inspiração do espírito aos escribas, os secretários e intérpretes das Escrituras, a qual coaduna-se com seu interesse pelo ofício dos cabalistas: a busca incessante pela palavra de origem, a reorganização do enigma de Deus. Rearranjar as letras, as palavras, os textos para desvelar o idioma divino é a tarefa dos cabalistas e Borges tomou essa prática como o princípio estético de sua literatura. Edna Aizenberg acrescenta: “O que mais impressiona a Borges nas

---

<sup>170</sup> AIZENBERG, Edna. La Biblia es el punto de partida de todo. In: AIZENBERG, Edna. *El tejedor del Aleph: Biblia, Kábala y judaísmo em Borges*. Madrid: Altalena Editores, 1986. p. 70-73. Todas as traduções de obras não publicadas em português são de minha autoria.

<sup>171</sup> BORGES, Jorge Luis. Uma vindicação da Cabala. In: BORGES, Jorge Luis. *Discussão*. Trad. Cláudio Fornari. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994. p. 28.

Escrituras não é a visão tradicional do escritor como criador, mas como amanuense; não como inventor, mas como transmissor de algo que vem de fora dele, de mais além. <sup>172</sup>

O escritor como amanuense, copista, redator; como escriba, cabalista. A sofisticada leitura que Borges é em si a composição uma teoria da escrita e da literatura, uma antecipação, muito própria das teorias da intertextualidade, da autoria e da originalidade. Sua ficção autorreflexiva, enciclopédica, profundamente irônica e inquisitória, e a um só tempo concisa e plural, abraça o paradoxo bíblico, o labiríntico e o universal, não se exime de cultivar a ambiguidade que se instala entre o sagrado e o profano, entre a leitura secular e a interpretação canônica.

Os escritores e os textos sagrados sempre estiveram neste limiar, entre o individual e subjetivo da literatura e o coletivo e dogmático do sagrado. O sagrado é a premissa de uma visão unificadora e totalizante do mundo, é instância que se quer como resposta para o todo. A literatura procura o difuso, o ambíguo, o múltiplo, produz mais dúvidas e incertezas. Os escritores intensificaram essas tensões ao retomar as Escrituras como ruptura ou como adesão, como esteio ou paradigma de seu entendimento do mundo. Sobre a tensa relação entre teologia e literatura, o pensador e teólogo alemão Karl-Josef Kuschel questiona:

Quem analisou os abismos da existência humana de maneira mais exata? Quem descreveu seu mistério de forma mais adequada? Quem terá lançado o olhar mais isento por trás das máscaras, papéis e poses da existência dos homens e das mulheres? Quem levou o ser humano a confrontar-se de maneira mais drástica consigo mesmo?<sup>173</sup>

O trecho acima vê claramente uma disputa por valoração entre as duas instâncias. Qual seria a melhor para interpretar o mundo? Haveria mesmo uma separação indissociável que estabeleceria o confronto? Uma leitura poderia contaminar a outra em uma “falsa estetização da religião” ou em uma “sacralização da arte”? Esse conflito se insinua desde sempre na história da literatura e mesmo da religião. Mas o fato é que uma se apropriou do veículo da outra para expandir seus domínios. Em grande parte, a divulgação da fé utilizou a arte (pictórica, dramática, escultural, poética, musical etc.) para espalhar sua mensagem. Por sua vez, a

---

<sup>172</sup> AIZENBERG, 1986, p. 81. “Lo que más impresiona a Borges de las Escrituras es la visión tradicional del escritor no como creador, sino como amanuense; no como inventor, sino como transmisor de algo que viene de fuera de él, de mas allá.”

<sup>173</sup> KUSCHEL, Karl-Josef. *Os escritores e as escrituras: retratos teológico-literários*. São Paulo: Loyola, 1999. p. 228.

literatura dedicou-se, em seus primórdios, sobretudo à hagiografia: pois a filologia já nos mostrou que alguns dos primeiros textos das línguas neolatinas eram escritos eclesiásticos, como a peça francesa “A canção de Eulália”.<sup>174</sup> Portanto, o paradoxo entre as Escrituras e os escritores deriva da origem e permanece desde sempre. A diversidade das abordagens literárias dos livros canônicos espelha a longa tradição deste diálogo. Será na modernidade, com o acaso do surgimento e evolução das ciências humanas e sociais, que o conflito entre arte e fé se acentuará, mas também quando surgirão novas formas de adesão e adequação estéticas e filosóficas.

Algumas das obras mais importantes da literatura ocidental são os frutos explícitos desse difícil diálogo, como é o caso de *Moby Dick, ou, a Baleia*, de Herman Melville,<sup>175</sup> e sua longa genealogia de personagens de nomes bíblicos, com alusões aos livros de Jonas, Isaias, Jó e a recriação do mito do Leviatã.

Entre os escritores da modernidade, destacam-se as narrativas do tcheco Franz Kafka, que ao recriar a parábola bíblica forjou alguns dos textos mais contundentes sobre a miséria humana e a impossibilidade de sentido e transcendência. Esse niilismo atravessa toda a sua escrita, da qual um exemplo famoso é o conto “Diante da lei”,<sup>176</sup> uma história narrada por um dos personagens do romance *O processo*,<sup>177</sup> que o escritor publicou posteriormente como narrativa independente. Segundo o escritor e tradutor Modesto Carone, “a parábola [...] é o centro nervoso do romance *O processo* e da ficção de Franz Kafka, marcada por paradoxos”.<sup>178</sup> Um conto “sem moral”, diverso das parábolas bíblicas, “Diante da lei” suprime a lição da história ou não aponta para qualquer saída ou resposta. O ensaísta Jacó Guinsburg, citado por Élcio Loureiro Cornelsen em artigo sobre Kafka, fala em “parábolas ocas”,<sup>179</sup> ou melhor, afirma que a parábola kafkiana é a configuração modelar de sua literatura do desespero. É a negativa da exegese bíblica, à qual Kafka dedicou inúmeras digressões em seus diários. Sobre essas reflexões, Karl-Josef Kuschel aponta:

<sup>174</sup> AUERBACH, Eric. *Introdução aos estudos literários*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970. p. 109.

<sup>175</sup> MELVILLE, Herman. *Moby Dick, ou, a baleia*. Trad. Alexandre B. de Souza, Irene Hirsch e Bruno Gambarotto. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

<sup>176</sup> KAFKA, Franz. Diante da Lei. In: *Essencial Franz Kafka*. Seleção e trad. Modesto Carone. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2011. p. 105-107.

<sup>177</sup> KAFKA, Franz. *O Processo*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

<sup>178</sup> CARONE, Modesto. *Lição de Kafka*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 82.

<sup>179</sup> Cornelsen, Élcio Loureiro. A espacialização em Franz Kafka e sua transcrição para o teatro. In: BENN-IBLER, Veronika (Org.). *Interfaces culturais Brasil-Alemanha*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006. p. 163-168.

Nenhum dos grandes escritores da literatura alemão do século XX relacionou tão diretamente consigo mesmo os ensinamentos bíblicos sobre a criação, o pecado, a expulsão do paraíso e a lei; para nenhum deles a leitura da Bíblia se tornou um processo tão torturante de esclarecimento sobre si mesmo.<sup>180</sup>

Uma afirmativa no mínimo polêmica diante de outros escritores modernos alemães, como Thomas Mann, que dedicou quatro volumes para recriar a história de José do Egito na tetralogia *José e seus irmãos*,<sup>181</sup> publicados entre 1933 e 1943, ou mesmo Alfred Döblin, autor de *Berlin Alexanderplatz*,<sup>182</sup> de 1929, um romance que traz um painel da sociedade alemã entre as duas guerras mundiais e que se vale da montagem de cenários e passagens baseados na Bíblia para construir metaforicamente o seu enredo. Porém, poucos discordam do fato de que Franz Kafka talvez seja o mais influente autor em língua alemã do século XX; por consequência, suas relações com o texto bíblico e qualquer outra tradição escrita tendem a ser exacerbadas pela contundência de sua literatura. Sobre essa marca que o escritor tcheco deixou na literatura ocidental, poucos críticos foram mais precisos que Jorge Luís Borges. Em seu pequeno, mas definitivo ensaio sobre o autor, ele declara: “o fato que é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro.”<sup>183</sup> Kafka modificou e modifica, como Borges, nossa percepção dos textos, inclusive da Bíblia.

A literatura brasileira, por sua vez, comporta uma longa tradição de escritores que se utilizaram dos textos bíblicos como extrato de seus trabalhos. Os intertextos transparecem em obras como *O Guarani*,<sup>184</sup> de José de Alencar, publicado em 1857: a sequência final é forjada em imagens apocalípticas da grande enchente que encerra o romance, alusões ao mito de Adão e Eva nas figuras de Ceci e Peri navegando para seu destino em um tronco de palmeira. Destaca-se, também, *Canaã* (1902),<sup>185</sup> de Graça Aranha, que revisa a profecia da Terra Prometida pelo olhar de um imigrante recém-chegado ao Brasil. Poetas modernos como Murilo Mendes, Cecília Meireles e Jorge de Lima dedicaram grande parte de sua obra a recriações do texto sagrado.

---

<sup>180</sup> KUSCHEL, 1999, p. 58.

<sup>181</sup> MANN, Thomas. *José e seus irmãos*. Trad Agenor Soares de Moura. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

<sup>182</sup> DÖBLIN, Alfred. *Berlin Alexanderplatz*. Trad. Irene Aron. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

<sup>183</sup> BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: BORGES, Jorge Luis. *Outras inquisições*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 130.

<sup>184</sup> ALENCAR, José de. *O Guarani*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

<sup>185</sup> ARANHA, Graça. *Canaã*. São Paulo: Ática, 1998.

Machado de Assis manteve um constante diálogo com a Bíblia. O exemplo mais visível é o seu grande romance *Esaú e Jacó*,<sup>186</sup> publicado em 1878. Os intertextos bíblicos na obra do “Bruxo do Cosme Velho” foram relacionados pela pesquisadora Eliane Ferreira nos ensaios “O livro de cabeceira de Machado de Assis: o Eclesiastes”<sup>187</sup> e “Machado de Assis e o arquivo das sagradas escrituras”.<sup>188</sup>

O escritor carioca usa as escrituras como esteio, paradigma e paradoxo para configurar sua prosa irônica e pessimista. O estrato bíblico aparece em prefácios, poemas, epígrafes, digressões e contos que reconfiguram as narrativas bíblicas, numa relação que, longe de ser “anômala” (como aponta Lyslei Nascimento<sup>189</sup>), é simbiótica. Machado se utiliza do pastiche, da paródia e mesmo da paráfrase nesses trabalhos, sempre filtrados por seu humor ácido e único. O escritor traduz de forma inequívoca as desconcertantes e tantas vezes patéticas relações humanas.

É por essas estratégias escriturais da tradição machadiana que se filiam os seus seguidores na literatura brasileira, ou seja, deslocar o texto sagrado para desvelar e expor as misérias e fraquezas do humano, em particular do homem brasileiro. É neste ponto que a ficção bíblica de Moacyr Scliar se aproxima e se encontra com a de Machado de Assis, a saber: pelo humor e pela ironia.

Para tentar entender como os textos sagrados permitem essas apropriações, é necessário discorrer sobre as origens desses textos e sobre como acontece o seu diálogo com a literatura.

---

<sup>186</sup> ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Esaú e Jacó*. In: *Obra Completa*: volume 1. Afrânio Coutinho (Org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 945-1093.

<sup>187</sup> FERREIRA, Eliane Fernanda Cunha. O livro de cabeceira de Machado de Assis: o Eclesiastes. *Dubito Ergo Sun: Caderno de Ficção e Filosofia*, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <<http://páginas.terra.com.br/arte/dubitoergosun/at42.htm>>. Acesso em: 20 nov. 2013.

<sup>188</sup> FERREIRA, Eliane Fernanda Cunha. Machado de Assis e o arquivo das sagradas escrituras. *Anais do IX Congresso Internacional ABRALIC*. Porto Alegre: UFRS, 2004.

<sup>189</sup> NASCIMENTO, Lyslei. Bestas apocalípticas e enciclopédicas: uma advertência em *Papéis Avulsos* de Machado de Assis. In: COHM, Carlos; NASCIMENTO, Lyslei (Org.). *A Bíblia e suas traduções*. São Paulo: Humanitas, 2009. p. 167.

### 2.3 A Bíblia escrita: origens

A Bíblia é uma tradução: uma tradução do futuro. E por isso ela tem a vocação para tradução.

*Flávio Aguiar*

A coletânea de textos reunidos no volume que a tradição ocidental nomeou como *A Bíblia*, termo derivado do grego *ta biblia* para pequenos livros,<sup>190</sup> ocupa no universo da compreensão e do pensamento humano um dos lugares centrais, como fonte geradora de um saber ou uma sabedoria. A um só tempo documento histórico, manancial literário, postulado do sagrado e base formadora das grandes religiões monoteístas, esses livros mobilizaram desde sempre toda uma geração de pensadores, escritores, teólogos e polemistas, que pelos mais variados motivos se voltaram à difícil tarefa de desvendá-los.

Trata-se, todavia, de tarefa inglória frente ao imenso mar de questões que suscitam em sua múltipla diversidade. A mais comum dessas questões é, evidentemente, a mais difícil de se responder: o que é a Bíblia? A melhor resposta, tantas vezes, é também a mais simples, como aquela formulada por Moacyr Scliar:

O que é mesmo a Bíblia? O termo vem do grego e significa “livros”. Porque não se trata de um livro só, mas de uma coleção deles. Em hebraico, tal coletânea chama-se *Tanach* (este *ch* final é aspirado). O hebraico gosta muito de siglas, e esta é uma delas, formada à base de três delas: o *T* de Tora (que, por sua vez, é a reunião dos cinco livros de Moisés – o Pentateuco), o *N* de *Neviim* (Profetas) e o *CH* de *Chetubim* (escritos).<sup>191</sup>

Moacyr Scliar trata da composição da Bíblia hebraica, ou melhor, da coleção de textos do cânone judaico que, reunidos, formam os livros sagrados desse povo. Estes livros são conhecidos pela tradição cristã como parte daqueles textos que formam o “Antigo Testamento”.

Outra questão fundamental seria: quem escreveu a Bíblia? Quem foram seus autores? Perguntas, também, de complexas respostas. A tradição do sagrado postula que a Bíblia foi escrita por inspiração divina, pelos reis, profetas e patriarcas, personagens centrais das histórias. Entretanto, essas afirmações já foram colocadas em xeque pela historiografia dedicada a esses

<sup>190</sup>FRYE, Northrop. *Código dos códigos: a Bíblia e a literatura*. Trad. Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo Editorial, 2006. p. 11.

<sup>191</sup>SCLIAR, Moacyr. *O judaísmo: dispersão e unidade*. São Paulo: Ática, 1994. p. 16.



textos. O escritor e ensaísta Flávio Aguiar, ao refletir sobre esta questão, observa que “[...] os profetas não escreviam, para começar: ditavam. Tradicionalmente, quem escrevia os livros dos profetas eram anotadores, secretários por assim dizer”.<sup>192</sup>

Os textos bíblicos, como a maior parte dos escritos milenares, são fruto de uma tradição oral, posteriormente registrada em documentos, a partir da organização das grandes civilizações em Estados e, quase sempre, o conseqüente domínio da escrita. Estudiosos sugerem que a bíblia hebraica começou a ser escrita durante o reinado do Rei Salomão, em torno de 900 anos antes da era cristã. Karen Armstrong, estudiosa inglesa especialista em religiões, sintetiza esses eventos:

Durante o século VIII, houve uma revolução em todo o Oriente Médio e todo o Mediterrâneo oriental. Reis encomendaram documentos que glorificassem seu regime e guardaram esses textos em bibliotecas. Na Grécia, os épicos de Homero foram escritos nessa época, e, em Israel e Judá, historiadores começam a combinar as primeiras narrativas para criar sagas nacionais, que foram preservadas nos extratos mais antigos do Pentateuco, os cinco primeiros livros da Bíblia.<sup>193</sup>

Esses registros vão contra a corrente das crenças originadas em doutrinas religiosas que afirmam que os relatos bíblicos tenham sido escritos por seus protagonistas, como os cinco livros do Pentateuco (a *Torah*), cuja autoria é atribuída a Moisés. As polêmicas que envolvem a datação dos textos, bem como seus autores, são inúmeras, e vem sendo debatidas há séculos, pois apenas nos cinco primeiros capítulos ou livros quatro fontes são reconhecidas na composição:

A partir das variadas tradições de Israel e Judá, os historiadores do século VIII construíram uma narrativa coerente. Os estudiosos chamam em geral o épico sulista de Judá de “J”, porque os autores sempre chamavam seu Deus de “Jeová”, ao passo que a saga do norte é conhecida como “E”, porque esses historiadores preferiram o texto mais formal “Eloim”. Mais tarde essas narrativas distintas foram combinadas por um editor para formar a espinha dorsal da Bíblia hebraica.<sup>194</sup>

A esses extratos, os historiadores ainda acrescentam outras duas fontes: a deuteronomista, reconhecida como “D”, do livro do Deuteronômio, “[...] que descrevia Moisés

<sup>192</sup>AGUIAR, Flávio. Posfácio do tradutor: ressonâncias da Bíblia na literatura. In: FRYE, 2006, p. 273.

<sup>193</sup> ARMSTRONG, Karen. *A Bíblia: uma biografia*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. p. 19-20.

<sup>194</sup> ARMSTRONG, 2007, p. 20.

entregando uma ‘segunda Lei’ (em grego, *deuteronomion*) pouco antes de sua morte”<sup>195</sup>, e também a fonte chamada como sacerdotal do Pentateuco, ou “P”. Segundo Karen Armstrong, “[...] P reviu as narrativas JE e acrescentou os livros dos Números e Levítico [...]”<sup>196</sup> Os historiadores localizam os acréscimos de D e P, datando o primeiro no reinado do rei Josias e o segundo a partir do exílio na Babilônia, 700 e 600 anos antes da era cristã, respectivamente. Compreende-se que a composição da Bíblia hebraica foi um processo longo e heterogêneo, inesgotável em suas fontes e empreendido por gerações de editores que agiram de forma a incorporar suas versões para adequar os conteúdos ao devir da história e das transformações que aquele povo sofreu. A evolução contínua de uma de saga oral a documentos escritos, livros ou rolos da lei, que por fim foram sacralizados como “A Sagrada Escritura”.

Os textos da Bíblia são formados por um manancial de narrativas, poemas, genealogias, alegorias com alto teor fabulatório, narrativas históricas, tratados morais e filosóficos que emolduram e se mesclam à história do povo que os criou. Essa diversidade dos escritos resultou em uma profusão de estilos híbridos em prosa e verso que formam um todo que, dificilmente, poderia se classificar como homogêneo; mas é justamente esse mosaico a marca de sua riqueza sensorial. Foi na busca por entendimento e adequação desses conteúdos que o povo judeu produziu uma casta de interpretantes: seus escribas, rabis, rabinos, sábios da lei. Estes intentam desvendar a mensagem precisa, as letras e palavras únicas da linguagem de Deus. Essa busca fez nascer a *midrash* ou exegese, a literatura de interpretação da Bíblia:

O novo vidente não era um adivinho, mas um estudioso capaz de interpretar as Escrituras. A prática da *midrash* (exegese) conservaria sempre esse sentido expectante. O estudo da Torá não era um exercício acadêmico, mas uma busca espiritual.<sup>197</sup>

A Bíblia tornara-se fonte de sabedoria e revelação do futuro, principal esteio cultural, ético e guia moral, a expressão da verdade divina aos povos que a acolheram. No entanto, a veracidade das suas narrativas seria questionada na passagem para a era moderna mediante a inerente evolução das ciências humanas. Porém, sua influência não poderia ser negada. Outras leituras se impuseram além da exegese teológica que sempre marcou suas interpretações. Uma leitura significativa é o tratamento do texto bíblico como literatura.

---

<sup>195</sup> ARMSTRONG, 2007, p. 27.

<sup>196</sup> ARMSTRONG, 2007, p. 30.

<sup>197</sup> ARMSTRONG, 2007, p. 38.

As relações do texto bíblico com o estudo literário sempre foram tensas; a visão dogmática dos exegetas nunca concebera à escrita bíblica como esforço de um trabalho estético para produzir os efeitos de sua mensagem. Essa ideia soaria, a princípio, como artifício, como mentira, contrária ao sistema de pensamento cristão e à sua compreensão desses livros como literal expressão da “Verdade”. Ignora-se que, antes de qualquer coisa, a Bíblia é materialmente, e em primeiro lugar, um conjunto de escritos: portanto, é literatura. E nessa perspectiva utilizamos a ubíqua definição do termo concebida por Roland Barthes, qual seja, “[...] o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever”.<sup>198</sup>

Esse enfoque não estabelece objetivamente uma contraposição entre o literário e o sagrado. Não é função da análise crítica de um texto desagregá-lo de seus usos, mas iluminar as estratégias de sua produção de sentidos. Robert Alter e Frank Kermode, referindo-se ao texto bíblico, afirmam “[...] que a análise literária deve vir primeiro, pois, a menos que tenhamos um entendimento claro do que o texto está fazendo e dizendo, ele não terá valor sob outros aspectos”.<sup>199</sup> Para os autores, não é possível o completo conhecimento da Bíblia sem o necessário estudo da composição textual.

Estudar a Bíblia como literatura será compreender alguns dos caminhos que estabeleceram sua influência no conhecimento e na cultura ocidentais. No tópico a seguir serão discutidos alguns dos principais teóricos que desenvolveram tal estudo.

## 2.4 Auerbach e outros discípulos

A crítica literária voltada ao estudo do texto bíblico encontra no trabalho do filólogo alemão Erich Auerbach algumas das contribuições mais significativas. O seu livro mais conhecido e influente, *Mimesis*,<sup>200</sup> um minucioso estudo sobre a evolução da literatura ocidental, foi publicado em 1946. Nos dois ensaios iniciais, “A cicatriz de Ulisses”<sup>201</sup> e “Fortunata”,<sup>202</sup> o autor realiza leituras comparativas de textos bíblicos com peças da literatura grego-romana para desenvolver sua reflexão sobre a evolução da representação do realismo, ou

<sup>198</sup> BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007. p. 16.

<sup>199</sup> ALTER, Robert; KERMODE, Frank (Org.). *O guia literário da Bíblia*. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Unesp, 1997. p. 13.

<sup>200</sup> AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1987.

<sup>201</sup> AUERBACH, 1987, p. 1-20.

<sup>202</sup> AUERBACH, 1987, p. 21-42.

realidade, na literatura ocidental. A análise de Auerbach introduz, sobretudo no primeiro ensaio, as noções de “univocidade”, atribuída pelo filólogo alemão à poesia homérica, e “multivocidade”, característica observada na estrutura da escrita bíblica, ou, como explica o próprio autor:

Os dois estilos representam, na sua oposição, tipos básicos: por um lado, descrição modeladora, iluminação uniforme, ligação sem interstícios, locução livre, predominância do primeiro plano, univocidade, limitação quanto ao desenvolvimento histórico e quanto ao humanamente problemático; por outro lado, realce de certas partes, escurecimento de outras, falta de conexão, efeito sugestivo do tácito, multiplicidade de planos e necessidade de interpretação, pretensão à universalidade histórica, desenvolvimento da apresentação do devir histórico e aprofundamento do problemático.<sup>203</sup>

Nesse trecho, um resumo das principais ideias do ensaio, Auerbach descreve o estilo da poesia homérica na sua tentativa de recriar a realidade através do pormenor, da descrição detalhada dos elementos da narrativa, a fim de localizá-los todos em um plano único do discurso. No texto bíblico, diferente da narrativa helênica, Auerbach destaca a tentativa de abarcar toda a história, com um conteúdo que preconiza desde a aurora da criação ao do fim dos tempos; mais do que o real, o texto bíblico se quer expressão da “verdade”, e sua chave estilística seria a contenção de elementos, “[...] as palavras breves, abruptas [...]”,<sup>204</sup> palavras precisas, múltiplas de significados, que exigem do leitor um esforço sensorial no intento de decifrá-las. Essa relação do texto com o leitor não é consoladora: longe do encantamento, o relato bíblico procuraria um mergulho nas entrelinhas que “[...] precisam de interpretação”.<sup>205</sup>

A necessidade de compreensão formou uma longa tradição de sábios hebreus que se dedicavam a interpretar os textos. “Os rabinos chamavam sua exegese de *midrash*, palavra [...] derivada do verbo *darash*: ‘investigar, procurar’. O significado de um texto não era evidente em si mesmo”.<sup>206</sup> Além da tradição judaica, o método exegetico foi retomado e reformulado, com o advento do Cristianismo, pelos filósofos católicos, os doutores da Igreja, que moldaram os dogmas, a ética, as leis e as tradições que regeram grande parte da civilização ocidental. No entanto, o desenvolvimento dessa civilização produziu uma nova consciência crítica e o questionamento da autoridade desses textos como estatuto da verdade histórica. A evolução das ciências humanas pôs à prova toda a tradição dogmática da Bíblia. Paulatinamente, seus relatos

---

<sup>203</sup> AUERBACH, 1987, p. 20.

<sup>204</sup> AUERBACH, 1987, p. 7.

<sup>205</sup> AUERBACH, 1987, p. 9.

<sup>206</sup> ARMSTRONG, 2007, p. 83.

passam a perder a onipotência e “[...] convertem-se em velhas lendas e a doutrina, desmembrada dos mesmos, torna-se incorpórea, que não mais penetra na realidade sensível ou que se volatiliza na exaltação pessoal.”<sup>207</sup> Mas as marcas da sua influência permanecem no substrato do conhecimento e da cultura, sobretudo na literatura ocidental.

A grande contribuição de Auerbach para a análise literária da Bíblia foi a identificação do caráter plural desses textos como gerador de significações, de infinitas leituras e, por consequência, de infinitos outros textos. O conceito de multivocidade aproxima-se de algumas das reflexões do escritor e crítico italiano Italo Calvino sobre certos valores da literatura que, para ele, deveriam ser mantidos. Em seu livro *Seis propostas para o próximo milênio*,<sup>208</sup> um dos valores elencados é a “multiplicidade”, para a qual o exemplo modelar seria o trabalho do escritor argentino Jorge Luis Borges. Os efeitos da multiplicidade que Calvino observa em Borges podem também de ser verificados no texto bíblico:

[...] porque cada texto seu contém um modelo do universo ou atributo do universo – o infinito, o inumerável, o tempo, eterno ou compreendido simultaneamente ou cíclico; porque são sempre textos contidos em poucas páginas, com exemplar economia de expressão [...]<sup>209</sup>

Calvino fala de um texto polissêmico e produtor de outros textos. Assim, cada versículo estaria impregnado desse saber atávico, enciclopédico, universalizante. É uma noção cara à hermenêutica teológica, mas também é a chave da análise literária da Bíblia.

A reboque das teorias de Auerbach e com ressonância ao pensamento de Italo Calvino, a ensaísta brasileira Eliana Branco Malanga propõe uma leitura do texto bíblico pelo conceito de “obra aberta”. Ao rever o trabalho do escritor e semiólogo italiano Umberto Eco, Malanga observa que a obra de arte permitiria o que chama de “uma pluralidade de leituras, em razão de sua estrutura linguística inovadora”.<sup>210</sup> Ou seja, a forma estética da obra e sua capacidade de se inter-relacionar com seus receptores em qualquer época, podendo ser interpretada ou lida sobre variados enfoques, são as características da obra aberta, que, como vimos, podem ser atribuídas aos textos bíblicos. A ensaísta alerta que essa “abertura” acontece porque os textos bíblicos //se

<sup>207</sup> AUERBACH, 1987, p. 13.

<sup>208</sup> CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

<sup>209</sup> CALVINO, 1991, p. 133.

<sup>210</sup> MALANGA, Eliana Branco. *A bíblia hebraica como obra aberta: uma proposta interdisciplinar para uma semiologia bíblica*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas/Fapesp, 2005, p. 23.

constroem a partir da “linguagem poética e da função poética da linguagem”.<sup>211</sup> Portanto, a poética da Bíblia, ao se estruturar em torno dessa linguagem que se abre para o campo da pluralidade de significados, garantiria sua perenidade e continuidade no tempo. Para Malanga:

O texto religioso assemelha-se à poesia, por ser obra aberta, ou seja, capaz de oferecer várias leituras igualmente verdadeiras, diferentemente do que ocorre com o texto filosófico, que, pelo seu racionalismo, emprega a linguagem de uma forma que busca a objetividade.<sup>212</sup>

A tese descrita acima se apoia nessa configuração poética da linguagem de grande parte da Bíblia; porém, não são todos os textos que apresentam essas características, pois o mosaico de formatos que compõe esses livros não permite uma análise única de seu conjunto. Ou seja, “[...] é preciso estar alerta para o fato de que nem todo o *Tanach* é obra aberta. Existem trechos cuja intenção é unívoca, referencial e descritiva”.<sup>213</sup> Esse cuidado se faz mister diante de uma obra construída como arcabouço histórico e guia devocional de um povo.

As refrações do pensamento de Auerbach são perceptíveis nas colocações de Eliana Branco Malanga, pois ambos elaboram sua análise na investigação da linguagem bíblica e de sua múltipla capacidade como produtora de sentidos. Seja pelo viés da filologia ou pela semiótica, é demonstrado como estes textos constituem uma singular fonte de leituras e interpretações.

A crítica literária desenvolveu, a partir de Auerbach, análises muito pertinentes sobre a Bíblia. Para além de uma compreensão puramente teológica, o texto bíblico foi investigado em seu complexo sistema de estilos e formas, na força imagética de sua poética e de seus modelos, no aspecto polissêmico e sofisticado de sua prosa etc. Um dos discípulos dessa corrente crítica é o americano Robert Alter, autor de vários trabalhos sobre a relação da literatura com os textos do cânone. Em seu livro *A arte da narrativa bíblica*,<sup>214</sup> o ensaísta examina essas narrativas se propondo a realizar uma abordagem literária. O ensaísta delimita seu trabalho crítico com clareza:

Quando falo em análise literária, refiro-me às numerosas modalidades de exame do uso engenhoso da linguagem, das variações no jogo de ideias, das

<sup>211</sup> MALANGA, 2005, p. 25.

<sup>212</sup> MALANGA, 2005, p. 30.

<sup>213</sup> MALANGA, 2005, p. 36.

<sup>214</sup> ALTER, Robert. *A arte da narrativa bíblica*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

convenções, dicções e sonoridades, do repertório de imagens, da sintaxe, dos pontos de vista narrativos, das unidades de composição e de muito mais [...]<sup>215</sup>

Sua leitura aborda as histórias da Bíblia hebraica como prosa narrativa de ficção. O crítico americano descreve uma série de padrões estilísticos utilizados pelos autores bíblicos para configurar essas narrativas. Ele ressalta o modo como tais elementos foram utilizados para transmitir a vontade divina e desvenda a engenhosidade dos escritores hebreus que, segundo Alter, “[...]buscavam revelar, mediante o processo narrativo, a realização dos propósitos divinos nos acontecimentos históricos”.<sup>216</sup> Em contraponto, o crítico alerta para o fato de que os relatos não são a história literal, mas o trabalho artístico de seus redatores na recriação dessas histórias.

Os padrões descritos por Robert Alter são plasmados no paralelismo de formatos e na repetição de planos e episódios e suas variantes, e como essas serão decisivas na ênfase ou no conteúdo que o autor quer transmitir. O crítico também destaca a preferência pelo discurso direto e pelo diálogo sobre a narração. Sobre esse ponto o autor sustenta que, “[...] para a visão bíblica, as palavras são fundamento da realidade. Deus criou o mundo com palavras; foi a capacidade de usar a linguagem que desde o começo distinguiu o homem das demais criaturas [...]”.<sup>217</sup> Assim, o discurso falado conduz a ação na narrativa, e por consequência guia os seus efeitos. Como Robert Alter assevera:

A linguagem falada perfaz o substrato de tudo que ocorre de humano e de divino na Bíblia, e a tendência dos escritores hebreus a transpor o que é pré-verbal ou não-verbal para o discurso falado é, em última análise, uma técnica para chegar à essência das coisas, para penetrar em seu substrato.<sup>218</sup>

O crítico demonstra a essencialidade da linguagem bíblica na construção de sua malha de sentidos. Embora possa parecer óbvia, essa afirmativa estabelece claramente que o exame das palavras, ações, diálogos e do narrado revelam mais sobre sua mensagem do que os efeitos de uma leitura devota desses textos. O crítico expõe as complexas cadeias de elementos nas estruturas das histórias e conclui que o trabalho literário dedicado a esses textos pode reduzir “[...] a distância que nos separa desses textos antigos, [funcionando como] binóculos capazes de conferir foco a muita coisa que parece nebulosa.”<sup>219</sup>

---

<sup>215</sup> ALTER, 2007, p. 29.

<sup>216</sup> ALTER, 2007, p. 59.

<sup>217</sup> ALTER, 2007, p. 111.

<sup>218</sup> ALTER, 2007, p. 111.

<sup>219</sup> ALTER, 2007, p. 273.

O minucioso trabalho de estudiosos como Robert Alter nos ensina que a Bíblia, como tradução escrita das histórias e crenças de um povo, projetou suas influências sobre a arte e a cultura, sobretudo a literatura. É na compreensão desse processo que podemos identificar como esses textos se permitem ser traduzidos, interpretados e, portanto, reescritos. É a análise deste processo de apropriação das Escrituras pela literatura que está sendo desenvolvida nesta dissertação.

## 2.5 A Escritura e a reescrita

Toda prática do texto é sempre citação, e é por isso que não é possível nenhuma definição da citação. Ela pertence à origem, é uma lembrança da origem, age e reage a qualquer tipo de atividade com o papel.

*Antoine Compagnon*

A intertextualidade, nos escritos de Scliar, é a fonte da sua criatividade, possivelmente o tema principal da sua obra.

*Gilda Salem Szklo*

A intertextualidade é um conceito amplo na teoria da literatura. O termo teria sido cunhado pela ensaísta e crítica Julia Kristeva a partir das suas leituras do trabalho do linguista e teórico russo Mikhail Bakhtin. Kristeva sustenta que o espaço textual, lugar em que se configuram as ações e as articulações poéticas de sentido, é composto por três dimensões, as quais “[...] são o sujeito da escritura, o destinatário e os textos exteriores (três elementos do diálogo)”.<sup>220</sup> A natureza da palavra (texto) é dialógica e orientada, em nível sintagmático, simultaneamente pelo sujeito da escritura e pelo destinatário; em nível paradigmático, para o “corpus literário anterior ou sincrônico”.<sup>221</sup> Portanto, em todo texto sempre ressoa o rumor de outros textos, como Kristeva pontua: “[...] todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a *intertextualidade*, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla.”<sup>222</sup>

---

<sup>220</sup> KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 141.

<sup>221</sup> KRISTEVA, 2012, p. 141.

<sup>222</sup> KRISTEVA, 2012, p. 142.



A intertextualidade estaria ligada à noção de dialogismo expressa por Bakhtin, ou ao inerente diálogo entre os textos, que seriam produtos dessas inter-relações dos enunciados que os precederam e daqueles que os sucederam.

Tal noção de intertextualidade colocaria em xeque a ideia da originalidade na literatura, uma vez que um texto é sempre marcado pelos ecos de outros textos. Poderíamos afirmar que não existe então o autor único, no sentido do criador de origem e original, mas apenas e tão somente um editor, um compilador de enunciados? Não exatamente, segundo o crítico americano Harold Bloom, que traduz a noção de intertextualidade como influência entre textos e afirma que isso “[...] significa que *não* existem textos, apenas relações *entre* textos. Estas relações dependem de um ato crítico, uma desleitura ou desapropriação [...]”.<sup>223</sup> Portanto, para Bloom, escrever não é uma atitude passiva; envolve a leitura, que também deve ser uma atitude crítica, uma desleitura que, na escrita, é uma “desescrita”, a influência: desvio. “Escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar”.<sup>224</sup> Essa desescrita é o trabalho da citação, o próprio ato da escrita, ou reescrita. O autor, antes e sempre um leitor (relegado pela crítica, segundo Barthes<sup>225</sup>), opera sua tesoura quando cita, recorta, desvia, reorganiza, refaz, mutila, remonta: realiza (escreve) o texto.

Mas como funcionariam essas práticas na literatura? Segundo José Luiz Fiorin, “a intertextualidade é o processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo. Há de haver três processos de intertextualidade: a citação, a alusão e estilização”.<sup>226</sup> Abrangendo esses processos, podemos acrescentar que quando um texto alude, cita ou estiliza um enunciado anterior para reafirmá-lo ou repeti-lo, realiza uma paráfrase. Não obstante, quando modifica, inverte, critica, satiriza, subverte e põe em xeque o sentido, configura-se a paródia e/ou o pastiche.

Os conceitos de paráfrase e paródia remontam às origens da análise do discurso, e já foram observados na *Poética* de Aristóteles. Por definição, temos a paráfrase como afirmadora de sentidos, cujo traço é o efeito de semelhança e de fixação de um sentido anterior.

<sup>223</sup> BLOOM, Harold. *Um mapa da desleitura*. Trad. Thelma Médiçi Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago, 2003. p. 23.

<sup>224</sup> COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007. p. 41.

<sup>225</sup> BARTHES, Roland. Escrever a leitura. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Antônio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984. p. 27-30.

<sup>226</sup> FIORIN, José Luiz. Polifonia textual e discursiva. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Org.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: EDUSP, 1994. p. 30.

Etimologicamente, o termo deriva do grego *para - phrasis* (explicação, acrescento) ou imitação, continuidade e repetição, que coaduna com a ideia de tradução, ou transcrição do discurso. É um processo que se propõe a criar um alinhamento das vozes textuais e conduz efeitos de sentido unívocos, procurando eliminar as dissonâncias. Enfim, o segundo texto é a plena atualização do primeiro na sua estrutura de significação.

A inserção de um texto em outro pode também operar como uma estilização do texto primeiro. Segundo Fiorin, “a estilização é a reprodução do conjunto dos procedimentos do ‘discurso de outrem’, isto é, do estilo de outrem”.<sup>227</sup> Estilizar seria “reproduzir como” ou “à maneira de”; é a prática que a teoria literária denomina pastiche: “Derivado da palavra italiana *pasticcio* (massa ou amálgama de elementos compostos)”,<sup>228</sup> o pastiche é a cópia do estilo de outros textos em um processo de colagem, montagem ou adaptação que busca reproduzir outros discursos. O pastiche, em sua natureza informe, como massa de moldar, adapta-se tanto à exaltação quanto à crítica ao discurso que emula. O ensaísta Wander Melo Miranda atenta para esta ambivalência como “a liberdade do pastiche”,<sup>229</sup> e mostra de que modo autores da pós-modernidade, como Italo Calvino, Umberto Eco, Ricardo Piglia, Silviano Santiago, e, podemos acrescentar, Moacyr Scliar, se apropriaram do pastiche para vencer o esgotamento da literatura moderna, em que tudo parece ter sido dito. O crítico questiona: “o que resta a eles, de novo, senão a pilhagem e pastiche ao infinito de estilos os mais variados – eruditos e populares – para que o silêncio seja vencido, para que histórias possam ainda ser contadas?”<sup>230</sup> O pastiche, como estratégia narrativa do discurso, se insere nos polos do intertexto, tanto servindo à paráfrase como à paródia.

A paródia deriva do grego *para-oidia*, um canto ao lado do outro (contracanto), uma voz paralela, não em um movimento uníssono, mas um canto variante; dissonância e desvio. Como estratégia intertextual, a paródia é concebida como uma reinserção irônica e/ou cômica do discurso referenciado que visa, em princípio, subverter e deformar o texto anterior, o qual imita criativamente. A paródia será sempre uma leitura crítica, um contraponto à estrutura dos conteúdos que põe em xeque.

---

<sup>227</sup> FIORIN, 1984, p. 31.

<sup>228</sup> CEIA, Carlos, Pastiche. In: *E-Dicionário de termos literários*. Disponível em: <[http://www.edtl.com.pt/?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=357&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=357&Itemid=2)>. Acesso em: 20 out. 2013.

<sup>229</sup> MIRANDA, Wander Melo. A liberdade do pastiche. In: MIRANDA, Wander Melo. *Nações literárias*. Cotia: Ateliê Editorial, 2010. p. 131-136.

<sup>230</sup> MIRANDA, 2010, p. 132.

As linguagens artísticas sempre utilizaram a paródia como estratégia de seus discursos no sentido de questionar o já dito para estabelecer o novo, o diferente e a evolução da própria arte. A modernidade, marcada por essa busca incessante para estabelecer uma ruptura com a tradição, utilizou a paródia como uma de suas estratégias para alcançar esse intento. No entanto, a paródia é colocada em grande parte da crítica como um recurso meramente ridicularizador, sobretudo pela associação com o cômico, com a sátira, simplesmente; seria, assim, um procedimento considerado “menor” por estar limitado a esse contexto trocista.

Na contramão dessa visão, a crítica canadense Linda Hutcheon propõe outra conceituação de paródia. Sua análise perfaz um retorno à etimologia da palavra (canto paralelo), reforçando o caráter diferencial da paródia, não apenas como uma mera oposição, mas como um distanciamento crítico do modelo original. A ensaísta afirma:

A paródia é, pois, repetição, mas repetição que inclui diferença (Deleuze, 1968); é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo. Versões irônicas de “transcontextualização” e inversão são seus principais operadores formais, e o âmbito de *ethos* pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial.<sup>231</sup>

A definição formal de Hutcheon tenta expandir o conceito para além do efeito puramente cômico ou de inversão atribuído à paródia. A crítica enfatiza a relação problematizadora que a prática engendra, em nível estrutural, de um texto pelo outro. Uma relação nem sempre ridicularizadora ou propensa ao cômico, sua marca seria a ironia, conceito que estudaremos no próximo capítulo, e que marca essa distância crítica. A paródia pode ser uma reverência a um enunciado, retomado numa repetição crítica dos valores que acentua, nem sempre de maneira a se contrapor a estes.

A posição de Linda Hutcheon é questionada por Carlos Ceia em seu *E-dicionário de termos literários*.<sup>232</sup> O pesquisador compreende a paródia como “ridicularização ou deformação de um texto preexistente”,<sup>233</sup> sendo a presença do cômico o que configura a paródia como tal. Carlos Ceia questiona:

<sup>231</sup> HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*: ensinamentos das formas de arte do século XX. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1984. p. 54.

<sup>232</sup> CEIA, <<http://www.edtl.com.pt/>>. Acesso em: 20 out. 2013.

<sup>233</sup> CEIA, <[http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=353&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=353&Itemid=2)>. Acesso em: 20 out. 2013.

Se retirarmos esta possibilidade de cómico à paródia, o conceito ficaria reduzido a quê? A mera repetição com distanciação, como quer Hutcheon? Se a paródia é uma deformação criativa de um texto tido historicamente por modelar, como eu a entendo, então necessita, invariavelmente, da possibilidade de colocar em situação de cómico o texto que parodia. Esta função cumpre-se sempre que a paródia leva ao exagero um facto ou atributo que eram tidos, no texto-objecto, por exemplares e adequados às circunstâncias.<sup>234</sup>

O questionamento de Carlos Ceia aproximaria definitivamente a paródia da sátira, que ele entende como uma radicalização do efeito crítico. Para Linda Hutcheon, a sátira se pautaria e se diferenciaria da paródia nessa contextualização do ridículo, da troça, que seria uma forma de negatividade em relação ao satirizado e, portanto, uma limitação ao alcance enunciativo da paródia. Segundo a ensaísta, essa diferença entre os formatos seria, ao final, sua ação sobre o discurso/alvo. Para Hutcheon, a sátira sempre incidiria seu foco corrosivo contra o texto ou discurso que retoma. De forma diversa e amiúde, a reescrita paródica subverte o código para ironizar ou problematizar a leitura, a interpretação e o uso que até então se fez do mesmo, propondo novas possibilidades.

Ambos os críticos concordam com o carácter autorreflexivo da paródia, que se volta sempre a si na crítica ou distanciamento que produz. Linda Hutcheon vai além e chama a atenção para a importância da assimilação desse processo intertextual, colocando em questão onde e como a paródia acontece. Não é só uma questão de enunciado: para acontecer, a paródia precisa ser assimilada, decifrada, interpretada no contexto em que se dá a sua enunciação. Hutcheon afirma:

Os textos não geram nada a não ser que sejam apreendidos e interpretados. Por exemplo, sem a existência implícita do leitor textos escritos não passam da acumulação de marcas pretas em páginas brancas. [...] Mas, no caso da paródia, esses agrupamentos são cuidadosamente controlados, como estratégias que Eco vê orientarem “passos inferenciais”. Mas como leitores ou espectadores ou ouvintes que decodificam estruturas paródicas, atuamos também como descodificadores da intenção codificada. Por outras palavras, a paródia não envolve apenas um *énoncé* estrutural, mas também a *énonciation* inteira do discurso. Este ato enunciativo inclui um emissor da frase, um receptor desta, um tempo e um lugar, discursos que precedem e se lhe seguem, em resumo, todo um contexto.<sup>235</sup>

<sup>234</sup> CEIA, < <http://www.edtl.com.pt/>>. Acesso em: 20 out. 2013.

<sup>235</sup> HUTCHEON, 1984, p. 35.

Linda Hutcheon fornece uma análise para além do aspecto formal ou estrutural da paródia e de todas as outras formas de intertexto. A ênfase no papel do receptor e da contextualização para o processo de significação fica evidente em sua reflexão. A paródia, o pastiche, a paráfrase, enfim, os processos de assimilação de um texto pelo outro só se realizam no ato enunciativo e na percepção do receptor. É necessário um leitor capacitado para completar o diálogo proposto e, ao mesmo tempo, capaz de decodificar, reler, reescrever o texto nas suas possibilidades.

A paródia, na visão de Hutcheon, ocuparia uma posição ambígua, pois comporta o paradoxo de ser e não ser exatamente uma crítica explícita ao código; sua capacidade de ironizar, desviar, inverter, polemizar estaria além desse código, pois subverte o caráter dogmático e totalizante da cultura dominante popular. Por isso a paródia (o pastiche irônico) seria a forma de expressão mais utilizada nas artes moderna e pós-moderna, tendo produzido toda uma vertente de textos (romances, poesia, ensaios, peças de teatro) que se dedicam a recriar, transcrever, traduzir, polemizar, subverter toda a literatura (Roland Barthes), sobretudo na ficção e, mais especificamente, no gênero romance.

A paródia, sobretudo a pós-moderna, teria esse caráter autorreflexivo sobre a história e a tradição, não para tentar eliminá-los, mas para questionar, subverter ou tecer novas leituras sobre o “bolor” das interpretações anteriores. A autoconsciência da história e da ficção como construções humanas, o questionamento dos limites entre arte e documento são traços muito próprios da paródia pós-moderna. Tais características inserem essa forma intertextual naquilo que Linda Hutcheon nomeou como “metaficção historiográfica”, que a autora assim define:

A metaficção historiográfica incorpora todos esses três domínios, ou seja, sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (*metaficção historiográfica*) passa ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado.<sup>236</sup>

O romance pós-moderno seria esse híbrido entre ficção e história. Suas formas derivadas geram uma produção múltipla em que as fronteiras dos gêneros são derrubadas, tornadas tênues ou simplesmente subvertidas. Dentro dessa perspectiva e a partir do enfoque

---

<sup>236</sup> HUTCHEON, Linda. *A poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 22.

deste capítulo, pode-se então supor uma categoria nova no subgênero romanesco derivado desse processo de incorporação e de reescrita. Existiria, então, um romance bíblico?

## 2.6 O romance bíblico: em busca de um conceito

Como não há território vedado ao romance, classificações que adotam o conteúdo como critério proliferam.

Donaldo Schüler em *Teoria do romance*

O romance como forma literária mais característica é um advento da modernidade, embora autores especialistas em literaturas antigas, como o helenista Jacyntho Lins Brandão, advoguem em favor de origens mais remotas, como o “romance grego antigo”.<sup>237</sup> Argumenta-se que longos textos narrativos em prosa de ficção já existiriam na Antiguidade greco-latina, entre os quais *Satiricon*, de Petrônio; *Daphnis & Choloé*, de Longus; ou *As efesíacas*, de Xenofonte de Éfeso, todas narrativas compostas muito antes que se estabelecesse o termo romance:

Não há dúvida que o termo *romance* liga-se à modernidade e surge no momento em que começam a afirmar-se as literaturas em línguas românicas, para marcar presença em face da literatura escrita em latim: o *romance loqui* opõe-se ao *latine loqui* e é dessa oposição que tira o seu sentido. Assim, o romance, quando batizado, é entendido como moderno e está em consonância com as novas circunstâncias linguísticas, literárias, psíquicas e culturais do século XII e subsequentes.<sup>238</sup>

O romance se caracteriza como uma prosa longa da narrativa de ficção, criada para ser lida, numa relação entre autor, texto e leitor, ou destinatário. Essas modalidades podem ser reconhecidas nos modelos literários que se determina como romance. Jacyntho Lins Brandão se propõe a examinar esse formato em textos narrativos da Antiguidade a partir de uma questão básica: “existe um romance grego?” Para tentar responder a essa questão, o crítico examina as estratégias narrativas de textos helênicos para entender como estes influenciaram autores modernos a partir de Cervantes, estabelecendo assim uma perspectiva histórica mais distante para o modelo romanesco.

<sup>237</sup> BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A invenção do romance*. Brasília: Ed. UNB, 2005.

<sup>238</sup> BRANDÃO, p. 25, 2005.

A questão que se propõe neste capítulo é mais restrita e bem menos ambiciosa que o estudo proposto pelo helenista, ou seja: existiria um romance bíblico? Há um subgênero romanesco que possa ser definido, por características específicas, como prosa longa de ficção narrativa baseada no intertexto bíblico? Como vimos anteriormente, a ficção de origem bíblica é um procedimento muito antigo na história da literatura. No entanto, tais ficções não são da mesma ordem. As alusões, as citações, as paráfrases, as paródias, o pastiche são procedimentos reconhecidos da intertextualidade e que resultaram em obras distintas no modo de apropriação das Escrituras. Encontramos textos longos recriando a narrativa, ou parte dela, ou mesmo trabalhos que tomam a Bíblia como ponto de partida para a formação de uma metáfora, um mito, uma compreensão de certo ideário social, um princípio filosófico ou moral, uma ética ou, simplesmente, uma estratégia de estilo.

O próprio formato do romance não pode ser considerado como um objeto acabado, sedimentado no tempo. O romance é múltiplo e híbrido, está em constante transformação. Mikhail Bakhtin já apontava para essa característica:

O estudo do romance enquanto gênero caracteriza-se por dificuldades particulares. Elas são condicionadas pela singularidade do próprio objeto: o romance é o único gênero por se constituir, e ainda inacabado. As forças criadoras dos gêneros agem sob nossos olhos: o nascimento e a formação do gênero romanesco realizam-se sob a plena luz da História. A ossatura do romance enquanto gênero ainda está longe de ser consolidada, e não podemos prever todas as suas possibilidades plásticas.<sup>239</sup>

Essa constante evolução de que nos fala o teórico russo aponta para a multiplicação de formatos e subgêneros. Assim, temos o romance histórico, o romance epistolar, o romance de formação, o romance de tese, a ficção científica, o romance policial, para citar apenas os formatos mais estudados pela crítica literária. Outros subgêneros geraram novos rebentos, característicos da pós-modernidade: o cyber-romance, o romance feminino, o romance de terror, o romance familiar, o romance religioso, o romance psicografado, o romance de autoajuda e o *romance bíblico*. As tipologias se multiplicam, sobretudo em novas plataformas midiáticas como a internet.

---

<sup>239</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora F. Bernardini e outros. São Paulo: Fundunesp/Hucitec, 1988. p. 397.

*Mutatis mutandis*, para estabelecer um conceito possível para o romance bíblico, será composto um estudo comparativo entre a literatura e outra forma de linguagem, forjada na era moderna e que se tornou preponderante na contemporaneidade: a linguagem cinematográfica. E, no contexto dessa linguagem, destacar-se-á o cinema épico baseado na Bíblia.

A produção cinematográfica de fundo bíblico é uma das mais profícuas e antigas da história do cinema. De acordo com o pesquisador Jorge Manuel Neves, “[...] um dos primeiros filmes bíblicos que se conhece é *La Vie du Christ* (1906), uma produção francesa que contava a vida de Jesus Cristo em 25 cenas”.<sup>240</sup> O sucesso desse gênero de filmes não passou despercebido a Hollywood, que o abordou por meio de seus pioneiros, como D.W. Griffith, realizador do clássico *Intolerância* (*Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages*, 1916) e, sobretudo, de Cecil B. DeMille, realizador de sucessos do cinema mudo como *Os dez mandamentos* (*The ten commandments*, 1923), o qual seria refilmado pelo próprio diretor em 1956. DeMille estabeleceria as bases para o épico bíblico, ou seja, um cinema espetacular, com grandes cenários e efeitos visuais arrebatadores, a mistificação das personagens principais, e, sobretudo, uma interpretação que sempre reforçaria a mensagem religiosa canônica em um completo espetáculo tradicional da fé.

Esse modelo de produção perduraria por sua popularidade e pelo sucesso comercial que obteve até o final dos anos 1960 quando os altos custos de produção e o fracasso comercial de grandes produções, como *A maior história de todos os tempos* (*The Greatest Story Ever Told*, 1965), de George Stevens, determinaram o declínio do gênero.

Seria o italiano Pier Paolo Pasolini quem romperia com essa estética de filmes, com a realização de *O Evangelho Segundo São Mateus* (*Il Vangelo secondo Matteo*, 1964),<sup>241</sup> filme de estética neorrealista que mostra um Cristo latino, magro, maltrapilho, pobre e humilde, humano e proletário. A fotografia em preto e branco iluminando a secura desértica da Palestina e uma atenção à concisão original do Evangelho nos diálogos e na narrativa são alguns de seus elementos constitutivos. Sem dúvida, trata-se de uma versão considerada polêmica, mas com grande carga poética em suas imagens plasmadas nos rostos, nos gestos e no movimento das

<sup>240</sup> CARREGA, Jorge Manuel Neves. O cinema bíblico: perspectiva histórica de um gênero cinematográfico. Revista Studia, n. 15, disponível em: <[https://www.academia.edu/2392257/O\\_cinema\\_biblico\\_perspectiva\\_historica\\_de\\_um\\_genero\\_cinematografico](https://www.academia.edu/2392257/O_cinema_biblico_perspectiva_historica_de_um_genero_cinematografico)>, acesso em 25 nov. 2013.

<sup>241</sup> *O Evangelho segundo São Mateus/Il Vangelo secondo Matteo*. Direção e roteiro: Pier Paolo Pasolini. Produção: Alfredo Bini. Itália: L' Arco Film, 1964. (137 min.).



personagens em cena, diverso dos épicos bíblicos tradicionais e de estética grandiloquente. O cineasta italiano fez um filme lento, reflexivo, em que a narrativa econômica põe em foco a palavra, a poesia do texto refletida nas imagens. Essa estética seca, e, ao mesmo tempo, bela é a grande inovação formal da versão pasoliniana. Sobre essa obra, o crítico e historiador de cinema Luiz Nazário discorre:

O cineasta herético realizou, contudo, a mais pura de todas as versões cinematográficas do mito cristão [...] O filme exaltava uma religião subversiva, próxima ao movimento da Teologia da Libertação. Mas também ecumênica, através das escolhas de direção musical, que incluíam Bach e Mozart, mas também Prokofiev e Weber: spirituals norte-americanos [...] Essa paixão, contada em quase formato de documentário, provocava, dentro do próprio mito, a ala mais conservadora da Igreja, então sofrendo profunda cisão com as transformações operadas na liturgia pelo papa João XXIII, a quem o filme era dedicado. Os escritos da *Bíblia* creditados a Mateus também foram relidos através de um viés marxista: “Penso primeiro que Mateus é o mais ‘realista’, o mais próximo da realidade terrena do mundo onde o Cristo apareceu.” O Cristo pasoliniano é um rebelde solitário caminhando pelo campo e arrebanhando as massas para o confronto com o poder.<sup>242</sup>

O trabalho de Pasolini permitiu leituras menos eclesiásticas do texto bíblico, como a adaptação do diretor ítalo-americano Martin Scorsese, *A última tentação de Cristo* (*The Last Temptation of Christ*, 1988),<sup>243</sup> do romance homônimo do escritor grego Nikos Kazantzakis, uma paródia da leitura tradicional do Evangelho, à medida em que o autor constrói seu enredo como um delírio que se origina na agonia do crucificado. Apesar da grande beleza das imagens, o filme foi amplamente combatido pela comunidade religiosa. A polêmica visão do Cristo passível às tentações humanas, o qual em sua agonia delira sobre uma relação amorosa com a personagem Maria Madalena, foi considerada blasfema, motivo das censuras ao filme. Ironicamente, a versão cinematográfica do best-seller do escritor americano Dan Brown, *O Código da Vinci*, sugere uma linhagem de Cristo e Maria Madalena vivendo entre nós, protegida por uma sociedade secreta cujos membros remontam a gênios da cultura universal, como Isaac Newton e Leonardo da Vinci. Essa adaptação, realizada pelo americano Ron Howard como *O Código Da Vinci* (*The Da Vinci Code*, 2006)<sup>244</sup> teve uma acolhida de sucesso nas telas, batendo recordes mundiais.

<sup>242</sup> NAZÁRIO, Luiz. *Todos os corpos de Pasolini*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 48-49.

<sup>243</sup> *A Última Tentação de Cristo/The Last Temptation of Christ*. Direção: Martin Scorsese. Roteito: Paul Schrader. Estados Unidos: Universal Studios, 1988. (164 min.).

<sup>244</sup> *O Código Da Vinci/The Da Vinci Code*. Direção: Ron Howard. Roteiro: Akiva Goldsman. Produção: Brian Grazer, John Calley e Ron Howard. Estados Unidos: Columbia Pictures, 2006. (148 min.).

No épico bíblico hollywoodiano observa-se que essas adaptações, em sua maioria, assumem o tom da interpretação eclesiástica dos textos. Como paráfrases, os filmes reciclam e repetem a mensagem religiosa tradicional e espetacularizam o enredo. Com efeito, a adaptação paródica nessa vertente fílmica seria mais rara no seio de uma indústria conservadora que visa sempre ao popular e à cumplicidade imediata de suas plateias. O cinema, como uma realização coletiva e dispendiosa, é muito menos propenso a polemizar com os discursos consagrados, particularmente o discurso religioso. Portanto, as paródias bíblicas e religiosas são obras de autores com leituras muito particulares e que realizaram suas produções longe do modelo hollywoodiano. Um cinema mais autoral, profundamente questionador, que aproxima esses cineastas e os escritores da ficção contemporânea. Essa aproximação entre cinema e literatura é ponto de partida para a sugestão de alguns pressupostos de uma possível conceituação do romance bíblico, a semelhança entre as adaptações literárias e as cinematográficas.<sup>245</sup>

Listar os filmes que podem ser classificados como bíblicos é uma tarefa pouco produtiva diante da vasta filmografia que o gênero produziu. Um recorte pertinente são as produções que se dedicam a recriar os eventos narrados nos evangelhos canônicos. Neste trabalho foram selecionados cinco filmes distintos entre si, mas considerados polêmicos e criticados por grupos diversos na época de seus lançamentos. De modo semelhante, tais filmes chamam a atenção pelas escolhas estéticas incomuns de seus diretores e por seu modo particular de narrar a história de Cristo. Além do já citado clássico pasoliniano e da adaptação de Martin Scorsese, completam esta seleção os filmes *A vida de Brian*, *Jesus de Montreal* e *A paixão de Cristo*.

*A Vida de Brian (Life of Brian, 1979)*,<sup>246</sup> de Terry Jones, é uma paródia satírica à época de Jesus Cristo. O enredo versa sobre a trajetória de um certo Brian Cohen, nascido em

---

<sup>245</sup> Essas aproximações são ilustrativas em função da visibilidade que o Cinema apresenta. Não ignoro as diferenças entre as linguagens nem o efeito que uma tem ao modificar outra na metalinguagem. O semiólogo Júlio Plaza utiliza a expressão “tradução intersemiótica”, decalcada dos escritos do linguista Roman Jakobson, que em mínimas palavras seria a “tradução de um sistema de signos (uma linguagem) para o outro (outra linguagem)”, como o cinema, arte visual de montagem e movimento, traduzindo a palavra escrita da Bíblia. As teorias da tradução são parte essencial no ideário de pensadores da arte moderna e contemporânea, como Walter Benjamin, Roman Jakobson, Paul Valéry, Octavio Paz, entre outros. Em comum, advogam o trabalho da tradução como uma arte. “Transcrição poética”, para usar a expressão do poeta e tradutor Haroldo de Campos. Quando utilizo o termo adaptação quero considerar esse trabalho de transcrição, esse recriar, que é, em essência, o fazer artístico. A própria arte é sempre uma tradução.

<sup>246</sup> *A Vida de Brian/Life of Brian*. Direção: Terry Jones. Roteiro: Eric Idle, Graham Chapman, John Gleece, Michael Palin, Terry Gillian e Terry Jones. Produção: Brian Grazer, John Goldstone. Reino Unido: Warner Bros Pictures, 1979. (94 min.).

Belém da Judeia, exatamente na mesma data e na manjedoura ao lado daquela em que nasceu Cristo. Configurando-se como uma vida paralela (canto paralelo) à do Messias, a narrativa acompanha a vida deste personagem do nascimento à morte por crucificação, quando é confundido com um pregador revolucionário e condenado. Os episódios da trajetória de Cristo são reencenados no percurso da personagem principal de forma sempre cômica. A sátira de humor ácido se volta como crítica às religiões judaico-cristãs, ao machismo, aos estereótipos de personagens históricos e, sobretudo, à alienação em massa das plateias contemporâneas.

*Jesus de Montreal (Jésus de Montréal, 1989)*,<sup>247</sup> do diretor franco-canadense Dennis Archand, constrói uma alegoria da vida de Cristo ao acompanhar a trajetória de Daniel, ator de uma companhia de teatro de Montreal que é contratada para montar um espetáculo ao ar livre da paixão de Cristo. A montagem pouco tradicional, embora popular, é rejeitada pela Igreja Católica, como os sacerdotes fariseus teriam rejeitado a mensagem do Messias. Os episódios da paixão surgem na vida da personagem principal como recriações alegóricas dos eventos do Evangelho. Em uma cena, Daniel destrói um estúdio de televisão que selecionava elenco para um comercial, aludindo à expulsão dos vendilhões do templo, e a última ceia é evocada na divisão de uma pizza entre os atores um pouco antes da derradeira encenação. Ao final, Daniel morre doente e seus órgãos são doados a pessoas de várias nacionalidades, configurando a ressurreição para todos. A atualização dos eventos para a contemporaneidade revela uma crítica ácida à sociedade de consumo e à perda dos valores humanos.

*A Paixão de Cristo (The Passion of Christ, 2004)*,<sup>248</sup> versão dirigida pelo ator australiano Mel Gibson, tem como proposta retratar fielmente as últimas doze horas da vida de Cristo, ou seja, os eventos da paixão. O diretor recorre a diálogos em hebraico, aramaico e latim, e mostra uma violência gráfica no hiper-realismo das cenas de flagelo. São cenas lentas para emular a dor e a destruição física do personagem em todos os seus extremos. O pastiche das línguas, roupas, objetos de cena e o exagero nos detalhes do sofrimento físico buscam uma autenticidade na multiplicação de elementos. Porém, repete os antigos clássicos bíblicos: sua estratégia é exacerbar a narrativa visual, sem maiores reflexões sobre sua significação, mantendo-se preso à ideologia católica.

---

<sup>247</sup> *Jesus de Montreal/Jésus de Montréal*. Direção e Roteiro: Denys Arcand. Produção: Roger Frappier e Pierre Gendron. Canadá: Max Films Productions, 1989. (119 min.).

<sup>248</sup> *A Paixão de Cristo/The Passion of Christ*. Direção Mel Gibson. Roteiro Benedict Fitzgerald e Mel Gibson. Produção: Bruce Davey, Mel Gibson e Stephen McEveety. Estados Unidos: Icon productions, 2004 (118 min.).

Os filmes citados compartilham características comuns que possibilitam sua tipificação de gênero. O intertexto bíblico é a base de seus enredos, que reproduzem os eventos de forma literal ou alegórica. Os personagens principais são projeções ou sátiras das personagens bíblicas. Portanto, uma base segura para assumir um filme como bíblico estaria em como esse intertexto foi apropriado pelo discurso cinematográfico. A diegese em filmes bíblicos será sempre uma recriação de um evento e elemento estrutural de sua narrativa. Por essa classificação, *O Código da Vinci* de Ron Howard seria o contraponto de um filme que possui referências bíblicas, mas não poderia ser classificado como representante desse gênero. Seu enredo cita personagens, como Cristo e Maria Madalena, e eventos dos Evangelhos, como o episódio da Santa Ceia, porém a narrativa se concentra em acompanhar a busca incessante pelo artefato que revelaria a identidade de um possível descendente de Cristo.

Ainda que se deva considerar algumas diferenças, com base na tipificação acima descrita o esboço de um possível conceito do romance bíblico pode ser inferido. A prosa de ficção bíblica (contos, novelas, dramas e romances etc.) teria por princípio de semelhança o mesmo escopo da definição fílmica, ou seja, o romance bíblico teria como foco a recriação de um episódio ou fato das Escrituras, reproduzindo seus eventos não apenas como citação (literal ou não), mas como principal constituinte de seu universo diegético e do desenrolar da narrativa: as ações, os personagens, o enredo derivariam do intertexto bíblico, como paráfrase, paródia ou pastiche.

Um contraponto dessa definição seria o já citado romance *Esau e Jacó*, de Machado de Assis. Paradoxalmente, é o seu trabalho que mais explicitamente cita a Bíblia; porém, se configura como um romance urbano que se detém em esmiuçar as mazelas das relações humanas e sociais em personagens típicos da sociedade carioca e, mais amplamente, brasileira. No romance é encenado o drama da rivalidade entre irmãos, um tema recorrente nas Escrituras, que é evocado e corporificado nos gêmeos cariocas Paulo e Pedro. Antagonistas ferozes, os personagens são dessecados pelo irônico e desesperançado narrador machadiano. Como os arquétipos do livro do *Gênesis*, os irmãos são diferentes em tudo e estão presos a discussões incessantes, em um diálogo de surdos, configurando-se como uma crítica à própria cisão da sociedade brasileira, eternamente dividida entre ricos e pobres, urbanos e interioranos, nordestinos e sulistas, e outras tantas dicotomias. O olhar clínico que Machado lança sobre essa sociedade é profundamente pessimista, embalado por uma ironia e um humor sempre

desconcertantes, os quais são, possivelmente, a marca mais indelével desse complexo autor, que ressoa não apenas em suas recriações bíblicas mas em toda sua escrita.

Moacyr Scliar é um discípulo de Machado de Assis nessa tradição literária. Como afirmamos anteriormente, o intertexto bíblico é uma das linhas mestras de sua prosa de ficção. Primeiramente, o autor gaúcho exercitou essas recriações em seus textos curtos, nos quais aprimorou o seu estilo, e retomou, à maneira de Kafka, a parábola moderna como formato de grande parte de seus contos. Não obstante, de maneira diversa, em seus textos longos (novelas e romances) os elementos bíblicos surgem gradativamente, em um processo evolutivo de assimilação dessa linha temática, culminando com a publicação dos três romances analisados nesta dissertação.

Essa evolução temática foi observada pela pesquisadora Soraya Lani em seu ensaio sobre a paródia bíblica de Moacyr Scliar, no qual ela sugere uma crescente utilização desses intertextos, das alusões e citações de episódios à recriação de genealogias e eventos, até o aprofundamento do viés paródico. A pesquisadora afirma:

A partir dos anos 80, essa mensagem torna-se cada vez mais explícita nos seus romances posteriores, e uma terceira prática intertextual ganha espaço no projeto literário de Scliar: a paródia dos textos bíblicos. Nessa nova fase da escrita scliariana, não se trata mais de recorrer a uma alusão aos tempos bíblicos para pensar o real, mas, antes, compreender o real sem ter de se afastar do contexto bíblico.<sup>249</sup>

Assim, de maneira gradativa, os romances de Moacyr Scliar foram incorporando o extrato bíblico até que todo enredo narrado se alinhasse com essa origem. Como ilustração dessa gradação temática, examinaremos três obras publicadas entre as décadas de 1970 e 1990, nas quais se pode delinear essa evolução, quais sejam: *A guerra no Bom Fim* (1972), *A estranha nação de Rafael Mendes* (1973) e *Cenas de uma vida minúscula* (1991).

*A Guerra no Bom Fim*, primeira novela publicada por Moacyr Scliar, relata as memórias do protagonista Joel acerca de suas vivências de infância no bairro do Bom Fim, em Porto Alegre, uma espécie de reduto das famílias de imigrantes de origem judaica na capital

---

<sup>249</sup> LANI, Soraya. Intertexto bíblico na ficção de Moacyr Scliar: da implicação à paródia, uma leitura de *A mulher que escreveu a Bíblia*. In: BERND, Zilá; MOREIRA, Maria Eunice; MELLO, Ana Lisboa de (Org.). *Tributo a Moacyr Scliar*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012. p. 131.

gaúcha. A narrativa se inicia nos anos 1940, durante a Segunda Grande Guerra Mundial. Mesclando realismo e fantasia, a novela trabalha uma das temáticas centrais da ficção scliariana: a crise identitária do judeu no espaço híbrido da sociedade mestiça brasileira. A narrativa descreve, de forma bem-humorada, o cotidiano da personagem e de sua família de imigrantes judeus, as brincadeiras com os amigos e a mitificação do bairro como o território do conflito. O bairro do Bom Fim é uma espécie *shtetl* (aldeia, cidadezinha), povoado típico das pequenas comunidades judaicas da Europa oriental que desapareceram após a guerra, e torna-se o palco dessa batalha. Como uma alegoria do conflito mundial e da tragédia da Shoah que se desenrolava na Europa, no terreno baldio de suas brincadeiras o protagonista reencena as batalhas contra os alemães em suas fantasias, através das disputas de partidas de futebol. A ressonância com a Bíblia acontece nos nomes de diversas personagens, como Samuel, Isac, Obe, Joel, Rafael, Nathan, Daniel, Rute, Jakob, Benjamin, entre outros, o que reforça a alegoria do Bom Fim como território do “povo escolhido”. A personagem “negrão Macumba” é confundida com o faraó egípcio do livro do *Êxodo*: “Era enorme e tinha um serrote na mão; pareceu a Shendl tão ameaçador quanto o Faraó o era para os judeus no Egito.”<sup>250</sup> O texto alude a vários episódios do livro do *Gênesis*, como a destruição de Sodoma e Gomorra (*Genesis*, Cap. 19), ao Livro de *Ester* e seus relatos sobre a perseguição do povo hebreu, à desforra e instituição da festa dos Purim. Tais referências são utilizadas para estabelecer a mitificação toponímica da infância, ou uma “‘shtetlização’ do espaço urbano”.<sup>251</sup>

Em *A estranha nação de Rafael Mendes*, Moacyr Scliar intensifica o seu procedimento intertextual com a Bíblia. Nos romances anteriores, ele utilizava a citação, a alusão a eventos, personagens e passagens como metáforas, ilustrações e alegorias para refletir e criar contrapontos entre suas personagens, a história e a mística do povo judeu e sua inserção na sociedade brasileira cristã. A trajetória de Rafael Mendes é uma jornada ao passado: Moacyr Scliar configura uma genealogia que se inicia nos tempos bíblicos e cria uma descendência que remonta ao profeta Jonas como o mais longínquo ancestral da personagem. O encontro de uma caixa contendo vários objetos do passado de sua família leva o protagonista a localizar uma série de diários contendo sua árvore genealógica e a história e as aventuras de seus ancestrais. Os relatos escritos conduzem a uma anacronia (Gerard Genette)<sup>252</sup> narrativa que recria a história

<sup>250</sup> SCLIAR, Moacyr. *A guerra do Bom Fim*. Porto Alegre: L&PM, 2008. p. 29.

<sup>251</sup> CORNELSEN, Élcio. *O Shtetl nos trópicos*: Moacyr Scliar. In: CORNELSEN, Élcio; NASCIMENTO, Lyslei (Org.). *Estudos judaicos*: ensaios de literatura e cinema. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005. p. 52.

<sup>252</sup> Segundo Genette, “[...] ordem de disposição dos acontecimentos ou segmentos temporais do discurso narrativo com a ordem de sucessão desses mesmos acontecimentos ou segmentos temporais na história, na medida em que

bíblica como um ponto de partida. Moacyr Scliar desconstrói uma das mais pródigas tradições das narrativas bíblicas, a genealogia, que reconstrói no espaço ficcional de uma genealogia literária. Ao mesclar a vida do profeta Jonas com personagens históricos e outros ficcionais, o autor desenha essa descendência marcada pelo hibridismo de seus componentes.

Por fim, em *Cenas de uma vida minúscula*, Moacyr Scliar amplia o mote sugerido no romance anterior ao narrar a história de Rafael Mendes, o ancestral homônimo do protagonista, um judeu português que foge da inquisição e no Brasil encontra um velho índio que lhe fala em hebraico e narra sua descendência do Rei Salomão. Como se pode perceber, a estratégia de incorporação do estrato bíblico se intensifica. No romance, Scliar elabora a trajetória de uma tribo de seres minúsculos que vivem no interior da selva amazônica e descendem diretamente da estirpe salomônica. Uma comunidade de origem judaica, que mantém suas tradições e hábitos na pequena aldeia (novamente a *shtetl*?) perdida na grande floresta. O narrador protagonista descreve, nas 30 primeiras páginas do romance, as origens daquela estirpe de homens minúsculos. No texto são recriados os dias do reinado do famoso rei, mas os protagonistas são dois dos filhos de Salomão, Habacuc e Sulamita, a quem é confiada a tarefa de escrever “o grande Livro que contará a história do nosso povo”,<sup>253</sup> como diz Sulamita. Esta irá se consumir na tarefa, enlouquecendo e morrendo, e seu irmão Habacuc se rebelará contra o pai, deixando Israel e retomando a tarefa da irmã para cunhar o *Livro das Origens*. Suas andanças o trarão, em navios fenícios, às selvas brasileiras, onde dá origem ao processo de criação de uma nova espécie cujo resultado será, gerações depois, a raça minúscula à qual pertence o protagonista. Esse prólogo é uma clara recriação da história do povo judeu e dos eventos que o levaram a se espalhar pelo mundo. A diáspora é reencenada nas primeiras páginas da obra e funciona como ponto de partida para uma reflexão sobre identidade, tradição, assimilação e pertencimento, temas recorrentes na ficção de Moacyr Scliar. Na segunda parte do romance, o protagonista, herdeiro e detentor da história da tradição de sua tribo descreve os eventos que o levam a abandonar seu povo e o a entrar em contato com a sociedade brasileira. Ele é levado, como alguns companheiros, à gigante cidade de São Paulo, e os efeitos desse choque de civilizações irão consumir seus conterrâneos, que perecem, enquanto a personagem principal será assimilada por aquela cultura dominante e modificada, crescendo fisicamente, modificando no corpo, na escrita do corpo, sua identidade, suas tradições e sua história.

---

é indicada explicitamente pela própria narrativa ou pode ser inferida deste ou aquele indício indireto.” (GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1995. p. 33.)

<sup>253</sup> SCLIAR, 2003, p. 16.

Nos três romances citados, pode-se identificar que o processo de incorporação e reescrita segue uma linha evolutiva, cuja culminância se dará com os romances bíblicos publicados posteriormente.

O conceito de romance bíblico elaborado anteriormente, portanto, pode ser emulado nesta linha narrativa com a qual Moacyr Scliar elaborou sua prosa de ficção. Nesses trabalhos, o elemento bíblico converte-se de alusão, citação (explícita ou não), alegoria, em uma reescrita de episódios que seriam, primeiramente, o ponto de partida do enredo – como em *A estranha nação* de Rafael Mendes – e evoluiriam para o principal escopo temático, como demonstraremos no capítulo final.

Em continuidade a essa reflexão, se tomarmos a afirmação defendida por Gilda Salem Szklo<sup>254</sup> que elege o processo intertextual de recriar, de recontar histórias (textos) assimiladas como a principal “fonte de criatividade” de Moacyr Scliar, então será a paródia, o pastiche irônico, a sua maior forma de expressão artística, na qual ele exerceu esta capacidade como poucos na literatura brasileira.

Mas, como a paródia bíblica acontece na obra do escritor gaúcho? Sua dicção escritural sempre se pautou por um questionamento constante das formas de assimilar e compreender a tradição e os processos culturais e sociais. Sempre lançando um olhar enviesado sobre que descrevia, Moacyr Scliar fez da ironia e do humor as ferramentas básicas para elaborar essas paródias, como bem descreve Soraya Lani:

O recurso da paródia no caso de Moacyr Scliar denota, como veremos, a sua recusa em aceitar as respostas tradicionais face aos grandes questionamentos humanos. Enquanto estratégia e estrutura, a paródia assume a forma de uma constante interrogação e ceticismo em relação à tradição bíblica. Ela se traduz de Scliar por anacronismo e um amor judeu ácido, característico de um narrador autorreflexivo que interpreta a Bíblia não apenas à luz de sua tradição judaica, mas também à luz de seu tempo.<sup>255</sup>

Portanto, a paródia bíblica, filtrada pela ironia e pelo humor, forma o grande alicerce estrutural da ficção desse autor singular. Mas tanto a ironia como humor, e mesmo a paródia

<sup>254</sup> SZKLO, Gilda Salem. *O bom fim do shtetl*: Moacyr Scliar. São Paulo: Perspectiva, 1990. p. 16.

<sup>255</sup> LANI, 2012, p. 132.



que se utiliza desses formatos do discurso, são elementos que não podem prescindir do constante diálogo entre o agente da enunciação e o receptor do enunciado, narrador e narratário. É na interação desses agentes que ironia e humor, as vozes do texto, acontecem. Assim, no próximo capítulo, discorreremos sobre estes três conceitos – ironia, humor e polifonia – no território pantanoso da literatura.

### 3 IRONIA E HUMOR NA LITERATURA

Fenda que o enunciador escava em sua própria enunciação, desconexão que se quer desconcertante entre o discurso e a realidade, a ironia, ao contrário da metáfora, permanece por natureza uma questão aberta, que cada teoria analisa em função de seus pressupostos. Decidir o que é a ironia implica, na realidade, uma certa concepção de sentido, da atividade de fala ou da subjetividade.

Dominique Maingueneau em *Dicionário de análise do discurso*

Não existe o cômico fora do que é propriamente humano.

Henri Bergson em *O riso*

#### 3.1 Ironia e literatura: reconhecendo as arestas

Assim o conceito de ironia, a qualquer tempo, é comparável a um barco ancorado que o vento e a corrente, forças variáveis e constantes, arrastam para longe de seu ancoradouro.

D. C. Muecke em *A ironia e o irônico*

Diferentemente da metáfora e da alegoria, que necessitam de uma suplementação similar de sentido, a ironia possui uma aresta avaliadora e consegue provocar respostas emocionais dos que a "pegam" e dos que não pegam, assim como seus alvos e daqueles que algumas pessoas chamam de suas "vítimas".

Linda Hutcheon em *Teoria e política da ironia*

A ironia e o humor são dicções muito próprias aos textos do escritor Moacyr Scliar; características indissociáveis à sua prosa, elas foram observadas já nas primeiras leituras de suas publicações. O crítico paranaense Wilson Martins, por exemplo, em resenha publicada originalmente no jornal *O Estado de São Paulo*, em 1970, e reproduzida na contracapa da edição do livro de 1978, já destacava este relevo no estilo do autor nos contos de *O carnaval dos animais*:

Moacyr Scliar pratica largamente o que se convencionou a chamar de "humor judeu", antes rangente que negro, e que se situa a meio caminho entre o

desespero e a ironia. É uma linha inexistente na literatura brasileira e que bastaria para situá-lo num lugar à parte.<sup>256</sup>

O crítico destaca nos textos um humor e uma ironia à flor da pele, “rangente”, como diz. Essa mesma força foi destacada pelo ensaísta americano Malcolm Silverman, em seu estudo “A ironia na obra de Moacyr Scliar”,<sup>257</sup> em que o brasilianista mapeia os registros dessa dicção nos contos, novelas e romances publicados pelo escritor até 1976. Silverman vê a ironia como característica principal da prosa de Scliar, a qual em sua avaliação não se realiza com sutilezas, sendo antes “a ironia vibrante, intensa, própria de sua espécie particular de parábola contemporânea”.<sup>258</sup> Assim, a ironia e o humor surgem como fatores preponderantes, que dão coerência ao discurso do escritor. Acerca dessa configuração, o crítico reitera:

Em toda a obra, a ironia é o instrumento-chave do discurso do autor, o fator básico de coesão em seu mundo ficcional, e o maior responsável por sua crescente popularidade. [...] A ironia de Scliar é matizada por um humor às vezes pronunciado, mas geralmente seco e incidental; humor mais como um meio do que um fim, presente mais para reforçar suas tiradas agudas e irônicas do que para neutralizá-las.<sup>259</sup>

A força desses elementos do discurso irá permear a estratégia ficcional de Scliar, não apenas como elemento de estilo, mas como um posicionamento analítico, autorreflexivo e mesmo ideológico diante das estruturas sociais, culturais, políticas, éticas e estéticas que perpassam seus temas. A ironia e o humor são o balizamento crítico que estrutura as fronteiras de sua escritura. Mas o registro desses elementos não explica seu sucesso como realização textual. Então, como isso acontece? Para tentar responder essa questão, devemos começar com duas perguntas básicas: o que é a ironia? O que é o humor?

A ironia é um dos conceitos ou elementos do discurso mais estudados pelas ciências humanas, mas nem por isso esgotado nas análises de seus efeitos e de seu alcance. De forma geral, as definições vernaculares apontam para a origem grega do termo, como é possível perceber no *Dicionário de termos literários* de Massaud Moisés:

Grego *eironeia*, dissimulação, interrogação dissimulada.

<sup>256</sup> MARTINS, Wilson. Contracapa. In: SCLIAR, Moacyr. *O carnaval dos animais*. Porto Alegre: Movimento, 1978.

<sup>257</sup> SILVERMAN, Malcolm. A ironia na obra de Moacyr Scliar. Trad. Ana Teresa Jardim Reynaud. In: *Moderna Ficção Brasileira*. Trad. João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982. p. 170-189.

<sup>258</sup> SILVERMAN, 1982, p. 170.

<sup>259</sup> SILVERMAN, 1982, p. 173.

Vário campo semântico abrange o vocábulo “ironia”. Na origem, designava a arte de interrogar, com vistas a provocar a “maiêutica”, ou o surgimento das ideias. [...]

Modernamente o termo assumiu o indeciso contorno de figura de pensamento e de palavra. De modo genérico, a ironia consiste em dizer o contrário do que se pensa, mas dando-o a entender. Estabelece um contraste entre o modo de enunciar o pensamento e seu conteúdo. De onde aproximar-se da antífrase. A ironia funciona, pois, como processo de aproximação de dois pensamentos, e situa-se no limite entre duas realidades, e é precisamente a noção de balanço, de sustentação num limiar, a sua característica básica, do ponto de vista de sua estrutura. [...] <sup>260</sup>

Massaud Moisés põe em relevo a noção mais conhecida para caracterizar a ironia, ou seja, aquilo que diz o “não dito”, aquilo que afirma o seu “sentido ou expressão contrários”, de onde deriva o efeito de dissimulação e escamoteamento. Como uma figura do discurso, a ironia é considerada um *tropo*, que no campo da Retórica “consiste numa translação de sentido de uma palavra ou expressão, de modo que passa a ser empregada em sentido diverso do que lhe é próprio”. Portanto, temos a conhecida oposição entre “o sentido literal e o sentido figurado”. Sobre essa questão, a linguista e crítica Beth Brait afirma, com muita propriedade, que a natureza do discurso irônico deriva justamente dessa oposição:

[...] é o aspecto que centraliza o eixo produtor da ironia, ou seja, a tensão existente entre dois polos: o do “sentido literal” e o do “sentido figurado”. Numa certa medida, essa questão está diretamente ligada à ideia da ironia que pretende significar o contrário do que é dito literal ou explicitamente, e, nessa perspectiva, também ligada à definição de ironia como antífrase. <sup>261</sup>

A pesquisadora lembra, retomando Nortrop Frye, que o “sentido literal” depende do contexto, “não o descritivo, o histórico, o signo em estado de dicionário, mas o que está atualizado.” <sup>262</sup> Na significação do irônico, o sentido depende de um contexto e não da simples organização formal dos signos na frase, depende do uso que os agentes do discurso fazem destes signos. E como assevera Beth Brait:

E parece ser essa uma das possibilidades de flagrar a ironia: na tensão entre “literal” e “figurado”. O que está atualizado, em presença, não pode ser compreendido a não ser que se leve em consideração uma ausência que de alguma forma ali ressoa por vias de uma contextualização que sinaliza a confluência presença-ausência. <sup>263</sup>

<sup>260</sup> MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1982. p. 294-295.

<sup>261</sup> BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Ed. Unicamp, 2008. p. 96.

<sup>262</sup> BRAIT, 2008, p. 99.

<sup>263</sup> BRAIT, 2008, p. 100.

Então, a realização do discurso irônico se dá no contexto da enunciação que, por sua vez, se estabelece no diálogo entre os agentes do discurso, enunciador e enunciatário.

Quanto à tipificação da ironia, no âmbito da literatura poder-se-ão encontrar, como em todo conceito de natureza fluida (como o é a própria literatura), várias taxonomias que versam sobre a natureza do conceito. D. C. Muecke, crítico americano, divide ironia em duas categorias: a ironia observável e a ironia verbal ou instrumental. No primeiro caso, temos o que o autor classifica como a ironia das “coisas vistas ou apresentadas como irônicas”<sup>264</sup> a ironia do ladrão roubado”, ou seja, uma situação observada como irônica e que prescinde do ironista para acontecer. Como se fosse uma ironia do destino (a chuva que chega quando os romeiros já se tornaram retirantes). Muecke avança em sua reflexão ao retomar o pensamento do poeta e filósofo alemão Friedrich Schlegel, e afirma que “para Schlegel, a situação básica metafisicamente irônica do homem é que ele é um ser finito que luta para compreender uma realidade infinita, portanto, incompreensível”.<sup>265</sup> Assim, essa cena de ironia seria independente de um produtor: ela acontece no devir ou no porvir das situações, e torna-se irônica quando interpretada, mediante a percepção de um leitor. Na ironia verbal ou instrumental, ao contrário, há sempre um ironista, um produtor que coloca em cena o interdito da ironia, que diz uma coisa querendo insinuar outra, que provoca a dissimulação de um sentido oculto em um registro aparente. Como se dá no registro da literatura.

Os estudos literários dedicados à avaliação do fenômeno da ironia na produção textual perdem-se na vasta produção que o tema gerou. A crítica canadense Linda Hutcheon pergunta-se, logo na introdução de seu livro sobre o tema: “por que o mundo precisaria de mais um livro sobre ironia?”<sup>266</sup> Talvez o fenômeno fluido e maleável da significação irônica não se contenha em fórmulas e formas analíticas por ser ele, justamente, uma instância da língua e da linguagem e, como tal, em constante transformação. A crítica justifica sua pesquisa, por ser a ironia “um modo de expressão problemático”<sup>267</sup> ainda não resolvido pelas ciências humanas. E qual o problema da ironia? Como seria possível situá-la no contexto do discurso, sobretudo no discurso da literatura? A pesquisadora Lélia Parreira Duarte oferece uma excelente apreciação a essas questões:

<sup>264</sup> MUECKE, D. C. *A ironia e o irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995. p. 38.

<sup>265</sup> MUECKE, 1995, p. 39.

<sup>266</sup> HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Trad. Júlio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000. p. 15.

<sup>267</sup> HUTCHEON, 2000, p. 15.

A ironia, afirmação de um indivíduo que reconhece a natureza intersubjetiva de sua individualidade, serve dessa forma à literatura, quando esta busca um leitor que não seja passivo, mas atento e participante, capaz de perceber que a linguagem não tem significados fixos e que o texto lido pode apresentar armadilhas e jogos de enganos dos quais deverá, eventualmente, participar.<sup>268</sup>

A pesquisadora destaca alguns aspectos básicos que caracterizam a ironia: a ironia é um elemento do discurso (texto); é uma afirmação de uma vontade individual do ironista (autor); busca um interpretador (leitor) que se enrede nas suas tramas e perceba suas pistas. Assim, ironista, discurso e interpretador formam as três partes desse diálogo no qual a ironia “acontece”. Porém, todo tropo discursivos e articula nessa fórmula (como é o caso da metáfora ou da sinédoque). Então, o que diferencia a ironia dos outros tropos discursivos, o que garante sua especificidade? Linda Hutcheon afirma que “a cena da ironia envolve relações de poder baseadas em relações de comunicação,”<sup>269</sup> sendo portanto política e duplamente ideológica, ou, nas palavras da autora, “transideológica”. O que provoca isso é o trânsito de crenças, o diálogo dos atores da “cena da ironia”, cujo alcance elocutório vai muito além do simples processo de enunciação. Aquilo que a autora chama de “aresta avaliadora, ou aresta crítica” da ironia, está nas inter-relações discursivas: uma consciência que se quer produtora e uma consciência que se quer interpretativa, duas facetas do ato que faz a ironia acontecer. A pesquisadora confere à ironia certo caráter emotivo (superioridade, desprezo, raiva, decepção, humilhação, expectativa, conflito etc.) tanto por parte do ironista quanto do interpretador, indo na contramão daqueles que defendem o ato irônico como uma atividade puramente intelectual. Ou, como assevera a própria Linda Hutcheon:

Diferentemente da metáfora ou metonímia, a ironia tem arestas; diferentemente da incongruência ou justaposição, a ironia consegue deixar as pessoas irritadas; diferentemente do paradoxo, a ironia decididamente tem os nervos à flor da pele. Enquanto pode vir a existir através do jogo semântico decisório entre o declarado e o não declarado, a ironia é um modo de discurso que tem “peso”, no sentido de ser assimétrica, desequilibrada em favor do silencioso e do não dito. O favorecimento ocorre em parte através do que é implicado sobre a atitude do ironista e do interpretador: a ironia envolve a atribuição de uma atitude avaliadora, até mesmo julgadora e é aí que a dimensão emotiva [...] também entra – para o desespero da maior parte do discurso crítico e da maioria dos críticos.<sup>270</sup>

<sup>268</sup> DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2006. p. 19.

<sup>269</sup> HUTCHEON, 2000, p. 17.

<sup>270</sup> HUTCHEON, 2000, p. 63.

O trecho acima resume algumas das ideias principais da pesquisadora, que procura diferenciar a ironia de outras figuras de linguagem e enfatiza suas atribuições contextuais. Para Hutcheon, a ironia só acontece no contexto transideológico no qual é enunciada, pela atribuição de seus dois atores (ironista e interpretador), envolvidos ambos no jogo político e em atitudes críticas e emocionais.

Segundo Hutcheon, na ironia há sempre esse constituinte emocional. Nesse sentido, a autora propõe até mesmo uma escala de funções: considera, inicialmente, duas funções primordiais, quais sejam uma função semântica e outra pragmática. A primeira estabelece o contraste tenso dos sentidos, enquanto a segunda é avaliadora. Outras funções da ironia foram ainda relacionadas por ela, na ordem em que decresce a carga emotiva do envolvimento, com destaque para algumas das mais relevantes ao discurso literário. Temos, então, a função “agregadora”, de maior carga afetiva, e que seria utilizada para reforçar comunidades “amigáveis”, que “pegam” o pressuposto irônico e, em contrapartida, isolam os que estão fora, geralmente os alvos, que não “pegam” a ironia construída. Com carga afetiva mínima, teríamos a “função lúdica”, marcada por pressupostos jocosos e humorísticos; a “função complicadora”, com pressupostos complexos e ambíguos e, ainda com menor carga emotiva, a “função reforçadora”, que corresponde à ironia utilizada para reforçar ou enfatizar uma situação, o que seria um uso preciso da função.

A ironia acontece, portanto, nos dois polos das funções elencadas pela ensaísta. Como no jogo político, a ironia expressa uma ideologia em seu polo mais aparente. O ironista é, nesse extremo, uma consciência julgadora; seu alvo deve ser subvertido, humilhado, convertido – nesse contexto, o ironista é um moralista que lança sua crítica para consertar um mundo errado. No outro polo, a ironia acontece como um diálogo do ironista como o interpretador; seu desejo é desestabilizar, tornar ambíguo o ideário sedimentado, brincar com a seriedade do mundo, à qual subverte pelo jogo com os sentidos e pelo humor.

No primeiro caso, temos o que na literatura se define como a ironia retórica, como explica Lélia Parreira Duarte:

A ironia retórica corresponde ao primeiro grau de evidência da ironia, o da ironia coberta, no dizer de Wayne Booth. Trata-se daquele nível em que ela pretende ser compreendida como tal, isto é: a mensagem deve ser percebida em sentido contrário, antifrásico, caso em que a tática de ação pode ser tanto

a simulação quanto a dissimulação. Embora o sentido pretendido não seja diretamente expresso, uma verdade é afirmada, há uma mensagem a compreender, o que pode significar uma ideologia a exaltar ou defender.<sup>271</sup>

A ironia retórica se expressa nos discursos mais fortemente ideológicos que visam solapar o conteúdo ironizado, pondo em relevo um ideário político, uma verdade única, buscando fixar um sentido diferente em relação ao sentido expresso.

No segundo caso, temos a função lúdica e a função complicadora da ironia, que denotam aquilo que Lélia Parreira Duarte descreve como “ironia *humoresque*”. Dispersa nas sutilezas da enunciação, é uma ironia vacilante, que cultua a ambiguidade das incertezas e o alívio crítico do humor, ou, como define a pesquisadora:

[...] a intenção da ironia *humoresque* ou de segundo grau não é dizer o oposto ou simplesmente dizer algo sem realmente dizê-lo. É, ao contrário, manter ambiguidade e demonstrar a impossibilidade de estabelecimento de um sentido claro e definitivo, pois o texto com essa ironia se configura como código evanescente e lugar de passagem. [...]

Essa ironia deixa assim em dúvida perene aquele leitor que procura um sentido final do texto, obstinando-se em decifrar as suas incongruências, sem atentar para o caráter lúdico, fluido e instável da linguagem que o constitui.

Celestino Veja (1967) define este tipo de ironia como humor, forma de sabedoria situada entre o riso e o pranto, equilíbrio entre comédia e tragédia, dado o saber paradoxal do humorista, que vê simultaneamente o verso e o reverso das situações.<sup>272</sup>

Esse longo trecho é uma definição precisa do “jogo” praticado pelos grandes ironistas da literatura, entre os quais incluo Moacyr Scliar. O que interessa principalmente a eles são as questões, muito mais que qualquer resposta final, pela consciência que demonstram da impossibilidade das certezas definitivas. É uma ironia que espelha o pessimismo dos autores, porém se afasta da amargura, na busca de uma leveza que ocorra na concretização do humor no discurso irônico, o qual atenua a dor e torna suportável a única certeza que persiste: a da finitude. No entanto, é preciso ressaltar que ironia e humor, embora aparentemente indissociáveis, não são a mesma coisa, como pontua Linda Hutcheon:

Nem todas ironias são divertidas [...] – embora algumas sejam. Nem todo humor é irônico – embora algum seja. No entanto, ambos dependem de relações de poder complexas e ambos dependem do contexto social e conjuntural para que possam realmente existir [...]. Mas, na verdade, existem

<sup>271</sup> DUARTE, 2006, p. 31.

<sup>272</sup> DUARTE, 2006, p. 31-32.



teorias do humor como incongruência, depreciação e liberação que encontram eco naqueles elementos da ironia que sua política coloca em primeiro plano [...]. A dimensão afetiva da ironia (sua ligação com medo, desconforto, superioridade, humilhação e controle) e suas dimensões formais (justaposição e incompatibilidade) aparecem também nas teorias do humor [...].<sup>273</sup>

Nesse trecho, Hutcheon deixa clara a diferença entre humor e ironia, ou seja, mostra que nem toda ironia é engraçada e que nem todo humor é calcado pelo viés da ironia, do interdito, do sentido figurado. Entretanto, nessa mesma passagem a pesquisadora declara que, mesmo se tratando de instâncias diferentes, ambos atuam na mesma dimensão do discurso e envolvem atores semelhantes, o ironista (humorista) e o interpretador. Portanto, são estratégias que se valem das mesmas ferramentas e de percursos, por vezes, idênticos. Dentro da linha de raciocínio deste capítulo, será necessário então responder à questão: o que seria mesmo o humor e, mais especificamente, o humor na literatura?

### 3.2 Humor e literatura: o riso melancólico

O humor é para ele um ditame de beleza que encerra em seu mecanismo poético o júbilo do descobrimento ante o estupor que provoca a incorrigível estupidez humana, o humor provoca o riso e impõe a sua desmesura, indicando uma infração que, de alguma maneira, oferece uma ordenação no caos, rindo para fazer sair toda a verdade e usando a única forma de salvação: a do absurdo.

Lélia Parreira Duarte em *Humor e ironia na literatura*

Moacyr Scliar, como afirmado anteriormente, utilizou o humor e a ironia em sua prosa como poucos na literatura brasileira, sendo raras suas peças ficcionais em que essas nuances não possam ser percebidas. O humor, mais especificamente o humor judaico, está sempre presente em seus trabalhos como estratégia e como reflexão. De fato, em vários de seus ensaios a temática do humor surge como preocupação estética, filosófica e existencial, uma forma essencial, segundo o escritor, para compreender a condição judaica.

O escritor gaúcho defendeu, em 1999, sua tese de doutorado, que tinha como tema *Da Bíblia à Psicanálise: saúde, doença e medicina na cultura judaica*,<sup>274</sup> e na qual versava sobre

<sup>273</sup> HUTCHEON, 2000, p. 48.

<sup>274</sup> SCLIAR, Moacyr. J. *Da Bíblia à Psicanálise: saúde, doença e medicina na cultura judaica*. Tese (Doutorado) – Escola Nacional de Saúde Pública, Rio de Janeiro, 1999. Disponível em: <<http://portalteses.icict.fiocruz.br/pdf/FIOCRUZ/1999/scliarmjd/capa.pdf>>. Acesso em 27 jan. 2014.

a evolução da medicina na história do pensamento judaico-cristão e suas relações com a Bíblia, a filosofia, a ciência e a literatura. Como parte de suas investigações, o escritor discorre sobre o conceito de humor à luz da psicanálise freudiana. No “Capítulo 4 – Fase Médico-Filosófica”,<sup>275</sup> pondera sobre a origem grega do termo:

O termo grego “humor” designa qualquer fluido orgânico, natural, seja o sangue dos animais ou a seiva das plantas, mas também a essência dos deuses. Na concepção hipocrática, quatro eram os humores: o sangue, a linfa, a bile amarela e a bile negra (atrabile), condicionantes de quatro temperamentos: o sanguíneo, o linfático, o colérico e o melancólico. Do equilíbrio entre estes resultaria a saúde; do desequilíbrio, a doença. Ainda que Galeno não aceitasse a identificação completa destes humores com os líquidos corporais, estabeleceu uma relação entre eles e os quatro elementos componentes do universo, o fogo, a água, a terra e o ar, com as quatro estações. Assim, como o fogo e o verão, a bile é quente e seca; como o outono e a terra, a bile negra é fria e seca; como a primavera e o vento, o sangue é quente e úmido; como o inverno e a água, a linfa é fria e úmida (Nutton, 1994, p. 281-290). O corpo era visto como um microcosmo que reproduzia as características do macrocosmo, o universo.<sup>276</sup>

A concepção que Moacyr Scliar evoca no parágrafo citado devolve ao termo humor a ideia do fluir, de fluido(os) da vida: vida movente. Significativo, se pensarmos no conceito moderno da palavra, que é também fluído e instável, como o conceito de ironia. O humor e o seu efeito social mais visível, o riso, são instâncias desprezadas pelo sistema social e “sério”, contido, represado. No entanto, são respostas do espírito humano à insuportável consciência de sua finitude; são a resposta da sagacidade ao irremediável destino, viés acerca do qual Lélia Parreira Duarte assim se refere:

O riso relaciona-se, assim, com a tragicidade da vida, mas também com a capacidade de distanciamento: o prazer de pensar, o gosto do engano e a possibilidade de subverter provisoriamente, através do jogo, a condenação à morte e tudo aquilo que a representa. Em geral visto como sinal de alegria, o riso pode revelar o sofrimento em toda sua crueza.<sup>277</sup>

O riso é assim uma libertação, mesmo que momentânea, do peso da nossa fragilidade. Portanto, o riso é uma forma de melancolia, uma forma de viver o luto da finitude futura.

---

<sup>275</sup> SCLIAR, 1999, p. 34-79.

<sup>276</sup> SCLIAR, 1999, p. 38.

<sup>277</sup> DUARTE, 2006, p. 51.

Por seu efeito desestabilizador, através do riso podem advir o escárnio, a humilhação, a ridicularização do alvo da troça. Portanto, como na ironia, os efeitos do humor também perfazem um jogo ideológico. Ao mesmo tempo, o humor questiona aquilo que somos por aquilo que gostaríamos de ser. O cômico será visto como algo menor, talvez até mesmo como algo indesejável no mundo ocidental, calcado no uso da razão e da seriedade. Afinal, o humor, através do riso, pode ser subversivo.

Podemos, portanto, observar dois tipos de humor. O primeiro tipo comporta uma dupla face, por um lado o riso como sátira social, como comédia de costumes que quer divertir, como entretenimento leve. Mas, por outro lado, temos o riso didático e moralizador que diverte, tentando ensinar (disciplinar) ao ridicularizar o diferente, a inadequação social, os comportamentos considerados amorais e excessivos, em suma, tudo aquilo que está fora da ordenação social, da lógica e da razão. É o cômico utilizado como princípio ordenador, porém é um riso que condena, separa e exclui pela edificação de estereótipos, preconceitos e comportamentos, digamos, corretos socialmente em uma sociedade atávica de padrões cristalizados.

O outro tipo de riso, aquele dito subversivo, busca uma libertação desses atavismos e caminha em sentido contrário às verdades fixas, como bem define Lélia Parreira Duarte:

O riso terá como fonte, no caso, o humor – a ironia *humoresque*, de que fala Jankélévitch, Sua função emancipadora será a de desmistificar a ideologia dominante, marcando a comunicação entre seres que se arriscam a uma terceira margem, ao lugar do intervalo e à instabilidade do “não já e do ainda não”. O riso assim pode proporcionar um prazer mais sutil, porque se superpõe ou porque escapa às limitações do ser humano.<sup>278</sup>

Um humor que não levanta poeira, que não se dedica ao diferente, mas às convenções e convicções da sociedade, o riso que advém tímido da melancólica ironia do vivido. O riso autorreflexivo e autocrítico que “em vez de ter como objeto o outro e sua inadequação aos pressupostos e às normas sociais, [...] tem como o alvo o próprio eu, seus desejos impossíveis e suas ilusões.”<sup>279</sup> Assim, voltado para si, o humorista reflete sobre o mundo a partir do patético de sua própria condição, ri de suas misérias, escapando momentaneamente de sua dolorosa

---

<sup>278</sup> DUARTE, 2006, p. 57-58.

<sup>279</sup> DUARTE, 2006, p. 58.

consciência, pelo humor e pelo riso ensimesmado. O humor que ri de si mesmo – o humor judaico de Moacyr Scliar.

E o que seria o humor judaico? Tautologicamente, um tipo de humor elaborado por judeus? Ou um humor voltado à temática judaica? As duas respostas são limitantes, pois incorrem, a primeira, em um bairrismo excludente, e a segunda em uma possibilidade de preconceito pela concentração temática. Porém, as duas contemplam também parte da resposta, uma vez que a maioria dos que cultivam o humor judaico é de judeus, e que a maioria dos temas desse humor se refere ao mundo judaico. Moacyr Scliar responde essa questão com muita sutileza:

O humor judaico é demasiado rico e diversificado para ser descrito adequadamente por uma simples generalização. Os teólogos judeus costumavam dizer que é mais fácil descrever Deus pelo que Ele não é. O mesmo processo pode ser útil para compreensão do humor judaico. Ele não é escapista, não é grosseiro, não é cruel, ao mesmo tempo. Também não é polido e gentil. [...]

Na forma de comentário social ou religioso, o humor judaico pode ser sarcástico, queixoso, resignado, provocando não uma gargalhada, mas um sorriso melancólico, um aceno de cabeça, um suspiro.<sup>280</sup>

No trecho acima, Moacyr Scliar descreve o humor judaico como uma filosofia, um modo de ser diante do mundo. Um humor que é antes uma forma de refletir e de seguir adiante, vivendo em uma realidade difícil. Ou melhor, ele nasce da tragédia, tornando-se uma arma, uma armadura de proteção à sanidade e ao espírito, à unidade do grupo humano do qual provém, como parte de sua cultura e suas tradições, ou, como conclui Moacyr Scliar:

O judeu ri. Mas ri do quê, e por quê? A análise do humor em geral, que esboçamos acima, permite sugerir uma resposta. O judeu ri de si mesmo e dos outros judeus. Ao rir, o judeu indefeso diante da violência (o humor judeu nasce às vezes dentro do campo de concentração), afirma sua superioridade, seu próprio ego e seu direito de viver sem restrições. [...] O humor judeu não luta só *contra*, ele luta também *por*: por uma ética pessoal isenta dos preconceitos restritivos tradicionais, por uma sociedade mais justa, e pela liberdade de cada qual ser como é sem temer a ação insidiosa do preconceito.<sup>281</sup>

<sup>280</sup> SCLIAR, Moacyr. O que é o humor judaico. In: FINZI, Patrícia; SCLIAR, Moacyr; TOKER, Eliahu (Org.). *Do Éden ao divã: humor judaico*. São Paulo: Shalon, 1990. p. 1.

<sup>281</sup> SCLIAR, 1990, p. 2. (Grifos no original)

Parece ser esse tipo de humor, descrito acima com tanta veemência, que Moacyr Scliar imprime aos seus romances. Como afirmou Lélia Parreira Duarte sobre Jorge Luis Borges e seu humor que “impõe sua desmesura,”<sup>282</sup> amiúde o humor Scliariano é feito deste riso de esguelha, provocador, pouco delicado, ferino, melancólico, irritante como um longo suspiro. E é desse riso, fruto “instável de um humor” crítico, que o escritor extrai de sua arte narrativa a beleza e o fluir das muitas vozes que configuram essas refrações de humor e ironia no jogo polifônico textual.

### 3.3 O humor e a ironia no jogo polifônico

Nossas palavras não são “nossas” apenas; elas nascem e morrem na fronteira do nosso mundo e do mundo alheio; elas são respostas explícitas ou implícitas às palavras do outro, elas só iluminam no poderoso pano de fundo das mil vozes que nos rodeiam.

Cristóvão Tezza em *Discurso poético e discurso romanesco na teoria de Bakhtin*

O humor e a ironia atravessam as linhas narrativas de Moacyr Scliar e se revelam no devir das vozes de seus narradores. Eles são projetados no enunciado e reconfigurados no convite ao diálogo da narração, no espaço da enunciação. E é no rumor dessas vozes que ressoam nos textos, no jogo polifônico da narrativa que a ironia e o humor, como expressão das “vozes polêmicas”<sup>283</sup> do texto, acontecem.

As narrativas irônicas ou com humor<sup>284</sup> são textos polifônicos, ou, como registra Beth Brait, “em perspectiva polifônica”:

Assim a ironia é surpreendida como procedimento intertextual, interdiscursivo, sendo considerada, portanto, um processo de metarreferencialização, de estruturação do fragmentário, que como organização de recursos significantes pode provocar efeitos de sentido como a dessacralização do discurso oficial ou o desmascaramento de uma pretensa

<sup>282</sup> DUARTE, 2006, p. 64.

<sup>283</sup> BRAIT, Beth, citada por RECHDAN, Maria Leticia de Almeida. *Dialogismo ou polifonia? Ciências Humanas*, Taubaté, v. 9, n. 1, 2003. Disponível em <http://site.unitau.br/scripts/prppg/humanas/download/dialogismo-N1-2003.pdf>. Acesso em 31 jan. 2014.

<sup>284</sup> Incluo o humor como expressão das “vozes polêmicas”, mesmo que a pesquisadora não se refira explicitamente a essa categoria, apesar de ao longo de seu livro fazer menção a ela. Reitero, ainda, com Linda Hutcheon, que humor e ironia não são a mesma coisa, mas operam na mesma dimensão discursiva e, por isso, muitas vezes se confundem. Em textos ficcionais como a prosa de Moacyr Scliar a separação dessas duas instâncias é complexa e de difícil operação, pois são miscíveis uma na outra.

objetividade em discursos tidos como neutros. Em outras palavras, a ironia será considerada como estratégia de linguagem que, participando da constituição do discurso como fato histórico e social, mobiliza diferentes vozes, instaura a polifonia, ainda que essa polifonia não signifique, necessariamente, a democratização dos valores veiculados ou criados.<sup>285</sup>

No discurso, há sempre pelo menos duas vozes, a de narrador e a de narratário, e é no espaço da enunciação que ocorre entre eles que essas vozes criam seus “efeitos de sentidos”, dentre os quais a ironia e o humor. No interdiscurso, há uma multiplicação de vozes, de consciências que atravessam os discursos, projetadas de outros discursos, criando efeitos de sentido diversos em distintas perspectivas textuais. Como explica a pesquisadora, nesses momentos instaura-se o jogo polifônico, a polifonia. O linguista francês Oswald Ducrot formulou uma concepção polifônica da ironia:

Falar de modo irônico para um locutor L, apresentar a enunciação como expressando a posição de um enunciador E, posição cuja responsabilidade não é assumida pelo locutor L e, mais que isso, que ele considera absurda [...] a posição absurda é diretamente expressa (e não mais citada) na enunciação irônica e, ao mesmo tempo, ela não é atribuída a L, já que este só é responsável pelas palavras, sendo os pontos de vista manifestados nas palavras atribuídos a uma outra personagem E.<sup>286</sup>

A semelhança da relação entre locutor e enunciador aproxima-se das concepções de autor implícito(enunciador), responsável pelo enunciado e pela enunciação, e de narrador (locutor), voz enunciativa (instância de papel) que gerencia os pontos de vistas de outrem. É entre essas “consciências” (vozes discursivas, pontos de vistas etc.) que se estabelece a polifonia do discurso. Mas o que se pode entender como “polifonia”?

Segundo Cristóvão Tezza, polifonia é uma “palavra de empréstimo da arte musical pela sobreposição de várias linhas melódicas independentes, mas harmonicamente relacionadas.”<sup>287</sup> O conceito de polifonia no discurso foi cunhado pelo linguista e pensador russo Mikhail Bakhtin a partir de suas reflexões sobre a obra romanesca de Fiodor Dostoievski. No livro *Problemas da poética de Dostoievski*,<sup>288</sup> Bakhtin considera o autor russo como responsável por um novo tipo de romance, o *romance polifônico*:

<sup>285</sup> BRAIT, 1996, p. 16.

<sup>286</sup> DUCROT, Oswald citado por CHARADEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. Ironia como polifonia. In: *Dicionário de análise do discurso*. Trad. Fabiana Komeau. São Paulo: Contexto, 2012. p. 291.

<sup>287</sup> TEZZA, Cristóvão. Polifonia e ética. *Revista Cult*, São Paulo, ano VI, n. 59, jul. 2002, p. 60.

<sup>288</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

A essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade ordem superior à da homofonia. E se falarmos de vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento.<sup>289</sup>

O trecho citado pode ainda ser pensado como uma alegoria musical, ou melhor, a polifonia em discurso é essa arquitetura de melodias heterogêneas que se encontram num corpo sinfônico, que buscam a harmonia não no uníssono, mas no todo sonoro do discurso. Para Bakhtin, o elemento que define a polifonia é essa massa de “matérias mais heterogêneas e mais incompatíveis,” ou seja, internamente o discurso polifônico possui uma autonomia que se desdobra em uma produção de sentidos diversos, gerando uma multiplicidade de leituras, por conseguinte, uma multiplicidade de novos textos. Fala-se, aqui, em heterogeneidade de discursos. Para entender melhor o conceito de polifonia faz-se necessário, portanto, observar o ideário do pensador russo sobre a natureza do discurso.

Para Bakhtin, o princípio que constitui a linguagem discursiva é o diálogo, ou melhor, o dialogismo. Segundo o linguista, não existiria discurso sem a interação de pelo menos dois sujeitos da enunciação. Não existe discurso sem enunciador e enunciatário: mesmo no monólogo sempre haverá um “eu” que fala para um “outro que não é nem o duplo de uma face a face e nem mesmo o ‘diferente’, mas ‘um outro que atravessa constitutivamente o um’”.<sup>290</sup> Então, o princípio da linguagem é o dialogismo. Bakhtin ainda afirma que a interação discursiva não existe fora do contexto social e ideológico dos interlocutores. A pesquisadora Maria Letícia Rechdan, ao refletir sobre essa ideia, explica que “cada locutor tem um ‘horizonte social’ bem definido. Portanto, a enunciação procede de alguém e se destina a alguém. Qualquer enunciação propõe uma réplica e uma reação”,<sup>291</sup> ou seja, é este o princípio do dialogismo: a interação verbal do texto e os agentes da enunciação, os elementos do diálogo inerentes ao discurso. A pesquisadora Diana L. P. de Barros assim resume o conceito de dialogismo em Bakhtin:

Em resumo, Bakhtin concebe o dialogismo como princípio constitutivo da linguagem e condição do sentido do discurso. Examina-se, em primeiro lugar, o dialogismo discursivo, desdobrando em dois aspectos: o da interação verbal

<sup>289</sup> BAKHTIN, 1981, p. 16.

<sup>290</sup> AUTIER-REVUZ, citado por CHARADEAU; MAINGUENEAU, 2012, p. 162.

<sup>291</sup> RECHDAN, 2003, p. 1.

entre o enunciador e o enunciatário do texto, o da intertextualidade no interior do discurso.<sup>292</sup>

O discurso, transito verbal, estabelece as vozes sociais e os lugares dos sujeitos da enunciação (narrador e narratário). O centro da enunciação passa a ser a interação das vozes sociais e ideológicas, não mais o “eu ou o tu”, “mas no espaço criado entre ambos, ou seja, no texto”.<sup>293</sup> O dialogismo considera o diálogo entre outros textos: a intertextualidade. Na visão de Bakhtin, a intertextualidade é “interna das vozes que falam e polemizam no texto, nele reproduzindo o diálogo com outros textos.”<sup>294</sup> Portanto, o dialogismo se refere às vozes sociais que interagem na enunciação e no diálogo entre os vários tecidos (discursos) textuais que essas vozes articulam.

A importância do conceito de dialogismo para a compreensão da polifonia está em sua relação como discurso. Para Bakhtin, o discurso é sempre dialógico, porém a polifonia só ocorre em discursos em que várias vozes ou consciências se deixam ouvir para a construção dos sentidos. Entretanto, o discurso pode ser monofônico quando uma voz, uma ideologia, solapa e se impõe às outras vozes do discurso. Este é o caso de discursos fortemente ideológicos como os ensaios de opinião, as cartilhas políticas, a teologia, a filosofia no sentido cartesiano e o discurso da história oficial. Todos os textos que se voltam para desconstruir discursos alheios e fazer prevalecer seu ideário são marcados pelo movimento monofônico de uma única voz.

Mesmo no discurso da arte, a construção da polifonia não é algo corriqueiro. O discurso literário, como qualquer diálogo de vozes sociais, está marcado pelo contexto socioideológico de seus atores. Portanto, um texto romanesco pode comportar vários personagens com posições ideológicas diferentes que, porém, se encaminham para uma ideologia única. A autonomia de vozes, que é o espelho do jogo polifônico, é de difícil conjugação estrutural, surgindo em momentos cruciais da narrativa, mas não se mantendo como um jogo contínuo. Diana Barros, citando O. Ducrot, aponta os locais do discurso romanesco em que a polifonia se faz ouvir:

No discurso direto, por exemplo, há diversos locutores, e a polifonia é dita “fraca”; no discurso indireto livre, na negação polêmica ou *na ironia*, variam

---

<sup>292</sup> BARROS, Diana Luz P. de. Dialogia, polifonia e enunciação. In: BARROS, Diana Luz P.; FIORIN, José Luiz (Org.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: EDUSP, 1994. p. 2.

<sup>293</sup> BARROS, 1994, p. 3.

<sup>294</sup> BARROS, 1994, p. 4.



os enunciadores. Nesse caso, a polifonia atinge a plenitude: as vozes que dialogam e polemizam “olham” de posições sociais e ideológicas diferentes, e o discurso se constrói no cruzamento dos pontos de vista.<sup>295</sup>

Assim, ironia e humor acontecem no seio dos discursos polifônicos, com a ressalva de que esses elementos podem acontecer em um movimento fortemente ideológico, direcional, que visa à subversão de um sentido, pela afirmação autoritária do ideário do ironista. Essa ironia, dita retórica, embora utilize intertextualmente os discursos de outrem, o faz para estabelecer ou fortalecer o seu próprio discurso.

A ironia *humoresque*, de segundo grau ou “instável”, por seu turno, cultua a polêmica e a ambiguidade como seus elementos, os quais são também os elementos da polifonia discursiva que Bakhtin compreende como “carnavalização”. Tal conceito de dá a partir de uma leitura das festas medievais, como o carnaval: “o carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre os atores e espectadores. No carnaval todos são participantes ativos e todos participam da ação carnavalesca.”<sup>296</sup> No carnaval, portanto, são desfeitas as hierarquias da ordem social, e todos são reis, rainhas, peões e bobos da corte. Bakhtin destaca como exemplos modelares da carnavalização os romances *Dom Quixote de La Mancha*,<sup>297</sup> de Miguel de Cervantes, e obras de Rabelais como *Gargantua e Pantagruel*.<sup>298</sup> O conceito de carnavalização foi abstraído da investigação crítica da literatura picaresca de Rabelais, de obras parodistas e satíricas da Idade Média que cultivavam a ambivalência, a ambiguidade, a duplicidade e a multiplicação de vozes textuais, criando uma pluralidade de sentidos. Nesse modelo, assimilado pelo romance contemporâneo, a ironia e o humor se instalaram na construção discursiva do texto.

No próximo capítulo, dedicado à análise dos romances, será demonstrado como esses dois elementos do discurso (ironia e humor) “acontecem” na estratégia romanescas de Moacyr Scliar pelas vozes de seus escribas narradores.

<sup>295</sup> BARROS, 1994, p. 5. (Grifo meu)

<sup>296</sup> BAKHTIN, 1981, p. 105.

<sup>297</sup> CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote de La Mancha*. Trad. Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

<sup>298</sup> RABELAIS, François. *Gargantua e Pantagruel*. Trad. David Jardim. Belo Horizonte: Itatiaia, 2003.

## 4 AS ESCRITURAS DE SCLiar: OS ROMANCES BÍBLICOS

O narrador é sempre um personagem inventado, um ser fictício, como os outros personagens cuja história ele “conta”, mas é o mais importante deles porque a maneira como age – mostrando-se ou se escondendo, atrasando-se ou saindo em disparada, sendo explícito ou evasivo, falastrão ou taciturno, brincalhão ou sério – determina se os outros personagens irão nos convencer da sua verdade ou nos impedir de crer nela, levando-nos a vê-los como marionetes ou caricaturas. O comportamento do narrador é fundamental para a coerência interna de uma história, o que, por sua vez, é um fator essencial para a existência do seu poder de persuasão.

Mario Vargas Llosa em *Cartas a um jovem escritor*

### 4.1 “As pragas”: uma leitura exemplar

“As pragas”<sup>299</sup> faz parte da coletânea de contos *A orelha de Van Gogh*, publicada em 1989. É um conto longo, se comparado às outras narrativas curtas de Moacyr Scliar: o texto é dividido em oito minicapítulos que reencenam os eventos bíblicos narrados no livro do *Êxodo*, capítulos 7 a 13. Trata-se da maldição enviada por Iahweh, Deus único dos hebreus, sobre o povo egípcio para forçá-lo a libertar o povo de Israel que estivera mantido cativo por 400 anos. Moisés é o mensageiro enviado de Iahweh para anunciar e executar as pragas divinas. Moisés, talvez o primeiro escriba bíblico, aquele que mais tarde iria receber as Tábuas da Lei, os dez mandamentos. O texto bíblico relata a resistência do povo egípcio através da figura emblemática de seu líder, Faraó, que se nega a libertar o povo hebreu e, em contrapartida, aumenta os flagelos sobre ele. Irremediavelmente, as pragas vêm, uma a uma, sobre o povo egípcio, seus animais, suas terras e plantações. Sucedem-se as águas transformadas em sangue, as rãs, os mosquitos, as moscas, a morte dos animais, as úlceras, a chuva de pedras, os gafanhotos, as trevas e, finalmente, a derradeira e mais terrível das pragas – a morte dos primogênitos. A postura intolerante do Faraó é finalmente quebrada e o povo hebreu é libertado. O episódio também marca a primeira *Pessash*, a páscoa judaica, festa que comemora a libertação do povo de Israel.

---

<sup>299</sup> SCLiar, Moacyr. *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 227-240.

No conto em questão, Moacyr Scliar lança seu olhar enviesado sobre esses eventos e, cuidadosamente, inverte o ponto de vista do episódio bíblico. Recria parodicamente o enredo e a ação se desenvolve, literalmente, “na outra margem do rio” (canto paralelo!), longe do palco do conflito entre o Faraó e Moisés, mas não longe dos efeitos das pragas sobre os egípcios. Scliar vê as pragas divinas pelo olhar estarecido dos egípcios, no caso, através de uma família de agricultores que vive e trabalha às margens do rio.

O autor elege um narrador testemunha que observa os fatos no interior daquela família, composta por seis membros: os pais, três filhos (o primogênito, o caçula e, entre esses, o filho do meio, que é o narrador) e uma filha. Os fatos são narrados posteriormente, como um registro de diário. Esse narrador homodiegético, logo do início da narrativa, situa o espaço em que se desenvolve a ação e também estabelece o devir cíclico no qual todos aqueles seres estão inseridos. O tom de seu relato é quase bucólico, sem grandes arroubos, como o vagar da memória que lentamente agrupa as lembranças, ou seja, um contraponto com o narrador bíblico, com sua urgência e precisa dramaticidade. Assim o narrador inaugura seu registro:

Nossa vida era regulada por um ciclo aparentemente eterno e imutável. Periodicamente subiam as águas do grande rio, inundando os campos e chegando quase até nossa casa; depois baixavam, deixando sobre a terra o fértil limo. [...] E então vinha a colheita, e a festa da colheita, e de novo a cheia. Ano após ano.

A circularidade da história é caracterizada pela vida rotineira das personagens, que se moldam pelo ciclo do rio, e transparece na apresentação daquela família. O estilo da narrativa é diverso do próprio texto que parodia, pois o texto bíblico raramente trata do cotidiano de seus personagens. Segundo o próprio Moacyr Scliar, “a narrativa bíblica é sintética e econômica. O narrador não perde tempo com a descrição de paisagens, de lugares ou mesmo de personagens; tudo isso fica a cargo do leitor. O que interessa é o que aconteceu e a lição que daí se pode extrair.”<sup>300</sup> Esta seria a primeira característica perceptível das recriações do texto sagrado pelo escritor gaúcho: seus personagens estão inseridos em um cotidiano circular e comum, mas a ação que entrelaça o episódio retomado é sempre um evento incomum ou extraordinário, que invade e rompe, mesmo que momentaneamente, o ciclo inicial. A primeira ação do narrador é, quase sempre, enunciar este cotidiano.

---

<sup>300</sup> SCLIAR, Moacyr. *O texto ou: A vida, uma trajetória literária*. Rio de Janeiro: Bertrand-Brasil, 2007. p. 80.

O narrador mostra as características das personagens descrevendo suas reações ao evento incomum que os lança na ação bíblica, ou seja, à primeira praga: as águas que se transformam em sangue. A família retratada se apercebe do fato durante um passeio no rio, e assim reagem as personagens: a irmã, que segundo o narrador, “poderia ser reconhecida como um novo espírito científico,”<sup>301</sup> é a primeira a perceber o evento, entra no rio e verifica empiricamente o fenômeno e decreta, após uma pequena discussão com a família: “[...] – o rio transformou-se em sangue”;<sup>302</sup> a mãe, segundo o narrador, “chorava dia e noite, convencida de que o fim estava próximo”;<sup>303</sup> “nosso pai não ouviu, ou fingiu não ouvir”;<sup>304</sup> afirma o narrador, ao passo que o primogênito, “prático [...] pensava em tirar proveito vendendo o sangue para exércitos estrangeiros”.<sup>305</sup> As atitudes opostas do pai e do primogênito são sintomáticas para a compreensão da inversão paródica em relação à narrativa bíblica que o conto retoma. Essa dinâmica das personagens se manterá ao longo da narrativa.

A tragicidade dos efeitos das pragas sobre a vida das personagens é atenuada por um sutil humor, que surge na narrativa quando são descritas algumas tentativas de adaptar os efeitos dessas pragas à rotina familiar. As marcas desse humor estão nos projetos comerciais do filho mais velho em relação às pragas, como vender o sangue, cozinhar as rãs ou comer os gafanhotos. São ideias, entretanto, fora de lugar no contexto histórico em que se inserem: as vozes das personagens modulam tais discursos, e o humor surge desestabilizando o pastiche paródico em relação à seriedade sacralizada do enredo bíblico.

O narrador, em sua apresentação, define-se como o escriba daquele relato, registrado (escrito) por ele como um testemunho da história. É um documento outro, distinto do texto da Bíblia, portanto independente, sem o compromisso didático e doutrinário de sua fonte primeira. Cria-se, então, um espaço ficcional no qual o registro bíblico pode ser desviado e dessacralizado, tirando-lhe o peso de registro do sagrado. Vejamos então como o narrador-escriba se coloca em sua narrativa:

Éramos seis na pequena casa: meus pais, meus três irmãos e eu. Todos dedicados à faina agrícola. Mais tarde aprendi o ofício de escrever; foi desejo

---

<sup>301</sup> SCLIAR, 1995, p. 227.

<sup>302</sup> SCLIAR, 1995, p. 230.

<sup>303</sup> SCLIAR, 1995, p. 230.

<sup>304</sup> SCLIAR, 1995, p. 230.

<sup>305</sup> SCLIAR, 1995, p. 230.

de meu pai, acho que ele queria que eu contasse esta história; aqui está a história.<sup>306</sup>

O narrador, como o escriba, encena a introdução de seu registro como fonte da narrativa. Essa estratégia de um registro sobre a narrativa no próprio enunciado, um relato dentro do relato que se refere metalinguisticamente ao seu processo de produção, não é inédita na literatura. Essa estratégia textual pode ser aproximada daquilo que o semiólogo e escritor Umberto Eco definiu como “metanarratividade”, ou seja, como “reflexão que o texto faz sobre si mesmo e sua própria natureza ou intrusão autoral que reflete sobre o que se está contando e talvez convide o leitor a compartilhar de suas reflexões”.<sup>307</sup> Essa estratégia é uma constante nas narrativas recriadas da Bíblia de Moacyr Scliar, ou nos trabalhos em que o diálogo intertextual é fortemente marcado. Como será demonstrado nas análises dos três romances, tal estratégia é fundamental para estabelecer o espaço ficcional em que o autor promove o intercâmbio de discursos que modulam sua prosa.

O conto se encerra na última praga, a morte do primogênito. Naquele ponto da narrativa os personagens já conhecem a causa de seu infortúnio (a maldição do Deus hebreu) e reagem a ele de formas diversas. As reações são muito diferentes. O conformismo radical do pai, que se recusa a mudar diante da urgência de suas aflições e leva toda a família para sua inação, é confrontado pelo dinamismo de seu primogênito, que quando é anunciada a última praga, brada em dramático desespero: “[...] Eu devo morrer? É justo isso? Respondam-me: é justo isso? [...] Não vou me entregar, disse. Não vou morrer sem lutar.”<sup>308</sup> Ele então sai de casa e retorna com a chave de sua salvação: o sangue do sacrifício do animal das primícias, marcando as portas do lar, afastaria da casa o anjo da morte. Implora ao pai que sacrifique sua última vaca e o salve. Moacyr Scliar mantém em seu conto o que está em *Êxodo 12:29*: “[...] Iahweh feriu todos os primogênitos do Egito.”<sup>309</sup> Em estilo indireto livre, o narrador reproduz a última frase do primogênito, “Vocês não mataram a vaca”,<sup>310</sup> que antecede sua morte. O primogênito é enterrado e o narrador encerra seu relato em uma frase de ironia cortante. “Pode-se dizer o seguinte (e a frase até que não é das mais empoladas, para quem termina a narrativa): a vida prossegue seu curso, num ciclo *aparentemente* eterno.”<sup>311</sup>

<sup>306</sup> SCLiar, 1995, p. 227.

<sup>307</sup> ECO, Umberto. Ironia intertextual e níveis de leitura. In: *Ensaaios sobre literatura*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003. p. 199.

<sup>308</sup> SCLiar, 1995, p. 238.

<sup>309</sup> A BÍBLIA de Jerusalém. São Paulo: Paulinas, 1985. p. 122.

<sup>310</sup> SCLiar, 1995, p. 239.

<sup>311</sup> SCLiar, 1995, p. 239 (grifo meu).

A aresta cortante, para usar a expressão de Linda Hutcheon, é o advérbio *aparentemente*, que potencializa a ironia do comentário metanarrativo no parêntese. A frase é quase a mesma daquela que abre o conto, mas o sentido do advérbio é outro, pois perdeu-se do adjetivo imutável. O ciclo retornou ao seu eixo, *aparentemente*, mas não retornou igual. A ironia engendrada no conto coloca-nos sob a perspectiva dos egípcios na saga bíblica, e obriga-nos a dar-mo-nos conta dos danosos efeitos daquelas pragas sobre eles. Porém, é a figura do pai que configura a inversão irônica do texto, pois a personagem reproduz a intolerância e a intransigência do Faraó, e deixa perecer seu primogênito. Esta é a questão que a ironia nos coloca: por que nunca aprendemos, mesmo quando já sabemos? É a grande questão da consciência narradora.

O narrador e personagem se mantém, também *aparentemente*, neutro, descrevendo e comentando os eventos e as reações de sua família, única ação que atribui a si. O conhecimento (a informação da história) e o controle que tem no encadeamento e distribuição dessa informação ao longo da narrativa não se reflete em autorreflexão, e o narrador escamoteia a si mesmo. Ao se colocar quase em um nível heterodiegético diante dos dramáticos fatos que testemunha, ele iguala sua neutralidade à inação que caracteriza o personagem do pai, adiando mesmo em sua fala o reconhecimento daquilo que já conhece. A voz narradora é uma consciência titubeante, errática; em relação à história que conduz, a ironia que traduz obliquamente resvala sobre si. Portanto, sua “aresta avaliadora” é uma dupla face cortante: irrita no cerne do enunciado e no ruído de fundo que se deixa vazar na eminência da enunciação.

Concluída essa breve análise desse notável conto bíblico de Moacyr Scliar, podemos abstrair alguns procedimentos identificáveis a partir do formato do texto:

a) A composição do personagem do narrador como escriba, que tem um controle aparente de toda a informação diegética: essa informação se dá como estratégia metanarrativa por meio de um registro escrito encenado ou referenciado no corpo do enunciado.

b) O diálogo intertextual com a Bíblia acontece em forma de paródia, pela inversão irônica e quase sempre humorística do ponto focal da narrativa. O narrador é o ponto que reflete essa ironia e esse humor.

c) O narrador ou os narradores são consciências erráticas e errantes: embora possuam o controle das informações diegéticas e engendrem ironia e humor nos diversos níveis semânticos da narrativa, não são providos de conhecimento analítico sobre si mesmos, o que os torna incertos, não confiáveis, ambíguos. Portanto, múltiplos em significações.

#### **4.2 A mulher que escreveu a Bíblia: a narradora *gauche* do sagrado**

Meus personagens prediletos são os fracassados, os *gauches* da vida, os anti-heróis [...]

Moacyr Scliar em *entrevista a Edla Van Steen*

##### *4.2.1 Sumário e estrutura da narrativa*

*A mulher que escreveu a Bíblia*,<sup>312</sup> romance publicado em 1999, é um marco na produção literária de Moacyr Scliar. Premiado no ano de sua publicação, foi um sucesso editorial, porém sua importância não se restringe a essas conquistas – não incomuns na trajetória do escritor. Nessa obra, o autor intensifica o diálogo com o texto bíblico que até então se fizera em sua produção. Com este título, Moacyr Scliar consolidou (como descrito no capítulo 2 desta dissertação) o “romance bíblico” – a reescrita do texto sagrado pelo viés paródico.

Diferentemente de outras publicações anteriores que tomam como ponto de partida um episódio da Bíblia, configurando a saga, mas que situam suas principais ações no tempo presente, nesse trabalho o autor recria o tempo bíblico para refletir sobre o passado e sobre como esse é interpretado pelo olhar contemporâneo. Portanto, cria uma janela no presente na qual seus narradores recompõem o passado bíblico pelo olhar oblíquo da ironia e do humor, em um processo desestabilização do corpo narrativo sobre o qual se apoiam as interpretações até então consolidadas.

O romance parte de uma premissa curiosamente polêmica, citada pelo autor como epígrafe do romance retirada do *O livro de J*<sup>313</sup> do crítico americano Harold Bloom. O ensaio de Bloom é uma interpretação de uma tradução realizada pelo poeta David Rosenberg dos textos da Bíblia Hebraica atribuídos à fonte javista, ou “J”. Bloom aventa a hipótese de que o autor

<sup>312</sup> SCLIAR, Moacyr. *A mulher que escreveu a Bíblia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

<sup>313</sup> BLOOM, Harold; ROSENBERG, David. *O livro de J*. Trad. Monique Balbuena. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

dos textos seria uma escriba feminina – uma mulher. Com base na análise estilística dessa tradução, o crítico propõe o que o fator determinante para sua curiosa leitura é a ironia: a dicção irônica que ressalta no texto de J, em seu entender, é eminentemente feminina. Portanto, para Bloom, uma mulher teria sido responsável pela redação de grande parte da Torah.

A partir desse mote temático o escritor gaúcho construiu seu romance, que procura responder à seguinte questão: se uma mulher pudesse ter escrito a Bíblia na corte do rei Salomão, quem seria ela? A resposta do ficcionista Moacyr Scliar foi o livro *A mulher que escreveu a Bíblia*. Todavia, o escritor não se limita a uma leitura apenas bem humorada da questão, mas desenvolve também uma autorreflexão das personagens em relação à sua identidade e ao seu estar e fazer no mundo (diegese) em que se inserem. Scliar põe em xeque a autoridade de leituras sedimentadas na tradição eclesiástica e elabora novas possibilidades de interpretação.

*A mulher que escreveu a Bíblia* é um romance estruturado em uma dupla narrativa, com dois narradores homodiegéticos cujas histórias são narradas posteriormente em dois capítulos, cada um correspondendo à fala de um narrador. A primeira narrativa, situada no tempo presente, é o relato de um ex-professor de história que, prosaicamente, se apresenta como “terapeuta de vidas passadas”. Dissimuladamente, o narrador nos revela fazer sucesso com a profissão que escolheu, mas que teria chegado à ocupação quase por acaso. Filho de um operário e militante do Partido Comunista, optou pela história para agradar o pai, mas a baixa remuneração, o desinteresse dos alunos e sua própria falta de convicção o desiludiram da profissão. Um evento singular, provocado por sua última tentativa de fazer com que seus alunos se interessassem pela matéria – em que um aluno assumiu a personalidade de uma figura do passado, por acreditar-se uma reencarnação de tal figura –, revelou o mapa da mina de seu novo negócio.

Seus conhecimentos de história ajudaram a dar credibilidade ao seu projeto e a garantir seu sucesso. Sua tranquilidade, no entanto, foi quebrada por uma “paciente” que, vítima de desilusão amorosa, procurou-o por julgar-se a reencarnação de uma esposa do rei Salomão. No processo “terapêutico”, o ex-professor se apaixona pela paciente, que o abandona mas deixa aos seus cuidados o relato escrito de sua regressão ao passado. O narrador encerra então o seu próprio relato com a informação da leitura do relato da personagem por quem se apaixonara:



Essa é a história que tenho lido, dia e noite, desde que ela se foi. Procuo a mim próprio, nessa história. *Procuo-me nas linhas e nas entrelinhas, procuro-me nos nomes próprios e nos nomes comuns, procuro-me nos verbos e nos advérbios, nos pontos, nas vírgulas, nas reticências.* E não me acho. Assim como não me acho em lugar nenhum. Estou perdido.<sup>314</sup>

O primeiro capítulo do romance, com apenas 11 páginas, é grafado em itálico, como se fosse um comentário ou uma introdução ao segundo capítulo. Através de uma *metalepse*,<sup>315</sup> ou transposição de um nível diegético para outro, o narrador do primeiro nível encena a narrativa de segundo nível como encaixe do primeiro nível diegético. Como vemos no trecho anterior, o narrador estabelece o intercâmbio das histórias por meio da incorporação (leitura) do relato de sua cliente, abrindo a janela estruturada da segunda história.

A segunda narrativa é situada nos tempos bíblicos, à época do rei Salomão. A personagem narradora é a filha mais velha do chefe de uma pequena aldeia na periferia do reino. No início de seu relato, ao ver-se em um espelho, artigo raro naquela época, descobre-se feia, descrevendo-se como um ser grotesco – revelação até então desconhecida que irá marcar o seu destino, pois sabendo-se feia percebe que são raras as possibilidades de realizar-se no matrimônio, diante do que se isola em cavernas próximas à aldeia, como uma espécie de eremita, e se entrega ao prazer solitário. No entanto, ela se apaixona por um pastor de cabras, empregado de seu pai, e essa paixão é frustrada quando o pastor se envolve justamente com sua irmã, sendo descoberto, castigado e expulso da aldeia, aumentando ainda mais a decepção da personagem narradora. Curiosamente, aprende a escrever – habilidade rara entre homens e praticamente inconcebível às mulheres – com o escriba de sua aldeia. A escrita passa a ser sua nova paixão.

O destino reserva à protagonista uma mudança drástica: por ser a filha mais velha do chefe da aldeia, é convocada para fazer parte do harém do Rei Salomão, como uma de suas famosas 700 esposas, muda-se então para Jerusalém. Logo na chegada acompanha o famoso “julgamento de Salomão”. Apaixona-se imediatamente pelo rei, porém é rejeitada por sua “feiura”. Frustrada, arma um complô contra o rei no Harém para que ele a receba; instala-se a confusão e ela é, finalmente, enviada ao leito real, onde o rei que não consegue consumir o ato e a rejeita. Furiosa, a protagonista escreve uma carta a seu pai com um mirabolante plano para

<sup>314</sup> SCLIAR, 2006, p. 17 (grifo meu).

<sup>315</sup> Termo utilizado por Gerard Genette, citado em LOPES, Ana Cristina M.; REIS, Carlos (Org.). *Dicionário de teoria narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. p. 234.

sequestrar o rei e forçá-lo a cumprir suas obrigações de marido. A carta é interceptada pelo rei que, ao lê-la, fica admirado com a capacidade estilística de sua esposa. O rei Salomão, então, convoca sua esposa para redigir e compilar a história de seu povo, tarefa que seus escribas reais não conseguem realizar. A narradora entrega-se à tarefa com afinco, pois intenciona seduzir o rei com sua prosa por meio da tarefa que lhe foi solicitada. Porém, entra em conflito com os escribas reais devido à redação muito pessoal que faz da história de seu povo. Obrigada a redigir conforme as regras dos escribas, tenta colocar-se nas entrelinhas do texto e termina a tarefa da redação durante a famosa visita da rainha de Sabah ao rei Salomão.

Reencontra, então, sua paixão inicial, o pastor da montanha, agora marcado pela vida e convertido em um revolucionário fanático. A redatora prevê um complô contra o rei e tenta avisá-lo, porém o ataque terrorista se dá contra o trabalho que realizou: o livro que escreveu é queimado. Terrivelmente abalada, é convocada pelo rei para julgar o responsável: o pastor, sua primeira paixão. A narradora não o condena e, libertando-o, convoca o pastor para ser o guia da viagem de volta da rainha de Sabah. Naquela mesma noite, é chamada ao leito real, onde o rei Salomão a consola e os dois se entregam à uma longa noite de paixão, realizando finalmente os desejos da protagonista. O romance se encerra com a protagonista escapando do palácio real em busca de seu destino:

Sem dificuldade, pulei o muro do palácio. Corri pelas ruas da cidade adormecida, em direção ao sul, ao deserto. Ia atrás de um certo pastorzinho. Se me apressasse, poderia encontrá-lo em dois ou três dias. À altura de certa montanha. E de suas enigmáticas, mas promissoras, cavernas.<sup>316</sup>

O sumário do enredo demonstra a rede complexa das peripécias romanescas, mas a aventura se concentra na trajetória da escriba, de modo que a primeira narrativa funciona como um prólogo à segunda. As duas narrativas se complementam para criar esse mundo *fictício possível*, em que uma mulher teria escrito a primeira versão da Bíblia. Para tanto, Moacyr Scliar cria duas vozes narrativas<sup>317</sup> com as quais articula a sua estrutura ficcional; assim, examinaremos aqui cada narrador com o intuito de demonstrar o modo pelo qual cada um assume sua função na narrativa. O esquema geral das vozes narrativas pode ser representado como se segue:

---

<sup>316</sup> SCLIAR, 2006, p. 17.

<sup>317</sup> Utilizo o conceito de voz narrativa como a manifestação da presença do narrador. A voz narrativa diz respeito à pessoa do narrador, à sua identidade e às manifestações da sua identidade. Seria resposta à pergunta que se faz à narrativa: quem fala? Ou, como prefere Oscar Tacca, quem conta?

**Quadro 2 – Vozes narrativas presentes em *A mulher que escreveu a Bíblia***

1º Nível Narrativo (capítulo 1)	2º Nível Narrativo (capítulo 2)
Terapeuta → (Paciente) → {Narrador homodiegético} {autora do relato}	→ A escriba ( <i>a mulher que escreveu...</i> ) {Narrador homodiegético}

Fonte: Elaboração própria

O quadro anterior demonstra a subordinação entre as vozes da narrativa, ou seja, a segunda narrativa, espaço diegético no qual se realiza a proposição do romance, está encaixada na primeira. A primeira voz narrativa será catalizadora do encaixe das outras vozes no universo diegético. Nessa instância enunciativa, o autor posiciona “[...] uma série biombos interpostos”<sup>318</sup> entre o discurso retomado (o texto bíblico) e o seu lugar de leitura tradicional – o espaço do sagrado. E quais seriam esses biombos?

O primeiro biombo seria a própria personalidade da personagem do narrador. A consciência do narrador está nos interditos de sua fala e revela a confiabilidade de seu relato, ou a falta dela. O narrador se apresenta de forma assumidamente oblíqua:

Muita gente pergunta por que me dedico à terapia de vidas passadas. Minha resposta *varia conforme as circunstâncias*. Quando sou entrevistado na tevê ou no rádio – e sou muito entrevistado –, declaro, de forma propositadamente reticente, que cheguei a isso por artes do destino. O resultado é, em geral, muito bom, traduzindo-se em admiradas exclamações por parte de entrevistadores e do público eventualmente presente. Destino é uma palavra de que as pessoas gostam muito; associam-na com o sobrenatural, com astros, coisas que sempre impressionam. Aproveitando o frisson, vou além. *A princípio com proposital dificuldade – pausas vacilantes, penosos silêncios – , mas logo com crescente entusiasmo – como se as comportas se tivessem aberto, entende?* as comportas da emoção – revelo que minha profissão originalmente era outra: professor de História. O que, de novo, é uma surpresa: em geral, imaginam-me psicólogo ou médico.<sup>319</sup>

No longo parágrafo citado, o narrador se define como um mestre da dissimulação, que se adapta à situação conforme exige sua plateia, ou seja, sua resposta oscila entre muitas possibilidades, ou “varia”, como diz ele. Assim prossegue ao longo do período e descreve o

<sup>318</sup> ECO, Humberto. *Pós-escrito a O Nome da Rosa*. Trad. Letizia Zini Antunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 31.

<sup>319</sup> SCLIAR, 2006, p. 7 (grifo meu).

processo interpretativo que subjaz à montagem discurso, indicando como manipula as emoções de seus interlocutores. De caráter duvidoso, esse narrador conduz seu discurso com uma ironia desconcertante que chama à cumplicidade o narratário (o leitor). A expressão – “entende?” – é como uma piscadela do humorista para plateia antes da última piada. Como coroamento de seu embuste, o narrador se define como professor de História.

No trecho citado transparecem algumas facetas que revelam o caráter duvidoso da personagem narradora: terapeuta de vidas passadas e professor de história, dissimulado, manipulador. Tem-se aí desenhado um “narrador não confiável”, pois o discurso que enuncia na primeira pessoa ressalta sua natureza ambígua e auto fictícia – ele confessa criar histórias que já se confundem com a verdade, e em determinado momento assevera: “essa é a história que conto nas entrevistas. E já contei tantas vezes que para mim já se tornou verdade. Fato ou ficção, o certo é que as pessoas gostam muito e é o que importa.”<sup>320</sup> Assim, o narrador produz no ato da sua enunciação um território maleável em que os discursos são filtrados pela ficcionalização. É na complexa personalidade dessa personagem narradora que, conscientemente, abre-se o primeiro biombo que se interpõe entre o real e a ficção. A personagem se apaixona por sua cliente, mas sente-se frustrada: ao narrador só é legado o manuscrito da história que lê (enuncia) pelo efeito de sua confessa amargura.

O segundo biombo são as vozes que ressoam na narrativa do manuscrito, que é o conteúdo diegético da segunda narrativa. Scliar vale-se desse recurso narrativo ao qual Umberto Eco chama *dialogismo artificial*, ou seja, quando o autor “[...] coloca em cena um manuscrito sobre o qual a voz narradora reflete, tenta julgar no momento mesmo em que narra”,<sup>321</sup> para assim criar o *mundo possível* no qual sua personagem narradora é a reencarnação de uma esposa do rei Salomão e autora da Bíblia.

Desse modo, toda a primeira narrativa e seu narrador criam as condições de verossimilhança da segunda narrativa, que, como vimos, está assentada em um território ficcional, no qual os discursos são desviados, distorcidos e recriados como ficção.

#### 4.2.2 A narradora feia e as margens da escrita

---

<sup>320</sup> SCLIAR, 2006, p. 11.

<sup>321</sup> ECO, 2003, p. 200.

A segunda narrativa situa sua ação nos tempos bíblicos, pelo relato de uma personagem narradora – uma jovem mulher, filha de um chefe de aldeia na periferia do reino de Israel. A narração em primeira pessoa mantém quase sempre um tom confessional, um relato pessoal em que a personagem tenta criar uma espécie de diálogo com seu narratário, e toda a ação se dá pelo seu ponto de vista: há poucos diálogos entre as personagens e muitas falas são encenadas indiretamente na fala da narradora.

A enunciação é, então, o desdobramento dessa consciência narradora cujo ponto de vista se mantém sempre ao nível perceptivo da personagem, que narra o que vê e sente, com exceção de algumas elipses reflexivas por meio das quais o monólogo cria mininarrativas no contexto da ação maior. A voz narrativa é fortemente modulada pela ironia e pelo humor, que se traduzem no movimento assimétrico da linguagem do romance frente ao texto bíblico, ou melhor, a linguagem contemporânea utilizada é um contraponto ao tom dramático e realista das escrituras, estabelecendo um distanciamento crítico em relação a elas.

A narradora lança um olhar contemporâneo sobre o passado, e sua fala é sempre marcada pela heterogeneidade entre o coloquial e o culto, com muitas expressões cotidianas (populares ou chulas). Assim, em seu discurso realiza-se, pelo menos, um jogo de vozes interpostas, a saber: o narrador primeiro leitor (enunciador) do relato, a voz da paciente autora do relato e a voz da esposa feia. Essa polifonia intradiscursiva modula as várias facetas que ditam o tom da enunciação, o chulo, o popular (expressões assumidamente masculinas), o feminino, o discurso científico, o discurso da história, o sagrado; porém, diferentemente de uma esquizofrenia discursiva, a voz narrativa modula e harmoniza a enunciação pelo jogo autorreflexivo entre a ironia e o humor, presente em toda a narrativa, como podemos verificar no seguinte trecho, em que a narradora protagonista descobre o sexo solitário:

Não deu outra. A partir daí a boa pedra me proporcionou muitos e muitos momentos de amargo e solitário prazer. Oculto sob outras pedras, essas de aparência comum, grosseira, *o querido calhau aguardava por mim; impaciente, antecipando o momento de penetração em certa grutinha úmida; fremindo, sim, de prazer. Quê? Pensais que as pedras não sentem?* Enganai-vos, homens e mulheres de pouca fé. As pedras sentem, sim, sentem muito mais do que certos humanos, os de duro coração e os outros. Só não manifestam seus sentimentos. Não gritam, não choram, não clamam aos céus.<sup>322</sup>

---

<sup>322</sup> SCLIAR, 2006, p. 33.

Verifica-se no parágrafo citado a estrutura dialogal que voz narradora imprime à narrativa, estabelecendo na instância enunciativa uma interlocução, chamando o narratário a participar do jogo de vozes textuais. Abre-se espaço para os comentários, para as inserções irônicas e humorísticas da narradora (expressões entre parênteses, travessões, perguntas, digressões etc.) que interrompem e comentam a narrativa paralela do estrato bíblico. A subjetividade da personagem narradora se impõe sobre o texto sagrado, modificando e distorcendo o tom culto impessoal bíblico, que é evocado pelo discurso indireto da personagem como um pastiche incompleto, que chama a atenção para o discurso primeiro sem emulá-lo inteiramente. Temos, então, um tom pessoal e subjetivo da consciência da narradora incidindo sobre e modificando um discurso patriarcal sacralizado.

É no intercâmbio entre as duas instâncias discursivas que narrativa faz emergir sua polifonia, pois múltiplos discursos atravessam a voz narradora, e essa mesma voz desdobra-se em outras vozes que compõem o romance. Há um hibridismo de discursos entre o sagrado e profano, o coloquial e o culto, o oral e o escrito, o histórico e o subjetivo, que se instauram na narrativa e se deixam entrever no discurso da narradora. As inserções dialogais permitem vislumbrar os resquícios da oralidade, uma marca do narrador Scliariano.<sup>323</sup> Segundo a pesquisadora Rafaella Berto Pucca, em ensaio sobre o romance, “na composição híbrida do discurso que intercala a tradição oral e a experiência de uma cultura escrita vemos, assim, um processo de estilização do discurso que incorpora outros gêneros e outras vozes para reconhecê-lo como parte integrante de uma dada tradição cultural [...]”.<sup>324</sup> Ou seja, a geleia geral discursiva incorpora gêneros e formas em um processo de atualização que nem repete nem exclui a tradição cultural, que valoriza o novo mas coloca em baila as dissonâncias entre os discursos. A narradora do romance evoca essas dissonâncias e insere, pela paródia, a ironia crítica em seu discurso. O primeiro parágrafo do relato já evidencia essas características:

A feiura é fundamental, ao menos para o entendimento desta história. É feia, esta que vos fala. Muito feia. Feia contida ou feia furiosa, feia envergonhada ou feia assumida, feia modesta ou feia orgulhosa, feia triste ou feia alegre, feia frustrada ou feia satisfeita – feia, sempre feia.<sup>325</sup>

<sup>323</sup> Berta Waldman assevera que “[...] Scliar também se torna um narrador sensível à oralidade, cuja tonalidade irá marcar seus escritos” (WALDMAN, Berta. *A Guerra no Bom Fim: uma forma seminal?* In: BERND, Zilá; ZILBERMAN, Regina (Org.). *O viajante transcultural: leituras da obra de Moacyr Scliar*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. p. 47).

<sup>324</sup> PUCCA, Rafaella Berto. Dialogia e marcas de oralidade em A mulher que escreveu a Bíblia de Moacyr Scliar. Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários, v. 7, p. 2-8, 2006. Disponível em: <[http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g\\_pdf/vol7/7\\_1.pdf](http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol7/7_1.pdf)>. Acesso em: 19 fev. 2014.

<sup>325</sup> SCLiar, 2006, p. 19.

Como vemos, o relato já evidencia na primeira frase o tom de paródia que o marcará quando inverte o conhecido verso do poeta Vinicius de Moraes,<sup>326</sup> bem como a ironia do encadeamento da “tipologia das feias”: o humor acontece nesse insólito território, quando a feiura produz a história.

Como descrito no sumário, a protagonista se descobre feia e, por isso, pária, fora do padrão, à margem do social. A característica física irá definir o seu “não lugar” no mundo, e ela resignadamente descreve o seu destino:

Mentiras à parte, meu destino estava traçado. Agora eu era a feia e tudo na minha vida seria condicionado por essa feiura. Homem algum gostaria de mim. Homem algum cantaria minha beleza em traços líricos. Minha vida amorosa seria tão árida quanto o deserto que nos rodeava.<sup>327</sup>

A feiura da personagem narradora é também uma das condicionantes que estruturam a sua significação no romance. Feiura como inverso de beleza pode ser também a negação de um padrão social de pertencimento, ou seja, o local da desarmonia, do diferente, do estranho, do grotesco, palavra que deriva do italiano “*La grottesca e grottesco*, como derivações de *grotta* (gruta)”.<sup>328</sup> Em seu estudo sobre o conceito, o crítico Wolfgang Kaiser assevera:

O mundo do grotesco é o nosso mundo – e não o é. O horror, mesclado ao sorriso, tem seu fundamento justamente na experiência de que o nosso mundo confiável e aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações.<sup>329</sup>

O grotesco e o feio traduzem um mundo que distorce os padrões de normalidade; ele está nesse limiar que desarticula e coloca em xeque esses padrões. A feiura e o grotesco se relacionam com a alteridade, com o olhar do outro, com o não reconhecimento do outro, com o estranhamento que aparta e separa. A protagonista narradora, frustrada, volta-se para as cavernas (grutas) da montanha que fica na periferia de sua aldeia, volta-se para a margem da margem. Nesse lugar periférico, encara sua fealdade e encontra-se consigo mesma, com ironia,

<sup>326</sup> “As muito feias que me perdoem / Mas Beleza é fundamental” (MORAES, Vinicius de. *Receita de Mulher*. In: *Poesia completa e prosa*. Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p. 284).

<sup>327</sup> SCLIAR, 2006, p. 31.

<sup>328</sup> KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 17.

<sup>329</sup> KAYSER, 1986, p. 40.

humor e alguma amargura. No texto, as referências à feiura estão quase sempre emolduradas pelo humor autorreferente (judaico) da narradora, e marcam portanto o local da crítica de sua reflexão. A descrição antropomórfica de sua de sua feiura é a condensação dessa ideia:

Resumindo, era isso o que eu via: a) assimetria flagrante; b) carência de harmonia; c) estrabismo (ainda que moderado); d) excesso de sinais. Falta dizer que o conjunto era emoldurado (emoldurado! Essa é boa, emoldurado! Emoldurado, como um lindo quadro é emoldurado! Emoldurado!) por uns secos e opacos cabelos, capazes de humilhar qualquer cabeleireiro.

O que o espelho me mostrava era algo semelhante a uma paisagem estranha, atormentada, na qual os acidentes (acidentes: muito apropriado, o termo) geográficos não guardavam a menor relação entre si. Uma catástrofe tinha ocorrido em minha face, um cataclismo que seguramente antecederia de muito o meu nascimento; o que eu estava vendo era a feiura arcaica, a feiura ancestral, uma feiura consolidada pelos anos, pelos milênios, talvez.

[...]

Porque ali estava a explicação para a minha feiura: na montanha. Naquele hostil acidente geográfico que eu aliás conhecia bem: era um lugar no qual eu, menina esquiva, frequentemente me refugiava, movida talvez, agora me ocorria, por certa afinidade eletiva, os medonhos traços de minha fisionomia correspondendo, em escala reduzida, mas nem por isso menos atroz, à torturada paisagem. Uma obtusa rocha era o meu nariz; a escura entrada de uma das muitas cavernas correspondia à minha boca. Muitos veem faces em nuvens; eu via na montanha – monumento ao insólito – a reprodução de meu próprio rosto.<sup>330</sup>

A voz narradora imprime nesse trecho um humor que provoca o riso ensimesmado ao se reconhecer na montanha, uma identificação em relação à qual o filósofo Henri Bergson afirma: “[...] o que faz rir [...] é por semelhança com o homem, pelo sinal com que o homem o marca ou pelo uso que o homem dele faz”<sup>331</sup>. A feiura da personagem é a marca de sua identidade constituída, é o que a lança à margem de seu universo e a define como uma consciência que atua a partir dessa margem. Eremita significa apartada, solitária, sozinha, separada do centro, *gauche*.<sup>332</sup>

Ao se reconhecer feia a personagem descobre a linguagem. Primeiro, a linguagem do corpo, que se traduz no sexo solitário com a pedra da montanha, a mesma montanha que tem (alegoricamente) impressa em sua face, tradução de sua feiura, de sua marginalização. Em seguida, a linguagem frustrada da paixão, que irá marcar sua trajetória de excluída. Frustrada

<sup>330</sup> SCLIAR, 2006, p. 23-24.

<sup>331</sup> BERGSON, Henri. *O riso*. Trad. Guilherme de Castilhos. Lisboa: Guimaraes Editores, 1993. p. 18.

<sup>332</sup> O termo *gauche*, de origem francesa, significa canhoto, esquerdo, figurativamente inseguro, acanhado, tímido, estranho. Mas, consagrado pela obra do poeta Carlos Drummond de Andrade, indica o *outsider*, o fora da margem, às avessas: o que está à margem, portanto, olha de fora – é esse o sentido que é pretendido nesta análise.



em relação ao amor pelo pastor da montanha, a narradora personagem descobre a escrita. A voz narradora passa a refletir sobre o ato da escrita, da letra ao texto, marcando a constante metanarratividade do romance. E será a escritura que definirá a linha paródica que virá a se desenrolar:

Tendo descoberto o mundo da palavra escrita, eu estava feliz, muito feliz. Escondida na caverna da montanha (minha habilidade teria de ficar em segredo, conforme recomendação do próprio escriba), eu passava os dias escrevendo, à tênue luz de uma lamparina. Escrevendo o quê? Qualquer coisa. Pensamentos. Versos. Histórias, sobretudo histórias. Histórias que eu inventava e nas quais era sempre a bela heroína cuja atenção príncipes, encantados ou não, disputavam.<sup>333</sup>

Refletindo sobre seu fazer, atividade marginal e realizada às escondidas, a narradora se faz conhecedora do código secreto das letras. A atividade criadora completa a tripla face da identidade romanesca: a feia, a mulher e a escriba. A escrita irá lhe proporcionar aquilo que o olhar social lhe negou: a capacidade da criação. É necessário lembrar que o espaço e o tempo do romance referem-se à Israel dos tempos bíblicos, e que para as personagens femininas, as mulheres da Bíblia, a maternidade é a principal virtude a ser alcançada. Vejam-se os exemplos da matriarca Sarah, esposa de Abraão; da rivalidade das irmãs Raquel e Lia, mães dos doze filhos de Jacó; e, principalmente, de Ana, mulher de Elcana e mãe do profeta Samuel. Ana se sente humilhada por não dar filhos ao seu marido e ora em uma lamentosa súplica. Conseguindo alcançar a graça almejada, ela consagra seu filho ao Deus de Israel, como seu profeta, conforme seu Cântico de agradecimento, em *I Samuel 2: 1-10*,<sup>334</sup> que exalta a maternidade como a maior graça da mulher.

A narradora protagonista, através da escrita, percebe-se capaz de criar aquilo que lhe foi negado, a beleza, a ordenação do mundo na simetria e na harmonia das palavras. A escriba se faz criadora e instaura seu próprio cântico de gratidão:

A mim isso não importava. Bastava-me o ato de escrever. Colocar no pergaminho letra após letra, palavra após palavra, era algo que me deliciava. Não era só um texto que eu estava produzindo; era beleza, a beleza que resulta da ordem, da harmonia. Eu descobria que uma letra atrai outra, que uma palavra atrai outra, essa afinidade organizando não apenas o texto, como a vida, o universo. O que eu via, no pergaminho, quando terminava o trabalho, era um mapa, como os mapas celestes que indicavam a posição das estrelas e

---

<sup>333</sup> SCLIAR, 2006, p. 40-41.

<sup>334</sup> “A mulher estéril dá à luz sete vezes, e a mãe de muitos filhos se exaure” (A BÍBLIA de Jerusalém, p. 421).

planetas, posição essa que não resulta do acaso, mas da composição de misteriosas forças, as mesmas que, em escala menor, guiavam minha mão quando ela deixava seus sinais sobre o pergaminho. Tratava-se de poder, de um poder que eu aos poucos ia assumindo. [...]

A única pessoa a quem eu tinha vontade de contar o que acontecia era o pastorzinho. Diria a ele que minha vida tinha agora um sentido, um significado: feia, eu era, contudo, capaz de criar beleza. Não a falsa beleza que os espelhos enganosamente refletem, mas a verdadeira e duradoura beleza dos textos que eu escrevia, dia após dia, semana após semana – como se estivesse num estado de permanente e deliciosa embriaguez.<sup>335</sup>

A reflexão sobre a escrita prossegue no paradoxo da enunciação, a feia que cria beleza, a desarmonia reconfigurando a babel de letras. Mas, ironicamente, não é ao Deus de Israel que a narradora dedica seu discurso, seu eleito é o pastor de cabras, apedrejado, expulso, pária e à margem, como a própria personagem. Seus caminhos errantes irão se cruzar por trajetos dessemelhantes, e no enredo a narrativa os colocará no centro da história do rei Salomão.

#### 4.2.3 A narradora e o rei Salomão

O rei Salomão é um personagem recorrente na obra de Moacyr Scliar, e projeta-se com destaque nos romances *A estranha nação de Rafael Mendes* e *Cenas de uma vida minúscula*, ambas obras que postulam a possibilidade de nativos do Amazonas serem descendentes do mítico Rei. Na Bíblia Hebraica, o rei Salomão é a grande personagem nos dois livros de *Reis*; seu reinado teria sido mais opulento dentre os de todos os reis de Israel, no período em que se construiu o primeiro grande templo de Jerusalém. Moacyr Scliar recria os eventos bíblicos que marcaram dois momentos distintos da trajetória de Salomão. *O Julgamento de Salomão*, descrito em *I Reis 3: 16-26*, e a visita da rainha de Sabá, em *I Reis 10: 1-13*. É entre esses dois eventos que o autor edifica sua paródia bíblica. São episódios que estabelecem dois dos mais importantes atributos míticos dessa personagem, a saber: a sabedoria<sup>336</sup> e o rei amoroso e amado.<sup>337</sup> A Salomão é atribuída a autoria dos livros do Eclesiastes (Qohélet, na Bíblia Hebraica), Provérbios e Cantares, livros que ilustrariam e justificariam a fama da personagem. Pesquisas historiográficas dos textos já colocaram em xeque tais atribuições,<sup>338</sup>

<sup>335</sup> SCLIAR, 2006, p. 23-24.

<sup>336</sup> I Reis 5:10: “A sabedoria de Salomão foi maior que a de todos os filhos do Oriente e maior que a sabedoria do Egito” (A BÍBLIA de Jerusalém, p. 514).

<sup>337</sup> Em 2 Samuel 12: 24-25: ao nascer, Salomão foi amado por Deus; seu segundo nome, Jededias, dado pelo profeta Natan, significa “amado de Iahweh” (A BÍBLIA de Jerusalém, p. 482).

<sup>338</sup> Conforme o pesquisador Geraldo Holanda Cavalcanti, autor de um amplo estudo sobre O Cântico dos Cânticos (CAVALCANTI, Geraldo Holanda. *O Cântico dos Cânticos*: um ensaio de interpretação através de suas traduções. São Paulo: EDUSP, 2005. p. 23). O poeta e tradutor Haroldo de Campos, responsável pela transcrição poética do Qohélet (o Eclesiastes), também atribuído ao Rei Salomão, aponta que este teria sido escrito no século III antes de

porém a narrativa investe na mitologia em torno dessa fama que o discurso do sagrado traduziu. A paródia de Scliar se organiza na reescrita e na desconstrução desses mitos.

A personagem narradora descreve o primeiro encontro com mítico rei no momento que se realiza o famoso julgamento. A narrativa faz menção à famosa prova da sabedoria do rei: ordenar a divisão de uma criança pela espada para solucionar a contenda entre duas postulantes à mãe da criança. O instinto materno faria revelar a mãe verdadeira do bebê. O teste proposto por Salomão é desconstruído pela narradora a partir da própria ideia da sabedoria do rei:

Algo tinha mudado. O ar estava denso, pesado, como saturado de invisível vapor. Era a sabedoria dele. Exalava sabedoria por todos os poros, impregnava-nos com sua sabedoria. O que dava uma sensação esquisita, uma espécie de cosquinha, que coisa gozada. [...] Tudo aquilo se constituía em prenúncio do que havia de vir: a sentença. Que Salomão enunciou na sua voz grave, pausada (Deus, que tesão me dava aquela voz, meu grelo vibrava em unísono com ela).<sup>339</sup>

A narradora ironiza a ação da sabedoria do rei, colocando em xeque a própria noção de sabedoria: coisifica o conceito abstrato, sabedoria como algo palpável, um perfume no ar. Todo o parágrafo se encaminha para a sentença do rei; no entanto, o comentário pessoal desconcertante que a voz narradora enuncia quebra o ritmo solene e introduz o cômico insólito, porém não gratuito. Esses comentários marcam o tom confessional do relato, mas também o embaralhamento dos diversos discursos que atravessam a narrativa. A narrativa canônica é constantemente atravessada pela subjetividade da voz narradora, quebrando a dramaticidade da ação, estabelecendo assim o prosaico, o cotidiano, o vulgar, o comum. Assim, a voz narradora desloca a cena do mítico sagrado para o terreno ficcional da paródia. O processo de dessacralização desse sagrado funciona como uma releitura crítica do próprio mito. É com esse prosaísmo em sua fala que a narradora põe dúvida a noção de sabedoria atribuída à decisão salomônica:

O rei, satisfeito, sorria. Tinha do que se orgulhar: acabara de dar uma prova concreta, palpável de sua sabedoria. A sabedoria cuja fama se espalhara pelo mundo e que o transformara numa lenda viva, no monarca dos monarcas. Era diante desse rei que eu me encontrava. Claro que eu poderia ter me perguntado se aquilo que eu acabava de ver havia sido, de fato, uma

---

Cristo, em época posterior ao reinado do grande monarca de Israel (CAMPOS, Haroldo de. *Qohélet = O-que-sabe: Eclesiastes*: poema sapiencial. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 17).

<sup>339</sup> SCLIAR, 2006, p. 60.

demonstração de sabedoria. E se a mulher identificada como mãe tivesse emudecido de terror, como ficaria a pretensa prova de maternidade? Que recurso lhe restaria então, senão ir além com a sentença, permitindo que o soldado cortasse a criança em duas? Esse ato bárbaro aliás nem resolveria a questão; o rei ainda teria de decidir que metade caberia a cada postulante. Mesmo que o corte fosse longitudinal, nada garantiria a simetria: o fígado ficaria de um lado, o baço de outro, por exemplo, isto sem falar que as metades do cérebro não são iguais.<sup>340</sup>

Ao inserir a análise prática da questão a narradora introduz um relativismo à consagrada sabedoria daquela decisão. Entramos, então, no território das suposições, portanto da imaginação. O próprio humor (quase escatológico) contribui para estabelecer o questionamento que se encerra no trecho.

Esse procedimento paródico que atualiza o texto bíblico com um olhar contemporâneo perfaz uma das categorias da paródia bíblica inventariadas pelo crítico Bernard Sarrazin, citado em artigo pela pesquisadora Soraya Lani,<sup>341</sup> a das práticas textuais de paródias bíblicas, ou seja, “o escritor trabalha com lembranças da História Santa que lhe fornecem um plano narrativo e lhe dão matéria para uma atualização humorística. [...] permite identificar alguns clichês de nossa cultura religiosa e secular.”<sup>342</sup> Portanto, quando põe em relevo essa leitura canônica do sagrado, o autor atualiza, pela palavra de sua narradora, o próprio mito, questionando o modo pelo qual a cultura oficial se apropria dele. É esse o mesmo procedimento pelo qual a narradora se volta para a fama de grande amante do rei.

O texto bíblico descreve a prática matrimonial Salomônica em *I Reis 11: 1-4*: seu grande harém, com 700 esposas e 300 concubinas. Como uma dessas esposas, a narradora trata o fato mais uma vez de forma prosaica e com humor, discutindo os problemas técnicos de se administrar um harém:

E ali estavam, naturalmente, as mulheres. Foi um choque, quando as avistei. Claro, sabia de antemão que Salomão tinha um dos maiores haréns do mundo, mas uma coisa é saber, outra constatar com os próprios olhos. Deus, que imenso mulherio ali se reunia. Mulheres em profusão, mulheres em penca, mulheres a granel, mulheres para dar e vender, um despautério de mulheres, um dilúvio mulheril. Mulheres de pé, sentadas ou deitadas; conversando, rindo, sorrindo; mulheres meditativas e até (*mas num único caso*) em prantos.

<sup>340</sup> SCLIAR, 2006, p. 62.

<sup>341</sup> LANI, Soraya. Intertexto bíblico na ficção de Moacyr Scliar: da implicação à paródia, uma leitura de *A mulher que escreveu a Bíblia*. In: BERND, Zilá; MOREIRA, Maria Eunice; MELLO, Ana Lisboa de (Org.). *Tributo a Moacyr Scliar*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012. p. 127-147.

<sup>342</sup> LANI, 2012, p. 133.

Mulheres comendo, mulheres tocando flauta, mulheres cheirando flores. Mulheres sozinhas; mulheres em grupos de duas, três ou mais. Mulheres em esquadrão, mulheres em formação de batalha, mulheres em linha reta, em círculo, em triângulo (*isósceles ou escaleno*), em retângulo. Mulheres gárrulas, mulheres sérias, mulheres agitadas, mulheres tranquilas. Quanto à beleza (*e como não poderia eu notar esse item*), havia-as esplendorosas, muito lindas, razoavelmente lindas, agradáveis. Mas feia, nenhuma. Nenhuma, mesmo. Talvez eu pudesse rotular um ou outro nariz como imperfeito, uma ou outra boca como mal desenhada, mas feiura como a minha, completa, definitiva, isso não havia. Eu era, ai de mim, a única.<sup>343</sup>

A narradora faz um verdadeiro inventário das mulheres do harém do rei. Porém, a multiplicação das mulheres não lhes confere uma personalidade ou uma identidade: o que as define é a ideia de coletividade, “mulheres”. As inserções irônicas, destacadas nos parênteses, coisificam aquele grupo: o harém era uma massa despersonalizada, e a feia era o contraponto àquele grupo, era o que se mantinha fora, na periferia daquele mundo. Mesmo quando se revela ao rei, tirando seus véus, é rejeitada, sofrendo com a frustração e a humilhação. O rei sábio é então fortemente questionado acerca das virtudes que o tornaram famoso, quando a narradora prossegue com o desmonte da figura de Salomão:

Seu olhar, enquanto me examinava, não era o olhar de um namorado ou de um noivo, nem mesmo o de um veterano marido. Era o olhar de um expert, de um serial husband; o que estava fazendo, naquele momento, era uma avaliação.

[...]

Mas então, e como en passant, pediu que eu tirasse o véu.

Ah, por que foi fazer isso, por quê? Então o mais sábio dos mortais, o homem que falava com os pássaros, não sabia que há segredos que não se devem desvendar, véus que não se podem remover? Nada o teria impedido de incorporar-me a seu harém com o véu, coisa que até conferiria um certo charme – e grandeza – à coleção de mulheres: “Esta aqui eu chamo ‘A misteriosa’ porque nunca vi seu rosto, mas amo-a mesmo assim, amo-a loucamente, amo-a mais do que a qualquer outra porque o verdadeiro amor é assim, não se importa com aparências”. Mas não, tinha de ceder à tentação do vulgar: recebida a mercadoria, queria examiná-la in totum, au grand complet. Renunciava à sua condição de rei para comportar-se como um lojista qualquer. Aquilo me deu tremenda raiva. Vontade eu tinha de agredi-lo, de cair em cima dele a tapas, gritando: estragaste tudo, seu merda, pensas que és sábio mas não és sábio porra nenhuma, não passas de um cara burro e vulgar. Mas eu não podia fazer isso.<sup>344</sup>

Humanizado, Salomão reage como os outros personagens da trama, rejeitando a feia esposa. A narradora não perdoa seu gesto e o iguala ao senso comum. Todavia, a própria personalidade da protagonista se mostra complexa e também problemática. Temos uma

<sup>343</sup> SCLIAR, 2006, p. 56.

<sup>344</sup> SCLIAR, 2006, p. 66.

personagem voluntariosa, sagaz e profundamente crítica a tudo que observa, uma lâmina cortante em sua pena afiada, ao mesmo tempo dotada de sensibilidade e de um certo deboche, mas também paranoicamente obcecada com sexo. O mundo que se dispõe diante dela apresenta-se injusto, marcado pelas aparências e excessivamente patriarcal. Sua crítica ao patriarcado atávico daquela sociedade se volta inicialmente ao pai, personagem que se apresenta como uma clara alusão aos dois grandes patriarcas hebraicos, Moisés e Abraão. Guias de seu povo, que os segue a peregrinar pelo deserto em busca da sonhada terra prometida – promessa perene. A personagem do pai instala sua tribo aos pés da montanha, sonhando em fundar uma grande cidade. Porém, quando lhe cobram a concretização desse sonho, responde com a esquemática promessa: “Tu verás!”.<sup>345</sup> Nesse lugar árido, onde as mulheres têm seu destino na maternidade, no casamento ou em um harém, configurar-se-ia então um discurso feminista? Libertário? Os sinais dos vários discursos atravessam a voz narradora, que os subverte e converte na sua retórica de avaliação. Sua visão autocrítica não esconde as contradições de sua personalidade. A obsessão da personagem pela consumação sexual condiciona suas ações. Seu desejo se volta da pedra ao pastor, deste ao escriba de sua aldeia e, por fim, ao rei Salomão. Sua frustração sexual é o real motor de suas ações, portanto ela mesmo cede à “tentação do comum”. Seu mirabolante engenho provoca um motim no harém, forçando o rei a recebê-la. O rei falha na consumação do ato sexual, e sua humanização se completa justo aí, quando fica desprovido de sua potência como amante. Furioso, Salomão brada:

– Está bem. Queres saber? Broxei. Nunca tinha me acontecido antes, mas agora aconteceu. Broxei. É uma coisa vergonhosa, mas tenho de admitir: broxei. Depois de setecentas esposas, trezentas concubinas e vários casos extras, broxei. Fracasso. Fracasso total.<sup>346</sup>

A linguagem chula do rei rouba dele seu último atributo. Humilhada e expulsa do leito real, vendo negado o que seria seu direito – dormir com o rei –, ela se volta para o complô como forma de agarrar o que considera seu. E o realiza pelo único meio que realmente domina além de sua consciência: a linguagem da escrita. E será a escrita o que irá reuni-la com seu destino.

#### 4.2.4 *A escriba, a Escritura e as reticências*

---

<sup>345</sup> SCLIAR, 2006, p. 20.

<sup>346</sup> SCLIAR, 2006, p. 66.

*A mulher que escreveu a Bíblia* é um romance que reflete sobre autoria, escrita e Escritura. Suas duas narrativas põem em relevo um manuscrito, uma metanarrativa sobre o processo de criação e construção do texto escrito. Assim, temos uma estrutura dialógica reproduzida na relação especular entre as narrativas, as duas protagonistas feias, os dois pastores, os guardiões dos relatos escritos: o terapeuta e o rei Salomão. O rei intercepta a carta conspiratória e se deixa seduzir pela retórica de seu texto. A carta então cumpre seu objetivo, raptando a atenção do rei que reconhece na esposa um talento que seus escribas não possuem: a poética de estilo. “[...] feia, eu era, contudo, capaz de criar beleza”,<sup>347</sup> ela afirma, e constitui-se assim o contraponto da feia que produz a beleza textual. Portanto, temos materializada como chave romanesca a afirmação inicial da narradora de que “A feiura é fundamental, ao menos para o entendimento desta história.”<sup>348</sup> A feiura a levou à escrita, que a conduziu à beleza da criação. O pedido do rei para que escreva seu livro retoma essa solicitação da beleza:

– Quero que escrevas esse livro. Quero que descrevas a trajetória de nossa gente através do tempo. Quero que fales de nossos patriarcas, de nossos profetas, de nossos reis, de nossas mulheres. E quero uma narrativa linda, tão bem escrita como essa carta que enviaste a teu pai.  
Quero um livro que as gerações leiam com respeito, mas também com encanto.<sup>349</sup>

Pedir à feia para produzir beleza é um contrassenso irônico, porém é o que estabelece a ligação entre a margem e o centro do código: a escrita. E é da margem do código, ou seja, da margem da história que tenta reproduzir que a narradora protagonista irá refletir sobre esse fazer. A narrativa coloca em cena o processo da escrita, o material (o cálamo, a tinta, o pergaminho), a letra, a palavra, as histórias, a escrita, a reescrita, o texto e o livro. Mas a Bíblia não é um livro único e linear, como foi visto no capítulo 2. Sabemos que o texto bíblico é uma coleção de livros e textos compilados da tradição oral, cujo processo de elaboração se desenvolveu ao longo dos séculos. A ficção do volume único, do livro homogêneo, do autor único é assumida na trama romanesca. E a personagem reflete sobre a dificuldade de criar, e todas as referências que se assentam para constituir a narrativa, ao final, dependem de uma decisão subjetiva:

E aí parei, e já não sabia como continuar. Entre a tensão e o ato caiu a sombra, o mistério. No começo – o que, mesmo, tinha acontecido no começo? Minha

---

<sup>347</sup> SCLIAR, 2006, p. 37.

<sup>348</sup> SCLIAR, 2006, p. 19.

<sup>349</sup> SCLIAR, 2006, p. 117.

cabeça estava oca, vazia; eu já não lembrava nada do que tinha lido nas pilhas de manuscritos; as palavras que eu tinha escrito pareciam-me mais um enigma do que qualquer outra coisa. Então meu olhar se desviou, e eu já não fitava mais as letras e sim o pergaminho, aquela granulosa superfície.

[...]

“No começo criou Deus o céu e a terra.” Pronto: estava escrito. E, a frase escrita, invadiu-me súbita euforia.<sup>350</sup>

A narradora prossegue descrevendo o processo de criação do texto:

“Deus disse, faça-se a luz, e a luz se fez”. Ótimo, já tínhamos luz – e trevas também, porque não há luminosidade sem escuridão, sem sombra. Nos parágrafos seguintes foram criadas as plantas, e as estrelas, os peixes e os pássaros... Tudo muito rápido, o que de um lado era bom – eu estava progredindo com velocidade apreciável – mas de outro não me agradava muito. Eu gostaria de mais detalhes. Como é que Deus criou a alface? E o lambari? Eu gostaria de descrever Deus fabricando um peixe qualquer, escolhendo escamas, escolhendo nadadeiras, dizendo, hum, não gostei muito da forma da cabeça, a cauda poderia ser um pouco maior. Mas, convenhamos: aí já estaríamos mais para gabinete de curiosidades do que para texto sagrado. A síntese era essencial para impor respeito.<sup>351</sup>

A narradora instaura sua subjetividade na escrita do texto, modificando a configuração do documento sagrado. Suas interrogações ao texto são as perguntas do romance contemporâneo, no qual a subjetividade e o autoquestionamento tomaram o lugar da parábola. Quando reescreve os eventos da criação, a narradora insere o desejo e a paixão, o desejo de seduzir pela palavra. Cria uma narrativa apócrifa aos pergaminhos dos escribas do rei. Ao humanizar os eventos do Gênesis, cria sua própria versão, sua própria leitura, que subverte a noção do sagrado como onipotência divina. Sua narrativa estabelece homem e mulher no centro do universo, e assim ela troca a submissão pela interação entre os corpos:

Segundo os anciãos, Deus criara o primeiro homem a partir do barro. Eu não tinha nenhuma objeção a essa humilde matéria-prima. Mas por que o homem primeiro, e não a mulher? E por que tinha a mulher sido criada de maneira diferente? A história da costela me parecia tola, para dizer o mínimo, ou talvez até uma afronta, considerando a modéstia dessa peça anatômica.

*Decidi corrigir tais equívocos mobilizando para isso as minhas próprias fantasias. Criados, o primeiro homem e a primeira mulher enamoram-se loucamente um do outro, e aí transformam o Éden num cenário de arrebatadora paixão.* Fodem por toda parte, na grama, na areia, à sombra das árvores, junto aos rios. Fodem sem parar, como se a eternidade precedendo a criação nada mais contivesse que a paixão deles sob forma de energia tremendamente concentrada. O encontro dos dois era, portanto, uma espécie de Big-Bang do sexo, muito Big e muito Bang. Todas as posições eram usadas,

<sup>350</sup> SCLIAR, 2006, p. 123.

<sup>351</sup> SCLIAR, 2006, p. 125.



todas as variantes experimentadas, isso sob o olhar curioso das cabras e dos ornitorrincos e, mais, sob o olhar benévolo de Deus.<sup>352</sup>

A personagem se debruça sobre os pergaminhos (fontes) de anos de trabalho dos velhos escribas, copistas que reproduzem infinitamente o texto – “(Há dez anos estão nisso: falam, falam, falam, escrevem, escrevem, escrevem – e não sai nada.)”<sup>353</sup> – reclama Salomão. Sem coerência, coesão, principalmente sem o corte – a escolha sem a qual não existe a forma do texto. A escrita torna-se, então, um gesto revolucionário, pois convoca à reflexão: o ato da escrita antecede o pensamento, por isso é a expressão de ato do sujeito, um colocar-se no mundo, afirmar-se não apenas em relação a si, mas também em relação ao outro. Aquele que escreve sempre escreve para alguém, para um leitor; a escrita nunca é uma ação intransitiva, mesmo que outro seja o próprio sujeito escritor. Escrever é um processo dialógico, engendra sempre a interação, um “leitor modelo”,<sup>354</sup> para usar a expressão de Umberto Eco. A narradora escriba, que quer usar sua escrita como sedução, dirige-se diretamente a Salomão, mas seu texto seduz e ao mesmo tempo incomoda, pois é um gesto político. Sobre essa questão, o filósofo Vilém Flusser pontua:

Escrever não é apenas um gesto reflexivo, que se volta para o interior, é também um gesto (político) expressivo, que se volta para o exterior. Quem escreve não só imprime algo em seu próprio interior, como também o exprime ao encontro do outro. Essa impressão contraditória confere ao escrever uma tensão. É por isso que a escrita tornou-se o código que suporta e transmite a cultura ocidental, e deu, a essa cultura, uma forma tão explosiva.<sup>355</sup>

A escrita é então uma forma de poder, uma forma de controle mas, também, uma forma de liberdade, de fazer ouvir a voz, a expressão de uma vontade, uma consciência; por isso é nos tempos bíblicos um código fechado, difícil, proibido, de que poucos são convidados a partilhar.

A versão subversiva da narradora é, portanto, rejeitada pelos escribas oficiais, exatamente por expor a expressão de uma individualidade, de uma subjetividade. São postas em choque duas realidades textuais, o romance e o texto sagrado, e nessa oposição se instaura

<sup>352</sup> SCLIAR, 2006, p. 127 (grifo meu).

<sup>353</sup> SCLIAR, 2006, p. 120.

<sup>354</sup> Para Umberto Eco existem dois tipos de leitor modelo, o de primeiro nível (semântico) aquele que apenas descobrir o final da história, e o leitor modelo de segundo nível (semiótico) aquele que quer saber como o autor chegou ao seu resultado estético. ECO, 2003, p. 208.

<sup>355</sup> FLUSSER, Vilém. *A escrita – Há futuro na escrita?* Trad. Murilo J. da Costa. São Paulo: Annablume, 2010. p. 21.

o questionamento da narradora. Obrigada escrever a versão oficial do texto, ela passa a questionar as lacunas que, em sua primeira versão apócrifa, ela completara com a imaginação:

Assim, me vi, no dia seguinte, escrevendo a história tal como eles queriam. A mulher sendo fabricada a partir de uma costela de Adão. A mulher dando ouvidos à serpente. *A mulher provando do fruto da Árvore do Bem e do Mal. Em suma: a mulher cagando tudo. E aí vinha aquela história do Caim e do Abel, os dois filhos do casal (dois filhos: nenhuma filha. Ou seja, não teriam chance de se reproduzir, nem por incesto).* O Abel pastor (de ovelhas, não de cabras), o Caim agricultor; os dois brigam, em vez de optar por um empreendimento agropastoril conjunto, o que seria mais lógico e rendoso. Deus recusa, por alguma razão que só ele e os anciãos sabiam, as oferendas de Caim. Ciúmes – e crime.<sup>356</sup>

A narradora questiona o texto bíblico em suas lacunas e possíveis incoerências; sua crítica sugere um novo texto, é uma outra leitura para o texto, como a *Midrash*, a prática da exegese pelos rabinos, que gerou a literatura do Talmude (que, em hebraico, significa grande estudo),<sup>357</sup> ou melhor, é um texto para ser interpretado, em um diálogo intertextual sempre produzindo novos textos, numa rede infundável de leituras e reescritas. A protagonista é então alijada da composição do livro, torna-se secretária redatora, amanuense dos escribas. É reenviada para a margem, para a periferia do poder, sua voz é silenciada no livro que redige – ela torna-se repetidora, grafando uma escrita que não carrega sua marca. Nesse limite entre as lacunas textuais e a narrativa impositiva, que se tornou impermeável à sua voz e à sua subjetividade, nesse espaço limiar ela tenta fazer ecoar sua voz.

A atividade de copista deprime a protagonista, que em um momento solitário encontra a única personagem, além do próprio Salomão, a ser nomeada no romance – a figura triste da concubina Mikol,<sup>358</sup> com a qual passa a manter uma amizade. Duas mulheres relegadas à obscuridade da sociedade em que estão inseridas, a antiga e doente concubina e a esposa feia: o diálogo de ambas irá se configurar o mais significativo do romance. Quando a protagonista revela o seu trabalho escritural, o diálogo entre ambas instaura o entre-lugar da escrita:

Escrever uma história assim é a glória, minha amiga, a glória. Bem que eu gostaria de figurar nela. Ao lado de Salomão, por exemplo. Mas tem tanta

<sup>356</sup> SCLIAR, 2006, p. 138 (grifo meu).

<sup>357</sup> HUTERMAN, Alan. *Dicionário judaico de lendas e tradições*. Trad. Paulo Geiger. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992. p. 258.

<sup>358</sup> Derivado do nome hebraico Mikael, tradução de “semelhante a Deus”. Disponível em: <<http://pt.urbandictionary.com/define.php?term=Mikol>>. Acesso em: 19 fev. 2014.

gente. Setecentas esposas, trezentas concubinas... Impossível. Para mim não há lugar. A não ser nas reticências...

Ela não sabia ler nem escrever, mas conhecia todos os sinais gráficos, o ponto, a vírgula – que sempre a deixava pensativa –, a interrogação e a exclamação, que lhe provocavam barrigadas de riso. E o travessão: também conhecia o travessão. Contudo, gostava mesmo era das reticências; sabia que aquilo era para fazer a pessoa, com o olhar perdido, pensar sobre a vida, sobre o mundo...

– Sim, nas reticências talvez haja lugar para mim... A pessoa que vir aqueles três pontinhos dirá, hum, mas então a história de Salomão não é só o que está descrito em palavras... Há mais coisas. E ao se perguntar que coisas serão essas talvez lhe ocorra, na lista das possibilidades, uma foda com certa concubina... Grande foda...

Prometi-lhe que, no relato sobre Salomão, poria reticências. Na verdade, era pouco provável que tivesse chance para isso. Assim como ela adorava sinais gráficos, os anciãos os detestavam; para que interrogação ou exclamação, se Deus não pergunta nem se admira? Para que reticências, se Deus não é reticente?<sup>359</sup>

As reticências marcam o rumor de uma ausência, a lembrança apagada do outro, palimpsesto escritural. O longo parágrafo fala do diálogo com as vozes silenciadas do discurso, da possibilidade sempre existente de recriá-las: expulsas dos textos pela monofonia dogmática, as vozes persistem nos interditos das histórias e da História. Nos vestígios que só a imaginação poderá recuperar. Mikol, a narradora e o terapeuta narrador buscam se encontrar nas reticências dessa narrativa.

Ao final da narrativa, marcada pela recriação da visita da rainha de Sabah, a narradora completa seu trabalho e, na escrita da história do rei Salomão, tem a percepção de um sentido mais amargo e menos estanque para a sabedoria do rei:

Mas, e aí estava o nó da questão, havia uma razão para que Salomão se sentisse culpado. O irmão morrera para que pudesse viver – e viver em esplendor, no meio do luxo e da riqueza, com setecentas mulheres e trezentas concubinas. Quando Salomão pedira a Deus que lhe desse sabedoria, não estava apenas querendo entender os homens. Estava querendo entender a si próprio. Mais do que isso, queria entender o passado – tarefa complexa, projeto gigantesco para o qual eu fora mobilizada: o livro não seria apenas o pretense monumento cultural, seria um farol no tempo, uma resposta ao enigma. Salomão precisava encontrar um sentido na trajetória histórica da qual era parte integrante.<sup>360</sup>

A narradora restitui Salomão ao seu panteão mítico ao compreender que a sabedoria é uma capacidade de buscar o entendimento. Capacidade de compreender o outro, capacidade de tentar compreender a si mesmo. A narradora só então percebe que o rei agira com sabedoria

<sup>359</sup> SCLIAR, 2006, p. 161.

<sup>360</sup> SCLIAR, 2006, p. 175.

ao lhe dar a incumbência de escrever o livro, pois ele leu em sua carta ameaçadora não apenas o estilo, mas a fluência da contadora de histórias, da grande narradora da história do seu povo.

A paródia de Moacyr Scliar se encerra em um outro julgamento à semelhança do primeiro. Julga-se o pastor, que em missão terrorista queimou o manuscrito e o trabalho da protagonista. O rei Salomão cede à sua esposa o direito de julgar: ela não o faz e liberta o pastor, que segue como guia da caravana da rainha de Sabah, outra personagem lendária citada na história do Rei Salomão. No texto bíblico, a rainha presta homenagem à sabedoria do soberano de Israel e reitera a benção do profeta Natan, proclamando em *I Reis 10:8*: “Felizes das tuas mulheres, felizes destes teus servos que estão continuamente na tua presença e ouvem a tua sabedoria! [...] é porque Iahweh ama Israel que ele te constituiu rei, para exerceres o direito e a justiça.”<sup>361</sup> Todavia, a rainha de Sabah cumprimenta a protagonista pelo julgamento, reconhecendo sua própria sabedoria. Soraya Lani, em sua análise do episódio, assevera com precisão:

É graças a essa cumplicidade assegurada pelo diálogo entre escrita e leitura que Scliar prefere restituir a imagem de um rei sábio para encerrar a história. Investido não mais na sabedoria enciclopédica dos tempos bíblicos, mas de uma sabedoria moderna, baseada no conhecimento de sua história e no reconhecimento da sabedoria do Outro.<sup>362</sup>

Um reconhecimento além das aparências, que é retribuição e cumplicidade. Salomão leu no gesto da sua esposa a mesma capacidade que viu em si. Então o resgate prossegue e a personagem tem sua sonhada noite de paixão. Salomão se faz servo e atende os desejos da protagonista, desejos que ela evoca com os primeiros versos de *Cântico dos Cânticos*,<sup>363</sup> que não por acaso narra o diálogo amoroso entre uma pastora (Sulamita) e seu amado (Salomão). Sobre esse poema bíblico, atribuído ao próprio Salomão, a escritora e crítica Julia Kristeva observou: “[...] no texto do *Cântico* a mulher é o sujeito principal da enunciação [...]”<sup>364</sup>, portanto, a principal narradora, em um texto em que os amantes nunca se encontram, mas se realizam nas reticências do texto, da escrita e das Escrituras.

<sup>361</sup> A BÍBLIA de Jerusalém, p. 525.

<sup>362</sup> LANI, 2012, p. 146.

<sup>363</sup> “Que me beije com beijos de tua boca! Teus amores são melhores do que o vinho” (A BÍBLIA de Jerusalém, p. 1185).

<sup>364</sup> KRISTEVA, Julia. *Histórias de amor*. Trad. Leda Tenório da Mota. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p. 108.

Ao final de sua narrativa, a protagonista se vai durante a noite, abandona Salomão e Jerusalém e parte em busca do Pastorzinho, em trecho que recupero uma vez mais:

Sem dificuldade, pulei o muro do palácio. Corri pelas ruas da cidade adormecida, em direção ao sul, ao deserto. Ia atrás de um certo pastorzinho. Se me apressasse, poderia encontrá-lo em dois ou três dias. À altura de certa montanha. E de suas enigmáticas, mas promissoras, cavernas.<sup>365</sup>

A queima do manuscrito transformou em cinzas o volume romanesco da Bíblia, reduzido às reticências do texto. Como os grandes incêndios literários nas grandes bibliotecas ficcionais, que consumiram livros e manuscritos sonhados, o fogo na literatura restitui os volumes queimados ao seu local de direito, a imaginação.

Assim, a protagonista abandona a mítica Jerusalém das Escrituras e retorna à margem em que se constituiu personagem pela inscrição e pela escrita. *Gauche*, retorna às reticências da ficção. Moacyr Scliar deixa sua protagonista e narradora no meio do caminho, entre a memória e a imaginação.

### **4.3 Os vendilhões do templo: as três versões de um narrador**

#### *4.3.1 As variações de um versículo*

O episódio da expulsão dos “vendilhões do templo”, um dos mais dramáticos da Bíblia cristã, encontra-se representado nos quatro evangelhos canônicos, configurando-se como uma passagem seminal desses livros. Trata-se da descrição da única cena de violência, ou ação enérgica, atribuída ao messias cristão. Sua insurgência contra os vendedores e cambistas no pátio do templo de Jerusalém é uma das representações mais contundentes no ideário cristão da resistência contra a comercialização da fé. No entanto, a origem judaica desses homens, alvos da fúria do Cristo, tornou-se amálgama dessa metáfora, e aderiu ao povo de Israel sedimentando nos seus detratores uma das mais permissivas bandeiras do antissemitismo.

Nos evangelhos ditos “sinópticos” (palavra que deriva do grego συν, *syn* [junto] e οψις, *opsis* [ver], uma classificação dos exegetas bíblicos do século 18), essa passagem está descrita sempre no final das narrativas: *Marcos* (11:15-19); *Mateus* (21:12-17); *Lucas* (19:45-

---

<sup>365</sup> SCLIAR, 2006, p. 1.

48), um pouco antes dos eventos da Paixão. No quarto evangelho, aparece no início da narrativa: *João* (2:13-16), após a descrição do conhecido milagre da transformação da água em vinho. A grande semelhança dos textos “sinóticos” que se repetem na forma, no conteúdo, no encaminhamento dos temas é chamada por teólogos e especialistas de “a questão sinótica”:

Uma tradição oral comum, que os três sinóticos teriam posto por escrito de modo independente e por isso mesmo forçosamente variado, é em si verossímil, para não dizer certa, mas ela não poderia explicar as semelhanças, tão numerosas e tão marcantes, tanto no detalhe dos textos como na ordem das perícopes, que excedem as possibilidades da memória, mesmo a dos antigos e dos orientais.<sup>366</sup>

Essas similitudes das narrativas são o “problema sinótico”. Frank Kermode, em seu texto introdutório sobre os evangelhos, questiona: “qual é a relação entre os três primeiros Evangelhos? Qual veio primeiro, e estava, portanto, mais próximo das realidades históricas?”<sup>367</sup>

Os teólogos avaliam qual evangelho estaria mais próximo de Cristo, qual deles seria a maior fonte da verdade. À literatura, importa a malha intertextual dessas narrativas – o que nos dizem suas semelhanças, suas dessemelhanças, como elas se constroem, quais os seus efeitos na significação, o que nos possibilitam suas variações.

Variação é uma palavra que, no dicionário, arrola algumas possibilidades distintas: “ato ou efeito de variar, conjunto ou efeito de mudanças que afetam alguma coisa [...]; cada uma das manifestações possíveis de alguma coisa que oferecem alternativas, conservando sua natureza intrínseca”.<sup>368</sup> A sinonímia relaciona “conservação e mudança”, paradoxo possível de ser observado nos poucos versículos que os evangelistas dedicam ao episódio: os enunciados apresentam entre si um paralelismo frasal ímpar, mas distintos em síntese e em sua dinâmica.

Variação é também um termo, uma chave de leitura que pode ser utilizada na análise da voz narrativa do romance *Os vendilhões do templo*,<sup>369</sup> do escritor gaúcho Moacyr Scliar, romance que se organiza em três narrativas distintas. Três variações de um narrador e vários vendilhões.

<sup>366</sup> A BÍBLIA de Jerusalém, p. 1827.

<sup>367</sup> ALTER, Robert; KERMODE, Frank. *Guia literário da Bíblia*. Trad. Raul Fiker. São Paulo: UNESP, 1997. p. 406.

<sup>368</sup> HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008. p. 2830.

<sup>369</sup> SCLIAR, Moacyr. *Os vendilhões do templo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

#### 4.3.2 Sumário e estrutura da narrativa

O romance *Os vendilhões do templo*, publicado em 2006, é a segunda incursão de Moacyr Scliar no romance bíblico, dessa vez utilizando como referência textos do novo testamento, da Bíblia Cristã. O autor, de origem judaica, sempre se confessou herdeiro das duas tradições: tendo nascido em uma família de imigrantes judeus, foi educado em escolas Iídiche nos primeiros anos e no ginásio em colégio católico. Todavia, é um escritor brasileiro: independentemente de suas origens familiares, sempre esteve inserido na heterogênea cultura nacional.

Ao escolher um tema conhecido e ao mesmo tempo polêmico em suas implicações, Moacyr Scliar opera seu romance de modo a obter um efeito de paródia, não simplesmente como sátira, mas como reflexão que coloca em xeque os elementos que a constituem.

O romance é estruturado em três narrativas distintas que, intercaladas, se ligam pela temática e, principalmente, pela intervenção do narrador, que varia seu ponto de vista em função da dinâmica da narrativa. Moacyr Scliar, ao retomar o trecho bíblico, recria-o parodicamente em três narrativas sucessivas que, pela ficção, deslocam, desviam e mobilizam novas leituras para o mito bíblico do vendilhão do templo.

A primeira narrativa se passa nos primeiros anos da Era Cristã, em Jerusalém, capital da antiga província romana da Judeia. O personagem central é um agricultor, plantador de trigo, que vive miseravelmente com sua esposa e seus dois filhos em uma pequena propriedade no interior da Judeia. Arruinado pelos altos impostos e pela opressão que os dominadores romanos impõem e também pressionado pela competição da mercadoria estrangeira, mais barata, é obrigado a vender sua propriedade e seguir para cidade em busca de melhores oportunidades. Em Jerusalém, depois de muita procura, torna-se vendedor de pombos para o sacrifício no Templo e também cambista, uma vez que os sacerdotes só aceitavam moedas cunhadas pelos seus ourives. Obtém grande sucesso na atividade, tornando-se um dos melhores vendedores. A melhora da vida material lhe permite, pela primeira vez em sua existência, viver, sonhar, planejar e ambicionar. O sucesso com a nova ocupação leva o vendilhão a um novo patamar de realização; como agricultor, seu único intento era sobreviver, e agora ele sonha e tece projetos para expandir o comércio. Entre um sonho e o outro o vendilhão tenta, sem sucesso, atrair seus

filhos para o negócio. Frustrado, prossegue com seu negócio até o embate com o Pregador no Templo. Sua barraca é derrubada pelo Messias Cristão, causando uma grande confusão. Em sua compreensão das coisas, fica obcecado pelo pregador, e novo embate ocorre no episódio da moeda de César. Passa a acompanhar os eventos da Paixão e, de longe, assiste o Pregador ser crucificado. Desarticulado em suas convicções e à sombra desses eventos, o personagem tenta retornar para casa, e encontra Ahasverus, o judeu errante, começando a sua sina de caminhar eternamente até a volta do messias. O mítico personagem revela ao vendilhão o seu futuro e, principalmente, o modo como será interpretado pelas gerações seguintes. O vendilhão retorna para casa perdido: assim se encerra a primeira narrativa.

A segunda história se passa no Sul do Brasil, em 1635, em uma pequena missão jesuíta no interior do Rio Grande do Sul. A personagem principal é um jovem sacerdote, de origem portuguesa, chamado Nicolau e que é enviado àquelas terras para auxiliar um velho padre responsável pela catequização dos índios daquela Missão. Esses, no entanto, só falam o tupi-guarani, língua que o padre Nicolau não domina. O velho sacerdote logo morre, deixando o padre Nicolau como líder da redução. Um pregador mudo, diante de uma congregação em silêncio: essa é a controversa situação em que se encontra. A rotina dos seus dias sem comunicação só é quebrada pelas visitas dos índios, sobretudo aos domingos, quando um velho nativo, acompanhado de sua filha, monta uma mesa com esculturas de madeira representando animais, principalmente pombos. A atividade o incomoda e, logo, trata de encerrá-la, por considerar tratar-se de um comércio diante da igreja. A alusão ao vendilhão do templo não passa despercebida ao sacerdote, que se entrega à melancolia de sua situação. Quando o padre já se encontra desesperado, chega à Missão um viajante de nome Felipe, um aventureiro que se propõe a ajudá-lo a se comunicar com os índios, como uma espécie de tradutor. O que parecia ser uma resposta às suas preces logo se apresenta como uma situação conflitante. O aventureiro mostra-se ambíguo e perigoso; mata, em um roubo, um nativo que o reconhece, e mantém o sacerdote no mesmo silêncio em que o encontrou, impedindo suas tentativas de aprender a língua. Em determinado momento, o padre Nicolau passa a suspeitar que o visitante seja um cristão-novo, um judeu convertido. Felipe se revela um batedor de tropas de bandeirantes – conhecidos como desbravadores do território, foram também responsáveis por inúmeros massacres de tribos, ajuntamentos e missões. No último momento, o cristão-novo convence a tropa de bandeirantes a não perpetrar o ataque, de modo que ela se desvia da missão e poupa seus habitantes. Atônito, o padre Nicolau observa, do alto de uma colina, o afastamento da tropa.



A última narrativa se passa no Brasil, em 1997, na fictícia São Nicolau do Norte, cidade originada a partir da missão do episódio anterior. Narrado em primeira pessoa, o enredo gira em torno das consequências de uma fracassada encenação do episódio bíblico do vendilhão do templo.

O protagonista, então funcionário da prefeitura, recorda um incidente ocorrido durante a apresentação de uma peça no colégio, quando ele e três colegas atuaram na encenação. Matias, um desses colegas, garoto tímido de origem judaica, tenta personificar o vendilhão do templo. Entretanto, vestido como a caricatura de um judeu, não consegue atuar por ter um medo paranoico de pombos: durante a apresentação o garoto tem um colapso e termina seus dias internado numa instituição psiquiátrica. O fracasso e a tragédia do colega, que aceitou participar da encenação numa tentativa desesperada de ser aceito, afeta a vida de todos os estudantes. O protagonista e narrador torna-se um jornalista de esquerda, que fracassou no casamento e na profissão. Ele tenta, sem muito sucesso, não se envolver com as pequenas corrupções da administração pública da qual agora faz parte. Outro colega, agora um professor de história, mesmo tendo algum prestígio acadêmico torna-se um camelô (vendilhão), negociando bugigangas eletrônicas na praça central da cidade, em frente à igreja, no mesmo local em que o velho índio trocava suas pombas de madeira. Por fim, o terceiro colega, um herdeiro falido, outrora um garoto mimado, tenta por meios corruptos manter seu prestígio, já perdido. Essas personagens, separados na idade adulta, reúnem-se anos depois em uma tentativa de se reconciliarem com o passado. Eles aceitam reencenar a peça na instituição em que Matias está internado, satisfazendo seu desejo. O fracasso da primeira encenação se repete, e mais uma vez o personagem Matias não consegue atuar; dias depois, doente, falece em uma amarga conclusão.

Como foi descrito no sumário, as três narrativas se unem a partir incorporação do episódio bíblico na diegese, como paródia ou como citação metafórica. A voz narrativa se mantém onisciente na terceira pessoa nas duas narrativas iniciais, e na última narrativa temos um narrador protagonista que se insinua como o narrador dos dois primeiros capítulos. A personagem narradora, o jornalista fracassado, menciona em uma passagem fundamental de sua narração uma caixa com manuscritos e lembranças, referências metanarrativas a todo o enredo do romance:

Depois de muito procurar, acabo achando o que queria: a caixa de papelão em que guardo, junto com dois textos de ficção nos quais venho trabalhando a anos (um sobre o vendilhão do Templo, outro sobre o padre Nicolau, fundador da cidade), as recordações do colégio. Ali está a foto, colorida mas meio desfocada: Félix, Armando, Matias e eu.<sup>370</sup>

No parágrafo acima estão citados todos os atores principais do enredo e o narrador protagonista. Essa personagem sente-se amargurada com a tragédia de seu colega de escola e por isso sua trajetória é marcada pelo mito do vendilhão do templo. Temos então um narrador homodiegético ou autodiegético, que se desdobra em dois narradores heterodiegéticos das narrativas que precedem a sua própria história. Essa narrativa, a terceira do romance, estruturalmente é a fonte da qual as outras narrativas derivam, ou melhor, é o nível extradiegético no qual se encaixam os dois níveis homodiegéticos. A subordinação dos níveis narrativos pode ser visualizada no quadro a seguir.

**Quadro 3 – Vozes narrativas em *Os vendilhões do templo***

<b>2º nível narrativo encaixado (Capítulo 1)</b>	<b>1º nível narrativo (Capítulo 3)</b>	<b>3º nível narrativo encaixado (Capítulo 2)</b>
História do Vendilhão do Templo {Narrador heterodiegético}	Jornalista ← {Narrador homodiegético} → Manuscrito	História do Padre Nicolau {Narrador heterodiegético}

Fonte: Elaboração própria

O quadro apresentado permite a visualização da hierarquia entre os níveis narrativos e da subordinação dos primeiros capítulos à narrativa contida no terceiro capítulo. A condição para tal desenho é o posicionamento do narrador em todo o romance: variando o foco e a posição, ele desenvolve toda a narrativa ulteriormente, de forma linear, sem digressões, avançando na linha temporal a cada mudança do conteúdo diegético. Estruturalmente, da voz narradora da personagem do jornalista faz fluir o “jogo de informação”, para retomar a expressão de Oscar Tacca, do romance.

Prosseguindo com sua estratégia romanesca, Moacyr Scliar instaura a metanarrativa com os manuscritos encenados no espaço diegético. Habilitando a rede dialógica entre a Bíblia, a história e a ficção, elege para isso dois escribas modernos, ou pós-modernos: o jornalista e o historiador.

<sup>370</sup> SCLIAR, *Os vendilhões do templo*, p. 214.

Posicionando seu narrador em diálogo crítico/irônico, por vezes sarcástico, o romancista põe em discussão alguns temas caros à sua prosa, como a dispersão identitária, os mitos de origem, o papel da história como detentora da verdade, e, sobretudo, os limites entre a ficção e o sagrado. Portanto, quando se examinar, sobre o enfoque da voz narrativa, cada nível interposto, como parte e também como um todo coerente, poder-se-á evidenciar este jogo e dele participar.

#### 4.3.3 Um mito de origem

A narrativa do vendilhão do templo situa sua ação em Jerusalém, então capital da província romana da Judeia, durante o reinado de Herodes, por volta do ano 32 d.C. Em seu irônico parágrafo inicial, o narrador onisciente já insere na narrativa o termo “vendilhão”, palavra que não aparece na Bíblia e é, etimologicamente, derivada do latim “*venditio – ōnis*: primeiro registro oficial na língua portuguesa em 1803.”<sup>371</sup> O *Dicionário Houaiss* enumera alguns significados sugestivos ao termo: “indivíduo que vende mercadorias pelas ruas, sem ponto fixo; vendeiro; aquele que trafica coisas de ordem moral”.<sup>372</sup> Todas essas possibilidades serão arroladas e deslocadas ao longo da narrativa, na qual a repetição da expressão irá ao mesmo tempo expandir e esvaziar seu sentido:

Nunca pensei em me tornar vendilhão do Templo, dizia ele, em alto e bom som, aos que quisessem ouvir. E os que queriam ouvir (nem tantos, mas nem tão poucos: algum sucesso alcançara, em termos de vendas e de ouvintes) não tinham razão nenhuma para duvidar de suas palavras.<sup>373</sup>

O narrador acompanha de forma onisciente a trajetória do personagem, que obrigado a vender suas terras e a abandonar seu ofício de agricultor parte com sua família para Jerusalém, onde tenta se estabelecer. Na capital da província é sujeitado à sua humilhação que lhe sensação de impotência, além da confusão por se sentir estrangeiro em sua própria terra, uma terra que se tornara hostil: “O clima era tenso; a atmosfera estava saturada de ódio, de rancor, de desconfiança, resultado da opressão e da crise econômica”,<sup>374</sup> afirma o narrador, em estilo indireto, traduzindo a percepção da personagem como um ser perdido em um lugar que não o reconhece e no qual ele não se reconhece. Um ser esvaziado de seu sentido: sem a terra para

<sup>371</sup> CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 1986. p. 804.

<sup>372</sup> HOUAISS, p. 2830.

<sup>373</sup> SCLIAR, *Os vendilhões do templo*, p. 7.

<sup>374</sup> SCLIAR, *Os vendilhões do templo*, p. 11.

cultivar, o homem rural torna-se um pária, aquele que antes era “[...] uma pessoa de alta linhagem [...] um descendente do patriarca Judá [...]”<sup>375</sup>.

É nesse contexto que se processa a despersonalização do personagem. Esvaziado e sem saída, resta-lhe apenas a adaptação, que ocorre com a oportunidade de ser um “vendilhão do Templo”. O novo vendilhão, assimilado e transformado como tal, abraça o comércio como uma espécie de paixão, uma redenção para sua miséria. Sua primeira venda é, ironicamente, a descrição de uma epifania:

Enfim, estava vendendo. Estava dando algo e recebendo dinheiro em troca. E não era trigo, não era produto de seu trabalho. Estava vendendo um pombo, uma ave que nem sequer criara e com a qual nada tinha a ver – o que significava ingressar no comércio em sua aceção mais ampla.

[...]

Santidade é a palavra adequada, vendilhão do Templo, para descrever o resultado desta transação. O comércio nos uniu, o comércio representou para nós uma comunhão espiritual. Tu me fizeste comprar; tu canhestramente embora, induziste-me a abrir mão do meu dinheiro, vale dizer, do meu egoísmo.<sup>376</sup>

O narrador exerce aqui uma ironia (aresta) cortante; o tom oratório que se encena no parágrafo assemelha-se a um salmo de gratidão ao comércio, ou à anunciação de uma conversão. O pequeno agricultor torna-se “o vendilhão do Templo”, e o comércio torna-se a sua vida, a sua fé. A inversão iônica e sarcástica que o narrador imprime nessa fala traduz o estado de espírito da personagem, que passa a olhar o mundo apenas por uma ótica, o comércio. Uma metamorfose que, aos poucos, vai consumindo sua pessoa, traduzindo seus gestos e atitudes em um mecanismo de trocas, reduzindo sua visão do mundo a um só foco.

O sucesso na atividade, portanto, não lhe trará a paz de espírito, sobretudo porque se torna um monocórdio, incapaz de reconhecer e entender outras vozes, outras linguagens. E será essa defasagem em relação à língua, sintomaticamente, a linguagem de seu objeto de troca, a moeda. Uma moeda falsa que entrega ao Templo por não saber distinguir as letras gravadas na efígie. O erro coloca o vendilhão em confronto com o sacerdote, que o ameaça, e faz uma estranha defesa da “moeda sagrada” do Templo:

---

<sup>375</sup> SCLIAR, *Os vendilhões do templo*, p. 7.

<sup>376</sup> SCLIAR, *Os vendilhões do templo*, p. 21.

Os moldes têm que ser perfeitos, tão perfeitos quanto as letras das Escrituras. Se o escriba que copia uma letra errada nas Escrituras pode, como diz a tradição, destruir o universo, o artífice que cunha uma moeda com defeito pode destruir a fé – de que é feito todo universo, senão de fé? Uma moeda para nós é mais que riqueza; é a condição mesma da nossa sobrevivência espiritual. A moeda verdadeira, bem entendido. [...] Uma moeda falsa traz a mensagem do demônio! Uma moeda falsa que estavas introduzindo aqui, neste Templo em que teu pai e teu avô oraram e pediram perdão por seus pecados!<sup>377</sup>

A defesa do sacerdote une moeda e fé como “condição de sobrevivência espiritual”, em incrível materialismo. A fé como um negócio, um negócio que vendilhões e sacerdotes partilham na forma emblemática da moeda. Todavia, sacerdotes e vendilhões são separados pela escrita cunhada nas moedas. A escrita é o código que os distingue, código desconhecido, fonte de poder e mistério. Sobre esse poder, o vendilhão pondera: “a palavra escrita era domínio dos sacerdotes, dos ricos, e dos poderosos – e dos escribas e copistas que os serviam; um território no qual não sabia penetrar.”<sup>378</sup> O vendilhão almeja entrar em sintonia com esse poder que o oprime, ainda que indiretamente, e para isso tenta fazer de seu filho mais velho, sintomaticamente chamado de “Silencioso”, um escriba, um iniciado nos segredos da arte da escrita. Um intento para o lucro. O narrador imprime na percepção utilitarista do vendilhão toda uma reflexão sobre a escrita e seu uso:

Já que não falava, poderia aprender a escrever, fazendo disso uma profissão. Não o ofício dos escribas, que agora eram muito importantes: copiando as Escrituras, tinham conseguido tornar-se intérpretes da lei, rivalizando com os sacerdotes. O vendilhão pensava em uma posição de prestígio: a dos copistas que ganhavam muito bem, transcrevendo, redigindo cartas e petições. Dominando a escrita, o rapaz não apenas estaria poupado da vergonha de olhar as letras numa moeda sem saber o seu significado, como, mais importante, teria uma ocupação respeitável. Escrita é poder. Um poder não exclusivo, claro. Outros também escreviam; os místicos, por exemplo. Mas a esses faltava senso prático. Movia-os uma crença cega, irreal, no poder mágico das palavras; escrever, para eles, não era apenas registrar, era antecipar: seu texto conduziria ao fim dos tempos, decidiria a vitória dos Filhos da Luz sobre os Filhos das Trevas, sinalizaria a senda pela qual viria o Messias montado em seu cavalo branco. Tamanha veneração era contraproducente. [...] Um desperdício, enfim, que irritava o vendilhão; para ele a escrita deveria ter uso prático, rentável [...].<sup>379</sup>

Ao opor a praticidade à poética, o vendilhão esquece que as letras e seu sentido prático quase o condenam pelo poder (místico, misterioso) a elas conferido, especialmente o mais

<sup>377</sup> SCLIAR, *Os vendilhões do templo*, p. 33.

<sup>378</sup> SCLIAR, *Os vendilhões do templo*, p. 36.

<sup>379</sup> SCLIAR, *Os vendilhões do templo*, p. 51-52.

relevante de todos esses poderes, o poder de significar – produzir sentidos. Entretanto, o materialismo do vendilhão será confrontado com sua própria consciência, quando ele se depara com o desenho de um olho grafado em um pergaminho: o símbolo, alusão à iconografia cristã, é uma visão premonitória do seu famoso encontro com o Messias no Templo, encontro que fará do vendilhão do Templo o ícone controverso impresso em alguns poucos versículos dos evangelhos canônicos.

Ao escandir essa personagem do texto bíblico, Scliar a humaniza e concede voz a essa alegoria sedimentada do ideário cristão, desvelando novas possibilidades de reflexão. Porém, essa recriação não será livre de contradições e paradoxos, uma vez que assume o caráter falho dos homens em situações limite. O vendilhão de Moacyr Scliar é um ser perdido na fronteira entre sucumbir ou se adaptar. O narrador traduz esse ser no limite de uma crise identitária, ou melhor, em sua condição de filho de Israel. O sacerdote que o acusa lembra as suas tradições, de seus pais e avôs, que antes ele mesmo lamentara. Entretanto, a sua recente e bem-sucedida condição leva-o ao alheamento:

Sim, a agitação crescia no país; sim, os focos de revolta contra o Império multiplicavam-se; sim, o número dos que subiam a montanha para juntar-se à seita monástica dos ascetas aumentava – mas o vendilhão estava alheio a essas coisas; o que lhe importava é que vendia cada vez mais, ganhava cada vez mais.

Como dizia à mulher: os pombos me levarão longe.<sup>380</sup>

Pombas, pombos:<sup>381</sup> a referência às aves atravessa as três narrativas – mercadoria de trabalho do vendilhão, é ela também matéria-prima de seus sonhos de expansão mercantilista. Como um verdadeiro empreendedor capitalista, o vendilhão se converte em um tipo de articulador do mercado de aves para o sacrifício.

O narrador arrola seis projetos de expansão do comércio no templo que tratam da mecanização da venda dos pombos e do sacrifício, passando pela diversificação (leia-se

<sup>380</sup> SCLIAR, *Os vendilhões do templo*, p. 38.

<sup>381</sup> Segundo o *Dicionário de Símbolos*, a pomba representa fundamentalmente um símbolo de pureza, de simplicidade. A pomba com o ramo de oliveira remonta à lenda de Noé (*Gênesis* 8:11), e lembra harmonia e esperança; no Evangelho de João (*João* 1:32), representa o Espírito Santo; mas podem, também, ser consideradas pássaros de mau agouro (Moacyr Scliar utiliza todas essas acepções em seu romance). Ver CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alan. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992. p. 728-729.

sacrifício de pombos artificiais) e indo até à criação de uma “associação de vendilhões com templo próprio”:

A propósito disso, o vendilhão do templo tinha um sonho. Um dia ele reuniria os vendilhões do templo de todo o mundo. Viriam de diferentes países, trajando diferentes roupas e falando diferentes idiomas, mas unidos *numa mesma crença, a crença no comércio e na venda como ritual*.<sup>382</sup>

Em sintonia com a profissão de fé de sua iniciação como vendilhão, o protagonista quer fundar uma religião: em seus sonhos, quer suplantar as crenças vigentes e erguer um templo ao mercado. O humor sutil com que o narrador lista esses projetos oníricos revela os processos antagônicos que acontecem com a personagem. A crise identitária está no seio da crítica amarga que Moacyr Seliar imprime à história de seu vendilhão, uma crise que se inicia na diáspora particular da personagem e dos seus familiares. Como na sina dos seus antepassados, a promessa feita aos Patriarcas (“– Sai da tua terra, da tua parentela e da casa de teu pai, para terra que te mostrarei”<sup>383</sup>) é uma promessa que aqui, inversamente, funciona como uma maldição. Se a conquista da “Terra prometida” e as alianças feitas com Deus deram ao povo hebreu unidade, lugar e identidade, ao pequeno agricultor a expulsão da terra faz um errante – pois ser apartado da terra, para quem dela vive, é perder sua identidade. Ao se deixar assimilar para sobreviver, o vendilhão abre mão de sua condição de “herdeiro de Abraão”, abre mão de suas tradições judaicas, em um processo que ocorre em dois momentos distintos.

O primeiro desses momentos seria a personificação do sujeito em vendilhão: o sucesso de seu empreendimento o torna um ser autocentrado, fixado em si. Ao mesmo tempo, descreve o processo de aculturação que a nova condição produz no ex-filho da terra. De seu sucesso emerge uma desconhecida usura. Ao relativizar seus valores, o vendilhão perde-se a si mesmo: não há mais o agricultor, o humilde filho da terra, o filho de Sião, “um descendente do patriarca Judá”.<sup>384</sup> Esquecido de seus valores, o vendilhão se perde também da família: sua esposa não o entende mais e seus filhos se afastam por não compartilharem de seus sonhos. Ironicamente, querem ser agricultores, criadores de animais, não desejando o sucesso naquela atividade que não entendem. Esse processo de alheamento e assimilação pelo qual passa o vendilhão é também um desmonte cultural, um expatriamento da condição de sujeito dessa cultura e de sua tradição.

<sup>382</sup> SCLiar, *Os vendilhões do templo*, p. 7

<sup>383</sup> A BÍBLIA de Jerusalém, p. 47.

<sup>384</sup> SCLiar, *Os vendilhões do templo*, p. 7.

A diáspora é, portanto, uma das grandes questões do romance, bem como da obra de Moacyr Scliar de modo geral. Nela, personagens expulsos para terras estranhas se perdem de sua condição. Sobre essa questão, tão cara ao autor gaúcho, o crítico Flávio Loureiro Chaves assevera:

No jogo de espelhos em que está cifrada a existência, a diáspora do judeu estabelece um motivo recorrente de múltiplos significados. Dentre outros, traça um contraste verdadeiramente entre a saga bíblica do povo eleito e a mediocridade linear que sufoca, aqui e agora, sua descendência expatriada, quero dizer, as personagens de Moacyr Scliar. [...]

A diáspora do judeu é um dado histórico irrecorrível, mas, sobretudo, vem a ser o tema literário da separação entre a criatura humana e sua cidade; é a cisão da individualidade; tornou-se enfim uma dimensão simbólica (talvez mais radical) do mundo imaginário de Moacyr Scliar. Este mundo se faz inconfundível na sua autenticidade.<sup>385</sup>

Essa mediocridade de que fala o crítico se registra na maneira como a personagem passa a julgar o mundo, considerando-o apenas como um sistema de troca em que os sonhos e as vontades que não possam ser comercializados não podem existir. É com essa configuração patética que a personagem se confrontará com o Pregador.

O embate com Cristo no pátio do templo é descrito como um evento catastrófico ao vendilhão, que desestabiliza todo seu já precário equilíbrio. Moacyr Scliar recria o encontro em dois momentos. O primeiro deles é a derrubada das mesas dos vendilhões, o que deixa a personagem atônita, entre a inércia e o receio:

O vendilhão do Templo recuou, os olhos arregalados de espanto. Por que aquele súbito ataque de fúria? O que fizera ao homem para que tivesse gritado daquela maneira? Que história é aquela de “covil de ladrões”? Covil o vendilhão não sabia bem o que era, mas ladrões, aquilo se referia a ele? O que tinha roubado para ser acusado, não, acusado não, insultado?<sup>386</sup>

Incapaz de compreender o que se passa, o vendilhão entrega-se ao temor; tenta racionalizar o acontecido, mas perdera a capacidade de julgar além do terreno. Ao conhecer a história do pregador, tenta racionalizar tudo como comércio, como em sua elucubração sobre o milagre da multiplicação de pães:

---

<sup>385</sup> CHAVES, Flávio Loureiro. Scliar e a diáspora de todos nós. In: BERND, Zilá; MOREIRA, Maria Eunice; MELLO, Ana Lisboa de (Org.). *Tributo a Moacyr Scliar*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012. p. 173.

<sup>386</sup> SCLIAR, *Os vendilhões do templo*, p. 72.



Se estivesse na posse de um segredo capaz de revolucionar a produção de alimentos – tipo especial de semente, modificada através de cruzamentos secretos e capaz de, num átimo, germinar, crescer, dar origem à planta, à espiga, à farinha, ao pão? A sequência conhecida, normal, porém realizada a um ritmo jamais imaginado? Se o pregador dispunha de recursos desse tipo, sem dúvida dominaria o mundo.<sup>387</sup>

A tentativa de processar o mundo, que distorce sua ilusão de controle do real, deixa mais perplexo o vendilhão. Em um segundo momento, acontece o reencontro entre o vendilhão e o Pregador. O narrador recria o episódio da validade do tributo a César – que se encontra em *Mateus* (22:15-22); *Marcos* (12:13-17) e *Lucas* (19:19-26). O vendilhão atônito é quem empresta ao Pregador a moeda da máxima célebre: “Daí a César o que é de César e a Deus o que é de Deus.” A retórica do Pregador desconcerta o vendilhão, que ao receber a moeda de volta percebe-se irremediavelmente ligado àquela figura que, portanto, torna-se um ícone cristão: “Cada vez que pegasse uma moeda semelhante àquela teria de evocar o trunfo de seu inimigo (*inimigo? Era mesmo inimigo?*), o trunfo para o qual involuntariamente colaborara.”<sup>388</sup>

A pergunta que o narrador insere no trecho citado contextualiza o mito do vendilhão do Templo como um estigma sobre a usura do povo judeu. Esta é uma polêmica que o autor menciona em outros trabalhos, como em seu livro *A condição judaica*,<sup>389</sup> no qual afirma: “Claro, os judeus não foram só usurários: mas foram usurários sempre que a conjuntura histórica o exigiu.”<sup>390</sup> Todavia, ele esclarece que, impedidos de possuírem terras para cultivar, os judeus tornaram-se artesãos, ourives, carpinteiros, costureiros, médicos, comerciantes, caixeiros e, é claro, agiotas – emprestando a juros aos senhores feudais que necessitavam de dinheiro para financiar seu gosto por artigos de luxo (tecidos, especiarias etc.) e suas incursões militares, como as cruzadas. O feudalismo, entretanto, sustentava uma economia precária. Assim, ainda segundo Scliar, “a sociedade feudal resolveu o impasse de uma maneira engenhosa. Atribuiu o papel de usurário a um elemento marginal na sociedade, um elemento que pouco podia esperar da vida na terra e muito menos da vida eterna.”<sup>391</sup> A usura, para essa população, era uma questão pragmática, uma questão de sobrevivência, entre os poucos direitos que lhes eram garantidos. Mas, também, essa atividade sempre foi um dos bodes expiatórios

<sup>387</sup> SCLIAR, *Os vendilhões do templo*, p. 84-85.

<sup>388</sup> SCLIAR, *Os vendilhões do templo*, p. 97. (Grifo meu)

<sup>389</sup> SCLIAR, Moacyr. *A condição judaica: das tábuas da Lei à mesa da cozinha*. Porto Alegre: L&PM, 1985.

<sup>390</sup> SCLIAR, 1985, p. 32.

<sup>391</sup> SCLIAR, 1985, p. 33.

para justificar os *pogroms*, os massacres de populações e povoados judeus, sobretudo na Europa Oriental, com o objetivo de saquear e promover limpezas étnicas e religiosas. Um estigma preconceituoso e pernicioso que persegue o povo judaico mesmo na contemporaneidade. Um anátema que se apropriou da passagem bíblica, que versa originalmente sobre o mercantilismo na fé, e se voltou insidiosamente para um mito negativo relativo ao judeu, que se perpetuou ao longo de uma trágica e sangrenta história.

O vendilhão do Templo fica no limiar entre a palavra do Pregador e o senso pragmático; o temor pelo desconhecido mistério – a escrita, a linguagem – também é colocado pelo Pregador, que ataca a hipocrisia de sacerdotes e escribas.<sup>392</sup> O vendilhão tenta desconstruir o discurso do Cristo:

O vendilhão do Templo abriu a boca, espantado. Então o Pregador não temia os escribas? Os escribas, a quem estava confiada a guarda e interpretação da Lei? Os escribas, que se preparam arduamente para a tarefa mediante exaustivo estudo, mediante orações, mediante penitências? Os escribas, que gozavam de respeito geral? [...]

*O Pregador não escrevia nada: só pregava, só falava – palavras, o vento leva. Das diatribes e das historietas nada ficaria.* Claro, dos pregões também não restaria nenhuma lembrança, mas isso ao vendilhão do Templo não importava: só queria vender, mais nada. A posteridade não lhe importava.

Já a obra dos escribas permaneceria para sempre, tal o poder da palavra escrita.<sup>393</sup>

A passagem acima mais uma vez reflete sobre a perenidade e a permanência do texto escrito. O Pregador, como os profetas, não escrevia. Quem então teria escrito suas palavras? Apóstolos ou copistas? Está aí posta a polêmica questão da autenticidade do texto bíblico e do cânone frente aos livros apócrifos. O Pregador e o vendilhão permaneceram no texto escrito que nasceu da tradição oral, assim como na interpretação desses escritos. Moacyr Scliar, como em outros romances, toca na discussão de forma oblíqua, no limiar entre ficção e historiografia, sem, no entanto, estabelecer alguma conclusão, deixando ressoarem as dúvidas materializadas nas vozes que se fazem ouvir em suas narrativas.

---

<sup>392</sup> Alusão à formosa passagem de *Mateus: 23*, na qual o Pregador ataca Fariseus e Escribas – as autoridades da Lei judaica – cujo discurso é classificado como fonte de Hipocrisia, por pregar retidão, mas esconder o seu contrário (*A BÍBLIA* de Jerusalém, p. 1881-1883).

<sup>393</sup> SCLIAR, *Os vendilhões do templo*, p. 102.

Ao final da narrativa, os eventos da Paixão são acompanhados pelo vendilhão de longe. No retorno, após a crucificação, ele encontra em seu caminho de volta Ahasverus,<sup>394</sup> o judeu errante, a mítica figura do homem condenado a vagar eternamente até o fim dos dias por ter ofendido o Messias durante o caminho para o calvário. Moacyr Scliar promove, conforme expressão de Regina Zilberman, o encontro de dois “mitos de origem judaica”:

O mito de origem que tem como matéria a imagem negativa do judeu, aquela em que a culpa é designada não pelos próprios membros da comunidade hebraica, mas pelos que podem condená-los. Se Freud identifica as razões que explicam a unidade do povo judeu, cuja identidade resiste à dispersão, e a ótica incriminatória com ele mesmo se estende, ótica absorvida e difundida pelos não judeus. Scliar localiza o fato que se legitimou, para quem a pratica, a acusação que se pereniza no tempo.<sup>395</sup>

No diálogo desses dois mitos negativos são expostas as razões para o ódio racial, a diáspora, os *pogroms* e o antissemitismo. O narrador revela o destino de ambos, estigmas que foram perpetuados no discurso antijudaico.

O judeu errante, capacitado com a onisciência, expõe, de forma contundente, o destino do mito do vendilhão do Templo:

Tu serás visto como figura desprezível, a imagem da ganância. Vender e comprar se transformarão um dia em atividades habituais; mas teu vender e teu comprar serão lembrados sempre com repulsa, exatamente como símbolos do mal. Tua passagem pela terra ficará devidamente registrada num livro que milhões lerão; e sorrirão ao ler a descrição do castigo que o crucificado te impôs [...].  
É tua sina, uma sina traçada no momento em que encontraste o Crucificado. Naquele instante te tornaste o vendilhão do Templo.<sup>396</sup>

Assim o vendilhão do Templo torna-se um mito bíblico, que retomado como personagem, como ficção, ganha uma dimensão humana. A paródia de Scliar põe em foco esse

<sup>394</sup> “Um homem ofende um Deus e se vê tragicamente condenado a esperar ou a andar até o final dos tempos: a simples natureza da sentença pode dar ensejo a um relato dramático? Em nome de que mal ele expia sua culpa? O segundo relato já diz que Ahasverus teria pecado por ignorância, mas, seja resultado de um antissemitismo religioso ou de um antissemitismo racial, o herói parece objetivar em si o mal absoluto” (BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. p. 667).

<sup>395</sup> ZILBERMAN, Regina. Do estigma à liberação: representações dos judeus na literatura brasileira. *Revista Ibero-americana*, v. LXXVI, n. 230, p. 63-79, mar. 2010, p. 75.

<sup>396</sup> SCLIAR, *Os vendilhões do templo*, p. 134.

mito sem, no entanto, negá-lo. Desestabiliza quando corporifica o seu agente. Na acepção de Hutcheon, sua “imitação irônica, beneficia e prejudica ao mesmo tempo”.<sup>397</sup>

---

<sup>397</sup> HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985. p. 54.

#### 4.3.4 O narrador, o padre e o cristão-novo

Como um enxerto, um parêntese entre o primeiro e o último capítulo, a segunda narrativa se passa no Brasil, em 1635, em uma pequena missão jesuíta no interior do Rio Grande do Sul. No primeiro parágrafo do relato, o narrador “fora da história” (segundo Oscar Tacca) desenha o quadro da ação a partir de um “voo panorâmico” sobre a cena e apresenta seu protagonista. O quadro se fecha como um *travelling* cinematográfico e localiza a personagem expondo sua subjetividade:

Um observador que, lá do alto, mirasse naquela manhã do ano da graça de 1635, a planura situada entre luxuriantes florestas e caudalosos rios no sul do Brasil, talvez nada notasse de chamativo. [...] Apurando, porém, o olhar (coisa que qualquer observador, mesmo situado no alto, ou justamente por estar situado no alto, deveria fazer, ao menos de quando em vez), notaria, lá embaixo, *dois homens* a cavalo avançando lentamente para sudoeste. Um deles era jovem, tez morena, olhos escuros, sobrancelhas cerradas, barba e cabelos pretos. O traje o identificava como um sacerdote; de fato, tratava-se do padre Nicolau da Veiga, da Companhia de Jesus. [...] O padre apeou o cavalo e ali ficou sozinho.

Se o observador agora descesse das alturas e sub-repticiamente o olhasse de perto, constataria que *chorava*. Sim *chorava*. Repetindo (a repetição, aqui, atendendo ao não formulado desejo de um observador em conflito com a própria insensibilidade): o padre *chorava, chorava*.<sup>398</sup>

O narrador introduz de forma minuciosa o drama da personagem principal, um jovem sacerdote chamado Nicolau, que é enviado àquelas terras para auxiliar um velho padre responsável pela catequização dos índios daquela Missão, os quais, no entanto, só falam o tupi-guarani, língua que o padre Nicolau não domina. O velho sacerdote logo morre, deixando o padre Nicolau como o líder espiritual. Um pregador mudo, diante de uma congregação em silêncio, essa é a controversa situação em que se encontra.

Onisciente, porém não neutro, o narrador deixar vazar sua ironia e humor bem sutil nos comentários ao narrado, quase sempre entre parênteses, feitos como uma intrusão. Essa voz acompanha a trajetória do protagonista que, em território hostil, sem falar a língua dos índios, se encontra em uma situação singular – um pregador com fiéis, mas sem palavras (linguagem) para se comunicar:

---

<sup>398</sup> SCLIAR, *Os vendilhões do templo*, p. 145-146.

O que fazer? Uma possibilidade era o silêncio. Não o silêncio resultante de um voto religioso, como aquele de ordens monásticas; não, o silêncio imposto pela e incontrolável circunstância. Não tinha como se comunicar? Então não falaria. [...]

Mas não podia esquecer a missão que lhe confiara seu superior, estava ali para salvar almas, e não conseguiria fazê-lo sem falar, sem dialogar.<sup>399</sup>

A defasagem em relação à linguagem, como na história do vendilhão do Templo, se repete. O padre Nicolau se vê diante de uma língua que não reconhece e que não consegue compreender, se encontra isolado em um silêncio causado por sua própria natureza preconceituosa e preso ao discurso monocórdico do dogma católico:

Nicolau tentava desesperadamente captar umas poucas palavras que fosse, mas sem resultado. Descobriu, para seu horror, que tinha uma espécie de bloqueio para aquele idioma, composto, para ele, de sons e grunhidos ininteligíveis. [...] Não, *lá por dentro eram iguais* a todos os seres humanos. Diferentes eram na fala. Uma diferença crucial, paralisante.<sup>400</sup>

A incapacidade de reconhecer o outro, o diferente, está na base dos problemas de comunicação do sacerdote, que desumaniza seus fiéis. A personagem tenta parecer condescendente, mas a ironia contida na locução “lá por dentro” demarca seu eurocentrismo excludente. O sacerdote não compreende que suas dificuldades surgem a partir de sua falta de disposição em relação à língua dos índios. Seu discurso é estigmatizado pela retórica do catolicismo, que se dispõe a assimilar a linguagem dos nativos para solapar e impor sua própria mensagem. Em outra passagem, o sacerdote confessa tal disposição: “Precisava exercer suas funções de padre, ouvindo (e entendendo) confissões, dando conselhos, fazendo sermões – em guarani, num primeiro momento, e depois quem sabe no português que ensinaria aos índios.”<sup>401</sup>

Curiosamente, o sacerdote não percebe que já existe uma porta de comunicação entre ele e os índios, o latim, a língua sacra da religião católica que os índios aprenderam com o antigo sacerdote:

*Ave Maria, grátia plena*, repetiram os índios. O que foi um consolo para o padre Nicolau. Pelo menos estavam rezando, estavam juntando vozes num coro de fé, um coro que sem dúvida Deus ouvia. Já não era aquela cantilena deles, eram palavras santas, num santo idioma. *Que bom rezar, que bom, que bom.*<sup>402</sup>

<sup>399</sup> SCLIAR, *Os vendilhões do templo*, p. 165.

<sup>400</sup> SCLIAR, *Os vendilhões do templo*, p. 165 (grifo meu).

<sup>401</sup> SCLIAR, *Os vendilhões do templo*, p. 166.

<sup>402</sup> SCLIAR, *Os vendilhões do templo*, p. 167 (grifo meu).

O santo idioma, o latim: como as letras do hebraico grafadas na moeda do Templo, que, para o vendilhão, eram um enigma insondável acessível apenas aos iniciados, a língua de Deus, o latim era agora a língua do sagrado, o idioma divino, também vetado aos não iniciados. A língua divina, no caso, não serve para unir os fiéis mas para imprimir temor, a língua latina como fonte de exclusão. O narrador trabalha com sutileza o humor da situação contraproducente: “que bom rezar” – a expressão autoconsoladora mostra o ponto cego do sacerdote e traz à tona e reitera a discussão sobre a intolerância e o racismo (leia-se antissemitismo) da primeira narrativa.

A história do padre Nicolau se passa no Brasil na época de sua sangrenta colonização, no território onde foram fundados os assentamentos conhecidos como “Os Sete Povos das Missões.”<sup>403</sup> O pequeno povoado administrado pelo protagonista é a recriação de um desses assentamentos, que tinham por missão civilizar os povos pagãos pela evangelização. Os missionários tiveram grande sucesso em divulgar a fé católica aos povos nativos. Entretanto, a relação entre os jesuítas e esses povos, mesmo em seu intuito epistemológico, foi um diálogo sempre monofônico, que usou o discurso do outro para fixar uma visão totalizante. Sobre essa relação desigual, o crítico Alfredo Bosi afirma com precisão:

O missionário que se volta para o índio, prega-lhe em tupi e compõe autos devotos (e, por vezes, circenses) com o fim de convertê-lo, é um difusor do salvacionismo ibérico para quem a vida do selvagem estava imersa na barbárie e as práticas se inspiravam diretamente nos demônios.

[...] O fora dominando o dentro, a brutal retificação: esta imagem que os jesuítas conceberam e nos legaram das festas tupis. Não admira, portanto, que as mensagens fundadoras e originais do cristianismo, como a igualdade de todos os homens e o mandamento do amor universal, tenham sofrido no processo de catequese um alto grau de entropia.<sup>404</sup>

O processo civilizatório dos jesuítas, no sentido que aponta Alfredo Bosi, é um processo de normalização da singularidade – catequizar então seria assimilar, eliminar a

---

<sup>403</sup> As missões e assentamentos do sul do Brasil, marco civilizatório conduzidos pelos padres jesuítas da Companhia de Jesus, fundada em Paris por Inácio de Loyola, em 1534, tornou-se a maior organização católica e a que mais difundiu a religião através do trabalho missionário e educacional. No Brasil e na América Latina, suas principais missões se destinaram a criar povoados e reduções para o assentamento e evangelização dos povos ameríndios. Os Sete Povos das Missões referem-se aos assentamentos localizados no território do Rio Grande do Sul, que se desenvolveram em sete povoados, a saber: São Francisco de Borja, São Luiz Gonzaga, São Nicolau, São Miguel, São João Baptista, São Lourenço Mártir e Santo Ângelo Custódio. Em 1750, o famoso Tratado de Madri, celebrado entre as coroas portuguesa e espanhola, dividiu a área das missões, e em 1756 essas foram devastadas pelos portugueses, sobrando apenas ruínas hoje declaradas patrimônio da Unesco.

<sup>404</sup> BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 80.

alteridade. A própria mensagem cristã, como mostra o crítico, é assimilada e filtrada pelo dogmático, concretizando um discurso moralizante, impositivo, que rejeita qualquer dissonância. Esse processo se volta para o indígena, então expatriado, despojado da sua própria terra. A diáspora<sup>405</sup> do nativo brasileiro foi dentro da sua própria terra, como o vendilhão do Templo que outrora fora um homem da terra. E a terra, para ambos, é mais que um lugar, é parte intrínseca da sua identidade; o mesmo se pode dizer de sua língua, que assimilada se silencia na língua de cultura, torna-se “vocabulário de origem nativa”, em um processo que a personagem do padre deixa transparecer em suas falas e reflexões.

A metáfora do vendilhão cristaliza-se então em sua perenidade negativa. A rotina dos seus dias sem comunicação só é quebrada pelas visitas dos índios, sobretudo aos domingos, quando um velho nativo, acompanhado de sua filha, monta uma mesa com esculturas de madeira representando animais, principalmente pombos:

Um observador que estivesse situado lá no alto certamente consideraria simbólica a disposição: o padre e seu Templo, entre os dois a mesa. [...] Se a memória do observador fosse tão potente quanto sua visão, e se a abrangência da mesma no tempo equivalesse à amplitude de seu olhar no espaço, ele talvez se lembrasse de uma cena vista dezesseis séculos antes na longínqua Jerusalém (longínqua para observadores terrestres, não para aqueles que estão colocados no alto): mesas no pátio do Templo, um homem apregoando pombos. E, se sua mente fosse tão poderosa, talvez estabelecesse uma conexão. Coisa que instintivamente o padre Nicolau estava fazendo, comparando o bugre ao vendilhão do Templo.<sup>406</sup>

No trecho citado, observa-se uma rima narrativa (*leitmotiv*) com o parágrafo inicial do capítulo, o narrador que ironiza sua própria posição onisciente (demiurgo), e que compõe assim o quadro metafórico do vendilhão: o Templo e o Pregador, numa inversão semântica, pois o Pregador está incerto do pecado contra a fé e também não pode ensinar, pois não pode se comunicar – temos, então, o pregador confuso, silencioso. Sintomaticamente, mesmo sem compreender o que faz o “velho bugre” (mais tarde será revelado que trocava esculturas de madeira por comida) diante da Igreja, sua atividade incomoda o pregador, que logo trata de encerrá-la.

---

<sup>405</sup> A diáspora ou “dispersão” é um processo histórico que acompanha o povo judeu desde do exílio da Babilônia, a partir da destruição do Templo de Salomão. É também um processo que diz respeito à identidade cultural das comunidades e das diversas formas do judaísmo surgidas a partir dessa dispersão pelo mundo. Entretanto, é ainda um termo cultural, metáfora da dispersão de outras comunidades. Na América Latina e no Brasil, a diáspora indígena, com o desaparecimento de tantas sociedades nativas, é uma realidade sangrenta e vergonhosa de nosso processo histórico. Uma realidade à qual a prosa scliariana sempre foi sensível.

<sup>406</sup> SCLIAR, *Os vendilhões do templo*, p. 169.



Quando o pregador encontra-se desesperado, chega à Missão um viajante de nome Felipe, um aventureiro que se propõe a ajudá-lo a se comunicar com os índios, como uma espécie de tradutor. O que, a princípio, parecia ser uma resposta às suas preces, logo se mostrou uma situação de conflitos, pois levou o sacerdote a permanecer na estranha situação de pregar através de um tradutor que possivelmente descontrói o seu discurso:

Felipe voltou-se para os índios, falou alguma coisa em guarani. O resultado foi surpreendente: os índios puseram-se a rir, riam, riam que se matavam, cacarejando sem parar, às vezes rolando no chão de tanto rir. Nicolau olhou-os perplexo: o que havia de tão engraçado no texto que acabara de ler? De que riam? Dos vendilhões pelo castigo recebido? De Jesus, pelo ataque de fúria?<sup>407</sup>

O aventureiro mostra-se, assim, ambíguo, e mais ainda, perigoso, ao matar friamente um nativo que o reconhece. Desse modo, ele mantém o sacerdote isolado no mesmo silêncio em que o encontrou, impedindo suas tentativas de aprender o guarani falado pelos índios. Em determinado momento, o padre Nicolau descobre que Felipe é um cristão-novo, um judeu convertido:

Estava agora convencido de que aquele Felipe era um ser maligno, um foragido. Continuava sem saber nada sobre ele, a não ser que viajara por muitos lugares. Como o judeu errante Ahasverus a quem Jesus havia dito: “Tu não descansarás, vaguearás pela terra até que eu volte”. Talvez não fosse um judeu errante, mas um cristão-novo certamente *poderia* ser. *Havia razões para suspeitar disso*. Por exemplo: as vezes em que tinham saído juntos a andar pela planície, Felipe sempre se afastava quando tinha que urinar. Por quê? Pejo? Pouco provável, num sujeito tão arrogante. Não *estaria* ele ocultando da vista do padre um pênis circunciso? Outra evidência: Felipe sempre se banhava na sextas-feiras. Não *seria* isso uma forma de manter o Shabat judaico? Cristãos-novos não eram raros na colônia: muitos tinham vindo da Europa para um lugar onde poderiam escapar à perseguição e acumular riquezas. Hipótese que Nicolau não estava disposto a investigar; não era inquisidor, e, aliás, não gostava muito das atividades do Santo Ofício.<sup>408</sup>

O narrador expõe no trecho anterior a infame perseguição que a Inquisição Ibérica, sobretudo portuguesa, infringiu aos cristãos-novos, no caso marranos ou “[...] o judeu convertido ao cristianismo que, ocultamente, mantém sua fé e sua prática religiosa [...]”.<sup>409</sup> Uma perseguição que se estendeu às colônias portuguesas de forma pernicioso, pois se baseava na

<sup>407</sup> SCLIAR, *Os vendilhões do templo*, p. 178.

<sup>408</sup> SCLIAR, *Os vendilhões do templo*, p. 191.

<sup>409</sup> NASCIMENTO, Lyslei. Nota. In: FOSTER, Ricardo. *A ficção marrana: uma antecipação das estéticas pós-modernas*. Trad. Lyslei Nascimento e Miriam Volpe. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006. p. 7.

delação, na tortura, na falácia e na mentira dos denunciadores da inquisição, que inventavam os “sinais” que denunciariam a presença “pecaminosa do” judaísmo. Os verbos na condicional deixam entrever as práticas da Inquisição.<sup>410</sup> Essa temática foi particularmente explorada por Moacyr Scliar no romance *A estranha nação de Rafael Mendes*, que narra a saga de uma família de cristãos-novos que aporta no Brasil com os primeiros colonizadores.

Felipe se revela um batedor de tropas de bandeirantes – conhecidos como desbravadores do território, foram também responsáveis por inúmeros massacres de tribos, ajuntamentos e missões. Segundo Ana Novinsky, alguns dos mais importantes bandeirantes tinham ascendência judaica: “o conhecimento da origem judaica desses bandeirantes muda totalmente algumas interpretações sobre o conflito com as Missões jesuíticas.”<sup>411</sup> No Brasil, o fato histórico mais relevante dessa época foi a destruição das Missões jesuíticas espanholas no Rio Grande do Sul, os Sete Povos das Missões.

Na conclusão da história, o ataque à Missão se mostra iminente – desesperado, o padre implora ao viajante que salve os índios e não os entregue aos bandeirantes. A resposta muda acende a fúria do sacerdote, que explode em um duro ataque: “– Judas! – gritou o padre. – Anda, corre para junto dos teus cúmplices. Pensas que não sei do teu segredo? Pensas que não sei que és um cristão-novo, um descendente do judeu errante, talvez o próprio judeu errante?”<sup>412</sup> A alusão ao mito retratado na narrativa anterior garante a transposição de sentidos no romance – o mito corporificado no primeiro capítulo surge como alegoria do misterioso personagem, que nunca se revela na narrativa, deslizando como outros polos de sentido do romance (o vendilhão, as pombas etc.). A personagem, um cristão-novo obrigado a errar pelo mundo em

---

<sup>410</sup> Sobre a Inquisição portuguesa, a historiadora Anita Novinsky expõe com gravidade: “Coube à Igreja, em íntima colaboração com a Coroa, a propaganda antijudaica que levou à expulsão de todos os judeus da Espanha em 1492 e à conversão forçada ao catolicismo de todos os judeus de Portugal em 1497, dando origem à ‘era dos cristãos-novos’. As primeiras leis racistas contra os descendentes de judeus surgiram na Espanha. O grande número de ‘conversos’ (cristãos-novos ou marranos) inseridos na sociedade cristã tentava a integração e o acesso a cargos e profissões. [...] Discriminados pelo sangue, os indivíduos eram classificados conforme o grau de parentesco judaico. Esses estatutos foram o primeiro exemplo na história de um racismo institucionalizado, e anteciparam a *blutshande* (vergonha do sangue) na Alemanha Nazista. A Igreja e a Inquisição não foram responsáveis pela criação desses estatutos, mas os endossaram apaixonadamente. [...] O Tribunal do Santo Ofício da Inquisição foi criado em Portugal, única e exclusivamente por causa da ‘questão judaica’. Para entendê-lo, é necessário ter em mente que os judeus foram convertidos ao catolicismo contra a sua vontade, por meio da violência, e que o amor às tradições judaicas não foi erradicado de seus corações com a água do batismo. Seus descendentes criaram uma forte resistência aos preceitos da Igreja, que perseverou durante mais de três séculos, transmitindo-se em Portugal e no Brasil de geração em geração” (NOVINSKY, Anita Waingort. Portugal - delações e resistência. *História Viva*, São Paulo, p. 48-51, 01 ago. 2004).

<sup>411</sup> NOVINSKY, 2004, p. 51.

<sup>412</sup> SCLiar, *Os vendilhões do templo*, p. 204.

territórios estranhos e a cultivar uma tradição (cristã) que nega e o impede seu “querer ser” (judeu). Pai de um menino índio, a personagem encontra no destino dos índios tupi-guarani um eco à própria história do seu desterro e de sua perseguição. Refletindo sobre tal mito na literatura, a pesquisadora Berta Waldman assevera:

A não territorialidade dos judeus no plano histórico e geográfico equivale, ainda, a uma outra errância, aquela que busca incessantemente um sentido sempre deslocado, alimentada pelo sistema mito-simbólico desse povo com as Escrituras. Assim pode-se tirar os judeus do exílio, mas não o exílio dos judeus.<sup>413</sup>

Um desterro perene,<sup>414</sup> pois impregnado nas almas nascidas no exílio, perpetuado por incontáveis gerações de errantes, perseguidos e vilipendiados desde sempre. Mas será mesmo uma maldição eterna? Errar sempre em busca de uma terra prometida ou até o tempo do Messias?

No último momento, Felipe convence a tropa de bandeirantes a não realizar o ataque, e essa se desvia da missão poupando seus habitantes. O padre Nicolau observa-os se afastarem, atônito, do alto de uma colina.

Um observador que, lá do alto, contemplasse a região, veria sobre uma colina, um jovem padre imóvel, os cabelos agitados pelo vento. Chamar-lhe-ia a atenção a expressão do rosto do sacerdote, uma expressão na qual se misturavam júbilo, surpresa e emoção. [...] Um quinto de júbilo, dois quintos de surpresa, dois quintos de emoção – e difíceis de saber para um observador no alto, de quantificar.<sup>415</sup>

<sup>413</sup> WALDMAN, Berta. *Entre passos e rastros: presença judaica na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 96.

<sup>414</sup> O escritor israelense David Grossman, avaliando essa sina a partir de uma análise do livro do *Êxodo*, compreende essa “perambulação” como o paradoxo entre “[...] dois elementos contraditórios – ímpeto de perambular e a nostalgia de um ‘lugar’ – tornaram-se forças tão integrantes à alma do povo judaico que é difícil saber qual é o mais poderoso. [...] Ela sobrecarrega o ‘judeu’ ao lhe atribuir uma pesada carga de ideais sentimentais ou um refutável caráter demoníaco. O judeu é estendido entre esses dois extremos, sofrendo com os dois, evidentemente, mas também, sem dúvida, encontrando conforto na igualmente antiga noção que o sofrimento e a perambulação têm ‘sentido’, que a intenção oculta de um autor irá, em determinado momento, emprestar significado a toda a história.” David Grossman avalia a questão da errância a partir de seu ângulo de visão: como cidadão israelense, de um país soberano, com fronteiras identificáveis, uma nação constituída, se pergunta como ainda é possível que Israel seja chamada “terra prometida”, ou seja “a terra que ainda é prometida”, e que “mesmo depois do retorno a Sião ainda não foi cumprida, e cujo povo ainda não realizou integralmente seu potencial”. Grossman joga luz sobre um paradoxo que, embora não negue todos os efeitos da diáspora em seu povo, mostra as inerentes contradições de um povo multifacetado no mundo, cuja identidade está intrinsecamente ligada à noção de nação e pertencimento cunhada nos séculos de sua história e de suas Escrituras (GROSSMAN, David. Introdução. In: *Exodus*. Trad. Ludovico Garmus. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999. p. 5-15).

<sup>415</sup> SCLIAR, *Os vendilhões do templo*, p. 206.

O narrador retorna o foco narrativo panorâmico do início da narrativa, retoma a mesma personagem, porém está ali um ser diferente: a percepção do sacerdote em relação ao outro e a si mesmo nos é evidente, porém a compreensão dessa nova consciência foge à personagem, como ao vendilhão do Templo. Se, na primeira história, o autor se volta para a personalidade fendida do vendilhão, na segunda examina a consciência (ou a falta dela) de um sacerdote (agora Pregador). Na terceira história, o narrador examina sua própria consciência enquanto observador.

#### 4.3.5 *O narrador e o vendilhão como tragédia*

Na última narrativa, mais uma vez variando o foco, o narrador assume o protagonismo do romance narrando os eventos do tempo presente, conferindo ao narrado uma ideia de simultaneidade (narração simultânea), intercalando digressões alusivas às duas primeiras narrativas e aos acontecimentos pregressos que ligam sua história ao drama do vendilhão. Um drama colocado em cena na primeira frase daquele do vendilhão do Templo: “– Alô? Você está me ouvindo? Aqui é o vendilhão do Templo.”<sup>416</sup> Todo o capítulo gira em torno das duas fracassadas tentativas de encenar o drama do vendilhão e de suas consequências sobre a vida e a consciência dos protagonistas. O narrador, um jornalista fracassado, não consegue se desvencilhar das recordações daquele episódio. O drama do vendilhão é, portanto, um drama de consciência:

O vendilhão do templo está dentro de mim, Morais. No meu vazio interior há um pátio, como o do Templo. Ali, em meio à névoa do tempo (ou em meio a vapores alcoólicos, escolha), ele apregoa pombos e moedas. [...] Mirando-me no espelho, noto sua presença em meu olhar, tênues mas perturbadores sinais de sua presença: um pouco de arrogância, um pouco de humildade, um pouco de indiferença, e vários outros componentes que não consigo identificar, mas estão ali.<sup>417</sup>

O vendilhão do Templo é a corporificação de um fantasma, um grilhão do passado. O protagonista narrador recria uma cena do passado, a representação de uma passagem bíblica feita por garotos de um colégio católico. Todo o texto se direciona para essa cena e para as consequências de seu desenrolar. Como nas duas narrativas anteriores, a atenção do narrador

<sup>416</sup> SCLIAR, *Os vendilhões do templo*, p. 206.

<sup>417</sup> SCLIAR, *Os vendilhões do templo*, p. 242.

cai sobre a personagem que é tragada pela cena do vendilhão: Matias, que sucumbe na encenação.

Descrito pelo narrador como um garoto frágil, buscando desesperadamente se integrar, Matias tem origem judaica, mas não apresenta ligações com sua cultura de origem ou com a cultura católica de seu colégio: o garoto se encontra perdido entre duas tradições que lhe são incompreensíveis. Ele é filho de uma geração posterior à das primeiras descendências, nascidos no Brasil após o fluxo de emigração da Europa Oriental, quando os judeus vieram para as terras brasileiras fugindo das perseguições étnicas, das grandes guerras, da fome.<sup>418</sup> Os laços com sua história pregressa estão soltos, de modo que ele se deixa levar por qualquer fluxo que o enlace em um grupo, por qualquer forma de pertencer:

Lá estava o Matias, hirto imóvel atrás de uma mesa. A uma certa distância, as gaiolas com pombos. Sobre a mesa, uma pilha de grandes moedas antigas, conseguidas por Félix numa casa de numismática. Um murmúrio elevou-se da plateia: todos estavam impressionados com o cenário, com roupas, com tudo. Mas o tempo passava e Matias não dizia nada. Não se tratava de embaraço, de pânico. Ele parecia distante, o olhar perdido, como se nada daquilo lhe dissesse respeito. [...] Num instante o palco virou um pandemônio. As aves vojavam de um lado para o outro, sem conseguir sair dali. E então Matias começou a gritar. [...] Dois dias depois, recolheram-no a um hospital psiquiátrico. Era um caso grave de esquizofrenia. Com tratamento, chegou a melhorar um pouco, teve alta, mas logo em seguida baixou de novo. As internações foram se tornando mais frequentes, até que não mais saiu.<sup>419</sup>

A personagem é também metáfora de alheamento total da identidade, a concretização do último estágio do tema do romance. O judeu errante, obrigado a vagar, a “sair de sua terra” perdendo suas origens, adaptando-se a histórias que não são suas. Além do vendilhão do Templo, absorvido pelo mito negativo e que reverberou de sua figura para o seu povo na diáspora; além do cristão-novo, convertido a força, obrigado a fugir e a se desdobrar nas artimanhas da linguagem para viver, por meio de escaramuças; além dos desterrados, expulsos pelas injunções da crueldade da perseguição, da intolerância racial e social, e, sobretudo, da

---

<sup>418</sup> O fluxo das imigrações dos judeus *ashkenazim*, oriundos da Europa, que tinham por idioma o iídiche, para a região sul do continente americano, data do início do século XX: “O grande fluxo migratório deveria ocorrer no final do século XIX, constituído por judeus que fugiam dos *pogroms* na Rússia czarista. Eram lá resgatados pela ICA OU JCA (Jewish Colonization Association), uma associação filantrópica fundada pelo Barão Maurice de Hirsh, francês. A ICA convenceu o banqueiro Franz Philippson (que além de ser vice-presidente da sociedade era presidente da Companhia de Estradas de Ferro da Argentina e do Rio Grande do Sul) a comprar terras no Rio Grande para colonização. Em 1904 chegavam da Bessarábia os primeiros colonos” (SCLIAR, *A condição judaica*, p. 88).

<sup>419</sup> SCLIAR, *Os vendilhões do templo*, p. 274-277.

ganância cinicamente disfarçada dos guardiões da fé. Para além de todos estes, a personagem é um desterrado de si mesmo.

Não por acaso Scliar nomeia sua personagem de Matias, do nome hebraico *Matiayh*, ou Mateus, um dos apóstolos, a quem é atribuída a autoria do primeiro evangelho do cânone da Bíblia Cristã. De acordo o Evangelho (*Mateus, 9:9*),<sup>420</sup> Mateus era publicano (coletor de impostos) antes de seguir a Cristo, mas seguiu o Cristo ao seu chamado e obteve a redenção. E o nome Matias também atribuído a uma outra personagem, escolhida logo no início do livro *Atos dos Apóstolos*,<sup>421</sup> como o substituto de Judas Iscariotes – curiosamente é a única referência ao desconhecido sucessor de Judas no apostolado. Moacyr Scliar, sintomaticamente, nomeia como Matias alguns de seus personagens trágicos<sup>422</sup>. Em *Os Vendilhões do Templo* Maias segue o falso Pregador e ao contrário dos apóstolos bíblicos, se perde nos abismos de um eu desarticulado da linguagem, um eu esquizofrênico. A esquizofrenia, segundo o *Dicionário Houaiss*, cujos sintomas apontam a existência de uma “dissociação entre ação e pensamento”,<sup>423</sup> revela essa dissociação entre o ser e o universo. Matias é a alegoria da negação do próprio ato de ser: a personagem não consegue emular a sua condição judaica, nem mesmo como caricatura, do vendilhão ou do Pregador, os dois polos culturais que o cercam. Quando, ao final da vida, a personagem tenta reencenar com os outros atores o drama que o atingiu, inverte os papéis: tenta ser o Pregador, a virar as mesas do vendilhão, mas também não consegue e morre como “aquele que não entendeu nada”. A tragédia do personagem é a tragédia do não ser, do indivíduo fendido, ao qual é negada a possibilidade de ser – a existência torna-se impossível, daí a extinção. Nesse sentido, Matias aproxima-se da personagem do índio Ipavu (protagonista da novela *Expedição Montaigne*, de Antônio Callado), aculturado que odeia sua condição indígena e acaba por emular hábitos e linguagens que lhe são impostos, tornando-se uma lamentável caricatura e morrendo tísico ao final da narrativa.<sup>424</sup>

<sup>420</sup> “Indo adiante, viu Jesus um homem chamado Mateus, sentado na coletoria de impostos, e disse-lhe: ‘Segue-me’. Este levantando-se, o seguiu” (A BÍBLIA de Jerusalém, p. 1854).

<sup>421</sup> Em *Atos dos Apóstolos 1:23 – 26* “Apresentaram então dois: José chamado Barsabás e cognominado justo e Matias. E fizeram esta oração: ‘Tu Senhor, que conheces o coração de todos, mostra-nos qual destes dois escolheste para ocupar o lugar que Judas abandonou, no ministério do apostolado, para dirigir-se ao lugar que era seu’. Lançaram sorte sobre eles, e a sorte veio a cair em Matias, que foi contado entre os doze apóstolos.” In. A BÍBLIA de JERUSALEM, p. 2048.

<sup>422</sup> No conto *Trem fantasma*, incluído posteriormente em outras edições da coletânea *O carnaval dos animais*, Matias nomeia o garotinho doente de leucemia, por quem os parentes e amigos encenam um passeio ao trem fantasma. Já no conto *Matias, o carteiro relapso*, publicado na coletânea *Contos reunidos*, o personagem surrupia cartas que jamais serão entregues, e ri cruelmente de seu ato enquanto lê mensagens alheias.

<sup>423</sup> HOUAISS, 2006, p. 1242.

<sup>424</sup> CALLADO, Antônio. *A expedição Montaigne*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

Matias não se reconhece em sua própria herança cultural e, por isso, odeia o pai, depositário de sua tradição. No colégio católico em que é matriculado aproxima-se dos colegas que não o rejeitam frontalmente, e assim acaba aceitando participar da encenação planejada para solapar suas tradições e demonizar sua estirpe. A personagem Félix é um herdeiro arrogante, clara metáfora da elite cultural que se esmera em reproduzir os preconceitos e os dogmatismos de uma sociedade excludente e monocórdica. Não por acaso a personagem assume o papel do Pregador na montagem que dirige, e põe em cena todo o cenário de séculos de intolerância que se perpetuaram sobre o episódio. O narrador mostra sua própria contradição ao permitir que se perpetuasse toda a infâmia que viu desenhada. Portanto, é a consciência da culpa que aflora, a consciência cúmplice:

Apossou-se de mim a certeza de que Matias está condenado. Não por sua fragilidade; ao contrário, pela insuspeitada e maligna energia que agora se manifestava nele. Estava possesso; e seu rosto numa máscara grotesca não mais o deixaria. Sabendo disso, não deveria eu ter feito alguma coisa?<sup>425</sup>

O drama da consciência do narrador expõe sua própria fratura ética, que é também a fratura do tecido social que inventa párias e fabrica tragédias com seus silêncios justificáveis. Moacyr Scliar usa seu narrador como espelho amplificador dessa fratura, e por isso no epílogo de sua paródia ele recupera e reinventa o vendilhão do Templo.

Um vendilhão pós-moderno é a personagem Armando, um dos colegas participantes da encenação bíblica: um ex-historiador que se torna camelô, que vende bugigangas eletrônicas em frente à Igreja do padre Nicolau. O encontro se dá entre o jornalista protagonista e o ex-historiador, dois escribas modernos e fracassados em seus projetos de buscar e divulgar “a verdade”, ideal que ambos trocaram - pelo comodismo e pela preguiça confessa, no caso do narrador, ou pelo lucro e a sobrevivência, no caso do historiador. A ironia e o humor da cena desenha um outro tipo de vendilhão:

Confesso que fiquei chocado ao vê-lo pela primeira vez junto à mesa de bugigangas; afinal não é comum um professor de história tornar-se camelô. Sobretudo em se tratando de um bom professor de história, autor de vários trabalhos de peso, incluindo uma pesquisa sobre a fundação de São Nicolau do Oeste que lhe tomou anos. Armando estudou a trajetória do Padre Nicolau,

---

<sup>425</sup> SCLIAR, *Os vendilhões do templo*, p. 239.

que durante algum tempo conviveu com os índios sem falar a língua deles, situação que, aliás, aproveitei no meu cronicamente inédito texto de ficção.<sup>426</sup>

– Não quero me tornar um grande empresário, não quero ser dono de uma cadeia de lojas, quero ficar na praça – porque vender significa participar da vida das pessoas, significa compartilhar de seus desejos, de suas aspirações, de seus segredos.

Armando tem um sonho: um grande conclave reunindo camelôs de todo o mundo. Virão de diferentes países, trajando diferentes roupas, falando diferentes idiomas, todos porém animados de um propósito comum: mostrar que o comércio, sobretudo o pequeno comércio, pode ser uma forma de aproximação entre as pessoas.<sup>427</sup>

O vendilhão pós-moderno de Scliar troca o pragmatismo do primeiro vendilhão pelo viés social, invertendo, ironicamente, aquele discurso projetado. Desvela-se uma nova forma de significar.

No final do capítulo, em uma inversão irônica da cena bíblica, Félix - o herdeiro falido -, que representara Jesus na fracassada montagem, encontra-se com o ex-professor de história, agora camelô – o vendilhão moderno. Em um ataque de fúria vira a banca do colega de escola derrubando toda a sua mercadoria. O vendilhão pós-moderno reage surra Félix diante do templo, impondo uma lição no falso Pregador. Nem o pregador é livre das contradições da ironia. Reconfigurando a dinâmica bíblica, é o vendilhão quem dá uma lição ao pregador. Essa desestabilização não ocorre como afronta aos postulados morais exegéticos da Bíblia, mas como estratégia polissêmica do texto.

Nas três narrativas de seu romance, Moacyr Scliar repete, varia e multiplica o vendilhão do templo e o seu narrador. Como nos evangelhos sinóticos, o personagem é um tema que retorna e, pelas pequenas variações, se diferencia, ganhando novos contornos. Quando é humanizado, deslocado pela ficção, se torna múltiplo, múltiplas variações do vendilhão, de mesma raiz, mas em percursos distintos.

A reescrita, como paródia, desestabiliza o mito a partir da sua humanização, do seu deslocamento. O vendilhão, os pombos do sacrifício, o pregador, o judeu errante, são todos elementos que retornam nos textos com outras formas de seus significar, horizontalizando seus sentidos como multiplicidade.

<sup>426</sup> SCLIAR, *Os vendilhões do templo*, p. 224.

<sup>427</sup> SCLIAR, *Os vendilhões do templo*, p. 227.



Italo Calvino defende a multiplicidade como um dos valores a serem preservados na literatura. Para ele:

[...] quem é cada um de nós senão uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis.<sup>428</sup>

Essa reordenação de que fala Calvino são as várias formas do vendilhão do templo. No texto de Scliar afloram vozes e discursos que se expressam além da mera lição teológica ou histórica. Os intertextos dispersos nas linhas do romance e as citações revelam uma “ironia intertextual”. Cabe ao leitor perceber o jogo com o discurso bíblico e as preocupações da contemporaneidade (globalização, fronteiras da identidade, relativização dos valores), uma mistura que pode passar despercebida aos desatentos, mas que, porém, revela um suprasentido, na noção de Umberto Eco, “[...] horizontal, labiríntico, rizomático e infinito”.<sup>429</sup>

Em *Os vendilhões do templo*, Moacyr Scliar não oferece muitas respostas, mas garante o rumor de muitas perguntas.

#### **4.4 Manual da paixão solitária: ele e ela – os narradores da paixão errante**

##### *4.4.1 Sumário e estrutura da narrativa*

O romance *Manual da paixão solitária*,<sup>430</sup> publicado em 2008, foi um sucesso literário, premiado com as distinções mais relevantes do país. É também o terceiro título publicado pelo autor, nos últimos anos de sua carreira, que pode ser considerado um romance bíblico.

O último romance da trilogia analisada nesta dissertação é também o que apresenta estrutura narrativa mais complexa. Moacyr Scliar toma como base para sua paródia o capítulo

---

<sup>428</sup> CALVINO, Italo. *Seis propostas para o novo milênio*. Trad. de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 138.

<sup>429</sup> ECO, Umberto. *Ensaio sobre literatura*. Trad. Eliana Aguiar. São Paulo: Record, 2011. p. 218.

<sup>430</sup> SCLIAR, Moacyr. *Manual da paixão solitária*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

38 do livro do *Gênesis*,<sup>431</sup> um enxerto à narrativa da história de José no Egito. O episódio é descrito logo no capítulo introdutório do romance:

– Trata-se, permitam recordar-lhes, de uma história estranha. Para começar, está inserida numa outra narrativa, aquela que nos fala de José no Egito, narrativa essa que é bruscamente interrompida. E a sucessão de acontecimentos é surpreendente, quando não chocante. Tudo começa quando Judá, um dos irmãos de José, “afasta-se de seus irmãos” e vai viver na casa de um homem chamado Hirá, encontra uma canaanita, com quem casa, tornando-se pai de três filhos, Er, Onan, Shelá. Eles crescem e Judá arranja uma esposa, Tamar, para o primogênito Er. Por alguma razão que o texto não esclarece, Er desagrada ao Senhor e morre sem engravidar Tamar. De acordo com a tradição, se o irmão mais velho falecia sem deixar filhos, competia a seu irmão ter relações com a viúva de modo a assegurar a progênie. Mas Onan, sabendo que o filho de Tamar não seria considerado dele (e que esse filho seria o herdeiro do patriarca, não ele), cumpre seu dever de forma parcial; ele “derrama o sêmen na terra”, praticando, pois, coito interrompido, o que também acarreta a sua morte. Restaria o terceiro filho, mas Judá, temeroso de que o rapaz tenha a mesma sorte dos irmãos, pede a Tamar que espere algum tempo: afinal, Shelá não é ainda adulto, homem-feito. Coisa que Tamar, como podemos imaginar, não aceita de bom grado. Tempos depois realiza-se em Timma, localidade próxima, uma reunião de criadores de ovelhas para tosquia. Judá, agora viúvo, ali comparece. No caminho passa por Enaim, onde há um templo pagão e onde vê uma mulher coberta por um véu, aparentemente uma prostituta. Seu desejo despertado, oferece-lhe, em troca da relação sexual, um cabrito, a ser enviado depois. A mulher aceita, mas pede uma garantia: o cajado, o sinete e o cordão de Judá, símbolos da dignidade patriarcal. Judá, ainda que relutante, concorda. De volta a casa, pede a um amigo que leve o cabrito à mulher, mas surpreendentemente ela não é encontrada. Ninguém a conhece. [...] – Pouco depois Tamar aparece grávida. Tomado de fúria – ela ainda deveria estar sob seu controle patriarcal –, Judá condena-a à morte. Tamar então revela que o pai do filho que traz no ventre é o dono do cajado, do sinete e do cordão: o próprio patriarca. Judá reconhece que foi enganado e assume a paternidade. Tamar dá à luz gêmeos, Zerá e Perez – que será um antepassado do rei Davi e de José, o pai terreno de Jesus. Com isso encerra-se a história.<sup>432</sup>

O trecho acima, narrado por uma personagem introdutória – um historiador, organizador do congresso que situa a história –, mostra os aspectos intrigantes desse capítulo do livro do *Gênesis*, os fatos polêmicos que sustentam a recriação paródica do autor gaúcho. Em primeiro lugar lida com as personagens fundadoras da civilização hebraica, ou seja, os patriarcas responsáveis pela linhagem que formou e deu identidade ao povo hebreu e, posteriormente, ao reino de Israel e ao Judaísmo, ou melhor: Jacó, o pai dos doze irmãos que fundaram as Doze tribos de Israel. Entre esses, o mais famoso herói bíblico do primeiro livro

<sup>431</sup> *Livro do Gênesis 28* (A BÍBLIA de Jerusalém, p. 85-86).

<sup>432</sup> SCLIAR, 2008, p. 7-8.

da Bíblia, José do Egito, e Judá, o patriarca da tribo que originou a estirpe dos reis de Israel e do Messias Cristão. Portanto, Scliar move essas peças em torno, nesse capítulo, de uma interrupção abrupta da história de José do Egito, para descrever uma história pouco edificante sobre o caráter de Judá, que se une a uma canaanita, um casamento misto. O patriarca se nega ainda a fazer cumprir a lei (no caso do Levirato) que por dever teria a obrigação de garantir e, por fim, se deita com uma prostituta ritual, depois condena, por vingança, a nora grávida de um desconhecido, em uma atitude hipócrita. Os comentaristas bíblicos, como veremos adiante, se desdobraram ao longo dos séculos para justificar essas ações polêmicas.

É claro, há ainda Tamar, a nora do patriarca, que na manobra de sedução mais explícita do relato bíblico usa a linguagem do corpo para conseguir o que lhe fora negado e seduz seu sogro. Tamar faz parte de uma linhagem de personagens femininas da Bíblia que agiram de forma astuciosa e premeditada, enganando, manipulando os homens para conseguir seus objetivos ligados (quase sempre) à maternidade e à continuidade do clã e da família. Personagens como as matriarcas Sara e Raquel, Rute e Naomi, Raab, entre outras. Para visitar essas tramas e reconfigurar os fatos pelo crivo de seu olhar crítico e reflexivo, Moacyr Scliar escolhe como seu narrador uma personagem silenciosa, apenas mencionada na trama e utilizada como catalizadora do conflito legal entre Tamar e seu sogro Judá – no caso Shelá, o filho mais novo do patriarca e único a sobreviver às maldições que se abateram sobre seus irmãos. Como contraponto a essa voz masculina, o escritor alça também a própria Tamar, a enigmática voz feminina em torno da qual gira a narrativa do capítulo do *Gênesis*, para criar um outro ponto de vista especular em seu romance.

O romance é dividido em três capítulos, com cinco instâncias narrativas ou níveis diegéticos. Moacyr Scliar deu voz a cinco narradores que se distinguem: um narrador extradiegético e quatro narradores intradieгéticos (ou homodieгéticos, dependendo de sua subordinação aos níveis da diegese). A história é contada a partir de um tempo presente, por meio do narrador extradiegético, que intercala sua posição nas três intervenções que faz para situar o desenrolar das ações. Essas intervenções são marcadas pelos capítulos grafados em itálico que se distinguem das narrativas intercaladas e de seus narradores em primeira pessoa. Portanto, são essas intervenções e comentários que organizam as situações narrativas do universo dieгético.

O narrador situa a história durante um congresso de estudos bíblicos realizado no Brasil, no qual se discute e analisa o capítulo bíblico citado. A grande atração do congresso seria a palestra do famoso professor (historiador ou antropólogo) Haroldo Veiga de Assis, iconoclasta, altamente versado nas línguas do texto bíblico, também dramaturgo e performático, e “[...] único brasileiro a fazer parte de um grupo de especialistas que estudara o chamado Manuscrito de Shelá, recentemente encontrado numa caverna em Israel e que, a semelhança dos Manuscritos do Mar Morto, foi saldado como um achado sensacional.”<sup>433</sup>

A palestra, descrita como um “verdadeiro happening”,<sup>434</sup> é feita pela leitura de um texto, escrito em parceria com um *ghost-writer* a partir de uma interpretação do Manuscrito citado: o texto é narrado em primeira pessoa, por uma personagem que assume a voz de Shelá, que ali conta sua história como testemunha dos eventos bíblicos que se seguiram.

Shelá assume a narração e inicia seu relato com a história de suas origens, a partir do patriarca Jacó, seu avô. Shelá detém-se no relato da fuga de Jacó, que foge de seu irmão gêmeo Esaú, ao qual enganara sob a orientação de sua mãe para roubar-lhe o direito da primogenitura. Durante a fuga, a personagem sonha com uma escadaria que iria até o céu e mostraria o trânsito dos anjos mensageiros da terra ao paraíso.<sup>435</sup> Um sonho que iria lhe confirmar seu destino como patriarca, e que a personagem repetirá incessantemente para sua prole. Seus filhos, frutos de seu matrimônio com as duas filhas de seu Tio Labão, serão os patriarcas das doze tribos de Israel. Entre esses rebentos estão José do Egito e Judá, o pai do personagem narrador.

Shelá passa a descrever a história de seu pai Judá, então um jovem ambicioso, que desde sempre sonhara com aventuras comerciais com os quais pudesse lucrar a partir de qualquer vantagem que julgasse encontrar. Seus primeiros esquemas foram duas tentativas de lucrar por meio do universo dos sonhos. O primeiro deles diz respeito ao famoso sonho de seu pai: imaginando que este se repetiria, tenta convencer o pai a vender pedidos de intercessões ao paraíso, um projeto que seu pai pune severamente. Mais tarde, Judá irá descobrir que seu irmão temporão José possui a capacidade de interpretar sonhos e, novamente, planeja um esquema para que essa habilidade seja aproveitada como um lucrativo negócio. Mais uma vez seus planos serão frustrados pela natureza pouco prática de sua família: José é então descrito como um

---

<sup>433</sup> SCLIAR, 2008, p. 10.

<sup>434</sup> SCLIAR, 2008, p. 11.

<sup>435</sup> *Livro do Gênesis 28: 10-18*, in: A BÍBLIA de Jerusalém, p. 70

jovem falador, cuja a capacidade de interpretar sonhos não ajuda na sua percepção dos outros, pois é cego ao caráter vingativo e invejoso de seus irmãos. Logo sua falta de tato irá provocar uma ira fratricida entre seus irmãos que elaboram uma trama infame para matá-lo. Nesse momento, Judá interfere nos planos sinistros de seus irmãos e os convence a vender José como escravo e ainda lucrar com o negócio. Participando também no esquema falso para enganar o pai Jacó, convence-o que seu preferido, José, fora morto por feras no deserto.

O desprezo pelos irmãos e uma certa culpa pelo sofrimento do pai levam Judá a se afastar e se casar com a filha de um comerciante medianita. Essa união gera três filhos: o narrador e protagonista Shelá e seus dois irmãos, o primogênito Er e o filho do meio, Onan. Shelá narra o reencontro dos irmãos com José, agora vice-rei do Egito, assim como o castigo que este impõe a eles e, por fim, a reconciliação do Clã gerado por Jacó. Descreve particularmente os sonhos comerciais de seu pai Judá, que vira no cargo do irmão José uma oportunidade única de negócios.

José, porém, frustra novamente os planos comerciais de seu irmão Judá, que lamentoso decide criar uma grande tribo, um novo clã, a partir de seus filhos. Encontra então, uma esposa para seu primogênito Er, descrito como um rapaz tímido, silencioso e com certas tendências homossexuais, que se desespera ao ser obrigado a casar com a bela Tamar, filha de um sacerdote, e à qual os três irmãos estarão intimamente ligados. O casamento não é concretizado e, em desespero, Er se mata em uma caverna. Judá, então, força seu filho Onan a cumprir a lei do levirato e a desposar a cunhada Tamar. Onan, descrito como grosseiro, arrogante e vingativo, tem uma relação de amor e ódio com sua esposa e a humilha, realizando o coito interrompido. Esse sentimento consome Onan, que adocece, definha e morre. Judá, arrasado e julgando ser Tamar uma mulher amaldiçoada, protela, indefinidamente, ceder seu filho Shelá para mais uma vez cumprir a lei do levirato.

O protagonista frustrado é um adolescente apaixonado pela cunhada, que se refugia nas cavernas e realiza seus sonhos eróticos, elaborando toda uma metodologia para a prática do sexo solitário, chegando a fabricar uma mulher de barro à semelhança de Tamar para seu intercuro. Sua paixão leva-o a planejar fugir com Tamar, ignorando seu pai, mas a morte de sua mãe o detém. Ele passa, então, a cuidar do pai, agora um arremedo do que fora antes. Após o período de luto, Judá tenta se reerguer e vai a um encontro de chefes de tribo. No caminho, encontra uma prostituta ritual e, diante de um templo dedicado à uma deusa pagã, deita-se com

ela, deixando como garantia de pagamento as insígnias de seu patriarcado. Meses depois, Tamar aparece grávida e Judá, revelando o ódio que nutre por sua nora, decide condená-la à morte por adultério. O protagonista, ainda apaixonado, tenta libertá-la durante a noite, porém Tamar recusa sua intervenção e revela a Judá ser ele o pai de seu rebento, e que se deitou com a nora ludibriado por ela. Envergonhado, Judá assume a nora e a toma como esposa. Shelá, frustrado, passa a acompanhar o envelhecimento e decadência do pai e o crescimento e desenvolvimento de seus sobrinhos. Mantém-se afastado de Tamar, de quem recusa as ofertas de união, e prossegue a vida solitário, decidindo relatar no manuscrito encontrado na caverna sua história de paixão solitária. Termina seu relato com a predição dos eventos do congresso bíblico.

A narrativa é retomada pelo narrador heterodiegético, mais uma vez descrevendo os eventos do congresso. Uma nova personagem é introduzida, a historiadora Diana Medeiros, ex-aluna e rival intelectual do professor Haroldo, descrita como uma figura difícil, que apresenta um manuscrito contando a mesma história relatada por seu antigo professor mas, dessa vez, do ponto de vista de Tamar, a nora do patriarca e cunhada do narrador Shelá. O texto se vale do mesmo recurso narrativo utilizado ao assumir a voz da personagem bíblica em primeira pessoa, mesclando-se assim, como no primeiro relato, as duas subjetividades.

A protagonista Tamar inicia o relato a partir de seu cotidiano, narrando sua origem como filha de um sacerdote. Nos revela que aprendera a ler e a escrever para ajudar o pai em seu ofício. Desejosa e consciente de suas vontades, revela-se uma escultora de objetos e de figuras em madeira, por meio dos quais procurava se expressar. Como a filha mais velha, cumpre as ordenanças de seu pai, que deseja uma aliança com o patriarca Judá e se casa com o primogênito desse, Er. O casamento não é consumado: Er a evita, frustrando suas expectativas de uma vida sexual. Mais tarde Tamar descobre o motivo desse fracasso ao descobrir o marido travestido com uma de suas túnicas, em uma noite em que ele se julgava só em casa. Tamar, então, mostra-se compreensiva e promete ao marido guardar segredo, mas tem a certeza do áporo de seu casamento, que não viria a ser consumado, frustra seus desejos. Seu pai, o sacerdote, prediz a tragédia do marido da filha, encontrado morto em aparente suicídio.

A protagonista, agora viúva, sente sobre si a agressividade de parte da aldeia, sobretudo dos parentes de seu marido. Seu pai cobra do patriarca Judá o cumprimento da lei do levirato, de modo que Tamar desposa Onan, a quem considera agressivo e enigmático. Onan se revela um marido irascível e vingativo e decide puni-la pela morte do irmão, humilhando-a

todas as noites: ele a possui, porém negando-lhe o prazer e a possibilidade de ser mãe ao realizar o coito interrompido, derramando seu sêmen no chão. Em sofrimento, a protagonista se entrega aos sonhos eróticos. A relação de amor e ódio prossegue. O pai dela desconfia do caso e Tamar acaba por revelar a ele sua humilhante situação. Diante disso, o Sacerdote prediz a condenação de Onan, que logo adoece, sucumbindo rapidamente e deixando-a mais uma vez viúva.

Mais frustrada que nunca, Tamar volta-se para Shelá, tentando seduzi-lo. Seus planos, porém, são sempre frustrados por Judá, que não esconde seu desprezo e ódio que nutre por ela. Julgando que o patriarca Judá jamais permitiria sua união com Shelá, Tamar se enche de raiva e planeja arrancar aquilo que considera seu direito: a consumação do ato sexual e a maternidade. Ao descobrir que seu sogro, agora viúvo, está a caminho de um encontro de criadores, viaja até um templo pagão localizado no caminho pelo qual passaria Judá, antecipa-se a ele e entra em contato com as prostitutas rituais. Uma velha prostituta anciã lhe ensina a arte da sedução pela linguagem do corpo. Ela se disfarça com véus e seduz Judá, consumando assim seus desejos e seu esperado prazer. Engravidada e deixa-se descobrir, sendo presa e condenada à morte por Judá. Acorrentada a uma árvore durante a noite que antecederia sua execução, recebe a visita de seu cunhado, o adolescente Shelá, que se propõe a libertá-la para fugir. Ela percebe a paixão do rapaz, mas recusa-se a abandonar seus planos, e ele então se afasta desolado. No momento de sua execução, a protagonista revela ao patriarca o seu ardil. Envergonhado, Judá reconhece sua falha e assume Tamar como esposa, mas não reside com ela e nunca mais a toca. A protagonista dá a luz a gêmeos e vive, então, a rotina de criá-los. Tenta se reaproximar de Shelá, que rejeita suas investidas e mantém-se afastado, aproximando-se apenas de seus irmãos.

Tamar se torna uma mulher desejosa de uma vida sexual que lhe permita reviver seu momento de prazer com Judá. Ela, no entanto, acompanha o envelhecimento e a morte do patriarca e de seu pai, os únicos homens reais de sua vida. Então, com o intento de achar uma saída para sua frustração, procura novamente a velha prostituta ritual, que aconselha à protagonista o sexo solitário, o que não a realiza. Ela volta, então, a esculpir na madeira, expressando-se através dessa arte e guardando suas criações em uma caverna ao lado daquela que Shelá ocupou com seu manual em pergaminhos e suas esculturas em barro.

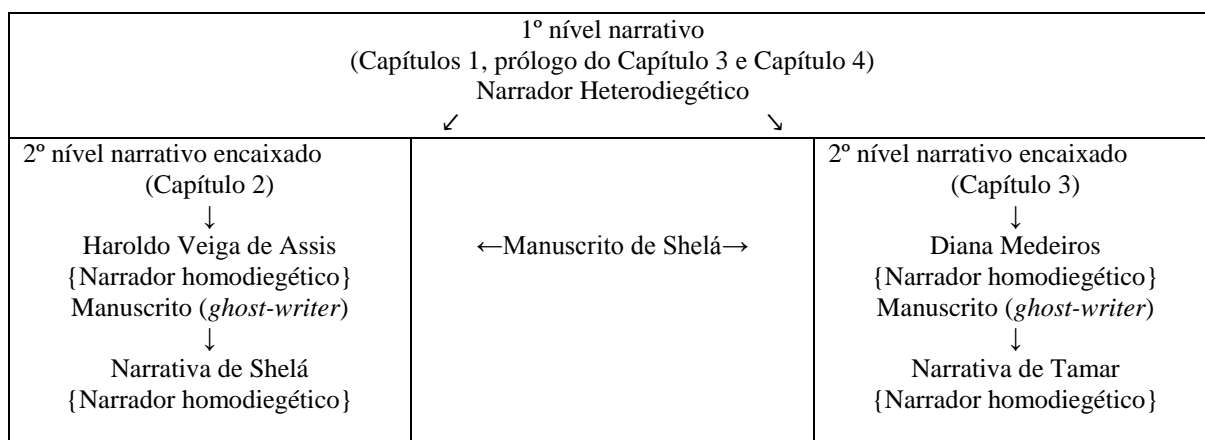
No capítulo final, o narrador heterodiegético, adotando uma onisciência demiúrgica, relata o diálogo dos dois palestrantes após a consumação da paixão entre ambos. A mesma paixão que não se realiza entre Shelá e Tamar. O professor e a ex-aluna revelam uma longa

história de desejos e de como ambos utilizaram o congresso e a história bíblica para, finalmente, se encontrarem. Porém, o intercuro não os aproxima; ao contrário, eles se identificam com os personagens solitários aos quais deram voz. Separam-se, assim, sem a perspectiva de um reencontro. O historiador deixa o seu relato escrito história de Shelá que apresentara antes no congresso para que sua ex-aluna. Possibilita assim a união das duas narrativas escritas, a voz de Shelá e a voz de Tamar. Por fim, a historiadora sonha com todos os personagens (Judá, Shelá, Tamar e José). Acorda confusa e pede ao interpretador de sonhos bíblicos uma explicação para seu próprio sonho. E com esta questão, Moacyr Scliar termina o sua narrativa.

O sumário acima desvela a complexa teia narrativa do romance. Os narradores se alternam em uma relação especular das instâncias narrativas. Essa estrutura favorece o intenso diálogo das vozes narrativas, marcando um jogo polifônico intradiscursivo (o diálogo entre as muitas vozes da própria narrativa) e interdiscursivo (o diálogo com a Bíblia, a História e a Literatura). A multiplicidade dos manuscritos encenados na narrativa abre os “biombos interpostos” – na expressão já citada de Umberto Eco – que deslocam o texto bíblico e estabelecem o lugar da verossimilhança de um universo ficcional possível. Essa estrutura narrativa pode ser visualizada conforme o quadro a seguir.



**Quadro 4 – Vozes narrativas presentes em *Manual da paixão solitária***



Fonte: Elaboração própria

O narrador heterodiegético funciona como a instância que organiza e confere coerência e coesão à narrativa, propiciando um equilíbrio entre as outras instâncias narrativas. Essas instâncias, como citado, espelham-se, convergindo e multiplicando os sentidos na enunciação.

#### 4.4.2 *Ele: Shelá – dos sonhos ao barro e à escrita*

O narrador sciliariano está sempre no limite entre a sua subjetividade e a objetividade (ou seriedade) da história que narra. Existe este descompasso maleável na voz narradora, que recai quase sempre em uma personalidade complexa, por vezes instável, com um delicado equilíbrio entre o desejo e a consciência. São, portanto, narradores humanizados, falhos em certos aspectos, mas tão instigantes quanto a história que enunciam.

A personagem do professor Haroldo da Veiga Assis é um exemplo típico deste narrador descrito, e sua caracterização no capítulo inicial mostra uma faceta ao mesmo tempo iconoclasta e egocêntrica:

Aos sessenta e sete anos, o professor Haroldo, um homem alto, magro, de vasta cabeleira, enorme barba e um olhar que os rivais, vários, não hesitavam em rotular como desvairado, era conhecido pela extraordinária cultura (dominava o hebraico, o aramaico, o árabe, o latim, o grego, e outros seis idiomas, citava de memória qualquer trecho do Antigo Testamento) e pela excentricidade; usava terno e gravata, mas tênis coloridos, [...] o professor garantia que Shelá se revelara um personagem fascinante que levava a

imaginação ao paroxismo, mas escrevia com uma autenticidade surpreendente, coisa que, acrescentou numa entrevista, “mobilizou meu próprio imaginário; não consigo falar sobre esse misterioso Shelá com a neutralidade e com o distanciamento que em geral caracterizam os estudos históricos. Sinto-me obrigado a inovar, a recorrer ao inusitado, ao inesperado, ao não convencional.”

Declaração que deveria ser levada ao pé da letra. O professor era dramaturgo nas horas vagas [...] era um tipo performático que costumava adotar, em suas apresentações, aquilo que chamava de enfoque heterodoxo.<sup>436</sup>

Toda a orientação da narrativa do professor Haroldo subverte o princípio da objetividade do discurso histórico-científico por um enfoque performático e subjetivo, portanto ficcional. O terreno maleável de sua fala advém dessa consciência autocentrada, duvidosa e melodramática, ou ainda, pouco confiável. Esse narrador conduz um discurso confessadamente sedutor, projetando sobre o personagem bíblico seu paroxismo performático. A leitura de seu manuscrito é uma interpretação de Shelá, conseqüentemente, a reescrita de um primeiro documento atribuído ao silencioso personagem bíblico. Essa reescrita projeta um olhar contemporâneo sobre o tempo do passado bíblico, criando um espaço que faz refletir sobre ambos o contexto do agora.

A voz narrativa do professor Haroldo mescla sua subjetividade sobre a voz narradora de Shelá, criando um texto reflexivo sobre as duas temporalidades para, assim, estabelecer uma terceira temporalidade na dimensão etérea da ficção.

Shelá é uma voz do silêncio: como seus irmãos Er e Onan, é mencionado em apenas dois capítulos da Bíblia – além do citado capítulo do livro do *Gênesis*, seus registros aparecem em *I Crônicas 2: 3-4*,<sup>437</sup> capítulo que descreve a genealogia das tribos de Israel até o rei Davi.<sup>438</sup> Único entre seus irmãos a não ter sua morte registrada pelo texto do *Gênesis*, é por isso uma possível testemunha (ainda que silenciosa) do drama entre seu pai, Jacó, e sua cunhada Tamar. Na recriação paródica de Moacyr Scliar, a narrativa de Shelá pode ser dividida em três momentos distintos: a inserção da história de sua famosa descendência, o drama entre Tamar e sua família e a criação de seu manual da paixão. Em todos esses momentos, o narrador dá

---

<sup>436</sup> SCLIAR, 2008, p. 10-11.

<sup>437</sup> “Os filhos de Judá: Her, Onã e Sela. Todos esses três lhe nasceram de Bat-Sua, a Cananeia. Her, primogênito de Judá, fez mal aos olhos de Iahweh, que lhe tirou a vida. Tamar, nora de Judá lhe gerou Farés e Zara. Foram ao todo, cinco os filhos de Judá” (A BÍBLIA de Jerusalém, p. 600).

<sup>438</sup> O nome Selá aparece também no *Evangelho de Lucas 3: 35*, como um integrante da genealogia de Cristo, porém um longínquo ancestral do patriarca Abraão (A BÍBLIA de Jerusalém, p. 1934).

projeção a outras vozes silenciadas no discurso bíblico, engendrando uma reflexão que perpassa todo o romance, um paradoxo entre o sonho e o real.

Shelá inicia sua narrativa com um irônico monólogo no qual que situa as linhas temáticas que a constituirão: seu anonimato diante da história bíblica e o atrelamento das histórias ao devir onírico, que será o traço comum a ligar as personagens – os sonhos e a inserção dos desejos. Ao se descrever, a personagem se dá conta de seu anonimato na história, mas também engendra a possibilidade dos sonhos. Abre-se, assim, a perspectiva do “vir a ser”, pela qual aqueles que não existem como fato histórico podem existir pelos sonhos ou pela ficção:

De mim, ninguém fala. Sou anônimo entre os anônimos, um desconhecido extraviado na multidão dos desconhecidos, vivos ou defuntos. É uma realidade que sempre aceitei, ainda que com profunda mágoa. Essa mágoa, tentei neutralizar com um sonho: milênios após meu desaparecimento: num lugar para mim estranho, pessoas para mim estranhas, falariam num idioma estranho, sobre mim. A partir desse momento esse sonho transformou-se na esperança à qual me agarrava e que, de certa forma, me mantinha vivo.<sup>439</sup>

O sonho de permanência que a personagem narradora prenuncia é a recriação da história bíblica de Jacó e seus filhos, sobretudo dos mais famosos, Judá e José do Egito. O território dos sonhos une, na Bíblia, a história da Jacó e sua prole.

Jacó é considerado o último dos grandes patriarcas da Bíblia que deram origem ao povo hebreu e posteriormente a civilização judaica. Foi neto de Abraão e filho de Isaac e pai dos doze varões que nomearam as doze tribos de Israel. Jacó é uma personagem controversa, e a ambiguidade de seu caráter, como é comum na Bíblia Hebraica, já estaria configurada na própria etimologia de seu nome,<sup>440</sup> que, entre algumas outras possibilidades, significaria “enganador”. De fato, a personagem é conhecida por enganar o pai e o irmão Esaú, sob a auspiciosa supervisão de sua mãe Rebeca, para roubar o direito à primogenitura e, assim, herdar os bens e a posição de seu pai. Obrigado a fugir por seu logro, quando chega a noite faz uma

---

<sup>439</sup> SCLIAR, 2008, p. 13.

<sup>440</sup> Segundo o hebraísta André Chouraqui, “Ia’acoḇ: sobre a raiz ‘aqab. O sentido arcaico parece ser ‘vigiar’, daí o nome teóforo de Ia’acoḇ. ‘El vigia!’, conhecido da documentação egípcia desde o século XVIII. Mas em hebraico bíblico, o verbo ganhou sentidos diversos: ‘ir sobre as pegadas, nos calcanhares de alguém, segui-lo de perto’. Daí, enfim, ‘dar uma rasteira’, e, em geral, ‘servir-se de ardis’. Desse modo é que Ia’coḇ compensará o fato de ter vindo em segundo e sua fraqueza de coxo (CHOURAQUI, André. *No Princípio*: (Gênesis). Trad. Carlito Azevedo. Rio de Janeiro: Imago, 1995. p. 260).

pausa para descansar no caminho, e adormece sobre uma pedra. Sonha, então, com uma escadaria que levaria ao Céu e assiste a um intenso trânsito de anjos. Nesse sonho, o Deus de Israel reitera a Jacó a aliança sobre a terra prometida e a numerosa descendência de Abraão, de modo a ser Jacó o último dos patriarcas. O narrador do romance, porém, detém-se em dois elementos da cena bíblica, quais sejam a pedra e o sonho, e ao recriar a passagem evoca esses elementos como marcas textuais da narrativa:

*Meu avô Jacó teve um sonho. Um sonho que, não por acaso, foi precedido por acontecimentos decisivos em sua vida. [...] No meio do caminho havia uma pedra. As pedras estão no mundo há muito mais tempo que nós, humanos; e, à exceção de eventuais avalanches e terremotos, permanecem quietas imóveis, aguardando que nós as utilizemos. [...] Ao longo de milênios, pessoas carregam pedras, pessoas trabalham com pedras, pessoas criaram obras-primas com pedras. Mas não foi isso que Jacó pensou quando viu a pedra no meio do caminho. [...] O que lhe ocorreu foi deitar-se e apoiar a cabeça na pedra. Fantasias, sonhos e visões capazes de, mediadas pela mineral dureza e por esta filtrada e direcionadas (tal como um fluxo de partículas infinitamente pequenas é direcionado por certas máquinas), mobilizar a imaginação do adormecido. A pedra é capaz de educar, verdade que de forma insidiosa, imperceptível, aquele que sobre ela repousasse. Educação pela pedra? Sim. Educação pela pedra. Insólita educação; educação sentimental, não conceitual, não cognitiva. Educação que não resulta num mensurável incremento de conhecimentos e de habilidades; educação não avaliável nos testes de inteligência; educação alternativa, educação heterodoxa, educação discutível e controversa, talvez, mas importante educação mesmo assim.<sup>441</sup>*

O narrador trabalha nesse trecho a oposição entre pedra e sonho, entre concreto e abstrato, mesclando e multiplicando os sentidos. Não por acaso cita os versos de Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto, dois dos mais importantes poetas brasileiros, que utilizaram o termo “pedra” de forma distinta. Drummond, como metáfora de bloqueio, obstáculo, problema intransponível. Cabral, como signo de concretude, do antilírico, do atávico, a pedra que se opõe ao transcendente, ao metafísico. O narrador se utiliza das duas possibilidades relativizando-as, pois, a pedra no meio do caminho, que pode ser um obstáculo mas pode ser, também, um travesseiro para o profeta, e a educação pela pedra pode ser insólita e sentimental. Contudo, é a oposição entre a pedra e o sonho que irá marcar a diferença entre os dois filhos mais conhecidos de Jacó: José e Judá.

---

<sup>441</sup> SCLiar, 2008, p. 15-16.

Judá, do hebraico *Iehouda*,<sup>442</sup> o pai do protagonista-narrador, é um personagem controverso como seu pai Jacó: repete o logro a este atribuído, enganando-o juntamente com seus outros irmãos ao vender o irmão José como escravo e entregar ao pai o que seria a túnica ensanguentada do filho, simulando assim sua morte. Segundo Alan Uterman, “a história judaica conferiu a Judá a honra singular de atribuir a todos os judeus o seu nome, pois a palavra hebraica para ‘judeu’, ‘iehudi’ deriva do hebraico de Judá, Iehudá.”<sup>443</sup> Judá também gerou a tribo remanescente do exílio na Babilônia, uma tribo importante para o Judaísmo e o Cristianismo, pois dela viria o “Messias”.

Judá é retratado pelo narrador protagonista como um empreendedor, sempre olhando tudo do ponto de vista pragmático, um negociante em contínua busca por uma oportunidade de negócio, o que o faz querer transformar em empreendimento o sonho de seu pai Jacó e também a capacidade de seu irmão José de interpretar sonhos. O narrador descreve ironicamente os planos de seu pai:

Meu pai Judá também se interessava pelo sonho de Jacó. Mas por razões diferentes. O tal sonho lhe dava muitas ideias, todas de caráter prático, não simbólico ou religioso. [...] Judá tinha certeza de que, tendo Jacó um canal especial de comunicação com o Senhor, o sonho, mais cedo ou mais tarde se repetiria. Se isso não acontecesse espontaneamente, era só encontrar aquela pedra, mágica pedra, e colocar um fragmento dela sob o travesseiro do pai. Pronto: no cenário onírico os anjos começariam de novo a subir e descer a escada.<sup>444</sup>

O pragmatismo da personagem, no entanto, é também uma forma de sonho: seus planos mirabolantes sobre a comercialização das habilidades oníricas do pai e do irmão revelam, antes, um ser desejoso de realizar seus próprios sonhos. O fato de racionalizar os dons metafísicos de seus parentes aponta uma crítica a certa interpretação literal do que é, a princípio, alegórico, metafórico, palavras que se abrem para o significar, e não apenas para o dizer. Essa é a grande oposição entre Judá e José, o outro filho de Jacó.

---

<sup>442</sup> Nome dado por sua mãe Lia, “A rivalidade entre Raquel e Lia serve para explicar os nomes próprios por etimologias as vezes obscuras: [...] Judá; dananní: “fez-me justiça” (*Gênesis* 29: 30-35, in: A BÍBLIA de Jerusalém, p. 72).

<sup>442</sup> SCLIAR, 2008, p. 13.

<sup>443</sup> UTERMAN, 1992, p. 137.

<sup>444</sup> SCLIAR, 2008, p. 19.

José do Egito, do hebraico *Iosseph*,<sup>445</sup> filho temporão de Jacó, é retratado na narrativa como um ser um tanto quanto infantil, até mesmo um tolo, que não percebe o que suas palavras e ações provocam a ira de seus irmãos. O aspecto distraído de suas ações contrasta com a postura excessivamente rígida de seus irmãos, sobretudo de Judá. José, porém, é o interpretador de sonhos, e suas leituras primam pela objetividade e clareza. Ou, melhor dizendo, seu interesse pelos sonhos está na possibilidade de aprender com sua estrutura, e na capacidade de produzir sentidos que neles percebe. O trecho do romance que descreve a venda de José como escravo é significativo para que pensemos nesse aspecto da personagem:

Interpretação de sonhos? O mercador se interessou. Resolveu testar José, contando um sonho que tivera anos antes:

– Eu via uma árvore enorme, cheia de frutos. De repente ela secou e tombou. Mas um de seus galhos se desprendeu, cravou-se no solo e dele nasceu outra árvore, maior do que a primeira. Podes me explicar o significado desse sonho? José transfigurou-se. Ali estava, o pobre rapaz, seminu, à mercê dos irmãos e dos comerciantes – mas interpretar um sonho era um desafio que o mobilizava por completo. Fechou os olhos, ficou um instante em silêncio. Depois disse sem vacilar:

– Significava, esse sonho, que teu pai morreria pouco depois e que tu herdarias os bens dele.

O homem ficou espantado; era exatamente o que acontecera.

Essa oposição irá marcar a trajetória dos irmãos: Judá, o “pragmático sonhador”, e José, o tradutor de sonhos – ambos herdeiros de uma mesma tradição onírica com trajetórias distintas. Judá fracassa em seus intentos por acreditar demais em seus sonhos, mas não compartilhá-los com outros, impondo sua própria lógica sobre os sonhos alheios. José, ao contrário, aprende a ler o outro, a traduzir seus desejos, e por isso obtém sucesso e fixa sua marca no tempo.

Como herdeiro do fracasso paterno, o narrador protagonista descreve como a frustração dos sonhos irrealizados irá marcar a sua própria história e a de seus irmãos. O narrador passa a reconfigurar as ações do capítulo 38 do Gênesis a partir das ações de Judá e das polêmicas que envolvem a mítica personagem. A primeira delas é o seu matrimônio com uma mulher canaanita,<sup>446</sup> uma polêmica que o narrador registra ao mesmo tempo que ironiza a figura materna:

<sup>445</sup> Segundo André Chouraqui, “Iosseph (José): formado pela raiz issaph, ‘acrescentar, recomeçar’” (CHOURAQUI, 1995, p. 313).

<sup>446</sup> Casamentos mistos com nações estrangeiras não eram aceitos entre Hebreus. Em *Esdras 9: 1-2*, o profeta ordena a dissolução de todos os casamentos mistos. No caso de Judá, descendente direto dos patriarcas e pai da Tribo remanescente, isso seria inaceitável para alguns exegetas do Talmude. Segundo o rabino Meir Matzliah Melamed,

Hebreu, meu pai não devia casar-se com alguém que não fosse de sua gente; mas o dote, que não era pequeno, permitiria que começasse qualquer negócio. E a moça, ainda que não muito bonita, era quieta, bom gênio, trabalhadora: tinha o perfil de boa mãe e de boa dona de casa. Meu pai conseguiu a relutante aprovação do patriarca e o casamento se realizou em meio a muitas festas. Minha mãe – Deus, estou falando de minha mãe! Deus, estou falando da mulher que me abrigou no seu útero, que me carregou no colo, que me deu comida na boca, que me fez adormecer entoando suaves canções. Deus! Que falta de respeito, que leviandade! Era a mulher mais insignificante e mais inconspícua da face da terra.

A mãe do protagonista, cujo ato mais importante para o desenlace dramático, tanto no episódio bíblico quanto no romance de Moacyr Scliar, será a sua morte. Ela é o inverso da mulher que irá afetar o destino de Judá e de seus filhos. No enredo de Judá, seus sonhos comerciais irão fracassar, José seu irmão, agora vice-rei do Egito, ignora os planos de seu irmão Judá para estabelecer um entreposto comercial – este, frustrado, decide fazer crescer o seu clã e, para isso, convoca sua prole. O narrador desenha a si mesmo e aos outros filhos de Judá com as vozes de seres desejosos e disfuncionais, fadados ao fracasso, como o pai.

O narrador se desdobra como testemunha da história que enuncia – ora cede espaço às vozes das personagens que o cercam, ora assume o protagonismo da personagem Shelá. O veículo de sua enunciação será a encenação na narrativa do registro escrito. Shelá é criador e criatura do universo diegético do qual participa como consciência narrativa. Uma consciência criativa, que domina a arte da narrativa, primeiramente moldando o barro e depois pela escrita:

Ali, na caverna, eu ficava horas ao que era minha ocupação preferida: modelar figurinhas em barro. [...] Deus apoiava essa minha vocação. Com o barro ali disponível em abundância – excelente barro, o sonho de qualquer oleiro – eu confeccionava variadas figurinhas: camelinhos, jumentinhos, ovelhinhas, demoninhos (uns com chifre e rabo, outros, com cara de bode).<sup>447</sup>

A ironia no trecho acima aponta a oposição entre “Deus” e os “demoninhos”: criar figuras em barro é também um ato de rebeldia, um ato proibido. O narrador mostra o lado subversivo da criação, do oleiro, do escritor que cria animaizinhos nada inocentes. O narrador, como oleiro que manipula o barro e o molda de acordo com seus desejos, também manipula as

---

há outra versão: “*comerciante* – Embora a palavra em hebraico seja Kanaani (canaanita), o Talmud e os exegetas concordam que isso seria impensável para um descendente de Abraão, concluindo que este termo designa um comerciante destacado” (TORÁ, a lei de Moisés. Trad. Meir Matzliah Melamed. São Paulo: Editora e Livraria Sêfer, 2001. p. 110).

<sup>447</sup> SCLiar, 2008, p. 35.

palavras e as molda na escritura, como documento e registro, mas também como o diário íntimo, proibido, do seu manual da paixão. O narrador registra, assim, os perigos da arte escrita, e configura o escriba (escritor) como oleiro (moldador, manipulador) das palavras:

De repente uma ideia me ocorreu: escrever. Colocar no pergaminho aquilo que me angustiava.

Algo insólito. E condenável. Escrever, para nós, só podia ter dois objetivos: registrar a trajetória de nosso povo, sobretudo em relação à divindade, para que a posteridade resultante do “crescei e multiplicai-vos” dela tomasse conhecimento, usando-a como guia moral. Ou então a escrita poderia ser elaboração de cartas, documentos, testamentos. Coisas sérias, necessárias.

O que eu faria, contudo, seria diferente. Escreveria um relato na primeira pessoa. Eu: pronome que procurávamos, a todo custo, evitar. Ao longo do tempo as histórias do nosso povo haviam sido confiadas a pergaminhos por anônimos escritores que jamais admitiriam o próprio nome no texto; assumiram o papel de um neutro narrador. Poderia a nossa história ser narrada pelos protagonistas? O que diria Adão a respeito da Queda? “Tudo o que a gente quis foi experimentar uma fruta que não conhecíamos e esclarecer as bobagens que a serpente nos dizia.” Caim: “Ofereci frutos ao Senhor e ele não aceitou, não sei por que, preferiu os cordeirinhos de Abel, que ficou todo bobo, a tal ponto que me irritei e num acesso de fúria matei o cara. Se Deus tivesse me dado bola, a história seria diferente. Eu não sou culpado.”<sup>448</sup>

O narrador expõe nesse trecho uma irônica teorização da escrita, sobretudo a questão da serventia da escrita – como utilidade, como registro para a posteridade ou como expressão de uma consciência. Confronta a subjetividade do narrador do romance ao narrador “neutro” da Bíblia, questiona esta neutralidade confrontando a manipulação dos textos com a manipulação do barro pelo oleiro. Até que ponto os textos registrados pelos “anônimos narradores neutros da Bíblia” são isentos de manipulação? O narrador não responde, mas tece a possibilidade de uma narrativa subjetiva do texto bíblico, demonstrando a capacidade manipuladora da linguagem: nas respostas recriadas para Adão e Caim, o elemento novo seria o cinismo explícito de ambos, que, como no texto bíblico, não assumem seus atos, e apenas se justificam, apontando a culpa para outrem.<sup>449</sup> O narrador assume o registro subjetivo, pessoal e confessional, portanto a narrativa é filtrada por sua consciência, que surge avaliadora quando dá voz aos outros personagens, como fizera com Judá. O narrador volta-se para seus irmãos, como ele amaldiçoados pela obrigação do “crescei e multiplicai-vos”, volta-se para o primogênito de Judá, seu irmão Er, e assim o descreve:

<sup>448</sup> SCLIAR, 2008, p. 45-46.

<sup>449</sup> A resposta bíblica de Adão: “a mulher que puseste junto de mim me deu da árvore e eu comi!” (*Gênesis*, 3: 12). A resposta de Caim: “Não sei. Acaso sou guarda de meu irmão?” (*Gênesis* 4: 9) (A BÍBLIA de Jerusalém, p. 35-36).



Er, o mais velho, rapaz educado e quieto, muito quieto, mais quieto ainda que nossa mãe, parecia a todos uma figura estranha. [...] Er gostava de ficar deitado no regaço materno horas a fio. Tinha escondida nas suas coisas uma túnica de mamãe (não multicolorida, não. Cinza. Ela era uma mulher simples). Eu sabia disso, mas não contava a ninguém; que nosso irmão era estranho, que não gostasse de mulheres e que lançasse olhares ardentes, ainda que furtivos, para outros rapazes era uma coisa perturbadora [...] Um pressentimento me dizia que não duraria muito.<sup>450</sup>

O narrador sugere nesse ponto uma possível explicação para o destino de Er, condenado no texto bíblico sem a declaração do crime.<sup>451</sup> Er é a mais silenciosa das vozes do romance: sufocado pela paixão “que não ousa dizer seu nome”, fracassa como o procriador em dar continuidade ao clã de Judá (um fracasso como primogênito, o que é uma das tônicas do Livro do Gênesis).<sup>452</sup> O narrador concede a Er uma fala, um único clamor um pouco antes de sua morte. Ainda assim, sua dolorosa confissão final é enunciada pelo discurso indireto do narrador, cuja voz se mescla à voz de Er, está condenada ao rumor e à brevidade:

Não respondeu de imediato. Ficou em silêncio algum tempo, o olhar perdido. Quando finalmente se voltou pra mim, as lágrimas – inesperadas lágrimas – corriam-lhe pela face. Não sei se posso te contar isso, suspirou, não sei se devo te falar nisso. Hesitou de novo e por fim não se conteve, contou-me tudo, o fracasso que representara a noite de núpcias: ela nervosa, mas apesar de nervosa, ardendo de desejo. Um desejo que sentia desde a adolescência e que agora chegava ao auge. Queria um homem com quem viveria para sempre, estava ali, e nada acontecia.<sup>453</sup>

Er morre, mas o narrador o recriará como texto, o silêncio da personagem quebrado pela expressão da arte escrita:

Mas ao escrever eu podia, sim, falar do Er; mais, eu podia falar como Er, não como um personagem criado por mim (talvez fosse um personagem criado por mim, mas não era assim, o que eu o sentia naquele momento, mas o verdadeiro, o autêntico Er [...]) Ele voava na imaginação, eu voava junto com ele. O elo que nos unia era a palavra, que, àquela altura, transformara-se numa

<sup>450</sup> SCLIAR, 2008, p. 33.

<sup>451</sup> “O exegeta Rashi atribui a morte de Er e Onán, filhos de Judá, ao pecado de terem estes evitado a procriação, propositadamente (vers. 7) O rabino Bem Azai (princípio do século II) predicava, dizendo: ‘O homem casado que trata de não ter filhos é considerado um assassino!’ (TORÁ, a lei de Moisés, p. 111).

<sup>452</sup> Robert Alter, em sua análise do capítulo, assevera: “o primogênito aparece muitas vezes no livro do Gênesis como alguém que sempre fracassa por sua condição – o epíteto ‘primogênito’, perfeitamente dispensável, é mencionado duas vezes no capítulo, quase como explicação do motivo pelo qual Er desagradou a Deus –, enquanto exerce automaticamente um princípio inescrutável e imprevisível de eleição não ‘natural’” (ALTER, Robert. *A arte da narrativa bíblica*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 20).

<sup>453</sup> SCLIAR, 2008, p. 56-57.

entidade autônoma; as palavras falavam por nós e diziam o que, exatamente, devíamos fazer.<sup>454</sup>

O narrador garante a perenidade pelas palavras que manipula e que também o manipulam. Os silenciosos Er e Shelá ressoam nas palavras do narrador, no ato da enunciação, que também faz surgir a voz do simbólico Onan, famoso pela etimologia do termo onanismo, uma voz famosa pelo que não fez: Onan pratica o *coitus interruptos*, recusando-se a engravidar Tamar, negando o primeiro mandamento dado a Adão (*Genesis 1: 28*). Onan é uma personagem tão trágica quanto Er. Sua recusa em cumprir os desígnios, tanto de seu pai Judá quanto divinos, é uma tentativa de fazer prevalecer seu nome como fundador de um clã. Sua ambição, no entanto, esbarra na de seu pai, pois deseja uma existência independente do patriarcado daquele, a exemplo do próprio Judá, que se apartou de Jacó e de seus irmãos. Onan é descrito como uma alma zangada em busca de uma voz, de um registro próprio:

Como papai, Onan, filho do meio, era astucioso e esperto. Mas, diferentemente de papai (e sobretudo, diferentemente de Er e mesmo de mim), era prepotente e agressivo. Forte, batia em todos os rapazes da aldeia. Tratava mal nossos servos; não apenas lhe dava ordens, como fazia questão de humilhá-los. [...]

Onan tinha ambições. Não se contentava em ser um dos sucessores de meu pai: queria constituir sua própria linhagem.<sup>455</sup>

No trecho citado, o narrador desenreda Onan como faz com os outros elementos chave do romance, apontando-o como um duplo especular de Er. Sua voz é um discurso raivoso, de afirmação, de agressão a tudo, uma voz que se quer protagonista. Ele age com desprezo em relação à esposa Tamar, arrancando-lhe o prazer mas negando-se a compartilhá-lo, negando a maternidade. Ao negar-se a si próprio, ao derramar a semente líquida sobre a terra, não a cultiva como plantador nem a molda como barro: é consumido pela paixão que praticou, mas não quis nomear. Desse modo, iguala-se então seu destino ao de Er, ser consumido pela paixão solitária:

– Sim, isso me amargura, Shelá. Cada vez que ejaculo no chão morro um pouco. Porque estou ali, Shelá, no meu esperma. Eu sou milhões, milhões de criaturinhas pequeninas, invisíveis, que perecem em silêncio, mas cujo derradeiro apelo eu adivinho: pai, pai, por que nos abandonas? No esperma que coagula, seca e vira pó eu estou, e cada dia morro um pouco. Até morrer de todo.<sup>456</sup>

<sup>454</sup> SCLIAR, 2008, p. 49-50.

<sup>455</sup> SCLIAR, 2008, p. 56-57.

<sup>456</sup> SCLIAR, 2008, p. 71.

Onan, único dos filhos de Judá cuja voz é registrada no relato da Bíblia, clama, diante de seu eminente desaparecimento, pela perenidade da escrita que Shelá concedeu a Er: “– É isso, irmãozinho. Eu vou, mas podes ter certeza: lá do outro mundo, se é que tal coisa existe, continuarei olhando por ti. E espero que lembres de mim, e que, escrevendo, contes minha estória.”<sup>457</sup> Onan permanece, assim, como metáfora e como ato na história, nomeando a prática que nunca assumiu.

Para reclamar para si a autoria, como também para satisfazer sua paixão errante, que lhe foi negada por Judá, o narrador protagonista constrói então seu “manual do sexo manual”. Primeiro, por meio do barro, como oleiro: Shelá molda na caverna uma “Tamar-boneca”, para fecundá-la. Ser incompleto, fria e sem vida – como no mito *Golem*,<sup>458</sup> feito de barro mas sem a palavra que lhe dê vida, seu poder de criação se mostra incompleto. Segundo a pesquisadora Lyslei Nascimento, essa imperfeição é o cerne da natureza do *Golem*, como também das criações humanas:

Quando a letra Aleph é apagada da inscrição tatuada no Golem, este volta a ser uma massa inanimada e informe de argila. O poder mágico da escrita sobre a matéria inerte corresponde à criação que, aspirando a verdade absoluta, revela-se falha e imperfeita. A falibilidade e a mortalidade da criatura espelham as incompletudes e, por extensão de suas criações, a escrita e a arte.<sup>459</sup>

Longe de buscar a perfeição e a “verdade” dos místicos e cabalistas, a *Tamar-Golem* é uma emulação de outra imitação, destinada ao prazer do efêmero, e sua imperfeição é sua maior qualidade, pois assim poderá ser abandonada:

Que prazer, meu Deus, que prazer, que êxtase! E não me senti culpado, nem um pouco culpado. Sim, como Onan eu derramara minha semente sobre a terra, mas não qualquer terra, era a terra feita Tamar. Só que constatei ao me

<sup>457</sup> SCLIAR, 2008, p. 71.

<sup>458</sup> “A mais célebre versão da lenda do *Golem* é a de Praga. Conta-se que, quando o gueto da cidade estava sendo saqueado, as mulheres violadas e as crianças queimadas, o Rabino Loew (1525-1609), matemático, cabalista e talmudista, moldou um grande boneco de argila em forma humana. Quando o Rabi assoprou-lhe nas narinas, sussurrando-lhe uma palavra mágica ou escrevendo na testa [...] a palavra hebraica ‘emet, que significa verdade, a criatura começou a se mover. [...] o *Golem* se apresenta como emulação ao ato da Criação e, descontrolado, torna-se uma ameaça aos homens devendo ser destruído. Sendo assim, o Rabino, mediante o artifício e repetição de fórmulas mágicas, apaga da palavra ‘emet (verdade) a letra Aleph, na transliteração, o sinal (‘), que indica a aspiração da letra hebraica, representando o vento, o fôlego da vida. Ao se apagar a letra, o som aspirado do Aleph, desaparece o som vocálico do ‘e’, e a palavra ‘emet – ‘verdade’ – torna-se met – ‘morto’” (NASCIMENTO, Lyslei. *O Golem: do limo à letra*. In: NASCIMENTO, Lyslei; NAZÁRIO, Luiz. *Os fazedores de golems*. Belo Horizonte: Oficina Digital, 2004. p. 17-18).

<sup>459</sup> NASCIMENTO, 2004, p. 18.

levantar que não era mais Tamar que estava ali. Resultado dos meus espasmódicos, brutais movimentos, a pobre tinha sido completamente destruída, voltava a ser uma massa informe de barro. Como muitos outros, eu destruíra o objeto de minha paixão.<sup>460</sup>

Shelá, então, abandona suas investidas cabalísticas e passa do barro ao texto para constituir seu objeto de paixão. O narrador arrola o destino de Shelá em sua própria letra, em seu próprio texto. Fracassada a paixão pela mítica Tamar – que, após ter sido negado por Judá o seu último filho para que se cumprisse a lei, ela foi atrás de seu destino e arrancou, com astúcia, sua prole ao patriarca –, resta ao narrador sua caverna, para moldar pelo barro e pela escrita as memórias e os sonhos:

Fica a esperança de que um dia – ou uma noite, de preferência uma noite – alguém lembre de mim, alguém fale de mim para um atento e interessado auditório. Animado por essa tênue esperança, assino meu nome no pergaminho, guardo-o na ânfora. Encerrada a tarefa entrego-me à fantasia e ao devaneio que, para mim, representam o princípio e o fim de todas as coisas, e que são a matéria-prima deste manual da paixão solitária.<sup>461</sup>

O narrador da paixão solitária: a completude como sonho, barro moldável, letra e texto. Uma voz do silêncio que, na ficção, se faz escrita e escritura. Palavras que, registradas na memória, na fala, nos pergaminhos e manuscritos, mantêm sempre aberta a possibilidade realização no ato da enunciação. O narrador da paixão solitária abre as portas para o Shelá mítico, o Shelá histórico, o Shelá do registro da tradição e, nos desvios polêmicos das vielas e biombos da literatura, possibilita àqueles que “sempre terão sido” a aventura de um renovado “vir a ser”.

---

<sup>460</sup> SCLIAR, 2004, p. 87.

<sup>461</sup> SCLIAR, 2004, p. 184.

#### 4.4.3 *Ela: Tamar e a linguagem da paixão*

Diana Medeiros, a personagem da segunda narradora homodiegética, é apresentada pelo narrador onisciente como a rival programática do professor Haroldo, portanto, seu inverso especular: uma iconoclasta de esquerda, essa descrição aponta para uma personalidade autocentrada, mergulhada em paroxismo muito peculiar. Será ela a voz que dará espaço para a icônica Tamar através de seu manuscrito. Com esse gesto, Scliar mantém o paralelismo narrativo entre as diversas instâncias do romance, simulando um segundo manuscrito com outro ponto de vista, uma reescrita da reescrita que multiplica assim as possibilidades textuais.

Tamar, a personagem bíblica, segue a tradição das mulheres e grandes matriarcas da Bíblia Hebraica, cujas intervenções no curso dos acontecimentos teriam sido decisivas para estabelecer o reino de Israel e as gerações que precederam e deram origem aos grandes reis de Israel e ao Messias Cristão. São mulheres que agem com astúcia, ludibriando, criando estratégias, conspirando para estabelecer sua prole e a condição de seu povo. Tamar encontra-se na companhia de Rute e Naomi, Raquel, Raab, Abigail (segunda mulher de Davi), Judite, Ester. Tamar, Rute e Raab, são as únicas matriarcas (além de Maria) a serem registradas na genealogia do Messias Cristão, no início do Evangelho de Mateus, o que confere à personagem uma distinção especial na Bíblia Cristã.

Moacyr Scliar recria a polêmica Tamar como uma mulher inteligente, desejosa, marcada pela influência paterna, cujas ações para garantir seus direitos resultam de um aprendizado de seu próprio manual da paixão. Como Shelá e seus irmãos, e como o próprio Judá, o que move Tamar são seus sonhos e desejos. Mas, diferentemente deles, seus gestos sempre foram uma tentativa de realização desses sonhos, e por fim ela consegue seu intento.

Como nos registros dos narradores bíblicos recriados por Scliar, Tamar se expressa pela arte e pela escrita. Sua subjetividade ansiosa irá definir sua gana por expressão, e será pela linguagem escrita que se traduzirá sua enunciação. A Tamar scliariana é uma narradora escriba, que aprendeu a escrever para ajudar o pai sacerdote, e que se expressa também com escultora:

E ah, sim, eu sabia esculpir em madeira. Essa arte eu aprendera com uma canaanita, que, acompanhando o marido mercador, passara por nossa aldeia.

[...] Em madeira, fiz para mim uma própria boneca que não mostrava a ninguém: mantinha-a escondida no oco de uma árvore perto de casa e às vezes, no meio da noite, levantava-me e ia em silêncio até lá, brincar com a Raquel, esse foi o nome que lhe dei.<sup>462</sup>

A atividade criadora da personagem mantém o mesmo caráter subversivo e polêmico visto em relação a Shelá. A filha do sacerdote não deveria confeccionar ídolos,<sup>463</sup> e o nome Raquel remete à matriarca, mãe de Jacó, que também enganou o patriarca Isaac com um ardil. A narradora se expressa pela escultura na madeira, que, diferentemente do material do oleiro, não se deixa moldar com facilidade: é necessário escavar a madeira em uma atitude enérgica, e uma vez alcançada a forma ela permanece, dificilmente se desmanchando ou quebrando. A expressão da linguagem em Tamar fixa-se de forma contundente no tempo, atravessando o tecido maleável dos sonhos; fixa-se no texto como uma voz que não foi silenciada. Tamar transforma seu destino, e busca realizar o direito que a criação legou a ela: a maternidade. A narradora protagonista impõe à sua fala uma atitude ríspida e urgente, uma paixão que diz o seu nome e exige a consumação. A narradora toma, pois, uma atitude inversa à dos homens que a precedem na narrativa:

O que me importava era outra coisa. Eu tinha uma, com o patriarca, uma questão pendente, e queria resolvê-la; tinha contas a ajustar, e queria ajustá-las. Nada me deteria, nada.

Eu queria engravidar. Surpreendente, isso? Não para mim. Homem já não interessa, ou pelo menos eu achava que homem já não me interessava; não sentia desejo por macho, não queria mais ter relações sexuais. Eu pensava no pênis de Onan, aquele belo pênis se apodrecendo, desfazendo-se lentamente numa cova, e concluía: também a fêmea que existia dentro de mim estava morta.

Mas não a mãe. A mãe em potencial que eu era ansiava por um filho no ventre, ansiava por dar à luz, por amamentar, por cuidar de uma criança. Mais que isso, engravidar seria uma forma de afirmar minha dignidade, meus direitos como pessoa. A lei continuava vigendo. Um irmão de Er tinha que me emprenhar. Onan não o fizera, mas sobrava alguém. Sobrava o caçula, Shelá, que estava saindo da adolescência para se tornar um homem.<sup>464</sup>

A narradora coisifica seus parceiros como objetos de um propósito, fazendo da maternidade um negócio a ser concretizado. Desse modo inverte, com ironia, a hierarquia patriarcal: quando lhe é negado o seu direito, Tamar irá tomar para si “o condão, o selo e cajado”

<sup>462</sup> SCLIAR, 2008, p. 143.

<sup>463</sup> A proibição à idolatria está registrada no segundo mandamento do Decálogo (*Êxodo. 20: 1-17 e Deuteronômio 5: 1-21*). Embora a lei seja de épocas posteriores ao tempo narrado, a construção de ídolos sempre foi anátema para o povo hebreu.

<sup>464</sup> SCLIAR, 2008, 175-176.

do patriarca para que, assim, se cumpra a lei. Pelo engodo e pela linguagem da sedução a lei se cumprirá. Uma linguagem que a protagonista desconhece, que irá buscar junto às prostitutas rituais: a sedução surge como um discurso que se esconde nos véus da insinuação, do não dito, do olhar oblíquo, do silêncio, da expectativa. A lição do desejo será a arma de Tamar para seduzir seu sogro:

Judá estava velho e eu podia contar com certo grau de senilidade e surdez, mas toda a prudência, no caso, seria pouca. Como, então, seduzi-lo? Para isso, a mulher tinha a resposta: com o olhar.

– O olhar é o começo do sexo. Um olhar experiente magnetiza um homem, atraindo-o irremediavelmente. O olhar é uma linguagem, e vou te ensinar a usar esta linguagem.<sup>465</sup>

Moacyr Scliar recria então a cena da sedução e a consumação de Judá, o mais polêmico fato do capítulo: o patriarca a se deitar com uma prostituta ritual, a descendente dos reis e do Messias utilizando a sedução e o sexo para conseguir seus intentos. O comentarista da Torah assim argumenta acerca da atitude de Tamar:

Tamar queria se ligar à casa de Judá qualquer que fosse o preço a pagar. Aparentemente, ela reconheceu as qualidades de Judá, filho de Jacob, neto de Isaac e Abraão, pois ansiava que seus descendentes fossem também descendentes dele. Com a morte da esposa de Judá, chegara um momento apropriado para ela realizar seu intento, mesmo que de forma ousada e inusitada. Se não com Shelá, então com Judá.<sup>466</sup>

Curiosamente, o comentário acima reconhece a matriarca da Torah com o mesmo pragmatismo da personagem de Moacyr Scliar. A narradora do romance assim descreve o momento em que executa seu plano de sedução:

Ao ver uma prostituta Judá deveria, como patriarca, cuspir no chão e ir embora de cabeça erguida e cara de nojo. Mas não o fez. Olhou-me com insistência, o desejo visivelmente se apossando dele, um desejo que decerto o surpreendia, inquietava, um desejo que lhe criava um penoso dilema: manter-se fiel à memória da mulher, ou assumir aquilo que de macho lhe restava e que talvez, disso certamente dava-se conta, não durasse muito tempo. Essa batalha interior paralisou-o por alguns instantes, mas no fim o sexo falou mais alto: – Eu te quero – disse, numa voz estrangulada que traduzia a urgência do desejo.<sup>467</sup>

---

<sup>465</sup> SCLIAR, 2008, p. 184.

<sup>466</sup> TORÁ, a lei de Moisés, p. 112.

<sup>467</sup> SCLIAR, 2008, p. 184.

Seduzido pela linguagem do corpo feminino, pela silenciosa linhagem oblíqua do olhar, Judá se deixa enredar e, mas durante a consumação ele muda o jogo e passa a seduzir e enredar pela linguagem do sexo. A lição de sedução não preparou as personagens para os revezes de seu próprio jogo, e mostrou sua dupla face: aquele que enuncia também pode ser o enunciatório de sua própria expressão. A voz narradora faz soar, desse modo, sua própria confusão:

E aí algo passou. Algo que me surpreendeu e, de certa forma, me assustou. Era a primeira vez que eu tinha uma relação sexual digna deste nome. Diferentemente de Er, Judá me desejava; diferentemente de Onan, não pretendia me sacanear. E, sobretudo, sabia fazer sexo. [...]  
Durante alguns segundos lutei conta mim mesma, repetindo: não é esse o homem que eu quero, eu odeio esse homem, só me interessa o esperma dele, estou fingindo, estou apenas fingindo. Mas eu não estava fingindo, eu não conseguia mais fingir. O disfarce, era só externo; por dentro eu era fêmea, fêmea autêntica, sem nenhum disfarce, sem nenhuma porra de *Kohl*. Gozei. Gozei junto com ele, e, Deus foi um terremoto de paixão, aquilo.<sup>468</sup>

Tamar narradora e personagem realiza assim o seu desejo e consegue de Judá a maternidade. Ela pode, assim, realizar-se como mãe, sendo a genitora dos gêmeos Perez e Zerá, raízes dos Reis de Israel do Messias.

Para Tamar, realizada na maternidade, será então negada sua continuidade como fêmea. Nem Judá nem Shelá a tocam novamente. Como o Shelá recriado por Scliar, a Tamar romanesca realizar-se-á na arte, armazenando seu trabalho, a escrita de seus sonhos, nas sendas de uma caverna localizada ao lado da caverna dos manuscritos e seres de barro de Shelá:

E então meu objetivo se ampliou. Esculpir já não poderia ser pra mim uma distração, um passatempo, uma forma de terapia; não, eu queria, através da escultura, dar vazão às minhas emoções, à minha paixão, meu desejo. [...]  
Arte é assim. Paixão também. Arte e paixão preenchem qualquer vida. Mesmo que se trate de uma paixão solitária. Afinal, de certa forma, até mesmo Deus é solitário. Não é mesmo, Deus? Hein? Deus?<sup>469</sup>

A Tamar romanesca, como o próprio Shelá, entrega-se à atividade criadora e crítica da arte. Eles manipulam a matéria bruta (lama, madeira), moldam, esculpem, inscrevem as figuras dos seus desejos e sonhos. Sua memória, escrita e inscrita na matéria. A caverna, então

---

<sup>468</sup> SCLIAR, 2008, p. 187.

<sup>469</sup> SCLIAR, 2008, p. 208.



depositária desses escritos, será a guardiã dessas narrativas à espera de que os arqueólogos, os historiadores, os leitores do tempo venham escavar e revelar suas narrativas de paixões.

#### 4.4.4 A solitária paixão da escrita

A paixão solitária que se revela na narrativa scliariana é, portanto, a paixão da escrita que une as Escrituras e a literatura, pelas sendas da ficção. Se as personagens Tamar e Shelá jamais se encontram na consumação dessa paixão é porque antes eles são matéria sonhada, matéria ficcionalizada, cuja riqueza sempre estará presente nas possibilidades abertas pelo olhar desejoso do leitor.

Moacyr Scliar nos abre um grande leque de sonhos possíveis para a aventura de recriar a criação. Seu *Manual da Paixão Solitária* é mais que uma paródia bem realizada dos textos sagrados: é uma declaração de amor à escrita e à literatura.

Sua arte narrativa, exímia em criar grandes narradores, brinda-nos com essa multiplicidade de vozes que dialogam entre si, criando dissonâncias e rumores atonais, os quais se traduzem por uma ironia e um humor peculiares à poética do autor. A ironia está no cerne do trabalho de desvio que a paródia exige, e é nesses desvios, nesses desvãos que suas histórias recriadas são moldadas.

Tamar, Shelá, Haroldo e Diana, seus narradores, são também as consciências críticas dessa história duplicada que narram. Os muitos olhares lançados em personagens como Judá, Jacó e José do Egito, entre outros, humanizam os mitos do sagrado, dando cor e densidade às muitas lacunas que se abrem em suas histórias. São histórias que têm os sonhos como oráculo de seus destinos, que movimentam tanto o ímpeto quanto os desejos de suas míticas personagens.

Moacyr Scliar utiliza os signos dos sonhos e das paixões para equacionar seu diálogo com o texto bíblico. Um diálogo que exalta uma paixão maior, a paixão do texto escrito, a paixão do manuscrito, a paixão do livro, a paixão da literatura.

Literatura, a paixão de todo leitor solitário.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

### O TEXTO É A VIDA: AS NARRATIVAS DE SABERES E SABORES

Quebrar o brinquedo é mais divertido  
As peças são outros jogos: construiremos outro segredo.  
Os cacos são outros reais antes ocultos pela forma e o  
jogo estraçalhado se multiplica ao infinito e é mais real  
que a integridade: mais lúcido.

Orides Fontela em *Lúdico*

Esta dissertação nasceu de um questionamento sobre o intranquilo diálogo entre a Bíblia e a literatura. Um diálogo antigo, mas pródigo em rebentos gerados no esteio das tradições culturais do Ocidente. Contudo, essa produção não se prendeu a uma poética devocional, a uma hagiografia de épicos historiográficos ou aos autos religiosos; ela também gerou uma literatura crítica, paródica e profundamente reflexiva, que, com o advento da modernidade e a evolução das ciências, colocou em xeque os dogmas do Sagrado e suas pretensões de guardião da “Verdade”. No Brasil, a bibliografia baseada nos textos bíblicos ocupa um significativo território na produção literária nacional, tendo feito parte desde sempre de uma inquietação filosófica de nossos grandes escritores. E, entre os autores contemporâneos brasileiros, Moacyr Scliar foi o autor mais profícuo em beber da fonte bíblica. As leituras de suas recriações ficcionais deram corpo às questões que orientaram este estudo, a partir das quais se procurou entender as estratégias textuais do escritor na composição dessas narrativas e a importância da configuração das instâncias das vozes de seus narradores.

Narradores, Bíblia e ficção, os pontos abordados neste recorte, são mais que simples temas de uma obra multifacetada: eles se inserem na configuração de uma poética autoral que, ao longo da produção de Moacyr Scliar, foram se inscrevendo na identidade de sua prosa narrativa, uma identidade fundada em seu processo de formação cultural, social e mesmo ontológica, no já mítico bairro do Bom Fim, em Porto Alegre. Sua infância nesse *Shtetl* urbano, encravado na capital gaúcha, proporcionou sua gênese entre os contadores de histórias, os narradores da “experiência do saber”, aqueles que Walter Benjamim edificou em sua obra e dos quais lamentou o melancólico desaparecimento. Aqueles narradores, expurgados das sociedades modernas, cujos últimos remanescentes permaneceram nas longínquas aldeiazinhas fechadas em torno de suas tradições, nas tribos e sociedades isoladas geográfica e linguisticamente, nas selvas ou rincões do mundo ainda “não civilizado”. Scliar, herdeiro desses

últimos narradores (aportados no Brasil fugindo da diáspora, da fome e da intolerância), foi decisivamente formado no seio das culturas judaico-cristã, cuja raiz se origina de um mesmo arquivo de tradições: a Bíblia. Entre o saber oral de tantos contadores de histórias e as leituras de escritos (livros) e das Escrituras, o filho do artesão/narrador e da professora que lhe legou as letras se fez narrador/escritor: escriba moderno, cuja arte de narrar histórias se moldou pelo seu talento em estruturar sua escrita em torno da criação de seus complexos narradores.

Moacyr Scliar foi, primeiramente, um grande contista que, posteriormente, revelou-se um produtivo romancista, cujo campo de domínio se corporificou no acesso à memória cultural e histórica como pano de fundo capaz de estruturar uma contundente reflexão crítica sobre o mundo contemporâneo. Contudo, sua prosa sempre se distanciou da mera reportagem ou reconstituição histórica, ou mesmo de um memorialismo confessional; antes de tudo, e sobretudo, Scliar abraça sem pudores o seu inequívoco universo ficcional composto de “mundos possíveis”. São eles desvios abertos nos discursos da história, da ciência, das tradições culturais e no discurso do Sagrado – territórios escavados por uma ironia e um humor muito peculiares, que se instauram no devir de sua escrita pela voz errante de seus narradores.

Scliar dominou como poucos a narrativa sintética e optou, nesses trabalhos, (sob a influência de Franz Kafka) pelo formato bíblico da parábola. Suas narrativas curtas, exercícios prodigiosos de sofisticadas técnicas narrativas sempre a serviço da história narrada, vieram desse fluxo incessante de contar e recriar, pela escrita, histórias vinculadas a uma tradição sedimentada. São narrativas que se caracterizam pela diversidade de suas abordagens, que em comum mantêm uma relação ambivalente entre o real e o insólito, fixados em terrenos movediços nos quais a riqueza cognoscitiva é o grande elo de continuidade. Muitos desses contos podem ser avaliados como projeções de seus romances e novelas, nos quais esses procedimentos são ampliados em realizações cada vez mais complexas, circunscritas à sua poética narrativa.

São narrativas como o conto “As pragas”, publicado em 1989, reescrita de um dos trechos mais dramáticos do Livro do *Êxodo*, que recria em uma paródia crítica os efeitos das famosas pragas divinas sobre a população egípcia às margens do Nilo. Scliar opera sua crítica retirando o contexto épico e dramático da narrativa bíblica, e inserindo o evento no cotidiano de uma família de simples agricultores, cuja rotina vai sendo alterada paulatinamente, à medida que seus membros se apercebem dos eventos novos com os quais têm que lidar. Scliar humaniza

e concede voz a esse “povo” genérico, criando uma dimensão diegética que possibilita a afluência de veios narrativos nos quais novos campos de sentido e de possibilidades de reflexão ganham corpo. O conto evidencia a importância dessas vozes narrativas em estruturar essa dimensão: os narradores personagens se expressam por meio de sua subjetividade complexa, que filtra o mundo que narram pelo olhar e pela consciência plasmada por um erro silencioso expressado na encenação da escrita. Assim, o autor une narrador e escrito, o escriba no contexto bíblico, conferindo em suas inserções às Escrituras uma contínua e inequívoca discussão sobre escrita, texto, autoria e ficção. Essas metanarrativas, comentários do narrador sobre a matéria narrada, estão enlaçadas à trama guia do texto, a diegese. Por essa configuração, possibilitam o fiar de outras tessituras do imaginário e do fabulatório circunscritas aos mundos sonhados e vividos por esses personagens do mítico sagrado. Os personagens bíblicos são traduzidos nessas narrativas bíblicas como vozes ficcionais de um jogo polifônico articulado inter e intratextualmente pelo discurso ambivalente dos narradores sciliarianos.

Ao estudar o conceito do narrador a partir de sua evolução no pensamento filosófico e literário, observa-se que, já em Benjamim, temos o narrador como propagador, difusor da sabedoria e da “Experiência”. Embora o pensador se referisse ao narrador da oralidade, o sábio, o xamã, o guardião da tradição, esse autor, fundamental para o conhecimento da modernidade como também da contemporaneidade, foi responsável por iluminar, no contexto das narrativas, o papel decisivo do narrador como ponto focal do trânsito do saber. Daí seu pessimismo quanto ao desaparecimento da função ética dessa entidade, a seu ver responsável por estabelecer nas comunidades as noções de pertencimento e de responsabilidade diante do narrado, diante da tradição, experiências que deveriam ser repassadas e compartilhadas no seio das sociedades. Tal função fora destruída com o desenvolvimento da modernidade e com sua consequente ruptura com os agrupamentos humanos das pequenas comunidades. Quando cria o ser excessivamente individual, autocentrado, a modernidade cria também o solitário, aquele que apartado do convívio social, isolado no seu culto ao ego, não compartilha mais a experiência, sobrando-lhe apenas o consumo da informação e o consolo artificial da ficção. Crítico do romance moderno devido à confluência de solitários (escritor/leitor) nele presente, Benjamim é paradoxalmente nostálgico de uma sociedade que, já em seu tempo, não existia como tal. Sua análise, aliás, é a constatação desse fato. Contudo, e talvez por perceber com clareza a evolução da tragédia totalitária que se abateria sobre o mundo, o pensador analisa a história não como um adivinho ou fatalista (seu Anjo da História olha para o passado, “[...]ele vê uma catástrofe

única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa sobre nossos pés”<sup>470</sup>). Possivelmente, por isso Benjamin não cultivou ilusões utópicas do futuro – que também não seria um “tempo homogêneo e vazio”<sup>471</sup>, pois que rememorar é não esquecer (viver a “vida presente”, como diria Drummond) –, tomando-o como uma possibilidade de ser, de vir a ser.

O ensaio sobre o narrador de Benjamin foi retomado auspiciosamente, por pensadores diversos. Destaca-se o trabalho de Theodor W. Adorno que, avaliando o narrador do romance moderno, reitera as constatações de Benjamin quanto a uma literatura de um falso realismo, consolador e vazio, baseado na divulgação e multiplicação de fatos excessivamente explicados e comentados em conteúdos esvaziados de um pensamento crítico. Adorno valoriza as experiências seminais de autores como Kafka, Joyce e Proust, e da prosa moderna modulada por narradores e narrativas que fogem do apaziguamento realista e investem no polêmico, no subjetivo, nas experiências limítrofes da linguagem, que desestabilizam o terreno confortável da ficção historicista. Mas é o crítico brasileiro Silviano Santiago quem faz avançar a reflexão sobre o narrador pós-moderno da prosa, ao qual podemos chamar contemporâneo. Tomando como modelo o ensaio Benjaminiano, o pensador brasileiro formula duas hipóteses a partir da análise de contos do escritor Eduardo Coutinho, e constata: o narrador pós-moderno não traz mais consigo a sabedoria de uma “experiência vivida no seio da existência”, mas se faz como um repórter, uma testemunha da experiência e da vivência do outro. O narrador pós-moderno operaria, portanto, entre os polos de observador e testemunha da matéria narrada, que nem sempre faz parte de sua própria vivência. A segunda hipótese de Silviano Santiago observa que o narrador pós-moderno é uma consciência crítica em relação ao narrado, consciência esta que advém do conhecimento da ilusão do real, da certeza única de que a lógica interna de seu relato se dá pela verossimilhança, construída na coerência do mundo que estrutura e não na veracidade atribuída à história. O narrador pós-moderno, segundo o crítico, construiria um outro tipo de saber, configurado na observação do fluxo imagético que domina as sociedades contemporâneas, onde a linguagem escrita mantém sua importância e sobrevivência em função do testemunho.

---

<sup>470</sup> BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas/Walter Benjamin. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2011. v. I, p. 226.

<sup>471</sup> BENJAMIN, 2011, 232.

Os três pensadores compreendem o narrador como o canal o difusor de todo o conteúdo do narrar – uma noção básica verificada na evolução da teoria literária sobre o conceito. Inicialmente, a figura do narrador teria sido avaliado em função de seu ponto focal, o foco narrativo, ou melhor, da posição da qual narra a história, confundindo-se muitas vezes com a identidade da voz narrativa, de quem narra: o narrador. As teorias do narrador (Henry James e Gerard Genette) se apresentariam, em sua maioria, como tipologias do foco narrativo, que, de forma geral, poderiam ser reduzidas a duas categorias: o narrador narra de uma posição “fora da história” – de forma demiúrgica, com ubíqua onisciência, ou como testemunha, restringindo seu conhecimento ao que observa de fora – ou o narrador situa-se “dentro da história”, a qual narra como testemunha ou como protagonista do relato.

É importante lembrar, aqui, a avaliação de Wayne Booth, que descreve a noção de autor implícito, o qual seria distinto do autor social do romance, configurando-se como uma entidade circunscrita da narrativa – o autor implícito seria o manipulador da voz narrativa, que nunca desaparece totalmente do texto. Essa análise foi importante para abrir caminhos a análises da narrativa como estrutura organizada. Nesse enfoque, o crítico francês Gerard Genette elaborou o mais completo trabalho sobre as instâncias narrativas. Genette elucida a diferenciação entre modo narrativo – ou focalização (como prefere), que dá conta da posição do narrador – e voz narrativa – que dá conta das duas pessoas da enunciação (narrador e narratário ou leitor virtual) e da identidade do narrador (quem narra ou conta). Genette cria também a noção de níveis narrativos, que sistematiza o universo diegético a partir da subordinação das diversas narrativas que o compõem. Por fim, Genette categoriza os narradores, retomando o pensamento do crítico búlgaro Tzvetan Todorov, pelo conhecimento ou pela informação que têm da matéria narrada, fixando a ideia do narrador como uma consciência dentro da narrativa, longe da avaliação puramente técnica da categorização teórica.

O entendimento do narrador como uma consciência narrativa pautará o método do crítico argentino Oscar Tacca, que amplia a análise de Genette e Todorov, tomando o romance como um “jogo de informações” que o narrador (o qual, em sua avaliação, é a coluna sobre a qual se estrutura todo o romance) desvela ao longo da narrativa. Essas consciências narrativas serão avaliadas pelo método crítico de Tacca (de fora ou de dentro da narrativa), a partir da qualidade e da quantidade de informação que possuem (de maneira equisciente, deficiente ou onisciente). Tacca, contudo, oferece-nos sua perspicácia quando avalia o narrador “dentro da história”, como protagonista ou testemunha cujo conhecimento deficiente (o narrador sabe

menos que o personagem) e supra ou onisciente (o narrador sabe mais que o personagem), que seria a princípio ilógico, uma vez que a voz narrativa se instaura na personagem.

Tacca constrói então uma reflexão exemplar, pois assevera que há narradores que sabem menos do que dizem e há narradores que dizem mais do que sabem, ou seja, agem como consciências humanas que possuem o conhecimento sobre os fatos que narram, porém desconhecem sua própria natureza errática. Esses narradores são profundamente marcados por um discurso irônico, por vezes implícito, cujas ações muitas vezes nos revelam seres inversos e patéticos, encobertos pela percepção nublada que têm de si mesmos e do que se mostra ao seu redor. Esses narradores se nos apresentam, por vezes, nas sutilezas de uma reflexão ambígua (ironia *humoresque*) que incide sobre outrem, mas, por outras, resvalam sobre si próprios por conta das “arestas cortantes” presentes na dupla face avaliadora da enunciação. Essa riqueza narrativa para a qual Oscar Tacca nos chama a atenção dispõe os narradores dos grandes romances: são consciências, tantas vezes inconsistentes, desconhecidas de si mesmas, narradores que se definem pelo seu errar inconsciente – errantes, por serem erráticas, errôneas, enfim, humanas. São essas as consciências narrativas, os narradores dos escritores que utilizaram a ironia e o humor como princípio ordenador de sua estratégia romanesca – assim são os narradores de Machado de Assis (Bentinho, Brás Cubas etc.), Jorge Luis Borges (o narrador do conto *O Aleph*<sup>472</sup>), Guimarães Rosa (Riobaldo), Graciliano Ramos (Paulo Honório) e Moacyr Scliar.

O narrador scliariano se inscreve nessa linha característica da prosa latino-americana. A partir da análise dos contos e romances do autor podemos abstrair algumas colocações sobre esse narrador, quais sejam:

a) O narrador scliariano é, antes de tudo, um contador de histórias. Essa assertiva, que a princípio pode parecer tautológica, é a unidade que rege o universo ficcional do escritor. Todos os contos analisados deixam transparecer o tom fabulatório, no qual a narrativa flui sem atropelos – o escritor não faz exercícios de estilos ou utiliza recursos narrativos que não favoreçam a evolução da história.

---

<sup>472</sup> BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. Trad. Flávio José Cardozo. Rio de Janeiro: Globo, 1986. p. 121-137.

b) Ele funciona como uma instância errante e errática em seu universo ficcional, como fica claro com a mudança de foco no decorrer da narrativa: é o caso, por exemplo, dos contos “Histórias da terra trêmula” e “O Cego e amigo Gedeão à beira da estrada”, narrativas que demonstram esse deslizamento do foco narrativo, bem como a consciência errática do narrado, sempre um elemento instável.

c) O narrador scliariano sabe menos do que enuncia e enuncia mesmo o que não sabe: a informação que esses narradores distribuem não dá conta da consciência real que possuem, mas não é certo que exerçam um completo domínio sobre a compreensão do narrado. Podemos dizer de uma onisciência narrativa, não de uma onisciência analítica, sobretudo em relação aos narradores em primeira pessoa, que sabem pouco sobre si mesmos.

d) Os narradores de Moacyr Scliar operam pelo humor e pela ironia e criam a ambiguidade na narrativa. Humor e ironia são respostas ao mundo errado/errático em que estão inseridos. Ao se recusar a permanecer em uma posição de onipotência sobre a narrativa, o narrador questiona o próprio narrar, a “veracidade” do relato.

e) Há pelo menos duas histórias a serem contadas. O narrador oscila nessa duplicidade narrativa em que afloram os interditos, as ocultações, o insólito, o estranho. São todos elementos que desestabilizam as certezas e estabelecem a dúvida que faz aquele universo ficcional avançar em múltiplas significações.

A partir da sistematização acima foi estudada a relação entre a prosa do escritor e suas recriações bíblicas. A pesquisa foi centrada na aproximação entre a figura do narrador e a do escriba, personagem e entidade bíblica retomada nesses trabalhos como uma série de “escribas modernos”, caracterizados como os narradores que conduzem as recriações bíblicas de Moacyr Scliar. Esses escribas-narradores funcionam como compiladores (escribas modernos/escribas do tempo bíblico) da matéria narrada (na acepção borgiana, amanuenses), manipuladores, interpretadores do discurso bíblico. Esses escribas se assemelham, metaforicamente, aos rabinos e místicos cabalistas que manipulam as letras do alfabeto na tentativa de reorganizar e encontrar a dicção divina e cosmogônica da criação. A criação, na Bíblia, se dá pela articulação das palavras na voz do criador. Essas palavras, anteriores à própria criação, são matéria e artefato da existência, portanto, estão no princípio ordenador da prosa bíblica e o seu domínio,



sua manipulação exclusiva por parte de profetas, escribas e místicos é a manifestação do poder, por se igualar à ação divina.

“Escrita é poder”: essa é uma frase recorrente nos três romances analisados – comentário sempre relativo à atividade dos escribas presentes nas narrativas. É a função do escriba bíblico, o escriba da tradição judaica, guardião responsável pelos textos sagrados, pela transcrição, correção e inscrições dos textos na Torah, o editor de Deus. São essas práticas escriturais, desenvolvidas na formação, divulgação e guarda da tradição, que Moacyr Scliar incorpora e encena no cerne da voz de seus narradores. Escribas reinventados em suas apropriações paródicas, cujas escritas, longe de manipular a palavra divina, voltam-se para as inserções polêmicas, para os desvios de rota que sustentam e abrem outros caminhos na produção de sentidos. Os narradores-escribas de Scliar inscrevem o devir de seu olhar, subjetivo e contemporâneo, nas Escrituras Sagradas; escrevem não a tradução ou a interpretação da verdade, mas o porvir do fabulatório, do duvidoso, do questionamento incidente das muitas perguntas que fundam e estruturam esse modelo romanesco que se conceituou como romance bíblico.

O romance bíblico é, pois, exercício intertextual por excelência, cujo princípio constituinte deriva da constituição lacunar do texto bíblico e de sua solicitação por uma constante interpretação da palavra essencial e precisa que compõe esses textos. O conceito de multivocidade desse texto, descrito por Erich Auerbach, ilumina o princípio gerador de sentidos e leituras e balizou os usos e a perenidade dos textos sagrados na cultura ocidental.

Essas lacunas foram observadas por todos escritores que se dispuseram a recriar a Bíblia. O próprio Moacyr Scliar já definira esse princípio como ordenador de seu trabalho:

A narrativa bíblica é sintética, econômica. O narrador não perde tempo com a descrição de paisagens, de lugares ou mesmo personagens; isto tudo fica a cargo da imaginação do leitor. O que interessa é o que aconteceu e a lição que daí se pode extrair.<sup>473</sup>

Scliar inseriu sua prosa nesses espaços “não-ditos” do texto sagrado, dos quais extraiu a matéria-prima de sua ficção bíblica. O conceito de romance bíblico configurado neste estudo

---

<sup>473</sup> SCLIAR, Moacyr. *O texto, ou: A vida: uma trajetória literária*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007, p. 80.

foi estruturado com base na assimilação e semelhança percebida em relação à prática de adaptação ou tradução intersemiótica (transcrição) do discurso bíblico pela linguagem cinematográfica, um nicho de produção que se mantém em foco desde as primeiras produções em película. As recriações literárias da Bíblia utilizam práticas de abordagem que se assemelham aos procedimentos do cinema; porém, na literatura, essas práticas foram pouco sistematizadas em estudos teóricos.<sup>474</sup> Buscou-se, assim, uma definição que caracterizasse a prática intertextual de inserção do texto bíblico no discurso literário como principal elemento constituinte do enredo, ou do universo diegético. Uma definição assumidamente esquemática, mas abrangente e eficiente para o contexto desta dissertação, que procurou definir o conceito em função da abordagem ou do uso de práticas intertextuais distintas, em um processo gradativo, que caminha da simples alusão, passando pelas inserções alegóricas e metafóricas às reproduções de trechos ou pequenos episódios inseridos como comentários à narrativa, até que essas inserções assumam o extrato bíblico como parte ou ponto de partida explícito da história narrada. No limiar se instauram romances como *A estranha nação de Rafael Mentos* e *Cenas de uma vida minúscula*, que poderiam ser classificados como *semibíblicos*, pois ainda não assimilam o contexto bíblico como principal constituinte da diegese. Portanto, o que entendemos como romance bíblico é aquele romance que assinala em seu conteúdo diegético as ações recriadas dos eventos das Escrituras como fato preponderante que os estrutura. Uma configuração conceitual que vai além da mera apreciação qualitativa do espaço romanescos para esse tipo de prosa, uma pesquisa que contemple os diferentes usos dessas narrativas para a riqueza da matéria de invenção, tão cara à literatura.

Por fim, na análise dos romances bíblicos de Moacyr Scliar percebe-se que as narrativas estruturadas como paródias são sustentadas por um olhar contemporâneo, uma voz narradora que recria o contexto pela inserção metanarrativa de um manuscrito. Portanto, o narrar se daria pelo filtro do relato escrito sobre as Escrituras, ou seja, pela escrita da escrita, que se insere na postura concomitantemente autorreflexiva e errante do narrador, que se dobra como personagem bíblico sobre uma voz periférica que ganha corpo nas margens do relato que reencena. Portanto, a narrativa é sempre uma paródia (no sentido que a teórica Linda Hutcheon conferiu ao termo), sustentada por vozes dissonantes que conduzem as ações discursivas, por polêmica, adulteração e desvio, todos se articulando pelas arestas afiadas do humor e da ironia.

---

<sup>474</sup> A única referência sistematizada encontrada na pesquisa bibliográfica foi o livro do crítico francês Bernard Sarrazin, *La Bible parodiée*, citado pela pesquisadora Soraya Lani, que não foi encontrado disponível para alimentar este estudo para além dos trechos citados pela pesquisadora em seu trabalho.

Essas figuras se articulam duplamente nos diálogos dissonantes entre a ficção e outros discursos, numa polifonia interdiscursiva, tecidos pelas vozes das consciências narrativas que se insurgem nas tramas do enredo. Todas essas configurações foram observadas nos romances analisados, e cada um deles, em sua configuração única, exigiu uma avaliação analítica específica em sua abordagem.

Em *A mulher que escreveu a Bíblia*, Moacyr Scliar concebe uma de suas personagens mais intrigantes: a narradora, a feia esposa escriba do rei Salomão, que é incumbida pelo rei da tarefa de redigir o livro sagrado. A partir dessa premissa, o autor desfia uma longa reflexão sobre o processo de composição do grande livro, e sobre o processo da composição romanesca, contrapondo o sagrado e o profano. A narradora, ao tentar inserir sua subjetividade e sua visão nas linhas do texto sagrado, é censurada pelos escribas oficiais, os doutores da lei. O seu manuscrito, ao final reduzido a cinzas no contexto do romance, alinha-se com sua criadora nas reticências do texto, nas margens da Escritura, apontando para infinitas possibilidades de leituras que nos possibilitam as “promissoras cavernas” do intertexto bíblico.

*Os vendilhões do templo*, talvez o romance mais pessimista entre os trabalhos do autor, recria o famoso episódio dos Evangelhos canônicos para evidenciar o nascimento e a evolução de uma infâmia (o judeu como símbolo de ganância e usura) sustentada no curso da história como uma das justificativas à intolerância e à tragédia da perseguição ao povo judeu. Reproduz-se em três configurações narrativas o modo como essa intolerância se amalgamou ao ideário ocidental, que, juntamente com a diáspora, resultou na crise identitária desse povo, obrigado a errar e se abstrair de sua essência, circunscrita e inscrita, no corpo, pela circuncisão, e no tempo, pela tradição e pela Escritura. Esses degredados e perseguidos são espelhados na metáfora do vendilhão e do judeu errante, e reconfigurados no romance como o cristão-novo e o jovem contemporâneo, descendente de origem judaica mas desenraizado de sua tradição ancestral e perdido no mundo globalizado que o esmaga. São esses personagens, recriados pela escrita de ficção do escriba moderno que, ao final, possibilitam ao vendilhão pós-moderno dar a resposta devida ao falso pregador.

Finalmente, *Manual da Paixão Solitária* apresenta-se como um exercício da multiplicação de vozes narrativas em um episódio singularmente intrigante do livro do *Gênesis*. As proeminentes figuras bíblicas dos patriarcas Jacó, Judá, o herói bíblico José do Egito, tornam-se coadjuvantes na narrativa do antes silencioso Shelá e de sua correspondente

especular, a astuciosa Tamar. Essas narrativas confluem do território dos sonhos e dos desejos. Os narradores-protagonistas multiplicam a mesma história como tentativa de concretizar o sonhado e o desejado pela criação artística. A paixão dos solitários só se realizaria plenamente pela manipulação da matéria de invenção: o barro, a madeira, as letras e as palavras. É através da potência criadora da escrita que os sonhos e os desejos se tornam perenes no tempo. Portanto, paixão solitária é o impulso da criação que se realiza entre o escriba (escritor) e a sua escrita (reescrita). A paixão que nos guarda a literatura.

Moacyr Scliar modulou sua arte romanesca, desde sempre, como um eterno diálogo com a tradição, com a memória e a história. Um diálogo que sempre visou o texto, a palavra escrita, pelas quais nos serviu com tantas histórias quanto sua generosa imaginação pode conceber. Da sua rica trajetória literária, ousou afirmar, respondendo ao título de sua biografia literária, *O texto, ou: a Vida: uma trajetória literária* – o texto é a vida constituída das tantas narrativas de um único narrador.

Scliar foi um narrador em vida, um narrador de muitas vidas escritas que se inscreveram no imaginário cultural brasileiro. O menino Moacyr invejava seus colegas pela sensação da fome, que nunca experimentou, pois fora superalimentado pela mãe judia com o *tchulent*, o *locshen*, o *guefilte fissch*<sup>475</sup> e tantas outras iguarias da comida típica dos judeus *askenazim*.<sup>476</sup> Porém essa mãe, também professora, proveu seu rebento de letras e livros, juntamente com as porções diárias de histórias servidas pela convivência com tantos narradores. Mais tarde esse menino, o então médico Moacyr, decidiu por bem convidar os famintos de histórias para seu o banquete literário de saberes e sabores, inesgotáveis em sua variedade de dores e delícias.

Como leitor da Bíblia, Moacyr Scliar compreendeu, desde sempre, que as palavras dos textos sagrados se abrem constantemente a novas leituras, indo muito além de dogmas sedimentados que censuram, naqueles textos, sua poesia e sua capacidade de invenção. Na Bíblia, o escritor gaúcho mobilizou inserções que reinventaram o texto pelo fabulatório, pelo insólito, pelo humor e pela ironia, em uma contínua reflexão sobre o seu fazer literário. Scliar propõe, assim, uma outra sabedoria, aquela que nasce quase como uma brincadeira: a sabedoria

---

<sup>475</sup> SCLIAR, Moacyr. *A condição judaica: das tábuas da lei à mesa da cozinha*. Porto Alegre: L&PM, 1991. p. 17.

<sup>476</sup> “Judeus da Europa Oriental” (SCLIAR, 1991, p. 27).

da criança que aprende, enquanto desmonta e remonta o brinquedo. Um brinquedo feito de palavras, às quais o escritor sempre se mostrou agradecido.

Nós, leitores e herdeiros desses brinquedos, embora órfãos desse artesão falecido em 2011, devemos a ele a gratidão por tanta generosidade e invenção.

## REFERÊNCIAS

### I – Obras de Moacyr Scliar

SCLIAR, Moacyr. *A guerra no Bom Fim*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1972.

SCLIAR, Moacyr. *O ciclo das águas*. Porto Alegre: Globo, 1975.

SCLIAR, Moacyr. *A balada do falso Messias*. São Paulo: Ática, 1976.

SCLIAR, Moacyr. *O anão no televisor*. Porto Alegre: Globo, 1979.

SCLIAR, Moacyr. *O centauro no jardim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

SCLIAR, Moacyr. *A estranha nação de Rafael Mendes*. Porto Alegre: L&PM, 1983.

SCLIAR, Moacyr. *O olho enigmático*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

SCLIAR, Moacyr. *A orelha de Van Gogh*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SCLIAR, Moacyr. O que é o humor judaico. In: FINZI, Patrícia; SCLIAR, Moacyr; TOKER, Eliahu (Org.). *Do Éden ao divã: humor judaico*. São Paulo: Shalon, 1990.

SCLIAR, Moacyr. *A condição judaica: das tábuas da lei à mesa da cozinha*. Porto Alegre: L&PM, 1991.

SCLIAR, Moacyr. *Cenas da vida minúscula*. Porto Alegre: L&PM, 1991.

SCLIAR, Moacyr. *Sonhos tropicais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SCLIAR, Moacyr. *A majestade do Xingu*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SCLIAR, Moacyr J. *Da Bíblia à Psicanálise: saúde, doença e medicina na cultura judaica*. Tese (Doutorado) – Escola Nacional de Saúde Pública, Rio de Janeiro, 1999.

SCLIAR, Moacyr. *A mulher que escreveu a Bíblia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SCLIAR, Moacyr; SOUZA, Márcio. *Entre Moisés e Macunaíma: os judeus que descobriram o Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2000.

SCLIAR, Moacyr. *Os enigmas da culpa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

SCLIAR, Moacyr. *Os leopardos de Kafka*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SCLIAR, Moacyr. *Judaísmo: dispersão e unidade*. São Paulo: Ática, 2001.

SCLIAR, Moacyr. *Éden-Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SCLIAR, Moacyr. *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SCLIAR, Moacyr. *Os deuses de Raquel*. Porto Alegre: L&PM, 2003.

SCLIAR, Moacyr. *Os melhores contos de Moacyr Scliar*. Seleção de Regina Zilberman. São Paulo: Global, 2003.

SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SCLIAR, Moacyr. *Mãe judia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SCLIAR, Moacyr. *O mistério da casa verde*. São Paulo: Ática, 2004.

SCLIAR, Moacyr. *Na noite do ventre, o diamante*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

SCLIAR, Moacyr. *Os vendilhões do templo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SCLIAR, Moacyr. *O texto, ou: a vida: uma trajetória literária*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

SCLIAR, Moacyr. *O exército de um homem só*. Porto Alegre: L&PM, 2007.

SCLIAR, Moacyr. *Manual da paixão solitária*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

## II – Bibliografia geral

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

AIZENBERG, Edna. *El tejedor del Aleph: Bíblia, Kábala y judaísmo em Borges*. Madrid: Altalena Editores, 1986.

ALAVARCE, Camila da Silva. *A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

ALENCAR, José de. *O Guarani*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

ALTER, Robert. *A arte narrativa bíblica*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ALTER, Robert; KERMODE, Frank. *Guia literário da Bíblia*. Trad. Raul Fiker. São Paulo: UNESP, 1997.

ARANHA, Graça. *Canaã*. São Paulo: Ática, 1998.

ARISTÓTELES. *Arte poética e arte retórica*. Trad. Goffredo Telles Junior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1989.

ARMSTRONG, Karen. *A Bíblia: uma biografia*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

ARMSTRONG, Karen. *Uma história de Deus: quatro milênios de busca do judaísmo, cristianismo e islamismo*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo Companhia das Letras, 2008.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Esaú e Jacó. In: *Obra Completa: volume 1*. Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

AUERBACH, Eric. *Introdução aos estudos literários*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. George Bernard Sperber. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora F. Bernardini e outros. São Paulo: Fundunesp/Hucitec, 1988.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

BARRERA, Júlio Trebolle. *A Bíblia Hebraica e a Bíblia Cristã: introdução à história da Bíblia*. Trad. Ramiro Mincato. Petrópolis: Vozes, 1995.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Org.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: EDUSP, 1994.

BARTHES, Roland (Org.). *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas*. Trad. Maria Zilda Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1972.

BARTHES, Roland (Org.). *Atualidade do mito*. Trad. Carlos Arthur R. do Nascimento. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Antônio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.



BARRAL, Gislene. Correspondências entre espaços físicos e psicológicos liminares em O exército de um homem só, de Moacyr Scliar, e Armadilha para Lamartine, de Carlos & Carlos Sussekind. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n. 18, p. 3-37, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas/Walter Benjamin. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2011.

BENN-IBLER, Veronika (Org.). *Interfaces culturais Brasil-Alemanha*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

BERGSON, Henri. *O riso*. Trad. Guilherme de Castilhos. Lisboa: Guimaraes Editores, 1993.

BERND, Zilá; ZILBERMAN, Regina (Org.). *O viajante transcultural: leituras da obra de Moacyr Scliar*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

BERND, Zilá; MOREIRA, Maria Eunice; MELLO, Ana Lisboa de (Org.). *Tributo a Moacyr Scliar*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012.

A BÍBLIA de Jerusalém. Trad. Gilberto da Silva Gorgulho. São Paulo: Paulus, 2003.

BLOOM, Harold; ROSENBERG, David. *O livro de J*. Trad. Monique Balbuena. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

BLOOM, Harold. *Cabala e Crítica*. Trad. Monique Balbuena. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BLOOM, Harold; ROSENBERG, David. *O livro de J*. Trad. Monique Balbuena. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

BLOOM, Harold. *Um mapa da desleitura*. Trad. Thelma Médici Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

BLOOM, Harold. *Abaixo as verdades sagradas: poesia e crença desde a Bíblia até os nossos dias*. Trad. Alípio Correa de França Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BORGES, Jorge Luis. *Discussão*. Trad. Cláudio Fornari. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. Trad. Flávio José Cardozo. Rio de Janeiro: Globo, 1986.

BORGES, Jorge Luis. *Outras inquisições*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 2001.
- BRAITH, Beth. (Org.) *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- BRAITH, Beth. (Org.) *Bakhtin: dialogismo e construção de sentido*. Campinas: Ed. Unicamp, 2005.
- BRAITH, Beth. (Org.) *Bakhtin: dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009.
- BRAITH, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Ed. Unicamp, 1996.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A invenção do romance*. Brasília: Ed. UNB, 2005.
- BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- CALLADO, Antônio. *A expedição Montaigne*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- CALVINO, Ítalo. *Se um viajante numa noite de inverno*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o novo milênio*. Trad. de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CAMPOS, Haroldo de. *Qohélet = O-que-sabe: Eclesiastes: poema sapiencial*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CARONE, Modesto. *Lição de Kafka*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CARROL, J. *A Espada de Constantino. A Igreja Católica e os judeus*. Trad. Renato Pompeu. São Paulo: Hanole Ltda, 2002.
- CAVALCANTI, Geraldo Holanda. *O Cântico dos Cânticos: um ensaio de interpretação através de suas traduções*. São Paulo: EDUSP, 2005.
- CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote de La Mancha*. Trad. Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- CHARADEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. Ironia como polifonia. In: *Dicionário de análise do discurso*. Trad. Fabiana Komeau. São Paulo: Contexto, 2012.

CHAVES, Flávio Loureiro. *Matéria e invenção: ensaios de literatura*. Porto Alegre; Ed.URFGS, 1994.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

CHOURAQUI, André. *No Princípio: (Gênesis)*. Trad. Carlito Azevedo. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

COHM, Carlos; NASCIMENTO, Lyslei (Org.). *A Bíblia e suas traduções*. São Paulo: Humanitas, 2009.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

CORNELSEN, Élcio; NASCIMENTO, Lyslei (Org.). *Estudos judaicos: ensaios sobre literatura e cinema*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

CORNELSEN, Élcio. O shtetl e seus sapateiros. In: SCARPELLI, Marli Fantini; DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). *Poéticas da diversidade*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002. p. 318-342.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 1986.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DÖBLIN, Alfred. *Berlin Alexanderplatz*. Trad. Irene Aron. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2006.

ECO, Umberto. *Confissões de um jovem romancista*. Trad. Marcelo Pen. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ECO, Umberto. *Ensaio sobre literatura*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003.

ECO, Umberto. *Pós-escrito a O Nome da Rosa*. Trad. Letizia Zini Antunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Eliana Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

EHRMAN, Bart D. *Quem escreveu a Bíblia?* por que os autores da Bíblia não são quem pensamos que são. Trad. Alexandre Martins. Rio de Janeiro: Agir, 2013.

FARIA, Jacir de Freitas. *Profetas e profetisas da Bíblia: história e teologia profética na denúncia, solução, esperança, perdão e nova aliança*. São Paulo: Edições Paulinas, 2006.

FERNANDES, Ronaldo Costa. *O narrador do romance*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

FERREIRA, Eliane Fernanda Cunha. Machado de Assis e o arquivo das sagradas escrituras. *Anais do IX Congresso Internacional ABRALIC*. Porto Alegre: UFRS, 2004.

FLUSSER, Vilém. *A escrita – Há futuro na escrita?* Trad. Murilo J. da Costa. São Paulo: Annablume, 2010.

FOSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Trad. Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1969.

FOSTER, Ricardo. *A ficção marrana: uma antecipação das estéticas pós-modernas*. Trad. Lyslei Nascimento e Miriam Volpe. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad. António F. Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Ed. Passagens, 1992.

FREITAS, Marcus Vinícius de. A leveza do centauro. *Paralelo 20 Revista de Ciências Humanas do Centro Universitário Newton Paiva*, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, 2004, p. 61-71.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção, o desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. Fábio Fonseca de Melo. *Revista da USP*, São Paulo, n. 53, p. 171-173, 2002.

FRY, Northrop. *O código dos códigos: a Bíblia e a literatura*. Trad. Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

GABEL, John B; WHEELER, Charles. *A Bíblia como literatura: uma introdução*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1993.

GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernão Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

GROSSMAN, David. Introdução. In: *Exodus*. Trad. Ludovico Garmus. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999. p. 5-15.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Grande Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1984.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Trad. R. Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Trad. Júlio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

IGEL, Regina. *Imigrantes judeus escritores brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

JAMES, Henry. *A arte da ficção*. Trad. Marcelo Pen. São Paulo: Globo, 2003.

JEHA, Júlio; NASCIMENTO, Lyslei (Org.). *Estudos judaicos: Shoah, o mal e o crime*. São Paulo: Humanitas, 2012.

KAFKA, Franz. Diante da Lei. In: *Essencial Franz Kafka*. Seleção e trad. Modesto Carone. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2011.

KAFKA, Franz. *O processo*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KRISTEVA, Julia. *Histórias de amor*. Trad. Leda Tenório da Mota. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2012.

KUSCHEL, Karl-Josef. *Os escritores e as escrituras: retratos teológico-literários*. São Paulo: Loyola, 1999.

LAFETÁ, José Luiz (Org.). *Ficção em debate e outros temas*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Trad. José Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1980.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1987.

LIPINER, Elias. *As letras do alfabeto na criação do universo: contribuição à pesquisa da natureza da linguagem*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

LOPES, Ana Cristina M.; REIS, Carlos (Org.). *Dicionário de teoria narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. Trad. Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1976.

MACHADO, Irene A. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Imago/FAPESP, 1995.

MALANGA, Eliana Branco. *A bíblia hebraica como obra aberta: uma proposta interdisciplinar para uma semiologia bíblica*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas/Fapesp, 2005.

MANN, Thomas. *José e seus irmãos*. Trad. Agenor Soares de Moura. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

MELVILLE, Herman. *Moby Dick, ou, a baleia*. Trad. Alexandre B. de Souza, Irene Hirsch e Bruno Gambarotto. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. Trad. Myriam Campello. São Paulo: Ed. McGraw-Hill do Brasil, 1976.

MIRANDA, Wander Melo. *Nações literárias*. Cotia: Ateliê Editorial, 2010.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1977.

MORAES, Vinicius de. *Poesia completa e prosa*. Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

MUECKE, D. C. *A ironia e o irônico*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NASCIMENTO, Lyslei de Souza. *Borges e outros rabinos*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

NAZÁRIO, Luiz; NASCIMENTO, Lyslei (Org.). *Estudos judaicos: Brasil*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2007.

NAZÁRIO, Luiz; NASCIMENTO, Lyslei (Org.). *Os fazedores de golems*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários/FALE/UFMG, 2004.

NAZÁRIO, Luiz. *Todos os corpos de Pasolini*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

NOVINSKY, Anita Waingort. Portugal – delações e resistência. *História Viva*, São Paulo, p. 48-51, 01 ago. 2004.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PLATÃO. *A república*. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2012.

PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.

PUCCA, Rafaella Berto. Dialogia e marcas de oralidade em *A mulher que escreveu a Bíblia* de Moacyr Scliar. *Terra Roxa e outras terras*, Revista de Estudos Literários, v. 7, p. 2-8, 2006.

RABELAIS, François. *Gargantua e Pantagruel*. Trad. David Jardim. Belo Horizonte: Itatiaia, 2003.

REUTER, Yves. *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração*. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa: o tempo narrado*. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012. t. 3.

ROGERSON, John William. *O livro de ouro da Bíblia: origens e mistérios do livro sagrado*. Trad. Talita Rodrigues. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

SARAMAGO, Jose. *Caim*. São Paulo: companhia das Letras, 2009.

SARAMAGO, Jose. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: companhia das Letras, 1992.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SCARPELLI, Marli Fantini; DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). *Poéticas da diversidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

SCHEINDLIN, Raymond. *História ilustrada do povo judeu*. Trad. Miriam Groeger. São Paulo: Ediouro, 2002.

SCHNEIDER, Michel. *Ladrão de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento*. Trad. Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Ed. UNICAMP, 1990.

SILVERMAN, Malcolm. *Moderna Ficção Brasileira*. Trad. João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

STEEN, Edla Van (Org.). *Viver & escrever*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

SZKLO, Gilda Salem. *O bom fim do shtetl*: Moacyr Scliar. São Paulo: Perspectiva, 1990.

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Trad. Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

TEZZA, Cristóvão. *O espírito da prosa: uma autobiografia literária*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

TEZZA, Cristóvão. Polifonia e ética. *Revista Cult*, São Paulo, ano VI, n. 59, jul. 2002, p. 60.

TORÁ, a lei de Moisés. Trad. Meir Matzliah Melamed. São Paulo: Editora e Livraria Sêfer, 2001.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Moysés Baumstein. São Paulo: Perspectiva, 1970.

UTERMAN, Alan. *Dicionário judaico de lendas e tradições*. Trad. Paulo Geiger. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

WALDMAN, Berta. *Entre passos e rastros*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WIESEL, Elie. *Homens sábios e suas histórias: retratos de mestres da Bíblia, do Talmude e do hassidismo*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ZILBERMAN, Regina. Do estigma à liberação: representações dos judeus na literatura brasileira. *Revista Ibero-americana*, v. LXXVI, n. 230, p. 63-79, mar. 2010.

ZILBERMAN, Regina. Entrevista com Moacyr Scliar: Do Bom Fim para o mundo. *WebMosaica, Revista do Instituto Marc Chagall*, v.1, n.2 (jul-dez) 2009.

### **III – Dissertações de mestrado**

ARRUDA, Angela Maria Pelizer de. *O humor pós-moderno como crítica contemporânea: uma análise dos contos de Moacyr Scliar*. (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2005.

CABRAL, Shirley Aparecida Gomide. *Pragas, risos e lentilhas – Moacyr Scliar, Bíblia e literatura*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.



CORNELSEN, Élcio Loureiro. *Elementos do pensamento filosófico-religioso de Alfred Döblin e seu reflexo no romance Berlim Alexanderplatz*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1995.

CICCU, Sílvia Palma Sampaio. *Dialética do resgate: uma leitura de Moacyr Scliar*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Campinas, Programa de Pós-Graduação em Letras, Campinas, 1985.

MACHADO, Célia Maria Borges. *Memória e narrativa no romance A majestade do Xingu de Moacyr Scliar*. Dissertação (Mestrado em Letras, Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 2006.

MACHADO, Ivete Bellomo. *Entre o real e fictício: elementos narrativos em Sonhos Tropicais de Moacyr Scliar*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Pelotas, Faculdade de Letras, Pelotas, 1998.

MATHEUS, Simone Guimarães. *Sagradas apropriações: A mulher que escreveu a bíblia, de Moacyr Scliar*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

NEDEL, Paulo Augusto. *O evangelho segundo o narrador: o papel do narrador em o Evangelho segundo Jesus Cristo de José Saramago*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira/Portuguesa) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Porto Alegre, 2006.

PUCCA, Rafaella Berto. *Retirando os véus: desconstrução e metaficção historiográfica em A mulher que escreveu a Bíblia de Moacyr Scliar*. Dissertação (Mestrado Letras, Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2007.

QUINTÃO, Glauber Pereira. *Genealogia literária em A estranha Nação de Rafael Mendes, de Moacyr Scliar*. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

ROCHA, Sílvia Raquel. *A narrativa bíblica e o romance Manual da Paixão Solitária, de Moacyr Scliar: uma visão hermenêutica*. Dissertação (Mestrado Letras, Leitura e Cognição) – Universidade Federal de Santa Cruz do Sul, Programa de Pós-graduação em Letras, Santa Cruz do Sul, 2011.

SANTOS, Kléber José Clemente dos. *O balé dos canibais: leitura dos contos de Moacyr Scliar e vivência em sala de aula*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, 2007.

SANTOS, Rodrigo Marçal. *A identidade cultural no romance A majestade do Xingu, de Moacyr Scliar*. Dissertação (Mestrado Letras, Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 2007.

#### IV – Teses de doutorado

GUIMARÃES, Lealis Conceição. *A ironia na recriação paródica em novelas de Moacyr Scliar*. Tese (Doutorado em Letras, Literatura e Vida Social) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2005.

LILENBAUM, Patricia Chiganer. *Judeus escritos no Brasil: Samuel Rawet, Moacyr Scliar e Cíntia Moscovich*. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2009.

MALTA, Valdomiro Ribeiro. *A reatualização de gestos paradigmáticos na problematização do Judeu e do mito*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São José do Rio Preto, 2001.

OLIVEIRA, Leopoldo Osório Carvalho de. *A estranha nação de Moacyr Scliar: a ficcionalização de lugares, identidade e imaginários judaicos*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual do Rio de Janeiro/UERJ, Rio de Janeiro, 2006.

SIMON, Luiz Carlos Santos. *Além do visível: contos brasileiros e imagens na era do pós-modernismo*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

SILVA, Antônio de Pádua Dias. *A estranha nação de centauro: uma representação do sujeito híbrido na ficção de Moacyr Scliar*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2001.

#### V – Acesso eletrônico

CARREGA, Jorge Manuel Neves. O cinema bíblico: perspectiva histórica de um gênero cinematográfico. *Revista Studia*, n. 15, disponível em: <[https://www.academia.edu/2392257/O\\_cinema\\_biblico\\_perspectiva\\_historica\\_de\\_um\\_genero\\_cinematografico](https://www.academia.edu/2392257/O_cinema_biblico_perspectiva_historica_de_um_genero_cinematografico)>, acesso em 25 nov. 2013.

CEIA, Carlos, Pastiche. In: *E-Dicionário de termos literários*. Disponível em: <[http://www.edtl.com.pt/?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=357&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=357&Itemid=2)>. Acesso em: 20 out. 2013.

DIAS, Matheus. Moacyr Scliar no Paiol Literário. *Rascunho*, jul. 2009. Disponível em: <http://rascunho.rpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&lista=&secao=45&subsecao=0&ordem=3071&submenu=0&semlimite=todos>, acesso em 16 fev. 2014.

FERREIRA, Eliane Fernanda Cunha. O livro de cabeceira de Machado de Assis: o *Eclesiastes*. *Dubito Ergo Sun: Caderno de Ficção e Filosofia*, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <http://páginas.terra.com.br/arte/dubitoergosun/at42.htm>, acesso em 20 nov. 2013.

HEINEBERG, Ilana. Dois olhares sobre a Shoah na literatura brasileira: uma leitura dos contos “O Retrato”, de Jacó Guinsburg, e “Na minha cabeça suja, o Holocausto”, de Moacyr Scliar. *WebMosaica Revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall*, v. 3, n. 2, p. 117-129, jul./dez. 2011. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/webmosaica/article/view/26285/15353>, acesso em 09 jan. 2014.

PUCCA, Rafaella Berto. Dialogia e marcas de oralidade em A mulher que escreveu a Bíblia de Moacyr Scliar. *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*, v. 7, p. 2-8, 2006. Disponível em: [http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g\\_pdf/vol7/7\\_1.pdf](http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol7/7_1.pdf), acesso em 19 fev. 2014.

RECHDAN, Maria Letícia de Almeida. Dialogismo ou polifonia? *Ciências Humanas*, Taubaté, v. 9, n. 1, 2003. Disponível em: <http://site.unitau.br/scripts/prppg/humanas/download/dialogismo-N1-2003.pdf>, acesso em 31 jan. 2014.

## V – Filmes

*A Paixão de Cristo/The Passion of Christ*. Direção Mel Gibson. Roteiro Benedict Fitzgerald e Mel Gibson. Produção: Bruce Davey, Mel Gibson e Stephen McEveety. Estados Unidos: Icon productions, 2004. (118 min.)

*A Última Tentação de Cristo/The Last Temptation of Christ*. Direção: Martin Scorsese. Roteiro: Paul Schrader. Estados Unidos: Universal Studios, 1988. (164 min.)

*A Vida de Brian/Life of Brian*. Direção: Terry Jones. Roteiro: Eric Idle, Graham Chapman, John Cleese, Michael Palin, Terry Gilliam e Terry Jones. Produção: Brian Grazer, John Goldstone. Reino Unido: Warner Bros Pictures, 1979. (94 min.)

*Jesus de Montreal/Jésus de Montréal*. Direção e Roteiro: Denys Arcand. Produção: Roger Frappier e Pierre Gendron. Canadá: Max Films Productions, 1989. (119 min.)

*O Código Da Vinci/The Da Vinci Code*. Direção: Ron Howard. Roteiro: Akiva Goldsman. Produção: Brian Grazer, John Calley e Ron Howard. Estados Unidos: Columbia Pictures, 2006. (148 min.)

*O Evangelho segundo São Mateus/Il Vangelo secondo Matteo*. Direção e roteiro: Pier Paolo Pasolini. Produção: Alfredo Bini. Itália: L' Arco Film, 1964. (137 min.)