

LEALIS CONCEIÇÃO GUIMARÃES

**A IRONIA NA RECRIAÇÃO PARÓDICA EM
NOVELAS DE MOACYR SCLiar**

LEALIS CONCEIÇÃO GUIMARÃES

**A IRONIA NA RECRIAÇÃO PARÓDICA EM
NOVELAS DE MOACYR SCLiar**

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis - UNESP, para a obtenção do título de Doutor em Letras (Área de concentração: Literatura e Vida Social; Linha de pesquisa: Identidades, fronteiras e gêneros).

Orientadora: **Prof^a. Dr^a. Heloisa Costa Milton**

**Assis - SP
2005**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

Guimarães, Lealis Conceição.
G963i A ironia na recriação paródica em novelas de Moacyr
Scliar / Lealis Conceição Guimarães. Assis, 2005
245 f.

Tese de Doutorado – Faculdade de Ciências e Letras
de Assis – Universidade Estadual Paulista.

1. Literatura brasileira – Narrativa. 2. Scliar, Moacyr, 1937-.
3. Ironia na literatura. 4. Paródia. 5. *Mise-en-abyme*. I. Título.

CDD 801.953

808.7

869.93

LEALIS CONCEIÇÃO GUIMARÃES

**A IRONIA NA RECRIAÇÃO PARÓDICA EM
NOVELAS DE MOACYR SCLiar**

COMISSÃO JULGADORA

TESE PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE DOUTOR

Presidente e Orientador: Prof^a. Dr^a. Heloisa Costa Milton – UNESP / Assis

2º Examinador: Prof^a. Dr^a. Lea Mara Vallese - UNESP / Assis

3º Examinador: Prof. Dr. Antonio Roberto Esteves - UNESP / Assis

4º Examinador: Prof^a. Dr^a. Adelaide Caramuru Cezar – UEL / Londrina

5º Examinador: Prof. Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes - UEL / Londrina

Assis, 21 de fevereiro de 2005.

*À memória de meu pai, que estaria
aniversariando hoje,
à minha mãe,
ao Marcelo, à Renata e ao Romano,
pelo carinho e companheirismo.*

AGRADECIMENTOS

À minha família;

À Prof^a. Dr^a. Heloisa Costa Milton, orientadora e amiga;

Às professoras Dr^a. Léa Mara Vallese e Dr^a. Marlene Holzhausen,
membros da banca do Exame de Qualificação;

Aos professores dos departamentos de Letras Modernas e de Literatura
da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, *campus* de Assis;

Ao Programa de Pós-graduação em Literatura da Faculdade de
Ciências e Letras da UNESP, *campus* de Assis;

Aos funcionários da Seção de Pós-graduação e da Biblioteca da
Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, *campus* de Assis;

À amiga Mariza;

A todos os amigos que me incentivaram e colaboraram direta ou
indiretamente para a realização deste trabalho.

A literatura, como toda a arte, é uma
confissão de que a vida não basta.

Fernando Pessoa

GUIMARÃES, Lealis Conceição. **A ironia na recriação paródica em novelas de Moacyr Scliar**. Assis, 2005, 245 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, *campus* de Assis, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

RESUMO

O universo da criação literária de Moacyr Scliar (1937 -) funda-se na recriação paródica do insólito filtrado pela visão irônica do escritor, que emprega o recurso da *mise-en-abyme* para estruturar sua poética. Para comprovar essa afirmação, selecionamos três novelas: **Mês de cães danados**: uma aventura nos tempos de Brizola (1977), **A mulher que escreveu a Bíblia** (1999) e **Os leopardos de Kafka** (2000). Nas obras citadas, enfatizamos a ironia como princípio da carnavalização na relação paródica entre a ficção e a história do Brasil, a Bíblia e a Revolução Russa, respectivamente. A intensidade da ironia scliariana é característica de uma espécie de parábola contemporânea, que combina a fantasia com a tragicômica realidade. Quanto ao aspecto estrutural das novelas, trata-se da especularidade narrativa, configurada pela *mise-en-abyme*, como postula Dällenbach (1977), uma vez que tal processo constitui um dos sustentáculos de apropriação do insólito pela ironia da paródia.

Palavras-chave: Moacyr Scliar; novelas; ironia; recriação paródica; *mise-en-abyme*.

GUIMARÃES, Lealis Conceição. **Moacyr Scliar's novels: the irony in parody**. Assis, 2005, 245 f. Thesis (Doctor's Degree Program) – Science and Letras Faculty, campus of Assis, Sao Paulo State University “Júlio de Mesquita Filho”.

ABSTRACT

Moacyr Scliar's literature is based on the parody of the unusual filtered by the ironic author's view that uses the *mise-en-abyme* technique to organize his art of writing poems. In order to support this statement, three novels were analysed: **Mês de cães danados**: uma aventura nos tempos de Brizola (1977), **A mulher que escreveu a Bíblia** (1999) and **Os leopardos de Kafka** (2000). In these works, irony was concerned as principle of caranivalization in the relation between fiction and Brazilian history, the Bible and the Russian Revolution respectively. The intensity of the author's irony is the characteristic of a kind of contemporary parable that matches fantasy with the tragicomic reality. The organization of the novels is focused on the narrative refletion, formed by *mise-en-abyme*, as Dällenbach (1977) postulates, since such process is considered one of the supports of the unusual appropriateness by the irony of parody.

Key words: Moacyr Scliar; novels; irony; parody; *mise-en-abyme*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. MOACYR SCLiar: RECRIAÇÃO PARÓDICA.....	21
1. 1. Painei da crítica	22
1. 2. Moacyr Scliar: ironia e insólito	36
1. 3. Universo das narrativas	42
2. NARRATIVA DO INSÓLITO	47
2.1. Marcas discursivas da ironia no insólito	48
2. 2. Narrativa e “des-construção”	60
3. MÊS DE CÃES DANADOS	67
3. 1. Scliar: leitor da história	68
3. 2. <i>Correio do Povo</i> e ficção	91
4. A MULHER QUE ESCREVEU A BÍBLIA	106
4. 1. Scliar: leitor da Bíblia	107
4. 2. Reverso da imagem feminina	130

5. OS LEOPARDOS DE KAFKA	150
5. 1. Scliar: leitor de Kafka	151
5. 2. Felinos da singular aventura	168
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	181
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	188
 BIBLIOGRAFIA	196
 ANEXO A: Vida e obra de Moacyr Scliar	221
ANEXO B: Teses e dissertações sobre a obra de Moacyr Scliar	237
ANEXO C: Correspondência de Moacyr Scliar.....	242

INTRODUÇÃO

O homem é apenas uma narrativa; desde que a narrativa não seja mais necessária, ele pode morrer.
Tzvetan Todorov

Já nas pesquisas realizadas, no Curso de Mestrado, sobre as crônicas de Moacyr Scliar (1937 -),¹ constatamos que o emprego do humor de caráter irônico vinculado à recriação de notícias de jornais e de fatos históricos ou bíblicos constitui a característica primordial da literatura scliariana.

Como a intertextualidade se processa com a absorção e a transformação de outros textos que se refletem na superfície de um texto literário especial, a compreensão de sua obra ficcional pressupõe um olhar crítico do autor que apela para o conhecimento e a cumplicidade do leitor.

A criação literária de Scliar fundamenta-se na recriação paródica do insólito filtrado pela visão irônica do escritor, que emprega o recurso da *mise-en-abyme* (“construção-em-abismo”²) para estruturar sua poética. Na literatura scliariana, é comum a exposição crítica de elementos culturais do passado, que se fundem à atualidade do universo sócio-psicológico do cotidiano humano. Assim, a narrativa paródica propõe a dessacralização não só da linearidade do tempo histórico, como da própria história.

O insólito atrelado à ironia torna-se responsável por encetar um tipo especial de riso no leitor, o riso que o leva à reflexão. Na obra de Scliar, a ironia e o insólito constituem componentes fundamentais do relato paródico, responsáveis pela produção do efeito estético.

¹ GUIMARÃES, Lealis Conceição. **Do fato ao texto literário**: as saborosas crônicas de Moacyr Scliar. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista, 1999.

² Expressão traduzida por Luiz Edmundo Bouças, no ensaio Do jogo intertextual em Tia Júlia e o escrivinhador. In: _____. **Perspectivas**: ensaios de teorias e crítica. Rio de Janeiro: Companhia de Artes Gráficas, 1984, p.207.

A propósito, Gilda Szklo, no livro **O bom fim do Shtetl**: Moacyr Scliar³, analisa a novela **A guerra no Bom Fim**⁴ e anota que as personagens da ficção scliariana, as quais ela denomina “as criaturas de Scliar”, muitas vezes são impelidas a uma visão carnavalesca do mundo marcada pela ironia, porque vivem em constante confronto entre a fantasia e a realidade.

Ora, tais colocações reiteram a nossa tese sobre a importância da visão irônica do insólito na narrativa do escritor citado, uma vez que tal foco propõe o mundo às avessas da paródia, viabilizado pela *mise-en-abyme*.

Podemos considerar, ainda, que a obra literária de Scliar empreende “a análise crítica, contundente, de uma modernidade que emerge distorcida”,⁵ independentemente do contexto espacial e sócio-cultural. O mundo às avessas marcado pela instabilidade dos sentimentos e da vida, geradora da insegurança do homem, é o que caracteriza a “modernidade distorcida”, sem perspectiva concreta de futuro.

Assim, para expressar o modo como articula a visão crítica sobre a sociedade humana e suas relações, Scliar apresenta uma narrativa fértil em imagens simbólicas, situadas na fronteira entre o ridículo e o sublime e provocadoras do riso reduzido (que não se manifesta pela gargalhada, mas apenas pelo sorriso de preocupação), particularizado por ele mesmo como “humor judaico ou equivalente”.

³ São Paulo: Perspectiva, 1990, p.55.

⁴ SCLIAR, Moacyr. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1972. (edição usada pela autora do livro)

⁵ SCLIAR, Moacyr. **Saturno nos trópicos**: a melancolia européia chega ao Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 226.

Segundo Scliar, Finzi e Toker, tal humor não tem uma definição precisa e distingue-se não só por lutar “contra” mas também “por”, ou seja, “por uma ética pessoal isenta de preceitos restritivos tradicionais, por uma sociedade mais justa, e pela liberdade de cada qual ser como é sem temer a ação insidiosa do preconceito”.⁶

Sabemos que outras modalidades de humor também podem ter características semelhantes. Importa-nos ressaltar que esse humor, que faz o leitor pensar antes de rir, caracteriza as narrativas scliarianas como caricaturas verbais desveladas a partir da ironia na busca do insólito, mostrando criticamente os absurdos da realidade humana quando se quebram convencionalismos sociais cristalizados. A ficção de Scliar desperta, no leitor, a noção do patético existente nas tragicômicas situações sociais, em que a irracionalidade, já banalizada, passa despercebida.

Nesse sentido, salientamos a opinião de Malcolm Silvermann⁷, que destaca a importância da ironia na obra de Scliar, por ser “vibrante, intensa, própria de sua espécie particular de parábola contemporânea”. Além disso, assevera que “ele combina a fantasia infantil e o escapismo adulto, adicionando ainda uma melodramática ou tragicômica percepção da insensatez humana”.

Dessa forma, Scliar cria narrativas aparentemente simples, semelhantes às do imaginário infantil que, na verdade, devem ser entendidas como metáforas, no universo adulto. Tal procedimento, em que sobressai o caráter crítico, coloca em evidência o apelo à categoria do insólito na ficção scliariana.

⁶ **Do Éden ao divã:** Humor judaico. São Paulo: Shalom, 1991, p.2.

⁷ A ironia na obra de Moacyr Scliar (1937-...). **Revista Moderna ficção brasileira**, 1978, p.170.

Assim, os textos literários do autor apresentam uma cosmovisão carnavalesca que reflete tudo o que foge à lógica, produzindo no leitor uma espécie de surpresa diante de situações incomuns experimentadas pelas personagens, independentemente da época e do lugar. A captação do insólito do cotidiano pode ser considerada a tônica da sua obra, visto que, na simbologia do universo irreal e ilógico presente em sua ficção, ele ironiza as absurdas controvérsias que envolvem a vivência humana.

Além do mais, as personagens criadas por Scliar, em especial as protagonistas, quase sempre são seres fracassados à procura de uma identidade própria. Como assinala Gilda Szklo sobre o autor, “o que se impõe reconhecer e enfatizar é essa correlação de fracasso e grandeza que integra o seu universo de paixões e aponta para a intertextualidade e a paródia”.⁸

Pautando-nos por tais constatações, reputamos inegável a importância da leitura crítica do humor irônico presente na obra de Moacyr Scliar, na medida em que tal humor se baseia no olhar perscrutador de quem capta o inusitado que cerca a condição humana e o transporta para a ficção narrativa, valendo-se principalmente da estrutura da *mise-en-abyme*, como já frisamos.

Para comprovar nossa proposição, dentre as ficções literárias de Scliar, selecionamos três novelas, **Mês de cães danados**: uma aventura nos tempos de Brizola,⁹ **A mulher que escreveu a Bíblia**¹⁰ e **Os leopardos de Kafka**.¹¹ Nelas, a

⁸ SZKLO, op.cit., p.18.

⁹ Porto Alegre: L&PM, 1977.

¹⁰ São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

¹¹ São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

visão irônica do insólito, que alicerça a maior parte da obra do escritor, funciona como filtro na leitura crítica dos narradores, quanto aos problemas relacionados à identidade social das personagens. Examinando as novelas, notamos a relação paródica entre a ficção e a Bíblia, a história e uma parábola de Kafka.

A classificação como “novela” - gênero oscilante entre o conto e o romance - é opção do próprio autor, que a prefere a romance, conforme assinala: “prefiro chamar esses livros de ‘novelas’; acho que eles não têm o caráter de grande painel, de vastidão, que é próprio do romance (do grande romance, ao menos)”.¹²

A propósito, o termo novela, originário do italiano *novella*, como forma literária ainda é bastante discutido, por não haver consenso entre os críticos, quanto à sua configuração. As primeiras formas poéticas denominadas novelas relacionam-se às narrativas sobre os heróis da cavalaria medieval. Alguns teóricos a definem como uma narrativa curta e a situam no meio termo entre o conto e romance.

O teórico português Victor Manuel de Aguiar e Silva também observa a extensão formal, mas acrescenta que a novela, aos poucos se consolidou como “um gênero intermediário que, do ponto de vista técnico, pode ser justamente considerado como a ponte que conduz ao romance moderno”.¹³ Constituindo-se uma narrativa literária mais afeita à verossimilhança ao retratar os costumes de uma época, a novela não se prende ao caráter fabuloso e inverossímil de fatos heróicos do romance tradicional.

¹² E-mail enviado pelo escritor em 16 de novembro de 2003, constante dos anexos deste trabalho.

¹³ O romance: história e sistema de um gênero literário. In: _____. **Teoria da literatura**. Coimbra: Almedina, 1999, p. 681

No primeiro capítulo, destacamos o humor irônico, reconhecidamente importante na busca do insólito, que permeia o universo da ficção de Moacyr Scliar, bem como a inserção do escritor no contexto da narrativa contemporânea.

Além disso, apresentamos um painel da crítica sobre as narrativas do autor, incluindo-se o levantamento das teses e dissertações defendidas em universidades brasileiras até novembro de 2004. Este capítulo permite-nos salientar, na criação literária scliariana, as marcas da ironia atrelada ao insólito e ao grotesco, à paródia e ao procedimento criativo da *mise-en-abyme*, que fundamentam nossa tese.

No capítulo seguinte, nossa preocupação é caracterizar a ruptura de paradigmas na narrativa contemporânea para justificar a expressão artística manifestada através da abordagem irônica dos fatos na literatura de Scliar.

Para tanto, fazemos um estudo sobre a questão da ironia como fenômeno literário e artístico, remetendo-nos, por exemplo, a Kierkegaard,¹⁴ que afirma que a ironia, “enquanto infinita e absoluta negatividade, é a indicação mais leve e mais exígua da subjetividade”. Além deste, outros pesquisadores buscaram conceituar e justificar a ironia, associando-a à sátira ou distinguindo-a dela. Northrop Frye, por exemplo, declara que

a ironia é coerente tanto com o completo realismo do conteúdo, como com a supressão de qualquer atitude, por parte do autor. A sátira requer pelo menos uma fantasia mínima, um conteúdo que o leitor reconhece como grotesco, e, pelo menos um padrão moral implícito, sendo o último essencial, numa atitude combativa, para a experiência. Alguns fenômenos, como as devastações da doença, podem ser chamados grotescos, mas divertir-se com eles não seria uma sátira eficaz. O satirista tem de selecionar suas absurdidades, e o ato de selecionar é um ato moral.¹⁵

¹⁴ **O conceito de ironia:** constantemente referido a Sócrates. Petrópolis: Vozes, 1991, p.19.

¹⁵ **Anatomia da crítica.** São Paulo: Cultrix, 1973, p. 220.

Na realidade, a diferença está no tom do discurso. Assim, para Frye, a ironia funda-se na ambigüidade discursiva detectada pelo leitor, em relação à abordagem crítica do autor. A sátira, por ser mais explícita, depende de uma atitude moral que implica a capacidade de discernimento do autor.

Do mesmo modo, a íntima relação entre a ironia e a paródia, no contexto da arte moderna, é assinalada por Linda Hutcheon,¹⁶ quando destaca que a paródia pressupõe principalmente uma distância crítica, marcada pela ironia, entre o texto parodiado e o novo texto criado a partir dele. A ironia, no caso, é mais analiticamente crítica que destrutiva, visto que instiga a reflexão.

A paródia evidencia a especularidade narrativa, configurada pelo processo da *mise-en-abyme*, segundo estudos de Lucien Dällenbach.¹⁷ Tal processo, um dos sustentáculos de apropriação do insólito pela ironia, reforça o contraponto da intertextualidade paródica da ficção scliariana. Assim, os textos projetam-se no procedimento paródico da construção narrativa (*en abyme*), fundamentalmente dialógica e polifônica, salientando-se a ambigüidade da visão irônica particular da literatura de Scliar.

Na maioria das obras de Scliar, a construção da linguagem está vinculada à superposição de histórias que, pela relação intertextual, de natureza paródica, produz o elemento insólito. Em vista disso, escolhemos as novelas **Mês de**

¹⁶ Ironie et parodie: stratégie et structure. **Poétique**, 36, nov. 1978, p.467-77; **Uma teoria da paródia**, 1985; **Poética do pós-modernismo**, 1991; **Teoria e política da ironia**, 2000.

¹⁷ **Le récit spéculaire**: essai sur la mise en abyme. Paris: Seuil, 1977.

cães danados: uma aventura nos tempos de Brizola, **A mulher que escreveu a Bíblia** e **Os leopardos de Kafka** para serem analisadas nos três capítulos seguintes.

A primeira novela, **Mês de cães danados**, que tem como subtítulo “uma aventura nos tempos de Brizola”, constrói-se com o entrecruzamento das notícias jornalísticas do tumultuado contexto histórico compreendido entre dezoito e trinta e um de agosto de 1961, quando ocorreu a luta pela Legalidade no Rio Grande do Sul, e das histórias pessoais do protagonista, que passa de filho de fazendeiro a mendigo, nas ruas de Porto Alegre.

A recriação paródica dos fatos da história do Brasil, no período citado, que culminaram com a renúncia do presidente Jânio Quadros (1917-1992) e com mudanças sócio-econômicas no país, é fabulada a partir das notícias veiculadas diariamente, de dezoito a trinta e um de agosto, pelo jornal “Correio do Povo”, de Porto Alegre.

A novela constitui-se de um painel formado pela incrustação dos mosaicos narrativos, que são as notícias e propagandas jornalísticas da época, as histórias da vida particular do protagonista-narrador e os depoimentos irônicos sobre seu envolvimento nos episódios políticos, como estudante de Direito, em Porto Alegre.

O contexto é um dos períodos mais agitados da política brasileira, em que o Estado do Rio Grande do Sul teve participação efetiva, através da mobilização liderada por Leonel Brizola. Em defesa da Legalidade, o governador Brizola conclama o povo para resistir à tentativa de golpe no país e exige o cumprimento da Constituição que prevê a posse do vice-presidente João Goulart.

Já na segunda novela analisada, **A mulher que escreveu a Bíblia**, interessa-nos destacar a intertextualidade paródica, que nela se verifica, com o texto bíblico, procedimento segundo o qual se insere uma história dentro de outra história, destacando-se explícita e intencionalmente, neste caso, **O livro de J**, de Harold Bloom, publicado no Brasil em 1992. Na obra, o crítico e escritor norte-americano postula que “O livro de J”, apresentado no Antigo Testamento da Bíblia, pode ter sido escrito por uma mulher conhecida apenas por J, motivo que deflagra a narrativa.

Nesta obra, imbricam-se duas histórias, cada uma com um narrador diferente, um masculino e um feminino, que vê a identidade social feminina sob óticas também diferentes. Além disso, desencadeiam-se os nós da narrativa a partir de um espelho, cuja simbologia é bastante explorada no desenrolar do enredo. Em síntese, a novela recupera a sugestão de Bloom, veio pelo qual se reescreve a história bíblica, que é o ponto de convergência dos elementos poéticos dinamizados na narrativa.

A terceira obra, **Os leopardos de Kafka**, com explícita alusão a Kafka, mostra-nos o reaproveitamento intertextual das pequenas narrativas kafkianas **Uma mensagem imperial**¹⁸ e **Diante da lei**,¹⁹ através das semelhanças na abordagem temática e no mistério que envolve toda a trama. Consideramos relevante a configuração paródica, visto que a história do Brasil, na época da ditadura militar, e o dramático ano de 1916, antecedente à Revolução Russa (1917), servem de metatexto para a história ficcional.

Há, ainda, a simbologia de animais, como o apelido do protagonista, Ratinho, e os leopardos, como parte de um enigma da parábola colocada como

¹⁸ KAFKA, Franz. **Um médico rural**: pequenas narrativas. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 41-2.

¹⁹ Op. cit. , p.27-9.

epígrafe: “Leopardos irrompem no templo e bebem até o fim o conteúdo dos vasos sacrificiais; isso se repete sempre; finalmente, torna-se previsível e é incorporado ao ritual”.²⁰ O mote da novela é essa parábola escrita por Kafka, a partir da qual Scliar constrói uma história de equívocos em torno da figura do próprio Kafka.

Nas considerações finais, refletimos sobre os recursos artísticos da produção literária scliariana, na instauração da paródia de textos bíblicos e históricos, como bem exemplificam os romances analisados. Reiteramos nossa proposta para comprovar que, tanto em **Mês de cães danados**: uma aventura nos tempos de Brizola, como em **A mulher que escreveu a Bíblia** e em **Os leopardos de Kafka**, estão presentes a ironia, a recriação paródica e a *mise-en-abyme*, como palavras-chave da narrativa de Moacyr Scliar .

²⁰KAFKA apud SCLIAR, Moacyr. **Os leopardos de Kafka**. 2000, p. 7.

1. MOACYR SCLiar: REcriação PARódica

A ficcionalização de personagens históricos, a distorção consciente dos fatos, a intertextualidade, o uso dos conceitos bakhtinianos de dialogia, carnavalização, paródia e polifonia são recursos que, calçados com o humor, enformam o romance de Moacyr Scliar desde a origem.

Berta Waldman.

1. 1. Painel da crítica

Apresentando humor irônico, Moacyr Scliar (Porto Alegre, 1937), eleito para a cadeira 31 da Academia Brasileira de Letras em 31 de julho de 2003, tem uma produção literária muito profícua. O nome do escritor gaúcho, que transferiu o olhar clínico da medicina para a literatura, já é conhecido em vários países, com traduções de seus livros e adaptações para cinema, televisão e teatro.

Sobre a fortuna crítica do escritor, dentre as publicações brasileiras, encontramos três livros inteiramente dedicados ao estudo de sua obra, alguns capítulos de livros e artigos em periódicos científicos especializados, além de matérias veiculadas pela mídia escrita impressa e *on line*, principalmente das cidades de São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Curitiba e Porto Alegre, onde se situa a maior parte da crítica.

Completa a fortuna crítica um total de sete teses e dezoito dissertações, desenvolvidas em Programas de Pós-graduação diversos. Vale ressaltar que uma das teses não pertence à área de Letras, mas à de Psicologia Social, o que reflete a projeção de sua obra em outros campos do saber. Neste trabalho, optamos por comentar apenas os livros específicos sobre a ficção de Moacyr Scliar e as teses e dissertações.

Dentre as universidades, até o momento, a PUCRS – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul aparece com o maior número de teses e dissertações sobre a obra de Scliar, seguida pela UNESP – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, *campus* de São José do Rio Preto. Em seguida, encontram-se a UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, a UFSC -

Universidade Federal de Santa Catarina, a UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro e a UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas.

Já a UNESP – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, de Assis, a UNB – Universidade de Brasília, a UFSM - Universidade Federal de Santa Maria, a UFAL - Universidade Federal de Alagoas, a UERJ - Universidade Estadual do Rio de Janeiro, a PUCRJ - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, a UEL - Universidade Estadual de Londrina e a USP – Universidade de São Paulo apresentam um trabalho cada uma.

Dentre as dezoito dissertações de Mestrado e as sete teses de Doutorado, detectamos que a maior parte é sobre o romance histórico **A estranha nação de Rafael Mendes**.²²

Além deste, de acordo com a preferência, temos **O ciclo das águas**,²³ **O centauro no jardim**,²⁴ **Cenas da vida minúscula**,²⁵ **Os deuses de Raquel**,²⁶ **Sonhos tropicais**²⁷ e **A majestade do Xingu**. Outras obras, como **O exército de um homem só**,²⁸ **História de um médico em formação**,²⁹ **Oswaldo Cruz**,³⁰ **Os**

²² Porto Alegre: L&PM, 1983.

²³ Porto Alegre: Globo, 1975; Porto Alegre: LP&M, 1996.

²⁴ Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980; Porto Alegre: L&PM, 1983.

²⁵ Porto Alegre: L&PM, 1991.

²⁶ Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1975; Porto Alegre: L&PM, 1978, 1995.

²⁷ São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

²⁸ Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1973; Porto Alegre: L&PM, 1980; Coleção L&PM Pocket, 1997.

²⁹ Porto Alegre: Difusão da Cultura, 1962.

³⁰ Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

voluntários,³¹ **A guerra no Bom Fim**³² e **Mês de cães danados**: uma aventura nos tempos de Brizola³³ também são estudadas, mas com menos frequência.

O primeiro registro de trabalhos acadêmicos que encontramos é da PUCRS, com a dissertação de Mestrado **Metamorfose**: recurso fantástico em alguns contos brasileiros, de Lúbia Scliar Ziberknop, apresentada em 1978, sob a orientação de Petrona Dominguez de Rodrigues-Pasqués. Nesse trabalho Scliar é um dos autores de contos fantásticos brasileiros estudados.

Além de Ziberknop, Luiz Carlos Simon analisa os contos de Scliar, entre outros contistas do período correspondente às décadas de 70, 80 e 90 da literatura brasileira, na tese de Doutorado **Além do visível**: contos brasileiros e imagens da era do pós-modernismo, orientada por Eduardo de Faria Coutinho, na UFRJ, em 1999. Sua proposta é estudar a abordagem de imagens visuais nos contos do contexto pós-moderno, característica que consideramos comum também nos romances de Scliar.

Com enfoque completamente diferente de todos os outros trabalhos, a tese de autoria de Ricardo Beserra da Rosa Oiticica, **Instituto Nacional do Livro e as ditaduras**: Academia Brasília dos Rejeitados, defendida na PUCRJ, em 1997, com orientação de Eliana Lúcia Madureira Yunes Garcia, consiste na pesquisa do acervo da Academia Brasília dos Rejeitados, que guarda documentos inéditos do Instituto Nacional do Livro sobre a proibição, pelo regime militar, da publicação das obras de alguns autores, entre os quais Moacyr Scliar.

³¹ Porto Alegre: L&PM, 1979.

³² Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1972; Porto Alegre: L&PM, 2000.

³³ Porto Alegre: L&PM, 1977.

Quanto à figura do Scliar cronista, a única menção é à nossa dissertação, **Do fato ao texto literário**: as saborosas crônicas de Moacyr Scliar, apresentada na UNESP de Assis, em 1999, orientada por Heloisa Costa Milton. Trata-se de um estudo comparativo que visa a desvelar o processo de recriação paródica que estrutura as crônicas de Moacyr Scliar, construídas a partir de notícias veiculadas pelo jornal **Folha de São Paulo** de 16 de março de 1995 a 28 de agosto de 1997.

Já estudos voltados para os romances scliarianos são mais frequentes. Em 1981, Janete Aparecida Gaspar Machado defende a dissertação **Constantes ficcionais em alguns romances dos anos 70**, sob a orientação de Zahidé Lupinacci Machado, na UFSC. O trabalho faz a avaliação da unidade de princípios estéticos na ficção atual em romances de onze escritores brasileiros da década de 70, incluindo-se Moacyr Scliar.

Por outro lado, a dissertação de Mestrado de Suzana Yolanda Lenhardt Machado, em 1984, na UFRGS, sob a orientação de Donaldo Shüles, intitulada **O labirinto em O ciclo das águas de Moacyr Scliar**, analisa apenas a obra de Scliar. Trata-se de uma investigação dos componentes míticos, divididos em mitos gerais e mitos judaicos, que propõe a simbologia do labirinto como *leitmotiv* da obra.

A partir do trabalho citado, outros do mesmo gênero são apresentados, pesquisando só a produção artística scliariana. Assim, também em 1984, Elisabeth Weber Potter defende, na PUCRS, a dissertação de Mestrado **A linguagem criadora e autônoma ou a organização dos aspectos peculiares da narrativa como instauradores dos conteúdos fantásticos na ficção de Moacyr Scliar**, tendo como orientador José Edil de Lima Alves. Consiste no estudo da descontinuidade do

discurso e das manifestações do fantástico nas novelas **Os deuses de Raquel** e **Os voluntários**.

Na UNICAMP, em 1985, Sílvia Palma Sampaio Ciccu apresenta a dissertação **Dialética do resgate**: uma leitura de Moacyr Scliar, orientada por Jesus Antônio Durigan. O trabalho objetiva analisar a construção do textual das obras de Scliar produzidas entre 1970 e 1980, as quais tematizam a imigração judaica em Porto Alegre. Nessa perspectiva, dentre os componentes das narrativas, destaca-se o mito, como um dos aspectos predominantes.

Maria Tereza Selistre, com o instrumental da literatura comparada, analisa obras de Moacyr Scliar, tanto na dissertação de Mestrado quanto na tese de Doutorado. A primeira, de 1991, cujo título é **História e ficção: A estranha nação de Rafael Mendes e A jangada de pedra**, trata da relação entre o discurso da história e o discurso ficcional na obra do autor brasileiro e na de José Saramago.

No doutorado, de 2000, na tese **Retratos da mulher na literatura: Brasil e Argentina**, a autora analisa, dentre as obras de outros escritores contemporâneos nacionais e argentinos do período de 1960 a 1990, o romance **Os deuses de Raquel**, como vimos, já estudado em 1984, na UFRGS, sob outra perspectiva. A proposta é delinear as variações na evolução e na problematização da protagonista feminina, sob o ponto de vista de autores masculinos e femininos. Os dois trabalhos foram desenvolvidos na PUCRS, com a mesma orientadora, Maria Luíza Ritzel Remédios.

Valdomiro Ribeiro Malta também pesquisa a obra de Moacyr Scliar no Mestrado, em 1994, e no Doutorado, em 2001, na UNESP de São José do Rio Preto,

orientado por José Perozim e Tieko Yamaguchi Miyazaki, respectivamente. Nos trabalhos **A dualidade homem/animal em O centauro no jardim** (dissertação apresentada) e **A reatualização de gestos paradigmáticos na problematização do judeu e do mito** (tese), baseia-se na teoria semiótica greimasiana e na mitologia para analisar **O centauro no jardim**, no Mestrado, e, no doutorado, aprofunda-se, comparando esta obra com o romance **O ciclo das águas**.

A seguir, Gislaine Simone Silva Marins analisa a personagem pós-moderna em **Cenas da vida minúscula** e em outros dois romances brasileiros, que têm a viagem como tema. Na sua dissertação de Mestrado intitulada **O viajante na fronteira de dois mundos: a personagem pós-moderna em *Maíra* de Darcy Ribeiro, *Expedição Montaigne*, de Antônio Callado e *Cenas da vida minúscula*, de Moacyr Scliar**, apresentada em 1996, é orientada por Maria da Glória Bordini, na PUCRS

Artur Emílio Alarcon Vaz, na UFSC, apresenta a dissertação **O sonho tropical de Moacyr Scliar: Oswaldo Cruz, em 1999**, com o intuito de mostrar o cruzamento de análises entre a narratologia e os estudos de textos auto-referenciais na biografia romanceada de Oswaldo Cruz, tipo de narrativa que constitui uma tendência da nossa literatura nas décadas de 80 e 90.

Na UNB, Gislene Maria Barral Felipe da Silva defende a dissertação **Vozes da loucura, ecos na literatura: o espaço do louco em *O exército de um homem só*, de Moacyr Scliar, e *Armadilha para Lamartine*, de Carlos & Carlos Sussekind**, em 2001, orientada por Regina Dalcastagne, em que procura estabelecer um diálogo entre o espaço ficcional do louco, na literatura brasileira contemporânea, e o espaço sócio-histórico do louco, através do estudo das duas obras citadas.

No mesmo ano, na UERJ, a dissertação **A maleta do doutor Scliar**: experiência médica e literatura, da autoria de Teodoro Koracakis, sob a orientação de Victor Hugo Adler Pereira, analisa as obras **Histórias de um médico em formação** e **Ciclo das águas** para marcar as interfaces entre medicina e literatura, a partir da figura do médico-escritor Scliar.

Rozangela Alves Vilas Boas aborda as teorias da Nova História e da metaficção historiográfica no romance **A estranha nação de Rafael Mendes**, através da dissertação **Aspectos da metaficção historiográfica na obra A estranha nação de Rafael Mendes de Moacyr Scliar**, em 2001, orientada por Maria Heloísa Martins Dias, na UNESP de São José do Rio Preto.

Novamente é analisado o romance **A estranha nação de Rafael Mendes**, agora comparado com **O centauro no jardim**, **Cenas da vida minúscula** e **A majestade do Xingu**, na tese **A estranha nação de centauro**: uma representação do sujeito híbrido na ficção de Moacyr Scliar, de 2001, escrita por Antônio de Pádua Dias da Silva, orientado por Vera Lúcia Romariz Correia de Araújo, na UFAL. O autor propõe-se a mostrar como o sujeito das narrativas scliarianas articula-se para sobreviver em um sistema cultural de hibridização e desculturação. Tal processo contamina o discurso ficcional do escritor, formando um texto híbrido que mescla história e etnografia.

Gisele Jacques Holzschuh trabalha com o romance **A estranha nação de Rafael Mendes**, no Mestrado, na UFSM, sob a orientação de Pedro Brum dos Santos, na mesma linha de Rozangela Vilas Boas. A dissertação de Holzschuh, **História e Cultura – Interpretações figurais em A estranha nação de Rafael**

Mendes apresenta, em 2002, os conceitos de ficção e história, para mostrar a ficcionalização do processo histórico que retoma aspectos da cultura judaica no romance.

O mais recente trabalho sobre os romances de Scliar é de Ana Cecília Água de Mello, que defendeu a dissertação **Humildes livros, bravos livros: cenas da história brasileira na ficção de Moacyr Scliar** em 2004, na UNICAMP, tendo como orientadora Orna Messer Levin. **Mês de cães danados, Cenas da vida minúscula, Sonhos tropicais e A majestade do Xingu**, narrativas com foco narrativo na primeira pessoa, integram o *corpus*, que se fixa na produção scliariana do período entre as décadas de 70 e 90.

Além disso, há duas dissertações sobre a literatura juvenil de Moacyr Scliar. A primeira, de 2000, **Moacyr Scliar: a presença do real na literatura juvenil**, de Ana Cristina Castex, defendida na UEL, sob a orientação de Neuza Ceciliato de Carvalho, propõe apontar a inserção das experiências pessoais de Scliar na sua produção literária juvenil e sua influência na formação sócio-cultural do leitor.

A outra, de 2002, **A representação do adolescente em Moacyr Scliar**, da autoria de Enriqueta Graciela Dorfman de Cuartas, orientada por Luiz Antonio de Assis Brasil e Silva, na PUCRS, como o próprio título explicita, trata da análise das personagens adolescentes presentes na ficção juvenil de Scliar.

A contribuição deste nosso trabalho de Doutorado para a fortuna crítica de Scliar deve-se, principalmente, ao estudo sobre o procedimento estrutural da *mise-en-abyme*, comumente empregado pelo escritor e ainda não explorado pelos pesquisadores de sua obra, destacando-se ainda a ironia e a recriação paródica.

Quanto aos livros, o primeiro deles, **Moacyr Scliar**, o nono volume da série Autores Gaúchos, distribuído, em 1985, pelo Instituto Estadual do Livro, de Porto Alegre, sob a direção de Regina Zilberman, traz a biografia e a bibliografia do autor até aquela época, além de um conto, depoimentos e o ensaio “Moacyr Scliar: tradição e renovação”, assinado por Flávio Loureiro Chaves. O crítico, ao comentar a posição de Scliar na ficção urbana da literatura sul-rio-grandense, ressalta que o escritor

atingiu justamente aquele realismo integral que só é permitido aos verdadeiros narradores, admitindo em sua tessitura precisamente tudo aquilo que a realidade contém de mágico, onírico ou ... irreal. Só assim lhe foi possível alcançar a metáfora da própria condição humana, como vimos, dotando o obscuro bairro judeu de Porto Alegre duma qualidade microcósmica que não possuía até então.³⁴

Dessa maneira, a ficção de Moacyr Scliar opera com a análise crítica da condição humana, captando o insólito presente no cotidiano que, em geral, tem o bairro do Bom Fim, em Porto Alegre, como cenário. Nesse contexto realista da literatura scliarana, subscreve-se o humor irônico na recriação paródica de notícias jornalísticas, de fatos históricos ou bíblicos, como já salientamos.

Uma das obras de referência da crítica literária sobre Scliar denomina-se **O bom fim do shtetl**: Moacyr Scliar, de Gilda Salem Szklo, publicado pela Editora Perspectiva, em 1990. Essa obra é originada da primeira tese de doutoramento sobre a obra do escritor, defendida pela autora, em 1984, na UFRJ, sob a orientação de Ronaldo Lima Lins.

³⁴ INSTITUTO ESTADUAL DO LIVRO. **Moacyr Scliar**. Porto Alegre: IEL, 1985, p. 19.

Ao fazer a análise de **A guerra no Bom Fim**,³⁵ romance de estréia de Scliar, a estudiosa declara que seu intuito é reconstituir o universo judaico das personagens e destacar o emprego constante da intertextualidade e da paródia na narrativa do escritor.

Trata-se, além da “Apresentação”, de quatro capítulos - “Fantasia do folclore judeu”, “O mundo fantasioso na ficção de Scliar”, “Alegoria do judeu” e “O mito e a realidade” – em que Szklo discorre sobre três grandes temas da literatura scliariana, como ela mesma classifica: “Scliar como narrador, porta-voz de uma tradição judaica (a correspondência alegoria e tradição); a tradição judaica; e o judaísmo como objeto da ficção”.³⁶

A referida obra também focaliza a condição humana, em especial a judaica, um dos temas mais debatidos da obra do escritor, por ser presença constante no discurso alegórico das suas narrativas. Tal discurso só pode ser compreendido se o atrelarmos ao humor peculiar da ironia, que Szklo define como “o humorismo chapliniano que permite sorrir em situações aparentemente desesperadoras”.³⁷

Outra obra que merece menção é **Navio de imigrantes, identidades negociadas**, de Maria Zilda Ferreira Cury, editado em agosto de 2002 pela Fundação Memorial da América Latina, como parte da Coleção Memo, que divulga mensalmente edições de bolso com textos científicos ou produções literárias. Constitui uma análise da temática da imigração, em especial a judaica, na produção literária e artística brasileira com enfoque sobre a relação entre as metáforas náuticas da pintura

³⁵ Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1972.(edição usada pela autora do livro)

³⁶ SZKLO, 1990, p. 14.

³⁷ Ibid., p. 17.

do judeu-russo Lasar Segall e as do romance **A majestade do Xingu**,³⁸ de Moacyr Scliar, filho de imigrantes judeus. A propósito, Cury explica que

o navio, espaço em trânsito, entre-lugar entre mundos às vezes tão díspares, recorrentemente aparece nas narrativas brasileiras contemporâneas que apresentam como tema a imigração. [...] O navio erige-se, assim, como estampa flutuante da identidade do imigrante.³⁹

A imagem do navio de imigrantes é tão freqüente na ficção literária scliariana como nos quadros de Segall, simbolizando a vida em movimento, a busca de força e de segurança. São obras centradas na questão judaica, marcadas pelo vaivém da embarcação que reforça os sentimentos perturbadores de incerteza e indecisão do narrador ao retomar o passado no presente.

No caso de Scliar, tudo é visto pelo olhar perscrutador que dessacraliza a história oficial. A autora lembra, ainda, que a originalidade estilística dos citados artistas deve-se a uma preocupação estética que transcende o significado da simples mestiçagem cultural.

Já um dos lançamentos mais recentes é **O viajante transcultural**: leituras da obra de Moacyr Scliar, de agosto de 2004, o primeiro da Coleção Literatura brasileira/Grandes autores, organizado por Regina Zilberman e Zilá Bernd e editado pela EDIPUCRS.

Trata-se de ensaios de conhecidos críticos literários do Brasil e do exterior que estudam, em conjunto, a obra de Scliar sob quatro segmentos: “Histórias de um escritor”, “Leituras do romance”, “Leituras do conto” e “Leituras

³⁸ São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

³⁹ **Navios de imigrantes, identidades negociadas**, 2002, p. 9.

comparatistas”. A intenção da obra, de acordo com Zilberman e Bernd, é “constituir um grupo de estudiosos com o objetivo de contribuir para a fortuna crítica do autor, divulgando trabalhos que enfoquem suas criações fundamentais a partir de perspectivas distintas”.⁴⁰

Assim, no primeiro capítulo, um dos autores é Luiz Antonio de Assis Brasil, com o texto “O universo nas ruas do mundo”. Assis Brasil comenta que, nos textos scliarianos, está sempre presente uma espécie de “desconcertante auto-ironia” e explica que se trata de “um humor que surge de inopino, aliviando a tensão e lançando, sobre o material narrado, uma suspeita não-amarga, não-destruidora, mas plena de reconhecimento da transitoriedade da vida”.⁴¹ Efetivamente, o humor irônico é uma característica reconhecida por todos como essencial para o entendimento da obra ficcional scliariana.

Berta Waldman é uma das ensaístas do segundo capítulo, com “A guerra no Bom Fim: uma forma seminal?”. A autora atesta que Scliar é “um narrador sensível à oralidade, cuja tonalidade acabará por marcar seus escritos”,⁴² o que podemos comprovar nas novelas que analisamos neste trabalho.

Ana Maria Lisboa de Mello, analisando “Moacyr Scliar contista”, no terceiro capítulo do livro, destaca que o tratamento da matéria narrativa “expressa-se através do viés sério ou humorístico, resvalando, seguidamente, para o irônico”,⁴³ característica que pode ser generalizada para toda a obra ficcional do autor.

⁴⁰ Op.cit., p. 8.

⁴¹ Ibid., p. 30.

⁴² Ibid., p. 47.

⁴³ Ibid., p. 139.

No quarto capítulo, o texto de Nelson H. Vieira, “Humor e melancolia: dimensões híbridas e centaurescas na obra de Moacyr Scliar”, faz um estudo comparativo entre as teorias defendidas por Scliar no livro **Saturno nos trópicos**: a melancolia européia chega ao Brasil,⁴⁴ e o romance **O centauro no jardim**,⁴⁵ obra emblemática como narrativa de expressão judaico-brasileira. Vieira comenta que,

como escritor da geração que emergiu da contracultura e da experiência da ditadura militar brasileiras, Moacyr Scliar apresenta-se abertamente como uma voz judaico-brasileira e gauchesca que dramatiza a experiência da aculturação e da tensão da continuidade/descontinuidade étnica através de um olhar fantástico, humorístico e às vezes memorialista.⁴⁶

A tensão mencionada reflete a ambivalente situação em que Scliar coloca freqüentemente suas personagens, que lutam entre o real e o ideal, representado respectivamente pela continuidade/descontinuidade da vivência deles no contexto sócio-histórico-cultural em que estão inseridos. Nessas circunstâncias, a construção poética capta o insólito e o dramatiza pelo viés do humor irônico.

O painel da crítica (teses, dissertações e livros) comentado até aqui vincula-se à área de Letras, contudo, importa também ressaltar a existência da tese de Doutorado em Psicologia Social, **O auto-ódio na literatura brasileiro-judaica contemporânea**, defendida na USP, em 2001, por Tânia Maria Baibich, sob a orientação de João Augusto Frayze-Pereira. A autora analisa os reflexos do auto-ódio

⁴⁴ São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

⁴⁵ Porto Alegre: L&PM, 1983. (edição usada pelo autor do ensaio)

⁴⁶ Ibid., p. 184.

judeu presente na ficção literária de quatro escritores brasileiros contemporâneos de ascendência judaica, dentre os quais, Moacyr Scliar.

Abordagem semelhante é feita por Assis Brasil num dos aspectos que discute no ensaio publicado no livro **O viajante transcultural**: leituras da obra de Moacyr Scliar, já comentado, quando aborda a “desconcertante auto-ironia” de artistas judeus ou de ascendência judaica.

Pelo painel crítico desenhado, podemos concluir que os romances de Moacyr Scliar do período compreendido entre 1970 e 1990 são os mais estudados, com destaque para a década de 70, tomando-se a data da primeira publicação. Dentre eles, **A estranha nação de Rafael Mendes** é o mais analisado, sob a ótica da dicotomia entre o discurso da história e o da ficção.

Também a questão etnográfico-judaica é bastante evidenciada, tanto nos livros quanto nas teses e dissertações, concebida como embasamento para o humor irônico de Scliar. Outros enfoques freqüentes nos estudos críticos sobre a obra literária do autor, sem perder de vista a ironia, são a ficção urbana, a simbologia dos mitos e a categoria do fantástico.

No entanto, como esclarecemos no capítulo dois deste trabalho, consideramos que insólito seja o termo mais apropriado para caracterizar, de forma geral, a narrativa scliariana, já que compreendemos o fantástico como um dos domínios do insólito.

1. 2. Moacyr Scliar: ironia e insólito

A obra de Moacyr Scliar, que abrange vários gêneros, desde novela, conto, crônica, ensaio até narrativa juvenil e infantil, fundamenta-se na significação dos termos “ironia” e “insólito”, responsáveis pela coesão de seu universo ficcional. Independentemente da temática, o escritor emprega a ironia para fortalecer o discurso crítico da narrativa, que tem como foco a sensação de incapacidade de ação do homem diante do insólito, esteticamente representado como o mundo às avessas.

Embora o autor tenha escrito vários textos nos tempos de estudante e participante dos movimentos contra a ditadura militar brasileira, é o livro de contos **O Carnaval dos Animais**⁴⁷ que inscreve a obra scliarana na literatura nacional, a partir dos comentários elogiosos do crítico paranaense Wilson Martins, no jornal **O Estado de São Paulo**, em 13 de junho de 1970. O livro foi premiado pela Academia Mineira de Letras no mesmo ano de sua primeira edição, em 1968.

Em sua análise, depois reproduzida na contracapa da segunda edição do livro, Martins ressalta a falta de reconhecimento do valor literário de Scliar pela crítica brasileira e, ainda, pondera que

Moacyr Scliar pratica largamente o que se convencionou 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. Esse humor adstringente e amargo nem sempre evita o mau gosto ou o pormenor grosseiro; mas se o faz, é por uma espécie de realismo desabusado, não por tendências obscenas nem para chocar o leitor.⁴⁸

⁴⁷ Porto Alegre: Movimento, 1968; Porto Alegre: Movimento, Instituto Estadual do Livro, 1976; Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

⁴⁸ In: SCLIAR, Moacyr. **Carnaval dos animais**. Porto Alegre: Movimento; Instituto Estadual do Livro, 1976.

De fato, o escritor pratica o “humor judeu”(expressão usada por Wilsom Martins) ou “humor judaico” (termo comumente empregado por Scliar) como reação crítica do misticismo judeu. Apesar de se ressaltar tanto o caráter étnico do humor, o que nos interessa é que, em Scliar, o emprego do humor como experiência estética revela-se característica primordial. Consiste num humor irônico que desvela novos sentidos fundamentados no insólito que extrapola as fronteiras da lógica convencional.

Percebemos que, já nas narrativas breves do livro **O Carnaval dos Animais**, Scliar procura estimular fortes emoções no leitor ao revelar-lhe um olhar crítico sobre o insólito no mundo e na sociedade que o cercam. A propósito, na edição reformulada da citada obra, Regina Zilberman apresenta o autor e sua obra, no capítulo “Introdução: A crítica social nos contos de Moacyr Scliar”, nos seguintes termos:

Entende-se, pois, o processo criador do artista, guiado pelo exercício contínuo de um posicionamento crítico, que o leva à revelação dos procedimentos escusos da sociedade.[...] Mas, diante da insuficiência do verismo, o escritor recorre à representação exagerada daquilo que constata na realidade circundante. Ao fim, o exagero é que se revela verdadeiro: não é o Autor que mistifica o que percebe, é o objeto percebido que se desenvolveu megalomaniacamente, oprimindo o indivíduo e alijando-o de uma existência autêntica.⁴⁹

O exagero, na representação literária do real, manifesta-se pelo viés irônico, como um alerta para os processos de alienação do indivíduo, visto que o transformam em apenas mais uma peça que deve se encaixar na complexa engrenagem social, para não ser marginalizado por ela. Tal preocupação com o cotidiano das

⁴⁹ In: SCLIAR, Moacyr. São Paulo: Ediouro, 2002. p.14.

pessoas reflete-se, em Moacyr Scliar, no exercício profissional da medicina e no sentido crítico de seu trabalho literário. Assim, o escritor é marcado pelo engajamento social da mesma forma que o médico de saúde pública, ou seja, ambos, fundidos num só, idealizam o trabalho como uma das formas de transformação da sociedade.

A necessidade de devassar os problemas sociais, na literatura, muitas vezes soa como um prazer mórbido, grotesco, em que situações absurdas são mostradas com um humor amargo. Contudo, na criação literária de Scliar é exatamente esse humor carregado de ironia que neutraliza o choque provocado no leitor diante da seriedade do fato narrado. No caso, o insólito, impregnado do estranhamento que lhe é inerente, confere uma nova e inesperada significação à realidade, sob a ótica do humor crítico.

Os trabalhos literários de Scliar, abordando assuntos da vida política e social do país e do mundo, têm uma simbologia subjacente, notadamente ao consumarem leituras do passado, que o transportam para o presente. Cria-se então uma multiplicidade temporal, instaurada pela polifonia intertextual da recriação paródica, que ocasiona a fusão de dois tempos, como acontece, por exemplo, na crônica **A pausa que refresca**,⁵⁰ analisada por nós no trabalho de Mestrado.

A crônica citada narra a travessia dos judeus pelo deserto, quando fugiam do Egito. Moisés, o líder, foi convencido, por um dos peregrinos, de que a água poderia ser substituída pelo refrescante refrigerante Coca-Cola, transformado em bebida *kasher*, o que, no caso, significa bebida sem fermentação, como determinam as leis judaicas seguidas pelos ortodoxos.

⁵⁰ SCLIAR, Moacyr. **Folha de São Paulo**. 4 abr. 1996, c.3, p.2.

Ora, a crônica **A pausa que refresca** “liga o misticismo do tempo bíblico aos avanços dos tempos atuais, em que a propaganda tem forte apelo visual para chamar a atenção do povo e incentivá-lo ao consumo”.⁵¹ A noção temporal se perde no diálogo entre o discurso bíblico e o discurso da propaganda, fundindo-os. A polifonia está presente na mistura das vozes dos discursos, o que dessacraliza a narrativa bíblica.

Mais do que isso, a obra de Scliar testemunha a sua verve de cronista envolvente, inquieto, em busca da preservação crítica da memória narrativa da história, da Bíblia e do cotidiano. Bella Josef salienta, nesse sentido, que

a memória é, para os povos, sobrevivência. Os traços culturais, quando significados (dotados de significação) adquirem a possibilidade de serem transmitidos. A singularidade de ser transforma-se numa consciência que interroga, problematizando e questionando a visão do mundo e a autenticidade do ser-próprio.⁵²

Assim, o escritor vale-se da memória, como motor das reminiscências de histórias ouvidas na infância, quando morava na rua Fernandes Vieira, no Bairro do Bom Fim em Porto Alegre, para traçar o enredo de suas narrativas. Tais histórias, ele as ouvia fascinado com a experiência dos imigrantes em um novo país, com uma cultura completamente diferente à qual tinham que se adaptar.

Em decorrência, sua obra retrata a desconformidade com o envolvimento das pessoas em situações que ferem a dignidade humana. Atento a essa particularidade, Scliar mantém um estado de espírito constante, dotado de grande sensibilidade para detectar a intolerância e a opressão, empregando o humor como

⁵¹ GUIMARÃES, Lealis Conceição. Op. cit., 1999, p.148.

⁵² Literatura judaica no Brasil. In: _____. **Herança judaica** (68). São Paulo, jun. 1987, p.38.

filtro de sua visão crítica dos fatos ou do mundo. O olhar crítico do escritor volta-se naturalmente para situações absurdas que desrespeitam os direitos prioritários da humanidade e, por isso, precisam ser expostas ao leitor. O humor da censura, reação silenciosa contra a mágoa e o desespero, incita o sorriso reprimido da ironia.

Malcolm Silvermann, no ensaio sobre a ironia na obra scliariana, constata que

a ironia de Scliar é matizada por um humor às vezes pronunciado, mas geralmente seco e incidental; humor mais como meio do que como fim, presente mais para reforçar suas tiradas agudas e irônicas do que para neutralizá-las.⁵³

Mais do que sutil, a ironia é simbólica e intensa, oscilante entre o ridículo e o sublime, o que dá o tom melodramático à percepção do escritor quanto à insensatez humana. O humor manifesta-se na criteriosa busca de situações insólitas que trazem estampadas a ironia.

Assinalamos que a constante preocupação de Scliar com o comportamento social dá vazão a temas que evidenciam questionamentos metafísicos sobre o absurdo, o sobrenatural, a sexualidade e, ainda, a tecnologia moderna. Ele incita o leitor à reflexão, comparada a um eco, que permanece mesmo depois de a ação ou a linha temática da obra terminar. Isso se deve ao dinamismo fluente das narrativas, que operam o efeito de continuidade e ressonância na mente dos leitores. Diante disso, através da narrativa concisa e direta, somos arrebatados para um mundo tão incoerente que nos leva a duvidar da realidade como ela é, o que nos faz perceber o paradoxo entre o que é e o que deveria ser.

⁵³ A ironia na obra de Moacyr Scliar. **Revista Moderna ficção brasileira**. 1978, p.173.

Daí a importância do leitor, que se faz cúmplice do autor para entender as opiniões e comentários mais corrosivos e/ou picantes de Scliar, que estão implícitos nas construções das personagens. Além de a maior parte dessas personagens revestirem-se de características opostas às conhecidas convenções burguesas, também o fato de a linguagem mesclar expressões impregnadas de moralismo com outras de caráter bastante vulgar desencadeia e configura o humor irônico da narrativa.

1. 3. Universo das narrativas

Reiteramos que a focalização do insólito está carregada de ironia, no texto literário scliariano, o que determina a especificidade do seu humor, caracterizado pela ambigüidade, que não tem como objetivo primordial levar o leitor ao riso, embora inevitavelmente o faça. A instauração desse discurso, com vistas ao humor e à crítica, precisa contar com a convivência do leitor por meio da estratégia intertextual, ou interdiscursiva, da paródia, cujo fundamento está na inversão irônica carnavalizada.

Carlos Vogt, ao fazer uma análise da obra de Scliar seguindo a linha crítica de Northrop Frye⁵⁴, justifica o emprego da paródia pelo autor gaúcho, visto que ele mostra constantemente uma visão rebaixada do mundo, da qual emerge um universo de imagens demoníacas instauradas pela fantasia. Vogt expressa que,

de maneira geral, este rebaixamento, produzido pela confrontação de um mundo idealizado com a realidade, terá, na ficção de Scliar, efeitos bastante recorrentes, tanto formal quanto tematicamente”.⁵⁵

Em vista disso, na obra scliariana, é comum encontrarmos personagens que se enredam em situações insólitas em busca de um ideal que não se concretiza, perturbados por sonhos inatingíveis como Mayer Guinzburg, de **O exército de um homem só**, conhecido como Capitão Birobidjan, cujo sonho é formar uma colônia coletiva com o nome de Nova Birobidjan; Raquel, de **Os deuses de Raquel**, moça judia, atormentada no contexto social em que vive, à procura a paz; o mendigo,

⁵⁴ “[...] um dos temas básicos das imagens demoníacas é a paródia, que arremeda a exuberante peça artística sugerindo sua imitação em termos de ‘vida real ‘” (Frye, 1973, p.148).

⁵⁵ A solidão dos símbolos: uma leitura da obra de Moacyr Scliar. In: VOGT, Carlos et al. **Ficção em debate e outros temas**. São Paulo: Duas Cidades; Campinas: UNICAMP, 1979, p.73.

de **Mês de cães danados**, filho de tradicional família dos pampas gaúchos; Benjamin, personagem de **Os voluntários**, cujo desejo é viver em Jerusalém; a mulher feia e letrada de **A mulher que escreveu a Bíblia**, em busca da satisfação sexual; e outro Benjamin, de **Os leopardos de Kafka**, cujo apelido é Ratinho, revolucionário socialista frustrado por não conseguir cumprir uma missão, entre outros.

Trata-se de seres profundamente angustiados com as pressões psicológicas que sofrem, desamparados e solitários porque transgridem determinadas leis impostas pela sociedade, que não os compreende. Além disso, no aspecto físico, as deformações também agredem os convencionalismos sociais, estigmatizando simbolicamente as diferenças individuais como o homem-cavalo Guedali de **O centauro no jardim**; Rosa, a moça da vagina dentada, de **A guerra no Bom Fim** e a mulheríncula (mulher-miniatura) criada pelo mago Habacuc, de **Cenas da vida minúscula**.

Nas obras, as diferenças, que realçam a inadequação das personagens ao meio, criticam o sacrifício das particularidades pessoais em prol dos paradigmas sociais vigentes. Com isso, acirra-se a distância entre a realidade e o sonho. Tais personagens não conseguem materializar suas esperanças de redenção como seres humanos, daí resulta a visão rebaixada de um mundo invertido, retratado ironicamente pelo autor.

Salientamos as colocações de Mario Vargas-Llosa, ao assegurar que *la fantasía de que estamos dotados es un don demoníaco. Está continuamente abriendo un abismo entre lo que somos y lo que quisiéramos ser, entre lo que tenemos y lo que*

deseamos.⁵⁶ A fantasia tem um caráter diabólico porque pode nos transportar para o universo dos sonhos e seduzir-nos com a ilusória sensação de liberdade.

Considerando as protagonistas das narrativas scliarianas, Berta Waldman frisa que os seres que freqüentam os romances do autor “são os que vivem na carne a situação de crise permanente de identidade, tendo que amputar uma de suas partes para poder sobreviver”.⁵⁷ Diante disso, percebemo-las criaturas inquietas, sempre em busca da paz que lhes pode ser assegurada pela afirmação da identidade, no contexto social de um mundo sem sentido.

Nesse contexto, a construção paródica, como a expressão de um mundo idealizado às avessas, tem uma importante função na narrativa scliariana, uma vez que permite uma leitura dupla. Não podemos nos esquecer de que a paródia constitui um procedimento artístico extremamente contraditório, pois, à proporção que declara sua semelhança com o texto a que alude, vai mostrando, também, as diferenças. No texto paródico de Scliar, o diálogo intertextual marca as diferenças que crivam situações distorcidas emergentes da sociedade, por meio de questionamentos provocadores do riso e da reflexão.

Tal idéia é reforçada pela afirmação de Linda Hutcheon, para quem, em certo sentido, “a paródia é uma forma pós-moderna perfeita, pois, paradoxalmente, incorpora e desafia aquilo a que parodia”.⁵⁸ Assim se explica o fato de que a paródia se configura no jogo de vaivém do leitor entre um texto que clama ironicamente por outro

⁵⁶ **La verdad de las mentiras.** Barcelona, Espanha: Seix Barral, 1990, p.19. A fantasia de que estamos dotados é um dom demoníaco. Está continuamente abrindo um abismo entre o que somos e o que queríamos ser, entre o que temos e o que desejamos.(tradução nossa)

⁵⁷ Op. cit., 2003, p.128.

⁵⁸ **Poética do pós-modernismo:** história, teoria e ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 28.

para que entendamos o foco do insólito em destaque. Por sua vez, o leitor, como cúmplice do autor, precisa manter um distanciamento crítico do texto antigo para compreender o novo.

Importa-nos salientar essa acuidade crítica da escrita de Moacyr Scliar diante do mundo que o cerca, em especial quando emprega o recurso da recriação irônica da paródia na representação simbólica da história do Antigo Testamento bíblico e da própria história em romances que apresentam o diagnóstico crítico de uma sociedade e de uma época. São narrativas polifônicas, visto que agregam, em seu bojo, as vozes da ficção e as da história política ou religiosa.

Nessa linha, merecem destaque **Mês de cães danados**, com o subtítulo “uma aventura nos tempos de Brizola”, que tem como cenário a agitação política brasileira de agosto de 1961, quando o presidente Jânio Quadros renuncia; **A estranha nação de Rafael Mendes**, que conta a saga da família Mendes, cristãos-novos, desde o ventre da baleia, onde o profeta Jonas foi lançado, passando pela Inquisição e pelos fatos da história do Brasil, até chegar à corrupção do poder na atualidade; **Sonhos tropicais**, que retrata a vida de Oswaldo Cruz, tendo como pano de fundo A Revolta da Vacina, acontecida no início do século XX, no Rio de Janeiro, sob a ótica de um narrador que vive no final do período, em 1990.

Ainda seguindo o mesmo estilo, as publicações mais recentes são os romances **A majestade do Xingu**, memórias do judeu-russo Noel Nutels, contadas por um paciente que rememora, no leito de morte, várias décadas da história do Brasil, desde 1921, quando chega a este país; **A mulher que escreveu a Bíblia**, cujo cenário é a corte do rei Salomão, onde se passam as histórias narradas por uma mulher muito

feia, mas inteligente; e **Os leopardos de Kafka**, que se ambienta no atribulado período da Revolução Russa, na cidade de Praga, onde acontecem as peripécias do protagonista.

Nas novelas citadas, a tecitura narrativa estrutura-se a partir das lembranças do narrador. O procedimento criativo do autor, no caso, fundamenta-se no olhar sobre o passado, que põe em relevo o humor irônico com que enfoca o insólito.

Sobre a exploração de reminiscências do passado, Maria Zilda Ferreira Cury atenta para o caso especial da ficção scliariana, pois o discurso,

calcado na memória alimenta uma visão de mundo típica dos judeus: o privilégio concedido à lembrança, em detrimento da história, uma vez que devido ao isolamento a que foram obrigados, os judeus muitas vezes utilizaram a estratégia discursiva da rememoração como forma de sobrevivência.⁵⁹

Para Cury, na rememoração dos acontecimentos decisivos da vida está contida a idéia da formação do povo judeu em busca de sua identidade perdida na fuga do anti-semitismo. Por isso, o encontro com o passado representa uma forma de sobrevivência da nação judaica fora dos seus limites territoriais.

Como notamos nas obras citadas, é comum, na ficção de Scliar, o aproveitamento estético de questões da condição judaica, sob o enfoque irônico do insólito, na maioria das vezes sedimentado no texto paródico, que estimula o leitor à reflexão crítica sobre a humanidade, seus valores e sentimentos. Devemos evidenciar, ainda, na estrutura poética do escritor, o emprego do recurso da *mise-en-abyme*, que explicamos no capítulo seguinte.

⁵⁹ 2002, p. 14.

2. NARRATIVA DO INSÓLITO

Há um alto grau de estranheza expresso em notável parte da ficção, principalmente a partir do século XX.

Lenira Marques Covizzi

2. 1. Marcas discursivas da ironia no insólito

Estamos numa época de transformações rápidas e profundas, que perturbam o homem quando ele se percebe responsável pelos rumos da própria existência. Diante da turbulência presente na civilização contemporânea, o homem volta-se para si mesmo, tem consciência das vicissitudes que está vivendo e, por conseguinte, começa a meditar sobre as controvérsias de sua vida material e espiritual.

Nesse contexto, a ruptura de paradigmas é uma tendência marcante na literatura. As revoluções vanguardistas do século XX fizeram da ruptura e do experimentalismo seu ponto de convergência obrigatório, o que acentua o estranhamento presente nas representações artísticas do período.

Como toda arte, a ficção procura novos recursos de construção de sua linguagem estética, na tentativa de metaforizar a crise de valores por que passa o homem do final do século XX, em busca de soluções que o ajudem a compreender sua situação no contexto político-social. Isso se deve aos prognósticos do futuro que costumam ser nebulosos nesses períodos finisseculares, momentos marcados por dilemas, indagações, confrontos e, muitas vezes, por eventos inusitados.

Nessa perspectiva, especialmente na literatura, em que a escrita está vinculada às marcas da leitura do mundo, uma das tendências mais comuns é a articulação do insólito como categoria estética narrativa. O vocábulo “insólito” pode ser definido como algo inexplicável pela lógica estabelecida nas normas sociais, de caráter extraordinário, que pode se referir a objetos, pessoas e circunstâncias em geral desconhecidos.

Se observarmos o sentido do termo insólito em outros idiomas, constatamos que está relacionado ao que não é usual ou que não acontece habitualmente, sendo contrário aos costumes, ao uso, às regras. Também se associa ao que é anormal, incomum, incrível, surreal e até a cômico.

Assim, temos *insolite* e *inaccoutumé* (em francês); *insólito*, *raro*, *inusitado* e *extraordinario* (em espanhol); *insolito*, *incidentale*, *strano* e *surreale* (em italiano); *uncommon*, *unusual* e *extraordinary* (em inglês); *ungewöhnlich* e *komisch* (em alemão). Percebemos que todos os termos citados têm uma estreita ligação com o estranhamento estimulado pelo que é diferente porque transborda os limites considerados normais em certo contexto.

O sentido do insólito, como destacamos aqui, pode manifestar-se, de acordo com Lenira Covizzi, como

ilógico	– contrário à lógica; não-real; absurdo.
mágico	– maravilhoso; extraordinário; encantador.
fantástico	– que apenas existe na imaginação; simulado; aparente; fictício; irreal.
absurdo	– que é contra o senso, a razão; disparate; despropósito.
misterioso	– o que não nos é dado conhecer completamente; enigmático.
sobrenatural	– fora do natural ou comum; fora das leis naturais.
irreal	– que não existe; imaginário.
supra-real	– o que não é apreendido pelos sentidos; que só existe idealmente; irrealidade; fantasia. ⁶⁰

As variadas especificações do insólito apontadas pela autora assemelham-se no diálogo com a estrutura do fantástico e do absurdo, pelo caráter ilógico. No caso do escritor Moacyr Scliar, somos induzidos a considerar o termo

⁶⁰O insólito em Guimarães Rosa e Borges. São Paulo: Ática, 1978, p.36.

insólito, descrito por Covizzi, mais apropriado que fantástico para designar a categoria estética predominante na sua produção artística.

O insólito tem uma abrangência maior, visto que abarca todas as vertentes artísticas que fogem ao comumente estabelecido. O fantástico é uma das formas do insólito e, na literatura, em especial, determina o teor da narrativa do sobrenatural. O limite de seu alcance significativo deve-se ao termo sobrenatural, constantemente apresentado como o foco específico da literatura fantástica.

Ora, a diversidade das manifestações artístico-literárias do insólito na obra de Scliar impossibilita a caracterização desta apenas pelo viés do fantástico, uma vez que o insólito nem sempre contém o fantástico, mas este sempre envolve o insólito. Ressaltamos, ainda que, a imprecisão inerente à presença do insólito na narrativa multiplica a estranheza provocada pelo deslocamento de sentido de objetos, pessoas e situações, colocados em posição inversa ao habitualmente esperado.

De qualquer modo, o insólito provoca a perplexidade e a excitação decorrentes de uma situação evidenciada ironicamente pelo autor gaúcho, cuja ficção registra a inquietante relação do ser humano consigo mesmo e com o universo que o cerca.

Nessas circunstâncias, dentre as funções fundamentais da literatura contemporânea, Anatol Rosenfeld destaca a importância da sua renovação estilística, que a liberta dos convencionalismos, hoje defasados, que a linguagem e seus contextos vinham impondo há décadas. Para ele,

o familiar e o gasto – e isto é um princípio de toda a arte – deve ser rompido através do insólito e estranho a fim de que uma nova experiência nos atinja intensamente e se torne nova experiência nossa, verdadeira “informação

estética”. Cabe ao autor aplicar este mesmo trabalho à composição literária em geral – ao estilo, às metáforas, ao jogo imaginativo, à simbolização, enfim, à estrutura geral da obra.⁶¹

Para poder acompanhar a evolução dos tempos, a abordagem artística do insólito, enfatizado pelo viés do humor irônico, reforça a denúncia dos elementos perturbadores e inexplicáveis da realidade que provocam o riso melancólico no leitor. Isso porque o foco emana da reação do ser humano angustiado diante do mundo caótico e contraditório pelo inevitável atrelamento da vida à morte, ou seja, do início ao fim.

É bem verdade que cada literatura tem implicações distintas em que se sobressai a crítica a uma determinada convenção mais do que a outra. A ruptura de convenções cristalizadas pode revelar-se, até de maneira inconsciente, na expressão artística, através da relevância do insólito sobrevivendo do cotidiano humano e instaurado pelo procedimento discursivo polifônico da ironia.

Configura-se, então, uma literatura inovadora e subversiva, que representa uma visão alternativa da vida e da sociedade. Com isso, “a ironia insinuou-se em toda parte, é atestada em todos os seus aspectos: desde a ironia ínfima, imperceptível, até a zombaria declarada” de acordo com Mikhail Bakhtin.⁶² Para o teórico, a fala do homem moderno é restritiva, abstendo-se da proclamação de verdades absolutas, na medida em que é perpassada pela ironia.

Bakhtin enfatiza a relação “eu-outro”, isto é, o “diálogo”, declarando ser a voz uníssona inaceitável nos tempos modernos, em que a ironia e o riso, em suas

⁶¹ **Estrutura e problemas da obra literária.** São Paulo: Perspectiva, 1976, p.54.

⁶² Apontamentos 1970-1971. In: _____. **Estética da criação verbal.** São Paulo: Martins Fontes, 1992, p.371.

múltiplas formulações, são empregados como forma de superação e liberação do homem diante das barreiras do cotidiano.

Em suas obras, Bakhtin aborda teoricamente, em especial, duas grandes vertentes da modernidade artística, o “romance polifônico” e a “carnavalização da literatura”. Ao analisar a poética de Dostoiévski, ele destaca o “romance polifônico”, onde se faz presente a diversidade de vozes, o que particulariza o caráter dialógico, inovador e subversivo deste tipo de criação, diferentemente do que ocorre com a epopéia, marcada pela univocidade.

Assim, “Dostoiévski não cria escravos mudos (como Zeus) mas pessoas *livres*, capazes de colocar-se lado a lado com seu criador, de discordar dele e até de rebelar-se contra ele”.⁶³ Tal processo é dominado de “autêntica polifonia de vozes plenivalentes”, visto que a voz do herói romanesco é livre e soa lado a lado com a palavra do narrador e com a dos outros heróis.

Já a “carnavalização da literatura”,⁶⁴ que consiste na transposição da linguagem simbólica do carnaval para a literatura, é proposta como a forma representativa da visão alternativa da vida e da sociedade, ou seja, do mundo às avessas, desviado de sua ordem natural, que abole as hierarquias sociais.

No estudo sobre o contexto de François Rabelais, Bakhtin aponta o carnaval como a manifestação do riso popular que parodia as regras ditadas pela cultura oficial representada pela ideologia feudal e pela hierarquia de classes. Dessa forma, derrubam-se as barreiras impostas pela condição social, idade, cultura ou por

⁶³ **Problemas da poética de Dostoiévski.** Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981, p.2.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 105.

qualquer tipo de relação entre superiores e dependentes, com a finalidade de se misturarem, mostrando a “segunda vida do povo baseada no princípio do riso”.⁶⁵

A vida civil rege-se como numa praça pública, onde tudo é permitido em nome da ambivalência do riso que une pólos completamente opostos, negando e afirmando, amortalhando e ressuscitando, num tom irônico e escarnecedor. Estabelecem-se relações insólitas que possibilitam a renovação e a multiplicação de significações.

Assim, os prolongamentos artísticos da natureza ambivalente da “carnavalização” são a inversão, o realismo grotesco e a paródia, caracterizadores da ironia. A inversão reflete de forma mais explícita o mundo às avessas. No complexo simbolismo da máscara, que traduz a “negação da identidade e do sentido único”,⁶⁶ revela-se a essência do realismo grotesco. Da máscara deriva também a paródia, que é a “criação do *duplo destronante*”,⁶⁷ da imagem invertida, por isso, ambivalente.

Como assegura Linda Hutcheon, “parece haver uma fascinação com a ironia [...] quer ela seja considerada um tropo retórico, quer um modo de ver o mundo”.⁶⁸ Segundo a teórica, percebemos a ironia como um modo de expressão significativo no fim do século XX, devido ao contexto comunicacional que impele à exploração do caráter polissêmico da linguagem, configurado pela dialogia como atualizadora dos diversos sentidos sugeridos.

⁶⁵ **A cultura popular da Idade Média e no Renascimento:** o contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC; Brasília: EDNUB, 1993, p. 7.

⁶⁶ Ibid., p.35.

⁶⁷ Id., 1981, p. 109.

⁶⁸ **Teoria e política da ironia.** Belo Horizonte: UFMG, 2000, p.15.

Nesses termos, devemos pensar a ironia, sempre projetada num cenário de ambigüidades, como fruto da compreensão compartilhada, uma vez que ela não depende só da intenção do autor, mas, principalmente, da interpretação do leitor. Isso significa que, para o entendimento da ironia, somos desafiados a deslizar, com relativa segurança, no terreno escorregadio da semântica.

Embora tal recurso seja empregado há muito tempo na cultura ocidental, não podemos negar que a conjunção da ironia com o insólito dimensiona uma concepção literária inovadora, em especial a partir do século XX.

A busca do insólito é uma das estratégias utilizadas pelo discurso literário irônico para explicitar a ruptura com os valores considerados únicos e verdadeiros pela sociedade dominante, revelando-os e criticando-os, ao mesmo tempo, como formas melancolicamente esgotadas.

A ironia não provém da simples justaposição de frases irônicas ou de alguns sinais de ironia literária que se manifestam sutilmente através de alguns sinais de pontuação, como aspas, reticências, entre outros, que desafiam a imaginação do leitor. O texto irônico ideal é aquele em que a ironia pode ser captada, independentemente de qualquer sinal gráfico explícito, apenas pelo entendimento do que está implícito no discurso. Assim sendo, a função comunicativa da ironia depende da compreensão do leitor sobre os significados justapostos à linguagem discursiva, os quais recuperam o tom crítico dos mesmos.

De modo geral, os estudos sobre ironia literária centralizam-se na pesquisa das causas e das condições que a determinam como fenômeno literário e

estilístico, reconhecendo-a como um meio usado pela arte, principalmente a romântica, para se auto-representar.

Para isso, é necessário entendermos a ironia como princípio filosófico e como fenômeno literário. O princípio filosófico firma-se na reflexão sobre o caráter dialógico do discurso. A ironia literária é um modo de discurso no qual há uma diferença entre o significado literal e a verdadeira intenção do autor. Ela propicia a ambigüidade, uma vez que se manifesta em diferentes níveis de abordagem e, conseqüentemente, de interpretação, com a convivência do leitor na observação dos fatos.

A cumplicidade implícita entre o autor e o leitor, ou o simples entendimento deste, “*es, en efecto, un conjunto de presuposiciones pragmáticas, creadas en el contexto*”, segundo Graciela Reyes.⁶⁹ De certo modo, o trabalho passa a ser de criação conjunta de significados a que se dedicam a duas das instâncias imprescindíveis da comunicação: autor e leitor.

Nessa perspectiva, a ironia estabelece-se na “infração à lei da sinceridade”, como declara Beth Brait.⁷⁰ Isso significa que comumente a ironia valoriza um texto que ela mesma trata de desvalorizar, sobressaindo-se assim o emprego intencional de uma palavra ou expressão em sentido oposto ao convencionalmente esperado.

Através do conhecimento partilhado, que envolve autor e leitor, há um processo discursivo com o intuito de desmascarar ou subverter valores. O

⁶⁹ **Polifonía textual:** la citación en el relato literario. Madrid: Editorial Gredos, 1984, p.171.

⁷⁰ **Ironia em perspectiva polifônica.** Campinas, SP: UNICAMP, 1996, p. 50.

entendimento da intenção do autor depende da percepção do leitor e, sem a adesão deste, a ironia não se realiza.

Braith destaca, ainda, a discussão em torno da “não-sinceridade” da ironia como um dos pontos mais importantes da reflexão sobre o discurso ambíguo com vistas ao humor e à crítica sutil. Seu foco, que implica a articulação entre emissor e receptor quanto à produção e recepção dos diferentes níveis de abordagem do discurso, assenta-se na transição entre o literal e o figurado, pois se realiza numa situação intermediária, ainda indecisa, sem limites demarcados. Em vista disso, é muito comum percebemos, de um lado, a significação de uma mensagem literal e, de outro, o refinado humor crítico.

Assinalamos aqui a importância de considerarmos a ironia como um modo de discurso e não analisarmos simplesmente a atitude do narrador, uma vez que o que há de irônico num texto depende do contexto em que ele está inserido. A ironia ultrapassa a compreensão simples de observações, já que ela faz parte do dinâmico e intrincado ato social da comunicação. Tendo em vista a sua complexidade, a análise do estilo irônico é um dos pontos relevantes da teoria literária.

Alguns pesquisadores, como, por exemplo, Northrop Frye, na obra **Anatomia da crítica**, quando trata das configurações míticas relacionadas à ambigüidade de sentido, fundamenta suas colocações na detecção das diferenças entre a ironia e a sátira. Ele salienta que a

principal distinção entre ironia e sátira é que a sátira é a ironia militante: suas normas morais são relativamente claras, e aceita critérios de acordo com os quais são medidos o grotesco e o absurdo. A invectiva abrupta ou xingamento (“*flyting*”, ralho) é sátira em que há relativamente pouca ironia; por outro lado, sempre que um leitor não esteja certo de qual seja a atitude

do autor ou de qual suponha ser a sua, temos a ironia com relativamente pouca sátira.⁷¹

Assim, a distinção entre ironia e sátira, estabelecida por Frye, reside na intensidade e na precisão do caráter crítico, explícito ou não, da obra de arte. Apesar disso, não podemos negar que a ironia se aproxima da sátira, se considerarmos que a mensagem tem a intenção de criticar e desmascarar. Importa-nos ressaltar que a arte do autor irônico tende à crítica social, fundamentando-se nos critérios do grotesco e do absurdo, ou seja, do que se situa à margem dos convencionalismos vigentes em certa época e lugar.

O conceito de ironia como expressão de uma atitude de espírito determinada pela reação peculiar de cada escritor diante do mundo, conforme constatamos nas manifestações artísticas literárias da modernidade, já havia sido estudado por Kierkegaard em 1841, quando escreveu sua tese **O conceito de ironia**: constantemente referido a Sócrates, cuja tradução para o português foi publicada, no Brasil, em 1991.

Na obra, em linguagem próxima da oralidade, metalingüisticamente intermeada de ironia, o autor dinamarquês analisa as considerações de Xenofonte, Platão e Aristófanes sobre a ironia socrática. Segundo os filósofos, a ironia parece latente em todo comportamento de Sócrates. A ironia socrática consiste na proposição de questões aparentemente simples ao interlocutor, com o objetivo de ridicularizá-lo, fazendo-o reconhecer a própria ignorância. É interessante observarmos como Kierkegaard caracteriza a essência da ironia:

⁷¹Op. cit., 1973, p. 219.

Às vezes a figura de linguagem irônica tem uma propriedade que também é característica para toda ironia, *uma certa nobreza*, que provém do fato de que ela gostaria de ser compreendida, mas não diretamente, e tal nobreza faz com que esta figura olhe como que de cima para baixo o discurso simples que cada um pode compreender sem dificuldades; ela como que viaja na carruagem nobre do incógnito e desta posição elevada olha com desdém para o discurso pedestre comum.⁷²

A ressaltada nobreza dessa figura de linguagem irônica está, evidentemente, na percepção da ironia, a qual depende da perspicácia do receptor (no caso, o leitor), isto é, da capacidade de detecção da sutileza que um argumento racional mais simples não pode mostrar. Dessa forma, é conferida uma superioridade ao discurso irônico, em relação aos demais tipos de discursos, graças ao caráter enigmático que lhe é inerente.

Bela Alleman, no estudo “*De l’ironie en tant que principe littéraire*”, assinala, empregando uma fórmula matemática, que “*l’ironie = un contraste transparent entre le message littéral et le message vrai*”.⁷³ Assim, estruturada numa oposição de sentido figurado, como é conhecida habitualmente, a ironia é construída a partir de uma tensão entre a mensagem literal e a mensagem “profunda”, isto é, a que o escritor quer transmitir.

Ao fenômeno especial da ironia corresponde a perspicácia do receptor. Conseqüentemente, a ambigüidade daí decorrente, para ser entendida, necessita da cumplicidade do leitor, como já frisamos, e pode despertar nele efeitos contraditórios de riso e lágrima, pesar e/ou repugnância, por exemplo.

⁷² Petrópolis, RJ: Vozes, 1991, p. 216.

⁷³ **Poétique**. n. 36, Paris: Seuil, nov. 1978, p.395.(“a ironia = um contraste transparente entre a mensagem literal e a mensagem verdadeira”) (tradução nossa)

Modificando-se em diferentes épocas e também em cada povo, a apreensão do sentido irônico é capaz de alterar os valores sociais do leitor, reafirmando-os ou depreciando-os. Além disso, podemos descrever a ironia como um jogo capaz de perturbar toda submissão diante do que já está convencionado, ou como uma “imagem demoníaca”⁷⁴ que se baseia no avesso dialético, sugerindo similaridade. Revela-se aí sua relação com a paródia, cuja função, na literatura, consiste em mostrar em segundo plano o outro texto ao qual está remetendo, em sentido irônico.

⁷⁴ FRYE, Northrop. op. cit., p. 148.

2. 2. Narrativa e “des-construção”

A literatura não pode ser compreendida como um processo artístico isolado, autônomo, uma vez que ela, como qualquer outra manifestação artística, está sempre dialogando com as outras artes, em determinado contexto. A propósito, Oliveira ratifica essa idéia de relação dialógica entre as artes, ao evidenciar que “as artes se contemplam e se completam como vasos comunicantes que buscam a totalidade da representação artística”.⁷⁵

Especialmente no período moderno, existe uma estreita relação entre as artes, já que “a criação anda de mãos dadas com uma atividade crítica hiperdesenvolvida, a debater problemas que são comuns a todas as artes”, como declara Mario Praz.⁷⁶ Esta tendência desvincula a criatividade humana de normas preestabelecidas para determinada manifestação artística e encontra na ironia um importante recurso para a atualização da arte em geral.

No caso da arte literária, a ironia convida o leitor para a interpretação do texto pela lógica do avesso, do contrário impregnado na relatividade da “cosmovisão carnavalesca”,⁷⁷ termo usado por Bakhtin para expressar a relação especial da palavra com a realidade, contrapondo-se à unilateralidade da seriedade retórica. A perspectiva dialógica crítica da literatura carnavalizada atesta a mudança

⁷⁵ OLIVEIRA, Valdevino Soares. Poesia e pintura: espaço aberto ao verbo. In: _____. **Poesia e pintura: um diálogo em três dimensões**. São Paulo: FEU, 1999, p.14.

⁷⁶ Interpenetração espacial e temporal. In: _____. **Literatura e artes visuais**. São Paulo: Cultrix, 1982, p.226

⁷⁷ **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981, p. 92.

das verdades e dos poderes e dá vazão à ambivalência paródica. Na teoria bakhtiniana, a paródia está sempre relacionada ao riso carnavalesco e alegre do mundo às avessas.

Segundo Bakhtin, o romance provém do folclore, do riso popular, por carnavalizar as hierarquias e costumes da sociedade vigente, destruindo a distância épica sacralizada e firmando-se como gênero sério-cômico. Nesse sentido, as paródias se expressam “como precursoras, satélites e, num certo sentido, como esboços do romance”.⁷⁸ Assim, as estilizações paródicas de todos os gêneros elevados ocupam lugar de destaque na ficção romanesca, caracterizada pelo dialogismo e pela polifonia.

O procedimento paródico consiste em uma espécie de superposição estrutural de textos, incrustando-se o velho no novo. Sobre isso, comenta Linda Hutcheon, no ensaio “*Ironie et parodie: stratégie et structure*” que a paródia, “*elle-même, devient alors une synthèse bitextuelle*”⁷⁹

Para Hutcheon, a paródia, sendo uma síntese bitextual, incorpora um texto a outro e os separa, contrastando-os, sem que haja necessariamente uma ligação com o riso carnavalesco. Importa, na paródia, que o leitor identifique a alusão deliberada, com realce para o distanciamento irônico e crítico com que os dois textos se confrontam.

A identidade estrutural do texto paródico depende da estratégica coincidência entre a intenção do autor e a interpretação do leitor, na medida em que a tarefa do leitor consiste em atualizar o texto e perceber o sentido da paródia, identificando, de modo reflexivo, o que o texto quer comunicar.

⁷⁸ Epos e romance (Sobre a metodologia do estudo do romance). In: _____. **Questões de literatura e estética: A teoria do romance**. São Paulo: HUCITEC, 1993, p.400.

⁷⁹ **Poétique**. n. 36, nov. 1978, p. 469. “A própria paródia reduz-se então a uma síntese bitextual” (tradução nossa)

No referido ensaio, Linda Hutcheon discorda de alguns críticos contemporâneos que estreitam os limites do texto paródico incluindo-o na categoria geral de intertextualidade, talvez pelo constante intercâmbio que ele faz com outros textos. A autora assim justifica sua crítica: “[...] *en faisant cela on ne tient pas assez compte des différences de structure et de stratégie qui font presque de l’ironie le trait spécifique de la fiction contemporaine*”.⁸⁰

Com efeito, o contraste paródico formal detecta diferenças literárias, culturais e até morais, o que assegura a relevância de tal artifício no caráter irônico do romance contemporâneo como narrativa que “des-constrói”.

A narrativa “des-construtora” propõe uma reflexão sobre determinado contexto em que um fato, pessoa ou objeto convergem e apontam para a mesma direção (*en abyme*). Tal processo escritural é comparado à representação de um brasão em que tudo converge para o centro (o abismo), onde está o seu símbolo mais importante.

Caracterizamos, ainda, a narrativa, comparando-a com uma sala cercada de espelhos, em cujo centro está o referente principal (a obra basilar), sob o reflexo do qual se projeta a tessitura textual. Resulta daí um relato especular, em que um texto se espelha no outro, desafia-o e o coloca em xeque, provocando o efeito estético do *mise-en-abyme*, expressão que, depois de sua apreensão pelo *nouveau roman* francês, invadiu o campo da teoria literária.

Lucien Dällenbach, na obra ***Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme***, relaciona a *mise-en-abyme* (construção-em-abismo, conforme a tradução de

⁸⁰ Ibid., p. 473. “[...] desse modo, não são consideradas suficientemente as diferenças de estrutura e de estratégia que quase fazem da ironia o traço específico da ficção contemporânea” (tradução nossa)

Bouças⁸¹) ao escritor francês André Gide. Segundo Dällenbach, no final do século XIX, Gide alude a um tratado heráldico, onde podemos ler: “*Abîme. – C’est le coeur de l’écu.*”.⁸² Pela imagem *gidienn*e, uma figura está no abismo quando se situa no centro do escudo, isolada, mas rodeada por outras figuras.

Transportando a imagem para a literatura, a partir do jogo de superposições, a duplicação de uma obra dentro de outra inaugura a nova obra, no centro do escudo, a qual permite a abertura para todas as significações possíveis ao contexto explorado pelo autor.

A função da *mise-en-abyme* é colocar em evidência a construção do narrador-escriptor e da escrita, cuja escolha já revela a estratégia em que o escritor torna-se seu próprio interlocutor, podendo até suscitar outra imagem além daquela em que ela se espelha. Na verdade, a narrativa realiza a construção recíproca de uma história e de um narrador.

Podemos considerar, no caso, a obra ficcional como a narração de uma aventura e a aventura de uma narração, em que a palavra especular da escritura exalta a imagem refratária, invertida, resgatada e recriada pelo trabalho ficcional de quem escreve.

A *mise-en-abyme* constitui, ainda, uma modalidade de reflexão artística que nos remete ao insólito, centralizador das atenções por colocar em relevo a exceção na literatura, isto é, por salientar uma abordagem inversa à comumente esperada. Não

⁸¹ Do jogo intertextual em Tia Júlia e o escrivinhador. In: _____. **Perspectivas**: Ensaios de teorias e crítica. Rio de Janeiro: Companhia de Artes Gráficas, 1984, p.207.

⁸² Paris: Seuil, 1977, p. 15. “Abismo. – É o coração do escudo.” (tradução nossa)

há dúvida de que o texto especular, crítico, que destaca qualquer aspecto inusitado incita a imaginação do leitor.

A propósito, a pesquisadora Lenira Marques Covizzi declara que o insólito “carrega consigo e desperta no leitor o sentimento do *inverossímil*, *incômodo*, *infame*, *incongruente*, *impossível*, *infinito*, *incorrigível*, *incrível*, *inaudito*, *inusitado*, *informal...*”.⁸³ Notamos aqui que a relevância dada ao prefixo *in* refere-se não só à negação (a não-correspondência de sentido que representa a fuga ao cânone social), como também a uma certa carga de indefinição que carrega o significado de insólito, uma vez que tanto pode estar relacionado a situações como a pessoas e objetos que provocam reações de perplexidade.

Desse modo, é comum o autor perceber algo estranho que, ao ser transportado para sua criação artística, torna-se ironicamente familiar para ele, como se pertencesse a um acontecimento além de sua consciência. Nenhum traço, nenhum momento pode ser indiferente ao olhar irreverente deste observador atento e minucioso.

A partir de sua observação, ele detecta a importância do inusitado e transforma-o no centro das atenções para reforçar o efeito da ironia que se manifesta. Quanto ao leitor, percebe-se cúmplice desse escritor e do texto, ao enfrentarem juntos um universo de símbolos e mitos que permeia a natureza ambivalente da ironia e sua capacidade de enfatizar que nem tudo é o que aparenta ser.

Assim, o universo da narrativa mantém sua coesão fundamentada na mesma premissa da reconstrução artística das mais variadas manifestações do insólito,

⁸³ O insólito em Guimarães Rosa e Borges, 1978, p.26.

que convergem para um mesmo ponto: a perspectiva do autor. É a visão crítica do artista que vai retratar a “des-construção”, ou “re-invenção”, em uma obra. Sob essa mesma perspectiva, a recriação de Moacyr Scliar consiste num processo dialético que evidencia as contradições da realidade social através de uma leitura irônica que incita a reflexão do leitor.

Se considerarmos, ainda, como Harold Bloom, que “toda leitura é uma des-escrita e toda escrita é uma des-leitura” (grifo nosso),⁸⁴ podemos afirmar que, no caso, a escritura paródica scliariana é uma “des-leitura” que se converte na recriação artística literária. É uma transação dinâmica em que o significado se move de um texto para outro, enfatizando o insólito com ponto de vista e linguagem diferentes, dos quais jorra o humor em tom irônico.

O certo é que o insólito como categoria narrativa reveste-se de uma certa magia ao registrar os enigmas da própria vida, em que o passado é lido com os olhos do presente e o presente, com os olhos do passado. Em virtude disso, o que deveria ser apenas ficção desdobra-se nas alegorias de um jogo intertextual crítico da realidade. Trata-se do diálogo entre o absurdo e o mágico, incorporado pelo poder das palavras do autor que o criou, fazendo-nos acreditar que tudo é possível, até o improvável que se esconde ironicamente sob a aparência de trivialidade.

Reiteramos ainda que, revestida de indefinição e estranhamento, a narrativa do insólito, fundamentada na negação do convencional, representa a exacerbação da irracionalidade presente na própria realidade. Um dos exemplos da narrativa irônica do insólito é o estilo antropofágico da recriação, ou reinvenção,

⁸⁴ **Cabala e crítica.** Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 65.

literária da Bíblia, da história e de fatos do cotidiano, como verificamos na ficção scliariana.

3. MÊS DE CÃES DANADOS

Para o livro, baseei-me em duas coisas: 1) minha participação no episódio da Legalidade que, segundo me parece, foi a coisa mais próxima a um grande processo de transformação social que o Brasil já teve (se tivesse prosseguido, claro); 2) o noticiário da época..

Moacyr Scliar

3. 1. Scliar: leitor da história

Diferentemente da temática voltada para as raízes e tradições do judaísmo, até então focalizada por Moacyr Scliar, a novela **Mês de cães danados**: uma aventura nos tempos de Brizola propõe uma reflexão crítica sobre os momentos vividos entre dezoito e trinta e um de agosto de 1961, que ajudaram a definir aspectos fundamentais da história recente do Brasil. O autor faz-se presente como leitor da história neste livro que recebeu o Prêmio Brasília, em 1977, conferido pela Fundação Cultural do Distrito Federal para obras de ficção inéditas.

Para escrever a obra, Scliar baseou-se na sua participação, como estudante de medicina, no episódio histórico denominado Movimento da Legalidade e no noticiário da época, notadamente no que era veiculado pelo jornal gaúcho **Correio do Povo**. Pela voz crítica autobiográfica do narrador-protagonista, o autor procura mostrar que, se as idéias de citada revolução tivessem prosseguimento, principalmente as que pregavam a valorização do trabalho no campo, este poderia ter sido um dos maiores processos de transformação estrutural da sociedade brasileira.

O fato de Moacyr Scliar ter vivenciado os acontecimentos apresentados pelo narrador já instaura a *mise-en-abyme*. Assim, a semelhança entre a história contada e a experiência do autor, pelo viés de uma hábil transposição para o contexto do narrador, faz sobressair, de alguma maneira, o próprio ato da escritura narrativa.

A luta pela Legalidade, liderada pelo governador Leonel Brizola, do Rio Grande do Sul consistia na mobilização popular que, após a renúncia do presidente Jânio Quadros, exigia o cumprimento da Constituição e a posse do vice-presidente

João Goulart. As tropas militares do III Exército, que compreende os estados do sul do país, mantinham-se em alerta para inibir possíveis tumultos ocasionados pela divulgação da Emenda Constitucional que poderia impedir a posse de Goulart, o que possibilitaria a eleição indireta.

A novela não só remete, de forma explícita, aos textos jornalísticos, como se assemelha a eles no estilo conciso e objetivo e chega a empregar uma linguagem lacônica em alguns trechos. Entretanto, diferencia-se deles justamente pelo caráter ficcional, na medida em que suas metáforas, embora preservem um discurso híbrido, possibilitam novas significações para os eventos históricos.

O título **Mês de cães danados** alude à crença popular de que agosto é o mês de “cães danados”. No caso, os cães constituem uma metáfora dos políticos que, no Brasil, coincidentemente têm atitudes provocadoras de manifestações populares, no mês de agosto, mudando os rumos do país. Desde o início, este mês marca o panorama da nossa história com acontecimentos relevantes de transformação sócio-política.

A propósito, a carta que precipitou a Independência do Brasil foi escrita pela Princesa Leopoldina, com data de 29 de agosto de 1822, embora D. Pedro só a tenha recebido no dia 7 de setembro. Três anos após, Portugal, cedendo à coação dos ingleses, reconhece a independência do Brasil em 29 de agosto de 1825.

Bem mais tarde, em agosto de 1942, o Brasil, sob o governo do caudilho gaúcho Getúlio Vargas (1930-1945), uniu-se definitivamente às forças aliadas, iniciando sua participação efetiva na Segunda Guerra Mundial. De volta ao poder pelo voto popular, em 1951, o mesmo presidente, Getúlio Vargas, pressionado pelos militares para que renunciasse, preferiu suicidar-se em 24 de agosto de 1954.

O mês de agosto continua marcante para a política brasileira. Assim, em 31 de agosto de 1969, o marechal Arthur da Costa e Silva, também gaúcho, é obrigado a afastar-se da Presidência da República, por ter sofrido uma trombose, sendo substituído por uma junta militar, que foi responsável por atitudes radicais como a instituição da prisão perpétua e da pena de morte em circunstâncias consideradas por eles como "guerra revolucionária e subversiva".

Quanto à narrativa scliariana, o subtítulo – **uma aventura nos tempos de Brizola** – especifica o fato político-histórico a que se refere, banalizando-o, ao rotulá-lo de “uma aventura”, e propondo a leitura crítica dos interstícios da história do Brasil. O cenário é composto pelos agitados dias estigmatizados por movimentos populares, protagonizados principalmente por políticos paulistas e gaúchos de expressão nacional, como Jânio Quadros, Leonel Brizola e João Goulart. O foco é a renúncia de Jânio Quadros, no dia 25 de agosto de 1961, que gerou uma crise entre os militares favoráveis e os contrários à posse do vice-presidente João Goulart.

Trata-se de um período de transição, politicamente tumultuado para o povo brasileiro e, em especial, para os habitantes do Rio Grande do Sul, onde se centralizou a chamada Revolução da Legalidade, como já frisamos. Mesmo com a adaptação de elementos históricos, que retratam o cunho regionalista dos acontecimentos, a novela **Mês de cães danados** pode exemplificar o Scliar contador de histórias, que se vale do recurso de contar e recontar histórias inspiradas na imaginação e na sua leitura de outros textos e contextos.

Salientamos que, sendo publicada em 1977, em pleno vigor da ditadura, a obra deixa transparecer uma visão crítica sobre os fatos antecedentes ao

regime militar imposto ao país. A leitura que Scliar faz da história está fundada na característica dessacralizadora de convencionalismos, o que insere sua obra na tendência da ficção histórica contemporânea, que expõe ao leitor o diálogo tenso entre a história oficial e a invenção ficcional.

Revirar parodicamente a história oficial constitui um desafio, que o escritor enfrenta com a propriedade estilística que lhe é inerente, através do olhar irônico com que examina as circunstâncias insólitas. A historicidade dos fatos narrados reporta-se a intrincadas disputas políticas pelo poder, em que despontam pseudo-heróis que, fazendo-se passar por salvadores da pátria, mais se assemelham a personagens ficcionais de natureza satírica.

Como prosa de ficção de temática urbano-histórico-política, a novela faz a leitura dos acontecimentos políticos deflagrados principalmente a partir da cidade de Porto Alegre. Para tanto, mostra-se a reação do povo, sob um clima de ameaças e dúvidas diante dos interesses políticos camuflados pelos episódios históricos que mudariam o futuro da nação. O depoimento autobiográfico do narrador é parte de uma estratégia narrativa para desvendar, com humor irônico, situações insólitas pelas quais passa a população brasileira, na época.

O procedimento de construção da obra se funda, portanto, na recriação paródica de um passado político relevante para a vida brasileira, numa narrativa fragmentada que se desenrola em forma de um suposto diálogo. O diálogo não só reproduz a concepção de mundo do narrador, mas também reflete o estilo da escrita polifônica do autor, conforme os preceitos bakhtinianos. No caso, as vozes da história

se misturam às do narrador, que relata suas experiências como personagem central da história.

Assim, nessa narrativa, mesclam-se a sucessão de manifestações políticas anteriores e posteriores à renúncia do presidente, com o desencadeamento das frustrações pessoais do narrador, ex-estudante universitário, que vive rua General Câmara, antiga Rua da Ladeira. Nesse espaço, ele tem o seu inusitado “ponto comercial”, onde conta histórias para os transeuntes, e exige o pagamento de acordo com a quantidade de informações que interessa ao ouvinte.

Estruturalmente, a obra é formada por mosaicos narrativos, que são as histórias da vida particular do narrador, articulados em um painel da história da política brasileira. A seqüência narrativa pode ser percebida pelos capítulos datados de “dezoito” a “trinta e um” de agosto e por referências a fatos mencionados anteriormente ou previstos para o dia/capítulo seguinte.

Tais capítulos são nomeados de acordo com uma sucessão cronológica, que tanto realiza quanto “des-realiza” a temporalidade histórica, pela precisão/imprecisão presentes em sua formulação. São eles: “Dezoito de agosto, sexta-feira – e daqui por diante depoimento textual”; “Dezenove de agosto, sábado”; “Vinte de agosto, domingo”; “Vinte e um de agosto, segunda-feira”; “Vinte e dois de agosto, terça-feira”; “Vinte e três de agosto, quarta-feira”; “Vinte e quatro de agosto, quinta-feira”; “Vinte e cinco de agosto, sexta-feira”; “Vinte e seis de agosto, sábado”; “Vinte e sete de agosto, domingo”; “Vinte e oito de agosto, segunda-feira”; “Vinte e nove, terça-feira; “Quarta, trinta” e “Trinta e um”.

Notamos, ainda, como a nominação dos capítulos é sintetizada com a diminuição do número de palavras para identificá-los. Dessa forma, do primeiro ao último capítulo os títulos sofrem uma redução vocabular significativa, tendo em vista o gradativo rebaixamento social do narrador, que passa de uma vida confortável de estudante, filho de um estancieiro, a mendigo das ruas de Porto Alegre.

No enredo, a evolução cronológica dos episódios históricos é assinalada pelo olhar irônico que indica a precisão com que o narrador-protagonista adianta o que vai ser comentado no jornal, no dia seguinte. Por outro lado, as histórias de sua vida pessoal, sem preocupação com a seqüência temporal, constituem-se de *flashes* de memória das peripécias de um jovem estudante de Direito, que se envolve em questões amorosas, familiares e políticas. São enredos que se cruzam e, em alguns momentos, misturam-se e confundem-se na articulação da narrativa.

Como num quadro, sobrepõe-se ao relato dos acontecimentos históricos do período a caracterização dos problemas sociais do povo, representados pelo caso particular do mendigo, como já assinalamos. Instaura-se aqui a *mise-en-abyme*, visto que se desvela a idéia de uma narrativa dentro de outra narrativa, instalando-se o jogo especular que reflete o próprio processo intertextual da paródia, como recurso de crítica à história oficial.

O protagonista é o narrador onisciente que mostra a repercussão dos acontecimentos de uma época da história na sociedade brasileira. Para isso, ele recria o universo da história no universo novelesco de sua vida e relata as suas indagações para um suposto ouvinte.

Podemos observar, já nas primeiras linhas da novela, as marcas da oralidade lingüística, uma das características da narrativa ficcional de Scliar, na voz do narrador irônico que exige do ouvinte o pagamento de uma taxa para contar as recordações de um passado do qual se considera herói: “É muito pouco. Isso aí? É muito pouco.”(p. 5)

A partir daí, o narrador seleciona e intercala os planos da história do Brasil com os da sua história, de acordo com o interesse próprio:

Queres saber da ema fugaz? Queres? Então é muito pouco. Queres saber dos bois empalhados? Da tia de Pelotas? Da Carta de Punta del Este? Da queda do cruzeiro? Do Banco da Província? Do Simca Chambord? Das Cestas de Natal Amaral? Do considerável número de populares bradando viva Jânio? Queres saber de tudo? Queres? Então paga.
Queres saber da vozinha na parede. Queres saber da crise de Berlim. Queres saber dos batelões afundados no Canal do Rio Grande. Queres saber da machine-gun. Queres saber do Restaurante Universitário. Queres saber do Chevalier Rolland. Queres saber o que aconteceu na Praça da Matriz, naqueles dias, há muito tempo.
Queres saber de tudo – por uma moeda. Mas vem cá – perdeste a vergonha?
(p. 5) ⁸⁵

A passagem citada, que funciona como um sumário da novela, deflagra uma seqüência discursiva formada por enunciados telegráficos, aparentemente desconexos. Na realidade, a coerência só existe a partir da percepção do humor subjacente da ironia, sinalizada pela dicotomia entre os relevos de um mesmo tecido narrativo, em que a vida pessoal do narrador, personagem amargo, que ri de si mesmo, baliza a visão dos fatos históricos, aqui retratada.

O mendigo seleciona e antecipa o que vai relatar, vasculhando as intercorrências do passado com o olhar do presente e recortando o que lhe possibilita

⁸⁵ SCLIAR, Moacyr. **Mês de cães danados**: uma aventura nos tempos de Brizola. Porto Alegre: L&PM, 1977. (Para efeito de citação deste livro, de agora em diante, será indicada apenas a página da obra, neste terceiro capítulo do presente trabalho.)

satisfazer sua ansiedade de mostrar-se como um herói, ainda que marginalizado por contingências sócio-políticas. É necessário frisarmos que o relato do narrador, em toda a novela, é pautado por marcas da oralidade, com uma linguagem aparentemente objetiva, repleta de perguntas diretas e de frases sem verbo, como notamos no fragmento citado.

As questões propostas relacionam-se à vida particular do narrador misturadas ao contexto histórico do momento vivido em 1961, que o conduziram à situação de pobreza na qual se encontra. Quanto ao aspecto pessoal, ele refere-se à vivência familiar, com a “ema fugaz”, os “bois empalhados”, a tia de Pelotas” e o “Chevalier Rolland” (símbolo do seu desempenho sexual); e à vida de estudante, com a “vozinha na parede” e o “Restaurante Universitário”.

Já quanto à história que mudou especialmente a sociedade brasileira, ele destaca a “Carta de Punta Del Este”, a “queda de cruzeiro”, “os populares bradando viva Jânio”, a “crise de Berlim”, a “machine-gun” e os acontecimentos da “Praça da Matriz”.

A expressão crítica à centralização do poder econômico e ao consumismo da época também merece destaque no testemunho do narrador, quando ele alude às propagandas do “Simca Chambord”, do “Banco da Província”, e das “Cestas de Natal Amaral”, entre outras que são mencionadas no desenrolar da narrativa.

Assim, “ema fugaz” representa a mãe do narrador, amor passageiro (“fugaz”) de seu pai, fazendeiro criador de gado nos pampas gaúchos. Além disso, como o macho da ema, ave dos campos e cerrados brasileiros, é quem choca os ovos

postos pelas fêmeas, a ema macho pode ser a metáfora do pai, que criou o filho com a ajuda da irmã, a quem o narrador denomina a “tia de Pelotas”. Tal peculiaridade da ema reforça a sua simbologia nesta narrativa, já que o pai da personagem se responsabiliza pela sua educação, sem a interferência materna.

A história dos “bois empalhados” ironiza a falcatura nas relações comerciais entre os fazendeiros e os bancos. Seu pai, com problemas financeiros, dá as terras e os bois em garantia de um empréstimo. Entretanto, enquanto espera para receber o dinheiro, a aftosa dizima os animais. Um dos irmãos do narrador tem a idéia de empalhar os bois mortos e colocá-los no pasto para trapacear o “homem do empréstimo”.(p. 50)

A queda do poder aquisitivo do povo e, conseqüentemente, dos seus sonhos de consumo, é resultado das intercorrências político-econômicas desastrosas do governo brasileiro. Tudo isso acontece num período complexo da história do Brasil e do mundo, formando o conjunto das condições naturais, sociais e culturais, nas quais se alicerça a trama da novela.

As variações de assunto sugeridas pelo narrador informam o conteúdo do seu relato, como se fossem as qualidades de um produto oferecido ao consumidor, no caso o interlocutor, que paga para adquiri-lo. Podemos perceber, ainda, a metalinguagem implícita no discurso da personagem, quando a qual se assemelha ao escritor que sobrevive de seu trabalho.

Nessa perspectiva, estabelece-se a relação comercial entre o interlocutor, comparado ao leitor, que remunera a atividade de contar histórias, cumprindo o papel do consumidor que paga pelo produto adquirido. Assim configura-

se a metáfora do pagamento de um relato de memórias, em que são apresentadas pistas que ajudam o leitor/interlocutor/consumidor a esclarecer alguns aspectos das indagações feitas no início.

A seu modo, o protagonista propõe uma espécie de contrato para o ouvinte das histórias: “Queres saber de tudo? Queres? Então paga.”(p. 5); “Porque só falo se me pagam.”(p. 6); “Pagando vais ouvir uma boa história.”(p. 7) Estabelece-se, entre ambos, um aparente diálogo, na medida em que o interlocutor só se manifesta por meio das expressões do narrador. Trata-se, portanto, de um interlocutor implícito, que fala pela voz do outro, que existe pela existência do outro, transformado em ator secundário. O interlocutor é complemento passivo do processo de oralização, já que o narrador torna-se ele mesmo seu interlocutor, numa caracterização da *mise-en-abyme*.

De qualquer forma, o dialogismo estrutura a narrativa e a concepção de mundo carnavalizado, aqui exposta. No “depoimento textual” (subtítulo do primeiro capítulo), que compõe a essência da obra, as vozes da ficção e da história, entrecruzadas, convergem para o ponto de vista unívoco da representação crítica, também num processo de *mise-en-abyme*.

A autenticidade crítica repercute na postura do narrador que, embora tenha momentos de esquecimento e de insegurança, procura sempre desafiar as convenções sociais. Essa é a tônica da sua presença na narrativa, como a personagem central que reconstrói a história e a recompõe com sua imaginação.

O insólito, como categoria estética, está no cerne da narrativa carnavalizada em que o filho bastardo, cujo pai pertence a uma tradicional família dos

pampas - “Nossa família era antiga. Era e é, a cada dia mais.”(p. 17) - torna-se mendigo nas ruas de Porto Alegre e ganha a vida como “contador de histórias”.

Em nome do caráter ambivalente da liberdade preconizada pela carnavalização, ao unir pólos opostos, que negam e afirmam, amortalam e ressuscitam, num tom irônico e escarnecedor, a vida é retratada pelo narrador-protagonista com realismo grotesco, na medida em que se acentua a sua degradação social: “Olha: quem te diz isto tinha um sobrenome ilustre. Estava até gravado nos copos de uma espada.”(p. 8)

Acontece, então, a liberação da consciência, do pensamento e da imaginação, que permeia o depoimento irônico sobre os acontecimentos:

Sou de um tempo em que não se acreditava em moedas. Sou do tempo de dólar a 278 cruzeiros. Sou de dezoito de agosto de 1961. Vai te dar trabalho fazer com que eu acredite em moedas. Ou pensas que o trabalho é só meu? Não quero saber de quanto é a tua moeda. O que ela valer será pouco. (p. 6)

A repetição do verbo – “sou”- funciona como marcador do tempo e determina a vivência do protagonista e o período histórico do que vai relatar. O teor crítico e saudosista da fala, aparentemente displicente, reflete-se no caráter insólito da vida da personagem, uma pessoa culta, mendigo por opção, que encontrou, na rua, sua maneira de censurar a sociedade que o discrimina e de criticar o desenrolar da política do país. A propósito, o narrador explica sua situação:

Aqui, nesta Rua da Ladeira, a meio caminho entre um rio repelido e uma coxilha sepultada, vivo em paz, arrecadando tributos que me são devidos por um passado heróico. Aliás é pouco o que recebo. Já pensei em aumentar meus rendimentos. [...] Mas prefiro ficar em silêncio, enrolado em meu poncho. Falo em circunstâncias especiais.(p. 15)

As expressões “rio repellido”, e “coxilha sepultada” descrevem, com ironia, a natureza que forma a paisagem da cidade de Porto Alegre, no meio da qual vive “em paz”, o mendigo contador de histórias. O rio, como água que corre, representa o “passado heróico” da personagem, apenas valorizado por ela mesma. A coxilha, como a colina recoberta de vegetação, constitui o espaço idílico da liberdade, por onde viaja a imaginação do herói.

Por outro lado, o protagonista está aprisionado ao seu passado, sob a proteção do poncho, herdado do avô, que desempenha a função do abrigo e representa o peso da vida e da tradição familiar. Ao mesmo tempo, o poncho esconde o que restou do herói narrador, que, devido a um acidente, tem dificuldade para se locomover de um lugar para outro e para sobreviver à margem da sociedade.

A propósito, Carlos Vogt acentua que,

ironicamente, como um efeito produzido pela paródia do próprio simbolismo da tradição familiar quando confrontado com a realidade, a dureza e a impermeabilidade do poncho é o resultado da acumulação histórica de muita sujeira e muito suor.⁸⁶

Diante disso, entendemos que a impermeabilidade do poncho, do mesmo modo que retém todas as intercorrências da vida do herói, abafa o som dos gritos significativos das suas lutas inglórias, o que ajuda a sedimentar o seu rebaixamento social e histórico. Tal procedimento instaura o mundo invertido da

⁸⁶ A solidão dos símbolos: uma leitura da obra de Moacyr Scliar. In: _____. **Ficção em debate e outros temas**. São Paulo: Duas Cidades, Campinas: UNICAMP, 1979, p.76.

carnevalização, responsável pelo tom irônico do humor nas narrativas scliarianas, como já frisamos.

Outra passagem modelar do relato, no tocante ao suposto diálogo do narrador-protagonista, diz respeito à tentativa que faz de identificar o interlocutor e identificar-se, de alguma maneira:

Não tenho sobrenome, mas posso te arranjar um apelido. Apelido sempre é bom, dá à história um tom pitoresco, um ar regional. Tu és de onde, amigo? Espera aí, deixa eu adivinhar. Tu és de São Paulo. Pelo bigode, pelo sotaque, deves ser de São Paulo. Terra boa. Terra dos bandeirantes. Andaram por aqui, os bandeirantes. Atacaram as missões. Bem, mas isto agora não interessa, é passado muito remoto. És de São Paulo? Então o meu apelido é Picucha. Mário Picucha. Isto é que interessa. (p. 8)

Para o narrador, a questão da identidade real é secundária, desvalorizada por ele mesmo, já que usa somente o apelido Mário Picucha, em homenagem ao avô, para valorizar-se e sentir-se menos marginalizado na sociedade. Além do mais, a identificação, no caso pelo apelido, faz-se necessária para cumprir a função dos elementos essenciais à comunicação, emissor e receptor, e criar uma atmosfera favorável para entabular a conversação, mesmo que não haja interação entre eles.

A “des-identidade” das personagens é recorrente nesta novela e, no suposto diálogo, caracteriza também o interlocutor, uma voz indefinida e carente de autonomia, descrito com ironia pelo narrador-protagonista. Quanto ao aspecto físico, ressalta-se o bigode e o sotaque, determinantes de sua origem hipotética, da “terra dos bandeirantes”, epíteto relativo ao estado de São Paulo, que simboliza um *locus* cultural e econômico de importância na formação histórica do Brasil. No entanto, o que está

em evidência para o narrador é o ato de narrar, independentemente das personagens que participam da ação.

Convém recordarmos que a oposição entre gaúchos e paulistas é histórica, principalmente em questões relacionadas à política brasileira, como fica claro no tom irônico do seguinte trecho: “Ouvi dizer, paulista, que vocês tomaram conta do país. É verdade? Pode ser. Mas desta história não vais tomar conta, estás ouvindo? Quem manda nesta história, nesta coxilha – sou eu.”(p.12) A última frase mostra a voz do poder relacionada ao narrador que detém a fala e determina o que deve ser contado.

Como podemos notar, é significativo o apelido “paulista” dado pelo narrador gaúcho, tendo em vista que os episódios políticos da época envolveram a troca de um presidente que optou por viver em São Paulo por um do Rio Grande do Sul. Embota tenha nascido no estado do Mato Grosso do Sul, Jânio Quadros (1917-1992) residia há muito tempo em São Paulo, onde se elegeu vereador (1947), prefeito da capital (1952 e 1985) e governador do estado (1954). Diante disso, a partir daí, o termo “paulista” passa a ser o vocativo irônico pejorativo com que o mendigo mostra o poder de sua fala ao se dirigir ao outro, até então despersonalizado.

Como já salientamos, a época focada no livro corresponde aos fatos relacionados à renúncia do presidente Jânio Quadros, político de São Paulo, e à posse do vice-presidente João Goulart (1919-1976), gaúcho. Ora, o escritor, na voz do narrador, empreende a leitura dos fatos, filtrando-os com o olhar irônico que destaca o que lhe interessa como material para reflexão e crítica:

[...] não posso me responsabilizar pela exatidão do que aconteceu antes de 1961. Mas – confia na minha imaginação. Vou te contar coisas que nunca ouviste, que nunca leste; coisas que não viste no cinema nem na televisão. Vou te contar um *causo*, sabes? Um *causo*. É o que vou te contar. (p. 10)

Metalingüisticamente, o vocábulo “*causo*” ratifica a presença da oralidade como traço fundamental da novela analisada. Ademais, durante todo o relato, coloca-se em evidência a polêmica relação entre história, comprovada pelas matérias veiculadas pelo jornal **Correio do Povo**, e a ficção, baseada na recordação dos fatos pelo narrador.

Assim, com uma linguagem ágil e loquaz, este contador de *causos* lembra as vozes do passado político brasileiro, correspondente a agosto de 1961, que ecoam no presente, misturadas ao seu passado pessoal, no mesmo espaço urbano de outrora, a cidade de Porto Alegre.

Na duplicidade narrativa, em que são extrapolados os limites da história e inseridas as intrigas pessoais, ressalta-se o insólito, sem a preocupação do narrador com a linearidade temporal:

Qual é o problema, paulista? Passou depressa demais? Ah, e eu ia te contar a minha infância dia por dia? Hora por hora? Não estás querendo mais nada, paulista! Pagas pouco e queres muito! [...] Eu resumi, está bom? Resumi. Te dei uma notícia. Tipo jornal: *Bilhete de Jânio pedindo informação sobre SET*. Esta era uma notícia de dezoito de agosto de 1961. *Correio do Povo*, podes conferir. De Jânio te lembras, não é, paulista? Conterrâneo teu. E dos bilhetes de Jânio, te lembras? Aquelas mensagens sintéticas? Sou sintético, paulista. Não tens pressa? Não exiges objetividade? Pois aí tens: síntese, objetividade. (p. 12)

A personagem ironiza e questiona a temporalidade com as perguntas reforçadas pelas expressões “depressa demais”, “dia por dia” e “hora por hora”. No diálogo

transcrito, o humor irônico também está presente na linguagem sintética do “depoimento textual”, semelhante à aparente “objetividade” lingüística do jornalismo.

As “mensagens sintéticas” remetem-nos ao hábito do presidente Jânio Quadros, que se comunicava com seus assessores através de bilhetinhos. Pelo inusitado comportamento presidencial, tais bilhetes são bastante conhecidos nos bastidores da história do Brasil.

Ao entrelaçarem-se a história oficial com as recordações do narrador, destaca-se um dos símbolos da tradição da família dos pampas gaúchos, a espada herdada pelo mendigo Mário Picucha, que a carrega debaixo do poncho. Ela representa o poder de seus antepassados, de cujo heroísmo ele se orgulha:

Nossa família era antiga. Era e é, a cada dia mais.
Nossos antepassados haviam nos legado duas espadas idênticas, ambas com o nome ilustre gravado nos copos. Uma estava na fazenda; outra na casa de minha tia, apoiada em ganchos de ferro cravados na chaminé de pedra da grande lareira. Nas noites de inverno minha tia sentava-se diante do fogo, o livro de história medieval sobre o colo e ficava a olhar a espada.
Sabia que longe, na fronteira, meu pai também estava sentado em sua cadeira, olhando a outra espada, esta afixada numa parede nua. E em algum lugar os olhares se encontravam; duros olhares que eles, o homem e sua irmã, terçavam como outras espadas. Horas combatiam em silêncio, a raiva contida impedindo-os de suspirar, de gemer; finalmente, por um tácito acordo se levantavam e iam se deitar, ela no seu catre estreito, ele na larga cama, junto à esposa. (p.17-8)

Nesse segmento, o tom do relato parece mais sério e desaparecem as marcas da oralidade que constituem um dos traços predominantes na narrativa scliariana, como já assinalamos. O poncho e a espada são os símbolos que prendem o narrador anti-herói ao passado e ele os dimensiona, conforme a necessidade, para engrandecer suas histórias.

A espada também pode ser vista como alegoria fálica. Para sua tia, a espada representa a reclusão sexual, no “catre estreito”, pois ela está à procura do seu par masculino; para o pai, ao contrário, remete à liberdade sexual, “na larga cama”. A espada “apoiada em ganchos de ferro cravados na chaminé de pedra”, na casa da tia, reflete, ainda, os preconceitos da sociedade machista a que ela estava presa, enquanto a espada da casa de seu irmão estava apenas “afixada numa parede”, mais livre.

O livro de história medieval nas mãos da tia alude à idéia do poder dos latifundiários, perdido com a desvalorização do trabalho no campo, que estimulou a evasão de mão-de-obra para a cidade. Daí a necessidade da exaltação dos períodos de glória do latifúndio, amparada na constante menção a Rolando, aliado de Carlos Magno, em suas aventuras: “Que sabem de Rolando? Rolando, que na batalha só fez soar sua trompa, pedindo socorro a Carlos Magno, quando já não havia esperança? Rolando que combateu até a morte em Roncevaux?” (p. 16)

Os feitos do cavaleiro Rolando, um dos doze pares de Carlos Magno são contados no célebre poema épico medieval francês “A canção de Rolando” (*La chanson de Roland*), que narra a batalha de Roncevaux, entre sarracenos e franceses, onde o herói morreu numa emboscada. Como toda canção de gesta, “A canção de Rolando” retrata os dramas humanos das tensões sociais do feudalismo.

Rolando ficou conhecido por lutar em defesa do povo humilde, com sua durindana, conhecida como a grande espada. Na novela, Rolando é o herói no qual o narrador procura se espelhar. No entanto, a personagem só consegue ser o avesso do herói, como uma figura caricaturesca de herói marginal. É importante ressaltarmos que, em vários momentos da novela de Scliar, o narrador refere-se a trechos da citada

canção medieval para ratificar, em especial, a sua força sexual, simbolizada pela espada durindana.

Ademais, para destacar sua condição de discriminado por ser filho de uma relação extra-conjugal, o narrador-protagonista emprega o termo “meio”, formando um jogo de palavras para reforçar a significação de metade:

Assisto televisão ... Não acreditas? Pois olha: daqui deste lugar – o *meu* lugar, de fato e de direito – posso ver, através daquela janela, aquela ali no primeiro andar, um televisor ... Meio-televisor. Não sei quem mora ali; mas trata-se de gente de hábitos regulares; todas as noites, das sete às onze, assistem televisão. Meia-televisão, para mim. A posição da janela só permite ver meia-tela. Gosto muito das novelas – meias-novelas – especialmente aquelas que refletem os conflitos, meios-conflitos, sobre a terra; dois fazendeiros – dois meios-fazendeiros (dois meios-fazendeiros fazem um fazendeiro? Responde depressa, paulista, tu que és bom em cálculo) disputam uma fazenda – meia-fazenda. Gosto do fazendeiro que perde. Gosto do meio-rostro dele, aquela metade esquerda que posso ver. [...] Algum ricto irado neste meio-rostro. E daí? E se há? Compreendo a ira; o que não compreendo é o riso, especialmente este teu sorriso, este teu meio-sorriso alvar. E queres saber? Me importa tanto a meia-cara que não vejo, como a face oculta da lua. Falando em lua – vi os americanos descenderem na Lua ... (Esta Lua com maiúscula). Meia-Lua. A propósito, paulista: os russos, não? Não desceram na Lua? Tens certeza? Ontem não? Nem hoje? Eu já sabia, paulista, só estou te perguntando porque eles podiam ter descido na outra meia-Lua. A que tu vês. (p. 31-2)

Nesse fragmento, delineia-se a ironia como forma de problematização das diferenças sociais, marcadas pelos valores morais hipócritas da burguesia, que se depreendem da fala do narrador. É um parágrafo longo, com mensagens telegráficas em linguagem popular, mas simbólica para ilustrar o ponto de vista crítico do narrador sobre a situação.

Com tal artifício lingüístico, enfatiza-se o preconceito para ironizá-lo, pois o narrador não encontra o seu lugar (“*meu* lugar”) no contexto social. Apenas a sarjeta, conhecida metáfora da marginalização, é admitida por ele como seu lugar “de fato e de direito”, já que seu universo insólito, reproduzido no texto, é sempre o das

metades (meio- ..., meia- ..., meios- ..., meias- ...), considerando-se “meio-ser-humano”.

O discurso baseado no signo “meio” imprime sentidos diversos ao jogo de palavras que representam o contexto social em que vive o mendigo. Os vocábulos recebem novos significados à medida que se agregam ao numeral fracionário “meio”, em destaque, caracterizando-se a *mise-en-abyme*. Assim, do seu patamar, o protagonista visualiza criticamente apenas um mundo incompleto, uma vez que lhe falta o complemento financeiro para que possa ser incluído na sociedade capitalista em que vive. A fração “meio” pode refletir ainda a fragmentação interior de Piucha, que se sente rejeitado pela também família.

Percebemos, ainda, o processo metonímico através de signos que caracterizam o início da década de 60, como “televisor” e “Lua”. Além disso, o tranqüilo hábito de assistir às novelas da televisão, na cidade, opõe-se aos conflitos inerentes à terra, retratados nas mesmas novelas, de forma paradoxal. É a representação crítica da passividade da população urbana diante dos problemas do campo.

O comentário “Esta Lua com maiúscula” configura a censura à hegemonia econômica dos Estados Unidos sobre os países do bloco capitalista, ainda durante a guerra fria, em oposição à outra metade - “outra meia-Lua” - do bloco socialista, dominado pelos russos. Ademais, tal oposição também significa a divisão social, em que os pobres, como o narrador, estão de um lado e a burguesia endinheirada, na qual ele insere o paulista, de outro.

Em outras situações, o narrador-protagonista também articula suas idéias com os mesmos recursos discursivos, enfatizando novamente o signo “metade”, como espaço intermediário, um entre-lugar que assinala a carência, suportável porque representa a ausência parcial. Assim, “o meio-silêncio, a meia-escuridão” (p.33) são toleráveis, em oposição ao silêncio ou à escuridão total; “um meio-rosto” e um “meio-bigode” (p. 150) opõem-se ao solitário olho inteiro, mas compõem o ângulo visível do homem que aparece na janela.

Já a “meia-cabeça”(p. 162) de uma boneca de porcelana, jogada no meio de destroços simboliza a própria vida do narrador, que era filho de fazendeiro e se transformara no mendigo Mário Picucha. A mais significativa das seqüências narrativas é o momento em que ele se reporta, com ironia, ao relacionamento de seu pai com a mãe:

Pois então falei em minha mãe, paulista. Foi a mulher que ele manteve durante um ano. Isso, depois de ter com a esposa legítima um filho que, na pia batismal, recebeu o nome de Artêmio: meu irmão mais velho, paulista. Aliás, meio-irmão. Eu sei; conheço bem tudo que é meio. (p. 156)

Aqui se esclarece a concepção da vida de Picucha, como filho de um abastado estancieiro e de uma mulher pobre. Resulta daí a sua posição marginal e crítica de quem vive ao lado do povo e não das oligarquias. Outro sintoma de sua posição social é que ele está sempre observando a vida das pessoas, através de uma janela de primeiro andar de um prédio situado na frente de onde ele se fixou. Como um *voyeur* rebaixado, ele espia e examina o outro lado da sociedade que está um pouco acima dele.

No desenrolar da narrativa, merece destaque, ainda, o caráter metalingüístico do discurso de Picucha, quando reitera o verbo “mentir”, em vários momentos, a propósito de

... uma funda que fiz com borracha de uma câmara velha e [...] Não. Minto. A câmara não era velha, não. Roubei-a de um carro que estava estacionado aqui. Do porta-malas. Não. Minto. Não matei o pombo com a funda. Eu me fingia de morto, com uns grãos de milho na palma da mão aberta – armadilha, sabes? [...] Não. Minto. Não usei grãos de milho como isca, não. (p.36)

... e eu comi o milho assado numa fogueirinha que fiz aí na sarjeta ... Minto. Acendi o fogo mas tive de apagá-lo: os brigadianos não queriam fogo aqui na Rua da Ladeira. Comi as espigas cruas. Minto. Não comi nada. (p. 38)

Minto. Nunca comprei milho. (p. 39)

Uma cadeia de informações, com a repetição da forma verbal “minto”, estabelece o paradoxo do falso mentiroso que põe em dúvida as próprias afirmações, fazendo eco à sinceridade dos ideais políticos que levaram a nação a vivenciar os problemas decorrentes dos fatos históricos apresentados. Além disso, sobressai no discurso a construção e a desconstrução da linguagem, que une os pólos opostos de afirmação e negação das ações do narrador. A eloquência da oralidade reforça a auto-correção da personagem e cria imagens oscilantes para o leitor.

Em outra seqüência de ações, o narrador reduz os seus ideais ao macabro colar que usa:

[...] Me orgulho dele, só o uso de vez em quando. Foi feito por mim mesmo. De que é feito? Adivinha, paulista. Não, nunca adivinharás. São caveirinhas de ratos, paulista. De ratos, de ratazanas, de camundongos, e até de um morcego. As casas velhas do centro estão infestadas destes bichos. Fui eu mesmo que os matei, começando por um ratão que me mordeu o pé – decapitei-o na hora. Este, liquidei-o em legítima defesa. Os outros, pelo simples amor à caça, pelo prazer de matar. (p. 106-7)

O colar representa a sua vida. As caveiras dos ratos e do morcego, animais encontrados nas casas velhas, simbolizam os sonhos de projeção social acalentados na juventude, que foram mortos porque se transformaram em pesadelos, mas deixaram marcas ainda visíveis em sua postura crítica. O rebaixamento social do anti-herói, na sua condição marginal, é expressa pelos animais a que se refere (“ratos”, “ratazanas”, “camundongos” e “morcego”) e pelo “prazer de matar”, como se fosse um passatempo agradável.

O vocativo “paulista”, empregado repetidamente, por ser caracterizador do interlocutor, com quem o protagonista conversa durante duas semanas, é habitualmente escrito como nome comum, com letras minúsculas, justamente pelo seu caráter indefinido e sua impossibilidade de fala direta. No entanto, nas alucinações finais do narrador, o paulista torna-se uma ameaça à sua vida e passa a ser nome próprio, grafado com a inicial maiúscula:

Hein, Paulista? Vieste para me matar, como se eu fosse um cão raivoso? Hoje é trinta e um – ainda não é meia-noite – e portanto estamos ainda em agosto, o mês de cães raivosos.(p. 196)

A metáfora do mês de cães raivosos configura o cenário político da época, já que a posse do vice-presidente João Goulart só foi definida nos últimos momentos de agosto de 1961. A novela, em forma de depoimento e testemunho, encerra-se no dia trinta e um com uma estranha declaração:

Sim, Paulista, gosto de minha vida, ainda que ela te pareça tão miserável e precária como a de um cão raivoso no último dia de agosto.
O trinta e um.
Mesmo gostando da vida, Paulista, estou disposto a arriscá-la nesta aposta. Os homens do pampa somos assim.

Estás pronto? Então lá vai.
Trinta e dois. (p. 197)

O depoimento, que encerra o “mês de cães danados”, no último dia de agosto, constitui uma declaração de amor à vida por parte do protagonista-narrador, como insinua o jogo entre as expressões “trinta e um” e “*trinta e dois*”. O “*trinta e dois*”, calibre de revólver, além de ser alegoria da morte dos ideais, simboliza também a continuação dos problemas, uma vez que não há menção ao dia primeiro do mês seguinte, que representaria um recomeço.

As expressões “trinta e um” e “*trinta e dois*” propõe um jogo com os significados da história, para instigar a percepção do leitor, representado pelo interlocutor sem voz. O tom da flagrante ironia tem como alvo o último dia do mês dos cães raivosos, quando as decisões políticas sobre a posse do vice-presidente foram determinadas, como frisamos, e o “*trinta e dois*”, como prenúncio da morte da livre expressão das idéias ocorrida no período ditatorial militar, iniciado em 1964.

A propósito, o discurso historiográfico revela que só no dia trinta e um foi decidido que o vice-presidente João Goulart deveria chegar a Porto Alegre, no dia seguinte. Com efeito, o período de indecisão estendeu-se de vinte e cinco de agosto de 1961 até a posse de Goulart, em sete de setembro do mesmo ano.

Nessa perspectiva, aproveitando a história do Brasil como pano de fundo, Scliar critica as incertezas pelo desdobramento da situação que marcou a história social do país. Para isso, a estrutura de sua narrativa, em evidência (*en abyme*), joga com sobreposições discursivas que se desdobram nas leituras paródicas que a circundam, configurando-se o procedimento da *mise-en-abyme*.

3. 2. *Correio do Povo* e ficção

Sendo ficção histórica, a novela **Mês de cães danados** redimensiona os episódios da história. Para tanto, Moacyr Scliar situa a história do Brasil no centro da narrativa, sedimentada pelas citações do jornal **Correio do Povo**, de Porto Alegre.

A ironia instala-se nas frestas da construção narrativa, onde a miscelânea de informações jornalísticas mistura-se a trechos da vida do protagonista. A seqüência temporal da história relatada com base na mídia é a única referência coerente no fluxo narrativo desordenado que, não obstante, caracteriza-se pela visão crítica da conjuntura social e dos eventos do passado.

A criação literária, que se apodera de notícias veiculadas pela mídia escrita e o envolvimento de Scliar, quando estudante universitário, com os acontecimentos histórico-políticos retratados na novela pela voz do narrador-protagonista provocam questionamentos sobre a fronteira entre a veracidade e a verossimilhança dos fatos narrados. A motivação autobiográfica desafia a escritura literária, marcando a tensão latente entre o discurso histórico e o ficcional.

Da diversidade dos discursos resulta a polifonia dialógica, procedimento inaugural da recriação paródica, que se funda no insólito das atitudes ou situações passíveis de crítica. Desse modo, a estrutura narrativa, com um ponto de convergência, a história do Brasil, para onde são direcionados os diversos núcleos narrativos que tratam de particularidades pessoais do protagonista, caracteriza o processo da *mise-en-abyme*.

Destacamos, no caráter híbrido da novela analisada, a *mise-en-abyme* como um recurso estilístico que desestabiliza o efeito do real, em benefício da auto-referencialidade ficcional, e mostra a história espelhada no viés do ponto de vista irônico da literatura. Como ressaltamos, o processo escritural da *mise-en-abyme* centraliza no discurso da história a reviravolta paródica, mostrando-se como uma modalidade de reflexão sobre o contexto sócio apresentado.

Assim, o noticiário que sustenta a narrativa reflete não só os acontecimentos do momento, mas também o olhar crítico sobre as transformações sociais e políticas que se desencadeiam a partir deles. Na época, a força econômica do Brasil começa a se transferir da pecuária, grande fonte de renda do Rio Grande do Sul, para a plantação de soja e para a indústria, o que fundamenta a maior parte das críticas articuladas na novela **Mês de cães danados**.

As vozes narrativas imbricam-se, legitimadas pela data marcada no título de cada capítulo, como já apontamos. Da fala do narrador jorram fragmentos de textos jornalísticos, escritos em itálico, e recordações da sua vida particular, interrompidos por apartes irônicos e saudosistas.

No primeiro capítulo, temos a primeira referência jornalística, que consiste num aviso da Capitania dos Portos aos navegantes: “A *Delegacia da Capitania dos Portos informa: bóia de luz vermelha, Junco nº. 4, apagada; bóia de luz branca nº. 1, Canal das Pedras Altas, apagada.*”(p. 9). A partir dessa informação, o narrador divaga para o início da história de Porto Alegre e do Rio Grande do Sul, quando chegaram os açorianos, literalmente no escuro, porque ainda não havia bóias iluminadas no porto.

A veracidade dos dados veiculados na narrativa ficcional de agora em diante parece indiscutível, na medida em que o mendigo-narrador Mário Picucha insiste na comprovação dos mesmos pelo noticiário do jornal: “E se tiveres alguma dúvida sobre esta e outras informações podes consultar a coleção do *Correio do Povo*. Eles têm aqui, na Biblioteca.”(p. 9) A percepção da ironia, na fala da personagem, que sugere a pesquisa ao **Correio do Povo**, pressupõe o questionamento sobre a verdade.

No mesmo dia “dezoito de agosto, sexta-feira”, em meio a notícias sérias, como a assinatura da Carta de Punta del Este, há outras insólitas, como “*Professor paulista dará aulas de inglês usando mímica*” e alguém anunciando “*Torro Hitachi*”, enquanto, na Academia Nacional de Medicina discute-se: “*com que idade um homem fica velho? Por que um velho fica gagá? a calvície é sinal de velhice?*”(p. 17)

A Carta de Punta del Este prescrevia novas diretrizes para a política fundiária da América Latina, com o apoio do governo dos Estados Unidos, preocupado em repelir os movimentos camponeses organizados no continente americano. É interessante observarmos que, no Brasil, tais movimentos já começavam a se esboçar. Como percebemos, as incertezas e ameaças que se vislumbram no panorama sócio-histórico-político nacional do período são retratadas pelo narrador através da mistura de enunciados fragmentados e incoerentes entre si.

Do mesmo modo, ironicamente, colocam-se no mesmo patamar valorativo aspectos da política brasileira e propagandas diversas, estruturados num só parágrafo:

Torro Hitachi. Batom: café. Curso de Formação para Noivos. Reunião de amizade sino-brasileira: uma reunião de amizade sino-brasileira foi realizada com relação à permanência da China na delegação comercial brasileira, chefiada pelo vice-presidente João. (p. 19)

A linguagem em estilo telegráfico destaca o teor irônico implícito especialmente no significado da expressão “*amizade sino-brasileira*”, uma vez que a visita de João Goulart à China comunista, com o objetivo de estreitar os laços de amizade com o Brasil, foi um dos motivos da impugnação da posse do vice-presidente, pela junta militar, após a renúncia de Jânio.

A menção à cor “café” do batom é sintomática, se considerarmos que, na época, começou a ser incentivada a plantação da soja, também denominada feijão-chinês, em detrimento da cultura do café, tradicionalmente conhecida no Brasil. Daí resulta o sentido da seqüência discursiva, em que se evidenciam as arriscadas relações entre o Brasil e a China comunista, em plena guerra fria, já que nosso país pertencia ao bloco capitalista, dominado pelos Estados Unidos.

Assim, no centro das idéias desse fragmento está subentendida a crise que se insinuava no contexto nacional. A calma aparente começa a ser perturbada com “*Ligas Camponesas. Aguardem notícias sensacionais para breve. Isto era o dezanove de agosto, segundo o jornal.*”(p. 25-6). A linguagem marcadamente oral é respaldada pela citação direta do periódico.

A leitura do jornal é cortada por anúncios médicos apresentados aleatoriamente pelo narrador - “*Distúrbios sexuais. Doenças do sangue. Fígado, estômago, intestino. Cura rápida. Varizes.*”(p. 26) – formados de frases nominais para chamar a atenção sobre o problema sexual vivido por ele e suas observações sobre as varizes das pernas da namorada. A propósito, é interessante ressaltar que, na novela,

são citadas outras publicações do **Correio do Povo**, também intimamente relacionadas ao protagonista, de forma especular, como se o jornal fosse o reflexo de sua vida.

Como vimos, a associação de tópicos diversos e disparatados, no fluxo discursivo, produz uma confluência de imagens em tensão. A promessa da “*cura rápida*” ainda pode ser relacionada, de forma metafórica, à promessa contida no discurso do ministro Clemente Mariani Bittencourt, chefe da delegação brasileira que participou da conferência em Punta del Este: “*Daqui regressaremos portadores de instrumentos para transformar a face da América Latina*”.(p.27)

A notícia “*Guevara será recebido hoje por Jânio*”(p. 27) ressalta o agravamento da crise deflagrada no país, com repercussão mundial. A condecoração a Ernesto Che Guevara, Ministro da Economia de Cuba e famoso guerrilheiro, com a Grã-Cruz da Ordem Nacional do Mérito, no dia dezenove de agosto de 1961, é o estopim da tensão política que leva o presidente Jânio Quadros à renúncia.

O panorama político que então se delineia é tenebroso e exerce influência sobre o narrador, como comenta: “meu desgosto crescia à medida que eu lia as notícias”(p. 26). Tal situação reflete-se no tom de escarninho da sua reflexão e na reação perante o que lia – “Eu estava lendo o jornal. Eu estava lendo, de testa franzida, lábios apertados. Não garanto por punhos cerrados, nem por sangue a ferver, mas são bem prováveis estes detalhes: estávamos a dezenove de agosto.”(p. 27) A ironia, evidenciada na data do período precedente ao clímax da crise histórica, remete à expressão corporal do nervosismo de Picucha durante a leitura do noticiário.

O discurso híbrido mistura o caráter político das notícias, como vimos, com as propagandas que contêm a ambigüidade latente, como *Fayakal Khautz impõe*

silêncio à tosse.(p. 33). A propaganda do xarope para tosse, que se repete várias vezes na narrativa, tem sentido metafórico, já que, simbolicamente, alude à proibição da livre manifestação das idéias, imposta, no Brasil, de 1964 a 1984, pelo regime ditatorial militar.

O narrador continua a miscelânea narrativa sem perder de vista os problemas políticos. Assim, Picucha salienta a ameaça de implantação do regime comunista no Brasil com as manchetes do jornal “*Elogios de João Goulart à China Vermelha. Guevara condecorado com a Ordem Nacional do Mérito*.”(p. 37) A ironia está na relação entre os dois segmentos discursivos que comportam informações comprometedoras para o futuro que se vislumbra caótico, segundo as observações veiculadas pela mídia.

A notícia transforma-se em narração novelesca, permeada pela voz crítica do protagonista. Em vista disso, ele conta que, através da Cadeia da Legalidade, a Rádio Guaíba, então instalada no porão do Palácio Piratini, sede do governo estadual rio-grandense-do-sul, conclamava a população a ir para as ruas lutar pelo cumprimento das leis constitucionais e impedir o golpe militar que já se entrevia.

Nesse contexto do dia “vinte de agosto, domingo”, o narrador sonha com um túnel que chega aos subterrâneos do palácio. O sonho simboliza o seu desejo de conhecer os bastidores da política para entender o que estava acontecendo.

O grande manipulador desta, que pode ser considerada uma das maiores mobilizações políticas do Rio Grande do Sul, é Leonel Brizola (1922-2004) que, três dias antes de deixar o governo do estado, conta com grande apoio popular para garantir a posse de João Goulart (1919-1976) na Presidência da República.

A repetição da nota “*Lavradores fluminenses defendem a tiros a terra que trabalham.*”(p. 39 e p. 41) retrata a violência no campo, resultante da falta de incentivo do governo à questão agrária, uma das principais críticas da novela. Por ser filho de estancieiro, o mendigo-narrador defende o trabalho do campo, embora este não seja mais sua fonte de subsistência, e critica o problema da invasão de terras.

Observamos, ainda, que algumas propagandas são repetidas para desenhar o cenário da sociedade consumista da época, como “*Cestas de Natal Amaral. Ponto por ponto o Simca Chambord é o mais bem equipado de todos os carros nacionais*” (p. 43). Assim, as *Cestas de Natal Amaral* tornaram-se bastante conhecidas nas festas de final do ano brasileiras quando as grandes empresas presenteavam os clientes com guloseimas e bebidas, principalmente as importadas, acondicionadas em cestas de vime com ornamentos natalinos.

Já o modelo *Chambord* da marca francesa *Simca*, o mais famoso veículo de luxo para seis passageiros fabricado no Brasil, foi o carro mais vendido na década de 60. Podemos perceber, nas entrelinhas das referências publicitárias, a crítica ao *status* social caracterizado pelo consumo de produtos de origem estrangeira.

No dia “vinte e três de agosto, quarta-feira”, as mesmas propagandas são questionadas: *Fayakal Khautz impõe silêncio à tosse? Simca Chambord é o mais bem equipado? Torra Hitachi?* (p. 81) O emprego dos significativos pontos de interrogação despertam a dúvida relacionada ao clima de apreensão que toma conta do Brasil e do mundo, com a guerra fria.

Como às segundas-feiras não sai o jornal **Correio do Povo**, nos dias “vinte e um” e “vinte e oito de agosto”, não há citações. Nestes dias, os comentários

irônicos do narrador fixam-se na sua complicada relação familiar e no aspecto urbano de Porto Alegre (ruas, construções, esculturas e movimento do povo).

Além disso, no dia “vinte e oito”, considerado o mais dramático do movimento desencadeado no Rio Grande do Sul, em favor da posse de João Goulart, o narrador antecipa o noticiário para seu hipotético interlocutor:

(No jornal do dia seguinte: com sua “*machine-gun*” portátil firme no ombro direito, o Governador começou a falar. O nervosismo era indisfarçável, e dezenas de seus auxiliares, todos fortemente armados, movimentavam-se em febricitante excitação, empunhando modernas armas automáticas. Alguns choravam, a maioria transpirava abundantemente. É que no entender de todos havia chegado finalmente ao seu ponto culminante a crise iniciada sexta-feira. E o tom patético das palavras iniciais do Governador, aconselhando as crianças a abandonar as escolas e a todos os civis válidos a se prepararem para “gravíssimos acontecimentos” fazia bem supor ter chegado o momento crítico.) (p. 152)

O discurso, essencialmente narrativo, exprime a comoção popular no momento do discurso do governador que, diante do microfone, empunhava uma metralhadora portátil, aqui denominada *machine-gun*. A expressão em língua inglesa, à qual o narrador se refere várias vezes, pode significar, de forma crítica, a submissão aos produtos importados do mundo capitalista e a sua excessiva valorização, em oposição aos ideais nacionalistas divulgados, que exigiam o cumprimento da constituição brasileira para dar posse ao vice-presidente. A ironia do narrador está não só no discurso, mas também na sinalização dos parênteses como fixadores dos limites desse fragmento que extrapola o contexto narrativo apresentado.

No dia “vinte e dois de agosto”, as notícias do **Correio do Povo** revelam que a postura política brasileira incomoda o resto do mundo: “*Le Monde tece críticas à política exterior do Brasil e à sua aproximação com o mundo comunista.*

Pena Boto ataca Jânio Quadros: ato inqualificável e abusivo do Presidente”. (p.69) A alusão do jornal brasileiro ao respeitável jornal **Le Monde** confere confiabilidade ao que está sendo divulgado, ao mesmo tempo em que polemiza com o periódico francês.

A crítica é reforçada pela menção aos “maus presságios” de um astrólogo, publicados no jornal: “*A nova guerra mundial deve eclodir em 1962 ou 1963, dizia um astrólogo, no Correio. Eu sentia que ele estava certo.*”(p. 79) A força significativa da forma verbal “deve eclodir” reflete a angústia em que se vivia, tanto no contexto nacional quanto no mundial, o que aumentava a insegurança da população e favorecia a crença em previsões pessimistas.

Completando a informação do jornal, zombeteiramente o narrador Picucha retrocede no tempo e compara os acontecimentos da época à preparação das batalhas medievais na medida em que, simbolicamente, “as espadas estavam sendo afiadas, as armaduras afiveladas, mouros e cristãos montavam em seus cavalos e galopavam pelo pampa, prontos para o choque final”.(p. 79) A tensão que antecipa os grandes combates é demonstrada aqui pelas expressões metafóricas “espadas [...] afiadas” e “armaduras afiveladas”, complementadas pelo enunciado verbal “estavam sendo”, que anunciam os embates políticos que estavam em curso.

No fatídico dia “vinte e cinco de agosto, sexta-feira”, as dúvidas do protagonista acentuam-se e promovem questionamentos de foro íntimo, perturbando-o. Na faculdade, durante a aula, distraía-se com a leitura do jornal do colega ao lado:

Duzentos mil grevistas estão abalando a economia do Chile. Para quem gosta de música selecionada a Rádio da Universidade do Rio Grande do Sul desponha como uma gota d’água no deserto. Grêmio escalado e Ênio Rodrigues jogará. Prosseguem com muita animação julgamentos da Exposição do Menino Deus.(p. 125)

O noticiário do dia era confuso. A rememoração do amontoado de informações desconexas, em que se misturam questões políticas, música, esporte e exposição de gado, reflete, com ironia, a desordem também na exposição do universo particular da personagem, abalado pela constatação da sua impotência sexual.

No Brasil, os comentários versam sobre a renúncia de Jânio Quadros à Presidência da República, divulgados pelo jornal **Correio do Povo** do dia 26 de agosto: *Às 20,30h de ontem considerável número de populares bradando “Viva Jânio” concentrou-se diante do Palácio Piratini.*(p.132) No cunho regionalista do noticiário, sobressai o tom irônico com que o narrador assinala a pontualidade da reação provocada no Rio Grande do Sul, como divulga o jornal.

Transportando-se para o âmbito pessoal, assim como os populares davam vivas a Jânio, Picucha era elogiado pelas mulheres, quanto ao seu desempenho sexual. Entretanto, a má atuação política de Jânio, que culmina com a sua renúncia, também é metáfora da má atuação sexual do protagonista. Daí em diante, desencadeia-se o rebaixamento social deste, que passa a viver nas ruas.

É interessante observarmos a imbricação de discursos, visto que a evolução dos fatos históricos apresentados correspondem à evolução da vida do protagonista. Isso significa que a narrativa testemunha o período anterior à crise política que se abateu sobre o país, simultaneamente à crise pessoal do protagonista. São enredos que se cruzam na intensidade de suas manifestações, cujos resultados de penúria e miséria se assemelham, considerando-se a vida do povo e a vida da personagem.

Podemos comprovar tal situação quando, nas ponderações do dia “vinte e sete de agosto, domingo”, o próprio narrador reconhece o início de seu rebaixamento social:

Acho que foi naquele domingo, paulista, que as coisas começaram a mudar, que o vento começou a soprar de outras bandas. Foi de repente que eu senti a dor no lábio, o lábio que eu estava mordendo. Passei a mão na boca, veio sangue. O que era aquilo, paulista? (p. 142)

A dor física resultante da mordida no lábio que sangra constitui a expressão simbólica da dor psicológica que começa a ser vivenciada pelo protagonista.

Em outro momento, ele ilustra a sua dolorosa posição marginal com a seguinte imagem: “A porta fechou-se atrás de mim, uma pesada porta de madeira trabalhada (cabeças de grifo, racimos de uva, sátiros e serpentes).” (p. 145) A porta significa a passagem de uma fase da vida para outra. A porta fechada, ornamentada com figuras fantásticas, representa, ainda, a decadência social da personagem e os problemas advindos de tal situação.

A dor, o sangue e a porta que se fecha podem ser interpretados como o começo da outra etapa de sua vida, inscrita pelo sofrimento com o desligamento da família, após a morte do pai, e pela sua transformação em mendigo, que ganha a vida revivendo o passado com o espírito crítico do presente.

A miscelânea apresentada cria um insólito painel informativo com variados enfoques, que provocam estranhamento no leitor. Ademais, no título deste capítulo é retirado o nome do mês, agosto, iniciando-se a gradativa redução de vocábulos, correspondente à acentuada queda do poder aquisitivo e conseqüente marginalização do protagonista.

As últimas notas jornalísticas do capítulo aludem, com ironia, a particularidades vivenciadas pelo protagonista, como

*Aprovado no vestibular de Direito, entrega-se a uma vida de orgias.
Deserdado por pai magoado e temeroso de perder suas terras.
Impotente, incapaz de sustentar a amante, deixa a casa e vagueia pela cidade assistindo boquiaberto a cenas de convulsão social”. (p. 169)*

A forma verbal “entrega-se” detém o sentido da dedicação da personagem à libertinagem, enquanto recebia ajuda financeira do pai. Ademais, a sequência lingüística “deixa a casa e vagueia pela cidade” configura o desespero de Picucha, cuja vida, antes de ser deserdado pelo pai, resumia-se em viver confortavelmente e se relacionar com as mulheres. Daí resulta o seu devaneio, como se os seus dilemas fossem do domínio público.

Por outro lado, a confusão gerada pelos acontecimentos políticos é representada, na estrutura narrativa, pela citação de um turbilhão de informações. São fragmentos, em sequência desconexa, mesclando temas de engajamento político paralelamente aos de alienação que, com toda a sua força simbólica, retratam o período anárquico em que vive a sociedade brasileira, como comenta o narrador:

Este dia passado numa espécie de transe, paulista, este dia em que a fome deixou de ser percebida para se transformar em amortecimento, este dia de meditações circulares e de ruminações estéreis – este dia, paulista, terminou como os dias até ali tinham terminado, e que, segundo parecia, iam terminar sempre. (p. 186)

O humor amargo contido nas expressões “meditações circulares” e “ruminações estéreis” reflete o ponto de vista crítico do narrador, para mostrar ao interlocutor como sua voz é menosprezada. A expressão de fundo naturalista

“ruminações estéreis” revela o grau da sua revolta, que o faz comparar alguns seres humanos a animais irracionais, que apenas reagem aos estímulos emitindo sons sem sentido.

No meio dessa aparente desordem, que demonstra a perturbação psíquica da personagem, destacam-se alguns versos do poema “Elegia de Agosto”, de Manuel Bandeira (1886-1968):

*Um dia
lhe deu a louca
E ele renunciou ...*(p. 183)

A menção aos versos do poeta pernambucano é um recurso intertextual que intensifica o ponto de vista crítico do narrador sobre os episódios de agosto de 1961, uma vez Bandeira escreveu o poema em protesto contra a renúncia de Jânio, como podemos observar:

Elegia de agosto

Não os decepcionarei.
Jânio Quadros, São Paulo, 6. X. 60

A nação elegeu-o seu Presidente
Certa de que jamais ele a decepcionaria.
De fato,
Durante seis meses,
O eleito governou com honestidade,
Com desvelo,
Com bravura.
Mas um dia,
De repente,
Lhe deu a louca
E ele renunciou.

Renunciou sem ouvir ninguém
Renunciou sacrificando o seu país e aos seus amigos,

Renunciou carismaticamente, falando nos pobres e humildes que é tão difícil ajudar. [...] ⁸⁷

A epígrafe, referendada pelas linhas poéticas iniciais, relaciona-se com a sequência do poema pelo efeito estético paradoxal que produz, intensificado pela reiteração da forma verbal “renunciou”. Da mesma maneira que Bandeira, o escritor gaúcho expressa a ironia, na novela, pela voz do narrador-protagonista, que salienta a relevância do acontecimento histórico, marcante para a vida do povo, como ressaltamos.

Na novela de Scliar, salientamos ainda a paródia de alguns versos do célebre poema “José”, do mineiro Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), para clamar pela conscientização popular:

José!
Você que é meu povo
Você que é sem nome
Desperta, José! (p. 184)

Tais versos censuram a alienação do povo do campo e instigam-no à luta contra a exclusão social. “José”, tanto na criação literária drummoniana, como na scliariana, é o símbolo da população marginalizada. Com outras palavras, Drummond também tece considerações irônicas sobre o mesmo problema, na década de 40:

E agora, José?
 A festa acabou,
 a luz apagou,
 o povo sumiu,
 a noite esfriou,
 e agora, José?

⁸⁷ BANDEIRA, Manuel. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1967, p. 491-2.

e agora, José?
 você que é sem nome,
 que zomba dos outros,
 você que faz versos,
 que ama, protesta?
 e agora, José?
 [...] ⁸⁸

Os questionamentos desses versos podem ser comparados aos do narrador Mário Picucha, que está sempre salientando a sua condição de indivíduo à margem da sociedade, como o “José” de Carlos Drummond de Andrade. Notamos, ainda, que a ironia presente nos versos de Bandeira, completada pelos de Drummond de Andrade, resumem com muita propriedade o significado crítico da novela **Mês de cães danados**: uma aventura nos tempos de Brizola.

Além do mais, na narrativa de Scliar, a relação intertextual com os fatos históricos e as propagandas, veiculados pelo jornal **Correio do Povo**, e com os versos dos dois poetas do modernismo brasileiro compõe-se da reduplicação de imagens especulares que convergem para a recriação paródica em evidência (*en abyme*), como configuração da estrutura da *mise-en-abyme*.

⁸⁸ DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. **Obra completa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1967, p. 130.

4. A MULHER QUE ESCREVEU A BÍBLIA

“A mulher que escreveu a Bíblia”, não foi uma idéia minha, foi um estudioso norte-americano, um conhecedor da Bíblia, que levantou a hipótese de que parte da Bíblia teria sido escrita por uma mulher. Achei interessante e ousado, pensei sobre o assunto e nasceu a personagem.

Moacyr Scliar

4. 1. Scliar: leitor da Bíblia

A novela **A mulher que escreveu a Bíblia** foi uma das vencedoras do “Prêmio Jabuti” do ano 2000, organizado pela Câmara Brasileira do Livro e divulgado no primeiro dia da 16ª. Bienal Internacional do Livro de São Paulo. Ela apresenta o Scliar leitor da Bíblia, inspirado na obra **The book of J**,⁸⁹ publicada nos Estados Unidos em 1990, cujo conteúdo consiste na interpretação feita por Harold Bloom do texto bíblico com o mesmo nome, a partir da tradução do hebraico por David Rosenberg.

Scliar baseia-se na hipotética idéia de Bloom de que a primeira versão de parte da Bíblia teria sido escrita, na segunda metade do século X a. C., por uma mulher muito inteligente e irônica, que pertencia à elite da corte do rei Salomão. Para o autor norte-americano, J “é uma *Guevuráh* (“grande dama”) dos círculos da corte pós-salomônica – ela mesma portando o sangue de Davi – que começou a escrever sua grande obra nos últimos anos do império de Salomão”.⁹⁰

Em todo o livro, Bloom defende ferrenhamente que sua experiência de mais de meio século como leitor da Bíblia o autoriza a contestar a realidade autoral de J, masculinizada como comumente se convencionou para todos os textos bíblicos. Essa proposição inspirou Scliar, que considera a Bíblia o modelo de literatura para o escritor contemporâneo, pelo estilo conciso e pela valorização da palavra.

Assim, diante de ponto de vista tão instigante, o escritor gaúcho compôs **A mulher que escreveu a Bíblia**, uma recriação paródica do livro de Harold

⁸⁹ **O livro de J**. Tradução de Monique Balbuena. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

⁹⁰ Op. cit., p. 32.

Bloom, que, por sua vez, remete ao texto bíblico. Trata-se de uma processo de *mise-en-abyme*, em que as duas obras, a norte-americana e a brasileira, convergem para a Bíblia e colocam em discussão uma concepção autoral cristalizada.

No processo de criação literária de Scliar, é evidente e constante o recurso à intertextualidade como forma de recriação paródica. Esta marca da poética do autor está mais uma vez explícita na referência a Bloom, como consta na epígrafe da novela:

Em Jerusalém, há quase três mil anos, alguém escreveu um trabalho que, desde então, tem formado a consciência espiritual de boa parte do nosso mundo [...].

Não era um escriba profissional, mas antes uma pessoa altamente sofisticada, culta e irônica, destacada figura da elite do rei Salomão [...]; uma mulher, que escreveu para seus contemporâneos como mulher.

Harold Bloom, *The Book of J*⁹¹

Poucas diferenças vocabulares distinguem a tradução de **O Livro de J** e a epígrafe de **A mulher que escreveu a Bíblia**. A declarada alusão consiste em fragmentos dos dois primeiros parágrafos do capítulo da “Introdução” da obra do escritor norte-americano, como podemos constatar:

Em Jerusalém, por volta de três mil anos atrás, um autor desconhecido compôs uma obra que, desde então, vem formando a consciência espiritual de grande parte do mundo. [...]

Minhas conjecturas posteriores são que J não era um escriba profissional mas, em vez disso, um extremamente sofisticado e bem posicionado membro da elite salomônica, iluminada e irônica. Minha suposição primária, porém, é que

⁹¹ In: SCLIAR, Moacyr. **A mulher que escreveu a Bíblia**, 1999. (Para efeito de citação do livro **A mulher que escreveu a Bíblia**, de agora em diante será indicada apenas a página da obra, neste quarto capítulo do presente trabalho.)

J era uma mulher, e que ela escreveu para seus contemporâneos como uma mulher, [...].⁹²

O passado aqui é focalizado sob o aspecto religioso para respaldar os argumentos defendidos por Harold Bloom, que consegue conquistar o leitor com a veemência de suas declarações. Nessa obra, o autor empreende uma releitura insólita, mesclada de afirmações polêmicas e carregadas de humor, da nova tradução do hebraico para o inglês, feita por David Rosenberg, da narrativa bíblica chamada de **O Livro de J**, do qual se origina a Bíblia Hebraica.

Vale lembrar que, no “Prefácio sobre Nomes e Termos” da obra norte-americana, Bloom explica que “a Bíblia Hebraica, que tem origem no Livro de J, não deve ser confundida com a Bíblia Cristã, que se funda sobre ela mas equivale a uma revisão muito severa da Bíblia dos Judeus”.⁹³ Na religião judaica, só existe a Bíblia Hebraica, que corresponde ao Velho Testamento dos cristãos, já que os judeus desconsideram o Novo Testamento, com as pregações de Jesus de Nazaré.

Quanto à autoria original desse texto, um dos mais antigos da Bíblia, há muitas hipóteses entre os estudiosos. Uma delas é que “J” seria uma autora, a Javista, cujo nome provém de Yahweh (popularmente conhecido por Jeová), considerado Deus dos judeus, dos cristãos e dos muçulmanos. Aproveitando-se de tal indefinição, o polêmico crítico literário Harold Bloom provocou tumulto ao sugerir que a autoria seria feminina e estaria encoberta pela designação “J”.

O citado livro constitui um trabalho de análise crítica, com características literárias, em que Bloom revela que “J” era uma pessoa equilibrada,

⁹² BLOOM, 1992, p. 21.

⁹³ Ibid., p.15.

aparentemente insensível e bastante irônica, talvez pertencente à corte do rei Salomão. O autor declara que não pode provar sua idéia, mas que, mesmo assim, pretende seduzir o leitor para que aceite a hipótese de que J teria sido mulher, considerada a predecessora dos escritores bíblicos.

Segundo o escritor norte-americano, um dos argumentos favoráveis ao seu pensamento está em *Gênesis* e refere-se ao fato singular e irônico de “J conceder à criação da mulher um espaço seis vezes maior que à do homem”, o que pode perfeitamente referendar o gênero. O escritor contesta a afirmação habitual do caráter masculino de J.

Bloom compara o estilo irônico de “J” ao de Kafka, “sem dúvida porque Kafka é o autêntico herdeiro do legado de J dentre os escritores judeus do nosso século”.⁹⁴ A analogia deve-se, em grande parte, à complexidade irônica dos escritos de Kafka e de “J”, narrativas marcadas pela justaposição e pelo confronto entre realidades inexplicáveis logicamente.

Nessa perspectiva, o escritor questiona a falta de fundamentação lógica no relato de “J”, quando narra que o rude caçador Esaú tinha trocado seu direito de primogenitura por um prato de lentilhas. O caráter insólito da narrativa de “J” é semelhante ao da narrativa de Kafka, quando a personagem Josef K., do romance **O processo**,⁹⁵ aparece enredado numa trama inexplicável, da qual tenta desvencilhar-se sem saber do que é acusado e quem o acusa.

⁹⁴ Ibid., p. 38.

⁹⁵ Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Na novela **A mulher que escreveu a Bíblia**, com humor, imaginação e invenção expositiva, imbricam-se a interpretação da narrativa bíblica feita por Bloom, a partir da tradução de Rosenberg, e a leitura de Scliar sobre o texto daquele. O livro de Harold Bloom constitui o andaime discursivo sobre o qual o escritor brasileiro edifica a novela.

A narrativa scliariana apresenta uma mulher em depressão, vivendo na época atual, que conta uma história, baseada no passado, para tentar explicar seus problemas de carência afetiva. Esse é o mote, criado na primeira parte, que dá origem à segunda parte de **A mulher que escreveu a Bíblia** e consolida a novela como uma narrativa circular e especular, decorrente da reiteração textual em torno da imagem de uma mulher feia e inteligente.

Assim, a composição estrutural da novela, dividida em dois segmentos bem definidos, é formada por uma superposição de histórias, em que a narrativa inicial, no presente, remete a outra, no passado. Os textos refletem-se entre si e instauram a visão irônica do autor por meio do narrador, na primeira parte, e da narradora, na segunda, que criticam as normas da sociedade em que vivem.

Desse modo, a novela pode ser considerada metanarrativa sedimentada pela recriação paródica, por acolher e recriar outras narrativas, o texto bíblico e a interpretação de Bloom. O jogo multifacetado da escrita de Scliar, fundado na relação intertextual que evidencia o discurso polifônico, constitui-se da linguagem predominantemente superlativa, marcada pelo exagero hiperbólico com ironia, próprio do realismo grotesco, como já vimos.

Misturando ironicamente lances de história bíblica com situações do cotidiano de uma mulher, a novela é articulada em dois quadros, supostamente autônomos, interligados pelo mesmo tema condutor, a feiúra da mulher, reiterado inúmeras vezes como estratégia discursiva para enfatizar o insólito que subverte os convencionalismos estéticos.

Como sempre, Scliar parece muito à vontade ao provocar, com enfoque crítico, um intrigante encontro do tempo presente com o distante universo bíblico. Assim, um quadro distingue-se do outro pela relação temporal, visto que o primeiro trata da época moderna e o outro, dos remotos tempos bíblicos. Além disso, os narradores diferem-se em termos de gênero, já que um é feminino e o outro, masculino, embora ambos sejam protagonistas do segmento da novela em que estão inseridos.

Ao mesmo tempo que estabelece a intertextualidade com a Bíblia, a construção do texto scliariano funda-se na ironia para mostrar o insólito na vida de uma mulher que foge dos padrões estabelecidos para a antigüidade bíblica, configurando-se, assim, a recriação paródica. Em virtude disso, a compreensão dos sentidos da novela deve partir do jogo intertextual, que permite a crítica e o questionamento dos fatos da tradição.

O primeiro segmento da narrativa, ou quadro, funciona como um preâmbulo às ações da novela propriamente dita, com tipo gráfico em *itálico*, divergindo da escrita restante. Trata-se de um texto conciso, cuja ligação com a narrativa seguinte se dá por meio da palavra “*feia*” na frase final “*Ah, sim, ela era*

feia”. (p. 17) O efeito discursivo é o de descontinuidade com a fragmentação do texto em duas partes bem distintas, sob o aspecto visual.

Entretanto, a junção entre as partes dá-se pela relação semântica que nos mostra uma narrativa com estrutura própria, circular, em que o narrador em primeira pessoa explica o presente em função de um acontecimento passado para então retornar ao presente e identificar-se ao leitor. Ele conta que era professor de História, transformou-se em terapeuta e, no final, deseja voltar a ser professor.

Também narrada em primeira pessoa, pela voz feminina, o segmento seguinte, que parece independente da narrativa inicial, consta de quatro capítulos sem numeração, distinguidos por três asteriscos no topo da página, a partir do segundo capítulo. Cada capítulo é dividido em outras partes, como subcapítulos, separados entre si apenas por espaços.

Assim, o primeiro e o segundo capítulos são maiores, com onze fragmentos, ou subcapítulos, cada um, o terceiro com seis e o quarto com quatro. Tais subdivisões são estabelecidas pelas mudanças espaciais da protagonista, ao movimentar-se primeiramente na aldeia em que morava e depois no palácio de Salomão, para onde se transferiu.

Reiteramos que o olhar irônico que evidencia artisticamente o insólito já se revela nas primeiras linhas, quando o narrador explica como mudou de profissão, passando de professor de História, por exigência do pai “*o velho comuna Aurélio Silva*” (p. 7), a pseudo-terapeuta de vidas passadas. Pseudo-terapeuta porque ele trabalha como tal, embora não tenha a formação acadêmica adequada para isso. Assim começa a novela:

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. (p.7)⁹⁶

Como podemos notar, a narrativa constitui um depoimento relatado em primeira pessoa, com as marcas lingüísticas da oralidade, peculiares no discurso ficcional scliariano.

A referência irônica às “artes do destino” define o narrador-protagonista, que se diz terapeuta de vidas passadas, como um charlatão que se aproveita das fraquezas psíquicas das pessoas para ganhar dinheiro facilmente. O destino aliado ao sobrenatural propõe a conotação irônica, uma vez que é assim que o terapeuta tenta justificar a sua falsidade profissional.

O humor irônico marca também a descrição da mudança profissional que se dá após a dramatização programada como despedida dos alunos:

Antes de largar o colégio, porém, decidi fazer uma última tentativa. Bolei uma brincadeira, uma encenação na qual cada aluno deveria representar um personagem histórico. Para minha surpresa, a coisa entusiasmou a garotada. Era o assunto do dia, na escola: reis, condes, generais, os alunos não falavam de outra coisa. Os outros professores, admirados, me cumprimentavam pela idéia. E aí aconteceu. Um dos alunos, um rapaz muito quieto, muito humilde, resolveu representar o papel de um príncipe qualquer, já não me lembro qual. [...] Seu comportamento mudou; tratava os colegas de forma estranha, agressiva. (p.9)

⁹⁶ As citações desta primeira parte da novela, da página 7 à página 17, são em itálico porque assim estão no livro.

O clímax deste primeiro segmento da novela está explícito, com ironia, na frase “*E aí aconteceu*”, que introduz o fato insólito desencadeador da trama que justifica a controversa metamorfose de um frustrado professor de História para um famoso e bem-sucedido terapeuta de vidas passadas.

A significativa repetição da forma adverbial “muito”, nesse excerto, intensifica o caráter psicológico do aluno “quieto” e “humilde”, em oposição à pessoa autoritária e agressiva em que se transforma, após a sua identificação com uma personagem da antiga nobreza, que representara na encenação da escola. A partir daí, o rapaz presentifica esse passado e passa a viver num mundo às avessas.

O professor sente-se responsável pela transformação do aluno e reconhece que pode mudar de profissão: “*Um novo caminho abria-se diante de mim; eu me descobria terapeuta de vidas passadas.*”(p. 11) A única relação coerente entre uma profissão e outra é que o pseudo-terapeuta aproveita seus conhecimentos para explicar aos pacientes, durante o processo de regressão no tempo, detalhes históricos da época em que se encontram. A ironia está sempre presente na fala do narrador que garante fazer “*o papel de guia, conduzindo as pessoas pelos labirintos do tempo*” (p.11), porque o destino assim o determinara.

Além do mais, a inusitada viagem ao passado requer um treino que, aliado à percepção extra-sensorial do narrador, conduz o paciente à visualização, em uma espécie de transe, de lugares e situações remotos guardados na sua memória. Tudo suscita indagações críticas sobre o destino de cada um, a precariedade da vida e sua inevitável relação com a morte.

Como pessoa dotada de qualidades especiais, ele recebe, em sua clínica, uma moça “feia”, com carência afetiva, mas financeiramente rica, que vive reclusa em seu mundo de fantasias e está interessada em se submeter a um tratamento de regressão a vidas passadas. Ora, a regressão, sendo um processo especular de autoconhecimento, representa o espelho do tempo que reflete a vida anterior para justificar o presente em destaque, semelhante à estrutura da *mise-en-abyme*.

Os dilemas da moça são idênticos aos da personagem do segundo segmento da novela, tendo em vista que ela parece vivenciar, no seu presente, os mesmos problemas de relacionamento familiar e social que condicionam a feia protagonista. Também por ser feia, sente-se rejeitada e isola-se das pessoas, martirizando-se com isso.

Tal carência afetiva é suprida com muito estudo e leitura dos textos bíblicos, com preferência para o Cântico dos Cânticos, conhecido como o discurso do amor, conforme afirmação de Alter & Kermode.⁹⁷ A escolha é significativa porque a moça está em busca de solução para os problemas resultantes do seu relacionamento amoroso.

O tratamento surte efeito às avessas, visto que o terapeuta se apaixona pela paciente. Ele confunde passado e presente em sonhos eróticos, em que imagina ser o rei Salomão. Começa a se configurar aqui a dessacralização da passagem bíblica que constitui o alicerce da novela.

Após algum tempo, a mulher desiste da terapia, mas deixa, para o terapeuta, uma carta de despedida e uma pasta de cartolina, que contém o texto de uma

⁹⁷ **Guia literário da Bíblia.** São Paulo: UNESP, 1997, p.328.

narrativa autobiográfica, baseada no passado para o qual foi transportada durante as sessões de terapia. O texto, ao reconstituir um contexto espaço-temporal da antigüidade bíblica, rememora os episódios de sua vida pregressa.

A história é dedicada ao terapeuta e, na carta, a moça o autoriza a publicá-la, desde que não mencione a autoria da mesma. A atitude da moça provoca a desilusão amorosa do narrador, que se manifesta nos seguintes termos:

Essa é a história que tenho lido, dia e noite, desde que ela se foi. Procuro a mim próprio, nessa história. 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.(p.17)

A função metalingüística do discurso está presente na referência irônica do narrador-protagonista aos “nomes próprios”, “nomes comuns”, “verbos”, “advérbios”, “pontos”, “vírgulas” e “reticências”. Com a exploração de tais recursos gramaticais, ele tenta reconhecer alguma mensagem, que lhe seja endereçada, nas informações subentendidas nos sentidos dos vocábulos e da pontuação do texto deixado pela ex-paciente.

Na simbologia formal da narrativa, o terapeuta tenta captar indícios que atestem a sua presença na vida daquela mulher a quem amava platonicamente. Entretanto, não encontra nada e conclui que exerce apenas a função de terapeuta. Só então tem certeza de seu amor unilateral.

Ocorre que a narrativa do protagonista masculino contesta a outra, da mulher, embora ambas enfoquem problemas relacionados à carência afetiva e sexual. A contradição entre a atitude da paciente e o que o terapeuta imagina faz-nos perceber

que, no viés da história contada pela moça, ele tenta vislumbrar a sua própria aventura em busca da identidade que lhe traria a almejada segurança emocional e profissional.

A inversão de valores faz-se presente mais uma vez, quando constatamos que aquele que se dedica a usar a regressão como tratamento para solucionar problemas psicológicos das pessoas é também uma pessoa muito insegura. Assim comprovam a mudança radical de profissão, a vontade de viver outras vidas e a insatisfação consigo mesmo, ao desejar “*retomar o estudo da História*”. (p.17)

Destacamos, ainda, o efeito de descontração instaurado pela visão irônica, que transmite ao leitor a impressão de intimidade com o narrador em função do emprego de uma linguagem mais chula, muitas vezes com apelo sexual, sustentada pela cumplicidade entre emissor e receptor.

Algumas expressões dessa parte preliminar da novela exemplificam a ironia no hibridismo discursivo em que a linguagem sagrada da Bíblia, como subtexto, é sobrepujada pela profana da narrativa schliariana. Em virtude disso, o narrador refere-se ao pai como “*o velho comuna*” (p. 7); quando pensa em desistir de ser professor, afirma que queria “*mandar tudo a merda*” (p.9); sobre a moça, filha de fazendeiro, que o procurou para fazer terapias de vidas passadas, conjectura que “*a moça tinha grana*” (p.12); mas “*eu estava com o pé atrás*”. (p.13) Quando fica perturbado com a presença da moça, também seus pensamentos afloram eróticos: “*vamos parar com esta punheta*” (p.14); nos sonhos, ele “*trepava com uma mulher pensando em outra*”.(p. 15)

Como já assinalamos, o último enunciado desta parte funciona como “gancho” para despertar a curiosidade do leitor, remetê-lo ao título do livro e

introduzi-lo na problemática que se funda na feiúra da narradora, enfatizada em todo o romance. Daí em diante, é a narradora que passa a ser porta-voz legitimada, como instância ficcional, da voz crítica do autor.

O novo universo que se inaugura, no segundo fragmento da narrativa, notabiliza-se pela conversa aparentemente respeitosa da narradora com o leitor, marcada pelo pronome “vós”, o que indica um certo distanciamento entre os interlocutores: “*É feia, esta que vos fala.*”(p.19) Logo depois a linguagem torna-se mais íntima e acirra-se a conotação irônico-erótica da linguagem, principalmente quando ela se refere a si mesma como mulher, cuja feiúra, como já enfatizamos, é o mote da narrativa.

A protagonista mulher “feia” também emprega a primeira pessoa do singular e conta a história no passado, dando a impressão de que os fatos estão distantes no tempo. Ela é a mulher anônima, representando a marginalização feminina pregada pela interpretação machista da Bíblia, que predominava no contexto universal da época e ainda vigora em algumas religiões ortodoxas radicais.

Utilizando-se dessa estratégia, o romancista define a identidade pessoal da personagem como uma identidade social, responsável pelo desenrolar das ações na novela. É a voz feminina que se destaca na visão irônica dos fatos insólitos que envolvem em especial a sua condição social.

Assim, a narradora, filha mais velha de um patriarca do deserto, apresenta-se e mostra a sua trajetória de frustrações desde que, aos dezoito anos, descobre que é muito feia. A descoberta se dá através do espelho, objeto maldito, considerado capaz de aprisionar a alma das pessoas nele refletidas e proibido pelas

tradições religiosas mais radicais da época. A maldição do espelho está reproduzida na linguagem irônica da protagonista, que constata:

Agora eu era a feia, e tudo em minha vida seria condicionado por essa feiúra. 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. (p. 31)

A questão temporal marcada pela expressão adverbial “agora” determina o momento em que se revela a essência do mundo invertido em que a protagonista passa a viver; as formas verbais “seria”, “gostaria” e “cantaria” reforçam a incerteza do devir, a partir da constatação da feiúra.

Além do aspecto físico, a imagem especular desperta, na mulher, a consciência dos seus problemas psicológicos relacionados à falta de amor, metaforizada pela aridez do deserto. Resulta daí a estrutura da *mise-en-abyme* em que se sobressai a feiúra, que funciona como um reflexo ou um espelho das inquietações a que remete.

Por interesses políticos, ela é convidada a fazer parte do harém do rei Salomão, mas desperta-lhe a fúria por não conseguir satisfazê-lo sexualmente e por liderar as revoltas das mulheres do harém. O encontro, de natureza erótica, culmina com o ato sexual não realizado, inibido pela feiúra, como acusa o monarca:

- Agora: de quem é a culpa? É tua. Quem mandou ser tão feia? Além de feia, estúpida. Estou passando por um momento de grandes dificuldades, até ameaça de rebelião enfrento. O que se espera de uma esposa em circunstâncias assim? Compreensão, paciência. Mas não, forçaste a barra, fizeste até um comício para me obrigar a te receber. (p. 99)

A dessacralização da narrativa bíblica já se processa nesta cena, em que os questionamentos irônicos do rei desencadeiam o desespero da narradora, que se considera a feia entre as belas na corte do rei.

Entretanto, o desprezo inicial do rei transforma-se em admiração e, como a “fênix esplendorosa”(p. 101), a feia renasce das próprias cinzas, porque é inteligente e sabe escrever, capacidade incomum entre as mulheres. Salomão propõe-lhe a tarefa de escrever um livro que conte a história da humanidade através dos tempos. Para cumprir seus afazeres de escriba, a mulher recebe aposentos especiais.

Nos seus escritos, os assuntos bíblicos misturam-se com as peripécias da sua vida, no mundo às avessas, ao qual a ardilosa mulher-protagonista passa a pertencer, como declara:

Nesse empreendimento estaríamos juntos, ele e eu. Se não partilhávamos a cama, pelo menos partilharíamos um objetivo comum. O texto seria o refúgio em que habitaríamos, só ele e eu, longe das setecentas esposas e das trezentas concubinas, longe do trono e de seus leões, longe dos pombos que em tudo cagavam, longe das intrigas políticas e das audiências públicas. (p. 121)

O discurso irônico da protagonista define a situação como um “empreendimento” e o texto como um “refúgio” para o amor, o que caracteriza a carnavalização que se justapõe à seriedade do discurso bíblico, de forma metalingüística. O excerto em que a escriba remete ao próprio trabalho, colocado em evidência, estrutura-se sob o processo da *mise-en-abyme*.

Sexualidade e intelectualidade, que desencadeiam, respectivamente, as esferas do grotesco, com relação à feiúra, e do sublime, com relação ao conhecimento da escrita, formam uma dicotomia inseparável ao longo da novela. Estes são os dois

pólos que balizam a trajetória da protagonista, a mulher “feia”, nas diversas etapas da narrativa e é contando as peripécias da protagonista que a narrativa transporta o leitor para um tempo-espaço anterior a Cristo.

Como narradora-protagonista, “a feia” conta que, há três mil anos, havia sido incumbida de escrever sobre o início da história da humanidade. Trata-se de um discurso memorialístico de uma mulher que manipula o peso do passado como se o controlasse, embora apresente uma narrativa permeada de acontecimentos insólitos.

Signos como “feia” (e sua variante “feiúra”), “espelho”, “olhar” (e variações do verbo e do substantivo) e “montanha” funcionam como *leitmotiv* da narrativa, tendo em vista o enredo arquitetar-se sobre a história da mulher feia que, ao se olhar no espelho, descobre a sua feiúra e compara a composição do seu rosto às partes da montanha que circundam a aldeia onde mora.

O olhar sobre o espelho estabelece a feiúra do rosto, juízo de valor subjetivo e relativo, porque, no caso, depende de determinados padrões sociais e religiosos. No entanto, com o humor irônico marcado pela situação da mulher que tem consciência de sua feiúra, a narradora tenta construir a sua imagem grotesca.

Como uma crônica, o relato é registrado por meio do entrelaçamento irônico do discurso bíblico erudito, com o discurso oral e dessacralizador da narradora-protagonista. Nessa confluência discursiva, predomina o rebaixamento lingüístico, com características perceptíveis na versão dos fatos bíblicos apresentados pela narradora.

O emprego das expressões populares cria, no texto, a carnavalização que une os pólos opostos do sagrado e do profano. A propósito, quando um dos anciãos

do palácio afirma que a doença é desígnio divino, a mulher feia rebate com o questionamento: “Que merda de desígnio divino é esse, [...]?” (p.166); em outra circunstância, enciumada com a relação do rei Salomão com a rainha de Sabá, a feia o chama de “um grande filho da puta”(p.207).

Assim, encontramos expressões maliciosas de um linguajar desbocado, caracterizado tanto pela expressão licenciosa relacionada ao pai da mulher feia que, traindo a mãe da protagonista, manifesta que “estava cagando para a censura dela” (p.27), quanto pela expressão carregada de sexualidade, quando a narradora reflete sobre si mesma, caracterizando-se, por exemplo, como mulher “feia-de-cara-mas-boade-corpo” (p.30), “é boa de corpo, essa aí, o rei vai passar bem.”(p. 54), ou “bagulho” que “não foi parida, foi cagada”(p. 56).

Neste universo lingüístico, detectamos que a manifestação do pensamento dos narradores dos dois segmentos da narrativa gera o efeito de intimidade com o leitor. Tais expressões revelam-se escrachadas, sem abandonar as intenções ocultas da ironia, principalmente com sentido erótico, como vimos nos exemplos acima.

Já na estrutura da *mise-en-abyme*, a metalinguagem constrói-se pela intersecção de um discurso sobre outro, sucessivamente. Como já foi salientado anteriormente, a fala da narradora protagonista, mulher “feia” e letrada, explicita tal estratégia discursiva, como se observa no seguinte fragmento:

[...] 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 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. (p.41)

Esse fragmento apresenta, de forma autocêntrica, o próprio processo criador como modelo da experiência da escrita e da produção de sentidos da mesma. Aqui a narrativa se constrói com uma linguagem poética que descreve as impressões do êxtase que a descoberta da escrita provoca na mulher. Trata-se da metáfora que exige do leitor a consciência da imagem *sui generis*, que compara a escritura ao mapa do universo celeste, construído com a beleza e a harmonia da coesão e da coerência, resultante da “composição de misteriosas forças”.

O foco é o “saber escrever”, que outorga à mulher “feia” um poder embriagador que ela vai assumindo aos poucos, tornando-se uma exceção na comunidade em que vive. É um momento de epifania, em que a escritura configura-se como uma manifestação celeste para a mulher “feia”, que se revaloriza por meio da linguagem poética.

Em outra seqüência narrativa, o recurso metalingüístico mais uma vez é empregado, agora nos termos com que Salomão enfatiza o valor do livro, em especial da Bíblia, para a humanidade:

- Um livro. Um livro que conte a história da humanidade, do nosso povo. Um livro que seja a base da civilização. Claro, o livro, como objeto, também é perecível. Mas o conteúdo do livro, não. É uma mensagem que passa de geração em geração, que fica na cabeça das pessoas. E que se espalha pelo mundo. O livro é dinâmico. O livro se dissemina como as sementes que o vento leva. (p.116)

Novamente, vemos a reiteração de um signo, “livro”, acrescido de qualidades com o intuito de expressar, de forma hiperbólica, o seu caráter perecível em oposição ao seu poder de veicular a história. Tal livro é a Bíblia que, por ser o mais divulgado desde a Antigüidade, tem nos verbos “passa”, “espalha” e “dissemina” a sua caracterização dinâmica, acrescida do sentido de permanência contido na forma verbal “fica”, que indica a sua vigência como a mais importante narrativa da história da humanidade.

Ainda com características metalingüísticas, outro trecho da narrativa se destaca, quando a “feia” expõe suas considerações sobre os parcos conhecimentos de leitura e escrita de uma das concubinas do rei:

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 ... (p.161)

Os sinais gráficos da pontuação significam, no caso, as variadas reações e percepções da concubina no que se refere ao mundo circundante. Metaforicamente, o ponto e a vírgula representam a seriedade de uma reflexão, ao contrário dos pontos de interrogação e de exclamação que realçam a expressividade emocional, mais livre. Dentre todos, as reticências podem manifestar a incerteza do pensamento vago ou a continuidade do mesmo. Como a concubina não sabia ler, o seu conhecimento é baseado apenas na expressão oral da pontuação, como mostram as observações irônicas da narradora.

Além do mais, a metalinguagem também pode ser considerada em termos de beleza, relacionada à ignorância da concubina, em oposição a feiúra, relacionada à inteligência da “feia”.

A propósito, José Geraldo Couto, quando apresenta o livro de Scliar, escreve na contracapa:

Como costuma acontecer nos livros do autor, o humor irreverente anda de braços com um profundo humanismo, cujo traço mais evidente é a simpatia pelos deserdados e excluídos. Aqui, Scliar, além de sua fabulosa imaginação, demonstra todo o seu virtuosismo literário ao misturar o registro elevado da linguagem bíblica com a fala desabusada da narradora/escriva, criando anacronismos deliberados e impagáveis.

Com humor irônico, o autor dessacraliza não só o fato bíblico como a linguagem, através da impropriedade cronológica caracterizadora da mulher, escriva e ironista, que utiliza formas chulas de expressão, o que ultrapassa as fronteiras do corretamente estabelecido pelas escrituras bíblicas e pelos preceitos e preconceitos da tradição cultural, notadamente masculina.

Além disso, outros recursos ratificam a ironia na novela, como as perguntas e as explicações entre parênteses. O primeiro consiste na sequência de perguntas diretas que, na maioria das vezes, acompanham os pensamentos dos narradores sobre as peripécias por eles vivenciadas. Num desses momentos, por exemplo, o pseudo-terapeuta, decidido a revelar seu amor pela paciente, indaga: *“Porém, como fazê-lo? Como voltar atrás, depois que eu a tinha repellido?”* (p.15).

As dúvidas do narrador-protagonista, que deixam transparecer a oposição entre a força da decisão e a indecisão dos questionamentos, explicitam a sua

perturbação sentimental. Também a mulher “feia”, em várias ocasiões se questiona, como quando o rei Salomão, seu marido, manda chamá-la:

O rei, me chamando? O rei, que poucos dias antes me expulsara de seus aposentos? O rei, que me recusara de forma tão cabal e irritada? O que queria o rei comigo? Confusa, eu não sabia o que pensar. Teria Salomão optado por cumprir, afinal, as suas obrigações? (p. 111)

Neste caso, ela reconhece-se confusa e a incerteza a leva a interrogar-se para tentar entender as circunstâncias do chamado do rei. Dúvidas geram perguntas em que a ironia se articula na reiteração do signo nas repetidas menções ao rei.

Os parênteses, comuns na narrativa de Scliar, mesclados com as perguntas, provocam intersecções de discursos que caracterizam a reação da mulher ao se descobrir feia:

Não me matei. Não tive coragem, em primeiro lugar. Depois, o suicídio, além de malvisto (e é incrível como mesmo as feias incorporam os conceitos da cultura dominante), não resolveria meu problema: eu deixaria de ser feia viva, mas quem garantia que a feiúra não comprometia também a caveira? (p. 31-2)

Assim, na tentativa de justificar a sua covardia diante da possibilidade de morrer, a narradora emprega o discurso irônico como crítica aos valores culturais e sociais assimilados por ela, os quais a impedem de cometer tal ato. Os parênteses são as reflexões da narradora, que re-semantizam as ações descritas.

Já na sua parte final, a narrativa remete aos versos “Cântico dos Cânticos”, que a mulher feia ouve, no quarto ao lado, Salomão recitar lascivamente para a rainha de Sabá. São versos que sacralizam o amor por meio de metáforas construídas a partir do eixo natureza.

Nesta situação, a narradora, frustrada por ter apenas a função de escrever um livro, lembra-se, com saudade, da pedra em formato de falo que a satisfazia sexualmente, na caverna, quando ainda morava com os pais, na pequena aldeia: “O fato é que aquela sonoplastia despertava o meu desejo. Que tesão (e que saudade da pedra. Pelo menos nunca me humilhara, nunca me deixara na mão!)” (p. 154)

A pedra é ironicamente humanizada para se transformar em instrumento de satisfação sexual da protagonista. A experiência erótica da “feia” transforma-se numa proeza inusitada que ela compartilha com um elemento significativo da áspera natureza que a circunda: a pedra. O aspecto grotesco da ação é dissimulado pelas sensações de prazer erótico que a mulher desfruta.

Conferimos que o discurso está carregado de sexualidade, mas com um tipo de erotismo aparentemente vulgar, que assinala a originalidade e a irreverência da crítica. Configura-se a inversão de valores, principalmente, se compararmos o estilo desta narrativa à delicadeza da linguagem do amor erótico presente no “Cântico dos Cânticos”, já mencionado.

Depois que a feia consegue conquistar o rei Salomão, a narrativa irônica flui na direção do ponto de partida, já que, satisfeito seu desejo sexual, a narradora-protagonista reconhece que deve voltar para o pastorzinho que a seduzira na aldeia em que morava.

Na mesma perspectiva, outro fato acontecido anteriormente, um incêndio que queima todos os manuscritos da mulher feia, ajuda a reforçar a idéia de

circularidade, uma vez que a narrativa da escriba teria que ser reescrita: “Que outro, ou outra, refizesse o texto”(p. 208)

As duas narrativas que compõem a novela articulam-se em função da categoria temporal. Na primeira delas, a trama se move do presente do protagonista, como terapeuta, ao seu passado como professor de história. Já na segunda, o movimento é entre dois tempos passados, que são o passado mais próximo da vida da mulher no palácio e o passado mais remoto, quando ela ainda morava na aldeia e para onde deseja voltar.

Assim, as seqüências narrativas complementam-se de modo especular, uma vez que, na primeira, o narrador- protagonista apresenta a mulher “feia”, que é a narradora-protagonista da segunda. Uma reflete-se na outra, circunscritas pelo olhar irônico sobre o insólito representado pela condição da feiúra, o reverso da imagem feminina de acordo com os padrões convencionalmente conhecidos e aceitos pela sociedade.

Em vista disso, o plano geral da obra nos permite detectar a *mise-en-abyme* que, como já afirmamos, caracteriza-se pela especularidade que propõe a auto-reflexividade. Assim, estrutura narrativa de Scliar, em destaque, espelha-se no texto bíblico sobre o livro de “J”, para recriá-lo parodicamente, baseando-se na interpretação de Harold Bloom. Para tanto, o discurso irônico filtra o insólito da temática e dessacraliza a seriedade da linguagem bíblica.

4. 2. Reverso da imagem feminina

Dentre os escritores brasileiros contemporâneos, o gaúcho Moacyr Scliar faz do olhar analítico com que capta situações inusitadas o ponto alto de sua obra. Em vista disso, seus textos demonstram o humor irônico com que expõe suas observações.

Na novela **A mulher que escreveu a Bíblia**, Scliar emprega o recurso da colagem, tanto na representação física da “feia”, como na configuração gráfica que identifica as duas narrativas que se interpõem, interligadas, sem o rompimento da unidade semântica das mesmas, como já frisamos.

Assim, o segundo segmento narrativo, fundamentado no qualificativo “feia” e suas variações, inicia-se destacando que a feiúra

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.
Desde a infância eu suspeitava disso, de que era feia. (p. 19)

Há aqui a retomada enfática do adjetivo feia, agora num passado muito remoto, correspondente aos tempos bíblicos. Notamos, só no trecho acima, nada menos que quinze vezes a repetição do signo feia, reforçado, na novela toda, como característica inerente à protagonista e à compreensão do seu trajeto heróico.

Os pares de qualificações do adjetivo “feia” (“contida ou furiosa”, “envergonhada ou assumida”, “modesta ou orgulhosa”, “triste ou alegre”, “frustrada ou satisfeita”) formam a dicotomia entre os pólos positivo e o negativo, entre o bem e

o mal, que abrange todas as nuances conceituais da feiúra. Assim, o leitor é introduzido no âmago do complicado problema psicosssexual da mulher “feia” que é a única letrada entre as inúmeras esposas do rei Salomão.

Como já vimos, a feiúra explícita é o fio condutor das memórias desta mulher, destacando-se a especial posição dela na sociedade hierosolimitana da Antigüidade. O sublime (conhecimento) incorpora-se ao grotesco (feiúra), de forma aparentemente coesa, na tentativa de amenizar o impacto provocado pela estranha fusão.

Tais memórias iniciam-se com relatos da vida da filha de um pastor de cabras, nos tempos bíblicos. Sobre a incorporação das personagens de Scliar às áreas agrícolas de pastoreio, Regina Igel comenta que o campo

desponta, na sua ficção, como um pano de fundo contra o qual se estende uma cenografia acima do real cotidiano, exposta a uma coordenação imaginativa que mal toca o empírico para instalar-se no reino abstrato.⁹⁸

Assim, o espaço campestre é representado na novela **A mulher que escreveu a Bíblia**, pela ênfase às descrições topográficas, por onde circula a personagem sem nome (a “mulher feia”), identificada pela sua relação familiar e por ser figura emblemática no contexto social onde vive, porque é filha do patriarca do pequeno povoado e sabe ler e escrever.

A feia, pertencente a uma família de pastores de cabras, mora numa aldeia e depois se transfere para a corte, como uma das esposas do rei Salomão. A

⁹⁸ **Imigrantes judeus/ Escritores brasileiros:** o componente judaico na literatura brasileira. São Paulo: Perspectiva; Associação Universitária de Cultura Judaica; Banco Safra, 1997, p. 60.

“feia”, heroína mítica de um contexto bíblico, prefigura seu grande sucesso intelectual quando ela derruba as barreiras da sociedade machista com sua aptidão de fazer uso do conhecimento lingüístico para superar a deficiência estética.

A partir do momento em que a “mulher” visualiza sua feiúra pelo espelho, este funciona como um passaporte para a viagem da mulher feia a outro mundo, a outra realidade que ela ainda não conhece. Se ela fugisse do espelho, estaria fugindo de si própria, mas a conscientização das distorções da própria imagem a desestabiliza emocionalmente:

Não era dos melhores espelhos, aquele: um simples disco de bronze polido, de qualidade duvidosa. Mas fazia o que todos os espelhos têm de fazer, para felicidade ou desgraça de quem neles se mira: mostrava um rosto. Meu rosto. Eu não podia acreditar no que estava vendo. Meu Deus, sou essa aí? (p. 22)

O valor do espelho não está no aspecto exterior, mas na sua capacidade de refletir a “felicidade ou desgraça”. A ironia estabelece o confronto entre a mulher e o espelho, uma vez que o espelho é para ela o deflagrador da consciência de um mundo às avessas. Como a fonte dos conflitos entre essência e aparência, o espelho é o objeto propiciador do encontro com a terrível realidade, que explica a atmosfera de piedade e repugnância que envolve o relacionamento da família com a “feia”.

Com o questionamento “Meu Deus, sou essa aí?” ocorre a percepção da feiúra e a personagem começa a entender determinados acontecimentos anteriores ao reconhecimento de sua feiúra. Por outro lado, como um espelho mágico, ele reflete não só a imagem física mas também os traumatismos emocionais da protagonista. A partir daí, destacamos a plasticidade com que a narradora-protagonista se caracteriza fisicamente, ao mesmo tempo em que se destrói interiormente. Instaura-se um

paradoxal e simultâneo processo de construção-desconstrução, que principia com a posse do tal espelho.

É justamente o símbolo da vaidade feminina, o espelho, que serve como ferramenta mediadora, ou seja, através dele a protagonista passa a ter conhecimento de algo que apenas intuía durante dezoito anos de vida: a condição de mulher feia. O espelho, objeto ambivalente, remete também à circularidade do processo de *mise-en-abyme* da narrativa, centrado na contraditória relação narcísica e preconceituosa da mulher com este objeto.

O componente narcísico deve-se à curiosidade humana de se conhecer, ou reconhecer, na imagem duplicada pelo espelho. Quanto ao aspecto preconceituoso, salientam-se as considerações sobre os malefícios do espelho e dentre elas, a de que ele representa, na sociedade religiosa em que a mulher “feia” vive, o demônio ou as tentações da vida mundana, uma vez que “por detrás de cada espelho está o Mal, pronto a usar a vaidade para atrair as pessoas ao pecado” (p.20). No caso, o espelho personifica a luxúria e, conseqüentemente, a perdição das pessoas, em especial das mulheres.

A imagem vista através do espelho depende muito do olhar de quem a observa. No caso, expõe a face da feia, uma personagem fraturada externa e internamente, que não mostra nenhuma simetria ou harmonia,

porque havia um conflito naquele rosto, a boca destoando do nariz, as orelhas destoando entre si. E os olhos, que poderiam salvar tudo, eram estrábicos, um deles mirando, desconsolado o espelho, o outro com o olhar perdido, fitando desamparado o infinito, talvez para não ter de enxergar a cruel imagem. Detalhe (mas ainda é preciso detalhar? É, sim, é preciso ir ao detalhe, é preciso descer até o fundo do melancólico poço): sinais. Disseminados pela face, eu tinha – não contei, mas acho que duas dezenas é uma estimativa até conservadora – sinais. Sinais às pencas; um despropósito de sinais, um surto

inflacionário de sinais. Pela variedade, poderiam se constituir no objeto de um tratado de dermatologia. (p.22-3)

O discurso irônico da narradora perfila cruelmente seu auto-retrato, com detalhes grotescos que parecem mascarar um sadomasoquismo, reforçado pela repetição de vocábulos significativos, como “detalhe” e “sinais”. Os detalhes e os sinais que a incomodam são as verrugas protuberantes que se espalham pelo rosto, como marcas de cada traição paterna à mãe, visto que a narradora-protagonista considera a sua feiúra um castigo de Deus para o pai.

A descrição física, que representa de forma hiperbólica a tomada de consciência da protagonista, não deixa dúvidas quanto aos seus aspectos ridículo e risível, configurados pela ironia que tece o auto-retrato. Além disso, o discurso da feia, ao ressaltar a variedade de sinais que poderia “se constituir no objeto de um tratado de dermatologia” ratifica o princípio da carnavalização, através do aparente prazer de se auto-ironizar e, de certa forma, se auto-punir.

A figura descrita pela mulher, baseando-se na imagem do espelho assemelha-se a uma colagem com características surrealistas, em que são realçadas todas as imperfeições físicas. O que ela vê resume-se em

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 (p.23).

A linguagem constrói-se na figura retórica da ironia ao enumerar, de forma pretensamente objetiva, os itens da composição do rosto da mulher “feia”. Tal

rosto é definido pelos substantivos “assimetria”, “carência”, “estrabismo” e “excesso”, com conotação negativa, acompanhados de comentários jocosos em que se caracteriza.

O quadro caricaturesco aqui sintetizado também propõe a *mise-en-abyme*, se considerarmos que cada elemento que o compõe ajuda a formar um quadro que contesta os parâmetros estéticos femininos. Com isso, a protagonista atinge a culminância do sentimento de decepção com a própria figura refletida no espelho.

Ao delimitar a descrição do conjunto do rosto feminino com uma moldura, evidencia-se a relação irônica do texto literário com a pintura (“lindo quadro”), utilizando-se para isso o recurso da colagem, em que se unem elementos alheios a qualquer ideal estético de beleza para representar a fealdade: “assimetria”, “carência de harmonia”, “estrabismo”, “excesso de sinais”.

Todo esse conjunto remete à deformação da realidade visual, expressada pela imagem do grotesco, que produz o riso ao desestabilizar os padrões convencionais da figura feminina. Victor Hugo explica que o grotesco pode ser objeto de imitação para a arte. Especialmente no contexto moderno, ele assume um papel muito importante, porque

aí está por toda parte; de um lado, cria o disforme e o horrível; do outro, o cômico e o bufo. Põe ao redor da religião mil superstições originais, ao redor da poesia, mil imaginações pitorescas. [...] Se passa do mundo ideal ao mundo real, aqui desenvolve inesgotáveis paródias da humanidade.⁹⁹

Na narrativa sciliariana em questão, o espelho recria as duas faces do grotesco identificadas por Hugo: a feiúra do rosto e os efeitos tragicômicos provocados por ela. A ironia da narradora-protagonista se volta para si mesma de maneira

⁹⁹ **Do grotesco ao sublime**, 2002, p.30-1.

angustiante, mas com certa distância crítica, e evidencia o ridículo através do exagero comparativo expresso pela repetição do vocábulo “emoldurado” com a carga emotiva consubstanciada no sinal gráfico de exclamação.

Nesta apresentação da personagem, os “des-atributos” ressaltam a feiúra de alguém que tenta superar o problema com a beleza do conhecimento intelectual. Sob este ponto de vista, podemos afirmar que o recurso da colagem, empregado para dar plasticidade ao aspecto físico da mulher, sobrepõe-se ao conhecimento intelectual, comparando-se a uma máscara.

No processo da colagem, cada elemento que a compõe promove o rompimento da continuidade ou da linearidade do discurso, instaurando a ambigüidade na leitura, já que cada elemento carrega consigo o significado relacionado ao seu texto de origem e deve ser incorporado a um novo contexto para, juntando-se a outros signos, formar uma outra totalidade, como podemos observar no rosto da mulher “feia”.

Assim, a “feia” narradora de Scliar estabelece as estranhas analogias com a natureza à sua volta e expande-se a seqüência surrealista de referências que destrói a imagem idealista da beleza feminina. Para concretizar a descrição do seu rosto, a jovem utiliza a natureza, de forma fragmentada, criando associações inusitadas que acentuam aspectos ironicamente grotescos para justificar a sua reação diante do espelho:

Porque ali estava a explicação para a minha feiúra: na montanha. Naquele hostil acidente geográfico que eu aliás conhecia bem: era um lugar no qual eu, menina esquiva, freqüentemente 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 protusa rocha era o meu nariz; a escura entrada de uma das muitas cavernas correspondia à minha boca. Muitos vêem faces nas nuvens; eu via na montanha – monumento ao insólito – a reprodução de meu próprio rosto. (p.27).

Para exaltar a sua feiúra, a narradora-protagonista relaciona a paisagem física à humana, uma vez que compara o próprio rosto a acidentes geográficos da natureza hostil que a circunda. Ao projetar seus problemas existenciais na visão que faz de si mesma, ela desconstrói a própria imagem, como forma de auto-apresentação às avessas, carnavalizada.

Desse modo, a narradora retira partes da natureza e depois as une, montando uma totalidade diferente, que constitui o novo visual. Para isso, utiliza uma linguagem pictórica que expressa a comparação inusitada com o rosto da mulher “feia”, o que gera uma sensação de estranhamento que envolve o leitor.

Resulta daí uma justaposição insólita de elementos que deturpam a noção do belo para facilitar a visualização de um rosto humano. As comparações na descrição do rosto, considerado a parte mais expressiva do corpo, fabricam uma imagem distorcida comum aos sonhos ou pesadelos, próprios da arte surrealista.

Os elementos da natureza, metáforas da expressão irônica da mulher, são convocados a participar da plasticidade artística da hiperbólica feiúra, compondo um rosto para que o leitor visualize e dimensione o sofrimento da personagem.

A montanha, por exemplo, é mostrada em fragmentos destruídos e remontados para produzir a imagem grotesca. Figura e natureza árida confundem-se. A rocha e as cavernas, como partes da montanha, são deslocadas de seu contexto original para se associarem na criação de um quadro que se assemelha a uma caricatura.

O centro emblemático para onde passa a convergir a narrativa novelesca é a feiúra, tudo se justifica através dela. Na descrição da narradora, o modelo de beleza é desfigurado em razão da manifestação artística. Assim, a função do espelho não é apenas refletir a imagem, mas mostrar a transformação da alma, do interior dessa imagem, na medida em que o espelho destrói a ilusão ou a esperança a partir de uma identificação reflexiva e recíproca.

A narradora-protagonista é sensível aos fenômenos visuais da natureza e vale-se deles para compor a imagem cômica. A relação com acidentes geográficos, como se a fisionomia da mulher fosse uma paisagem inóspita, dura e fria, destaca com ironia aspectos plásticos relativos às esculturas, como um “monumento ao insólito”, que se justapõem para criar a materialização da obra artística. O processo, comparado ao surrealismo, como já frisamos, monta-se com o empréstimo de estruturas compositivas da colagem adaptadas à linguagem verbal.

O princípio unificador do surrealismo é a imagem, ela constitui “um processo revelador do caráter absurdo da existência humana, na medida em que concentra formas paradoxais incompatíveis em unidades significativamente novas sem, contudo, perderem sua essência”, como destaca Maria Adélia Menegazzo.¹⁰⁰ Em vista disso, importa-nos a maneira como essa experiência revela concretamente a monstruosa aparência humana e a relaciona à face interior da mulher.

Na natureza ao seu redor, a protagonista encontra a representação daquilo que deseja mostrar como imagem materializada de seu rosto. Com isso, a ilusão e a abstração da arte evocam uma única característica, a feiúra. O leitor recebe

¹⁰⁰ **Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda.** Campo Grande, MS: UFMS, 1991, p. 120.

informações e imagens fragmentadas e é convocado a estimular a sua percepção objetiva através da representação imaginativa, para entender a montagem de uma estranha e risível figura.

Nesse aspecto, a fragmentação evidente na colagem é que vai dar sentido à montagem. Como salienta Marjorie Perloff, “a colagem nos desafia a ler signos e decodificar símbolos, pegar as pistas desordenadas e colocá-las numa seqüência mais organizada”.¹⁰¹ No tocante à novela, tal organização consiste na justaposição absurda, e aparentemente desconexa, de acidentes geográficos para compor um semblante humano disforme, caricato.

Assim, cada informação ou elemento citado orienta o leitor a uma ação dinâmica que implica duas leituras. Em primeiro lugar, ele percebe cada fragmento no seu contexto original (“rocha”, “cavernas”, “montanha”) e depois transporta-os para outro conjunto. Forma-se, então, uma totalidade diferente (“a reprodução de meu próprio rosto”), sem que se perca a alteridade de cada parte, visto que ela é necessária para a compreensão de uma imagem plástica incoerente como esta, em que o humor irônico se manifesta na descrição da forma grotesca.

A alusão crítica à realidade social, construída através do objeto espelho é responsável pela fusão inusitada de um rosto a um acidente geográfico, a montanha. O simbolismo da montanha é múltiplo, uma vez que pode remeter tanto à noção de altura quanto à de profundidade cavernosa. Em princípio, este acidente geográfico significa o encontro do céu e da terra, sendo por isso considerado a morada dos deuses. Vista do alto, a sua ponta vertical representa o centro do mundo; vista de

¹⁰¹ A invenção da colagem. In: _____. **O movimento futurista**. São Paulo: EDUSP, 1993, p. 126.

baixo, do horizonte, a linha vertical apresenta-se como uma escada, que é a encosta para ser transposta.

A montanha possui, ainda, um carácter transcendental, ao simbolizar o marco da ascensão humana. Por outro lado, no conjunto de significados que balizam a narrativa, a montanha remete à idéia de inferno.

Nesse sentido, a linguagem plástica traduz, com interposição de imagens significativamente bizarras, toda a angústia de um ego estilhaçado. Vale como exemplo esta seqüência em que a narradora explica, com ironia, que sua feiúra poder ter sido fruto da vingança da mãe pela infidelidade do pai:

Que a criança nascesse medonha, era o que mais queria. Sua face, metafórica alusão à montanha onde meu pai pecara, se constituiria em permanente memento, em insistente denúncia, em contínuo protesto contra fidelidade: um breve contra a luxúria, enfim. Deu resultado: nasci horrenda (p.28).

Percebemos, ainda, uma manifestação do humor irônico quando se configura explicitamente o grotesco na caracterização da personagem, por meio dos adjetivos “medonha” e “horrenda”. No entanto, há uma neutralização dessa linguagem grotesca se a compararmos a uma máscara cômica e burlesca com a finalidade de dessacralizar os conceitos de beleza preestabelecidos pela sociedade, o que pode ser sentido, também, quando a mulher “feia” é recebida, com frieza, pelo rei Salomão em seu harém.

O humor irônico, detectado nas hipérboles discursivas empregadas na descrição do rosto da protagonista, pode ser visto como crítica à maneira como a sociedade reage à feiúra, em especial à feminina, sobrepondo a aparência ao conhecimento intelectual e ao sentimento interior do ser humano.

A propósito, a feiúra é um dos temas recorrentes nos textos de Moacyr Scliar, como comprovamos com a crônica **Feiúra não é desgraça. Beleza é.**,¹⁰² publicada no jornal **Folha de São Paulo**, em 3 de agosto de 1995.

A crônica constitui a recriação paródica de um fato real, noticiado pelo mesmo jornal: uma mulher, com o apelido de Maria Basculho, participa do “1º. Concurso da Mulher Mais Feia”, realizado no agreste do estado de Pernambuco. Além de explorar a situação insólita, a narrativa scliariana extrapola o sentido da mesma com oposições carnavalizadas, que fixam, já no título, dois conceitos às avessas: a feiúra representa a felicidade para a mulher e a beleza, a desgraça.

No entanto, na novela em questão, a mulher sente-se infeliz quando descobre, através do espelho, o problema da feiúra que sempre existiu e que ela apenas suspeitava, embora se sentisse perturbada com as reações das pessoas à sua presença. O espelho, aqui, é o principal demarcador dos limites entre o desconhecimento e o conhecimento da narradora sobre si mesma.

Segundo o pesquisador italiano Umberto Eco, o espelho exerce um fascínio sobre os escritores, visto que “tudo faz da experiência especular uma experiência absolutamente singular, no limiar entre percepção e significação”.¹⁰³ O espelho expressa, de forma única, a virtual duplicação entre a aparência do que reflete e a essência do que significa cada objeto.

Da mesma forma, a ambigüidade nesta narrativa scliariana consiste, por um lado, em favorecer a consciência da identidade física da feia e, por outro, em

¹⁰² Esta é uma das sete crônicas analisadas na nossa Dissertação de Mestrado, p. 103-15.

¹⁰³ ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p.20.

incorporar a mulher à natureza, como manifestação psicológica de si mesma, de tal modo que se produz uma fusão de identidades no limiar do grotesco.

Em outro momento, ao ser apresentada a Salomão, a “feia” fica encantada com o magnífico trono do rei, em ouro e marfim, cercado por esculturas de leões. Quando o monarca se retira para seus aposentos, ela resolve sentar-se no trono, mas é impedida, aos gritos, por um furioso cortesão. Em suas conjecturas, seu maior desejo era

sentar no trono do rei Salomão: uma bizarra, grotesca e inócua tentativa de ascender ao poder. Não era a mim própria, contudo, que eu queria entronizar, e sim a minha feiúra. Eu a queria cortejada, homenageada, glorificada. Queria a feiúra dando ordens, queria a feiúra julgando – cortem-no pelo meio -, queria a feiúra fazendo preleções, queria a feiúra cagando regras. Queria a feiúra reinando como reinava Salomão. Queria a feiúra reconhecida, homenageada, cultuada. Queria a feiúra poderosa a ponto de se tornar beleza. (p.70)

A anáfora, explicitada com a reiteração compulsiva da forma verbal “queria”, retrata o comportamento incontido da mulher que deseja ser valorizada apesar da feiúra e pela feiúra. Neste caso, o grotesco dilui-se no humor, pois o que provoca estranhamento, como se o mundo estivesse invertido, pode ser o foco crítico desse humor que propõe uma reflexão acerca dos ditames convencionados socialmente.

O estudioso alemão Wolfgang Kayser em sua obra **O grotesco** (1957), traduzida no Brasil em 1986, define esse estilo como

apenas uma expressão sensível, um paradoxo sensível, ou seja, a figura de uma não-figura, o rosto de um mundo sem rosto. E tal como o nosso

pensamento parece não poder mais prescindir do paradoxo, o mesmo ocorre com a arte e com o nosso mundo, [...]¹⁰⁴

Assim, no caso da mulher feia, a expressão grotesca só existe em função dos parâmetros estéticos reconhecidos pela sociedade, que determinam a beleza e a feiúra. O paradoxo sensível está em compor a figura de um rosto feminino com caracteres que fogem ao convencional, resultando numa não-figura que, para se afirmar, nega a si mesma.

Para completarmos as noções de composição grotesca, interessa-nos destacar ainda que, para Kayser, a configuração do grotesco propõe um jogo com o absurdo, que tenta dominar e conjurar o elemento demoníaco do mundo. Assim, um dos traços essenciais do grotesco é sua relação com o insólito, determinado pelo estranhamento causado pela consciência de um mundo em constante movimento, que ameaça a ordem estabelecida.

Por jogar com o absurdo, o repentino e a surpresa são fatores essenciais para o grotesco, tendo-se em vista sua relação com a caricatura, fundada na ironia provocadora do riso diante do inusitado, como verificamos na descrição do rosto da “feia” da narrativa de Scliar.

Muniz Sodré, em **A comunicação do grotesco**, aborda o estilo no âmbito da cultura de massa brasileira. Sodré atribui ao grotesco “um olhar acusador que penetra as estruturas até um ponto em que descobre a sua fealdade, a sua aspereza”.¹⁰⁵ E, nesse sentido, o grotesco desafia-nos a uma profunda reflexão sobre a vida, considerando-se o sentido relativo de belo e de feio, estabelecido por um

¹⁰⁴ KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 9.

¹⁰⁵ SODRÉ, Muniz. **A Comunicação do grotesco**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1977, p. 72

contexto social. Ao mesmo tempo, provoca uma tensão risível resultante da oposição aos padrões estéticos reconhecidamente corretos.

Na sua auto-caracterização, a narradora-protagonista de **A mulher que escreveu a Bíblia** busca incessantemente concretizar os caracteres negativos de um rosto e salienta seu sentimento de frustração sexual, depois compensado, em parte, pela valorização intelectual.

Na narrativa, o rosto passa a ser a parte mais importante do corpo e também o grande problema da narradora-protagonista. A relação especular da narradora com a montanha está associada ao reconhecimento de sua feiúra e da justificativa que encontra, já que a montanha a que se compara representa um obstáculo à sua felicidade, pois montanha sugere a noção de encosta a ser transposta.

Há necessidade, então, de uma escalada no nível espiritual, já que, no físico, a superação do obstáculo é impossível. A ascensão espiritual é possível porque a mulher, ainda que muito feia, é

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.
Sim, eu me sentia transportada para outro mundo, outra realidade. Tudo ficara esquecido. (p.42)

A mulher não consegue ser bela, mas sua sublimação está fundamentada na capacidade de criar beleza com a sua escritura, isto é, com a arte da palavra.

O reconhecimento artístico-literário lhe vem quando é convidada, pelo rei Salomão, para escrever um livro:

- Quero que escrevas esse livro. Quero que descrevas a trajetória da 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. (p.117)

Nesse fragmento, com características metalingüísticas, o mesmo verbo que retrata os desejos irrealizados da mulher “feia”, na forma pretérita “queria” (p.70), dá sentido à ordem do rei, enunciadas no presente do indicativo “quero”. A Bíblia, o livro a ser escrito pela mulher, deve valorizar a grande obra do reino salomônico, que é a construção do Templo de Jerusalém. A construção do templo do rei Salomão simboliza a construção intelectual do ser humano, que podemos relacionar com o trajeto da mulher “feia” à condição de heroína intelectual.

Para a feia, escrever a história bíblica constitui a sua elevação social e representa a realização do desejo íntimo, associado, inclusive, à realização do desejo erótico. Contudo, a satisfação plena não se concretiza, como se constata na seguinte reflexão que a protagonista faz:

A proposta despertou em mim sentimentos contraditórios. De um lado, era uma decepção – mais uma. Em vez de uma declaração de amor, uma proposta editorial. De outro lado, contudo, eu me sentia lisonjeada com a escolha – prova de que reconhecia em mim um valor. Não era o valor que eu mais prezaria; eu queria que me valorizasse como mulher, como amante.(p.117)

Como vemos, o foco da narrativa transfere-se do aspecto estético para o intelectual. A irônica inversão de valores é evidente, afinal, no sistema poligâmico patriarcal vigente no reino, a função da mulher é embelezar o ambiente, como um objeto de luxo e prazer, e, além disso, procriar. Também visível é a decepção da

“feia”, particularizada pela desarmonia plástica e pela reverência ao conhecimento, como manifesta nos questionamentos que intimamente faz:

Por que não me tinha deixado em paz, a vida? Eu estava lá quieta, refugiada na montanha, eu e minha feiúra, eu e minha pedra; de lá havia sido arrancada – para quê? Para o sofrimento, para a desilusão, para enfrentar um desafio superior às minhas modestas forças? (p.118)

A montanha era o refúgio antinarcísico, o lugar onde se realizava sexualmente com a pedra. Montanha e pedra são símbolos da sua vida no campo, espaço físico e psíquico isento dos desafios da corte. O tom crítico das perguntas reflete o desajuste da mulher em circunstâncias que não lhe são familiares.

Em outra seqüência narrativa, a feiúra desendadeia o êxito de uma ação em prol da condição feminina, quando a protagonista incita, em assembléia, as esposas de Salomão à revolta, dado que o rei não as chama para a cama há quinze dias. Todas estão muito inquietas e “a feia”, a mulher inteligente, aproveita o momento psicológico adequado para espalhar um boato: “o rei teria afirmado na corte estar farto das mulheres do harém, umas incompetentes, de limitadíssimo repertório sexual”. (p.88)

Como já era esperado, a novidade causa um grande tumulto entre as mulheres, o que estimula a feia a conclamá-las todas para que exijam direitos iguais. Argumenta então que, em primeiro lugar, sua feiúra deveria ser testada pelo rei, na cama, como já comentamos, idéia que contou com o apoio das demais mulheres, que entoam o mote da rebelião:

_ A feia! A feia! Que durma com a feia! A feia! A feia! Que durma com a feia!

A feia? Não. Eu não era a feia. Naquele momento eu não era a feia. Naquele glorioso momento, naquele transcendente momento, naquele abençoado momento, consegui, por uma fração de segundo, ver-me como se fosse outra pessoa. E o que via era uma mulher de pé sobre uma mureta, punho erguido no ar, cabelos em desalinho, rosto – belo rosto, sim, belo, muito belo, de uma beleza diferente, mas indiscutivelmente belo -, rosto resplandecente ...Ah, se aquele momento se eternizasse, se aquela beleza permanecesse para sempre ... Poderiam me chamar de feia, sim, mas estariam usando o termo no sentido carinhoso. Querida feia, adorável feia, brava feia, generosa feia. Bela feia. (p.91)

Aqui, propõe-se uma situação carnavalizada, em que a feiúra, vista como “beleza diferente”, é priorizada em detrimento da beleza convencionalmente conhecida, embora saibamos que o belo é relativo, depende dos valores estéticos de cada indivíduo e da sociedade em que se vive.

A resposta à pergunta “A feia?” mostra a fugacidade da esperança de que ela poderia, de algum modo ter sua beleza reconhecida: “por uma fração de segundo, ver-me como se fosse outra pessoa”. É uma reflexão irônica que só se concretiza naquele instante passageiro em que a feiúra parece ser o eixo da beleza física almejada.

Só após diversos avanços e recuos no esforço de reconhecimento externo de algum tipo de beleza em sua constituição é que a mulher “feia” supera as barreiras do preconceito relacionado à sua aparência. A ironia atinge o clímax quando, no auge de sua feiúra, ela consegue a tão esperada noite de núpcias com o rei Salomão. Depois de vencido o obstáculo que parecia intransponível, a mulher literalmente ultrapassa os muros do palácio, livrando-se, também, do aprisionamento psicológico:

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.

A “feia” segue em busca de sua identidade perdida nas cavernas da montanha, talvez de volta à aldeia de onde viera, o que concretiza a circularidade da narrativa, uma vez que pressupõe um recomeço, já enfatizado no processo da *mise-en-abyme* como um retorno da narrativa ao seu início.

Ao mesmo tempo em que a narradora “feia” estabelece combinações esdrúxulas, ridiculariza-as através de uma linguagem exagerada, hiperbólica, como já vimos, para que detectemos a grandiosidade (ou extensão) da feiúra, sempre relacionada à sua frustração sexual. Como corolário de sua trajetória, a mulher não cessa de lutar pela satisfação total de um desejo reprimido.

O que nos interessa destacar é que, na arte literária de Scliar, há a preocupação de unir o real social e o imaginário. Daí provém a evocação de uma imagem anticonvencional, mesclada de humor crítico, que gera uma atmosfera insólita e, na maioria das vezes, grotesca. Com tal procedimento, o escritor critica a ordem estabelecida, reunindo elementos ou situações conflitantes num mesmo espaço discursivo, instaurando, através do humor, o riso reflexivo.

Durante toda a narrativa, verificamos que a narradora-protagonista, mulher problemática com síndrome de rejeição paterna, busca incessantemente entender e justificar sua feiúra, chegando a culpar o pai infiel. De acordo com suas conjecturas, para o pai, ter a filha primogênita “feia” fora castigo de um deus impiedoso, pela infidelidade matrimonial paterna.

Devemos salientar, enfim, na novela **A mulher que escreveu a Bíblia**, uma concessão ao erotismo, muito presente na literatura e em todas as

atividades que envolvem o homem contemporâneo. Aqui, os episódios eróticos, embora apresentados com uma linguagem de baixo calão, têm um tratamento humorístico, como é comum nas obras de Scliar.

5. OS LEOPARDOS DE KAFKA

No livro sobre Kafka, parti de uma parábola que ele escreveu para conseguir uma história de equívocos em torno ao próprio Kafka.

SCLIAR, Moacyr

5. 1. Scliar: leitor de Kafka

A literatura scliariana caracteriza-se, como vimos, por narrativas que promovem um certo torvelinho dialógico e dialético, pela abertura à pluralidade de vozes e significados que se identificam e se contestam entre si. Como escritor que vive o seu tempo, a sua arte é eminentemente crítica, colocando a imaginação a serviço da ironia na captação do insólito.

Quando analisamos uma obra de Moacyr Scliar, torna-se imprescindível a ênfase ao seu humor. Trata-se de um humor irreverente, carregado da ironia diante de situações inusitadas, que mostra a visão crítica do autor. A realidade social instiga-o a expressá-la através da palavra literária, para que o leitor reflita sobre a condição humana.

O título da novela **Os leopardos de Kafka**¹⁰⁶ estabelece, explicitamente, a relação intertextual com uma parábola de Franz Kafka, escritor tcheco de língua alemã, que marcou a literatura do século XX, com o estilo conciso e a ironia de suas narrativas.

A novela de Scliar tematiza a trajetória solitária de um indivíduo envolvido numa missão revolucionária secreta, que luta por ideais sócio-políticos cultivados desde a adolescência. Confundindo uma parábola de Kafka com um enigma indecifrável, o protagonista imagina que está destinado a evitar um grave atentado político na Europa. Ao focalizar as circunstâncias insólitas vivenciadas pela personagem, o narrador destila seu humor irônico.

¹⁰⁶ São Paulo: Companhia das Letras, 2000 (Coleção Literatura ou Morte).

A narrativa desenrola-se em dois espaços que se relacionam a dois tempos históricos diversos. Assim, o leste europeu, em 1916, período que antecede à Revolução Russa (1917), e o Brasil, em plena ditadura militar, em 1964, compõem os cenários onde se desenvolvem as peripécias do protagonista, no que diz respeito à decifração de uma parábola de Kafka.

As histórias de Benjamin Kantarovitch, o protagonista com o apelido de Ratinho, relatadas pelo narrador onisciente, seu sobrinho-neto, espelham-se umas nas outras em contextos históricos marcados por perseguições políticas. Nessa estrutura narrativa, as histórias oficiais impulsionam a trajetória de um herói quixotesco, que acredita na pureza dos ideais revolucionários. Configura-se, no caso, o procedimento da *mise-en-abyme*, que coloca em evidência a narrativa de Scliar, onde se reflete a história da Revolução Russa.

O humor, marca da aparente ilogicidade narrativa, deflagra-se logo no início da novela, quando o leitor se defronta com a cópia de um documento intitulado “RELATÓRIO CONFIDENCIAL 125/65”, uma paródia dos relatórios dos interrogatórios feitos pelo serviço secreto brasileiro, que balizaram as perseguições políticas depois do golpe militar de 1964. Destacamos alguns fragmentos, escritos em itálico, que comprovam a ironia presente no tecido narrativo:

Senhor Delegado: tem por finalidade este relatório informar a V. S. acerca da prisão do elemento Jaime Kantarovitch, codinome Cantareira, detido na noite de 24 para 25 de novembro numa das ruas centrais de Porto Alegre.[...] Detido e conduzido à sede da Unidade de Operações Especiais, foi interrogado. Nesse procedimento utilizou-se o auxílio de choques elétricos, interrompidos por duas razões: 1) sucessivos desmaios do elemento Jaime Kantarovitch, codinome Cantareira, e 2) falta de energia elétrica. Desta maneira, o interrogatório não pôde ser completado.[...] O elemento Jaime Kantarovitch, codinome Cantareira, foi revistado. Em seus

bolsos havia: 1) poucas notas e moedas; 2) um lenço sujo e rasgado; 3) um toco de lápis; 4) dois comprimidos de aspirina; 5) um papel, cuidadosamente dobrado, com as seguintes palavras datilografadas em alemão:

Leoparden in Tempel*

Leoparden brechen in (sic) den Tempel ein und saufen die Opferkrüge leer; das wiederholt sich immer wieder; schlieslich (sic) kann man es vorausberechnen, und es wird ein Teil der Zeremonie.¹⁰⁷

Logo abaixo, explica-se que a assinatura do texto em alemão é de “um certo Franz Kafka”. A configuração gráfica em itálico explicita a paródia do relatório policial, um dos mais comprometedores documentos dos vinte anos de regime militar no Brasil, responsável por prisões e mortes, algumas até hoje inexplicáveis.

O discurso irônico reescreve as circunstâncias políticas, vigentes na época retratada, e provoca o riso devido, por exemplo, à enumeração aparentemente séria das provas inconsistentes apresentadas no relatório: “1) *poucas notas e moedas; 2) um lenço sujo e rasgado; 3) um toco de lápis; 4) dois comprimidos de aspirina*”. Os objetos encontrados são irrelevantes e não justificam a prisão de Jaime Kantarovitch, compondo-se, assim, uma cena policial que beira o absurdo, como eixo da visão crítica da realidade social.

A ironia deflagra-se também na falta de estrutura do aparato repressor, a “*falta de energia elétrica*”, que compromete a suposta seriedade das atitudes tomadas. Ademais, o relatório coloca em evidência a principal e insólita prova do crime político atribuído ao personagem, que é um intrigante texto escrito em alemão encontrado no seu bolso.

¹⁰⁷ Scliar, 2000, p. 9-10. (Para efeito de citação do livro **Os leopardos de Kafka**, de agora em diante será indicada apenas a página da obra, neste quinto capítulo do presente trabalho; as citações desta primeira parte da novela, páginas 9 e 10, são em itálico porque assim estão no livro).

O texto escrito em alemão “*Leoparden in Tempel*”, colocado na parte final do relatório citado, é uma parábola de Kafka. Entretanto, os investigadores entendem que é uma mensagem cifrada de terroristas, chamados por eles de comunistas, o que desperta a desconfiança sobre as atividades do tal Jaime Kantarovitch.

As palavras redigidas na língua alemã, incompreensíveis para os policiais, constituem o enigma que funciona como armadilha fatal para Jaime, porque levantam a suspeita de que o “elemento” citado estava envolvido em uma rede de subversão internacional. Além do mais, como as ações ocorrem em plena guerra fria entre os dois pólos político-ideológicos então dominantes, comunismo e capitalismo, o sobrenome russo é tido como indício de que o suspeito possa ser subversivo comunista, condição não admitida no regime vigente de 1964 a 1984 no Brasil.

É interessante destacarmos que, para produzir o efeito de citação *ipsis litteris*, o relatório, como já frisamos, é escrito com letras em itálico, destacando-se do resto do livro. Sob esse aspecto, estrutura-se a *mise-en-abyme*, na medida em que a narrativa acolhe o suposto relatório que se imbrica na composição ficcional.

O narrador expõe a identidade da personagem em questão, ao afirmar que possui uma cópia do relatório que envolve Jaime Kantarovitch, seu primo, e remete à história do tio-avô de ambos, Benjamin Kantarovitch, cuja foto está no álbum da família. A fotografia é uma reprodução visual especular que configura o processo da *mise-en-abyme*, uma vez que permite ao narrador penetrar no passado refletido na imagem.

Assim, a foto desencadeia as recordações do narrador, um jovem médico que, ironicamente, recupera o passado, apelando à imaginação do leitor, no sentido de visualizar a figura do protagonista Benjamim, apelidado Ratinho, que ele descreve fisicamente. Trata-se de uma criatura estranha, cuja história de cunho político-socialista está inserida na história do povo judeu.

A trama inicia-se com o tom coloquial do narrador, em primeira pessoa, lembrando e contando a história desse parente:

Vamos começar pelo Benjamin, cuja foto figura em nosso álbum de família, o álbum que tenho diante de mim. É, aliás, a mesma desbotada fotografia que está na lápide de sua sepultura, no cemitério israelita. O que nela chama atenção é o ar assustado, tão típico de meu tio. Chamavam-no Ratinho (não se tratava de codinome: era apelido mesmo): os olhinhos pretos e as orelhas de abano tornavam-no parecido com um camundongo. Não aqueles camundongos alegres das histórias infantis, mas, ao contrário, um ratinho melancólico, solitário, sempre enfurnado em sua toca.[...] (p.11)

Como se nota, o sintagma verbal “Vamos começar” convida o leitor a penetrar no discurso da memória desencadeado pela foto familiar. O narrador desenha a figura carnalizada de Ratinho, por meio de traços que compõem uma caricatura: “ar assustado”, “os olhinhos pretos e as orelhas de abano tornavam-no parecido com um camundongo”. A vida de Ratinho resume-se em ler qualquer texto que encontre e trabalhar na sua alfaiataria.

No decorrer da narrativa, a figura ridicularizada de um aparente anti-herói vai adquirindo relevância. Ratinho mostra um temperamento ansioso por transformações, com reações que parecem não condizer com a projeção inicial do narrador, que o apresenta já na idade madura, como um ser apegado a “sua vidinha rotineira, monótona, e dela não saía”. (p. 12)

No prosseguimento do longo parágrafo, mesclam-se descrições e elucubrações irônicas sobre a vida da personagem citada:

Alfaiate competente, poderia ter ganhado muito dinheiro com a profissão. Isso não aconteceu. [...] - o que pode haver de mais importante na vida de um homem do que constituir família? Claro, Ratinho estava longe de ser um homem atraente, e quanto mais envelhecia, menores se tornavam suas chances matrimoniais, mas uma boa casamenteira poderia, quem sabe, providenciar um encontro com alguma moça, mesmo solteirona, principalmente solteirona. (p.12)

Apesar dos comentários jocosos sobre a caracterização da personagem, o distanciamento crítico do narrador mostra Ratinho como um herói problemático, com permanente crise de identidade, o que provoca nele a síndrome de rejeição. Ensimesmado, circunscrito ao limitado espaço de sua casa, a personagem apresenta manias estranhas, conforme assevera o narrador, com ironia:

... à medida que ficava mais velho, Ratinho começou a desenvolver teorias peculiares acerca de roupas. Sustentava, por exemplo, que a manga esquerda deveria ser mais curta do que a direita (“Assim as pessoas podem olhar mais facilmente o relógio de pulso”) e confeccionava os paletós de acordo com tal idéia, o que obviamente desconcertava, e irritava, muitos clientes. Ele, porém, rejeitava os protestos, rotulando os insatisfeitos de “retrógrados” e “reacionários”. É preciso acompanhar a marcha do tempo, insistia, porque a marcha do tempo é a marcha do progresso. Uma linguagem em que ecoava o seu passado de homem de esquerda, de trotskista. (p. 11-2)

As manias que o protagonista desenvolve constituem uma espécie de fuga para seus problemas existenciais e uma forma de se impor às outras pessoas como militante reacionário. A teoria sobre a manga esquerda, por exemplo, é metáfora das suas idéias revolucionárias que causam estranhamento.

O embate discursivo entre Ratinho e seus clientes é descrito com a marca da ironia do narrador, quando o protagonista reage aos protestos contra sua ideologia com expressões vocabulares que emergem do seu passado político-revolucionário trotskista na Europa Oriental, chamando-os de “retrógrados”, reacionários”. A propósito, com o tempo, ocorre a sua total inadaptação ao que está socialmente determinado, em nome da sua concepção de progresso.

Para justificar tais ponderações, o narrador prepara o leitor e insere-o no que chama ironicamente de singular aventura dessa existência melancólica,

uma aventura cuja lembrança acompanhava meu tio-avô desde a juventude, e que quase ao final de sua vida teria um desdobramento igualmente surpreendente. Dessa aventura, e desse desdobramento, Ratinho falou-me muito, na instituição geriátrica à qual foi recolhido nos seus derradeiros anos e onde eu, jovem médico, cuidava dele. Faz tempo, isso, mas até hoje lembro a história. (p.13)

Como o narrador destaca, já no início da narrativa, Ratinho apóia-se nas recordações do passado vivido na pobre aldeia judaica da Europa Oriental, Chernovitzky, de onde viera. A época marca o interregno entre as duas grandes guerras mundiais, na primeira metade do século XX e atualiza o contexto histórico-social do império czarista, que se caracteriza pela instabilidade política. Ratinho origina-se nesse contexto que o define como personagem.

O passado é o parâmetro para a visão e inserção no momento presente, pois os acontecimentos do passado iluminam o presente e

ensejam sempre inquietudes e indagações, que têm a ver com a busca permanente do homem: frente a si mesmo e aos demais, ele é compelido a explicar a própria condição. O presente, sem o respaldo dos acontecimentos

do passado, é existência sobre o vácuo, algo, em verdade, impossível de ser vislumbrado. O passado é, portanto, uma dimensão desse presente e, como tal, demanda ser conhecido.¹⁰⁸

No caso da novela scliariana, ressaltamos a importância do resgate do passado para que o leitor possa realmente entender a estranha vida do protagonista que se espelha nos acontecimentos pretéritos para encontrar o sentido de sua existência. Resulta daí a necessidade da narração da história da família no seu local de origem e a sua trajetória errante para o Brasil.

A trama tem início com a morte de Ratinho, quando a novela se desdobra em outra narrativa, que recupera o passado e institui a circularidade no relato, o que configura o procedimento da *mise-en-abyme*.

O discurso muda o ponto de vista para a terceira pessoa a partir do momento em que o narrador se coloca na posição de porta-voz de Ratinho. A retrospectiva entrelaça a genealogia da família Kantarovich, originária da Bessarábia, com a história política antecedente à Revolução Russa.

A insólita aventura de Ratinho começa com a rebeldia da juventude e saídas furtivas, sonhos confusos e agitados e passagens misteriosas de uma viagem a Praga. Lá ele se vê enredado numa engrenagem absurda, entre pessoas, lugares e um texto cifrado, como se estivesse perdido num labirinto sem saída.

A oportunidade de mudança radical, através da viagem, significa a materialização de um ideal político fundamentado nas ideologias de Trotski, visto que, em Praga, o protagonista deveria cumprir uma missão revolucionária que lhe havia

¹⁰⁸ MILTON, Heloisa Costa. **As histórias da história**: retratos literários de Cristóvão Colombo. Tese (Doutorado em Letras). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo. 1992, p.182.

sido designada por um amigo, no leito de morte. Ele só entenderia a missão após decifrar, de acordo com o código que recebera de Iossi, uma mensagem que lhe seria entregue. No entanto, Ratinho perde o envelope com o tal código.

Os espaços físicos descritos na novela geralmente são pequenos, como a aldeia onde nasceu o protagonista, ou o quarto que ocupa na capital tcheca. Os espaços reduzidos corroboram a personalidade introspectiva da personagem e a solidão da sua vida.

Por outro lado, tais lugares reúnem características semelhantes aos espaços kafkianos, por onde circulam constantemente figuras decadentes, frustradas, indivíduos com “a cabeça inclinada que não pode mais ser levantada”,¹⁰⁹ que comparamos com o protagonista Ratinho, em suas profundas crises de inadequação ao contexto social.

Tempo e espaço são materializados nas várias vozes ficcionais, em que se mesclam o discurso do narrador em primeira pessoa, no início, e depois em terceira pessoa, onisciente, com inserções do discurso indireto livre e do discurso direto. O discurso indireto livre pontua as reflexões sobre o protagonista e o discurso direto presentifica a fala do mesmo com as demais personagens. Com isso, o foco narrativo às vezes oscila entre o narrador e a personagem.

Dessa forma, quando Ratinho perde o bortal onde guardava o envelope que continha o código, já citado, o discurso é o seguinte: “A sua primeira reação foi de raiva – raiva de si mesmo. Perdeste o bortal, desgraçado, gemia, perdeste o bortal, idiota, estúpido, burguês de merda”. (p. 32) A hibridez discursiva tem como

¹⁰⁹ DELEUZE, Giles & GUATARI, Félix. **Kafka**: por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago, 1977, p. 8.

pano de fundo o poder da voz do narrador irônico que determina o vocabulário empregado.

Na novela, observamos também que os nomes próprios, além de serem a expressão verbal que identifica particularmente cada indivíduo, caracterizam socialmente as personagens. Assim é o caso de Ratinho, apelido de Benjamin Kantarovitch, para um alfaiate pobre, que nunca constituiu família e não gosta de sair de casa, dedicando-se apenas à alfaiataria e à leitura de seu livro predileto, o **Manifesto comunista**.

A expressão final do **Manifesto comunista** - “Proletários de todo o mundo, uni-vos”- (p.24) sintetiza, para Ratinho, o seu desejo de lutar pela causa social e política. Em vista disso, seu maior sonho é percorrer as ruas da sua aldeia, gritando as citadas palavras de ordem que mudariam o mundo.

Quando jovem, Ratinho pensa em fundar, junto com o companheiro Iossi, a Célula Leon Trotski, do Partido Comunista, na pequena aldeia onde moram. Entretanto, Iossi fica muito doente e encarrega-o de ir a Praga, cumprir uma missão secreta designada por Trotski (1879-1940), o líder revolucionário russo e colaborador de Lênin (1876-1924), que defende a emancipação popular e é idolatrado por jovens comunistas. No diálogo entre os dois amigos, transparece a importância da tal missão especial:

Quando a porta se fechou, Iossi fez um sinal para que Ratinho se aproximasse. Segurou-lhe a mão entre as mãos úmidas de suor e, olhando-o bem nos olhos, sussurrou:

- Tenho uma coisa a te pedir, companheiro Benjamin, uma coisa muito importante.

- Fala, Iossi. – Ratinho, a voz embargada pela emoção. – Pede. O que pedires eu farei, custe o que custar.

- É a minha missão – disse Iossi. – A missão que Trotski me deu. Tu vais cumprir essa missão por mim. (p. 20)

A porta fechada, as mãos úmidas de suor e a voz embargada caracterizam a atmosfera de emoção e mistério que determina a solenidade dramática da situação criada pela revelação do segredo de Iossi. Ratinho deve cumprir a missão com o nome de Iossi, descaracterizando-se individualmente e transformando-se em símbolo da ideologia trotskista. Entre Ratinho e Iossi há uma relação especular fundamentada no idealismo político, que caracteriza também a estrutura da *mise-en-abyme*. Assim, o protagonista deve ser a personificação da ideologia que defende. A vida, cujo sentido está em decifrar um enigma, não é mais sua, mas do partido comunista.

A propósito, tal seqüência da novela remete, intertextualmente, ao conto “Uma mensagem Imperial”¹¹⁰, de Kafka, em que um imperador, no leito de morte, chama o mensageiro e segreda-lhe uma mensagem, que deve ser transmitida para alguém. Sob esse aspecto, a composição narrativa de Scliar dialoga com a de Kafka, já que tanto o mensageiro como Ratinho ultrapassam vários obstáculos para tentar atingir os objetivos propostos, mas não conseguem transmitir a mensagem a quem se destina ou cumprir a missão revolucionária, respectivamente.

O protagonista da novela percorre diferentes lugares e vive situações insólitas, sem saber exatamente o que está procurando, só tem consciência de que fora destinado para uma missão que não consegue realizar: “Falhara na missão. Falhara por completo. Não descobrira nada, não fizera nada, conseguira até perder as próprias

¹¹⁰ In: _____. **Um médico rural**: pequenas narrativas. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 41-2.

roupas.”(p. 93) A repetição da forma indefinida “nada” reforça a ironia, no sentido de que a missão é metáfora da sua vida, pois corresponde às incongruências vivenciadas por ele, que o torturam.

Em nome do compromisso assumido, Ratinho imagina enxergar revolucionários por toda parte e enreda-se no labirinto das confusões criadas por ele mesmo, ao procurar indícios que o ajudem a decifrar a mensagem que lhe foi entregue por um tal Kafka, cujo ofício é o de escritor.

O protagonista pondera, com seriedade, que “Kafka lhe parecia um bom nome para um revolucionário: aquela dupla repetição do K era sugestiva de determinação, de tenacidade. Como o T de Trotski, cujo nome, aliás, também tinha esse K”.(p. 38) A ironia manifesta-se na fixação do protagonista em detalhes insignificantes, como na repetição da consoante K, presente no nome Kafka, o que já lhe sugere uma pessoa obstinada, partidária de mudanças profundas, capazes de revolucionar a sociedade.

Entusiasmado com a causa da revolução socialista defendida por Lênin, Ratinho, resolve arriscar a vida para provar que poderia cumprir adequadamente a missão secreta que Iossi recebera de Trotski e transferira para ele. Apesar das circunstâncias em que tudo acontece, a missão significa a redenção de Ratinho, para inseri-lo no seio do partido comunista, ao lado de Trotski.

A partir da decisão, a personagem tem a sua tranquilidade interrompida por acontecimentos extraordinários relacionados a tal missão em Praga. Na primeira impressão que tem da capital tcheca, revela-se o estranhamento de Ratinho, seguido da perplexidade diante da nova realidade que o assusta. A viagem,

símbolo da transposição, da mudança de espaço no mundo sensível ou fora dele, determina para ele a oposição entre o real, que é a sua cidade natal, e o ideal, a investigação em Praga.

Quando chega a Praga, o protagonista fica atordoado com o que vê e corre para fora da estação ferroviária. Imobilizado pelo êxtase, ele

olhava de olhos arregalados a cidade iluminada – eram dez da noite, as luzes brilhavam por toda parte -, a multidão, os carros, os bondes, os enormes prédios. Para quem nunca saíra de sua aldeia, aquela era uma visão deslumbrante e também assustadora. Assustado, Ratinho estava, mas também se sentia eufórico. Tinha conseguido. Apesar de tudo, de todos os problemas, chegara a seu destino. Agora não tinha mais dúvida de que, fosse qual fosse a missão, ele a cumpriria. (p.30)

Os adjetivos “deslumbrante” e “assustadora” com que o narrador qualifica, com ironia, a cidade, reforçam o entendimento da reação paradoxal de Ratinho, ao descer do trem para lançar-se numa extraordinária experiência permeada de momentos de fascínio e temor.

Evidencia-se, assim, o contraste entre os dois espaços físicos fundamentais no que se refere à crise de identidade da personagem. Neste momento, Praga representa o mundo aberto diante dele, oferecendo-se como o lugar onde se concretizariam seus sonhos revolucionários, em oposição ao espaço fechado de sua aldeia natal, onde não conseguia dar vazão aos ideais político-sociais.

O discurso irônico do narrador revela a ansiedade do protagonista que já vislumbra o empreendimento em que está se aventurando. A espera messiânica por um mundo melhor, mais justo, e a agitação da viagem refletem a angústia vivida por Ratinho, respaldada pela permanência da incerteza do futuro.

Seja como for, Benjamin pode ser comparado a um herói romanesco, idealista, por viver alimentado pelo sonho de participar da “Revolução com R maiúsculo” (p.16), a rebelião que deve provocar mudanças profundas na estrutura político-econômico-social de todo o mundo, não só de sua nação.

No desenrolar da narrativa, a perspectiva irônica reitera-se na persistência da credibilidade ingênua do personagem, como, por exemplo, quando tem certeza de que um dia o amigo Iossi o apresentaria orgulhosamente para Trotski, como “o Benjamin, grande companheiro, revolucionário de primeira linha, um homem que cumpre qualquer missão, por mais difícil que seja”.(p.30) A referência ao nome “Benjamim” revela que o protagonista sonha ter própria identidade reconhecida no seu trabalho revolucionário, ao lado do amigo a quem substitui.

Seja como for, Iossi ou Benjamin não são figuras representativas da Revolução Russa, mas na instância narrativa sciliariana são eles as personagens em destaque. Além disso, na maior parte da trama, eles despessoalizam-se e fundem-se na figura única do protagonista Benjamin travestido de Iossi. Tal processo em que uma personagem se projeta na outra, como em um espelho, explicita a *mise-en-abyme*.

A trajetória dos heróis romanescos está sempre marcada pela vitória após a superação dos obstáculos comumente considerados intransponíveis. Da mesma forma, em nome desse ideal, Ratinho sujeita-se a passar por situações inusitadas, que transgridem os convencionalismos estabelecidos naquele momento da história da Revolução Russa.

O protagonista Ratinho dedica sua vida à perseguição de um sonho revolucionário que se tornou uma missão a ser cumprida, uma questão de honra. Ele

caracteriza-se pela obstinação com que persiste no erro, sem que chegue a aprender com os reveses e equívocos que vivencia.

Em virtude disso, sua vida se transforma a partir do recebimento de uma esperada correspondência contendo o enigma que imaginava ter que decifrar. Contudo, ao abrir o envelope, constata que, estranhamente, ele contém uma folha de papel, com algumas linhas datilografadas em alemão, assinadas por Franz Kafka. Como vimos, este texto, anexado ao “Relatório Confidencial 125/65”, constitui uma das provas insólitas para incriminar Jaime Kantarovitch, ao ser preso, no período do regime militar brasileiro.

Na narrativa scliariana, novamente é reproduzido o texto original da parábola *Leoparden in Tempel*, traduzido como “Leopardos no templo”:

Os leopardos invadem o Templo e esvaziam os vasos sagrados ... O fato não cessa de reproduzir-se; até que se chega a prever o momento exato e isso entra a fazer parte do ritual.¹¹¹

A parábola, como mote transformado em enigma na ficção scliariana, referenda criticamente o caráter hermético da escritura kafkiana. Ademais, a presença de Kafka destaca o aproveitamento estético de sua narrativa como contraponto discursivo na narrativa de Scliar, edificada pelo procedimento intertextual paródico.

As parábolas de Kafka, não esgotam seu sentido numa simples leitura e instigam a decifrar seus significados implícitos. No contexto novelesco de Scliar, para tentar solucionar o dilema da sua missão, a personagem Ratinho esforça-se para

¹¹¹ Da justiça, etc... In: _____. **Parábolas e fragmentos e cartas a Milena**. Tradução de Geir Campos. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1987, p. 51.

perceber pistas do texto enigmático em tudo que vê e em todas as pessoas que encontra.

A inserção da personagem Kafka na narrativa ocorre quando Benjamin chega à rua Maisel, no antigo gueto de Praga e conversa com o porteiro da lendária sinagoga de Altneuschule. Ao perguntar-lhe sobre escritores judeus, o protagonista recebe a resposta de que Kafka e um amigo, às vezes, aparecem por lá:

Um é o Max Brod, um sujeito muito simpático. O outro é o Franz Kafka. Um tipo meio estranho ...
 Estranho. Aquilo pareceu a Ratinho promissor.
 - Estranho? Por que você diz que ele é estranho?
 - Por várias razões – replicou o ‘shames’, a quem evidentemente não desagradava falar da vida alheia. – É um rapaz fechado. Não se dá bem com o pai, que é um grande negociante, mas um homem meio grosseiro. Enfim: é um revoltado, o Kafka. (p.38)

A reiteração do adjetivo “estranho” define em tom irônico, a figura insólita de Kafka, descrita pelo homem. Além disso, no breve diálogo, o porteiro tece considerações e narra alguns fatos da vida de Kafka, que o caracterizam como o sorumbático e revoltado escritor judeu de Praga, como normalmente divulgam seus biógrafos.

A novela **Os leopardos de Kafka** não ficcionaliza a personagem Kafka, uma vez que a narrativa gira em torno da figura referencial do escritor que tem a precisão do conteúdo e da forma, como elementos de seu estilo. É a escrita de Kafka que mobiliza toda a trama literária pelo discurso irônico do narrador.

Os contextos da história do Brasil e da Revolução Russa, recriados parodicamente, desenham o dinâmico cenário de apresentação da trajetória da vida da

personagem ficcional, como quadros que se espelham e se reduplicam, de forma crítica, para compor a estrutura da *mise-en-abyme*, que fundamenta a narrativa.

5. 2. Felinos da singular aventura

Na novela **Os leopardos de Kafka**, os felinos constituem um universo simbólico e determinam os obstáculos que têm que ser transpostos por Ratinho. Eles são os guardiões do templo, que representa a esfera espiritualmente superior, alcançada apenas pela morte. No caso da novela, a simbologia do templo refere-se aos ideais revolucionários, pelos quais o protagonista luta.

Como em **A mulher que escreveu a Bíblia**, também em **Os leopardos de Kafka** a epígrafe funciona como um componente lúdico. Aqui, ela remete à obra de Kafka, através da seguinte tradução de uma das suas parábolas que, como vimos, é citada em língua alemã, no corpo da narrativa:

Leopardos irrompem no templo e bebem até o fim
o conteúdo dos vasos sacrificiais;
isso se repete sempre; finalmente,
torna-se previsível e é incorporado ao ritual.

Como podemos notar, a repetição incessante de um mesmo movimento até se transformar em ritual tem caráter ambíguo e, por isso, sobrecarrega de incertezas a atribuição de significados ao texto, o que aguça a curiosidade do leitor e incentiva-o a participar do jogo da narrativa. O processo assemelha-se a uma representação teatral.

As formas verbais determinam significativamente o procedimento antitético dos leopardos. Assim, “irrompem”, “bebem”, “se repete” e “torna-se” marcam o dinamismo da vida, a labuta cotidiana de Ratinho, na juventude, para

cumprir a missão que lhe é designada; “é incorporado” evidencia a estaticidade final do ritual que não se modifica, como a “existência melancólica” e monótona da maturidade do protagonista até a morte.

Enfatizamos, ainda, que se formula aqui mais um processo da *mise-en-abyme*, na medida em que o texto da parábola kafkiana se situa no centro para onde converge todo o desenrolar da narrativa, de forma polifônica e metaficcional. Polifônica, porque várias vozes são apresentadas para decifrar o enigma da parábola; metaficcional, por se tratar da novela tentando explicar outro texto de ficção, a parábola, através da desconstrução simbólica da mesma.

O relato ficcional de Scliar constitui uma proposta de reflexão sobre a parábola, num processo criativo em que se configura a parábola em destaque dentro da novela, cuja identidade se funda na presença daquela, numa relação especular.

A novela constitui-se pelo desenvolvimento da parábola. A trama é baseada na decifração da mensagem de um texto que Ratinho estava encarregado de receber. Como vimos, o texto, em alemão, é enviado ao hotel, onde a personagem se hospeda, pelo próprio Kafka, que o confunde com o funcionário de uma revista literária.

Ratinho, por sua vez, pensa que o escritor é o comunista que espera encontrar, em nome do amigo Iossi e emociona-se “ao apanhar o envelope com o nome de Iossi escrito em caprichadas letras. Ali dentro estava a mensagem que esperava. Não: ali dentro estava o seu futuro, o seu destino”.(p. 49) A força dos vocábulos “futuro” e “destino”, como poder superior que comanda a vida,

caracterizam a expressão hiperbólica do discurso irônico do narrador, marcado pela oralidade.

A partir do recebimento da tal mensagem, uma parábola kafkiana, inicia-se uma série de confusões provocadas por problemas de comunicação do protagonista com as pessoas com quem se relaciona, e até consigo mesmo, uma vez que ele não consegue distinguir a realidade e o sonho. Obcecado pela ideologia político-partidária trotskista que professa, Ratinho acrescenta à sua vida real elementos fantasiosos, que transgridem a lógica convencional. Realidade e sonho entrecem-se, portanto, na construção da personagem principal e, conseqüentemente, reiteram-se na construção da narrativa.

Tipo de texto comum na Bíblia, toda parábola tem o objetivo de explorar os sentidos abstratos da vivência humana. Quanto às parábolas de Kafka, o crítico Erich Heller declara que “parecem insinuar a ausência de significados através de configurações nem por isso menos irrefutavelmente reais e, portanto, sugestivamente significativas”.¹¹² Assim, elas referem-se a algo real que não nos é dado a conhecer concretamente, mas de forma simbólica. O hermetismo simbólico da parábola entende-se pelo sentido alegórico sob o qual está implícita uma mensagem que deve ser contextualizada para ser verdade.

A referência à parábola, no caso da novela sciliariana, determina a necessidade do entendimento dos símbolos representados. Assim, além das interpretações apresentadas, podemos compreender que o sentido da regularidade do movimento dos leopardos fixa um momento previsível, como parte de um cerimonial

¹¹² **Kafka**. São Paulo: Cultrix, EDUSP, 1976, p.74.

dinâmico, como a vida. Isso se deve à repetição automática de uma atitude já estabelecida, portanto desprovida de qualquer marca de individualidade, como os convencionalismos sociais.

Na novela **Os leopardos de Kafka**, a inserção da parábola significa um desdobramento desta, na medida em que a trama novelesca se desenrola para dar sentido ao texto parabólico. Walter Benjamin, no ensaio “Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte”, define a imagem do desdobramento da com duas metáforas:

O botão se “desdobra” na flor, mas o papel “dobrado” em forma de barco, na brincadeira infantil, pode ser “desdobrado”, transformando-se de novo em papel liso. Essa segunda espécie de desdobramento convém à parábola, e o prazer do leitor é fazer dela uma coisa lisa, cuja significação caiba na palma da mão. Mas as parábolas de Kafka se desdobram no primeiro sentido: como o botão se desdobra na flor. Por isso, são semelhantes à criação literária.¹¹³

De forma metalingüística, as metáforas acima esclarecem a diferença entre as parábolas com sentido explícito, facilmente apreensível pelo leitor, e as parábolas mais impermeáveis, como as de Kafka, cuja compreensão depende das possibilidades que a ambigüidade da linguagem nos oferece, como um botão que se abre para se transformar na flor. Nesses termos, a ficção scliariana remete a um contexto histórico na tentativa de explicar o sentido da parábola.

Assim, para entender o texto cifrado da parábola de Kafka, Ratinho sublinha as palavras-chave “leopardos”, “templo”, “vasos sacrificiais” e “ritual”(p. 55), já que havia perdido a folha de papel com o código que, como imagina, ajudá-lo-

¹¹³ Op.cit., 1987, p. 147-8.

ia a desvelar a mensagem secreta. Resolve, então, transferir os sentidos das tais palavras para o contexto político-social da luta entre o povo e a burguesia capitalista em ascensão e idealiza a função simbólica dos leopardos numa ação revolucionária. Entretanto,

Ratinho não tinha resposta para essa questão. Tratar-se-ia de atacar leopardos? Onde? No zoológico, se é que havia um em Praga? E por quê? O que teria Trotski contra os leopardos?

Talvez se tratasse de uma coisa simbólica. O leopardo é uma fera. Os capitalistas são ferozes, na sua ganância pelo lucro, na sua disposição de explorar o proletariado. (p.56)

O narrador onisciente mostra a preocupação do protagonista em relacionar o texto que recebera com o movimento revolucionário trotskista, por meio do discurso indireto livre. A seqüência de interrogações e o advérbio “talvez”, repetido outras vezes neste trecho da narrativa, dão o tom irônico ao discurso, completado pela linguagem metafórica que insinua a relação entre a ferocidade dos leopardos e a ambição desmedida do capitalismo.

A leitura feita pela personagem, inserida no contexto histórico, prescreve um procedimento paródico em relação à parábola kafkiana. O humor irônico manifesta-se, também, na distorção da simbologia dos leopardos da parábola, conforme os interesses ideológicos do momento. A ferocidade dos animais, representada pela burguesia capitalista, reflete o sonho que o embriagava: a concretização dos ideais marxistas propostos no *Manifesto Comunista*.

A angústia de Ratinho é reforçada pela sua insegurança, como demonstram os questionamentos que continua fazendo, sempre ligados ao aspecto político-revolucionário, para entender os sentidos ocultos no texto de Kafka. O

idealismo do protagonista, impulsionado pela necessidade de solução dos problemas histórico-político-sociais do seu povo, faz dele um ser desarvorado com a idéia obsessiva que impede sua comunicação com o mundo que o cerca. Em decorrência disso, ele chega a pensar que “Leopardos no Templo” poderia ser o codinome de um grupo de trotskistas que o ajudariam na missão.

Na mesma linha de pensamento seguem-se várias outras indagações sobre a ligação, aparentemente insólita, entre cada uma das “palavras-chave”, as expressões substantivas “leopardos”, “templo”, “vasos sacrificiais” e “ritual”, escolhidas pelo próprio Ratinho, por serem mais concretas, segundo ele. Analisando os “leopardos”, ele ressalta que

eram, no mínimo, bichos controversos. Como chegar a uma conclusão sobre eles? [...] De repente a verdade emergiu, e ele, como juiz deu a sentença: o texto de Kafka identificava os leopardos como um grupo de predadores particularmente agressivos, capazes de destruir até mesmo valores tradicionais. Que predadores? Predadores burgueses. (p.58)

A sobreposição de discursos, em que termos da linguagem jurídica são introduzidos na ficção, gera o humor e a ironia desse fragmento narrativo. De qualquer forma, Ratinho precisa inserir os leopardos no contexto da sua missão, a qual se fundamenta ideologicamente na disputa pelo poder político e social entre proletariado e burguesia, que representam, para ele e para todos os comunistas, o bem e o mal. Na sua concepção, os leopardos, pela sua altivez e agressividade, simbolizam a força da burguesia capitalista que deve ser combatida porque explora o proletariado.

O significado de “templo” mescla a esfera religiosa, como santuário, com a material, como edificação, considerando-se o sentido conotativo em oposição ao

sentido denotativo do vocábulo. O narrador analisa essa dicotomia nos seguintes termos:

Qualquer templo – católico, protestante, budista, judaico – era um reduto da religião. E a religião, Marx tinha dito, é o ópio do povo. De modo que um ataque a um templo fazia sentido. Mas por que um templo em Praga? [...] Isso precisava ser esclarecido.(p. 59)

O signo “templo” é repetido várias vezes no discurso irônico para reforçar a sua relação paradoxal com “leopardos”, o que mostra o templo como a representação da espiritualidade e os leopardos como a crueldade dos homens. Considerando-se os malefícios da religião que, de acordo com a teoria marxista, provoca o entorpecimento das faculdades intelectuais e produtivas de um povo, o templo também deveria ser destruído.

A referência aos “vasos sacrificiais”, usados em templos pagãos e comparados aos cálices nas igrejas católicas, Ratinho pergunta se “consistiria a operação no confisco (em se tratando de revolução, “roubo” não parecia o termo adequado) dos cálices? Talvez. Um gesto simbólico unido ao ganho material. Fazia sentido”. (p.59) O humor irônico do discurso indireto livre explicita as elucubrações da personagem sobre a simbologia da expressão-chave.

A última das palavras-chave, “ritual”, é questionada por Ratinho: “Mas que ritual? E onde seria realizado tal ritual?”(p. 59) O signo escolhido conota organização. Contudo, o protagonista entende que os revolucionários devem subverter o tal cerimonial, para perturbar a ordem estabelecida no templo.

Nesse jogo de perguntas e respostas, prescreve-se o tom irônico da linguagem, cada vez mais acirrado, para fixar o idealismo romântico do herói problemático, perdido na busca da própria identidade. Representa-se aqui a crise de identidade do homem contemporâneo.

Ratinho continua persistente na luta pelo ideal revolucionário até ser confundido com um ladrão pela mulher que ama, Berthe, que interpreta erroneamente as suas atitudes estranhas, a maneira lacônica de falar e o olhar assustado que o caracteriza e o expulsa de casa. O protagonista sente-se derrotado, sem ânimo para enfrentar a realidade alienante que criara em torno de si mesmo e manifesta seus pensamentos pela voz do narrador:

Sentia-se mais perdido do que nunca: da arrebatadora felicidade para a mais funda depressão, aquilo era para liquidar qualquer um. Num momento um revolucionário, com uma clara missão, a um passo da glória; no momento seguinte um pobre diabo confuso. Num momento estava junto daquela que podia ser a mulher de sua vida; no momento seguinte era repelido como um cão sarnento. (p. 82).

A oralidade da linguagem reforça a ironia demonstrada na relação contraditória de cada proposição. Assim, unem-se significativamente as formas nominais de valor positivo “felicidade” e “glória”, em oposição às negativas “depressão” e “diabo”. Da mesma maneira, “mulher de sua vida” contrapõe-se a “cão sarnento”, como metáforas dos sentimentos de amor e ódio, respectivamente, que pautam a relação entre Ratinho e Berthe.

A percepção das situações paradoxais vivenciadas por Ratinho, fá-lo voltar ao sombrio gueto. O cenário lúgubre, as portas fechadas e o enigma não decifrado desesperam-no e transportam seus pensamentos para a morte. O ambiente

prepara a volta da figura de Kafka à narrativa, como a única pessoa que poderia ajudar a personagem a cumprir a sua missão. Após o contato com o escritor, o protagonista reconhece que Kafka também não é revolucionário como todas as outras pessoas que encontrou em Praga:

De súbito fez-se a luz: Ratinho percebeu o que tinha acontecido. Kafka fora enganado por seu sotaque, o sotaque de judeu russo. Confundira-o com alguém de uma revista em iídiche, uma das revistas com as quais ele, Kafka, admirador do judaísmo da Europa Oriental, colaborava. O pedido do texto não lhe soara, pois, estranho. Ao contrário, atendera-o com presteza. E com isso se consumara o equívoco. (p. 89)

Nesse fragmento narrativo, a expressão temporal “de súbito” introduz, pelo discurso do narrador, a conscientização de Ratinho sobre o malogro da missão a que tinha sido destinado. As formas verbais relacionadas a “percebeu”, “fora enganado”, “confundira”, “atendera” e “consumara” resumem aqui as ações que fundamentam o desenrolar da trama dessa novela de Scliar. A configuração de uma síntese da narrativa dentro da própria narrativa revela a reduplicação que estrutura o processo da *mise-en-abyme*.

Já a expressão, repetida em outros momentos da narrativa, “a porta se fechou atrás dele” (p.91) simboliza, em tom irônico, o fim da sua última esperança de encontrar um companheiro de luta, a derrocada da missão que Iossi lhe confiara.

Essa passagem remete-nos à inatingível porta de entrada da lei, representada por Kafka no conto “Diante da lei”.¹¹⁴ Trata-se de um homem do campo, que passa a vida toda tentando vencer as dificuldades para ser admitido na lei até que,

¹¹⁴ In: _____. **Um médico rural**: pequenas narrativas. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 27-9.

às vésperas da morte, o porteiro o informa: “Aqui ninguém mais podia ser admitido, pois esta entrada estava destinada só a você. Agora eu vou embora e fecho-a”.¹¹⁵ De forma simbólica, quando está em Praga para cumprir a missão, também Ratinho encontra-se diante da porta fechada, sem conseguir alcançar seu intento.

À beira da morte, Ratinho mantém-se imóvel pronto para enfrentar os leopardos. Ele parece estar em transe, transportado para o mundo que idealizou, já que, nesse momento, as portas estão abertas, como se aguardassem a sua entrada. A visão da personagem retrata o seu estado de delírio, quando afronta os felinos:

Ao avistarem Ratinho, os felinos se detêm. Encaram-se, o homenzinho e as feras. É o momento da verdade. Ratinho deveria fugir; é o que os leopardos esperam, que fuja correndo, que tome um trem, que suma na direção de uma pequena aldeia judaica do sul da Rússia.

Mas não é o que Ratinho faz. Ele simplesmente permanece imóvel, os punhos cerrados. *No pasarán* murmura entredentes. *No pasarán*. Os leopardos olham-no. Um deles lança um rugido que atroa os ares. Mas Ratinho nem pisca. Continua imóvel, os punhos cerrados. *No pasarán*. (p.117)

Os gestos reforçados pela linguagem verbal completam o desafio aos enigmáticos felinos. Ratinho enfrenta os leopardos e não desiste da luta, apesar da sua situação em desvantagem, como mostra o substantivo na forma diminutiva “homenzinho”, em oposição a “feras”. A seguir, o discurso irônico remete à volta de Ratinho para sua aldeia, quando se sentiu vencido em Praga. Voltar significa fugir, aceitar a derrota, mas seus sonhos não o permitem.

A reiteração de “*No pasarán*” simboliza a resistência da personagem Ratinho, ao mostrar que não se acovarda diante das dificuldades, mesmo no momento

¹¹⁵ Ibid., p. 29.

final. A expressão, em língua espanhola, alude a Dolores Ibárruri (1895-1989), dirigente comunista espanhola opositora do general Franco (1892-1975), mais conhecida como “*La Pasionaria*”, diretora da Rádio Espanha Independente, fundada em Moscou, em 1941, para emitir mensagens anti-franquistas. Como o símbolo máximo da oposição ao franquismo, ela torna-se mundialmente conhecida pela palavra de ordem “*No pasarán*”, transmitida pela rádio para toda a Espanha.

A resistência de Ratinho revela-se operante no seu leito de morte quando vive cenas em que vence os tais leopardos que querem invadir o templo. É o derradeiro encontro. O gesto em que se posta de “punhos cerrados”, enfatizado inúmeras vezes pelo narrador desde o início da narrativa, constitui o elemento significativo para fixar os momentos da luta em vida e da vitória antes na morte.

Na morte, o gesto representa o fragmento das forças vitais que ainda lhe restam. A exploração semântica indica a dimensão simbólica dos gestos para concretizar os sentidos abstratos que reforçam a trama ficcional. O gesto constitui a linguagem não-verbal que comunica o que não pode ser expresso por palavras.

Após enfrentar e vencer o medo, representado pelos leopardos, Ratinho morre e, com isso, desaparece a figura de Iossi, incorporada por ele. Com a morte, extingue-se o fluxo temporal de sua vida de sonhos frustrados pela incapacidade de construir a história individual no contexto social, como o homem do conto kafkiano que não consegue adentrar a porta da lei.

Também a narrativa se interrompe bruscamente, produzindo o efeito de ação inacabada e expressando um movimento circular que remete o leitor ao início do relato, quando se configura a missão singular a que se destina o protagonista:

“Ratinho pode enfim descansar. Fecha as portas do templo e se vai.” (p.117) Nestes termos, conclui-se a narrativa evidenciando que o herói problemático consegue ultrapassar os obstáculos e encontrar o conforto espiritual que tanto buscara na vida. O templo representa a esfera sobrenatural, que ele só consegue atingir por meio da morte, quando ultrapassa os limites do mundo cotidiano, como a personagem kafkiana do conto “Diante da lei”.

A entrada do templo estava obstruída pelos leopardos, que simbolizam a ferocidade e representam a força impiedosa das angústias que atormentam Ratinho e contra as quais ele luta sem cessar, mas só descortina a vitória no momento de alucinação da morte:

Os leopardos dão meia volta e lentamente somem nas sombras de onde emergiram.”(p. 117)

A morte é tema recorrente na literatura de Scliar, presente também em outros momentos da narrativa. A morte de Benjamin, ou Ratinho, conjecturada pelo narrador no início da segunda parte da narrativa, parece confirmada, no discurso irônico final do narrador: “Os leopardos dão meia volta e lentamente somem nas sombras de onde emergiram”. Além disso, a morte enfatiza a solidão do protagonista, que perde o amigo Iossi, na juventude, e, mais tarde, Leopoldo, a quem ele chama de “o companheiro de idéias”(p. 99) e com quem dividia o serviço na alfaiataria onde trabalha, em Porto Alegre.

Por outro lado, as peripécias de Ratinho, devido aos problemas de comunicação causados pela sua obsessão ideológica, marcam o desencadear de toda a

trama em torno da “singular missão”, que tem início com a doença do amigo, e sua provável morte, e termina com a morte deste.

Sempre cercada de ambigüidades, a vida do protagonista tinha sido uma miragem, uma decepção, já que gastara toda a mocidade correndo atrás de um sonho. O confronto entre ilusão e realidade culmina na solidão da culpa por não ter concretizado a vitória. A culpa e o fracasso estão ligados à sua história pessoal e familiar. Nesse sentido, sua viagem vital nunca chega ao fim.

Como podemos observar, a recriação paródica na novela **Os leopardos de Kafka** propõe o movimento especular intertextual sobre si mesma, sobre a história da Revolução Russa e sobre a parábola de Kafka, através do procedimento estrutural da *mise-en-abyme*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos, a fortuna crítica acadêmica sobre Moacyr Scliar ainda não corresponde à sua relevância para a literatura brasileira contemporânea. Grande parte do que encontramos são matérias jornalísticas, cuja principal preocupação é a divulgação das obras e não a análise literária das mesmas.

Em vista disso, sentimos uma certa dificuldade ao pesquisar os ensaios críticos sobre a criação literária do autor. Constatamos que, dentre as obras menos exploradas, estão as três novelas, **Mês de cães danados**: uma aventura nos tempos de Brizola, **A mulher que escreveu a Bíblia** e **Os leopardos de Kafka**, que escolhemos para analisar, norteando-nos pelas palavras-chave “recriação paródica”, “ironia” e “*mise-en-abyme*”.

Tais narrativas marcam a expressão literária scliariana como mecanismo de crítica e de transgressão aos convencionalismos tradicionais. O estudo das relações intertextuais paródicas, em cada novela, é processado a partir da constatação do entrelaçamento insólito de discursos diversos, que dialogam entre si, mediados pela visão irônica do escritor.

O cruzamento entre o real e o ideal é um dos principais componentes da obra de Moacyr Scliar, em que são apresentadas situações inusitadas e burlescas e, conseqüentemente, o estranhamento provocado pelas mesmas, cuja marca é o tom irônico. Além do mais, salientamos que a liberdade do escritor para manipular os fatos históricos ou bíblicos e transformá-los em matérias ficcionais representa a sua leitura interpretativa de tais fatos, sem o compromisso com a veracidade deles.

Através de formas paradoxais, com novas significações, Scliar expõe o absurdo da existência do homem, apropriando-se, para isso, do código artístico das

artes plásticas, como a escultura e a pintura, além da arte literária como percebemos no tecido narrativo da segunda novela analisada.

Além disso, a intertextualidade proposta pela ficção fundamenta-se na recriação paródica, que elabora acontecimentos fantasiosos para sustentar a ironia no diálogo com os fatos históricos e as notícias sobre o cotidiano presentes nos jornais. A leitura crítica dos textos citados implica a reatualização dos mesmos sob a perspectiva do insólito retratado.

O humor irônico com que a narrativa expõe o insólito constitui uma visão crítica que incomoda e estimula o leitor a refletir sobre a recriação paródica que subverte e desafia o discurso convencional, no diálogo com a Bíblia ou com o discurso da história, como no caso das novelas analisadas. Assim, a ironia manifesta-se na pluralidade dos discursos que fixam as circunstâncias absurdas que envolvem as personagens, na maioria das vezes suprimindo as conexões lógicas, procedimento usual na literatura schliariana.

Tanto Mário Picucha, da novela **Mês de cães danados**, quanto a mulher "feia", da novela **A mulher que escreveu a Bíblia**, e Ratinho, de **Os leopardos de Kafka**, são seres frustrados que moram no campo e são forçados a mudar de vida. Picucha torna-se mendigo e os outros dois protagonistas são incumbidos de uma importante missão de caráter histórico-social, fora do seu espaço de origem.

No vaivém da trama ficcional, atrelada ao deslocamento das personagens, o enfoque do insólito revela-se estranho, incompreensível e, sobretudo, risível, como representação carnavalizada dos dilemas do ser humano, no garnde

painel da história. O autor rastreia a trajetória das personagens com os suportes histórico e bíblico, de acordo com o desenrolar da ficção narrativa.

É comum, na obra de Scliar, o tema do ciclo vital, como a viagem, como representação do movimento contínuo da humanidade. A viagem alude à mudança, ilusória ou não, do espaço ou do tempo. Assim, determina-se a relação especular configuradora da circularidade narrativa da *mise-en-abyme* (“construção-em-abismo”) que, independentemente do assunto abordado, converge para a visão irônica do insólito, que estrutura as novelas.

A “construção-em-abismo” também se expressa na questão temporal das três novelas. Assim, os espaços para onde o autor transporta o mendigo (ruas de Porto Alegre), a mulher “feia” (castelo do rei Salomão) e o Ratinho (cidade de Praga) não só presentificam o passado como questionam valores ainda vigentes, ao criar para o leitor uma nova concepção de temporalidade que pode parecer sem lógica para o conceito tradicional.

Na novela **Mês de cães danados**, Moacyr Scliar remonta parodicamente aos fatos da história do Brasil ocorridos em agosto de 1961. O narrador-protagonista, mendigo por opção, retoma os episódios histórico-políticos do movimento da Legalidade, por meio do noticiário do jornal **Correio do Povo**, de Porto Alegre. A ironia determina o diálogo entre o narrador e um suposto interlocutor, a quem faz comentários críticos sobre os problemas sociais do povo e sobre si mesmo. No aparente diálogo, o interlocutor não se manifesta e o narrador-mendigo incorpora-o, como figura dominante no processo da *mise-en-abyme*.

No título **Mês de cães danados**, também está implícito o humor irônico relacionado à caracterização do mês de agosto como o “mês de cachorro louco” ou “mês do desgosto”, segundo a crença popular universal, muito conhecida no Brasil. No texto scliariano, “cães danados” é metáfora correspondente aos políticos, cujo desempenho é criticado, no período destacado, anterior e posterior à renúncia do presidente Jânio Quadros.

Em **A mulher que escreveu a Bíblia**, a posição de destaque para onde convergem todas as atenções está na insólita hipótese de que uma parte da Bíblia pode ter sido escrita por uma mulher pertencente à corte do rei Salomão, veio novelesco fundamental para a visão irônica da história da tradição cultural do Ocidente. A novela, marca do grande mergulho do autor na condição feminina, mostra a mulher “feia”, que sofre pela feiúra, mas que consegue elevar-se pela sua condição intelectual.

A protagonista mulher “feia” da ficção scliariana tem problemas com a sua sexualidade e concentra-se no ofício da escritura para compensar seus desajustes emocionais. Entretanto, a mulher não aceita a situação e tem coragem para abdicar de tudo, fugir e dedicar-se à sua busca incessante pelo amor.

No palácio de Salomão, desenraizada do seu mundo campestre, a mulher envolve-se em situações que não lhe trazem a identidade que procura. Ela conclui, então, que não foi suficiente desempenhar bem as suas funções de escriba do rei, seguindo a cartilha social que lhe fora imposta, pois sua questão existencial é a identidade pessoal e não a social.

O grotesco, contraponto do estético, representado pela feiúra, mostra como o socialmente periférico pode ser transfigurado e transformado em simbolicamente central pelo procedimento da *mise-en-abyme*, na medida em que a noção estética pode ser relativizada pela valoração intelectual.

Já em **Os leopardos de Kafka**, o mote é uma parábola de Kafka, como uma incógnita para ser desvendada no desenrolar da narrativa. A novela referenda o estilo de Scliar, fundado na concisão textual e no transcendente simbolismo que flui da sua visão irônica do insólito, como já frisamos inúmeras vezes.

Tentando descobrir o sentido de uma escrita cifrada, em língua alemã e assinada por Kafka, o protagonista direciona suas articulações em vários lugares da cidade de Praga, tendo em vista o dinamismo inerente ao caráter ambíguo de todo enigma que necessita ser decifrado.

Nesse contexto circula o protagonista Benjamin, cujo apelido Ratinho define e caracteriza ironicamente a sua “existência melancólica”. Sonhando quixotesicamente com um mundo idealizado, onde haja justiça social, ele passa por situações absurdas e enfrenta a simbologia dos leopardos do ritual do templo, conforme a parábola kafkiana.

Como já assinalamos, a obra de Moacyr Scliar é resultado da conciliação do texto ficcional com outros textos, literários ou não, com os quais trava um diálogo contestador em linguagem quase sempre simbólica. Nesse sentido, cada narrativa, aqui analisada, constitui um universo ficcional particular, mas assemelham-se, umas às outras, na captação do insólito como categoria estética da recriação paródica da história do Brasil, da Revolução Russa e da Bíblia. Para isso, o autor

emprega discursos híbridos em que a relação dialógica especular é fundamental para o entendimento da estrutura da *mise-en-abyme*.

No caso, a *mise-en-abyme* pode ser definida como uma espécie de estrutura narcísica, visto que o texto que ela produz constitui-se no espelho da narrativa (ou das narrativas) que ela contesta. Tal procedimento permite ao autor colocar fatos e problemas em destaque, para observá-los com certa distância crítica e interrogá-los com ironia.

Neste trabalho procuramos demonstrar, enfim, que as narrativas de Moacyr Scliar fundamentam-se na recriação paródica filtrada pela visão irônica sobre o insólito. A ironia em estreita conexão com o insólito constitui o ingrediente estilístico substancial da ficção scliariana. Ademais, a paródia e a ironia são fundamentais para o entendimento do processo da *mise-en-abyme* que caracteriza a especularidade crítica da perspectiva intertextual na obra do escritor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR E SILVA, Victor Manuel de. O romance: história e sistema de um gênero literário. In: _____. **Teoria da literatura**. Coimbra: Almedina, 1999, p. 671-786.

ALLEMAN, Bela. “De l’ironie en tant que principe littéraire”. **Poétique** 36. Paris: Seuil, nov. 1978, p.385-98.

ALTER, Robert; KERMODE, Frank (org.). **Guia literário da Bíblia**. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: UNESP, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Ednub, 1993.

_____. Apontamentos 1970-1971. In: _____. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p.369-397.

_____. Epos e Romance (Sobre a metodologia do estudo do romance). In: _____. **Questões de literatura e estética (A teoria do romance)**. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Sprydis Nazário, Homero Freitas de Andrade (equipe de tradução do russo). São Paulo: Hucitec, 1993, p.397-428.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BANDEIRA, Manuel. **Poesia Completa e Prosa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1967, p. 491-2.

BENJAMIN, Walter. Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte. In: _____. **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre a literatura e a história da cultura.** v.1, São Paulo: Brasiliense, 1987.

BLOOM, Harold. **Cabala e crítica.** Tradução de Monique Balbuena. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. **O Livro de J.** Tradução de Monique Balbuena. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

BOUÇAS, Luiz Edmundo. Do jogo intertextual em Tia Júlia e o escrivinhador. In: _____. **Perspectivas: Ensaios de teorias e crítica.** Rio de Janeiro: Companhia de Artes Gráficas, 1984, p.207-219.

BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica.** Campinas, SP: UNICAMP, 1996.

COVIZZI, Lenira Marques. **O insólito em Guimarães Rosa e Borges.** São Paulo: Ática, 1978.

CURY, Maria Zilda Ferreira. **Navio de imigrantes, identidades negociadas.** São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2002.(Coleção Memo)

DÄLLENBACH, Lucien. **Le récit spéculaire: essai sur la mise-en-abyme.** Paris: Seuil, 1977. (Collection Poétique)

DELEUZE, Giles & GUATARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor.** Rio de Janeiro: Imago, 1977

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. **Obra Completa.** Rio de Janeiro: José Aguilar, 1967, p. 130.

ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios.** Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FRYE, Northop. **Anatomia da crítica**. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GUIMARÃES, Lealis Conceição. **Do fato ao texto literário**: as saborosas crônicas de Moacyr Scliar. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista, 1999.

HELLER, Erich. **Kafka**. São Paulo: Cultrix, EDUSP, 1976.

HUGO, Victor. **Do grotesco ao sublime**. Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HUTCHEON, Linda. Ironie et parodie: stratégie et structure. **Poétique 36**. Paris: Seuil, nov. 1978, p.467-77.

_____. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria e ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. **Uma teoria da paródia**. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

_____. **Teoria e política da ironia**. Tradução de Júlio Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

IGEL, Regina. **Imigrantes Judeus/ Escritores Brasileiros**: o componente judaico na literatura brasileira. São Paulo: Perspectiva; Associação Universitária de Cultura Judaica; Banco Safra, 1997

INSTITUTO ESTADUAL DO LIVRO. **Moacyr Scliar**. Porto Alegre: IEL, 1985.
(Autores Gaúchos, 9)

JOSEF, Bella. Literatura judaica no Brasil. In: _____. **Herança Judaica** (68). São Paulo, jun. 1987, p. 27-40.

KAFKA, Franz. Da justiça, etc.. In: _____. **Parábolas e Fragmentos e Cartas a Milena**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1987.

_____. Diante da lei. In: _____. **Um médico rural**: pequenas narrativas. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 27-9.

_____. **O processo**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. Uma mensagem imperial. In: _____. **Um médico rural**: pequenas narrativas. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 41-2.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**: configuração na pintura e na literatura. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KIERKEGAARD, S. A. **O conceito de ironia**: constantemente referido a Sócrates. Tradução de Álvaro Luiz Montenegro Valls, Petrópolis, RJ: Vozes, 1991.

MENEGAZZO, Maria Adélia. **Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda**. Campo Grande, MS: UFMS, 1991

MILTON, Heloisa Costa. **As histórias da História**: retratos literários de Cristóvão Colombo. Tese (Doutorado em Letras). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo. 1992.

OLIVEIRA, Valdevino Soares. Poesia e Pintura: espaço aberto ao verbo. In: _____. **Poesia e Pintura**: um diálogo em três dimensões. São Paulo: FEU, 1999, p.14.

PERLOFF, Marjorie. A invenção da colagem. In: _____. **O movimento futurista**: avant garde, avant guerre e a linguagem da ruptura. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Edusp, 1993 (Texto e Arte), p.95-149.

PESSOA, Fernando. Da permanência e impermanência das obras literárias: Impermanência II. In: _____. **Obras em prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986, p. 504.

PRAZ, Mario. Interpenetração espacial e temporal. In: _____. **Literatura e Artes Visuais**. São Paulo: Cultrix, 1982

REYES. Graciela. **Polifonía textual**: la citación en el relato literario. Madrid: Editorial Gredos, 1984.

ROSENFELD, Anatol. **Estrutura e problemas da obra literária**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1976.

SCLIAR, Moacyr. **A estranha nação de Rafael Mendes**. Porto Alegre: L&PM, 1983.

_____. **A guerra no Bom Fim**. SCLIAR, Moacyr. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1972; Porto Alegre: L&PM, 2000.

_____. **A majestade do Xingu**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **A mulher que escreveu a Bíblia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. A pausa que refresca. **Folha de São Paulo**. 4 abr. 1996, c.3, p.2.

_____. **Cenas da vida minúscula**. Porto Alegre: L&PM, 1991.

_____. Feiúra não é desgraça. Beleza é. **Folha de São Paulo**. 3 ago. 1995, Caderno 3, p.2.

_____. **História de um médico em formação**. Porto Alegre: Difusão da Cultura, 1962.

_____. **Mês de cães danados**: uma aventura nos tempos de Brizola. Porto Alegre: L & PM, 1977.

_____. **O Carnaval dos Animais**. Porto Alegre: Movimento, 1968; Porto Alegre: Movimento, Instituto Estadual do Livro: 1976; Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

_____. **O centauro no jardim**. Porto Alegre: L&PM, 1983.

_____. **O ciclo das águas**. Porto Alegre: Globo, 1975; Porto Alegre: LP&M, 1996.

_____. **O exército de um homem só.** Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1973; Porto Alegre: L&PM, 1980; Coleção L&PM Pocket, 1997.

_____. **Os deuses de Raquel.** Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1975; Porto Alegre: L&PM, 1978, 1995

_____. **Os leopardos de Kafka.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000. (Série Literatura ou Morte)

_____. **Os voluntários.** Porto Alegre: L&PM, 1979.

_____. **Oswaldo Cruz.** Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

_____. **Saturno nos trópicos:** a melancolia européia chega ao Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Sonhos tropicais.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SCLIAR, Moacyr; FINZI, Patrícia; TOKER, Eliahu. **Do Éden ao divã:** humor judaico. São Paulo: Shalom, 1991.

SILVERMANN, Malcolm. A ironia na obra de Moacyr Scliar (1937-...). **Revista Moderna ficção brasileira**, 1978.

SODRÉ, Muniz. **A comunicação do grotesco.** Petrópolis, RJ: Vozes, 1977.

SZKLO, Gilda Salem. **O bom fim do shtetl:** Moacyr Scliar. São Paulo: Perspectiva, 1990

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas.** São Paulo: Perspectiva, 1970.

VARGAS-LLOSA, Mário. La verdad de las mentiras: ensayos sobre literatura. In: _____. **La verdad de las mentiras.** Barcelona: Seix Barral, Biblioteca Breve, 1990, p.5-20.

VOGT, Carlos. A solidão dos símbolos: uma leitura da obra de Moacyr Scliar. In: ____.

Ficção em debate e outros temas. São Paulo: Duas Cidades, Campinas: UNICAMP, 1979, p.71-80.

WALDMAN, Berta. **Entre passos e rastros.** São Paulo: Perspectiva; FAPESP; Associação Brasileira de Cultura Judaica, 2003.

ZILBERMANN, Regina; BERND, Zilá (org.). **O viajante transcultural:** leituras da obra de Moacyr Scliar. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

BIBLIOGRAFIA

De Moacyr Scliar

SCLIAR, Moacyr. **A balada do falso Messias**. São Paulo: Ática, 1994.

_____. **A condição judaica**: das tábuas da lei à mesa da cozinha. Porto Alegre: L & PM, 1985.

_____. **A estranha nação de Rafael Mendes**. Porto Alegre: L & PM, 1983.

_____. **A guerra no Bom Fim**. Porto Alegre: L&PM, 1972.

_____. **A majestade do Xingu**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **A massagista japonesa**. Porto Alegre: L & PM, 1998.

_____. **A mulher que escreveu a Bíblia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **A orelha de Van Gogh**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **Cenas da vida minúscula**. Porto Alegre: L&PM, 1991.

_____. **Contos reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **Dicionário do viajante insólito**. Porto Alegre: L & PM, 1995.

_____. **Do mágico ao social**: a trajetória da saúde pública. . Porto Alegre: L & PM, 1987.

_____. Feiúra não é desgraça. Beleza é. **Folha de São Paulo**. 3 ago. 1995, Caderno 3, p.2.

_____. **Judaísmo**: dispersão e unidade. São Paulo: Ática, 1994.

_____. **Max e os felinos**. Porto Alegre: L & PM, 1982.

_____. **Mês de cães danados**: uma aventura nos tempos de Brizola. Porto Alegre: L & PM, 1977.

- _____. **Minha mãe não dorme enquanto eu não chegar.** Porto Alegre: L&PM, 1996.
- _____. **O carnaval dos animais.** Porto Alegre: Movimento, Instituto Estadual do Livro, 1976; São Paulo: Ediouro, 2002.
- _____. **O centauro no jardim.** Porto Alegre: L&PM, 1983.
- _____. **O ciclo das águas.** Porto Alegre: L&PM, 1996.
- _____. O ingrediente judaico. **Folha de São Paulo.** São Paulo, 28 out. 2003, Sinapse, p.26-28.
- _____. **Os deuses de Raquel.** Porto Alegre: L & PM, 1995.
- _____. **O exército de um homem só.** Porto Alegre: L & PM, 1995. (Coleção L & PM Pocket)
- _____. **O imaginário cotidiano.** São Paulo: Global, 2002.
- _____. **Os leopardos de Kafka.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000. (Série Literatura ou Morte)
- _____. **Os melhores contos de Moacyr Scliar.** São Paulo: Global, 1996.
- _____. **O olho enigmático.** Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- _____. **Os voluntários.** Porto Alegre: L & PM, 1996.
- _____. Pequena história da melancolia brasileira. **Folha de São Paulo.** São Paulo, 17 jun. 2001, Mais!, p.10-13.
- _____. **Porto de histórias: mistérios e crepúsculo de Porto Alegre.** Rio de Janeiro: Record, 2000.
- _____. **Saturno nos trópicos: A melancolia européia chega ao Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Se eu fosse Rothschild:** citações que marcaram a trajetória do povo judeu.

Porto Alegre: L & PM, 1993.

_____. **Sonhos tropicais.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SCLIAR, Moacyr & SCLIAR, Carlos. **Um Seder para os nossos dias.** São Paulo: Shalom – Kodak Brasileira, 1988.

SCLIAR, Moacyr; FINZI, Patrícia; TOKER, Eliaher. **Do Éden ao divã: Humor judaico.** São Paulo: Shalom, 1991.

Sobre Moacyr Scliar

AJZENBERG, Bernardo. Obra é mistura exemplar de ficção e realidade. **Folha de São Paulo.** 16 set. 1997, Caderno 4, p.1.

ANGIOLILLO, Francesca. Moacyr Scliar revisita Quixote brasileiro em lançamento juvenil. **Folha de São Paulo.** 29 mai. 2001, p. E 3.

ARAÚJO, Vera Lúcia R. G. de. O humor e a recepção textual em festa no castelo de Moacyr Scliar. **Leitura.** Maceió, jan./jun. 1997, p.15-31.

ASCHER, Nelson. O rigor de um carpinteiro. **Folha de São Paulo.** 25 mai., 1997, Caderno 5, p.11.

AUTORES GAÚCHOS: **Moacyr Scliar.** Porto Alegre: Conselho Estadual de Desenvolvimento Cultural, Instituto Estadual do Livro, v.9, 1989.

BARROS, André Luiz. Segredos da Infância. **Jornal do Brasil.** 20 jan.1990, Idéias, Livros, p.5.

BINS, Patrícia. Entrevista: Moacyr Scliar. **Minas Gerais**. Belo Horizonte, 22 mar. 1987, Suplemento Literário, p. 6-7.

BONASSA, Elvis Cesar. Scliar publica reunião de 'choques elétricos'. **Folha de São Paulo**. 13 dez. 1995, Caderno 5, p.11.

CARPERGGIANI, Schneider. Moacyr Scliar não se perde no meio dos labirintos de Franz Kafka. **Jornal do Commercio**. Recife, 9 jul. 2000, Caderno C, *JC On Line*, 3p. Disponível em: <http://www2.uol.com.Br/JC/_2000/0907/cc0907j.htm>. Acesso em: 19 jan. 2002.

CASTELO, José. Escritor tropeça em médico. **O Estado de São Paulo**, 18 jul. 1992, Cultura, p.4.

_____. Scliar conta história da medicina na literatura. **O Estado de São Paulo**. 17 ago.1996, caderno 2, p.D9.

_____. Scliar e o fantasma da melancolia brasileira. **O Estado de São Paulo**. 23 set. 2001, Disponível em : <<http://estado.estadao.com.br/editorias/2001/09/23/cad037.html>>. Acesso em: 17 ago. 2002.

_____. Scliar viaja em busca do prazer de escrever. **O Estado de São Paulo**. 8 set. 1995, Caderno 2, p. 7.

COUTO, José G. Para Scliar, a literatura tem a marca do frágil. **Folha de São Paulo**. 21 set.1991, Letras, n.130, p.8.

_____. Scliar cria épico da saúde pública. **Folha de São Paulo**. 28 jun.1992, n.20, p.9.

CURY, Maria Zilda Ferreira. **Navios de imigrantes, identidades negociadas**. São

Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2002.

DIAS, Otávio. Scliar recria história de judeu que se embrenhou no Xingu. **Folha de São Paulo**. 16 set. 1997, Caderno 4, p.1.

DINES, Alberto. Xingu, Scliar, Nutels e o fim da diáspora. **Folha de São Paulo**. 27 set.1997, Caderno 4, p.11.

ENTREVISTA: O internacional Moacyr Scliar. **Jornal da ADVB**. Porto Alegre, RS, ano 11, nov.1989.

FERNANDES, José Carlos. A medicina segundo Scliar. **Gazeta do Povo**. Curitiba, PR, 19 abr.1997, Caderno G, p.3.

_____. A paixão transformada. **Gazeta do Povo**. Curitiba, PR, 21 out.1996, Caderno G, p. 3.

_____. O fantástico mundo de Scliar. **Gazeta do Povo**. Curitiba, PR, 12 mai.1997, c.G, p.3.

FIGUEIREDO, Claudio. Heróis reais e imaginários. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 18 out.1997, Idéias, Livros, p.3.

FISCHER, Almeida. A magia e o absurdo na ficção. **O Estado de São Paulo**. 24 nov. 1974, Supl. Lit., p. 1.

FREITAS, Ademar Vargas de. Moacyr Scliar, um homem simples. **Jornal da Universidade**. UFRGS, Porto Alegre, set. 2003, Perfil, p. 12.

GOMES, Duilio et alii. Sempre escrevo a mão. Acredito numa continuidade entre o corpo e a palavra, via caneta ou lápis. **Minas Gerais**. Belo Horizonte, 18 fev.1989, Supl. Lit., p.8-10.

GRAWUNDER, Zenilda. Moacyr Scliar: uma luz sobre a fragilidade humana. **Zero**

Hora. 11 mai.1995, Cultura, p.11.

GUIMARÃES, Lealis Conceição. **Do fato ao texto literário:** as saborosas crônicas de Moacyr Scliar. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista, 1999.

HECKER FILHO, Paulo. Um Scliar completo. **O Estado de São Paulo.** 14 jan.1973, Supl.Lit., p.4.

HOLFELDT, Antonio. Scliar e sua irônica percepção da realidade. **Gazeta Merc.Sul.** Porto Alegre, RS, 26 mar.1985.

IGEL, Regina. **Imigrantes judeus/ Escritores brasileiros.** São Paulo: Perspectiva, 1997.

ISMAEL, J.C. Cenas de um estilo maior. **O Estado de São Paulo.** 14 set.1991, Cultura, p.4.

JOSEF, Bella. “Literatura judaica no Brasil”. **Herança judaica.** São Paulo, n.68, jun.1987, p.27-40.

_____. Uma fábula contemporânea. **Minas Gerais.** Belo Horizonte, 13 jun. 1981b, Supl. Lit., p. 4.

KRAUSZ, Luís S. Tempo único da infância une pai e filho. **Folha de São Paulo.** 25 nov. 1989, Letras, 35, p.7.

MAINARDI, Diogo. O contista que não embroma. **Veja.** ano 29, São Paulo: Abril, ed. 1430, 7 fev.1996, p.101.

MARTINS, Wilsom. O realismo do surrealismo. **Gazeta do Povo.** Curitiba, 6 mai. 1996, Caderno G, p.5.

MENDES, Lucas. Os gatos de Scliar e o tigre canadense. **BBC Brasil.** Disponível em:

<http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2002/021114_lucasmendes.shtml>.

Acesso em: 16 fev. 2003.

MENTON, Seymour. “Más de dos mil años de exilio y de marginación: la novela histórica judía de la América Latina: Dos versiones del judío errante: Edmundo Ziller y Rafael Mendes”. In: _____. **La nueva novela histórica de la América latina: 1979-1992**. México: Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 210-235.

MITCHEL, José. No Brasil ainda há anti-semitismo. **Jornal do Brasil**. 25 mar.1995, p.6.

MOACYR SCLiar retoma o conto com sucesso. **Revista Zero Hora**. 16 nov.1986, Livros, p.3.

MOACYR SCLiar tenta enraizar o judeu errante. **Minas Gerais**. 13 mar.1985, Supl. Lit., 964, p.9.

MONIZ, Naomi Hoki. Do símbolo à alegoria: corrosão do significado. **Leopoldianum**. Santos/EC, v.9, set.1982, p.59-68.

MORAES NETO, Geneton. O mal do Brasil é a urticária. **Jornal do Brasil**. 23 abr.1988, Idéias, p.10-11.

NOLL, João Gilberto. As criaturas indomáveis de Moacyr Scliar. **Folha de São Paulo**. 4 jun. 1995, Caderno 5, p.9.

OLIVEIRA, Francisco. Realidade fantástica no livro de Scliar. **O Estado de São Paulo**. 21 set. 1980.

PLETSCH, Ignes. Moacyr Scliar: um escritor comprometido com seu tempo. **Zero Hora**. Porto Alegre, RS, 11 mai.1985, Cultura, p.11.

PRÊMIO JABUTI para o gaúcho Moacyr Scliar. **Zero Hora**. Porto Alegre, RS, 28

out. 1988, c.2, p.1.

RAMOS, Ricardo. Bom Retiro e Bom Fim. **O Estado de São Paulo**. SP, (9833), 15 jul. 1973, Supl. Lit., p.3.

SABINO, Mário. Paraísos artificiais. **Veja**. São Paulo: Abril, ed.1497, ano 30, n.21, 28 mai. 1997, p.9-11.

SALLUM, Erika. Revolta da Vacina vira 'Sonhos Tropicais'. **Folha de São Paulo**, 12 abr.1997, Caderno 4, p.10.

_____. Bom Retiro vive 'sonho' de Scliar. **Folha de São Paulo**. 4 mai. 1998, c.5, p.10.

SANCHES NETO, Miguel. Literatura da exceção. **Gazeta do Povo**. 30 jan.1996, c.G, p.3.

SCHMIDT, Maristela Bairros. Revelações da milenar história judaica. **Correio do Povo**. 29 ago.1993, Variedades, p.21.

SCHWARTZ, Adriano. A literatura do conflito. **Folha de São Paulo**. 4 fev, 1996, Caderno 5, p.11.

SCLIAR lança em junho nova coleção de contos. **Folha de São Paulo**. 20 mai. 1989, Letras, p.8.

SILVERMANN, Malcom. "A ironia na obra de Moacyr Scliar (1937- ...). In: _____. **Moderna ficção brasileira**. 1978, p.170-189.

SOMMER, Danielle; BRAMI, Victor. Entrevista: Moacyr Scliar. **Centro Israelita do Paraná**. Disponível em:

<http://www.kehila.com.br/ShavuaTov/junho_02/17_23/moacyr.htm>. Acesso em: 16 fev.2003.

SZKLO, Gilda. **O Bom Fim do shtetl**: Moacyr Scliar. São Paulo: Perspectiva, 1990, Debates 231.

TEZZA, Cristovão. Uma vida trepidante. **Folha de São Paulo**. 26 out.1997, Caderno 5, p.13.

VASSALO, Márcio. Frases que suspiram e um autor que inspira. **Lector**. Rio de Janeiro, n.20, ano 3, 1997, p.8-9.

VOGT, Carlos. A solidão dos símbolos: uma leitura da obra de Moacyr Scliar. In: _____. **Ficção em debate e outros temas**. São Paulo: Duas Cidades, Campinas: UNICAMP, 1979, p.71-80.

WALDMANN, Berta. Mote e Glosas. In: _____. **Entre passos e rastros**. São Paulo: Perspectiva; FAPESP; Associação Brasileira de Cultura Judaica, 2003, p.101-130.

ZILBERMANN, Regina. A ficção de Moacyr Scliar. **Minas Gerais**. Belo Horizonte, 27 mar.1982, Supl. Lit., p.8.

_____. De Sampa ao jardim, ou as peripécias de um centauro. **Minas Gerais**. Belo Horizonte, 4 jul.1981, Supl. Lit., p.8.

_____. Moacyr Scliar e o ideal do livro . **O Estado de São Paulo**. 19 mar.1988, Cultura, p.4-5.

_____. O livro da semana: O Centauro no Jardim de Moacyr Scliar. **O Estado de São Paulo**. 26 jul.1981, Cultura, p.12-13.

ZILBERMANN, Regina; BERND, Zilá (org.). **O viajante transcultural**: leituras da obra de Moacyr Scliar. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

Outras obras

AGUIAR E SILVA, Victor Manuel de. O romance: história e sistema de um gênero literário. In: _____. **Teoria da literatura**. Coimbra: Almedina, 1999, p. 671-786.

ALLEMAN, Bela. “De l’ironie en tant que principe littéraire”. **Poétique** 36. Paris: Seuil, nov. 1978, p.385-98.

ALTER, Robert; KERMODE, Frank (org.). **Guia literário da Bíblia**. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: UNESP, 1997.

ANDERS, Günther. **Kafka: pró e contra**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Perspectiva, 1969.

A POÉTICA CLÁSSICA: **Aristóteles, Horácio, Longino**. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix – Universidade de São Paulo, 1981.

ANTUNES, Nara Maia. **Jogo de espelhos: Borges e a teoria da literatura**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992, 167p.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Ednub, 1993.

_____. Apontamentos 1970-1971. In: _____. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p.369-397.

_____. Epos e Romance (Sobre a metodologia do estudo do romance). In: _____. **Questões de literatura e estética (A teoria do romance)**. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis

Nazário, Homero Freitas de Andrade (equipe de tradução do russo). São Paulo: Hucitec, 1993, p.397-428.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BANDEIRA, Manuel. **Poesia Completa e Prosa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1967, p. 491-2.

BARBOSA, João Alexandre. “Kafka, Cassandra Rios e Pitigrilli”. **Revista Cult**. São Paulo: Lemos Editorial, ano 4, n.36, jul. 2000, p.14-6.

BARTHES, Roland. “Da obra ao texto”. In: _____. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988, p.71-8.

_____. Zazie et la littérature. In: _____. **Essais critiques**. Paris: Seuil, 1964, p.125-131.

BENJAMIN, Walter. “Franz Kafka: no décimo aniversário de sua morte”. In: _____. **A modernidade e os modernos**. Tradução de Heindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito, Tânia Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975, p.77-108.

_____. “Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte”. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.137-164.

_____. “O Narrador”. In: _____. Op. cit., p.197-221.

_____. “Sobre o conceito de história”. Op. cit., p. 222-232.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação do cômico**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

BIEDERMANN, Hans. **Dicionário ilustrado de símbolos**. Tradução de Glória

Paschoal de Camargo. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1999.

BLOOM, Harold. **Cabala e crítica**. Tradução de Monique Balbuena. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. “Clinamen ou Desapropriação poética”. In: _____. **A angústia da influência**. Tradução de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p.49-79.

_____. **O Livro de J**. Tradução de Monique Balbuena. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

BORGES, Jorge Luís. “Kafka y sus precursores.” In: **Otras inquisiciones - Obras completas**. Buenos Aires: EMECÊ, 1960, p.107-9.

_____. “Franz Kafka: La Metamorfosis”. In: _____. **Prólogos**: con un prólogo de prólogos. Buenos Aires: Torres Agüero, 1975.

_____. **Sete noites**. Tradução de João Silvério Trevisan. São Paulo: Max Limonad, 1980.

BORSELLINO, Nino. Il comico, teorie e tipologie. In: _____. **La tradizione del Comico**: letteratura e teatro da Dante a Belli. Itália: Garzanti, 1989.

BOSI, Alfredo. Um conceito de humorismo. In: _____. **Céu, inferno**. São Paulo: Ática, 1988, p.188-191.

BOUÇAS, Luiz Edmundo. Do jogo intertextual em Tia Júlia e o escrivinhador. In: _____. **Perspectivas**: ensaios de teoria e crítica. Rio de Janeiro: Companhia de Artes Gráficas, 1984, p.207-219.

BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas, SP: UNICAMP, 1996.

CAMPOS, Haroldo. “Da tradução como criação e como crítica”. In: _____. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992, p.31-48.

CANDIDO, Antonio. “Introdução”. In: _____. **Formação da literatura brasileira**:

momentos decisivos. São Paulo: Martins Fontes, 1969, v.1, p.23-39.

_____. “Literatura Comparada”. In: _____. **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.211-5.

_____. “Quatro esperas: Segunda: na muralha”. In: _____. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1998, p.163-8.

CANETTI, Elias. O outro processo: cartas de Kafka a Felice. In: _____. **A consciência das palavras: ensaios**. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p.79-168.

CARONE, Modesto. “O fausto do século 20”. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 22 out. 2000, Mais!, p.4-9.

CARPENTIER, Alejo. **A literatura do maravilhoso**. Tradução de Rubia Prates Goldoni; Sérgio Molina. São Paulo: Revista dos Tribunais, Vértice, 1987.

CARPEAUX, Otto Maria. Meus encontros com Kafka. In: _____. **Vinte cinco anos de literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p.224-234.

CARVALHAL, Tânia Franco. “O lugar da literatura comparada na América Latina: preliminares de uma reflexão”. In: **Boletim bibliográfico**. São Paulo: Biblioteca Mário de Andrade, v. 47, n.1/4, 1986, p.09-21.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dictionnaire des symboles**. Paris: Seghers, 1974.

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

COUTINHO, Afrânio. **Notas de teoria literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

COUTINHO, Eduardo de Faria. “Sem centro nem periferia é possível um novo olhar

no discurso teórico-crítico latino-americano?” In: **Anais do 2º Congresso ABRALIC**. Belo Horizonte, 1995, v.2, p.621-633.

COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças. Do jogo intertextual em Tia Júlia e o Escrevinhador. In: **Perspectivas: ensaios de teoria e crítica**. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Artes Gráficas, 1984, p.206-219.

COVIZZI, Lenira Marques. **O insólito em Guimarães Rosa e Borges**. São Paulo: Ática, 1978.

CURY, Maria Zilda Ferreira. **Navio de imigrantes, identidades negociadas**. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2002.(Coleção Memo)

DÄLLENBACH, Lucien. **Le récit spéculaire: essai sur la mise-en-abyme**. Paris: Seuil, 1977. (Collection Poétique)

DELEUZE, Giles & GUATARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1967, p. 130.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva. 1976, Debates, 4.

_____. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ELIOT, Thomas Stearns. “A Tradição e o Talento individual”. Tradução de Fernando de Melo Moser. In: _____. **Ensaio de doutrina crítica**. Lisboa: Guimarães, jun. 1962, p.21-35.

ETIEMBLE, René. “Crise da literatura comparada”. Tradução de Lúcia Sá Rebelo. In:

COUTINHO, Eduardo F. & CARVALHAL, Tânia Franco (org.). **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p.191-8.

FRASSON, Regina Mafalda Denardim. A intertextualidade como recurso de argumentação. **Letras**, n.4, Santa Maria, jul-dez.1992, p.85-96.

FREUD, Sigmund. Humor (1927). In: _____. **Obras psicológicas completas**: O futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos. Rio de Janeiro: Imago, 1969, v. 21, p.189-194.

_____. Os chistes e as espécies do cômico. In: _____. **Obras psicológicas completas**: Os chistes e sua relação com o inconsciente.1969, v.8, p.207-65.

FRYE, Northop. **Anatomia da crítica**. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

FUENTES, Carlos. Franz Kafka não vai à praia nem à piscina dos hotéis. **Folha de São Paulo**. Ilustrada, São Paulo, 14 out. 2000, p.E5.

FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Horizonte Universitário, 1980.

GAARDER, Jostein; NOTAKER, Henry; HELLERN, Victor. Religiões surgidas no Oriente Médio: monoteísmo. In: _____. **O livro das religiões**. Tradução de Isa Mara Lando. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 97-225.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio: Walter Benjamin ou a história aberta.. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 7-19.

GASPAR, Catalina. Ficción y realidad en la productividad metaficcional: a propósito de *El obsceno pájaro de la noche* y *La vida breve*. **Iberoamericana** 22. jahrgang

(1998), nr.2 (70), p. 63-80.

GOULET, Alain. La mise-en-abyme. In: **André Gide – ‘les faux-monnayeurs’ – mode d’emploi**. Paris: Sides, 1991, p.125-156.

HELLER, Erich. **Kafka**. Tradução de James Amado. São Paulo: Cultrix, EDUSP, 1976

HOLANDA, Sérgio Buarque. Kafkiana. **Folha da Manhã**. São Paulo, 18 set. 1952, Folha on line, 5p. Disponível em:< <http://www.uol.com.br>>. Acesso em: 19 jan. 2002.

_____. Kafkiana II. **Folha da Manhã**. São Paulo, 24 set. 1952, Folha on line, 5p. Disponível em: <<http://www.uol.com.Br>>. Acesso em: 19 jan. 2002.

HUGO, Victor. **Do grotesco ao sublime**. Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HUTCHEON, Linda. Ironie et parodie: stratégie et structure. **Poétique 36**. Paris: Seuil, nov. 1978, p.467-77.

_____. **Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. **Uma teoria da paródia**. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

_____. **Teoria e política da ironia**. Tradução de Júlio Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

IGEL, Regina. **Imigrantes judeus/ Escritores brasileiros: o componente judaico na literatura brasileira**. São Paulo: Perspectiva; Associação Universitária de Cultura Judaica; Banco Safra, 1997

INSTITUTO ESTADUAL DO LIVRO. **Moacyr Scliar**. Porto Alegre: IEL, 1985.

(Autores Gaúchos, 9)

INTERTEXTUALIDADES. **Poétique** 27. Tradução de Clara Grabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979 .

INTERTEXTUALITÉS. **Poétique**: revue de théorie et d'analyse littéraire. n. 27. Paris: Seuil, set. 1976.

JAKOBSON, Roman. Lingüística e Poética. In: _____. **Lingüística e comunicação**. Tradução portuguesa de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes, São Paulo: Cultrix, 2ed., 1969, p.118-162.

JEUNE, Simon. Literatura geral e literatura comparada. Tradução de Beatriz Resende. In: COUTINHO, Eduardo F. & CARVALHAL, Tânia Franco (orgs). **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p.219-240.

JORGE, Ruy Alves. **Interpretação de Kafka**. São Paulo: L. Oren, 1968.

JOZEF, Bella. **A máscara e o enigma**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

_____. Literatura judaica no Brasil. In: _____. **Herança Judaica** (68). São Paulo, jun. 1987, p. 27-40.

_____. **O jogo mágico**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1980.

_____. **O espaço reconquistado**: uma releitura. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

KAFKA, Franz. **A metamorfose**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **Carta ao pai**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **Contemplação / O foguista**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **Contos escolhidos.** Tradução de Torrieri Guimarães. São Paulo: Exposição do livro, s. d.

_____. Diante da lei. In: _____. **Um médico rural:** pequenas narrativas. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 27-9.

_____. **O desaparecido ou Amerika.** Tradução de Susana Kampff Lages. São Paulo: 34, 2003.

_____. Da Justiça, etc ... In: _____. **Parábolas e fragmentos e Cartas a Milena.** Tradução de Geir Campos. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1987, p.51.

_____. **O processo.** Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **Um artista da fome / A construção.** Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. Uma mensagem imperial. In: _____. **Um médico rural:** pequenas narrativas. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 41-2.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco.** Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KIERKEGAARD, S. A. **O conceito de ironia:** constantemente referido a Sócrates. Tradução de Álvaro Luiz Montenegro Valls, Petrópolis, RJ: Vozes, 1991.

KRISTEVA, Júlia. **Introdução à semanálise.** Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KUNDERA, Milan. Franz Kafka nunca foi santo. Tradução de Maria Celeste Marcondes. **Folha de São Paulo.** 3 nov. 1993.

LEVIN, Harry. Comparando a literatura. Tradução de Monique Balbuena. In:

COUTINHO, Eduardo F. & CARVALHAL, Tânia Franco (orgs). **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p.275-294.

LIMA, Luiz Costa. **Limites da voz: Kafka**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

_____. **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

LUCAS, Fábio. Kafka. **Revista CULT**. São Paulo: Lemos Editorial, n. 1, jul. 1997, p.20-1.

LUKÁCS, Georg. A propos de la satire (1932). In: _____. **Problèmes du réalisme**. Paris: L'Arche. 1975, p.15-40.

MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Aléxis. Evolución y alcance del concepto de novela histórica. In: _____. **História y ficción en la novela venezolana**. Caracas: Monte Ávila, 1991, p.15-54.

MAYER, Hans. Kafka ou “Pela última vez psicologia”. Tradução de Nilsa Rasaboni e Luiza Yooko Shiramizu. **Projekt: Revista do Centro de Estudos Germânicos**, Assis, SP: UNESP, p.65-73.

MENEGAZZO, Maria Adélia. **Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda**. Campo Grande, MS: UFMS, 1991

MENEZES, Eduardo Datay B. de. [et al.]. Riso e Cômico. **Revista de Cultura Vozes**, ano 68, jan.-fev.1974.

MENTON, Seymour. Más de dos mil años exílio y de marginación: la novela histórica judía de la América Latina. In: _____. **La nueva novela histórica de la América Latina: 1979-1992**. México: Fondo de Cultura Económica, 1993, p.208-245.

MILTON, Heloisa Costa. **As histórias da História: retratos literários de Cristóvão Colombo**. São Paulo, 1992, 189 p., Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de

Filosofia, Letras e Ciências Humanas , Universidade de São Paulo.

MOISÉS, Massaud. O romance. In: _____. **A criação literária**: introdução à problemática da literatura. São Paulo: Melhoramentos, 1970, p.163-284.

MONEGAL, Emir Rodrigues. **Borges**: uma poética da leitura. Tradução de Irlemar Chiampi. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MONIZ, Naomi Hoki. Do símbolo à alegoria – corrosão do significado. **Revista de Estudo e Comunicações Leopoldianum**. Santos, SP: Edul /UNISANTOS, v. 9, n. 25, 1982, p. 59-68.

MOUILLAUD, Geneviève. Le vraisemblable du roman historique. In: _____. **Le Rouge et le noir de Stendhal**: le roman possible. Paris: Larousse, 1973, p. 38-42.

NESTROVSKI, Arthur. Influência. In: JOBIM, José Luís (org.) **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p.213-230.

OLIVEIRA, Valdevino Soares. Poesia e Pintura: espaço aberto ao verbo. In:_____. **Poesia e Pintura**: um diálogo em três dimensões. São Paulo: FEU, 1999, p.14.

PASSOS, Gilberto Pinheiro. Um conceito operatório: a intertextualidade. In: _____. **A poética do legado**: presença francesa em Memórias póstumas de Brás Cubas. São Paulo: Annablume, 1996, p.13-15.

PEIXOTO, Afrânio. “**Humour**”: ensaio de breviário nacional do humorismo. Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre: W. M. Jackson, 1947.

PERLOFF, Marjorie. A invenção da colagem. In: _____. **O movimento futurista**: avant garde, avant guerre e a linguagem da ruptura. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Edusp, 1993 (Texto e Arte), p.95-149.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. In: _____. **Flores da**

escrivaninha. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.101-10.

_____. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. Op. Cit., p.91-9.

PESSOA, Fernando. Da permanência e impermanência das obras literárias: Impermanência II. In: _____. **Obras em prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986, p. 504.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1974, 183p.

PINTO, Manuel da Costa. A espiral da interpretação. **Revista Cult**. São Paulo: Lemos Editorial, ano 4, n.36, jul. 2000, p.58-9.

_____. A transcendência impossível de Kafka. **Revista Cult**. São Paulo: 17, ano 6, n.59, jul. 2002, p. 9.

PIRANDELLO, Luigi. Ensayos: **El humorismo**. Madrid, España: Guadarrama, 1968.

PRAZ, Mario. Interpenetração espacial e temporal. In: _____. **Literatura e Artes Visuais**. São Paulo: Cultrix, 1982

PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. São Paulo: Ática, 1982.

RAMA, Angel. Um processo autonômico: das literaturas nacionais à literatura latino-americana. In: **Argumento**. Revista mensal de cultura. Rio de Janeiro: Paz e Terra, ano 1, 2, jan.1974, p.37-49.

REYES. Graciela. **Polifonia textual**: la citación en el relato literario. Madrid: Editorial Gredos, 1984.

RICARDOU, Jean. L’histoire dans l’histoire. In: _____. **Problèmes du nouveau roman**. Paris: Seuil, 1967, p.171-190.

RODRIGUES, Selma Calazans [org.]. Sobre a paródia. **Tempo brasileiro**. Rio de Janeiro, 62, jul./set. 1980.

ROLLEMBERG, Marcello. Itinerário kafkiano. **Revista Cult.** São Paulo: Lemos Editorial, ano 2, n.15, out. 1998, p.14-8.

ROSENFELD, Anatol. **Estrutura e problemas da obra literária.** Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1976.

RUSSO, Mary. **O grotesco feminino:** risco, excesso e modernidade. Tradução de Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SAER, Juan José. Confissão ao Deus pai. **Folha de São Paulo.** São Paulo, 25 mar. 2001, Mais!, p.25.

SAID, Edward. Entre o acaso e o determinismo: a *Aesthetik* de Lukács. In: _____. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios.** Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 9-17.

_____. História, literatura e geografia. Op. cit., p. 209-228.

_____. Reflexões sobre o exílio. Op. cit., p. 46-60.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. **Uma literatura nos trópicos.** São Paulo: Perspectiva, 1982, p.11-28.

SANTOS, Luís Alberto Brandão; PEREIRA, Maria Antonieta. [org.] **Traços culturais na América latina.** Belo Horizonte: Pós-lit. / FALE/ UFMG; Nelam/ DALE/ UFMG, 2000.

SCHLESINGER, Erna C. **Tradição e costumes Judaicos:** uma viagem em torno do ano hebreu. Tradução de José Schor. Buenos Aires, Rio de Janeiro: Sigal, 1951.

SODRÉ, Muniz. **A comunicação do grotesco.** Petrópolis, RJ: Vozes, 1977.

STAM, Robert. **Da teoria literária à cultura de massa.** Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo. Ática, 1982.

SÜSSEKIND, Flora. Escalas & Ventríloquos. **Folha de São Paulo**. 23 jul. 2000, Mais!, p.4-11.

SZABOLCSI, Miklós. Os grandes sintetizadores: Proust, Kafka e Ady. In: _____. **Literatura universal do século XX**: principais correntes. Tradução de Aleksandar Jovanovic. Brasília: UNB, 1987, p. 46-49.

THEODOR, Erwin. Kafka assustadoramente atual. In: _____. **Perfis e sonhos**: estudos de literatura alemã. São Paulo: EPU, 1990, p.151-157.

TEZZA, Cristóvão. Discurso poético e discurso romanesco na teoria de Bakhtin. In: FARACO, Carlos Alberto [et al.]. **Uma introdução a Bakhtin**. Curitiba: Hatier, 1988, p.57-71.

TIEGHEN, Paul Van. Crítica literária, história literária, literatura comparada. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tânia Franco (orgs). **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p.89-96.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. Prefácio. In: BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p.01-21.

VARGAS-LLOSA, Mário. La verdad de las mentiras: ensayos sobre literatura. In: _____. **La verdad de las mentiras**. Barcelona: Seix Barral, Biblioteca Breve, 1990, p.5-20.

VILAS, Santiago. **El humor y la novela española contemporánea**. Madrid: Guadarrama, 1968.

VOGT, Carlos. A solidão dos símbolos: uma leitura da obra de Moacyr Scliar. In: _____. **Ficção em debate e outros temas**. São Paulo: Duas Cidades, Campinas: UNICAMP,

1979, p.71-80.

WALDMAN, Berta. **Entre passos e rastros**. São Paulo: Perspectiva; FAPESP; Associação Brasileira de Cultura Judaica, 2003, p. XV-XXXIII.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WELLEK, René. A crise da literatura comparada. Tradução de Maria Lúcia Rocha Coutinho. In: COUTINHO, Eduardo F. & CARVALHAL, Tânia Franco (orgs).

Literatura comparada: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p.108-119.

_____. O nome e a natureza da literatura comparada. Tradução de Marta Senna. In: COUTINHO, Eduardo F. & CARVALHAL, Tânia Franco (orgs). Op. Cit., p.120-148

WELLEK, René & WARREN, Austin. “Literatura geral, literatura comparada e literatura nacional”. In: _____. **Teoria da literatura**. Tradução de José Palla e Carmo. Lisboa: Europa-América, 1976, p.57-66.

ZIOMEK, Henryk. El desarrollo del término ‘grotesco’: la semántica y el carácter. In: _____. **Lo grotesco en la literatura española del siglo de oro**. Colombia, Madrid, Alcalá, s.d., p. 7-18.

ANEXO A:

Vida e Obra de Moacyr Scliar

A maior parte dos dados abaixo foi fornecida pelo próprio escritor, no dia 22 de março de 2004, em atendimento à nossa solicitação. Interessa-nos ressaltar que só conseguimos os dados aqui citados e não tivemos acesso às traduções em língua estrangeira.

1. Cronologia da vida

1937 – (23 de março) Nasce, em Porto Alegre, **Moacyr Jaime Scliar**, o primogênito do casal José e Sara Scliar.

1951 – Conclui o ginásio no Colégio Rosário (Porto Alegre).

1954 – Conclui o curso científico no Colégio Estadual Julio de Castilhos.

1955 – Ingressa na Faculdade de Medicina.

1962 – Publica seu primeiro livro, **Histórias de Médico em Formação**, contos baseados em sua experiência como estudante.

1962 – Forma-se em Medicina.

1963 – Faz residência em Clínica Médica.

1965 – Casa com Judith Vivien Oliven.

1968 – Publica **O Carnaval dos Animais**, contos, que considera de fato sua primeira obra.

1969 – Começa a trabalhar em saúde pública.

1970 – Faz pós-graduação no exterior (Israel).

1971 – Publica o primeiro romance: **A Guerra no Bom Fim**.

1979 – Nasce o filho, Roberto.

1993 – É professor visitante na Brown University.

2003 – É eleito para a ABL – Academia Brasileira de Letras.

2. Histórico do escritor

Moacyr Scliar (Porto Alegre, 1937) é autor de 67 livros em vários gêneros: ficção, ensaio, crônica, literatura juvenil. Obras suas foram publicadas nos Estados Unidos, França, Alemanha, Espanha, Portugal, Inglaterra, Itália, Rússia, Tchecoslováquia, Suécia, Noruega, Polônia, Bulgária, Japão, Argentina, Colômbia, Venezuela, Uruguai, Canadá, Israel e outros países, com grande repercussão crítica. É detentor dos seguintes prêmios, entre outros:

Prêmio Academia Mineira de Letras (1968);

Prêmio Joaquim Manoel de Macedo (Governo do Estado do Rio, 1974);

Prêmio Cidade de Porto Alegre (1976);

Prêmio Brasília (1977);

Prêmio Guimarães Rosa (Governo do Estado de Minas Gerais, 1977);

Prêmio Jabuti (1988, 1993 e 2000);

Prêmio Casa de las Americas (1989);

Prêmio Pen Club do Brasil (1990);

Prêmio Açorianos (Prefeitura de Porto Alegre, 1997 e 2002);

Prêmio José Lins do Rego (Academia Brasileira de Letras, 1998);

Prêmio Mário Quintana (1999).

Foi professor visitante na Brown University (Department of Portuguese and Brazilian Studies), e na Universidade do Texas (Austin) nos Estados Unidos. Frequentemente é convidado para conferências e encontros de literatura no país e no exterior.

É colunista dos jornais Zero Hora (Porto Alegre) e Folha de São Paulo; colabora com vários órgãos da imprensa no país e no exterior. Tem textos adaptados para o cinema, teatro, tevê e rádio, inclusive no exterior. É médico, especialista em Saúde Pública e Doutor em Ciências pela Escola Nacional de Saúde Pública. Ocupa a cadeira 31 da Academia Brasileira de Letras.

Duas influências são importantes na obra de Scliar. Uma é a sua condição de filho de imigrantes, que aparece em obras como **A Guerra no Bom Fim**, **O Exército de um Homem Só**, **O Centauro no Jardim**, **A Estranha Nação de Rafael Mendes**, **A Majestade do Xingu**. A outra influência é a sua formação de médico de saúde pública, que lhe oportunizou uma vivência com a doença, o sofrimento e a morte, bem como um conhecimento da realidade brasileira. O que é perceptível em obras ficcionais, como **A Majestade do Xingu** e não-ficcionais, como **A Paixão Transformada**: História da Medicina na Literatura.

Moacyr Scliar é autor de numerosas obras para o público juvenil. “Escrevendo para esse público”, diz ele, “revejo o jovem leitor que fui”.

Observação: O livro **Histórias de um médico em formação** foi, na realidade, a sua primeira obra como escritor, mas o autor não gosta de divulgá-la por considerar um trabalho muito amadorístico.

3. Bibliografia

3. 1. Em português (Brasil)

3. 1. 1. Conto

O carnaval dos animais. Porto Alegre: Movimento, 1968; Porto Alegre: Movimento, Instituto Estadual do Livro, 1986; Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

A balada do falso Messias. São Paulo: Ática, 1976.

Histórias da terra trêmula. São Paulo: Escrita, 1976.

O anão no televisor. Porto Alegre: Globo, 1979.

Os melhores contos de Moacyr Scliar. São Paulo: Global, 1984.

Dez contos escolhidos. Brasília: Horizonte, 1984.

O olho enigmático. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

A orelha de Van Gogh. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Contos reunidos. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

O amante da Madonna. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

Os contistas. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

Histórias para (quase) todos os gostos. Porto Alegre: L&PM, 1998.

Pai e filho, filho e pai. Porto Alegre: L&PM, 2002.

3. 1. 2. Romance

História de um médico em formação. Porto Alegre: Difusão da Cultura, 1962.

A guerra no Bom Fim. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1972; Porto Alegre: L&PM, 2000.

O Exército de um homem só. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1973; Porto Alegre: L&PM, 1980; Coleção L&PM Pocket, 1997.

Os deuses de Raquel. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1975; Porto Alegre: L&PM, 1978, 1995.

O ciclo das águas. Porto Alegre: Globo, 1975; Porto Alegre: L&PM, 1996.

Mês de cães danados: uma aventura nos tempos de Brizola. Porto Alegre: L&PM, 1977;

Doutor Miragem. Porto Alegre: L&PM, 1979.

Os voluntários. Porto Alegre: L&PM, 1979.

O centauro no jardim. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980; Porto Alegre: L&PM, 1983.

Max e os felinos. Porto Alegre: L&PM, 1981.

A estranha nação de Rafael Mendes. Porto Alegre: L&PM, 1983.

Cenas da Vida Minúscula. Porto Alegre: L&PM, 1991.

Sonhos tropicais. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

A majestade do Xingu. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

A mulher que escreveu a Bíblia. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Os leopardos de Kafka. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

3. 1. 3. Ficção infanto-juvenil

Cavalos e obeliscos. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981; São Paulo: Ática, 2001.

A festa no castelo. Porto Alegre: L&PM, 1982.

Memórias de um aprendiz de escritor. São Paulo: Cia.Editora Nacional, 1984.

No caminho dos sonhos. São Paulo: FTD, 1988.

O tio que flutuava. São Paulo: Ática, 1988.

Os cavalos da República. São Paulo: FTD, 1989.

Pra você eu conto. São Paulo: Atual, 1991.

Uma história só pra mim. São Paulo: Atual, 1994.

Um sonho no caroço do abacate. São Paulo: Global, 1995.

O Rio Grande farroupilha. São Paulo: Ática, 1995.

Câmera na mão, o Guarani no coração. São Paulo: Ática, 1998.

A colina dos suspiros. São Paulo: Moderna, 1999.

Livro da medicina. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2000.

O mistério da Casa Verde. São Paulo: Ática, 2000.

O ataque do comando P.Q. São Paulo: Ática, 2001.

O sertão vai virar mar, São Paulo: Ática, 2002.

Aquele estranho colega, o meu pai. São Paulo: Atual, 2002.

Éden-Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

O irmão que veio de longe. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Nem uma coisa, nem outra. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

O navio das cores. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2003.

3. 1. 4. Crônica

A massagista japonesa. Porto Alegre: L&PM, 1984.

Um país chamado infância. Porto Alegre: Sulina, 1989.

Dicionário do viajante insólito. Porto Alegre: L&PM, 1995.

Minha mãe não dorme enquanto eu não chegar. Porto Alegre: L&PM, 1996.

A língua de três pontas: crônicas e citações sobre a arte de falar mal. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.

O imaginário cotidiano. São Paulo: Global, 2001.

3. 1. 5. Ensaio

A condição judaica. Porto Alegre: L&PM, 1987.

Do mágico ao social: a trajetória da saúde pública. Porto Alegre: L&PM, 1987; SP, Senac, 2002.

Cenas médicas. Porto Alegre: Editora da Ufrgs, 1988; Artes&Ofícios, 2002.

Se eu fosse Rothschild. Porto Alegre: L&PM, 1993.

Judaísmo: dispersão e unidade. São Paulo: Ática, 1994.

Oswaldo Cruz. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

A paixão transformada: história da medicina na literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

Meu filho, o doutor: medicina e judaísmo na história, na literatura e no humor. Porto Alegre: Artes Médicas, 2000.

Porto de histórias: mistérios e crepúsculos de Porto Alegre. Rio de Janeiro: Record, 2000.

A face oculta: inusitadas e reveladoras histórias da medicina. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2000.

A linguagem médica. São Paulo: Publifolha, 2002.

Oswaldo Cruz & Carlos Chagas: o nascimento da ciência no Brasil. São Paulo: Odysseus, 2002.

Saturno nos trópicos: a melancolia européia chega ao Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Judaísmo. São Paulo: Abril, 2003.

3. 2. Bibliografia em português (Portugal)

O Centauro no Jardim (romance). Lisboa: Caminho Editorial, 1986.

A Orelha de Van Gogh (Contos). Lisboa: Pergaminho, 1994.

A Majestade do Xingu . Lisboa: Caminho Editorial, 2001.

3. 3. Bibliografia em inglês

The Centaur in the Garden (novel). New York: Ballantine Books, 1985; Pocket Edition, 1988; The University of Winsconsin Press, 2003. (Tradução de **O centauro no jardim**)

The Gods of Raquel (novel). New York: Ballantine Books, 1986; Pocket Edition, 1988. (Tradução de **Os deuses de Raquel**)

The Carnival of the Animals (short stories). New York: Ballantine Books, 1986. (Tradução de **O carnaval dos animais**)

The Ballad of the False Messiah (short stories). New York: Ballantine Books, 1987. (Tradução de **A balada do falso Messias**)

The Strange Nation of Rafael Mendes (novel). New York: Crown Books, 1988. (Tradução de **A estranha nação de Rafael Mendes**)

The Volunteers (novel). New York: Ballantine Books, 1988. (Tradução de **Os voluntários**)

The Enigmatic Eye (short stories). New York: Ballantine Books, 1989. (Tradução de **O olho enigmático**)

Max and the Cats (novel). New York: Ballantine Books, 1990; New York, Plume, 2003; Toronto: Key Porter Books, 2003. (Tradução de **Max e os felinos**)

The Collected Stories of Moacyr Scliar. Albuquerque: New Mexico University Press, 1999. (Tradução de **Contos reunidos**)

3. 4. Bibliografia em espanhol

El Centauro en el Jardín (novela). Madrid: Editorial Swan, 1985; Barcelona: Círculo de Letras, 1986. (Tradução de **O centauro no jardim**)

La Extraña Nación de Rafel Mendes (novela). Barcelona: Circe Ediciones, 1988. (Tradução de **A estranha nação de Rafael Mendes**)

El Ejercito de un Solo Hombre (novela). Buenos Aires: Contexto, 1987; Bogota: Tercer Mundo, 1988. (Tradução de **O exército de um homem só**)

La Oreja de Van Gogh. La Habana: Casa de las Americas, 1989. (Tradução de **A orelha de Van Gogh**)

Las Plagas y Otros Relatos. Caracas: Editorial Memorias de Altagracia, 1996.

La Mujer que Escribió la Biblia. Mexico: Alfaguara, 2001. (Tradução de **A mulher que escreveu a Bíblia**)

3. 5. Bibliografia em francês

Le Centaure dans le Jardin (roman). Paris: Presses de la Renaissance, 1985. (Tradução de **O centauro no jardim**)

L'Étrange Naissance de Rafael Mendes (roman). Paris: Presses de la Renaissance, 1986. (Tradução de **A estranha nação de Rafael Mendes**)

Le Carnaval des Animaux (contes). Paris: Presses de la Renaissance, 1987; Le Serpent à Plumes, 1998. (Tradução de **O carnaval dos animais**)

Max et les Chats (roman). Paris: Presses de la Renaissance, 1991. (Tradução de **Max e os felinos**)

Oswaldo Cruz le Magnifique (roman). Paris: Belfond, 1994. (Tradução de **Sonhos tropicais**)

Sa Majesté des Indiens (roman). Paris: Albin Michel, 1998. (Tradução de **A majestade do Xingu**)

Max et les Félinos (roman) Québec: Les Intouchables, 2003. (Tradução de **Max e os felinos**)

3. 6. Bibliografia em alemão

Der Zentaur im Garten (Roman). Hamburg: Hoffman und Campe, 1985; Berlin (DDR): Verlages Volk und Welt, 1988; Hamburg: Rowolt, 1989. (Tradução de **O centauro no jardim**)

Die Ein-Mann-Armee (Roman). Stuttgart: Edition Weitbrecht, 1987; Goldmann Verlag, 1989. (Tradução de **O exército de um homem só**)

Das Seltsame Volk des Rafael Mendes (Roman). Stuttgart: Edition Weitbrecht, 1989. Observação: Todos os livros traduzidos por Karin von Schweder-Schreiner. (Tradução de **A estranha nação de Rafael Mendes**)

3. 7. Bibliografia em holandês

De Centaur in de Tuin (Roman). Amsterdam: Werlidsbibliothek, 1994. (Tradução de **O centauro no jardim**)

3. 8. Bibliografia em hebraico

Hakentaur ba Gan. Tel Aviv: Maariv Book Guild, 1988. (Tradução de **O centauro no jardim**)

3. 9. Bibliografia em italiano

L'Orecchio di Van Gogh. Roma: Volland, 2000. (Tradução de **A orelha de van Gogh**)

Il Centauro nel Giardino, Roma: Volland, 2002. (Tradução de **O centauro no jardim**)

3. 10. Bibliografia em tcheco

Leopardi Franze Kafky. Praha: Aurora, 2002. (Tradução de **Os leopardos de Kafka**)

3. 11. Bibliografia em russo

(**The Centaur in the Garden, O Centauro no Jardim**). Moscow: Amphora, 2002.
(Tradução de **O centauro no jardim**)

4. Participação em Antologias (estrangeiras)

Opowidanic brazylijskie. Krakow: Wydawnictwo Literackie, 1977.

Brazil - an Anthology of the Literary Review. New Jersey: Fairleigh Dickinson University, 1978.

- Unsere Freunde die Diktatoren.** Munchen: Verlag Autoren Edition, 1980.
- Humor and Satire.** Varno, Bulgaria: Georgy Bakalov Publishing House, 1980.
- Latin-America Forteller.** Oslo: Den Norske Booklusen, 1980.
- Zitrongras.** Köln: Kiepenheuser & Witsch, 1982.
- Diser Tag Voller Vulkane.** Bremen: Verlay Atelier, 1983.
- Nouvelles brésiliennes.** Montreal: Dérivés, 1983.
- A posse da terra.** Lisboa: Imprensa Nacional, 1985.
- Contes et chroniques d'expression portugaise.** Paris: Presses Pocket, 1986.
- Ein neuer Name, ein Freundes fesicht.** Sarmstad: Lunchterhand, 1987.
- Cuentos judíos latinoamericanos.** Buenos Aires: Raíces, 1989.
- The Faber Book of Contemporary Latin American Short Stories.** London: Faber and Faber, 1989.
- Cuentos Brasileños Contemporáneos.** La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1991.
- Der Lauf der Sonne in den Gemässigten Zonen.** Berlin: Edition Dia, 1991.
- A Hammock Beneath the Mangoes: Stories from Latin America.** New York: Dutton, 1999.
- Fallen die Perlen von Mond.** München: Piper, 1992.
- Nachdenken über Eine Reise Ohne Ende.** Berlin: Babel Verlag, 1994.
- Lire en Portugais (Contes).** Paris: Le Livre de Poche, 1994.
- Brasilien Erzählt.** Frankfurt am Main: Fischer, 1994.
- Nueva Antología del Cuento Brasileño Contemporaneo.** México: Unam, 1996.
- Brasil Littéraire.** Paris: Liberté, 1996.
- Trettí Breh Reky.** Praha: Dauphin, 1996.

Contes de Noël Brésiliens. Paris: Albin Michel, 1997.

The Picador Book of Latin American Stories (eds.: Carlos Fuentes & Julio Ortega). London: Picador, 1998.

Here I Am: Contemporary Jewish Stories from Around the World. Philadelphia and Jerusalem: The Jewish Publication Society, 1998.

5. Repercussão no exterior

“Scliar’s voice is a fresh onde, his artistic roots as firmly fixed in Jewish tradition and mythology as they are in Brazil’s literary history.”

(RYAN, Alan. A Samba to the Music of Time: The Strange Nation of Rafael mendes, by Moacyr Scliar. **The Washington Post**, 21 fev. 1998)

“Consider this an 800-word petition, urging upon readers the pleasures of a novel by a Brazilian master.”

(GOLD, Herbert. Jonah was Claustrophobic: The Strange Nation of Rafael Mendes, by Moacyr Scliar. **The New York Times Book Review**, 21 fev. 1988)

“Scliar’s originality makes a striking impression on the American reader.”

(ROBERTSON, Duncan. Short Stories from a Brazilian Original: The Ballad of the False Messiah, by Moacyr Scliar. **San Francisco Chronicle**, 10 jan. 1988)

“The Centaur in the Garden is a comedic novel, a regionalist novel, a bawdy erotic novel, a realistic novel of bourgeois alienation, a metaphoric novel, a fantastic phantasmagorical novel - a weaving of the common and the mythic, a mating of contrasts and opposites.”

(DANN, Jack. Straight from the Centaur’s Mouth: The Centaur in the Garden, by Moacyr Scliar. **The Washington Post**, 12 mai. 1985)

“One of Brazil’s finest fabulists.”

(MANGUEL, Alberto. Ghostwriting for God: Moacyr Scliar’s Divine Fables. **Village Voice**, 16 dez. 1986)

ANEXO B:

Teses e dissertações sobre a obra de

Moacyr Scliar

1. Teses (Doutorado):

BAIBICH, Tania Maria. **O auto-ódio na literatura brasileiro-judaica contemporânea**. 332 f. Tese (Doutorado em Psicologia Social) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

MALTA, Valdomiro Ribeiro. **A reatualização de gestos paradigmáticos na problematização do Judeu e do mito**. 192 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São José do Rio Preto, 2001.

OITICICA, Ricardo Beserra da Rosa. **Instituto Nacional do Livro e as ditaduras: Academia Brasília dos Rejeitados**. 999 f. (Doutorado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997.

SELISTRE, Maria Tereza. **Retratos de mulher na literatura: Brasil e Argentina (1960-1990)**. 308 f. (Doutorado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000.

SIMON, Luiz Carlos Santos. **Além do visível: contos brasileiros e imagens na era do pós-modernismo**. 255 f. (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**. 263 f. (Doutorado em Letras), Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2001.

SZKLO, Gilda Salem. **O bom fim do shtetl: Moacyr Scliar**. (Doutorado em Letras) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1984.

2. Dissertações (Mestrado):

CASTEX, Ana Cristina. **Moacyr Scliar: a presença do real na literatura juvenil**. 174p. (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2000.

CICCU, Sílvia Palma Sampaio. **Dialética do resgate: uma leitura de Moacyr Scliar**. (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1985.

CUARTAS, Enriqueta Graciela Dorfman de. **A representação do adolescente em Moacyr Scliar**. 100 f. (Mestrado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

GUIMARÃES, Lealis Conceição. **Do fato ao texto literário: as saborosas crônicas de Moacyr Scliar**. 173 f. (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Assis, 1999.

HOLZSCHUH, Gisele Jacques. **História e Cultura: Interpretações figurais em A estranha nação de Rafael Mendes**. (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2002.

KORACAKIS, Teodoro. **A maleta do doutor Scliar: experiência médica e literatura**. 138 f. (Mestrado em Letras) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

MACHADO, Janete Aparecida Gaspar. **Constantes ficcionais em alguns romances dos anos 70**. (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1981.

MACHADO, Suzana Yolanda Lenhardt. **O labirinto em O ciclo das águas de Moacyr Scliar.** (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1984.

MALTA, Valdomiro Ribeiro. **A dualidade homem/animal em O centauro no jardim.** 128 f. (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São José do Rio Preto, 1994.

MARINS, Gislaine Simone Silva. **O viajante na fronteira de dois mundos:** a personagem pós-moderna em *Maíra*, de Darcy Ribeiro, *Expedição Montaigne*, de Antônio Callado, e *Cenas da vida minúscula*, de Moacyr Scliar. 151 f. (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1996.

MELLO, Ana Cecília Água de. **Humildes livros, bravos livros:** cenas da história brasileira na ficção de Moacyr Scliar. (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004

PÖTTER, Elisabeth Weber. **A linguagem criadora e autônoma ou a organização dos aspectos peculiares da narrativa como instauradores dos conteúdos fantásticos na ficção de Moacyr Scliar.** 97 f. (Mestrado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1984.

SELISTRE, Maria Tereza. **História e ficção:** *A estranha nação de Rafael Mendes* e *A jangada de pedra*. 167 f. (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1991.

SILVA, Gislene Maria Barral Lima Felipe da. **Vozes da loucura, ecos da literatura:** o espaço louco em *O exército de um homem só*, de Moacyr Scliar, e *Armadilha para*

Lamartine, de Carlos & Carlos Sussekind. 196 f. (Mestrado em Letras) - Universidade de Brasília, Brasília, 2001

TIBURSKI, J. C. **A sedução da ideologia**: o conflito homens domésticos & homens selvagens. (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1983.

VAZ, Artur Emilio Alarcon. **O sonho tropical de Moacyr Scliar**: Oswaldo Cruz. 115 f. (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1999.

VILAS BOAS, Rozangela Alves. **Aspectos da metaficção historiográfica na obra *A estranha nação de Rafael Mendes de Moacyr Scliar***. 285 f. (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São José do Rio Preto, 2001.

ZILBERKNOP, Lúbia Scliar. **Metamorfose**: recurso fantástico em alguns contos brasileiros. 143 f. (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1978.

ANEXO C:

Correspondência de Moacyr Scliar

Bate-papo | Busca | Cartões | Domínios | VilaBOL | ShoppingBOL | Ajuda


BOL
BRASIL ONLINE

Sexta, 16 de julho de 2004 - 14h54
lealig@bol.com.br

Atualizar dados | Voltar | Sair | Ajuda

Mensagens
Escrever
Endereços
Pastas
Limpar lixeira
Buscar
Configurar
Ajuda
Cartões
Notícias
GenteMineir
Sair

ler

Responder | **Responder a todos** | **Apagar** | **Encaminhar**

De: Moacyr Scliar Bloquear endereço
Para: lealig
Data: 14/07/2004 11:30
Assunto: Re: Mês de cães danados

Lealis: obrigado pelo e-mail - e pelo interesse em meu trabalho. Para o livro baseei-me em duas coisas: a)minha participação no episódio da Legalidade que, segundo me parece, foi a coisa mais próxima a um grande processo de transformação social que o Brasil já teve (se tivesse prosseguido, claro) 2) o noticiário da época. Este não apenas reflete o que acontecia, como mostra que o RS naquele momento passava por uma grande mudança: o eixo econômico deixava de ser a pecuária, e portanto o latifúndio, e passava a ser a soja e a indústria. Isto significou o fim do caudilhismo gaúcho, do qual o último exemplar foi o Brizola. Nota que aquele foi o grande momento dele; daí em diante, teve uma carreira política pitoresca, mas convencional. Em relação à criação literária, optei pela primeira pessoa porque me pareceu que um "depoimento" seria a forma mais adequada para esta narrativa. E simplesmente transcrevi as notícias como maneira de criar um "pano de fundo". Desejo-te êxito no trabalho - e conte comigo.

Abrs. Moacyr

Responder | **Responder a todos** | **Apagar** | **Encaminhar**

Fechar Msg anterior Próxima msg Exportar Mover para Entrada

Condições de uso do BOL
Sobre o BOL Política de privacidade Anuncie
Registre-se no BOL
Trabalhe no BOL Ajuda

Lembre-se: sua senha de acesso no BOL é secreta; não a informe a ninguém.
O BOL jamais solicitará sua senha por e-mail ou por telefone.

Copyright 1999 - 2004 - Brasil Online - Todos os direitos reservados

Bate-papo | Busca | Cartões | Domínios | Vira-BOL | ShoppingBOL | Ajuda

Domingo, 16 de novembro de 2003 - 14h47

lealiscg@bol.com.br

Atualizar dados | Voltar | Sair | Ajuda

ler

Responder		Responder a todos		Apagar		Encaminhar
-----------	--	-------------------	--	--------	--	------------

De: moacyr.scliar Bloquear endereço

Para: lealiscg

Data: 16/11/2003 14:21

Assunto: Re: A mulher que escreveu a Bibi

Lealis, obrigado pelo e-mail. Não, não guardei 20 anos a idéia de "A mulher..."; ela surgiu logo depois da leitura do texto do H.Bloom. E, sim, prefiro chamar esses livros de "novelas"; acho que eles não tem o caráter de grande painel, de vastidão, que é próprio do romance (do grande romance, ao menos). Conte sempre comigo e receba o abs. do Moacyr

Acabe com aquelas janelinhas que pulam na sua tela.

AntiPop-up UOL - É grátis!

<http://antipopup.uol.com.br/>

Outgoing mail is certified Virus Free.
Checked by AVG anti-virus system (<http://www.grisoft.com>).
Version: 6.0.538 / Virus Database: 333 - Release Date: 10/11/2003

Fechar	Próxima msg	Exportar	Mover para
--------	-------------	----------	------------

Entrada

Responder		Responder a todos		Apagar		Encaminhar
-----------	--	-------------------	--	--------	--	------------

Condições de uso do BOL | Sobre o BOL | Política de privacidade | Anuncie

Registre-se no BOL | Trabalhe no BOL | Ajuda

Lembre-se: sua senha de acesso no BOL é secreta; não a informe a ninguém.
O BOL jamais solicitará sua senha por e-mail ou por telefone.

Mensagens

Escriver

Endereços

Pastas

Limpar lixeira

Buscar

Configurar

Ajuda

Cartões

Notícias

AnteMiner

Brasil Online - Todo brasileiro tem direito a um e-mail grátis



VilaBOL | Miner | Bate-papo | ShoppingBOL | Notícias | AcessoBOL | Ajuda

e-mail grátis 245

Sábado, 7 de julho de 2001 - 17h39

lealig@bol.com.br

Atualizar dados | Voltar | Sair | Ajuda

Mensagens

ler

Escrever

Responder | Responder a todos | Apagar | Encaminhar

Endereços

De: "Moacyr Scliar" Bloquear endereço

Pastas

Para: "lealig"

Data: 17/06/2001 21:49

Limpar lixeira

Assunto: Re: Mais!

Buscar

Querida Lealis: que bom que você gostou do artigo. Sim, o humor, e em especial o humor judaico, tem este componente de melancolia. É um humor de quem ri de si próprio, como forma de auto-defesa. No livro sobre Kafka, parti de uma parábola que ele escreveu para construir uma história de equívocos em torno ao próprio Kafka. Recorri, sim, ao humor judaico nesta narrativa. E espero que tenha funcionado! Ahrs. Moacyr

Configurar

Ajuda

BOLetins

Cartões

> De: lealig

Notícias

> Para:

GenteMiner

> Assunto: Mais!

> Data: Domingo, 17 de Junho de 2001 18:07

Sair

>

> Prezado Moacyr

> Li seu artigo sobre a melancolia e gostei muito. A ironia

> tb não está ligada a uma visão melancólica da vida? O

> seu humor, por exemplo, tem essa característica, não é?

> Fale-me um pouco sobre o seu último livro publicado,

> depois de "Os leopardos de Kafka".

> Abraços,

> Lealis

>

>

>

> Acesso pelo menor preço do mercado! R\$ 14,90 nos 3 primeiros meses!

> ASSINE AGORA! <http://www.bol.com.br/acessobol/>

>

Responder | Responder a todos | Apagar | Encaminhar

Fechar

Msg anterior

Próxima msg

Exportar

Mover para

Entrada

Condições de uso do BOL | Sobre o BOL | Política de privacidade | Anuncie
Registre-se no BOL | Trabalhe no BOL | Fale conosco | Perguntas mais frequentes

Lembre-se: sua senha de acesso no BOL é secreta; não a informe a ninguém.
O BOL jamais solicitará sua senha por e-mail ou por telefone.

Copyright 1999 - 2001 - Brasil Online - Todos os direitos reservados

