

Rozângela Alves Vilasbôas

**ASPECTOS DO PÓS-MODERNISMO E DO REALISMO MÁGICO
EM
MOACYR SCLiar**

Araraquara

2007

Rozângela Alves Vilasbôas

**ASPECTOS DO PÓS-MODERNISMO E DO REALISMO MÁGICO
EM
MOACYR SCLiar**

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de Araraquara, para obtenção do título de Doutor em Letras (Área de Concentração: Estudos Literários).

Orientador: Prof^a. Dr^a. Maria Lúcia Outeiro Fernandes

Araraquara

2007

Rozângela Alves Vilasbôas

**ASPECTOS DO PÓS-MODERNISMO E DO REALISMO MÁGICO
EM
MOACYR SCLiar**

TESE PARA OBTENÇÃO DO TÍTULO DE DOUTOR

COMISSÃO EXAMINADORA

Araraquara, ____ de _____ de 2007.

Graças

Ao **Deus** da minha vida,
Ao **Seu Filho** da minha redenção,
E ao **Espírito Santo** da minha luz.

A minha orientadora Prof^a. Dr^a. Maria Lúcia Outeiro Fernandes, esposo e filhas pela doação,
A minha família pelo apoio,
Aos professores Ana Luíza Camarani, Sílvia Telarolli e Eduardo Coutinho pelas
preciosas contribuições,
E a todos que de diferentes formas ajudaram-me na realização deste trabalho.

“Benditos sejam os que residem na tua casa.”

(Mas eu imagino, senhor, que a tua casa seja mais espaçosa que a minha choça.)

“Eu te louvo, meu Deus e Rei.”

(De que me adiantaria fazer o contrário?)

“Todos os dias te abençoô”

(mesmo de estômago vazio).

“O Senhor é bom para todos”

(bem, talvez esqueça alguém de vez em quando, mas é que Ele tem muitos em quem
pensar).

“Ele satisfará os desejos dos que o temem, ouvirá seus brados e os salvará.”

(Mas quando, Senhor? Quando?)

Scholem Aleichem

Resumo

Este trabalho trata da contemporânea obra de Moacyr Scliar (1937), a qual exhibe um verdadeiro cosmos ficcional de temas, abordados à maneira peculiar do escritor, imprimindo o absurdo e o cômico em sua narrativa. Procura-se, ainda, abordar a receptividade da obra junto à reivindicante crítica e ao público.

Mostra um painel disjuntivo e esquizofrênico, onde uma diversidade neobarroca de ingredientes e estratégias literárias, típicos também do pós-modernismo, projeta-se aos olhos do espectador/consumidor a fim de problematizar e fazer descrever da performativa hiper-realidade que motiva semiótica e ideologicamente o contexto atual.

Apresenta o realismo mágico como uma saída para desconstruir e pôr em xeque a contemporaneidade internacional e latino-americana na qual, por imperar o vazio, a realidade vigente reclama suas faces racional e mágica, de forma contraditoriamente não manifesta, por meio de outras dimensões lingüísticas.

Palavras-chave: Moacyr Scliar, pós-modernismo, realismo mágico, absurdo, humor.

Abstract

This research focuses on the contemporary work of Moacyr Scliar (1937), which exhibits a true fictitious cosmos of subjects, approached in the writer's peculiar way, printing the absurd and the comic in his narrative. It intends also to focus his work reception because of the claiming critics and the public.

It presents a disjoint and esquizofrenic panel, where a neobaroque diversity of ingredients and literary strategies typical also of the post-modernism, projects in the eyes of the spectator/consumer in order to problematize and make disbelieving in the performing hiper-reality that motivates semiotic and ideologically the present context.

It shows the magic realism as a way to deconstruct and put in check the international and Latinamerican contemporaneity in which for predominating the emptiness, the effective reality demands its rational and magic faces, in a contradictory not manifest way, through other linguistic dimensions.

Key words: *Moacyr Scliar, post-modernism, magic realism, absurd, humour.*

Sumário

Introdução	10
1 Moacyr Scliar	23
1.1 O autor.....	23
1.2 A temática.....	27
1.2.1 O judaísmo.....	27
1.2.1.1 A ficção e a história.....	31
1.2.1.2 A política.....	33
1.2.1.3 A revalorização da cultura.....	36
1.2.1.4 O cotidiano.....	39
1.2.1.5 Os cristãos-novos.....	42
1.2.1.6 A busca da identidade.....	44
1.2.1.7 A Porto Alegre.....	45
1.2.1.8 O bíblico.....	48
1.2.1.9 O mitológico.....	53
1.2.1.10 O lendário.....	56
1.2.1.11 A infância.....	57
1.2.1.12 O olho.....	62
1.2.1.13 A medicina e a literatura.....	63
1.2.1.14 A psicanálise e a ficção.....	67
1.3 A obra.....	71
1.4 O processo de criação.....	84
1.5 A crítica.....	110
2 A condição pós-moderna em A estranha nação de Rafael Mendes	115
2.1 Fragmentos/sintagmas justapostos.....	119
2.1.1 A metaficção.....	119
2.1.2 A metaficção historiográfica.....	125
2.1.3 A morte do sujeito.....	132
2.1.4 A realidade como representação: espetáculo, simulacro e pastiche.....	135

2.1.4.1 O espetáculo.....	135
2.1.4.2 O simulacro.....	138
2.1.4.3 O pastiche.....	142
2.1.5 O <i>kitsch</i>	148
2.1.6 A exaustão.....	155
2.1.7 A esquizofrenia.....	161
2.2 Implicações do tempo da ficção no tempo da história.....	166
2.2.1 Para começar.....	166
2.2.2 Para prosseguir.....	168
2.2.2.1 A síntese da história.....	168
2.2.2.2 O narrador.....	170
2.2.2.3 A cronologia narrativa.....	171
2.2.3 Para tentar fechar.....	183
2.3 Os ideais/sonhos sonhosideais dos Mendes.....	185
2.3.1 E os sonhos acontecem.....	185
2.3.2 ...e os sonhos têm uma análise.....	186
2.3.3 ...e os sonhos param de sonhar.....	195
3 O realismo mágico em Sonhos tropicais.....	197
3.1 A imprecisão terminológica.....	197
3.2 A caminho da precisão.....	199
3.3 A precisão do termo.....	226
Conclusão.....	234
Referências.....	258

Introdução

As idéias da modernidade, para críticos como Chiampi (1991), vistas sob o “ajuste do contas” de um grupo de beligerantes auto-intitulado pós-moderno, em 1960, mostram-se, hoje, como um programa falido pela utopia de seu elitismo e autoritarismo, enquanto a arte que expressa tais idéias está com seu poder de inovação — ruptura, experimentação e transgressão — esgotado. Por outro lado, os defensores da modernidade reconhecem sua crise de identidade, mas uma crise que não implica extinção de seus princípios, e sim a retomada da razão crítica dentro da atual sociedade pós-industrial do capitalismo avançado, a fim de impulsionar o utopismo iluminista e completar o projeto inacabado da modernidade.

A obra do escritor e médico Moacyr Scliar, iniciada oficialmente em 1962, com o romance **Histórias de médico em formação** (1962), à medida que questiona intensamente os fundamentos da arte modernista e traduz certa descrença nos metarrelatos, bem como nos valores prezados pela modernidade (LYOTARD, 1993), traz inegáveis marcas da pós-modernidade, podendo ser tomada como exemplo de uma nova contextualização e uma nova ótica dada ao movimento ocidental de renovação artística surgido no período entre-guerras e canonizado como modernismo. Na perspectiva adotada por Lyotard, a pós-modernidade resulta da desconfiança em relação a toda forma de conhecimento apoiada nos metadiscursos e da sua dependência dos mecanismos de fomento da pesquisa, ou seja, o saber transforma-se em mais um produto de consumo, valendo pelo seu “valor de uso” e deixando de “ser para si mesmo seu próprio fim” (p. 5).

Ao se problematizar as contradições da contemporaneidade, a linha pós-moderna apostata a religião do século XX, isto é, a ciência e tudo que a implica como razão, sujeito, totalidade, verdade, progresso (LYOTARD, 1993). Em conseqüência, a crença na ciência como forma de progresso fica rasurada e ganha fôlego a relatividade semiótica. Fala-se sobre outras falas; uma linguagem o máximo que consegue é dialogar com outras linguagens; os fatos estão presos a imagens, clichês e simulacros, e a forma de se chegar a eles é impossível a não ser pela conveniência da linguagem inerentemente não neutra e não referencial; os limiares entre realidade e ficção, centro e

fora, autor e narrador, literatura e história estão para sempre confundidos. E, dessa forma, a verdade se converte em uma questão de ordem do dia; a história não pretende ser total, mas apenas se desenvolver a partir de micro-histórias, narradas não necessariamente por “narradores” oficiais; o cosmos se torna a pluralidade caótica de cacos, porém muito bem juntados de acordo com a ótica e a ênfase que se quer dar a eles.

Na relativização lingüística e na mistura de fronteiras, pode-se dizer que reside a proposta pós-moderna incrédula e democrática, cujo planejamento pretende conhecer as formas de representação e seus discursos manipuladores e homogeneizadores para dar conta de atingir e conviver com as diferenças dos setores mais minoritários e marginalizados da sociedade. Para tanto, não se promove o privilégio de nenhum grupo social sobre o outro, nem ainda o de uma corrente estética sobre a outra, mas acolhe todos e todas criticamente, sem contudo implicar a devoção ao capitalismo tardio (JAMESON, 1997) como novo estilo de época, nem tampouco à irracionalidade acrítica à nova fase desse sistema político. Antes se viabiliza o convívio com o outro e com sua diferença, aliás o que garante uma democracia social em sentido lato, uma vez que, para Deleuze-Guattari, o esquizofrênico ideal é “aquele sujeito psíquico que ‘percebe’ somente através da diferença e da diferenciação, se isso for concebível” (p. 346).

Este trabalho não pretende passar o receituário de uma nova forma totalizante de engajamento e emancipação artística, mas, apesar dessa sua não pretensão descabida, poder-se-á notar sua contribuição para atualizar e antenar a sensibilidade para os aspectos reveladores e críticos da arte, em relação à realidade circundante, subjugada ao domínio dos meios de comunicação que transformaram o real em signo e imagem em nome da informação, a partir das ponderações de Jameson (1997), Lyotard (1979) e Baudrillard (1981). O pós-moderno, linha na qual está situado, aguça a percepção para o exercício da diferença e da tolerância, uma vez que se pauta nas fendas e nas tensas contradições que os sistemas das macro-histórias e das metanarrativas modernistas não deram conta de explicar suficientemente, esquivando-se em sua visão panorâmica e igualitária com vistas à camuflagem de detenção do poder institucional.

É por isso que Santiago (1991, p. 5), em uma entrevista dada ao Suplemento Literário de **Minas Gerais**, diz que trabalhou com o pastiche na composição de seu

livro **Em liberdade**, como forma de entrar nas brechas deixadas pelos modernistas sem causar maior escândalo, sem destruir ou sem ser iconoclasta, pois a reação à tradição não deve ser mais somente a paródia que debocha ou a reverência que anula. Faz-se necessário “buscar uma maneira de trabalhar as brechas do Modernismo. Suas lacunas. Certos tabus. E de trabalhar os medos e, até mesmo, as insuficiências modernistas”. Desse modo nota-se que enquanto o pastiche ou a cópia, por exemplo, são colocados como fórmulas exaustas (BARTH, 1967), uma estratégia de renascimento e convalescença (BARTH, 1981 e VATTIMO, 1987) também se apresenta como válida.

Deve-se ver as perspectivas pós-modernistas, seguindo a sugestão de Touraine (1993, p. 236), como viajantes — portanto fora de seu espaço natural —, conscientes das inevitáveis rupturas de tal viagem, e partir com todas as suas bagagens das mais diversas áreas da arte e da cultura, levados pela esperança não utópica de assentar e aceitar o cidadão social portador de diferenças individuais, não apenas o homem. Embora paradoxalmente, como coloca Hutcheon (1991, p. 136), a pós-modernidade — presa dentro da realidade que questiona e problematiza — usa, abusa, subverte e desafia as formas dessa realidade da qual lança mão, e é consciente de que “na ficção pós-moderna, o literário e o historiográfico são sempre reunidos — e normalmente com resultados desestabilizadores, para não dizer desconcertantes”.

Reunidas pelo elo lingüístico, literatura e história, ficção e realidade, grande arte e arte das massas reduzem-se a meros ingredientes constituintes da matéria detentora do poder sobre o consciente e o inconsciente das pessoas: a linguagem e seus sistemas simbólicos. O contexto capitalista, interior do qual ela é gerada, é sempre problematizado e olhado com desconfiança pela pragmática e relativista estética pós-modernista, uma vez que não é a arte que deve se curvar à política do capital, como quer Jameson (1997), esta serve para subsidiar as reflexões artísticas. Pois a arte está atenta, inclusive para o desvendamento e a alteração de códigos de política, economia e sociedade, nos quais interesses individuais e subjetivistas estão diretamente ligados, daí um projeto literário e alternativo suscitado pela arte.

A noção tradicional de sujeito como observador neutro é implodida no contexto da instituição, e com ela a noção tradicional de originalidade e de autoria. A lei altamente conveniente da pureza e da não contaminação está para sempre sem efeito, aliás ela

nunca existiu de fato, sua existência sempre foi de direito, mas só conseguido ilicitamente a fim de legitimar e garantir os discursos hegemônico-sociais de poder e de posse.

Se o modernismo compreende, para Lyotard, a renovação artística do pensamento ocidental, no entre-guerras, o pós-modernismo pretende mudar a prática de se olhar, de se perceber e de se fazer arte, no pós-guerras. Portanto essa estética, que não quer ser total nem grandiosa, mas valorativa do heterogêneo e do marginalizado, promove uma alteração ontológica e epistemológica na forma de ver a entrópica sociedade da informação. Ela rejeita as pretensões totalizantes e reducionistas, segundo Guelfi (1994, p. 24), recusando-se a confiná-la a um só conceito generalizante e exclusivista, pois “o desejo de tentar encontrar um significado totalizador para o conceito em questão não é nada pós-moderno”. E, assim, nessa nova forma de pensamento, a sugestão “seria trabalhar com a pluralidade de teorias surgidas em torno do debate contemporâneo sobre a modernidade, mantendo e explorando a tensão entre elas”.

No caótico pluralismo e no acaso fragmentário que integra o universo, no que diz respeito ao passado/presente, sobressai-se na pós-modernidade a metaficção historiográfica (HUTCHEON, 1991, p. 131), como forma de manter a tensão da problematização em detrimento da mera desconstrução. A metaficção historiográfica, de maneira desafiadora e auto-consciente, aborda o passado, atualizando os vários discursos, formas e funções que o representam, sem perder de vista a representação do “passado como já sendo ‘semiotizado’ ou codificado, ou seja, já inserido no discurso e, portanto, ‘sempre já’ interpretado (mesmo que apenas pela seleção daquilo que foi registrado e por sua inserção numa narrativa)”.

A contemporânea obra de Moacyr Scliar embora tenha raízes judaicas, é produzida na América Latina, e, segundo Chiampi (1980), o discurso americanista da atualidade converge para uma esforço de se (re)construir uma imagem eufórica da América, cujos atributos contemporâneos são de latinidade e mestiçagem.

Devido a preconceitos positivistas e europeus a América Latina sempre foi vista como inferior por natureza, pelo seu caráter mestiço, “impuro”, e tem gerado anseios de descolonização cultural. Porém, paradoxalmente, é por essa mestiçagem que a realidade latino-americana é, a partir da ainda utópica mas objetável **La raza cósmica** (1925) de

José Vasconcelos, a reserva dos ideais humanitários da cultura ocidental. Na América a assimilação biológica e cultural das raças, tanto séria quanto jocosa, outorga-lhe um signo de recepção geradora, pois não apenas é aberto às raças, mas também é antropofágico na medida em que seu produto final não é a cópia, e sim o “simulacro destruidor da dignidade do modelo”. O homem americano, para Mayz Valenilla, possui uma têmpera fundamental: um não-ser-ainda que é existencialmente um “não-ser-sempre-ainda”. Assim o povo da América Latina caminha para um processo de síntese feliz da evolução humana para a quinta raça ou “raça cósmica”, com um projeto universal de cultura sinfônica e não-disjuntiva.

A América Latina, com sua latinidade, implica uma realidade latino-americana, com sua mestiçagem. Tal hibridização justaposta, na obra de Scliar, consistirá grandemente na representação problemática e desmistificadora da gênese da realidade: o racional e o absurdo, além de encontrar no humor a única forma de se apresentar um paliativo aos impasses desse inexplicável que inunda o real.

Uslar Pietri, em seu ensaio **Las nubes** (1951), diz que a literatura hispano-americana é carnalizada, não na acepção bakhtiniana de inversão, mas por manifestar “o gosto pelas formas elaboradas, obscuras e complicadas; a proliferação do mítico e do simbólico; o predomínio da intuição e da emoção; o tom patético e truculência psicológica; a utilização da literatura como instrumento de luta política e pregação reformista” (CHIAMPI, 1980, p. 125).

Contrariamente à colocação de Pietri, a cultura hispano-americana, de forma geral séria ou paródica ao aglutinar a influência das raças que a compõem, em alguns momentos, trabalha sim com a inversão, na acepção de Bakhtin. Já faz parte da própria linguagem e do comportamento do mestiço manifestar hipocrisia, cinismo e dissimulação como produto da exploração e humilhação da América pelos colonizadores de todos os tempos. O mestiço precisa, muitas vezes, negar-se para reconhecer sua verdadeira identidade, e aliás, como ele próprio acaba por admitir, ela se colore de um “tom patético”.

Tampouco a literatura pós-modernamente pretende ser moralista ou reformista a ponto de servir como evasão ou redenção ao político-social, ou pretende universalizar a sociedade debaixo de rótulos que só objetivam totalizar e relativizar para melhor

mascarar sua fórmula de dominação. Ela não postula mais que tensionar pequenos pontos, a fim de iluminar criticamente e de outra maneira o que já está aí posto, relendo e problematizando os descompassos e os pontos críticos deixados pelos projetos anteriores, bem como os desvãos deixados de lado por esses projetos.

Mas, como pondera Pietri, ao lado do bem elaborado, a literatura da latino-americana tem como predileção o ilógico e intuitivo, o que leva Alejo Carpentier em uma entrevista a Miguel F. Roa, em 1975 (CHIAMPI, 1980, p. 47), a considerar a América Latina como um “mundo maravilhoso”. E essa realidade oculta atrás das coisas visíveis, as entranhas do invisível e as forças que movem nosso solo e nosso mundo telúrico só podem ser expressas por meio de um vocabulário metafórico, rico em imagens e cores, antes de tudo barroco.

É por isso que o período barroco¹ pode ser o signo metafórico da cultura heterogênea da América Latina. Conforme os apontamentos de Chiampi (1994, p. 126-127), o barroco tem caráter polifônico, de cruzamento de discursos e códigos culturais por causa de suas línguas, raças, falas, tradições, mitos e práticas sociais, propiciadas pela colonização da América. Embora desprezados alguns esteticistas e formalistas sempre o viram como um “eón” atemporal, uma forma que transmigra, renasce ou ocorre em muitas épocas e latitudes, sem vínculos sociológicos ou ataduras a feitos históricos. No entanto, como se trata agora de um barroco que não teatraliza mais os “tics” do classicismo, mas teatraliza os “tics” do modernismo — fase auto-reflexiva deste, chamada de pós-modernismo —, essa nova síndrome barroca também pode ser chamada de neobarroca.

Com a metáfora “síndrome”, a autora alude ao rechaço das totalidades modernistas e sua obsessão epistemológica pelo fragmentário/fratura no terreno político, bem como seu compromisso ideológico com as minorias, ou seja, o potencial desconstrutivo barroco, emergido em um momento de crise modernista, tem a ver com uma nova concepção de arte e cultura dos povos e culturas periféricos. Na pós-modernidade, esse barroco atual, o neobarroco, é a arte do destronamento e da

¹ Tomar-se-á por Barroco a concepção de García-Morejón (1968, p. 30), para quem “(...) *el Barroco es la crisis vertical de los valores clásicos, la encrucijada del optimismo. Mana la desilusión y el desengaño por doquier. Y el hombre trata de engañarse a si mismo, huyendo por los desfiladeros del sueño y transformando las aparencias en realidad*”.

discussão, porque revela as carências e os desequilíbrios do contemporâneo, e a harmonia almejada é um sonho inatingível.

Segundo Chiampi, nos anos 70, sem utilizar o termo pós-modernidade, Sarduy fala dela como pertencente ao barroco, por causa de seu artifício e metalinguagem, enunciação paródica e autoparódica, hipérbole de sua própria estruturação, apoteose da forma e irrisão dela. Ele fala de uma “estranha modernidade” pertencente ao neobarroco, pressentindo uma nova arte no sistema cultural da terceira revolução tecnológica: a sociedade pós-industrial.

Ao analisar o homem barroco, Gasques (1991, p. 3) o vê carregando tristezas, desordem íntima, desencanto e desilusão do século XVII, principalmente com a política e com a religião. Desse modo o mundo é visto ao revés e como um confuso labirinto. Em um dos **Sueños**, de Damaso Alonso, intitulado “El mundo por de dentro”, um jovem aventureiro e cheio de sonhos é apresentado a um velho, chamado “Desengaño”. Este lhe mostra um cortejo no qual as pessoas, de diferentes profissões, vão mascaradas, por uma rua chamada “Hipocresía”. O moço, decepcionado com a verdade da falsa aparência exibida por elas, diz: “Qué diferentes son las cosas de como las vemos. Desde hoy perderán conmigo todo el crédito mis ojos y nada creeré menos de lo que viere!”

Na atualidade, é bom lembrar, não é mais preciso ver a realidade para crer, pois o que se tem para ver e acreditar é a simulação da realidade, transformada em hiper-realidade e transpassando os modismos de “neo” e os escárnios pós-modernos, para ser mais real que a realidade.

Em relação à obra de Moacyr Scliar, a crítica tem constantemente atentado para sua tendência ao estranho, ao mítico e ao intrigante, denominando essa peculiaridade de sua ficção indistintamente de realista, fantástica, realista fantástica, real(ista) maravilhosa ou realista mágica, respectivamente, como se pode ver pelas citações abaixo:

Na aba e na última capa da edição [**A guerra no Bom Fim**], aliás primorosa, o autor é apresentado como “um realista mágico” e o livro como “uma das primeiras manifestações realmente importantes do fantástico na literatura brasileira”. Receando que isso venha a ser muito repetido por falta de melhor, me oponho, embora não esteja tão mal. A fórmula “realismo mágico”, que em si me parece confusa e dispensável, se aplica

pouco a Scliar. Ele é muito real nas coisas de que parte; apenas não segue a evolução narrativa mais ou menos convencional que qualquer outro tiraria dessas coisas, e sim brinca de acompanhar idéias e conclusões que a sua sensibilidade não estereotipada lhe sugere a propósito delas. Há antes razão e sonho que mágica nisso.

A noção de fantástico igualmente não se ajustaria. Fantásticos eram antes os contos de fantasmas e hoje os pesadelos mecanicamente armados da ficção científica, ambos feitos para assustar mentes pueris. Scliar faz humor, às vezes macabro, sempre gentil. Não é um assombrado nem um escritor trágico e metafísico como Kafka e os de seu clã. É um pequeno judeu que sofre com um sorriso nos lábios. (Judeu porque assim se quer, sem dúvida por não perdoar nem os não-judeus nem os seus, e pequeno também porque quer, numa escolha que aliás contribui decisivamente para o encanto do que escreve). (HECKER FILHO, 1973, p. 4).

A linha que define a separação entre a fantasia infantil e o escapismo do adulto é realmente muito tênue para os personagens de Scliar, embora a falta de verossimilhança (realismo mágico?) seja indistinguível. (SILVERMAN, 1982, p. 183).

A simplicidade evidente em toda a obra de Scliar faz vir à mente tanto as fábulas do Esopo como obras de literatura infantil (**O carnaval dos animais**, por exemplo, tem sido chamado de “fantástico, mais lúdico do que sério”). (p. 188).

Você tem, na sua ficção, uma linha de realismo-fantástico e uma linha de realismo simples, pura, urbana, de ascendência judaica. (GOMES, 1989, p. 9).

All of Scliar's creations are curiosities: they make the real unreal, and vice versa. After reading them, one understands that fantasy and reality, paganism and Judaism, can become an oxymoronic unity only in Latin America, where life is a bit more bizarre, where existence is always on the edge of the believable. (STAVÁNS, 1988, p. 64)².

Uma das características mais salientes de sua ficção é a justaposição inesperada e chocante de um realismo cru (naturalismo) e uma fantasia espantosa (qualidades que

² Todas as criações de Scliar são curiosidades: elas fazem do real irreal, e vice-versa. Depois de lê-las, entende-se que fantasia e realidade, paganismo e judaísmo, podem se tornar uma unidade oxímora somente na América Latina, onde a vida é um pouco mais bizarra, onde a existência está sempre no limiar do acreditável (Tradução nossa).

freqüentemente caracterizam o folclore judaico), temperada por uma ambigüidade resultante da ironia que o autor utiliza na manipulação do real e do imaginário. (MONIZ, 1982, p. 59).

Para analisar a realidade latinoamericana, neobarroca e cotidiana, Chiampi (1980, p. 43-44) justifica ter escolhido como título para seu livro **O realismo maravilhoso** a expressão “realismo maravilhoso” ,e não “realismo mágico”. Ao invés de usar “realismo mágico”, diz ter usado “realismo maravilhoso”, porque considera maravilhoso um termo já consagrado pela Poética e pelos estudos crítico-literários, não ligado a modismos, e por se referir a um tipo estrutural de discurso, assim como o fantástico e o realista. Além disso o termo maravilhoso baseia-se na não contradição com o natural, pois é o “extraordinário”, o “insólito”, o que escapa ao curso ordinário das coisas e do homem (preservando algo de humano em sua essência), exorbitando as leis físicas e as normas humanas com seu sobrenatural; e contém a *maravilha*, “coisas admiráveis”, contrapostas às *naturalia* (não preservando nada de humano ou natural em sua essência), sem explicação racional. Já o termo mágico vem de outra série cultural e acoplá-lo a realismo “implicaria ora uma teorização de ordem fenomenológica (‘a atitude do narrador’), ora de ordem conteudística (a magia como tema)”. E magia é a arte ou saber que implica em dominar os seres ou as forças da natureza, produzindo efeitos contrários às leis naturais através de certas práticas. Como ramo do Ocultismo, a realidade se torna um símbolo, cujo sentido se deve buscar de símbolo em símbolo, e para tanto, o sujeito sofre um processo de metamorfose gradativa até alcançar a gnose. Assim, “por ser um modo de conhecimento sintético do mundo e por implicar o comprometimento do sujeito (que sofre a mutação ontológica), a prática mágica difere do conhecimento científico”.

Ao preferir a expressão “realismo maravilhoso” a “realismo mágico”, Chiampi parece estar mais preocupada com o reducionismo acadêmico do termo realismo maravilhoso e em mantê-lo ligado, obrigatoriamente, às correntes ocidentais de todos os tempos. Ela parece evitar a mistura, inevitável, de um discurso com o outro, bem como a intervenção atitudinal do sujeito, embora já se saiba que qualquer atitude ou mensagem do narrador é subsidiada pela ideologia que o constitui (ADORNO, 1985).

Menton (2001) não coloca a vantagem de um termo sobre o outro, ele os diferencia. Para ele, o realismo maravilhoso se caracteriza por seu barroquismo e excesso de adornos. É proveniente das culturas indígena e africana que perfazem a cultura da América Latina, por isso não tem limites cronológicos nem é internacional, enquanto para o autor suas personagens acreditam no mito e no metafísico, inerentes a sua cultura. Por outro lado a obra realista mágica trabalha com o realismo, e, apesar do surgimento de algo inverossímil, o equilíbrio se mantém. A prosa é clara, com limites cronológicos e tendência internacional, enquanto para o autor o mundo é um labirinto, onde coisas inverossímeis e possíveis acontecem sem muitos dramas.

Faz-se necessário fazer uma ressalva a respeito do parecer de Menton, pois o realismo maravilhoso nasce em 1949, com o romance **El reino de este mundo**, de Alejo Carpentier, e se torna uma tendência internacional posteriormente. Quanto ao realismo mágico, sua prosa não é clara, nem é internacional com uma cronologia precisa, apesar de que sua primeira manifestação literária se dá em 1920, no conto “El hombre muerto”, de Horacio Quiroga, e seu *boom* acontece umas décadas depois com contos de Borges e **Cien años de soledad** (1967), além das lendas locais, de García Márquez. A junção em García Márquez, por exemplo, do maravilhoso subjetivo com o coletivo mostra que só o inconsciente individual e freudiano não é mais suficiente para atualizar a maravilha, antes precisa do inconsciente coletivo e junguiano para melhor redimensionar e abarcar a mágica da realidade com seus mitos e crenças. E a inverossimilhança acontece ao lado da verossimilhança, mas de modo dramático.

Uma nomenclatura conciliatória para realismo maravilhoso e realismo mágico parece ser a proposta por Spindler (1993). Ela se deriva das concepções de Carpentier, em 1949, representando a realidade modificada pelo mito e pela lenda, e de Astúrias, em uma palestra de 1954, representando o irreal como fazendo parte do real. Contraditoriamente, referente à primeira concepção, o sobrenatural é aceito no estilo, mas refutado na estrutura; e referente à segunda concepção (uso atual e substitutivo da primeira), há duas visões de mundo, uma racional e outra lógica, apresentadas como se fossem contraditórias por causa dos mitos e crenças de grupos etno-culturais para quem essa contradição não se manifesta. Então Spindler propõe uma tipologia para dar conta dos diferentes tipos de realismo mágico: o realismo mágico metafísico, com a mágica

advinda da ilusão de ótica; o realismo mágico antropológico, com a mágica advinda das crenças coletivas; e o realismo mágico ontológico, com a mágica advinda do inexplicável como se não fosse contraditório.

Como se vê, no momento contemporâneo, reconhece-se que todos os sucessos e insucessos, e todas as impressões e aptidões estão irremediavelmente cedidos ao poder ideológico da linguagem — Barthes (1970), Hutcheon (1991), Connor (1992) —; o medo e o insólito, antes suscitado no nível semântico, agora, também, está a cargo do sintático — Volobuef (2000) —; além da forma de expressão, o estilo — Gay (1990) — subjetivo, lingüístico e relativo, com certeza.

E já que é uma questão de expressão, embora com nuances variadas, o estilo da atualidade tende ao paródico. Uma das formas de representação, privilegiada na pós-modernidade, é a paródia, segundo Hutcheon (1985), pois ela atua como a auto-reflexividade, continuidade e transferência, que marca a diferença no discurso interartístico. A paródia pode estar presente desde um texto sério até um texto zombeteiro. Seu âmbito abrange desde a admiração respeitosa até o ridículo mordaz, demandando sempre um decodificador ativo. Fazendo uma separação entre a paródia e a sátira, percebe-se que o alvo da primeira é extramural e não irônico, enquanto o da segunda é intramural e irônico. A paródia moderna, o pastiche, é imitativo e não porta uma relação transformadora nem um julgamento negativo, com outros textos.

Em contrapartida, para fazer sua avaliação negativa e ridicularizadora dos vícios e loucuras da humanidade — “o século XX morre de rir” (MINOIS, 2003, p. 554) —, a ironia utiliza o veículo paródico da correção. Este objeto do humor, a correção, é, também, apontado por Bergson (1943), Muecke (1995) e Minois (2003), pois “a ironia não é zombaria: no fundo, leva as coisas a sério, mas dissimula sua ternura” (MINOIS, 2003, p. 570).

No contemporâneo, como forma de intensa auto-reflexividade paradoxalmente conservadora e transformativa, a paródia, séria ou risonha, é outra marca de origem barroca. A produtividade textual latinoamericana é o espaço do dialogismo, polifonia, carnavalização, paródia e intertextualidade. Logo, a América Latina é o continente, por excelência, do barroco que se apresenta como uma rede de conexões e de sucessivas

filigramas, cuja expressão gráfica se dá em volume espacial e dinâmico (CHIAMPI, 1994, p. 125).

Este trabalho, objetivando lançar à obra contemporânea de Moacyr Scliar um olhar condizente com o momento de sua inserção, a fim de melhor olhá-la, faz um passeio pelos muitos temas scliarianos, muitas vezes, pertencentes a lugares incomuns e sem propósitos coesivos. Também, inclui no passeio, o conhecer das obras de maior receptividade e ilustrativas de sua temática; o parecer da crítica sobre a produção ficcional desse escritor-médico e brasileiro-judeu; o construir literário do autor, em meio a suas habilidades e seus obstáculos, mas impregnado de fantástico (entenda-se realismo mágico) e de humor. Dessa viagem pelo cosmos do escritor, trata o capítulo “Moacyr Scliar”.

Da perspectiva atual, vislumbrada na obra de Scliar, torneados com o humor, elevam-se dois grandes pilares neobarrocos: o pós-modernismo e o realismo mágico. Diferentes fios de conexão justapostos compõem e poluem o caos ficcional da obra **A estranha nação de Rafael Mendes**, tensionando e desconvenacionalizando pontos modernos, deixados rotos ou mal unidos/discutidos. Uma intensa reflexão pós-moderna sobre esses pontos parte da reflexividade lingüística e subjetiva, inerente à metaficção; da intertextualidade lingüística entre passado e presente, apregoada pela metaficção historiográfica; da existência ontológica fraca e impura do sujeito, presente em a morte do sujeito; do show, da imagem e da cópia como única forma hiper-real de se aproximar do real, analisada em a realidade como representação: espetáculo, simulacro e pastiche; do destronamento da grande arte em prol da valorização também da arte das massas, visto em o *kitsch*; do esgotamento e ao mesmo tempo do lento reabastecimento, apreendidos em a exaustão; da convulsiva adjunção atemporal de formas e estilos, mostrada em a esquizofrenia.

Além desses nós, a exibição do pilar pós-moderno scliariano consiste na problematização de mais dois pontos. O primeiro, Implicações do tempo da ficção no tempo da história, diz respeito à interferência esquizofrênica do presente no passado e do passado no presente como determinação do futuro, atemporalidade influenciada pelo protagonismo semiótico da linguagem e pela ótica sempre muito pessoal do narrador. E o segundo, Os ideais/sonhos sonhosideais dos Mendes, refere-se à necessidade de se

redimensionar a visão onírica freudiana em prol de visões mais coletivas e socialmente contextualizadas. Dessas tensas reflexões sobre uma obra específica, trata o capítulo “A condição pós-moderna em **A estranha nação de Rafael Mendes**”.

A outra pilastra, sobressalente na contemporaneidade da ficção de Scliar e igualmente carente de reciclagem barroca, enxerga-se no realismo mágico de **Sonhos tropicais**. Apesar de controvérsias terminológicas, nota-se que uma dessas terminologias subjugam-se ao romance, uma vez que aborda uma nova atitude de se ver o real, ou seja, o romance de Scliar projeta ontologicamente a face racional e a mágica da mesma realidade. Dessa problemática crítica sobre uma das obras scliarianas, em particular, trata o capítulo “O realismo mágico em **Sonhos tropicais**”.

1 Moacyr Scliar

1.1 O autor

Moacyr Jaime Scliar, nascido a 23 de março de 1937, é um gaúcho-judeu natural de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, cuja família de imigrantes veio da Rússia, como muitas outras, foragida de *progroms* e de perseguições.

É descendente de uma família enorme, confinada ao bairro do Bom Fim, onde a convivência entre as pessoas é intensa e a troca de emoções mais intensa ainda: “era habitual que as pessoas entrassem sem bater [a porta da casa dos Scliar não tinha chave] da mesma forma que se metiam na vida umas das outras” (LEITE, 1989, p. 4). O menino Moacyr cresce, nessa espécie de gueto judeu, ouvindo histórias contadas por seus pais, Sara e José Scliar, tios e vizinhos que, na sua maioria imigrantes da Rússia, contam histórias reais e fascinantes de sua vida nas aldeias, de seus antepassados, de sua miséria, da **Bíblia**, de sua religião, de sua profissão como artesãos e pequenos comerciantes. “Contar histórias. Eis uma coisa que meus pais, o pai marceneiro semi-analfabeto e a mãe professora, sabiam fazer particularmente bem, com graça e humor; sabiam transformar pessoas em personagens, acontecimentos em situações ou cenas”, como ele mesmo declara a Zilberman (1988, p. 4). E todo esse ambiente de experiência pessoal, de maneira destilada, será matéria para muitas de suas narrativas.

Do ouvir histórias em casa ou nas calçadas, à noite, passa à leitura delas, estimulado pela família e, sobretudo pela mãe: “De minha mãe adquiri o gosto pela leitura” (ZILBERMAN, 1988, p. 4). Sua mãe é professora primária da Escola de Educação e Cultura (atual Colégio Israelita Brasileiro), onde estuda. Scliar explica, em Leite (1989, p. 4), que “a sociedade judaica (...) é tradicionalmente paternalista no sentido de que o pai é o chefe da casa e o guardião da lei, mas na realidade a mãe é o centro porque é ela quem alimenta. E minha mãe era extremamente alimentadora”. Apesar de pobres, não miseráveis, dinheiro para a compra de livros é o que não falta e, assim, o livro se torna para ele a barreira, mas também a porta entre ele e o mundo; a barreira que o protege dos preconceitos dos quais são vítimas os judeus, mas também a porta que o sintoniza a esses preconceitos para melhor com eles conviver. A leitura permite-lhe ficar antenado para os problemas de seu tempo e espaço, bem como para o

conhecimento de sua tradição e do mundo, oferecendo-lhe autonomia nos diferentes prismas de ver a realidade presente, pretérita e futura, além de lhe conferir sentido à existência e ordem na forma de vê-la. De tudo há em sua biblioteca, desde histórias-em-quadrinho e romances até produção científica. Os autores lidos são Monteiro Lobato, seu preferido, Cecília Meireles, Charles Kingsley, Érico Veríssimo, Alexandre Dumas, Viriato Correa, João Cândio, além de livros como **Tarzan**, **Robin Hood** e **Alice no país das maravilhas**.

Estimulado pela leitura e pelo ouvir histórias — refrão que o imortal Moacyr Scliar retoma até no dia 22 de março de 2003, ocasião de sua posse na cadeira 31, na Academia Brasileira de Letras, ao dizer: “Sou filho de imigrantes pobres, que me ensinaram a amar os livros” (CARAS, 2003, s.p.) —, nasce esse grande contador de histórias, de infância pobre em termos materiais, mas rica em termos de vivência e fantasia. Além de escritor é médico sanitarista, já que, conforme declara em Gomes (1989, p. 8), é daqueles “escritores que combinam duas profissões, o que não é raro neste País”. Seus parentes, assim como os demais imigrantes, trazem para o “Novo Mundo” seus mitos e sonhos; emperrados ao se depararem com terras inférteis e com a desilusão de esperanças comunitárias de redenção. Dessa forma acabam por deixar as terras da ICA ou JCA (Jewish Colonization Association), uma associação filantrópica fundada pelo Barão judaico-francês Maurice de Hirsch, nos municípios de Erechim e Quatro Irmãos, interior do estado, a fim de se dirigirem a Porto Alegre ou a outras cidades, integrando-se mediocrementemente à classe média brasileira, vivendo em guetos e trabalhando como comerciantes.

Tanto na medicina, cuidando da saúde pública, quanto na literatura, primando por conteúdos sócio-políticos, o escritor gaúcho parece estar vinculado definitivamente a uma profunda solidariedade humana, fruto de uma vida comunitária que objetiva à mudança, na intenção, mas que, muitas vezes, na prática, é apenas utopia. Isso ocorre em sua experiência na saúde pública, que, apesar de lhe beneficiar com um alargamento de visão de país e de mundo, também acaba por lhe causar crescentes frustrações, devido, sobretudo, à problemática social brasileira, que continua a mesma desde que se formou, em 1962. Acontece também em sua experiência na literatura, já que a voz do componente étnico do qual é representante, apesar do seu índice numérico, ainda soa

demasiado tímida e sem intensidade, além da escassez de bons leitores e de poder de compra para os livros. E assim suas duas profissões liberais — encorajadas pelos pais que, descendentes de peregrinos e fugitivos de país em país, orientam os filhos a levarem consigo as coisas mais importantes — fornecem-lhe uma fonte inesgotável de matéria-prima para sua produção literária, com essência no humano.

A herança judaica de Scliar liga-o necessariamente a duas instâncias culturais: uma próxima e outra longínqua, sem, contudo, prendê-lo a nenhuma. A que está mais de perto é o seu gauchismo sul-riograndense de “centauro dos pampas” (SCLIAR, 1989a, p. 50) e “monarca das coxilhas” (MONTEIRO, 1998, p. 187), como é chamado o gaúcho. A mais distante tem a ver com sua condição de imigrante que convive em uma espécie de aldeiazinha da Europa Oriental, está quase extinta no plano do consciente, mas viva no remoto inconsciente. Ela faz parte de seu judaísmo que, apesar de sua rica herança cultural, ligada desde os tempos bíblicos à palavra escrita, condicionadora do destino de milhões de pessoas, é obrigado a ser abafado pela identidade dos cristãos-novos, por várias vezes. Ao longo da História o judeu é vítima de perseguições, holocaustos e extermínios, tragédias históricas motivadas por interesses econômicos, mas sempre realizadas em nome da limpeza das raças ou disfarçadas em expiação religiosa, uma vez que é atribuída aos judeus a culpa do assassinato de Cristo. Embora seja bom lembrar, sobre o judaísmo, que o escritor lamenta profundamente o embargamento de sua marcha de extinção terminológica, ocasionada pela fundação do Estado de Israel, uma vez que, de acordo com seu parecer, o renascimento do Estado israelense só causou regressão para “o processo de assimilação e desaparecimento dos judeus”, primitivizando a violência dos judeus egressos, assim como travando a “tardia naturalização” dos judeus “como homens iguais a todos”, no resto do mundo, como se pode conferir em Hecker Filho (1973, p. 4).

Acostumado a ver por meio dos olhos do imigrante russo-judeu, Scliar olha o Brasil de forma diferente, pois, para ele, “a condição judaica é uma coisa que marca fundamentalmente a pessoa que a porta” e “isso condiciona uma certa maneira de ver o mundo” (SCLIAR, 1989a, p. 48), permitindo-lhe ver coisas que as pessoas com raízes mais tradicionais não percebem, o que explica a forma de ver do imigrante, uma vez que, como coloca Marx, este se introduz nos “poros da sociedade”, vislumbrando

benefícios pessoais e ramos da economia para, daí obter sucesso, no que é imperceptível aos cidadãos locais. E, como quem enxerga dentro, a partir de uma posição externa, embora não se considere um escritor judeu, como Isaac Bashevis Singer, mas um escritor brasileiro de ascendência judaica, reclama a falta de representantes dos demais componentes étnicos da brasilidade. Por exemplo, a literatura carece de porta-vozes para o negro, o índio, o árabe, o italiano, o alemão e outros. Fazendo literatura pela perspectiva do imigrante, no papel de um exilado permanente, na maioria das vezes, Scliar (1985c, p. 8) toma o cuidado para não incidir no que ele próprio coloca sobre a questão do exílio: “perda progressiva das raízes”, “idealização mítica da pátria”, ou ainda “exílio interior” que resulta em uma literatura engajada metaforicamente apesar de evasiva, além de que o distanciamento do exilado se repercute, ora como forma de estímulo, ora como forma de paralisia à produção ficcional.

De sua cultura milenar, gosta da comida, das anedotas e do modo de se contar uma história, porém não se considera nem melhor, nem pior, apenas diferente, a começar pela marca da circuncisão estampada na carne. Na realidade, “a condição judaica deve ser entendida e elaborada. Os judeus são aquilo que a História fez deles; entender o judaísmo é entender o ser humano” (MEDINA, 1985, p. 9). Scliar confessa ter sofrido muito e ter rejeitado seu semitismo até os doze anos, carregando o tormento interior da condenação ao inferno, a ponto de, estudando em colégio católico, converter-se secretamente ao cristianismo. Só lhe é possível driblar melhor esse dilema existencial ao entrar em contato com a leitura de escritores também judeus, como Marx, Freud e outros.

Casado, em 1965, com Judith que, devido a seu companheirismo, dá-lhe força e estímulo no trabalho intelectual, sendo a primeira leitora de suas obras. Nasce-lhes, em 1979, Roberto, o Beto, contribuindo para o surgimento, no escritor-pai, do fenômeno da paternidade, pois, segundo Scliar (LEITE, 1989, p. 8), é fascinante “a coisa de que à medida que uma criatura humana está crescendo, outra está desaparecendo, e que um processo de transferência está ocorrendo de um ser humano para outro”. O garoto muda a vida de seu pai e amigo, que passa a enxergar mais o mundo pelos olhos da criança e, dessa forma, a infância volta, de forma estratégica, para a narrativa scliariana, embora

esse material simples e extraordinário, colhido do fato de se criar um filho, esteja ainda longe de outras páginas literárias.

Na condição de escritor premiadíssimo, com traduções de suas obras em outros idiomas, com críticas estrangeiras sobre seus livros e tendo que falar a pessoas no exterior, Scliar sente, por um lado, como que uma massagem em seu ego e, por outro, “com uma missão importante a ser desempenhada”, segundo diz em uma entrevista (SCLIAR, 1987, p. 7). Tal privilégio, além de fazê-lo sentir-se mais brasileiro, em um país tão dependente culturalmente da Europa e dos Estados Unidos, torna-se mais excelente, porque o escritor tem a oportunidade de atravessar fronteiras, podendo voltar. Na condição de artífice da palavra, considera-se um profissional dessa área, mas não cartorizado, como anuncia em Medina (1985, p. 9): “Me considero um profissional da palavra, ainda que não tenha carteira de trabalho assinada”.

Moacyr Scliar é sempre estimulado a escrever pela família, sobretudo pela mãe de quem recebe as primeiras e importantes lições. Nos serões familiares todos param para ouvir a leitura de suas redações, desde cedo deixa transparecer o gene da palavra em suas publicações de amador, mas que nem por isso deixam de ser premiadas, como se pode ver a seguir: o conto “O relógio” (1952), no **Jornal Correio do Povo**, de Porto Alegre, sua primeira publicação; uma crônica sua é a vencedora, em 1954, no Concurso de Crônicas sobre o Dia dos Pais, da **Folha da Tarde**; o conto “Em busca da juventude” (1954), no Concurso de Contos da União Internacional de Estudantes, fica em 2º lugar; além de vários outros contos premiados, em concursos de Porto Alegre, Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná e Brasília (LEITE, 1989, p. 11).

1.2 A temática

1.2.1 O judaísmo

Moacyr Scliar é o grande exemplo, na literatura brasileira atual, do tema do judaísmo — para Leite (1989, p. 5), no momento, Scliar “é o único escritor brasileiro a trabalhar o judaísmo em seus livros”. Seu judaísmo implica o trabalho sistemático com

o “fenômeno da imigração e das colônias judaicas” (VOGT, 1979, p. 71), tentando dar voz e vez à minoria étnica representada por esse imigrante, cuja importância para a constituição da brasilidade é vital, assim como as outras fatias étnicas, e cuja repercussão ainda se faz de maneira tímida. Seu real valor precisa ser legitimado, ao se engrossar a fila e o substrato literário dos escritores latino-americanos que têm procurado “dar voz àqueles que não a têm, fazendo de suas histórias a História que a versão oficial deturpa ou pasteuriza” (SCLIAR, 1985c, p. 8). O escritor naturaliza seu judaísmo como crítico, caracterizando seu trabalho literário, em depoimento a Espescht (1983, p. 8), “pela abertura à temática social, pela abordagem eventual de temas ligados ao judaísmo e também pelo humor”. Essa abertura ao social nada mais é que a preparação do social para a recepção, percepção e ação de sua co-responsabilidade para com essa parcela fundadora da sociedade.

O autor admite haver, por trás desses temas, a influência de sua condição judaica: “Fui fortemente influenciado pela minha origem judaica”, alinhavada à cultura brasileira, embora ao sofrer preconceito por ser descendente de judeus não lhe tenha passado em branco a fase de ter se convertido ao catolicismo, mesmo que secretamente³, aliás assunto retratado em **Os deuses de Raquel** (SCLIAR, 1975), pela personagem Raquel, e **Um sonho no caroço do abacate** (SCLIAR, 1996d), pela personagem Mardoqueu.

Scliar, ao pintar o quadro vivo das inquietações e conflitos do povo judeu, não se esquece de pintar, ademais do imigrante judeu, também a “alienação da segunda geração de descendentes que, se por um lado, não se encontram e esquecem suas raízes, por outro, não conseguem liberta-se delas” (JOZEF, 1981, p. 97). Ademais, como brasileiros, tal geração sofre um processo de aculturação ao solo tropical, estando ainda fortemente ligada à cultura européia e judaica, segundo a qual é educada. O resultado, em seu âmago de seres humanos, é uma cisão interior, uma instabilidade emocional que, apesar de buscar na melhora profissional e/ou financeira a compensação para sua infância de origem judaica, feita de pobreza, veda-lhe o encontro com a felicidade, por causa desse seu sentimento de insatisfação e inautenticidade.

³ “Fue alumno de un colegio católico primario, Moacyr Scliar. Eran tres en su grado, los “diferentes” condenados: un chico protestante, uno negro y él. Pesadillas insoportables. *Trató de escapar, evadir, convirtiéndose en “católico oculto”*. (BOLLINGER, 1987, p. 88-89)

É o caso, por exemplo, das personagens Joel, em **A guerra no Bom Fim** (SCLIAR, 2001c), Mayer Guinzburg, em **O exército de um homem só** (SCLIAR, 1973), Raquel, em **Os deuses de Raquel** (SCLIAR, 1975), Éster, em **(O ciclo das águas)** (SCLIAR, 1976b), Guedali, em **O centauro no jardim** (SCLIAR, 1985a). Dessa característica da alienada posição social, na qual se encontram os filhos dos imigrantes judeus, decorrem, pelo menos, duas resultantes: a aculturação passiva e o apego ao judaísmo, que pode gerar, inclusive, uma tentativa de mudança social, e, portanto, uma aculturação ativa, pontuando, na obra scliariana, peculiaridades marcantes que só fazem reforçar a característica arrolada anteriormente como a emigração judaico-européia para o Brasil, com suas conseqüências de adaptação a esse novo sistema de sociedade.

Por isso, puderam ser identificados nela [na obra de Scliar] seus traços mais marcantes: a narração da trajetória da emigração judaica da Europa para o Brasil, com suas conseqüências mais diretas, tais como a instalação desse contingente de pessoas no País, especialmente no Rio Grande do Sul, as dificuldades de adaptação, a preocupação com a educação dos filhos, o sucesso profissional desses, os problemas pessoais decorrentes da integração ao novo modo de vida. (ZILBERMAN (1988, p. 4).

Desse contingente migratório judeu, para o Brasil, na pesquisa dos etnógrafos, e para a literatura brasileira, na ficção do escritor gaúcho, resgata-se também a questão da diáspora judaica, colada ao fato de que “ser judeu significa a crença no eterno recomeçar” (JOZEF, 1981, p. 98). Liga-se a ela também à crença messiânica no retorno do exílio, amparada no direito à “*Lei do Retorno*, segundo a qual todo judeu tem direito a voltar a Israel” (SCLIAR, 1985b, p. 27), com suas repercussões sionistas, no século XVII, de natureza religiosa — (“*O ano que vem em Jerusalém*, era a prece tradicional na festa de Pessach”) — e política, igualmente sem decolagem, liderada pelo jornalista do caso Dreyfus, Theodor Herzl (SCLIAR, 1985b, p. 50). Afinal, conectado ao mito do judeu errante e conhecedor das diásporas, caminha o mito do filho pródigo.

Segundo Zilberman (1980, p. 104), a temática regionalista deixa de fornecer “o assunto predominante à prosa desde a superação da literatura de 30, voltada esta à denúncia dos desequilíbrios sociais”. Assim, o romance de 30 de Vianna Moog, **Um rio**

imita o Reno, sobre o colonizador europeu alemão, e o grande painel histórico mapeado por Érico Veríssimo, em **O tempo e o vento**, abordando também os colonizadores alemães, italianos e judeus, traz um ingrediente inusitado à narrativa anterior: a figura do imigrante no palco das denúncias sociais. Juntam-se a Moog e Veríssimo outros escritores, como Josué Guimarães, com **A ferro e fogo**, Gladstone Osório Mársico, com **Cogumelos de outono** e Luiz Antônio de Assis Brasil, com **Um quarto de légua em quadro**, apesar de lhe concederem um papel periférico: “o texto concede a estes grupos apenas um papel colateral no transcurso do relato” (ZILBERMAN, 1980, p. 92).

Dois importantes representantes do judaísmo na literatura brasileira, já falecidos, são Samuel Rawet (1925-1984), autor do clássico **Contos do imigrante**, primeiro grande livro de literatura brasileira judaica — no fim de sua vida passa a escrever vários textos anti-semitas, revelando seu “auto-ódio judaico”, atacando “a si mesmo” em função de interesses próprios sem se dar conta de que o “judaísmo é algo mais profundo que a vinculação a um grupo de interesses” (SCLIAR, 1985b, p. 102) —, e Clarice Lispector, que não tem ressentimentos judaicos, mas aparentemente não dá muita importância a sua ascendência judaica, embora se possa imaginar que esse seja um mecanismo psicológico, nada mais nada menos que um tipo de literatura engajada e de denúncia, ainda que de roupagem metafórica, traduzido em “literatura intimista, ou alegórica, ou surrealista (categorias que não são mutuamente excludentes)”, chamada por Scliar (1985c, p. 8) de “exílio interior”. O escritor gaúcho-judeu prefere imaginar que o importante para Clarice é unicamente sua literatura, segundo declara em Gomes (1989, p. 9): “A Clarice é uma mulher, pelo que eu conheci, desligada de qualquer coisa que não fosse a literatura dela”.

Scliar, cujo projeto literário é o da celebração do povo judeu como gente social e não isolada, digna de respeito, lembra que a democracia tem que sobreviver, ao doar a sua literariedade um papel também ecumênico, e, mais que isso, cumpre seu objetivo, pois “o resultado é que, em Scliar, se fica querendo bem à beça aos judeus, respeitando-os pela injunção de terem de vencer uma insensata desvantagem de nascença” (HECKER FILHO, 1973, p. 4).

Desse tema-gerador, o judaísmo do imigrante judeu, o escritor confecciona uma grande teia de temas a ele relacionados. Por exemplo: a ficção e a história, a política, a

revalorização da cultura, o cotidiano, os cristãos-novos, a busca de identidade, a cidade de Porto Alegre, o bíblico, o mitológico, o lendário, a infância, o olho, a medicina e a literatura, a psicanálise e a ficção.

1.2.1.1 A ficção e a história

A ficção e a história, de fronteiras comprometidas, são elencadas na obra do escritor gaúcho, russo e judeu como uma confluência não só de dois discursos, mas da arte e da ciência de forma geral. Os recortes seletivos desses discursos são alinhavados com a linha do humor, além de possibilitar, por óticas múltiplas, a focalização da realidade, obtendo-se uma apreensão melhor da perspectiva dada à história para se poder questionar, segundo Araújo (1987, p. 27), “qual versão da história está em pauta?”, “versão histórica de quem?”, “a partir de qual patamar?”. Além dos vários ângulos dados à história, é possível enxergar as entrelinhas da ficção que, como nicho da arte, tanto pode servir para se colocar a história ao sabor da verossimilhança ou da pura fantasia, deslegitimando a verdade, pois, partindo de ponderações de Braudel (1978, p. 93), “todas as ciências sociais se contaminam umas às outras e a história não escapa a essas epidemias”.

E, por meio desse fértil diálogo, o resultado em Scliar é, para Araújo (1987, p. 87), um horizonte alongado por parte do leitor: “O horizonte de expectativa do leitor é ampliado, e este vê, através de uma reconstrução estética de normas sociais, as relações de analogia inevitáveis entre tempos e espaços históricos diferenciados”.

Fazer a ficção brotar do bojo da história, principalmente quando o cenário é ditatorial, portanto anticultural, não é tarefa muito fácil, e esse é o desafio da tríade Moacyr Scliar, Marcio Souza e Ignácio de Loyola Brandão que, de acordo com o parecer de Bollinger (1987, p. 96), são personalidades criativas, de realidade dura, difícilíssima em que vivem, a qual resistem, que testemunham, que transformam em mundos imaginativos vitais, libertadores — inquietando e enriquecendo seus leitores atentos, onde quer se encontrem no mundo⁴. No entanto, o próprio Scliar (1985b, p. 41)

⁴ “*personalidades creativas, de la realidad dura, difícilísima que viven, a la que se resisten, que atestiguan, que transforman en mundos imaginativos vitales, libertadores — inquietando y*

fala que “abrir os porões da História, nestas circunstâncias, é uma necessidade”, circunstâncias de pura perplexidade, porque a corrupção, de todo tipo, fica impune e só resta ao cidadão comum se perguntar: “*Que país é este?*”

A obra de Scliar, **A festa no castelo** (SCLIAR, 1982a), é um exemplo de recortes da política brasileira que, como todo fato político, entra para o arquivo da história. Estão aí enumerados episódios como a Revolução de 1964, culminando com a queda de Jango, o engajamento dos estudantes nas mudanças aspiradas — Scliar é militante político dos movimentos estudantis e progressistas do Rio Grande do Sul que frustraram a primeira intenção de Golpe Militar, em 1961, segundo declaração de Bollinger (1987). A obra também retrata a imobilidade estudantil pela intervenção burguesa da época, além do cotidiano do imigrante italiano no início do século XX.

A ética scliariana, quanto às etnias que compõem a brasilidade, é a “verdade histórica”, a “verdade ficcional”, de acordo com Araújo (1987, p. 29), e várias outras verdades, por elas entrelaçadas. Porém, assim como elas “não são categorias excludentes, o fato histórico terá sido percebido de múltiplas faces, conforme as relações de identidade ou oposição com os valores do movimento”, sem contar que, muitas vezes, a ficção de Scliar reveste-se de um teor autobiográfico. Mas mesmo Gay (1990, p. 177), em seu livro **O estilo na história**, ao falar do fazer histórico, argumenta que “o estilo, justamente por ser a marca que diferencia e distingue o historiador, é também a prova de sua invencível subjetividade”.

Silverman (1982, p. 172) diz que, em Scliar, “todos os livros compartilham de igual afinidade em relação ao intermitente movimento de ida e vinda, o próprio tema da viagem, o qual, ao contrário dos temas religiosos de Scliar, está sempre presente nas novelas e nos contos”. Pensando-se, sobretudo, na questão historiográfica de sua obra, a ponderação sobre o tema da viagem — não apenas como movimento de ida e vinda pendular, encerrado em um ciclo, mas como espiral que vai trabalhando com o cronômetro e acompanhando os avanços, com as retomadas do movimento da história — é bem pertinente, pois, enquanto em outros temas essa dinâmica da viagem, às vezes,

enriqueciendo sus lectores despiertos, donde se encuentren en el mundo” (BOLLINGER, 1987, p. 96).

não fica muito evidente, no percurso da história, essa temática mostra-se bem mais delineada.

Em entrevista para **Veredas** (SCLIAR, 1989a, p. 45-47), Moacyr Scliar declara que no período atual, de pós-repressão, em que muitas expectativas se frustraram, ainda não se tem um movimento literário que marque a história da ficção e da cultura brasileira. As gavetas se abriram e os grandes textos infelizmente não surgiram e, como escritor dos anos 60, também se inclui, colocando que “esse é o período que estamos vivendo, de perplexidade, de confusão, um período em que continuamos a nos perguntar que país é este, ainda sem encontrar resposta”. Ele acredita que a chave será dada pelo ensaio, como forma de busca da brasilidade em suas raízes históricas, éticas, sociais e psicológicas, responsáveis por fornecer a matéria-prima para a ficção, já que é preciso ir mais fundo. Talvez seja por isso que Scliar tenha partido dessas raízes brasileiras para montar seu painel ficcional, como se poder ver em **A estranha nação de Rafael Mendes** (SCLIAR, 1983), **Sonhos tropicais** (SCLIAR, 1992) e **A majestade do Xingu** (SCLIAR, 1997c), para ficar com poucos exemplos e dar exemplos de textos formatados a partir de impulsos democráticos, com estratégias de contestação e desestabilização dos discursos de exclusão e exposição das lógicas do poder⁵, além de confirmar que a linguagem não tem nada de inocente, outorgando tanto à história quanto à ficção narrativa o papel de “senhoras de linguagem, imaginação e reflexão” (DUBY, 1986, p. 8).

1.2.1.2 A política

Os temas políticos para Scliar estão em “boom” na literatura brasileira, ou seja, estão em uma “fase de grande vitalidade” (ESPESCHIT, 1983, p. 8). Porém, segundo as considerações do escritor, apesar de tanto o texto informativo quanto o texto literário serem mediados pela palavra, espera-se necessariamente dos literatos políticos o testemunho, desde que elaborado ficcionalmente, como se pode ver: “Contudo, dar testemunho é sobretudo o trabalho de jornalistas, de historiadores, de antropólogos, de

⁵ “*In this regard, the texts are shaped by a democratizing impulse which deploys strategies of contestation in order to destabilize discourses of exclusion, and to expose homogenizing logics of power*” (PIROTT-QUINTERO, 1997, p. 2681A).

sociólogos, de cientistas políticos. De escritores espera-se que seu testemunho seja elaborado, e transformado em matéria ficcional, na qual a palavra deixa de ser apenas o veículo para se transformar em instrumento de criação artística” (SCLIAR, 1985c, p. 8).

Tanto o romance de 30 quanto o de Veríssimo tiram a posição central e ufanista do gaúcho para se debruçarem sobre a pesquisa histórica e étnica do estado do Rio Grande do Sul. As preocupações scliarianas e de outros escritores não param aí e passam a se orientar pela ordem política que dá margem “à expansão de uma narrativa engajada, na qual as estruturas de poder são analisadas e avaliadas” (ZILBERMAN, 1980, p. 93), conforme se pode exemplificar nos romances **Mês de cães danados**, de Moacyr Scliar, e **Os tambores silenciosos**, de Josué Guimarães.

Mês de cães danados (SCLIAR, 1977), por exemplo, publicado em 1977, aborda, com exclusividade, os anos entre 1961 e o dia do golpe militar, em 1964, mostrando a renúncia de Jânio Quadros, em 1961, bem como as conseqüentes manobras políticas que ascendem João Goulart à presidência da República. Todos esses importantes movimentos políticos do país são observados a partir de um único espaço — uma das ruas de Porto Alegre —, e narrados do restrito ponto de vista do mendigo de perna atrofiada, Mário Picucha, cuja única herança familiar é o poncho no qual se abriga, constituído de “dureza”, “impermeabilidade”, “sujeira” e “suor”, uma simbologia da acumulação histórica, que não deixa de ser também, de forma geral, “o espaço exíguo da perspectiva do narrador” (VOGT, 1979, p. 76).

Os cavalos da República (SCLIAR, 1990a) é outro exemplo de tema político e, em forma de literatura infanto-juvenil, trata do evento da Proclamação da República (1889), assistido pelo garoto Aristides Lobo, que recebe uma piscada brejeira do cavalo no qual Marechal Deodoro está montado.

É bom lembrar que a política, assim como suas flexões históricas, pontilham toda a teia ficcional de Scliar, de forma que, mesmo a obra estando no plano da arte, essa temática outorga à narrativa um *status* de verdade ou de verossimilhança, ao mesmo tempo em que a obra e o leitor se aproximam e são sintonizados às circunstâncias da realidade, cuja pragmática de verdadeira realidade contém em seu gene a diferença derridiana entre o real e o não real, o observável e o não observável, o contável e o incontável, pois “se todo elemento do sistema só possui identidade em sua diferença

com relação aos outros elementos, cada elemento está marcado assim por todos esses que ele não é: ele traz portanto o traço deles” (DERRIDA, 1995, p. 60).

Um exemplo de colcha de retalhos político-históricos, marcado por fatos políticos da história do Rio Grande do Sul, do Brasil e do mundo, em seu respectivo tempo e espaço, é o romance **A estranha nação de Rafael Mendes** (SCLIAR, 1983) — prova isso a demora para a redação do livro que, “iniciado em 1975, é o livro que M. Scliar levou mais tempo para escrever” (LEITE, 1989, p. 16). Esse livro enfoca fatos políticos gerais que vão do profeta Jonas, apregoando a destruição da extinta cidade de Nínive e, por associação a ruína de Israel, que “de 966 a 26 a.C., um longuíssimo período de crise coloca em extinção a sobrevivência da nação judaica, que é dominada por assírios, babilônicos, persas, gregos e romanos” (VILASBÔAS, 2001, p. 67), à expulsão dos judeus de Portugal, em 1497, já que a rainha espanhola só cede “a mão de sua filha [Isabel] ao rei Dom Manuel” mediante a expulsão dos “judeus de Portugal” (**A AVENTURA**, 2000, p. 71) e sua filha diz que “não pisaria em Portugal enquanto o país não fosse ‘limpo’ dos judeus” (SCLIAR, 1994a, p. 109). Enfoca-se, ainda, a conversão, à força, dos judeus ao cristianismo, para que, permanecendo eles no país, permaneçam também os seus capitais tão necessários ao financiamento das explorações marítimas, para ficar em apenas alguns traçados da política mundial.

Em âmbito de Brasil, a obra aponta desde o descobrimento — endossado e financiado, mais que por todos, pelo “investidor florentino Bartolomeu Marchion, judeu convertido, um dos primeiros a pôr fé e ver fortuna na saga descobridora dos portugueses” (**A AVENTURA**, 2000, p. 31) —, até o golpe de novembro de 1937: o Estado Novo, “baseado num falso plano de tomada do poder pelos comunistas — o Plano Cohen — em novembro de 1937 Getúlio Vargas deu um golpe de Estado, outorgando uma nova Constituição (...). Enfim, estavam criadas as bases do Estado Novo, regime que vigorou no Brasil entre 1937 e 1945” (DREGUER e TOLEDO, 1995, p. 133).

Em nível de Rio Grande do Sul, os fatos políticos do romance passam pela Revolução Farroupilha (1835-1845), com a tomada de Laguna, Santa Catarina, pelos farrapos e seus líderes, Bento Gonçalves, David Canabarro e Giuseppe Garibaldi, os quais “por terra, sobre carretas, conduziram dois navios de Porto Alegre a Laguna e

pegaram as forças imperiais de surpresa” (ARRUDA e PILETTI, 1996, p. 225), proclamando a República Juliana, em julho de 1836.

Depois se volta ao cenário mundial da Guerra Civil Espanhola (1936-1939), para a qual até então se havia usado as idéias como meros instrumentos a serviço das necessidades vitais. Agora vai se fazer com que a vida se ponha a serviço das idéias, segundo Ortega e Gasset⁶. Finalmente para pôr fim aos conflitos entre nacionalistas e republicanos, o general Franco assume o comando da Guerra Fratricida, de dimensões não esperadas.

A Guerra Civil Espanhola tem sido considerada a última guerra romântica e a última grande causa da humanidade. E não só pela participação apaixonada do povo espanhol, mas também porque homens de pelo menos 53 nações abandonaram espontaneamente suas casas para lutarem ao lado dos republicanos, formando as Brigadas Internacionais. (...) apresentaram-se aproximadamente setenta mil voluntários. Mais da metade era formada por comunistas. Os demais eram antifascistas, democratas, socialistas, judeus, alemães e italianos perseguidos em seus países. Participaram ainda desses grupos cerca de cinquenta mil espanhóis, dando origem às chamadas Brigadas Mistas, tentativa republicana para unir, sob o mesmo comando, estrangeiros e espanhóis. (MEIHY e BERTOLLI FILHO, 1996, p. 27-28).

Nota-se que os temas políticos, em Scliar, não se limitam apenas ao local, mas também ao universal, pois a dimensão dada à política, tal qual a da Guerra Civil Espanhola que ganha proporções ilimitadas, extravasa as fronteiras do Rio Grande do Sul, passando pelos fatos políticos da história do Brasil e transcendendo para a política de ordem mundial.

1.2.1.3 A revalorização da cultura

A revalorização da cultura é um tema trazido à superfície, principalmente por estar ligada ao judaísmo que, por sua vez, lembra palavra escrita e, ao mesmo tempo faz

⁶ *“hasta entonces se había usado de las ideas como de meros instrumentos para el servicio de las necesidades vitales. Ahora se va a hacer que la vida se ponga al servicio de las ideas” (apud RAMA, 1960, p. 107).*

referência a “O Povo do Livro”. Mas, na condição de povoar somente uma das fatias não grandes do gráfico social brasileiro, o semitismo torna-se sufocado, desconhecido e marginalizado, tendo sua herança cultural, suas crenças e seus códigos, muitas vezes, quase que totalmente envoltos no anonimato, embora presentes de forma mais consciente no imaginário judaico e menos consciente nas demais fatias da brasilidade.

Leite (1989, p. 23) coloca que a proposta de Scliar, ao abordar o tema do judaísmo em sua produção, é permitir a entrada simples e tranqüila ao mundo judeu, amparando essa abertura na argumentação das descobertas proporcionadas por ela. Dessa maneira, o autor contribui para a divulgação e descoberta da cultura judaica e, em consequência, para a revalorização cultural e social dos judeus. A primeira descoberta é que “os judeus são seres humanos, normais, como os outros, com medo, ambições e esperanças”; a segunda é que “os judeus possuem extraordinária riqueza cultural”; a terceira é que “os judeus têm insuperável patrimônio cultural, comum a todos os que constituem a civilização judaico-cristã”; a quarta é que “os judeus imigrantes sofrem profundamente o confronto cultural”; a última é que “descobrimo o mundo judeu, constata-se quão lamentáveis são as dúvidas, os ódios, as perseguições, as discriminações anti-semitas”.

Por essa conduta literária do autor, descrita pelo crítico, nota-se a necessidade de auto-afirmação e de busca de si mesmo, e esse *si* compreende não só ele Scliar, mas todo seu minoritário grupo étnico. Para tal, precisa expor seus motivos e argumentos a fim de ser aceito, de verdade e igualitariamente no conjunto social, livrando-se — ou partilhando — de sua carga errante de expatriado geográfico e psicologicamente, porque se considera, segundo fala em uma entrevista concedida a Bins (SCLIAR, 1987, p. 7), “um moralista”; melhor dizendo, alguém que busca “um sentido para a vida, e esse sentido inclui a visão de um mundo justo e igualitário”, embora essa busca não seja “pactuar com a facilidade”, tendo-se em vista que verdade é beleza, “mas verdade nem sempre é alegria”.

Descendentes de semitas, parece que os pais do autor não fogem ao lema: “Podem nos tirar tudo o que é material, mas não o conhecimento”; além de procurarem dar ao futuro dos filhos uma vida com menos dificuldades que as suas. Isso se pode ver, atentando-se para a atitude da mãe de Scliar que, uma vez ao ano o leva a uma pequena feira dentro da Livraria do Globo, em Porto Alegre. Lá, preocupado com o déficit

econômico que a compra de livros pode representar para o parco orçamento doméstico de sua família, ele — garoto que nem dormiu à noite, tamanha a ansiedade por chegar o dia de finalmente poder comprar livros —, pergunta à mãe quanto pode gastar; ao que ela lhe responde que pode comprar quantos livros quiser.

São palpáveis também essa valorização e revalorização dadas à cultura pelo autor, de modo geral. Não quer apenas acumular o conhecimento que ainda não tinha enquanto menino, mas se esforça para conservar uma memória viva da cultura adquirida, não só de seu pequeno grupo étnico, como também da majoritária etnia da humanidade.

Tomando-se apenas dois exemplos, há na ficção de Scliar, em **O centauro no jardim** (SCLIAR, 1985a), por exemplo, a personagem Guedali, centauro adolescente, que, durante o dia fica enclausurado em seu quarto, não lhe sendo permitido nem sair para o pátio. Em contrapartida, a família faz de tudo para que ele tenha uma educação da mais requintada possível, e sua mãe sempre lhe diz: “Lê, meu filho, lê (...), essas coisas que tu aprendes nunca ninguém vai poder te tirar; não importa que sejas defeituoso, o importante é ter cultura” (SCLIAR, 1985a, p. 54). Essa verdadeira reverência pelo livro, e pela cultura por ele portada, também transparece em **A estranha nação de Rafael Mendes** (SCLIAR, 1983), principalmente com o autodidata Prof. Samar-Kant, judeu, que, em co-autoria com o médico Rafael Mendes, também de descendência judaica, reconstrói a genealogia deste último. Ao fazerem essa reconstrução, passam por fatos históricos da humanidade ocidental e oriental, abordando e dando um outro olhar ficcional à história geral e à do Brasil. Tal história nasce nas fontes bíblicas com o profeta Jonas, no Oriente Médio, e se estende até os golpes financeiros, de *práxis* no Brasil e em particular no Rio Grande do Sul. Depois de abordarem todas essas questões históricas, o Prof. Samar-Kant reclama que pouca gente valoriza o trabalho do genealogista, e a consequência é que “o Rio Grande do Sul (...) não tem história” (SCLIAR, 1983, p. 66). Nesses episódios, o escritor pontua a necessidade de se manter viva a História dos povos e inerentemente sua cultura.

Talvez essa reclamação do genealogista seja uma forma crítica de Scliar assentar a própria condição humana do judeu errante e conseqüentemente do gaúcho que, com seu cultural machismo, chimarrão e bombacha, apesar de isolado na extremidade do país,

esforça-se para que haja a manutenção de sua identidade minoritária, confinada a um regionalismo que periga extinguir-se na fronteira do Brasil.

Percebe-se, em Scliar, uma necessidade de fazer o Rio Grande do Sul aprofundar raízes para a manutenção da minoritária cultura gaúcha e para a sobrevivência da, ainda menor, cultura judaica, fazendo aflorar mais um contingente gaúcho-judaico e brasileiro que, com certeza, recebe um novo alento com a ida do escritor para os imortais da Academia Brasileira de Letras.

1.2.1.4 O cotidiano

A magia do cotidiano é outra forma para a qual a obra scliariana está sensibilizada. A evidência dessa aura fica ainda longe dos domínios convencionais da cotidianidade, à medida que o escritor sabe como potencializar essa temática em suas crônicas, contos e/ou minicontos, conseguindo a façanha de imprimir esse cotidiano no conto ligeiro das situações, sem o enfado das longas descrições físico-psicológicas e dos rococós barroquistas. “Scliar disseca a violência, a crueldade e a miséria, usando a ironia e a imaginação para evidenciar as chagas mascaradas pela resignação e pela mediocridade do cotidiano”, como mostra a página sobre livros de **Le Monde** (SCLIAR, 2000d).

As crônicas de Scliar, como as presentes, por exemplo, no livro **Minha mãe não dorme enquanto eu não chegar** (SCLIAR, 2001e), mostram a beleza do cotidiano, evidenciada ao seu natural. Abordada de uma forma sempre inesperada, inusitada, e por isso mesmo belíssima, a banalidade do dia-a-dia, ao ser chamada à superfície deixa de o ser, à proporção que o escritor lhe acrescenta o poder de suscitar a reflexão sobre o cotidiano. Dentre os assuntos referentes às relações humanas, tratados nas crônicas, pode-se enumerar alguns como: o relacionamento entre pais e filhos, em “Minha mãe não dorme enquanto eu não chegar”, “O filho mais velho (uma queixa)” e “O filho mais moço (outra queixa)”; a falta de relacionamento humano, em “Os adolescentes e a solidão”; as complicadas relações pai e filhos, em “Um filho e seu pai”; os desencontros e encontros humanos consigo mesmos, em “O vestibular” e “Uma parábola de Natal”; as veneráveis relações mãe e filhos, em “Pietà”, “O depoimento de uma mãe” e “Mãe,

por incrível que pareça, é só uma”; o relacionamento entre professor-alunos e alunos-alunos, em “Os olhos da mestra” e “Trabalho de grupo” — tema também presente em **Pra você eu conto** (SCLIAR, 1990b); as solidárias relações entre escritor e entrevistadores, em “Estes jovens entrevistadores e seus fantásticos gravadores”; o primeiro ato de fazer a barba como ritual de acesso ao mundo adulto, em “Rito de passagem”; a possibilidade do diálogo entre assaltantes e assaltados, em “Carta a um assaltante” e “Carta a um jovem que foi assaltado”; o relacionamento entre a gramática e a vida, como em “Ai, gramática. Ai, vida.”; além de outros.

Os temas tratados giram em torno do relacionamento pessoal, sobretudo no que diz respeito às relações entre pais e filhos, um eterno diálogo de incompreendidos que, sem apelar por uma violência exacerbada, é utilizado pelo cronista para mostrar como esses problemas de relacionamento, antes de tudo, contribuem para a construção da sensibilidade do ser humano no curso normal da cotidianidade.

Em seu livro de crônicas **O imaginário cotidiano** (SCLIAR, 2002c), Scliar, também exalta a cotidianidade, enfrentando o desafio lançado pelo jornal **Folha do São Paulo**, desde 1993, a vários escritores, também convidados para a empreitada literária de transfigurar a vida diária em literatura. As histórias são compostas a partir de manchetes de notícias das seções Cotidiano, Folhateen, Mundo, Folhainvest, Esporte, Equilíbrio, Brasil, Especial, Turismo, Folhaequilíbrio, Informática, Folha Online, Folha Dinheiro, Sua Vez, Roteiro de Empregos, Dinheiro, Painel do Leitor, Ciência, e Ilustrada.

Fazendo uso de uma formatação diferente, no livro **O imaginário cotidiano**, o escritor coloca logo abaixo do título da crônica a manchete com a seção e a data de sua publicação, como que para contrapor as duas realidades. Essa ficção abarca os mais variados assuntos, com todas as banalidades e surpresas que são típicas do dia-a-dia. Engloba desde textos sobre desentendimento de casais, como “A ilegível caligrafia da vida”, “Ao telefone, sexo é outra coisa” e “O casamento é virtual. A vida é real”; até textos que envolvem o cotidiano, mas de uma forma que causa surpresa frente a ele, como, “O grande *recall*”, “O grande encontro dos desaparecidos”, “O último trabalhador”; ou, ainda, estranhamento, como “O inferno é aqui mesmo?”, “Conversa com a cafeteira” e “O grande suspense”.

No desvendamento desse dia-a-dia, Scliar, autor também de contos e de minicontos, trabalha com duas premissas, apontadas por Zilberman (SCLIAR, 2001a, p. 9-15), na crítica feita aos contos de **O carnaval dos animais** (SCLIAR, 2001a): a “violência” e a “banalidade da existência”. A violência já é estimulada e liberada desde o virtual do cotidiano, como no espetáculo, em “Trem fantasma”, e no cinema, em “O dia em que matamos James Cagney”; concretizando sua ação aniquiladora na realidade do cotidiano, pela exploração do outro, inclusive, por meio do canibalismo, em “A vaca”, “As ursas” e “Cão”, do extermínio, em “Os leões”, e pela auto-exploração, por meio de um autocanibalismo, em “Canibal”, chegando ao cúmulo do espetáculo, em “O clube dos suicidas” e “Torneio de pesca”. Por sua vez, a banalidade da existência é mostrada nos contos “Uma casa” e “Shazam”, mas sempre depois das personagens passarem pelo crivo da violência de outrem, no primeiro conto, ou da violência sobre outrem, aliás no segundo até na forma de histórias-em-quadrinhos.

O veio da narrativa fantástica, presente em **O carnaval dos animais**, só faz confirmar que esses contos, partindo do cotidiano, acrescentam à realidade sua face mágica, não como forma evasiva, mas de maneira a lançar uma crítica ao cotidiano, no qual e do qual o indivíduo se encontra violentado e banido, tamanha é a opressão da engrenagem social que sobre ele paira. Assim a função desse absurdo não é a de exacerbar para melhor evidenciar a problemática da violência social, mas sim mostrar a própria existência humana, dotada de exploração, em todos os níveis, de uma forma assustadora, ao ser apresentada na realidade da ficção, sendo o que choca mais o leitor não o irracional da realidade, mas o ilógico da fantasia/ficção, como se uma coisa estivesse alheia a outra.

Ademais dos temas do cotidiano espalhados pelas crônicas e contos de Scliar, é bom lembrar que o todo-dia não se presentifica somente em textos que reportam a esse fim, mas estão também nas páginas de textos mais longos como os romances, justamente por fazerem parte do todos-os-dias da coletividade brasileira e humana. Tal tema do cotidiano é, por exemplo, o futebol, presente em **A colina dos suspiros** (SCLIAR, 2001b), onde um verdadeiro “gol de letras” revela um duplo dia-a-dia: o da paixão esportiva nacional pelo futebol, no âmbito da ficção, e o do fanatismo do pai de Moacyr Scliar pelo Esporte Clube Cruzeiro, de terceira categoria no futebol gaúcho, no

âmbito da realidade, ou seja, “no jogo psicológico de personagem e autor, não raro eles se misturam para viverem emoções comuns” (LEITE, 1989, p. 6).

1.2.1.5 Os cristãos-novos

Dos vários fios que também fazem parte do tecido étnico brasileiro, inclusive considerando a diversidade numérica, o judeu, como os demais, é parte dessa cultura etnográfica e múltipla, embora ainda integre a “face oculta do Brasil”. Mas, conforme lembra o escritor em **Veredas** (SCLIAR, 1989a, p. 49), “não podemos esquecer que os imigrantes judeus estiveram presentes na colonização deste país desde o primeiro momento, sob a forma dos cristãos-novos que a Inquisição tanto perseguiu, principalmente no Nordeste e no Sudeste”, alertando ainda que precisam ser investigados a contribuição judaica, bem como o papel que ela desempenhou na formação do caráter e da psicologia do brasileiro.

É interessante que, estimulado pelo meio e imbuído da precisão de se mascarar para conseguir acesso e respeito no âmago da sociedade, o jovem Moacyr Scliar também precisa de um passaporte para nela adentrar. Essa permissão para passagem é sua conversão ao catolicismo; portanto, ele recebeu, durante sua crise religiosa, o rótulo de cristão-novo, mesmo que apenas intimamente, como revela a Bins (SCLIAR, 1987, p. 7): “Frequentei um colégio católico, onde passei por uma crise religiosa e converti-me (secretamente, pois não daria o braço a torcer) ao catolicismo [igual atitude tem a personagem Raquel, retratada em sua obra **Os deuses de Raquel**]. Tive militância socialista, pensei em viver num *kibutz*, analisei-me longamente; como médico, entrei em contato com o sofrimento, com a morte, e com a miséria... Tudo isto está, de uma forma ou de outra, nos meus livros, e particularmente em **O centauro no jardim**”.

Logo, pelo rol de condutas e crises pelas quais passa o escritor, percebe-se que o fato de ter, em algum momento de sua existência, tornado-se cristão-novo, só serve para a auto-afirmação as suas raízes, tendo a ver com a busca scliariana de um sentido para a vida, o que inclui um mundo mais justo e igualitário.

Em **A estranha nação de Rafael Mendes** (SCLIAR, 1983), por exemplo, o autor traz à tona esse tema do cristão-novo que paradoxalmente tem o mesmo tanto de

verdade que o de desprezo na genética do Brasil. Além de ser uma forma hipócrita e policialesca arranjada pela Inquisição, a etiqueta de cristão-novo presta-se apenas como estímulo à dissimulação, à mentira e ao disfarce da verdadeira identidade, a fim de que, com essa estratégia, pudessem os judeus sobreviver.

Da indagação que o escritor se faz constantemente — “Que País é esse?” —, sobre a bricolagem de raças e de culturas, de graves fatos políticos impunemente resolvidos e de importantes acontecimentos históricos relativizados na hibridez do descaso, só fazendo se avolumar incontrolavelmente nos dias atuais, **A estranha nação de Rafael Mendes** vai mostrando, por meio de seus dezessete representantes genealógicos, a gradativa dissolução dos cristãos-novos no Brasil. Daí a perplexidade congênita que acompanha os Rafael Mendes. Quase sempre fazendo parte de uma dupla, cujo companheiro é o líder, eles atuam, não como personagem principal, mas o papel do patético, do boquiaberto e do perplexo, frente às peripécias da vida, semelhantes a Sancho Panza, no clássico par de Cervantes.

Historicamente o termo *cristão-novo*, conforme lembra Scliar (1985b, p. 103), é sinônimo do “fanático ataque às raízes rejeitadas; fanático e auto-destrutivo, pois, para usar a analogia, que planta pode viver sem raízes?”. Devido a seu trabalho de solidariedade para com os judeus, em sua obra, em geral, e de aprofundamento de reconhecimento do cristão-novo, nessa obra, em particular, nota-se que o escritor não concebe o termo da forma como sempre foi denotado ao longo da História, mas analisa essa máscara judaica como a necessidade da luta pela sobrevivência. Por isso há o disfarce, bem como o próprio diluir das origens no embate contra o tempo, gerando o esquecimento ou a ignorância.

A obra **A estranha nação de Rafael Mendes** surge como um painel das várias cenas da história brasileira co-protagonizada por cristãos-novos, mas seu principal objetivo não é o de mostrar um retrato dos cristão-novos, e sim do Brasil, onde, segundo lamenta Scliar (LEITE, 1989, p. 5), se fatos tão misteriosos como o da presença dos cristãos-novos são engolidos ou ocultados, é porque o país ainda não tem esses episódios muito bem elaborados para si mesmo: “Acho que um país que engoliu um episódio tão misterioso como esse é um país que não tem coisas muito bem elaboradas

dentro de si. É como uma família que tem antepassados meio diferentes sobre os quais não fala”.

1.2.1.6 A busca da identidade

Da complexa hibridez que o constitui enquanto ser humano, Scliar, misto genealógico de judeu, russo, brasileiro e gaúcho, partindo de uma língua, de um povo e de uma cultura particulares, ou seja, de um microcosmo, para galgar o ser-homem do macrocosmo universal, por meio dessa somatória de particular-universal, parece fazer de sua obra a descostura de sua própria composição humana. Parece buscar, desse modo, sua essência de ser humano individual e, a partir dela, fazer a costura de sua condição humana e coletiva de ser no mundo. Esse “mito da eterna busca do ser humano numa síntese trans-histórica”, segundo o parecer de Jozef (1981, p. 98), contribui para que o tempo se insira no “absoluto” e se transforme em “símbolo”. E, nessa busca angustiada da identidade miscigenada da gente, do povo e do mundo aos quais pertence, *a priori*, Scliar procura nos meandros de sua composição literária, sem pressa e resignadamente, sua auto-identidade.

Em Scliar, a leitura é um dos trilhos para a trajetória ontológica, pois o contar histórias sempre existiu, de forma oral ou escrita, como retratado no conto “O conto se apresenta” (SCLIAR, 2002a).

Dentre suas personagens, existem aquelas para quem a leitura é realmente uma aquisição humana, como Guedali, de **O centauro no jardim** (SCLIAR, 1985a), Max Schmidt, de **Max e os felinos** (SCLIAR, 1982b), e o próprio Moacyr Scliar, como narrador de **Memórias de um aprendiz de escritor** (SCLIAR, 2002d). Há aquelas cuja leitura passa a ser uma busca de respostas existenciais, como Rafael Mendes, de **A estranha nação de Rafael Mendes** (SCLIAR, 1983), o anônimo narrador da vida de Noel Nutels, d’**A majestade do Xingu** (SCLIAR, 1997c), e o ator de teatro, narrador de **Éden-Brasil** (SCLIAR, 2002b). Existem ainda aquelas personagens que absolutamente não são dadas à leitura, como Esther, de **(O ciclo das águas)** (SCLIAR, 1976b), David, Dado, o irmão mais velho de Mardoqueu, narrador de **Um sonho no caroço do abacate** (SCLIAR, 1996d), e o adolescente narrador do conto “Zap” (SCLIAR, 2001d).

Moacyr Scliar pertence ao povo cuja herança cultural recebida é o livro como viabilizador das acumulações sistemáticas do homem através dos tempos. Talvez por essa questão, persiste em sua obra, segundo Zilberman (1988, p. 5), “uma visão iluminista da leitura”, sendo a função da leitura “eminentemente emancipadora, porque leva as pessoas a romperem com os limites estreitos da vida cotidiana”, podendo ser a portadora-atualizadora do sonho trazido pelos livros ou a portadora-divulgadora de tal sonho. O livro, desse modo, é concebido como uma ferramenta de intervenção no indivíduo e na sociedade, enquanto “a fantasia [entenda-se imaginação], ponto de partida e resultado da ficção, [é] encarada como parte desse processo revolucionário, e não condenada como escapista ou compensatória”. Assim, ao alargar a visão da realidade, a leitura para as personagens scliarianas, assim como para o ser humano, de forma geral, corrobora para a sabedoria, mas também para a incógnita; para a saciedade, mas também para a avidez; e, de qualquer forma, para a busca do ser em si mesmo e na sociedade.

A busca de identidade, em Scliar, deve-se ao fato de que ele, especificamente como raça e, portanto, como cultura, reside no cruzamento entre judeu e brasileiro, aventureiro e burguês acomodado, enquanto que, como qualquer ser humano, constitui-se do componente homem e animal, daí as explorações da alteridade, da heterogeneidade social e das articulações de identidades pluriculturais⁷ de sua obra.

1.2.1.7 A Porto Alegre

Porto Alegre, transformada em cenário temático, integra Scliar na tradição de escritores como Érico Veríssimo e Dyonélio Machado, que também escolhem a capital gaúcha como território eleito para sua literatura, subvertendo a tradição apenas regionalista do Rio Grande, anterior à literatura de 30. A obra scliariana se liberta dela e, ainda, desmistifica seus emblemas regionais consagrados, pois, uma vez que tal cidade comporta, ao longo de sua formação histórica, o imigrante judeu de procedência diversa e demografia significativa, conseqüentemente um formador social e cultural do

⁷ “the explorations of alterity, social heterogeneity and articulations of pluricultural identities” (PIROTT-QUINTERO, 1998, p. 2681A).

Brasil, o escritor faz uso da presença dessa tradição, ao mesmo tempo em que se desprende dela. Vai além, quando lhe acrescenta essa figura “quase ausente na matéria de ficção, quer como tipo social, quer como personalidade individualizada” (LEITE, 1989, p. 18), engendrada no processo de reificação ao qual o contexto urbano lhe confina.

Assim, Porto Alegre é construída sob uma nova arquitetura e habitada por gente, até então, ignorada. Aspectos da paisagem são descobertos e comportamentos de seus moradores são evidenciados, revelando peculiaridades importantes não só do judeu, mas também da sociedade no âmbito mais geral, à medida que deixa transparecer, por vias do gueto judaico porto-alegrense, problemas enfrentados pelo círculo familiar burguês, em nível local e conseqüentemente extra-local.

Pode-se dizer que, mais uma vez, a tradição se renova, pois as personagens scliarianas se reduzem, em princípio, apenas ao rio Guaíba, em **(O ciclo das águas)** (SCLIAR, 1976b); às ruas Voluntários da Pátria, em **Os Voluntários** (SCLIAR, 1979b) — essa rua e seus arredores eram conhecidos anteriormente como “Caminho Novo” (SCLIAR, 1985b, p. 89) — e Rua da Praia, em **A estranha nação de Rafael Mendes** (SCLIAR, 1983); aos bairros Bom Fim, em **A guerra no Bom Fim** (SCLIAR, 2001c), Partenon, em **Os deuses de Raquel** (SCLIAR, 1975); e a toda a cidade de Porto Alegre, em “História porto-alegrense” (SCLIAR, 2003b). Contudo posteriormente essa geografia textual vai se ampliando e elas migram por toda a sociedade brasileira, demonstrando um alargamento de dimensão e de ótica do autor, não apenas geográfico, mas igualmente sociológico, histórico e mitológico sobre essa parcela da sociedade brasileira: o judeu.

Em **A estranha nação de Rafael Mendes** (SCLIAR, 1983) e **O centauro no jardim** (SCLIAR, 1985a), ambas da década de 80, Scliar conduz a “análise até os limites máximos de uma sátira corrosiva cujo núcleo reside no universo familiar em franca desagregação” (LEITE, 1989, p. 19) — vale dizer que essa desagregação não cerceia apenas o reduto da família, mas toda a sociedade, portadora genealógica da violência e da maldade hereditária, já existente no ancestral homem Caim, longe, portanto, de pertencer apenas a Porto Alegre. Evidencia-se, assim, as complexas relações sociológicas em ambos os exemplos, além dos *links* histórico, na primeira obra,

e mitológico, na segunda, só para citar alguns veios do amplo percurso de sua obra transdisciplinar e transgeográfica.

Scliar, ao sondar os **Mistérios de Porto Alegre** (SCLIAR, 1976d), descortina os mistérios da capital gaúcha tanto em relação ao espaço quanto em relação à sociedade que a povoa com seus hábitos e sua condição social. No conto “História porto-alegrense”, por exemplo, mostra que o espaço tem elo estreito com a classe social das personagens, ou melhor, “de um lado, permite a visualização da compartimentação da sociedade sulina; de outro, traduz de modo simbólico a personalidade e existência de seus heróis” (ZILBERMAN, 1980, p. 107), como é o caso do “altivo filho de um fazendeiro da fronteira”, portanto da classe alta, que leva sua amante, a “modesta caixeirinha de um armário da Cidade Baixa” (ZILBERMAN, 2003, p. 113), para morar em diferentes espaços de Porto Alegre, dependendo do grau de importância que ele lhe atribui nas respectivas circunstâncias.

Armarinho na Cidade Baixa	— pequena burguesia
Palacete no Menino Deus	— aristocracia rural
Casa em Moinhos de Vento	— alta burguesia
Casa em Petrópolis	— classe média
Casinha em Três Figueiras	— pequena burguesia
Casebre na Vila Jardim	— operários
Casa-barco no rio Guaíba	— marginais (ZILBERMAN, 1980, p. 107)

A capital do Rio Grande do Sul, “na contradição entre o presente, a vida vivida do cotidiano (a provisória) e os anseios ancestrais durante o eterno exílio (a sonhada ou messiânica)” das personagens, conforme coloca Jozef (1981, p. 98), torna-se o entrecruzamento da obra scliariana, no qual Porto Alegre passa a ocupar um plano ideal. Perde, assim, sua objetividade para transfigurar-se nos ideais de sua população fictícia, na maioria das vezes, imigrantes judaicas que deixam aí impresso o testemunho de seus hábitos e anseios na formação social e cultural não só porto-alegrense, como também brasileira e mundial.

Na qualidade do local alargado a uma dimensão universal, a capital gaúcha funciona como metáfora dessa qualidade e como metonímia dessa transmutação. Pois

Porto Alegre sai de sua condição de espaço redutor, construído para ilustrar o judeu do gueto chamado Bom Fim e de seu conseqüente judaísmo tradicional — exemplificado na tríade scliariana **A guerra no Bom Fim** (SCLIAR, 2001c), **O exército de um homem só** (SCLIAR, 1973) e **Os deuses de Raquel** (SCLIAR, 1975) —, para alçar vôo fora da *shtetl*, sem contudo abandoná-la, rumo à leitura cultural da sociedade brasileira e geral.

É bom lembrar também que o escritor, aproveita-se do cenário citadino para falar de temas que vão muito além de uma cidade em particular. A questão da exploração da mulher, por exemplo, uma vez que ela é usurpada tanto no nível do casamento — “O amante da Madona” (SCLIAR, 1997a) e “Os direitos de Maria” (SCLIAR, 2002c) —, quanto nos níveis das relações familiares, em geral — “Laços de família” (SCLIAR, 2002c), “O regimento interno da família” (SCLIAR, 2001e) e **No caminho dos sonhos** (SCLIAR, 1988) —; do trabalho — “Notas ao pé da página” (SCLIAR, 2001d) —; da saúde — “Pequena história de um cadáver” (SCLIAR, 2003b) —; e das relações extraconjugais, como no conto já visto “História porto-alegrense” (SCLIAR, 2003b). Ou seja, em todos os casos a figura feminina é tomada como um mero autômato da ideologia e da ação manipuladora dos que com ela convivem e que são, em geral, seus próprios esposos, membros familiares, amantes e colegas ou chefes de trabalho. Todos são confinados em um ambiente local-universal asfixiante e, por isso, descarregam sua tensão e frustração do cotidiano no ser desprotegido e imediato a eles: a mulher, em todos os exemplos da cidade.

1.2.1.8 O bíblico

A influência bíblica, à causa de seu judaísmo, é fortíssima em Moacyr Scliar e essa herança compreende desde temas mais explícitos, até os mais velados. Referências bíblicas explícitas se pode encontrar, por exemplo, nos nomes próprios que fazem de sua obra uma grande família bíblica, de maneira a deixar o leitor muito familiarizado a esse ambiente. Alguns exemplos desses nomes são: Joel, Mardoqueu, Eliseu, Salomão, Samuel, Nathan, Isaac, Gedeão, Miguel, Jacob, Daniel, Messias, Marcos, Raquel, Ester, Maria, Ana, Rute, Madalena, etc. Referências à **Bíblia** (1989) aparecem até nos títulos

de suas obras, tanto por meio de nomes, como **Os deuses de Raquel** (SCLIAR, 1975), “Cego e amigo Gedeão à beira da estrada” (SCLIAR, 2001d), **A balada do falso Messias** (SCLIAR, 1976a); quanto por meio de passagens, como, “As pragas” (SCLIAR, 2000a), “Diário de um comedor de lentilhas” (SCLIAR, 2000a), “As ursos” (SCLIAR, 2001d), **A mulher que escreveu a Bíblia** (SCLIAR, 2001f).

Há referências a passagens bíblicas fiéis, como no conto “As pragas”, em que a família sofre as conseqüências das pragas do livro sagrado: as pragas das águas que se tornam em sangue, das rãs, das moscas e mosquitos, da peste, dos tumores ou úlceras, da saraiva ou granizo, dos gafanhotos, da morte do primogênito. Há também menção à **Bíblia**, mas com modificação, como é o caso do displicente Anjo da Morte, no conto “Um emprego para o anjo da morte” (SCLIAR, 2000a); do ciclo vicioso iniciado pelas ursos comedoras dos meninos que xingam de careca o profeta Eliseu, no conto “As ursos” (SCLIAR, 2001d); da própria escrita da **Bíblia**, sob a égide feminina e o furor da sexologia atual, pela única esposa de Salomão a deter o saber escrito da palavra, em meio a suas setecentas mulheres e trezentas concubinas, no romance **A mulher que escreveu a Bíblia** (SCLIAR, 2001f).

Outros preceitos bíblicos também são colocados de maneira clara, apesar de não por meio de referências diretas a passagens d’**A BÍBLIA**. São os casos ilustrados, por exemplo, nos contos “Não mentirás” (SCLIAR, 2002c), no qual três ladrões, de três caixas eletrônicos, só conseguem levar dois e usam como critério de sorteio para o caixa que deverá ficar a contagem até o número dezoito, idade do mais jovem deles, que, aliás, mente a respeito da idade, dizendo a mais; quando os abre, ambos estão vazios, provavelmente só havia dinheiro no caixa que ficou. No conto “Não nos deixeis cair em tentação” (SCLIAR, 2002c), um ladrão rouba alguns poucos objetos que encontra em uma igreja, mas começa a beber do vinho suave e licoroso, encontrado sobre a mesa do altar, e se embebeda, o que lhe impossibilita a resistência e é preso. E no conto, “Toda nudez será castigada” (SCLIAR, 2002c), no qual o tímido rapaz, com o auxílio de sua câmara, passa a ver as peças íntimas afrodisíacas de sua vizinha que, ao saber de sua ajuda virtual, apresenta-se a ele completamente nua para decepção dele, que prefere muito mais a fantasia emitida pela câmara mágica.

A tradição bíblico-judaica é trazida por meio dos costumes, como tomar banho, vestir camisa limpa e jejuar no *Yom Kipur*, em **A estranha nação de Rafael Mendes** (SCLIAR, 1983), e alguém lavar os pés a outrem ao crepúsculo, em “Os pés do patrãozinho” (SCLIAR, 2003); rituais como o da circuncisão de Guedali, o bebê-centauro, em **O centauro no jardim** (SCLIAR, 1985a), de Marcos, o filho da prostituta Esther, em **(O ciclo das águas)** (SCLIAR, 1976b), e dos inúmeros Rafael Mendes e Tiradentes, em **A estranha nação de Rafael Mendes** (SCLIAR, 1983); festas, como a de *Pessach*, Páscoa, a saída do Egito, e *Purim*, a festa da Rainha Esther, em **A guerra no Bom Fim** (SCLIAR, 2001c); culinária, como o pão ázimo, *matzot* e *borscht*, sopa de beterrabas, servidos por ocasião da festa de Páscoa, em **A guerra no Bom Fim**; pragas, como as das águas sangrentas, rãs, moscas, peste, úlceras, saraiva, gafanhotos e morte do primogênito, em “As pragas” (SCLIAR, 2000d); castigos, como apedrejamento do pastorzinho, em **A mulher que escreveu a Bíblia** (SCLIAR, 2001f), e o sepultamento do polidor de lentes Joseph, rebelde leitor de Baruch Espinosa, como suicida, ao pé do cemitério judaico, em **A estranha nação de Rafael Mendes** (SCLIAR, 1983); além de muitos outros ingredientes da obra scliarianas, reveladores da cultura bíblica.

Harold Bloom, na epígrafe do livro **A mulher que escreveu a Bíblia**, diz que a **Bíblia** “tem formado a consciência espiritual de boa parte do nosso mundo”. Tal consciência aparece nas linhas e entrelinhas da obra do escritor judeu, principalmente no que diz respeito ao Velho Testamento, colocado, com frequência, como forma de resgate cultural, conforme os exemplos colocados anteriormente além do Novo Testamento que é trazido também para a obra, embora em menor grau, com atitude suspeitosa e de maneira, quase sempre, implícita e contrária à fala do filósofo Friedrich Nietzsche — “Nós devemos aos judeus o mais nobre dos homens, Cristo” —, segundo o livro de citações **Se eu fosse Rothschild**, de Scliar (1993, p. 144).

O Deus do Velho Testamento tem sua presença certa e indubitável — para o escritor Martin Buber (SCLIAR, 1993, p. 145), “o judaísmo desempenha um papel fundamental (...), sobretudo pela idéia de que Deus pode ser encontrado em tudo, e de que tudo está em Deus” —, mas, talvez, por isso mesmo é tido por “irascível (...), impiedoso, inescrutável” (SCLIAR, 1985a, p. 7), cujos desígnios são misteriosos, como reclamam a mãe do narrador anônimo de **A majestade do Xingu** (SCLIAR, 1997c, p.

58), quando seu marido perde o braço em um atropelamento — “Em desespero, galopava pelo pequeno pátio da casa, uivando e clamando aos céus, ah, Deus, por que nos fazes sofrer tanto, Deus, já não bastavam os *progroms* e os cossacos, Deus, Deus.” —, e a mãe de Mardoqueu, em **Um sonho no caroço do abacate** (SCLIAR, 1996d), quando fica sabendo que seu filho está namorando uma góia e mulata — “Mas por quê, Deus meu? O que fiz para merecer este castigo, Deus meu? Eu não cuidei desse filho? Eu não lhe dei de comer? (...) Hein, Deus? Eu não fiz tudo que uma boa mãe deve fazer? Responde, Deus! Se eu errei, diga onde errei, Deus! Diga!” (SCLIAR, 1996d, p. 55).

Já o filho de Deus, Jesus Cristo, do Novo Testamento tem uma existência duvidosa e, por isso, sua presença é sempre colocada em xeque e encarada criticamente, como é o caso dos contos “Os pés do patrãozinho” (SCLIAR, 2003b), no qual a babá Almerinda se habitua a lavar os pés de Júlio, ao crepúsculo, à maneira como fizeram a Jesus e Ele mesmo fez com seus discípulos, o que ocasiona a Júlio desprezo e críticas de seus colegas, da noiva e da família; “A balada do falso Messias” (SCLIAR, 1976a), no qual o próprio amigo mais íntimo de Shabtai Zvi, que se proclama o Messias, afirma no início e no final do conto que nunca compreendeu e nunca compreenderá essa sua história de Messias e de vinho feito água, na realidade, uma inversão messiânica, além de deixar em dúvida o messianismo no transcorrer de todo o conto; “Uma parábola de Natal” (SCLIAR, 2001e), em que o Papai Noel até desiste de presentear o contraditório e pobre Jesus de Nazaré que, ao mesmo tempo, diz que os pobres e os famintos são bem-aventurados, mas que não adianta ganhar o mundo inteiro e perder a si mesmo; “O depoimento de uma mãe” (SCLIAR, 2001e), no qual a mãe faz uma reclamação de seu filho único, dizendo que preferiria ter um filho comum, além de que nunca entendeu porque tantas pessoas o reverenciam hoje em dia; “Meu pai, meu pai, por que me abandonaste” (SCLIAR, 2002c), em que um garoto engana a mídia e o prefeito de Nova York, dizendo que viajou 4.800km, em busca do pai, na verdade, morto meses antes; “Uma história de Natal” (SCLIAR, 2002c), no qual se narra mais uma história de Natal que, de acordo com o jornalista, foi importante pelo mistério da viagem política dos três reis e não necessariamente pelo nascimento do filho de Deus; “A noite em que os hotéis estavam cheios” (SCLIAR, 2001d), em que a chegada do casal de forasteiros, ela

grávida, a Belém, é vista com desprezo, oportunismo e chacota até, sendo mais importante pela chegada, posterior, dos três Reis Magos e não pelos peregrinos que trariam o Salvador do Mundo.

Em relação ao conto “A balada do falso Messias”, Moniz (1982, p. 66) diz que a missão de Shabtai Zvi, sem redenção social ou pessoal, é uma empresa quixótica, destinada ao fracasso, e o sorriso irônico e estóico é a única forma de dignidade frente a falibilidade humana num mundo absurdo, onde impera o caos. Desse modo o significado metafórico do conto se estende não apenas ao livro que dá o nome, mas “torna-se metáfora de um dos temas principais da obra de Scliar, isto é, a constatação da auto-decepção a que se submete o homem em virtude da sua condenada busca de transcendência”.

Há referência na obra scliariana à **Bíblia** de maneira mais implícita, à medida que passa pelo bíblico e segue seu próprio caminho, sem deixar de seguir a ideologia bíblica. É o caso, por exemplo, do conto “Nós, o pistoleiro, não devemos ter piedade” (SCLIAR, 2001a), em que o terrível pistoleiro do Texas se arrepende de ter tido piedade do mexicano Alonso que o desafia com duas bofetadas e depois mata-o, mas, apesar de achar que deveria tê-lo matado, como fez com muitos outros, o pistoleiro não quer mais matar ninguém e, ademais, pensa na viúva e nos cinco filhos, na filha maior que se tornará prostituta e no filho menor que se tornará ladrão. No conto “Queimando anjos” (SCLIAR, 2001d), Munhoz, mesmo durante as refeições ou festas, entra em seu estúdio fotográfico, sob o pretexto de revelar filmes negativos, para, na verdade, queimar minúsculos anjos, atraídos pela luz de vela, e o que para ele são anjos, para seus familiares são besouros que ele veste dessa forma para imolá-los no fogo; Munhoz não concorda, porque, para ele, não são os simpáticos insetos conhecidos como besouros e sim anjos mesmo, dando a impressão de que justamente por serem criaturas celestiais, insensíveis ao fogo e sensíveis à eternidade, necessitem de ser negadas com sua queima e sua morte. No conto “Amai Henrique sobre todas as coisas” (SCLIAR, 2003b), para as gerações de Sem quem deve ser amado sobre todas as coisas não é Deus, mas Henrique, o perfeito, o descomunal, mas que não impede que agora sua vida esteja por um fio e que seus negócios parados; ruína que seu sobrinho José lhe profetiza contra o coração, pois certa vez quis se casar com uma dançarina de cabaré e seu pai o mandou

embora de casa, por causa da intervenção do tio. E no conto “Os profetas de Benjamin Bok” (SCLIAR, 2003b), a manifestação da encarnação dos inúmeros profetas bíblicos na personagem Benjamin só serve para lhe causar problemas na família e no trabalho.

1.2.1.9 O mitológico

O arsenal literário do escritor gaúcho compõe-se também do instrumento mitológico e, embora integre obras da atualidade, conforme as ponderações de JESI (1972), jamais deixa de pertencer ao passado que, por sinal, exerce sobre os homens certo poder⁸. Esse poder exercido sobre os homens em geral e sobre a ficção de Scliar em particular é o que o impulsiona a tomar “mitos genuínos”, como, por exemplo, o mito grego do duplo, representado pelo centauro e pela sereia, e mitos da **Bíblia**, um livro mítico por natureza, para a partir deles erigir sua obra com esses mitos já “tecnificados”.

A título de ilustração da força do mito na narrativa scliariana tem-se **O centauro no jardim** (1980), o romance que mais mobiliza afetivamente o escritor no que diz respeito à escrita. Emociona-o de tal forma que ele fica possesso e simplesmente não pode mais parar de escrever, segundo sua própria declaração: “Eu não podia parar de escrever esse livro porque de repente me pareceu assim que eu tinha detectado um tema absolutamente novo para mim e novo também na temática brasileira porque a idéia de um centauro judeu de repente me mobilizou de tal maneira que eu não podia parar” (GOMES, 1989, p. 9).

O romance **O centauro no jardim** — em princípio, só um conto sem importância, escrito para o jornal, do qual o escritor nem guardou cópia; nascido por causa do centenário da Revolução Farroupilha e por ocasião de uma corrida de cavalos ocorrida todos os anos em Porto Alegre, com o Grande Prêmio Bento Gonçalves — como cavalo e homem num só metabolismo, remete ao centauro dos pampas preso no jardim da classe média imigrante, sendo a metáfora da metáfora aplicada ao judeu brasileiro,

⁸ “*También la doctrina política más progresista se sirve de un instrumento intrínsecamente reaccionario cuando recurre al mito, aun tecnificándolo, pues el mito jamás deja de ser <pasado>: pasado que ejerce sobre los hombres cierto poder, el cual es, precisamente, explotado por la propaganda*” (JESI, 1972, p. 44).

híbrido da miscigenada cultura brasileira, feita pelo índio, negro e imigrantes de todas as latitudes. O centauro, esse ser já híbrido por natureza, invade o território da fábula e constitui-se também de fantasias e aventuras, além do mito regional do gaúcho como centauro dos pampas. É retomado, segundo Zilberman (1981, p. 8), porque “nunca havia sido abandonado”, ou suficientemente explorado, sendo relegado ao plano avesso do recalque. Nesse livro, mesmo após a negação da origem, o gauchismo e o judaísmo, com a amputação da metade cavalariça, Guedali quer restituir sua parte animal que, não sendo mais possível via cirurgia, ele a consegue fugindo para o livre galopar dos pampas estancieiros. De modo metalingüístico, pensando no espaço do próprio romance, a obra mostra a eterna insatisfação do homem com seu espaço constituído, porque para se acomodar as suas leis carece de aspectos deixados no mundo que abandonou e, por isso, luta sempre para ampliar e redimensionar seu espaço atual, fruto do “desejo de transcender um mundo pronto e acabado” nascido “da própria ambigüidade que é o homem”, segundo a análise dos espaços físicos e psicológicos em **O exército de um homem só** (SCLIAR, 1973), feita por Barral (2002, p. 34). Além da colocação de Bernd (1986, p. 23), para quem, “na origem, o mito nasce nos momentos de crise como tentativa de ampliar o espaço criado pela ruptura entre o homem e a natureza”⁹, e, se nas sociedades primitivas e arcaicas o discurso mítico se constrói para reparar uma ruptura, participando da reorganização do cosmos e da ordem do universo, as obras atuais elaboram, por sua vez, sua própria mitologia para tentar resolver uma crise de identidade.

Lembrando, ainda, a dualidade humana elencada por Scliar no mito do duplo, pode-se tomar como exemplo a figura da sereia em (**O ciclo das águas**) (SCLIAR, 1976b). Esther, vinda de uma aldeia na Polônia, leva consigo um abajur em formato de sereia de um bordel de luxo, por onde passa em Paris para ser iniciada nas “artes profissionais do amor” e ser transformada em prostituta, antes de chegar ao Brasil. A função mitológica, aí parece retratar o impasse de identidade de uma condição à outra, uma vez que o objeto é adquirido nessa fase de transição. Igualmente seu filho Marcos também parece estar nessa fase de transição à procura de sua identidade humana, pois,

⁹ “À l’origine, le mythe naît dans les moments de crise comme tentative de remplir l’espace créé par la rupture entre l’homme et la nature” (BERND, 1986, p. 23).

professor de História Natural, deixa de olhar para o mundo circundante, preferindo olhar para dentro de um microscópio, a fim de enxergar na divisão entre as águas puras e impuras do riacho da Vila Santa Luzia a sereia devoradora de larvas e micróbios. O que Marcos procura nas águas poluídas de um córrego é a imagem da mãe, tentando fazer a distinção entre a fonte (origem pura da água/mãe) e o leito do córrego (condição atual de impureza da água/mãe). Na realidade, com tal procura “Marcos busca o fundamento mítico de sua [própria] origem” (BORTOLOTTI, 1991, p. 50), usando para tal empreitada o instrumento técnico de abordagem da natureza, o microscópio. Utiliza-se claramente da metáfora para a travessia do plano profissional para o plano mítico da decifração do enigma de sua existência, e conseqüentemente da grande origem mitológica da vida.

Logo, a orientação funcional do mito vai ao encontro das ponderações de Mielietinski (1987, p. 196), para quem ela presta a dar sentido às lacunas deixadas pela ciência que, apesar de sua logicidade, nem sempre esclarece, sobretudo a sociedade moderna, pois o pensamento mitológico “se concentra acima de tudo em problemas ‘metafísicos’ como o mistério do nascimento e da morte, o destino, etc., que, em certo sentido, são periféricos para a ciência e para os quais as explicações puramente lógicas nem sempre satisfazem inclusive na sociedade moderna”.

Scliar, antenado para essa questão, objetiva revisitar não só o pensamento mitológico dos mitos gregos, mas também um sem número de mitos bíblicos, como o do Deus vingativo e irado do Velho Testamento, em **Um sonho no caroço do abacate** (SCLIAR, 1996d), “As sete pragas” (SCLIAR, 2000d), **A majestade do Xingu** (SCLIAR, 1997c), **A mulher que escreveu a Bíblia** (SCLIAR, 2001f); o da praga que o profeta Eliseu joga nos meninos que o xingam de calvo, em “As ursos” (SCLIAR, 2003b); o de Jesus Cristo, em **A balada do falso Messias** (SCLIAR, 1976a); e muitos outros, só para ficar com poucas ilustrações. Esse chamamento do mitológico avaliza as ponderações de Zilberman (1981, p. 13), para quem a natureza do racionalismo moderno “não suplanta os mitos, mas constrói para eles uma plausibilidade que os torna suportáveis”, e vai além, à medida que, não apenas os atualiza, mas também, questiona e distorce tais mitos, para os manter, uma vez que a função do mito, no cosmos, é a de atualização pela sua organização, de explicação pelo seu questionamento e sanção, e de

distorção e manutenção pela sua reprodução.

O mito explica e sanciona a ordem social e cósmica vigente numa concepção de mito, própria de uma dada cultura e explica ao homem o próprio homem e o mundo que o cerca para manter essa ordem; um dos meios práticos dessa manutenção da ordem é a reprodução dos mitos em rituais que se repetem regularmente. (MIELIETINSKI, 1987, p. 197).

1.2.1.10 O lendário

Em seu livro **A literatura no Rio Grande do Sul**, Zilberman (1980, p. 91) fala que a valorização da história sulina está também presente no romance **Tiaraju**, de Manoelito de Ornellas, responsável por contar o episódio deflagrador da formação deste estado, porque narra como a guerra missioneira leva à “dizimação da experiência jesuítica da República Guarani”, e, ao colocar o índio Sepé Tiaraju como o herói de seu relato e protagonista central, “Ornellas vê os acontecimentos sob a ótica local, rejeitando a perspectiva lusitana”, aderida por Basílio da Gama, em **O Uruguai**. Assim, retoma a tradição popular do “Lunar de Sepé”, fixada por Simões Lopes Neto, nas **Lendas do Sul**. É nessa vertente fixadora da história em lenda que Scliar também situa, em **A estranha nação de Rafael Mendes** (SCLIAR, 1983), seu índio Sepé Tiaraju, como exemplo lendário de rebeldia, bravura e força, por não aceitar os preceitos do padre João de Buarque sem questionar, mas defender o padre e toda a tribo com exímia bravura na Guerra Jesuítica, até que uma doença desconhecida, talvez, o cólera, vinda do poço de onde tomam a água, ataca-os a todos, inclusive, o bravo guerreiro que, segundo a lenda, não se curva à morte e sai galopando livremente pelos pampas.

Além de muitas outras figuras histórico-lendárias, em Scliar, pode-se também tomar como ilustração a figura do coronel Picucha, em **Cavalos e obeliscos** (SCLIAR, 1981), que sonha com a façanha épica de amarrar novamente o cavalo no monumento da Avenida Rio Branco, onde o cavalo do Marechal Floriano Peixoto lhe piscou. Tal personagem é reiterada em **A estranha nação de Rafael Mendes**, no episódio médico-político do Ruivo que, liderando os índios da região, invadem as terras do “doutor Saturnino, rico fazendeiro da região missioneira, bisneto do famoso Picucha, o

Degolador” (SCLIAR, 1983, p. 210), sob o argumento de lhes pertencerem desde a época dos jesuítas. Depois, Picucha, essa personagem lendária, reaparece na obra **Mês de cães danados** (SCLIAR, 1977), no movimento conhecido por Legalidade, de 1961, encabeçado no Rio Grande do Sul por políticos, intelectuais, operários e estudantes, tendo-se em vista que, por causa da renúncia de Jânio Quadros, em agosto, os chefes militares querem impedir a posse à presidência do gaúcho João Goulart. Mário Picucha, no papel do herói-narrador, em primeira pessoa, segundo Zilberman (1980, p. 100), “confere um sentido original ao texto, amenizando seu caráter histórico” e, em consequência, reforça seu caráter de lenda. Mário Picucha narrando, agora, a partir da posição social de um mendigo, mas que, à época do movimento, teve participação ativa, aparece no presente da obra apenas como museu marginal do passado e da história e, na sua condição de porta-voz dessa época que já passou, “Picucha revela segmentos da vida rio-grandense retirados do quadro de referências oficial”, evidenciando, desse modo, ainda mais, o caráter da história vista de baixo¹⁰, além de enfatizar sua imortalidade lendária, capaz de transpassar, até mesmo, a história.

É bom ressaltar que o escritor gaúcho, embora use elementos míticos, lendários e históricos no tecer de sua ficção, faz questão de enfatizar que é um “cético” e seu pensamento “não é simbólico”, ou, melhor dizendo, ele não tem uma visão “mágica ou mística do mundo”, apesar de ser herdeiro de uma forte tradição simbólica que vai desde a cabala até a psicanálise, e de o escritor, por natureza, já ser um fabricante de símbolos, protótipos e paradigmas (SCLIAR, 1987, p. 7).

1.2.1.11 A infância

A infância como tema, no escritor gaúcho-judeu, é recorrente, pois ele evoca sua própria infância e a infância de seu filho Beto aliada a sua paternidade, já que, para ele, todo escritor é autobiográfico para, depois ser autônomo, embora o passado sempre seja fonte constante de inspiração.

¹⁰ Essa noção de história vista de baixo é apregoada pela Nova História, a partir da revista francesa *Annales*, em 1929, de autoria de Lucien Febvre e Marc Bloch, bem como, posteriormente, por Fernando Braudel, em 1949, um dos primeiros teóricos dessa história estrutural (BRAUDEL, 1978).

Sempre me perguntam se meus livros são autobiográficos — e eu sempre respondo a mesma coisa: todo escritor, quando começa, é autobiográfico. Com o tempo ele acaba se libertando de suas lembranças que adquirem existência autônoma. Isto não quer dizer que a gente não se volte para o próprio passado em busca de inspiração. Vale a pena, sim, lembrar a nossa própria história, quando há nela passagens que podem interessar a todos. (SCLIAR, 1996c, p. 7).

Desde sua tenra idade, Scliar aborda a infância de menino filho de imigrantes fugitivos e pobres, porque é altamente incentivado a contar histórias pelos pais, professores, parentes e amigos, que o faziam com extraordinária arte e humor, nas calçadas, durante o verão ou ao redor do samovar de chá, durante o inverno. E, assim, o pequeno Moacyr é levado não só a contá-las, mas a fazer isso tendo como ferramentas o lápis e o papel, apoiado, sobretudo, por sua mãe e professora Sara — “Minha mãe corria a mostrar minhas historinhas aos parentes e amigos” (SCLIAR, 1985b, p. 98). —; por ambos os pais — “Ganhei dos meus pais uma máquina de escrever” (SCLIAR, 1985b, p. 92). —; por professores — “No colégio recebi prêmios variados” (SCLIAR, 1985b, p. 92). —; e pela comunidade do Bom Fim — “Eu escrevia. E era conhecido, no Bom Fim, por isso: o guri que escrevia” (SCLIAR, 1985b, p. 98).

Além de contar histórias, ele é um leitor voraz para quem o dinheiro do livro não falta. Nasceram-lhe personagens filhas de imigrantes de vida difícil, mas dedicadas à leitura, como se pode notar na personagem Mayer Guinzburg, em **O exército de um homem só** (SCLIAR, 1973), que lê Rosa Luxemburg, Michael Gold, Howard Fast, Maiakovski, Walt Whitman, José Goldman, Isaac Babel; na personagem Leia, em **O exército de um homem só** (SCLIAR, 1973), que lê Walt Whitman; na personagem Paulo, em **Os voluntários** (SCLIAR, 1979b), que lê Herculano, a Coleção Terramarear; na personagem Guedali, em **O centauro no jardim** (SCLIAR, 1985a), que lê desde Monteiro Lobato até o **Talmud**; na personagem Max Schmidt, em **Max e os felinos** (SCLIAR, 1982b), que lê Andersen, Grimm, Goethe, Schiller; na personagem Nicola, o sapateiro socialista, em **A festa no castelo** (SCLIAR, 1982a); e na personagem Prof. Samar-Kand, em **A estranha nação de Rafael Mendes** (SCLIAR, 1983).

Toda essa população scliariana lê infinidades de livros e revistas. E suas fantasias de uma infância preenchida pelos livros são as responsáveis por uma visão engajada do

mundo, mesmo que não para sempre. Conforme coloca Zilberman (1988, p. 5), “assim, a fantasia [entenda-se imaginação] vem a ser a alternativa escolhida por esses homens que tiveram a infância preenchida por livros; e assume uma função básica: permite conservar a integridade dos ideais, mesmo quando a necessidade de acomodação se impõe e eles terminam por se conformar à mediocridade de suas vidas”.

Influenciadas pelo afã cultural do ouvir, do ler e do contar histórias de quem lhes deu existência ficcional, há também personagens que contam histórias da infância, como Paulo, de **Os Voluntários** (SCLIAR, 1979b); ou histórias de toda sua vida, como o anônimo eu-narrador, de **A majestade do Xingu** (SCLIAR, 1997c), que faz — não se sabe se de forma real ou imaginária — a narração de toda sua trajetória de filho de imigrante russo-judeu a um médico igualmente anônimo; além daquelas personagens que se dedicam à escrita de cartas, primeiro imaginárias, depois imitativas e, por último, pessoais, como o anônimo eu-narrador, de **A majestade do Xingu**.

Porém, como ainda lembra Zilberman (1988, p. 5), “nem todos os protagonistas dos romances e novelas de Moacyr Scliar são leitores dessa natureza, profundamente mergulhados na literatura” desde crianças. É o caso, por exemplo, do médico Rafael Mendes, em **A estranha nação de Rafael Mendes** (SCLIAR, 1983), que passa a ler história e filosofia; ou, ainda, de Dado, David, em **Um sonho no caroço do abacate** (SCLIAR, 1996d), que odeia ler e estudar.

Scliar também evoca, ademais de sua própria infância, a infância de seu filho Beto, aliada a sua paternidade. Tal paternidade é considerada por ele um “fenômeno”, uma vez que se trata de um processo de transferência, meio antropofágico, do pai para com o filho e do filho para com o pai, pois no adulto sobrevive a criança, que enfrenta ruidosa as cruzeiras da vida. Na verdade, há uma reciprocidade de crescimento humano entre o velho e o novo, embora o crescimento do velho caminhe para sua integralização, enquanto o crescimento do novo caminhe ainda para um processo.

Nessa segunda acepção do tema infância, que agora compreende pais e filhos, o autor consegue transmitir ao leitor, pelo veio ficcional da crônica, em **Um país chamado infância** (SCLIAR, 1996c), o resgate mnemônico de situações dos tempos de criança tanto dos pais quanto dos pais com seus filhos. Essas situações são crônicas, segundo Krauz (1989, p. 7), em seus dois sentidos primeiros, ou seja, corresponde ao

sentido de tempo, e nesse caso são “preservadas do esquecimento (...), são salvas do tempo”; e ao sentido de arquétipo, e nesse caso são crônicas porque se “repetem constantemente, ao longo do tempo e das gerações dos homens”. E é por essas duas peculiaridades que esses infanto-epsódios funcionam como “um passaporte para esse país do qual fomos exilados e que, em certas situações especiais, conseguimos revisitar: o mundo sem tédio e sem ‘déjà vu’ da Infância”.

No prefácio do livro de crônicas **Um país chamado infância**, Moacyr Scliar (1996, p. 6-7) diz acreditar muito na frase do poeta inglês William Wordsworth, para quem a criança é o pai, ou a mãe, do adulto, acrescentando que “a maturidade consiste em voltarmos constantemente à infância. Que é uma fonte inesgotável: de sabedoria e de encanto”. E, ao adentrar nesse país de endereço incerto, são encontradas — em situações surpreendentes, dada a familiaridade e a forma de sua atualização — as travessuras (“O garoto e as chaves”, “Vou-me embora desta casa”, “Lição para casa”), os momentos inesquecíveis (“O primeiro dente”, “O guri não quer comer”, “Os comícios dos adolescentes”), e a relação pais e filhos (“A patologia da manhã infantil”, “Oração de um pai”, “Qual destes é o seu pai?”), para arrolar apenas algumas dessas situações.

É importante colocar que esse país chamado infância é povoado não só por crianças e seus pais, mas por adolescentes rebeldes, revolucionários, engajados e *hippies*, percorrendo a obra como um todo e não apenas as crônicas. A ficção de Scliar mostra como esse relacionamento difícil com seus filhos é um desafio para os pais, despreparados que estão para lidar com esse comportamento totalmente abrupto e inusitado. Então, precisando, muitas vezes, para resgatar o filho das amizades, das drogas, da rebeldia e da indiferença, à causa de sua aflição, os pais lançam mão até de métodos ilícitos, como a mentira, cujo exemplo se pode ver em **A majestade do Xingu** (SCLIAR, 1997c), em que o pai, a fim de se aproximar do filho Zequi, escreve cartas para o grupo comunista, do qual o filho faz parte, como se fosse o médico indianista Noel Nutels quem as escrevesse.

A visão bela do mundo desde um prisma infantil, não apenas como fruto de seus caprichos e modos de pensar individuais, é muito bem ilustrada também em **A guerra no Bom Fim** (SCLIAR, 2001c). No livro, um grupo de meninos do bairro do Bom Fim,

em Porto Alegre, chefiados por Joel, sofre, luta e vence os alemães que atacam Capão da Canoa. Nesse pensar coletivo do grupo, projeta-se a visão fantasiosa e infantil, mas, de qualquer modo, não deixa de ser uma preocupação com os problemas de outrem, além de se tratar de uma problemática política, universal e histórica, já que a guerra desse grupo de meninos judeus contra os alemães representa a maquete ideal do confronto real que está acontecendo, isto é, a Segunda Guerra Mundial, na qual o minoritário grupo étnico dos judeus corre risco de extermínio na Europa. Para Schüller (1974, p. 96), “a presente novela é, na verdade, a negação da guerra. Os conflitos políticos, raciais, religiosos, refractados na acção, perdem a seriedade. Moacyr Scliar cria um mundo lúdico”. Porém, sem estabelecer limites para a fantasia e a realidade, cria o lúdico infantil e também o irônico adulto pela confrontação e contradição dos dois planos: o da criança, da fantasia e do riso, e o do adulto, da realidade e do ódio, sem, contudo, interferir na essência das personagens que não agem sobre a realidade de modo a alterá-la e para quem as coisas acontecem em outro nível: o da busca da unidade sonhada e do fundamental no homem.

Esse tema da infância, em **A guerra no Bom Fim**, está mais para a comparação entre o mundo da criança (paz) e o do adulto (guerra). Já, em **O carnaval dos animais**, está mais para a alegoria, pois, apesar do título remeter de imediato a um mundo no qual se projetam os gostos e a sensibilidade infantis e, por isso mesmo, ao alcance da apreciação da criança, devido às historinhas de animais (“Os leões”, “As ursas”, “A vaca”, “Cão”), super-heróis (“Shazam”), espetáculos (“O trem fantasma”, “O dia em que matamos James Cagney”, “Torneio de pesca”), aventuras (“Nós, o pistoleiro, não devemos ter piedade”, “Carta de navegação”), ecologia (“Reino vegetal”, “Ecológica”), etc., sua dimensão alegórica vai bem além, ou seja, atinge, nas entrelinhas, o mundo do homem adulto, onde as historinhas infantis são pretextos para se colocar o bisturi na ferida, que tem o mesmo diâmetro da sociedade, ao evidenciar a violência do homem contra o outro, e do homem contra si mesmo. Portanto, essa obra de caráter, aparentemente só infantil, revela a violência em todos os níveis, e o que é colocado para a criança em forma de história e espetáculo, é lamentavelmente a realidade que cerceia as relações interpessoais.

1.2.1.12 O olho

O olho como tema em Scliar tem a ver com a voracidade da criança que usa a mão instintiva, mas que é instigada, em primeiro lugar, pelo olho, pois, antes do impulso da ação infantil concretizado pela mão, está a mirada, interna e externa, que será a responsável pelo gerenciamento dessa ação. Para Scliar, o olho é “divindade”, é transcendência — “o olho do escritor é que orienta sua mão; o olho interior, digo. O olhar tem um poder superior ao do raio laser, no sentido de dissolver as aparências e penetrar na realidade” (SCLIAR, 1987, p. 7).

Por exemplo, pode-se notar essa metonímia divina e transcendente na presença misteriosa e intrusa do olho que tudo vigia, em **Os deuses de Raquel** (SCLIAR, 1975) e **O olho enigmático** (SCLIAR, 1986), presença essa que pode até atingir, como declara o escritor, uma dimensão fantasmagórica: “como ficcionista sou fascinado pela magia do cotidiano, pelo efeito surpreendente e fantasmagórico que cria, por exemplo, um olho no espelho no espelho retrovisor de um carro”.

Esse olho guloso de tudo ver e de tudo perscrutar, também é elencado na definição do “V de Ver”, dada por Scliar (2003a, p. 115), em seu livro **Dicionário do viajante insólito**, no qual o turista é metonimizado em olho, como se pode conferir: “O turista é um grande e guloso olho que viaja pelo mundo”. Tanto o turista quanto o imigrante, de quem descende sócio-culturalmente o escritor, fazem parte do estranho na sociedade, talvez, vazio de genealogia e de direito, mas cheio de perspicácia para enxergar o invisível aos olhos do nativo e, depois agir muitas vezes com sucesso conduzido por sua mão.

E aí — no olhar — está o primeiro poder do estranho. Ele vê o que os outros não vêem. Olho arguto, olho mágico, enxerga poros nas superfícies lisas, minúsculas fissuras nos revestimentos. O estranho, até então frio e vazio como um ventre de larva, é agora um olho — enigmático. Mas abaixo do olho está a mão. Valendo-se do que vê o olho, a mão mete-se. O mirar dá lugar à ação. E agir vai de um extremo a outro, da militância revolucionária à especulação financeira. Agir inclui também o fazer, o fabricar. (SCLIAR, 1985b, p. 93).

Esse olho se relaciona também com a função comunicativa da literatura, pois procura aproximar escritor, representado pela mão — que, por sua vez, está direcionada por um olho —, e leitor, representado pelo olho. Procura também aproximar escrita e leitura, aproximar habilidade de produção e de compreensão, isso tudo nascido da ação do olho do escritor que duplamente conecta-se a sua mão e logo ao olho do leitor, implicando, com isso, a comunicação e seus sistemas.

O tema do olho do viajante e do olho em si, um viajante nato, vinculam-se ao movimento contínuo da humanidade de ir-e-vir, bem como ao próprio judeu errante, necessitado de tudo ver e tudo investigar minuciosamente, a fim de se safar ou se apoderar de seu destino de expatriado.

1.2.1.13 A medicina e a literatura

Para Scliar, ser médico e ser escritor é uma combinação comum, mas não necessária, assim como não é necessário ser judeu para ser escritor. De qualquer forma, à semelhança do judaísmo, a medicina, com seu forte componente de realismo social também fornece matéria-prima a sua literatura.

Na obra do médico-escritor de Porto Alegre, segundo a entrevista concedida a Bins, para Scliar (1987, p. 7) medicina e literatura vinculam-se a uma outra atualidade que é a presença do tema da morte. Na medicina, apesar de Scliar encarar esse desfecho eventual e previsível como insuportável, sente que pode dividir essa angústia com os colegas, podendo ainda estudar e se aperfeiçoar profissionalmente, mas como ficcionista, segundo confessa, a única “atitude possível diante do absurdo que é a fragilidade humana” é “a ironia”, marca estilística do autor como janela que se abre nos momentos-limite.

Essa forma de pensar a temática medicina *versus* literatura, como fatalmente ligada a temática da morte, encontrando como único paliativo a ironia, não constitui uma regra para o escritor. Ele finaliza seu livro infantil-juvenil **O livro da medicina** (SCLIAR, 2000b, p. 59), colocando que, embora a medicina tenha evoluído muito desde os feiticeiros da pré-história até a atualidade, o seu fundamento em amparar o ser humano continua o mesmo, “porque o interesse na doença, como disse o grande escritor

alemão Thomas Mann, na verdade faz parte de um interesse maior, um interesse que todos nós temos e que é o interesse pela vida em si mesma”. Ou seja, é possível perceber que, ao contrário do que diz Bins, o vínculo da medicina à literatura scliariana está na vida e não na morte, já que “a doença nasce em silêncio” — início do livro **A paixão transformada**, de Scliar (1996b, p. 7-8) —, mas a consciência de anormalidade orgânica do paciente, despertará a doença da morte, ou do silêncio, pois a doença caminhará rumo a expressão em palavras. E, devido a esse gesto verbal de quem porta a enfermidade e quer livrar-se dela, comunicando-se, a doença poderá até se transformar em vida, tudo isso por causa da palavra, da abstenção do silêncio que, por sua vez, traduzir-se-á em uma história de vozes do paciente e de seu corpo dialogando com o(s) médico(s) e com seus instrumentos médicos, em uma relação cuja “comparação da medicina com o amor é muito pertinente”, ademais de ser, “inevitavelmente colorida pela emoção”. Como diz Thomas Mann, “a doença se manifesta como paixão transformada” (SCLIAR, 1996b, p. 9), causa pela qual, na medicina, como no amor, não há nem jamais, nem sempre¹¹.

É importante notar também que esse culto à vida não se faz apenas de forma individual, mas coletiva, daí o interesse scliariano, enquanto médico, pela saúde pública, responsável por atingir a população como um todo. A saúde pública não se restringe apenas à área médica, mas ocupa-se de vacinas, saneamento básico, assistência à gestante e à criança, saúde oral, envolvendo também outros profissionais, como enfermeiros, dentistas, engenheiros, etc.; seu objetivo, portanto, é promover a saúde e evitar a doença, dar lugar para que as ações preventiva e a curativa se complementem. Ademais, o interesse do médico e escritor Moacyr Scliar por essa área preventiva e coletiva mostra sua concretude, nos livros **Oswaldo Cruz** (SCLIAR, 1996a) e **Sonhos tropicais** (SCLIAR, 1992), dedicados ao médico-sanitarista Oswaldo Cruz (1872-1917), e **A majestade do Xingu** (SCLIAR, 1997c), dedicado ao médico-indianista Noel Nutels (1913-1973).

Embora Scliar tenha chegado à Saúde Pública quase por acaso, é influenciado posteriormente pelo trabalho de Noel Nutels, figura carismática e empenhada na causa indígena, fato que também contribui para o médico-escritor dirigir-se a essa importante

¹¹ “*Dans la médecine, comme dans l’amour, ni jamis, ni toujours*” (SCLIAR, 1996b, p. 9).

área médica, responsável por organizar a prevenção de doenças não individuais, mas de todo o corpo social.

Scliar chegou à Saúde Pública quase por acaso, pois esta não era uma área muito desenvolvida no seu tempo de estudante. Ao trabalhar como interno num sanatório estadual para tuberculosos, começou a ter uma visão da doença como problema social e da Saúde Pública como estratégia para enfrentar a doença de forma organizada e racional. “A sensação de que se está fazendo alguma coisa organizadamente pela população por certo foi o que mais me atraiu, muito mais do que ficar num consultório no centro da cidade à espera de clientes”. (LEITE, 1989, p. 6).

No terceiro ano da faculdade de medicina, o escritor-médico vai aprender a parte clínica na Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre, ficando a seu cargo colher a anamnese de um novo paciente. Dispara-lhe perguntas e recebe, ao final, de um médico residente que o chama de lado, uma grande lição de sabedoria: “Se tu deixares o paciente falar, ele vai acabar te dizendo tudo o que queres saber” (SCLIAR, 2000b, p. 30), ou seja, “os médicos escrevem. É natural que os médicos escrevam. Como muitos outros profissionais, habitam o universo da palavra escrita; sempre buscaram conhecimento em textos clássicos (...) e até pensam, seguindo o aforismo do grande clínico William Osler, no paciente como ‘um texto’(...) às vezes fácil (...), às vezes difícil” (SCLIAR, 1996b, p.8). Mas pena que essa anamnese, por priorizar demasiado o científico, ao invés de se aproximar do literário, mesmo que em forma de “memória” enxuta, de relato não-ficcional e objetivo, sem deixar de ser rigorosamente literária, tenha se aproximado mais do prontuário, aumentando ainda mais o “abismo de mútua incompreensão”, sumarizado no “conceito das duas culturas”, como lamenta, em uma conferência, o famoso clínico Charles Pierce Snow (SCLIAR, 2000b, p. 30).

Nos últimos anos, segundo Scliar (2000a, p. 248), vários autores, como K.M. Hunter, têm proposto a inclusão da grande literatura no currículo médico para o alargamento da visão dos profissionais, situando “a doença no contexto maior da existência e dos valores humanos”, diminuindo a distância entre as duas culturas para transformá-las em uma só: “a cultura do ser humano em sua totalidade”, o que implica a passagem obrigatória pela anamnese. Dessa forma, Moacyr Scliar, ao trazer para o

ambulatório literário a mostra médica, parece querer transformar o hiato existente entre essas duas culturas em um ditongo que una essas duas instâncias da existência humana pela celebração dos valores da vida.

Scliar (1997b, p. 528), em seu artigo “O exame pré-nupcial: um rito de passagem da Saúde Pública”, coloca que na memória da Saúde Pública do Brasil e do Rio Grande do Sul, terra de Getúlio Vargas e, portanto, sede de um apreciável movimento nazi-fascista, o exame pré-nupcial, com vistas à eugenia sempre teve boa acolhida, já que as “boas condições de saúde de ambos os cônjuges são indispensáveis à formação de filhos sadios”, segundo figura em um de seus tópicos. Embora esse “rito de passagem” sanitário — expressão cunhada por Arnold van Gennep, em 1909 — já tenha sido superado pelo progresso científico e pela mudança das condições sociais, ele evidencia o processo pelo qual um indivíduo passa de uma condição social a outra, recebendo aceitação e reconhecimento.

Na obra **O centauro no jardim** (SCLIAR, 1985a), percebe-se claramente a simbologia desse processo de transição para se receber aceitação social, não por meio do exame pré-nupcial, mas pela cirurgia que Guedali e sua mulher Tita fazem, a fim de removerem as patas, apesar de Guedali querer posteriormente retroceder nesse processo para readquirir sua liberdade perdida e já não ser mais possível.

A criação artificial da vida, presente na obra scliariana também está filiada ao tema medicina e literatura e resulta, num primeiro momento, do fato de que “todo escritor gosta de brincar de Deus, o escritor de ficção muito mais e o escritor de ficção judaica mais ainda”, de acordo com a opinião de Scliar (COUTO, 1991, p. 8). E com essa brincadeira de ser Deus, Scliar traz para seu rol temático, em **Cenas da vida minúscula** (SCLIAR, 1991), a primeira obra do Criador feita não pelo poder de sua palavra, mas pela confecção de suas mãos: a criação de seres vivos, como por exemplo, o homúnculo. O “homúnculo” é tomado do experimento do médico-alquimista suíço, Philippus Aureolus Theophrastus Bombastus von Hohenheim (1490-1541), autodenominado Paracelso, que afirma “ter criado o ‘homúnculo’, um ser nascido pela incubação do esperma num frasco mantido tépido pela imersão em esterco de vaca constantemente renovado” (SCLIAR, 1996b, p. 66).

O escritor-criador erige sua manufatura lançando mão tanto do minimalismo quanto do maximalismo, uma vez que, como admite em Couto (1991, p. 8), tem “realmente uma obsessão por figuras pequenas e gigantescas”. Ao fazer literatura com **A chave do tamanho**, de Monteiro Lobato, evidencia, além da recreação, a conduta irreverente e teimosa do Povo Eleito em relação a seu Deus, pois, conforme o parecer de Scliar (1985b, p. 8), os judeus têm “com a divindade uma relação dialética”, apesar da irracionalidade desta. Assim, Scliar, fazendo uso do humor e da imaginação, traz à tona um profundo humanismo para falar de seus objetivos temáticos: a relação do homem com suas divindades, bem como a identidade cultural e religiosa, no exercício da tolerância.

A criação artificial da vida conecta-se ao pensar ou ao estigma dos/sobre médicos como semideuses, porque, uma vez que “o texto médico (...) quer prescindir da emoção” (SCLIAR, 1996b, p. 8-9), convertendo-a em uma linguagem simples e neutra, o médico recorrerá à ficção e à poesia, como forma compensatória, e, “às vezes sem o saber, ou fingindo não saber: quando Paracelso descreve a criação do homúnculo a partir do esperma incubado está pretensamente descrevendo um evento científico, mas em realidade está inventando”.

Em **Cenas da vida minúscula**, ao tratar da criação de pequenos seres humanos, uma das fantasias mais antigas da humanidade, mostrando o jogo entre homem e Deus, bem como a petulância da criatura em, sempre que possível, intentar se sobrepor ao Criador, “Moacyr Scliar reduz seres e objetos para extrair alegorias do cotidiano desde os tempos do rei Salomão” (ISMAEL, 1991, p. 4). E, em “Histórias da terra trêmula”, ao falar da criação de seres gigantesco, como a colona doméstica Gertrudes, toda amputada por seus patrões, deixa-se entrever a fantasia mítica judaica, em conformidade com Couto (1991, p. 8), a qual, aliás, “emerge nos momentos de maior crise desse grupo humano” e está relacionada “com o poder, sobre quem domina quem”.

1.2.1.14 A psicanálise e a ficção

Psicanálise e ficção, na obra scliariana, ora caminham juntas apenas, ora se perpassam, ora se confundem, deixando entrever uma tênue relação entre ciência e

magia, racional e irracional, técnica e arte, terapia material e ocultismo judaico (cabala, alquimia) espiritual. Nesses binômios, o realismo se relaciona com o escapismo revelando muito do que é comum entre cada par, apesar de que cada elemento só existe na medida em que o seu outro também o faça. No caso específico da psicanálise e da ficção, como pondera Scliar (1987, p. 7), “ambas lidam com a linguagem, que num caso é instrumento terapêutico, noutra a ferramenta de criação artística, ambas lidam com a metáfora, ambas acreditam na força das emoções e no poder do inconsciente”.

Assim, embora a psicanálise habite um terreno partilhado pela ciência (medicina) e pela ficção (literatura), enfoques diferentes como se sabe, é também compartilhada pela linguagem, comum a ambas — responsável por lhes trazer a certeza mas também a incerteza, a razão mas também a sedução, o remédio mas também a perversão, o diagnóstico palpável mas também o miraculoso inexplicável. A psicanálise liga-se ao inconsciente, portanto, às emoções, mais ligadas, por sua vez, ao verossímil da ficção que ao verdadeiro, necessário, da ciência, e mesmo Freud (1856-1939) relutava em enquadrá-la em um dos ramos da medicina.

É significativo que o grande prêmio atribuído a Freud tenha sido o prêmio Goethe (1930), pela cidade de Frankfurt, uma vez que ambos buscam uma síntese entre as duas culturas. Aliás, o pai da psicanálise, conforme aponta Scliar (1996b, p. 11), parte, com frequência, da literatura para sua investigação do inconsciente, valorizando a palavra como instrumento de prospecção e terapia, isto é, “psicanálise sem palavras é virtualmente impossível. Como é impossível literatura sem palavras”. Portanto a palavra é a interface das duas culturas e nela há pontos em comum: “uso da palavra, a utilização da metáfora, o problema com a censura”; bem como diferenças: “na forma de usar a palavra, no objetivo com que a metáfora é utilizada, na maneira de enfrentar a censura”.

Como se vê, ainda segundo Scliar (1996b, p. 11), o uso que a psicanálise e a literatura fazem da palavra é diferente, pois para a literatura a palavra é um instrumento estético que valoriza o conteúdo, enquanto para a psicanálise tanto a adequação da palavra quanto a inadequação da mesma — o lapso, o silêncio, o gesto, a entonação — são importantes. Há, ainda, dois pontos em comum entre elas, sendo um deles sua ligação com a Bíblia, mitos e narrativas fantasiosas na construção da metáfora, por exemplo, Freud usa a metáfora Ego, Superego e Id para desmanchar a neurose. O outro

ponto é em relação à briga com a censura, pois, embora a censura faça com que a mente mande para o inconsciente os conflitos que a incomodam, tanto para a literatura quanto para a psicanálise a estratégia orgânica do recalque não funciona, uma vez que “os conflitos retornam sempre”. Pode-se dizer que, em nível ficcional, retornam em forma de literatura, tardia muitas vezes, para sarar o inconsciente das pessoas, e, em nível psicanalítico, retornam em forma de pesadelos, transtornos somáticos e sofrimentos, para sarar o inconsciente do indivíduo.

A título de exemplificação do efeito terapêutico da psicanálise no indivíduo e, por vezes, até em todas as pessoas da mesma ascendência a partir de então, pode-se tomar a obra **A estranha nação de Rafael Mendes** (SCLIAR, 1983), na qual o Rafael Mendes, financista, sempre tem pesadelos com cavaleiros medievais, profetas e personagens históricas, assim como tiveram os outros Rafael Mendes da mesma genealogia. “A repetição”, para Derrida (1995, p. 185-186), “não acrescenta nenhuma quantidade de força presente, nenhuma intensidade, reedita a mesma impressão: tem contudo poder de exploração”. Mas é possível perceber que a reicidência, atualizada na forma de pesadelos e, portanto, de sintomas psíquicos, funciona como pulsões de vida ou como a “diferença” derridiana, para a busca terapêutica que só acontecerá após o conhecimento integralizado de toda a história genealógica dos Rafael Mendes.

E isso só acontece depois da leitura de cadernos (“Primeiro caderno do cristão-novo”, “Segundo caderno do cristão-novo” e “Terceiro caderno do cristão-novo”), sendo, por sua vez, um alívio tanto para o indivíduo Rafael Mendes, financista, como para todos os demais membros da genealogia que eventualmente nascerem após ele. Desse modo é preciso redimensionar a ponderação freudiana — para quem “os sonhos são realizações de desejos” (FREUD, 1987, p. 322) —, pois, como se pode ver, assim como os sonhos realizam as aspirações do dia-a-dia, eles, antes de realizá-las, também impulsionam buscas a fim de que as aspirações se realizem.

Embora para Freud, o impulso artístico escape à análise, Hermann Hesse (1877-1962) e Thomas Mann (1875-1955) consideram a análise psicanalítica importante tanto para o artista, à medida que o legitima perante ele mesmo, quanto para a ficção, à medida que escancara para a sociedade convencional a verdade do inconsciente.

Como Thomas Mann, ele [Hesse] via na análise uma aproximação filosófica à fantasia, e, sobretudo, uma busca da verdade interna. “A análise exige uma sinceridade à qual não estamos habituados”, escreveu. Uma coisa que considerava mais importante que “o confortável ajuste ao mundo e a seus valores”. Para ele, o inconsciente poderia ser uma fonte de solidariedade contra uma sociedade cheia de convenções. (SCLIAR, 1996b, p. 210).

É importante ressaltar, em Scliar, a influência da leitura freudiana, embora o escritor gaúcho-judeu considere seu compatriota Freud um auto-repudiado. Moacyr Scliar diz que “os fortes, humanamente fortes, as grandes cabeças descendentes de famílias judias tem-se distanciado de todo judaísmo, assumindo um ponto de vista exterior a ele e de fato objetivo ou cultural, como Marx ou Deutscher, e até detestando-se como Freud” (HECKER FILHO, 1973, p. 4). Além de que parece, segundo a declaração feita a um jornalista, em 1926, ter ficado ao lado dos semitas, não por um sentimento próprio, mas só por causa do ódio e preconceito do qual eles eram vitimados: “A minha língua é o alemão. A minha cultura, as minhas realizações, são alemãs. Eu me considerava intelectualmente um alemão, até a emergência do preconceito anti-semita na Alemanha e na Áustria. Desde então, prefiro me proclamar judeu” (SCLIAR, 1993, p. 137). Pela fala de Freud, dá-se a impressão de que ele se converteu contraditoriamente ao judaísmo mais por ódio que por amor aos judeus, à semelhança do polêmico escritor Arthur Koestler (1905-1983), em cuja obra, diversificada e desigual, apesar de interessante, poder se ler em suas páginas: “tornei-me judeu porque odiava os judeus” — romance parcialmente autobiográfico **Ladrões na noite** (SCLIAR, 1993, p. 149).

Scliar admite ter lido e aprendido muito com Freud, o primeiro a explorar as fantasias do inconsciente, a tatear o caminho entre o *ego* e o *id*, aproximando-se desse problema não só por uma atitude científica, mas também emocional. Certamente também foi com Freud que aprendeu o *sui generis* escritor judeu-americano, Isaac Bashevis Singer (1904-1991), cujos temores que o perseguem, fantasias cultivadas e clima místico evocado fazem parte de um inconsciente judaico composto de histórias bíblicas e de lendas acumuladas ao longo dos séculos.

As descrições patológicas das personagens são corriqueiras ao longo da obra de Scliar que, por sinal, sente-se muito à vontade, devido a sua familiaridade e consangüinidade com a leitura freudiana, bem como a sua habilidade no diagnóstico de médico, enquanto “o sexo”, de acordo com Silverman (1982, p. 175), “é claramente relegado a segundo plano, e tratado apenas como uma expressão de comicidade, talvez devido à preocupação do autor em não enfatizar a superdependência freudiana”. No entanto, essa constatação sobre a questão sexológica scliariana não parece muito compatível com a ótica do escritor, pois considera que, do tema sexo, não há mais como se desvencilhar, por estar presente em todos os lugares (informação verbal)¹².

1.3 A obra

A obra scliariana, de natureza prosaica, já chega, hoje, a um arsenal cultural autônomo e auto-suficiente com características próprias de, mais ou menos, setenta livros, dentre eles contos, romances, novelas, crônicas, ensaios, antologias e coletâneas, além de sua contribuição dada em eventos nacionais e internacionais, em revistas e colunas de jornais de grande circulação como **Folha de São Paulo** e **Zero Hora**. Muitas de suas narrativas já foram adaptadas para o cinema, teatro e televisão. Sua obra suscita interesse tanto de um público mais jovem e inexperiente, que busca na literatura as primeiras orientações e a fantasia, quanto de um público mais maduro e ávido de cultura e conhecimento humanos, que busca na literatura a denúncia e a História, ambas suportáveis, muitas vezes, pela máscara ficcional e pela presença do humor tão peculiares ao autor.

A literatura do imortal Scliar já está traduzida para mais de doze idiomas, dentre eles o inglês, francês, espanhol, alemão, sueco, hebraico, finlandês, búlgaro, norueguês, polonês, etc. Transita com absoluta autonomia pelo amplo continente literário latino-americano do pitoresco tropical, da saga político-social e do realismo mágico, sem se

¹² Informação fornecida por Moacyr Scliar em uma palestra proferida no Congresso de Professores da Rede Pública Estadual “Ler e Viver”, em Serra Negra, São Paulo, em maio de 2005.

deixar prender, mas também sem ser estranha e marginal a todo esse continente. Suas principais publicações, segundo o prefácio do livro **Um sonho no caroço do abacate** (SCLIAR, 1996d, p. 6), são “**O centauro no jardim** [o mais traduzido], **A estranha nação de Rafael Mendes**, **O exército de um homem só**, romances, e **A orelha de Van Gogh**, contos”.

É detentor dos prêmios: Prêmio Academia Brasileira de Letras, Prêmio Guimarães Rosa, Prêmio Brasília, Prêmio Associação Paulista de Críticos de Arte, Prêmio Casa de las Américas, Prêmio Pen Clube do Brasil, Prêmio Academia Mineira de Letras, Prêmio Joaquim Manoel de Macedo, Prêmio Cidade de Porto Alegre, Prêmio Fernando Chinaglia, Prêmio Walmap, Prêmio Érico Veríssimo, Prêmio Escrita, Prêmio Jabuti, Prêmio Mário Quintana, Prêmio José Lins do Rego, além de menções honrosas.

Eis uma breve apresentação, apenas de suas obras premiadas:

O carnaval dos animais (SCLIAR, 2001a), Prêmios Academia Mineira de Letras (1968), Joaquim Manoel de Macedo (Governo do Estado do Rio de Janeiro, 1974) e Cidade de Porto Alegre (1976, para um conto).

Os contos contidos em **O carnaval dos animais** (1968) atualmente são tanto da primeira edição, 1968, pela Editora Movimento, de Porto Alegre, quanto da segunda edição, 2001, pela Ediouro, de São Paulo, quando foram acrescentadas outras histórias, na sua segunda parte. Nessa obra, por exemplo, é saliente a presença do fantástico (entenda-se realismo mágico), em que os contos, partindo do real, acrescentam à realidade o fantástico, não como forma evasiva, mas de maneira a lançar uma crítica ao cotidiano, no qual e do qual o indivíduo se encontra violentado e banido, tamanha é a opressão da engrenagem social que sobre ele paira. Assim a função desse fantástico não é a de exacerbar para melhor evidenciar a problemática da violência social, mas sim mostrar a própria existência humana, dotada de exploração, em todos os níveis, de uma forma assustadora, ao ser apresentada na realidade da fantasia, sendo o que choca mais o leitor não o fantástico da realidade, mas o fantástico da fantasia/ficção, como se uma coisa estivesse alheia à outra.

O exército de um homem só (SCLIAR, 1973), novela ainda inédita recebe menção honrosa, Prêmio Fernando Chinaglia (União Brasileira de Escritores, 1972) e Prêmio Joaquim Manuel de Macedo (Governo do Estado do Rio de Janeiro, 1974).

O exército de um homem só (1973) é importante pela sua quixotesca personagem central que, no papel de Mayer Guinzburg, representa a metade do quixotismo judeu do desejo de enriquecer, e, no papel do Capitão Birobidjan, representa a outra metade do quixotismo judeu do idealismo, perseguido por seus fantasmas.

Os deuses de Raquel (SCLIAR, 1975) recebe a menção honrosa Walmap, antes mesmo de sua publicação e com outro título: **Os dias de Raquel** (1973).

A narrativa, passeando entre a história de Raquel, do bairro latino Partenon, onde ela vive, dos imigrantes judeus, da psiquiatria gaúcha e do olhar, mostra tamanha asfixia e necessidade de busca de identidade, por parte de Raquel, que pode chegar aos mesmos limites da loucura do narrador-personagem Miguel. Empregado na ferragem do pai de Raquel, Miguel, “profeta”, vigia-a de perto, por meio de um olho onisciente, enquanto ela dirige pelas ruas da cidade, ademais da perseguição de seus fantasmas da infância, adolescência e idade adulta. Para Monteiro (1998, p. 191), “Raquel representa os dilemas dos imigrantes judeus em busca de demarcar o “lugar” de sua identidade no espaço urbano: uma territorialidade”, além de fazer parte do paradigma scliariano para as personagens centrais: patéticas e perplexas, ou, nas palavras do mesmo Monteiro (1998, p. 186), “seus personagens centrais são os ‘gauches’ da vida, as quais, na tentativa de compreender a fatalidade do seu destino, realizam um mergulho na sua história de vida e na do grupo (familiar, étnico, geracional)”.

(O ciclo das águas) (SCLIAR, 1976b), Prêmio Érico Veríssimo de Romance (1975) e Prêmio Érico Veríssimo (1976, 2º lugar), além de fornecer um retrato da presença, na ficção urbana, do imigrante judeu na formação social e cultural da região sul do Brasil, trata do conflito de identidade psicológico e cultural vivido pela segunda geração desse imigrante que esquece as raízes de seus pais, mas não pode se livrar delas e, por isso, são personagens problemáticas e problematizadas, apresentadas em momento de crise, ao encarnarem as contradições do ser humano. Elas vivem e se debatem em meio a esse conflito, e, tal qual o ciclo das águas, o ciclo vital, que tem permanente movimento desde seu início até seu término, esbarram-se sempre nas paredes desse ciclo, pois, embora ele seja dotado de uma dinâmica própria, pouco espaço deixa para se sair dele, daí os parênteses do título. Esses parênteses, conforme a análise de Vogt (1979, p. 72), justificam-se porque essa obra mostra-se como uma

consciência mítica das formas de produção ficcional do autor, aparecendo, então, “como uma espécie de alegoria de si mesmo e dos romances que o precederam”.

A personagem principal da obra, Esther, é inspirada na figura de uma velha prostituta a quem Scliar atende como médico. Ela o impressiona muito pelo contraste entre a deterioração físico-mental e a capacidade de sedução. Essa personagem carrega por trás da fantasia ficcional a amarga denúncia do tráfico judeu de mulheres brancas na América Latina, inclusive, segundo Scliar (1985b, p. 101), pouco depois que o livro foi publicado, ele recebe um telefonema anônimo, em que a pessoa o censura por ter tratado de “um assunto que deveria ‘ficar em silêncio’”. A desconformidade de seu anônimo interlocutor é compreensível, devido ao suposto receio de que os anti-semitas explorassem o assunto, mas o que o escritor tenta deixar claro é que judias prostitutas na Latino-América ou *gangsters* judeus nos Estados Unidos nada têm a ver com o “caráter judaico” que, por sinal, condena o tráfico e o banditismo, providenciando ajuda às mulheres vítimas de lenocínio, por intermédio da instituição londrina *Ezrat Nashim*, todavia em circunstâncias de miséria e de luta pela sobrevivência os judeus também recorrem a métodos que outros usariam e usam.

Histórias da terra trêmula (SCLIAR, 1976c), livro que recebe, por ocasião de sua publicação, pela Vertente, em São Paulo, o Prêmio Escrita (**Revista Escrita**, 1976). Em muitos dos contos, quem domina quem e as implicações dessa relação no tecido social são postas em xeque. A exemplo disso, o conto de mesmo nome evidencia a “fina ironia de Moacyr Scliar”, no dizer de Fonseca (1981, p. 7), pois o socialmente pequeno, mesmo sendo hiperbolizado, ainda assim é eufemizado pelo socialmente grande que, de maneira natural, mantém-no como vítima de seu poder.

O conto “História porto-alegrense”, publicado no livro **Mistérios de Porto Alegre** (1976) é patrocinado e premiado pela Prefeitura de Porto Alegre, premiação coerente com os objetivos da administração local, uma vez que o conto expõe um painel da expansão territorial de Porto Alegre, em contraposição com a diminuição sentimental e amorosa de um casal de amantes porto-alegrenses, cujo destino pode até ser a deriva estóica da vida.

Doutor Miragem (SCLIAR, 1978), ainda inédito, Prêmio Guimarães Rosa (1977), de linguagem envolvente, anedótica e coloquial, imitando a forma íntima

brasileira de falar, é a narração alternada entre a simultaneidade e a ulteridade. Ou seja, o médico porto-alegrense, Felipe, na condição de seqüestrado, vai mostrando o que acontece “agora”, frente a seu seqüestrador, Ramão, ao mesmo tempo que apresenta as lembranças que lhe vão vindo à tona, fruto de um “antes”, tudo isso em um tom de monólogo. Apesar de um episódio contado parecer incoerente ou até fantástico, em relação à narrativa, posteriormente nota-se que tudo diz respeito a tudo. Assim, o aparente descompasso do “antes-agora”, presente em **Doutor Miragem**, funciona como um grande quebra-cabeça que vai se montando, a partir das duas narrativas de caráter presente e pretérito. O que parecia não aplicável à obra se deixa perceber como pequenas sugestões, responsáveis pelo clima de envolvimento e magia ficcional, tão peculiares ao autor que demonstra grande habilidade no vaivém da dupla temporalidade. Nessa dupla e concomitante cronologia entre presente e passado, tem-se o médico Felipe em seu cativeiro, ao lado de seu agressor, Ramão, no “agora” da narrativa, *versus* a trajetória paralela de suas vidas, desde a infância até a fase adulta: Felipe, filho de caixeiro-viajante, que se torna médico, e Ramão, interiorano muito pobre, que vai para a capital e torna-se seqüestrador, no “antes” da narrativa.

É apenas por meio de sugestões que vai havendo uma aproximação entre o agressor, Ramão, e o agredido, Felipe, até ficar claro, ao final, a troca de papéis executados pelas personagens ao longo do paralelismo de suas vidas, isto é, aquele que parece, no nível do “agora” ser o agressor, Ramão; no nível do “antes” é o oprimido e vice-versa, pois Felipe tem causado dano a seu seqüestrador, à medida que autopsia sua irmã, “mata” seu pai e transa com sua mulher. Dessa forma, repete-se, mais uma vez, o paradigma social de que o pobre é sempre vitimado pela classe média — Ramão, ainda para confirmar isso, aparece desmaiado frente a Felipe, seu real agressor — e a classe média pela alta — Felipe aparece no perfil de um boneco frente aos charlatões ricos e espertos da medicina, seus agressores —, daí a vida ser apenas uma miragem, como bem sintetiza o título, alinhavado à frase final do romance, porque, ao se tentar dar concretude aos sonhos, a felicidade almejada não passa de uma mera ilusão de ótica. De mais a mais, o que está sempre presente, como alega Leite (1989, p.15) é o “humor e [a] ironia, do realismo ao absurdo, mas sempre com a reflexão sobre o poder”.

Marchon (1981, p. 90), porém, mostra no autor tanto qualidades como defeitos, que, por sinal, estão “para sempre ligados”, apontando falhas ao esboçar personagens, demasiado, esquemáticas, muito em função de uma idéia anterior a elas: “Os personagens parecem surgir para provar uma teoria, num parcial regresso aos moldes naturalistas”. Contudo o crítico não deixa de citar as virtudes de Scliar, ao primar pela não gratuidade de nada: “É toda uma habilidosa técnica de construção de romance, onde nada aparece por acaso...”. Estas últimas são, de igual modo, referendadas por Patai (1980, p. 378), para quem Moacyr Scliar mostra novamente as infinitas possibilidades de uma técnica contra-pontual nas mãos de um romancista que sabe o que fazer com ela¹³. **Mês de cães danados** (SCLIAR, 1977), ainda inédito, Prêmio Brasília (1977) é um exemplo da presença dos fatos sociais e políticos na obra de Scliar, pois esse romance de 1977 trabalha exclusivamente sobre a renúncia de Jânio Quadros, em 1961, e as conseqüentes peripécias políticas que levam João Goulart à presidência. O herói do romance é o mendigo de perna atrofiada, Mário Picucha, que perpassa, com sua história pessoal, os grandes acontecimentos políticos do país, reduzido aos limites de sua herança familiar, um poncho, com a típica perspectiva espacial exígua do narrador, fixada a partir de um ponto de uma rua porto-alegrense.

Nessa obra, a consciência do indivíduo é meramente cronológica e anedótica, mostrando uma seqüência de números e datas que caminham juntos aos eventos, mas de maneira desarticulada. É dessa forma que o narrador-personagem registra a história, ou seja, pelo viés da subjetividade de um diário e pela contingência com que amontoa também notícias de jornal, tratando, por sua vez, de assuntos que vão desde a projeção de problemas particulares, como sua impotência sexual, até fofocas sociais e fatos políticos.

O centauro no jardim (SCLIAR, 1985a), Prêmio Associação Paulista de Crítica de Arte (1980), primeiro livro de scliariano a ser traduzido, é o preferido do escritor. O centauro representa o poder, o olhar o mundo desde o alto, um poder que ao longo da história raramente esteve nas mãos dos judeus. Escrevê-lo foi uma experiência diferente das demais, tão empolgante que, segundo o próprio Scliar (1989, p. 50) declara,

¹³ “*Moacyr Scliar again shows the endless possibilities of a contra-punctual technique in the hands of a novelist who knows what to do with it*” (PATAI, 1980, p. 378).

“passava as noites em claro, escrevendo simplesmente porque não podia parar de escrever”. É uma experiência tão visceral e obsessiva que, para a cena da circuncisão do centauro, o autor pergunta a um amigo veterinário se cavalos têm prepúcio e, enquanto escreve a obra, galopa pelos pampas de sua imaginação e vai dar a lugares tão surpreendentes que se sente um pouco cavalgar, o que gera até o comentário de um crítico americano: “Mr. Scliar deve ter sangue de centauro” (SCLIAR, 1987, p. 7). Na elaboração dessa obra, o ficcionista — arrastado pelas potencialidades da personagem, que em sua metade de cavalo remete à figura do gaúcho, o centauro dos pampas, à idéia de liberdade, do instinto puro, da possibilidade de se poder galopar além dos estreitos limites da aldeia e do gueto — não poderia utilizar-se de espaço melhor, os campos do Rio Grande do Sul, para a representação dessas cenas. E, uma vez que “o escritor é, de certa forma, um fabricante de símbolos, de protótipos, de paradigmas” (SCLIAR, 1987, p. 7), o centauro lhe ocorre por causa de sua simbologia dual e faz com que vá dar no conflito de identidade dos aspectos racionais e irracionais que compõem a simbologia mitológica do centauro, estendendo-se ao conflito de sua dupla identidade de homem e animal, judeu e brasileiro, homem do campo e homem da cidade, burguês acomodado e aventureiro, isto é, o protótipo de sua geração: do filho do imigrante (informação verbal)¹⁴.

Segundo Sobral, Scliar em **O centauro no jardim** levanta a problemática de como integrar a cultura individual dentro da dominante sem perder o sentido próprio. Essa perspectiva interna é combinada com a negociação da cultura judaica, numa narrativa de como a diferença é percebida¹⁵. Nota-se que, enquanto o conflito de identidade é instalado também pela divisão antropológico-cultural do homem brasileiro e judeu, o fator diferenciador, portanto o judaísmo, é justamente o responsável por assegurar essa unidade da diferença, apesar de contraditoriamente a condição judaica ser de permanente “exílio e descentramento social” (ZILBERMAN, 1981, p. 8).

¹⁴ Informação fornecida por Moacyr Scliar em uma palestra proferida no Congresso de Professores da Rede Pública Estadual “Ler e Viver”, em Serra Negra, São Paulo, em maio de 2005.

¹⁵ “raises the problematic of how to integrate one’s own culture into the dominant one without losing a sense of self. This inner perspective is combined with the negotiation of Jewish culture; a narrative about how difference is perceived” (SOBRAL, 1998, p. 2681A).

Em **O olho enigmático** (SCLIAR, 1986), Prêmio Jabuti (Câmara Brasileira do Livro, 1988), presentifica-se o tema do olho, semelhante à obra **Os deuses de Raquel** (SCLIAR, 1975), em que há a presença intrusa e misteriosa do olho que vigia Raquel. Essa temática do membro olho é algo que incomoda o escritor e, por isso, escreve a respeito dela. Por exemplo, uma coisa que o impressiona, dado seu caráter fantasmagórico, é a imagem do olho no retrovisor. Talvez Scliar conceba no olho, membro-metade ao qual é reduzido o imigrante, a metonímia paradoxal de diminuição necessária para o exercício da perscrutação, mas também a resultante da ampliação da autodefesa e do poder que, às vezes, lhe é concedida. Assim, o imigrante, no papel do estranho à sociedade, apesar de tudo espiar e por tudo expiar, encontra no olhar, enigmático para quem o mira, sua primeira defesa, como declara Scliar (1985b, p. 93): “Mas ele [o estranho] espia e expia. E aí — no olhar — está o primeiro poder do estranho. Ele vê o que os outros não vêem. Olho arguto, olho mágico, enxerga poros nas superfícies lisas, minúsculas fissuras nos revestimentos. O estranho, até então frio e vazio como um ventre de larva, é agora um olho — enigmático”. E toda essa cognição e abstração advinda do olho se materializa de forma ativa na mão, metonímia da ação e, portanto, o outro membro constituinte do contraponto genético do imigrante, como também o declara Scliar (1985b, p. 93): “Mas abaixo do olho está a mão. Valendo-se do que vê o olho, a mão mete-se. O mirar dá lugar à ação. E agir vai de um extremo à outro, da militância revolucionária à especulação financeira. Agir inclui também o fazer, o fabricar”.

A orelha de Van Gogh (SCLIAR, 2000d), Prêmio Casa de las Américas (1989) é, conforme aponta a redação do caderno Letras da **Folha de São Paulo** (SCLIAR, 1989b, p. 8), “um sucesso já a partir do título, como lembrou um editor (...), já sai premiado: foi considerada a melhor obra de prosa entre as inscritas no concurso promovido este ano pela Casa de las Américas”. O título do livro é também o título de um dos contos do livro, cujo narrador-personagem é um garoto de doze anos, confidente do pai, comerciante de secos e molhados à beira da falência. O conto é, segundo o comentário da obra feito na aba da edição da ocasião do prêmio (SCLIAR, 2000d), um “modelo de concisão e ironia, onde uma situação humana quase trágica, tensionada por um detalhe mórbido, produz uma verdadeira ‘bofetada metafísica’ no leitor, para usar expressão

muito cara a Julio Cortázar”. Isso tudo oscilando em intensidade, mas, de qualquer forma, repetindo-se nos demais contos, nos quais, ademais da desestabilização do leitor, está presente uma peculiaridade judaico-kafkiana: a parábola, que é uma narrativa, de acordo com Scliar (1985b, p. 76-78), indireta, coloquial e aberta, *mashal* em hebraico; ou uma curva com ponto de chegada definido ou indefinido, portanto, paradoxal, *parábola* em grego.

Além de trazer à baila a temática judaica, bem nas entrelinhas também pela questão do comércio, pela necessidade da arte e sensibilidade para com o artista, e pela condução alimentadora da família pela mãe, de maneira afetiva e racional, o conto aborda temas como a original e a réplica, no que diz respeito à arte; o biográfico e o pseudobiográfico, no que diz respeito ao artista; o contra-ponto entre a razão e a emoção, no que diz respeito ao ponto de vista dos adultos; e os labirintos que se sobrepõem à inteligibilidade, no que diz respeito à criança e ao adolescente.

Segundo as considerações de Santos e Santos (1998, p. 111), ao proceder à análise do conto “A orelha de Van Gogh”, tais labirintos são transformados em verdadeiras incógnitas — “que a vida é um labirinto, nós sabemos, o que não sabemos é como sair dele, o que não faz a menor importância: Jorge Luís Borges preferiu morrer neste labirinto a ser devorado pelo minotauro, Van Gogh sai dele no rastro de uma bala de revólver”.

Há no conto outros temas, presentes, inclusive, nos outros vinte e três contos que compõem o livro. São eles o desengano humano da hipocondríaca personagem Jorge, em “Não pensa nisto, Jorge”; a exploração do outro em todos os níveis, em “Inéditos”; a tragédia humana das ações sempre como perdas, em “No mundo das letras”; o sadismo do roubo pelo roubo do próprio dono da livraria, em “No mundo das letras”; etc.

A imensa produção ficcional de Moacyr Scliar, é premiada, em seu conjunto, pelo menos, duas vezes, com os Prêmios Pen Club do Brasil (1990) e Mário Quintana (1999), antes do escritor assumir o posto da imortalidade, na Academia Brasileira de Letras, em 22 de outubro de 2005, ocupando a cadeira de número 31, pertencente anteriormente ao escritor mineiro Geraldo França de Lima, falecido em 22 de março do mesmo ano.

A majestade do Xingu (SCLIAR, 1997c), Prêmio José Lins do Rego (Academia Brasileira de Letras, 1998) permite a Scliar realizar o antigo desejo de dedicar uma de suas obras a “uma das figuras mais extraordinárias do Brasil contemporâneo: Noel Nutels, sanitarista que trabalhava com populações indígenas” (SCLIAR, 1985b, p. 107), defendendo a causa indígena numa “época em que nossos índios eram exterminados por causa de suas terras”, Nutels “era um médico com visão social” (SCLIAR, 2000b, p. 57-59). Judeu da Ucrânia e da mesma região de Isaac Babel e Clarice Lispector, refugia-se com a família em Recife e na pensão de sua mãe, Dona Berta, moram também Rubem Braga e Ariano Suassuna. Embora pouco vinculado à comunidade judaica, Nutels tem muito do humor e do espírito contestador inerentes a esse povo, e tamanho é seu entusiasmo, que nasce no médico-escritor, Moacyr Scliar, a vontade de se dedicar à saúde pública.

A majestade do Xingu (1997) narra a história de um velho cardíaco, na UTI, contando para seu jovem médico, ou o seu inconsciente contando — uma vez que esse suposto interlocutor jamais se manifesta —, sobre sua vida, mas principalmente sobre o médico indigenista Noel Nutels. Apesar de falar o tempo todo, quase, só do médico indianista, com ele tem contato pessoal, apenas quando criança, durante a viagem de navio, onde a família do narrador e a família de Noel, ambas judaicas e foragidas da Rússia, conhecem-se e os dois garotos travam passageira, mas forte amizade. Ao chegarem ao Brasil, dona Berta, a mãe de Noel, ele e a tia se encontram com o pai, Salomão, e seguem para Laje do Canhoto, Pernambuco, enquanto a família do narrador segue para o Bom Retiro, em São Paulo, capital. Apesar de nunca mais se encontrarem, o narrador sabe tudo sobre a vida de Noel que se tornará conhecido internacionalmente como o médico dos índios e comunista. O anônimo narrador tem até uma pasta com fotos, entrevistas, artigos de jornais e revistas, piadas e inscrições de banheiro colecionadas por Noel. Mostra-a a seu médico do UTI, ou é seu inconsciente quem mostra; enfim, sabe e acompanha tudo que se trate de Noel Nutels.

O narrador-personagem narra a história a partir de um anonimato absoluto, pois não se sabe nunca seu nome ou apelido. Sabe-se de cada membro de sua família e até detalhes muito particulares da vida de Noel Nutels, ou seja, conhece-se muito a respeito do outro que integra a obra. Em contrapartida, esse narrador em primeira pessoa, como

são, em geral, as personagens narradoras de Scliar, é medíocre e tem apenas um papel de fantoche social. Ocupa puro e simplesmente um espaço e um tempo sobre os quais, em sua função pró-forma, lhe é vedada a possibilidade da intervenção, só lhes restando o desprezo da família e da sociedade, à causa de sua pateticidade patológica e crônica, porque, eternamente vai adiando a ação.

O anônimo narrador, mesmo venerando seu companheiro de viagem, de seu tempo de criança, e querendo sempre reatar aquele laço de amizade do passado — daí manter em estado de quarentena tudo que se refere ao menor detalhe relativo à vida do médico indigenista —, tem sua ação castrada pela opinião familiar a respeito dele e pela sua própria opinião, o que resulta em uma inatividade absoluta e em uma frustração do “eu” com o espelho sócio-familiar e com seu auto-espelho. No entanto, de modo paradoxal, se para a sociedade interior à ficção, esse narrador é totalmente sem autoridade, pensando-se na sociedade exterior ao ambiente narrativo, para o leitor por exemplo, esse narrador tem autoridade máxima, e é única e exclusivamente por intermédio dele que a narração é viabilizada.

A mulher que escreveu a Bíblia (1999) — (SCLIAR, 2001f) —, Prêmio Jabuti (2000), pode-se dizer que está dividido em duas partes. Na primeira, bem sucinta, com apenas dez páginas, impressas em itálico, um famoso terapeuta de vidas passadas conta como sendo um medíocre professor de História chega a essa especialidade da psicanálise. E, dentre seus importantes pacientes, passa a receber a anônima filha de um fazendeiro que, ao regredir no tempo durante as sessões, descreve-se, em pormenores, como sendo uma das muitas esposas — apaixonada — do rei Salomão. O terapeuta se apaixona pela paciente, mas, no dia em que resolve confessar-lhe seu amor, ela deixa um recado que não comparecerá e lhe pede para ir a seu apartamento. Dobrando a esquina, ele a vê, tomando um táxi, feliz, abraçada a um homem que seguramente é o antigo empregado do pai dela, quem o fazendeiro surra e expulsa por desvirginar sua outra irmã, no dia em que a paciente decide confessar-lhe seu amor. No apartamento, com uma colega de trabalho, ela lhe deixa uma carta, agradecendo a ajuda, através da qual é possível dissipar a raiva pelo rapaz e proporcionar o renascimento do amor, e uma pasta, contendo a história que havia escrito, baseada em suas viagens ao passado.

Na segunda parte da obra, da qual a narrativa propriamente se ocupa-se e impressa em letra normal, uma das setecentas esposas de Salomão, também anônima, conta desde sua infância de aldeia israelense, pobre e desprezada, por causa de sua lendária feiúra, até tornar-se uma das esposas do rei, por causa de alianças políticas. Porém, sendo a única a saber ler e escrever, o monarca a incumba de escrever um livro sobre a trajetória do povo judeu: a **Bíblia** — aliás os judeus são conhecidos como “o povo do livro”. Ela o faz, sem não poucas brigas com os velhos detentores do saber palaciano a quem Salomão entrega a redação da obra anteriormente. Mas eles, apesar de saberem tudo, até como testemunhas oculares, há dez anos, apenas falam, discutem, brigam e não chegam a um texto comum. Depois de muito trabalho, a mulher escriba dá a última revisada na cópia do texto que será um presente para a rainha de Sabá, visitante que está de partida. Estão todos reunidos no salão, quando alguém grita que o quarto dos manuscritos está em chamas. É um pastorzinho, por quem a escriba pensava estar apaixonada, mas que, tendo desvirginado sua irmã, é apedrejado e expulso da aldeia por seu pai. O rapaz, infiltrando-se no castelo sob o pretexto de guia da caravana da rainha, queima o livro que consagrará intelectualmente o rei Salomão, por acreditar que o monarca merece ter um castigo, uma vez que deixou a vaidade e a luxúria invadirem seu coração, bem como, supondo que ela fosse escrava de Salomão, poder livrá-la da escravidão. O rei, para espanto de todos não o julga, mas confere essa tarefa a sua esposa redatora da **Bíblia**. Esta o absolve para que ele continue sendo o guia da caravana real. Naquela noite, Salomão a manda chamar e, diferentemente da outra vez que se mostra impotente sexualmente, faz a escriba conhecer, com suas habilidades de monarca de muitas mulheres, as delícias do sexo. De madrugada, ela pula o muro do castelo e foge, em direção a sua antiga aldeia e a procura do pastorzinho.

A versão bíblica escrita por uma mulher realmente não pode sobreviver, já que é pura fantasia do autor, tangida pelo real do texto bíblico e porque, na **Bíblia**, império judeu masculino, a pena feminina e feminista da escriba, com certeza, é descartada para esse povo cuja reverência está para a palavra escrita, assim como as grandes obras arquitetônicas estão para outros povos da antigüidade. Segundo Scliar (1985b, p. 98), “os judeus deram à humanidade um livro”, apenas um livro, porém um objeto decisivo, por boas razões: “a **Bíblia** representou para eles não apenas o repositório de seu passado

histórico, não apenas um código moral ou uma fonte de encantamento, mas o marco de sua própria identidade. A **Bíblia** foi uma pátria portátil” (SCLIAR, 1993, p. 14).

É na redação de **A estranha nação de Rafael Mendes** (SCLIAR, 1983) que Scliar mais se demorou — “*Scliar’s best book*”, de acordo com Staváns (1988, p. 63); “caracterizado pela crítica como o seu melhor romance até a data e segundo o júri do Concurso Museu de Literatura de São Paulo, um dos cinco melhores livros do ano de 1983 no Brasil” (LEITE, 1989, p. 6). Esse livro também entusiasma muito o escritor pela sua abordagem histórica, uma vez que, segundo sua observação, em Gomes (1989, p. 9), “a temática histórica neste País é uma vertente inesgotável”, e ele se questiona “porque a gente não escreve mais dentro dessa corrente, sobre a História do Brasil”.

A obra não apenas faz uma escrita da História de maneira ficcional, mas a desestabiliza, pois, conforme o que alega Bollinger (1987), a comunidade humana dos povos da América Latina tomou, à força, o lugar histórico pertencente ao povo judeu; e finalmente, conforme o parecer de Margarido (1985), o livro apresenta uma nova proposta de reescrita historiográfica: apenas a versão do tronco judaico para, a partir dele, erigir a etnia da brasilidade, composta de brancos, negros e índios. No entanto, o interessante e peculiar em Scliar é que ele conta suas estórias de largo alcance histórico, ou seja, suas estórias-histórias, sempre com “a presença do humor no livro, não só do humor negro (humor judeu, segundo Wilson Martins), que parece uma marca do estilo de Scliar, como também o bom humor e ainda o riso desbragado com que os personagens reagem às situações-limite” (PARKER, 1985, p. 113). Essa qualidade scliariana contribui para enriquecer o romance de leitura fácil, sem abrir mão da seriedade do projeto do autor, já que “não é possível a vida humana autêntica sem a ironia”, pois esta é “aquela pitadinha de sal que, sozinha, torna o prato saboroso”, como diria Thomas Mann (MUECKE, 1995, p. 19), concordando com Kierkegaard ou citando Goethe, respectivamente.

1.4 O processo de criação

Moacyr Scliar, médico e escritor, por causa de sua vida ocupada e dividida no exercício de ambas as profissões, não conta com um horário fixo para a redação de suas obras. Segundo revela em Gomes (1989, p. 8), padece de uma “culpa judaica” que o obriga a fazer “uma coisa útil na vida, fora da Literatura”, mas mesmo que “tivesse todo o tempo do mundo”, ele “não teria um horário rígido”.

A ficção de Scliar, parte da imaginação, mas chega quase a ser engajada com pretensões de interferir no real, pois critica a realidade, apesar de o escritor ceticamente não parecer acreditar que a possa mudar.

Os narradores de Scliar, geralmente em primeira pessoa, costumam ser pessoas medíocres, sem muito prestígio social, o que os leva a ser, com freqüência, cobrados a respeito de sua inatividade congênita por parte de seus próprios familiares, e muitas vezes até desprestigiados sócio-financeiramente, uma vez que mal sobrevivem com as atividades de seus trabalhos. Fazem parte do conjunto de um anonimato uniforme e reificador que não permite ao leitor, muitas vezes, sequer saber seus nomes.

À semelhança dos narradores, as personagens centrais scliarianas como, por exemplo, as da obra **Os voluntários** (SCLIAR, 1979b) são “criaturas marginalizadas e comovedoras, convincentemente humanas, apresentadas em momentos de crise, anti-heróis que encarnam as contradições do ser humano e que introduzem a serenidade e a alegria ingênuas e a fé humilde numa sociedade industrial mecanizada, numa dialética de mundos contrastantes” (JOZEF, 1981, p. 97). Com essas personagens, crédulas na condição humana, ao extremo, o autor constrói um universo de significações, “a meio caminho da fantasia, a meio passo da realidade”.

Às personagens scliarianas também falta-lhes o gesto heróico peculiar aos que ainda encantam-se com o mundo. Elas sofrem de crise de identidade e de impossibilidade de ação, à moda kafkiana, fazendo parte, portanto, da massa da “narrativa da ilusão, porque nenhuma das personagens possui o privilégio da ação e a nenhuma será atribuída a possibilidade de modificar o espaço oferecido” (CHAVES, 1994, p. 78).

Em Scliar, narradoras ou não, tanto as personagens crédulas demais no outro, em menor grau, ou descrédulas demais no outro, em maior grau — estas por representarem

simplesmente um percurso mais avançado da trajetória humana, pelo qual as crédulas personagens, fatalmente também passarão —, mostram-se perplexas frente às circunstâncias que as rodeiam.

Ismael (1991, p. 4) alega que a herança judaica, na qual a obra de Scliar se pauta, é a responsável pela cisão com o paganismo e, em conseqüência, pelo afastamento do homem da alegre confluência com a natureza, por isso, “os personagens de Scliar carregam o peso de uma privação transmitida inexorável e monotonamente geração após outra”.

As personagens são quixotescas na medida em que, muitas delas, têm ou lutam por um ideal, mas são, segundo as palavras do escritor (LEITE, 1989, p. 6), como essas “pessoas que não dão certo”, que sempre acabam “quebrando a cara”, porque o desfecho de seu idealismo já está sentenciado. Certamente é por isso que o escritor nutre por elas especial carinho: “Sou realmente fascinado por essas figuras. Certamente não gostaria de ser assim e talvez não tenha coragem de ser, mas olho-as com muito carinho”.

O foco narrativo, em Scliar, sempre oscila entre as terceira e primeira pessoas. Em muitas de suas obras, há um ir e vir entre um narrador-testemunha, de existência comprovada ou não na obra, e a personagem principal. Em **(O ciclo das águas)** (SCLIAR, 1976b), por exemplo, o narrador está em terceira pessoa, mas freqüentemente passa a palavra a Marcos, isto é, passa para a primeira pessoa, de modo que o ponto de vista sobre as outras personagens parece ser, ou do narrador ou de Marcos, mesclando-se, então, os focos narrativos. Uma estrutura semelhante parece se dar em **A estranha nação de Rafael Mendes** (SCLIAR, 1983), em que os capítulos do presente da obra são narrados pelo Prof. Samar-Kand, na primeira pessoa quando narra sobre si, ou na terceira pessoa quando narra sobre a vida do Rafael Mendes financista; porém, os dois capítulos referentes à história genealógica dos Rafael Mendes, portanto, pertencentes ao passado da obra, apresentam um entrecruzar de focos narrativos.

O primeiro deles, o “Primeiro caderno do cristão-novo”, começa com a narração em terceira pessoa, muda para a primeira, em seguida volta para a terceira para aí continuar até o final do capítulo. Acredita-se que, do mesmo modo que acontece com a mescla dos narradores de **(O ciclo das águas)** e sua, conseqüente, mescla de pontos de

vista, existe no capítulo em questão a mesma miscelânea devido à alternância de focos narrativos. Nesse capítulo de **A estranha nação de Rafael Mendes**, há uma melhor ilustração de pontos de vista múltiplos, tendo-se em vista que a redação do mesmo capítulo é feita por Rafael Mendes, médico, e pelo seu genealogista, o Prof. Samar-Kand. Já o outro capítulo, “Segundo caderno do cristão-novo”, está narrado por inteiro na primeira pessoa, uma vez que é o médico Rafael Mendes quem o narra, e é sobre a sua própria vida, apesar da ajuda do genealogista.

Essa cessão de turnos narrativos do narrador oficial às personagens contribui para uma maior interação entre narrador e personagens, no ambiente textual, e, em consequência, para uma maior democratização do texto com o leitor, no ambiente extra-textual.

Moacyr Scliar demonstra muita habilidade no manejo temporal da montagem de suas narrativas, que dão grandes saltos cronológicos, passando de um tempo a outro de uma forma direta. Faz essa escala temporal de maneira segura, lançando mão de sutis ligações temáticas, como **Cenas da vida minúscula** (SCLIAR, 1991), **Doutor Miragem** (SCLIAR, 1978) e **A estranha nação de Rafael Mendes** (SCLIAR, 1983), por exemplo, além de que o “cuidado do A. marca, aliás, toda a construção do romance, onde nenhum episódio, personagem ou palavra aparece por acaso; tudo tem relação e se articula harmoniosamente, numa narrativa povoada de pequeninas sugestões que os factos posteriores só farão confirmar, em correspondências por vezes bem distantes” (MARCHON, 1981, p. 89). Mesmo fatos aparentemente fantásticos e irracionais, como o da sedução de uma jovem por um lobisomem, ou a atividade do feiticeiro da Calábria, na obra **Doutor Miragem**, exemplificados pelo mesmo crítico, encontram mais tarde explicações lógicas, e, ao invés de constituírem episódios à parte, interligam-se no todo racional da história, onde as várias personagens acabam sempre por se encontrar.

Sobre essa questão de os acontecimentos ilógicos alçarem um patamar de logicidade, é bom esclarecer que o crítico não está correto ao dizer que os fatos fantásticos acabam tendo uma explicação lógica no amarrar da narrativa. Mas, pode-se colocar que essa aparente lógica é porque a incoerência e a falta de lógica da realidade estão tão presentes, como uma das faces desse todo chamado real, que é como se essa

contradição entre racional e irracional não se manifestasse, uma vez que sua separação é algo impossível.

O trabalho de Scliar, enquanto produtor de narrativas, segundo os apontamentos de Monteiro (1998, p. 192), é o do mediador entre “um tempo absoluto/cósmico sobre o qual o homem não tem nenhum controle (a eternidade), o tempo da experiência vivida/quotidiana e o tempo da memória onde diferentes tempos já estão imbricados”; além do tempo posterior à escritura: “a ação de tecer os tempos cósmico, da experiência, da memória, do pensamento no presente”, momento esse completado com o tempo da leitura.

Dono de um estilo veloz e com a capacidade de um romancista que “sabe criar vigorosas cenas de dialogação” (SCHÜLER, 1975, p. 98), o escritor judeu-brasileiro trabalha em **Os deuses de Raquel** (SCLIAR, 1975), por exemplo, com dois planos. A partir da colocação de Waldman (1977, p.311-312), são esses planos: um narrativo, evocando “um mundo judaico enxertado em Porto Alegre”, e outro, também marcado pelo comentário bíblico, mas destacado do corpo narrativo do primeiro plano, “inclusive pela utilização de uma tipologia gráfica” — estratégia parecida ocorre também em **A mulher que escreveu a Bíblia** (SCLIAR, 2001f). E essa espécie de “colagem” ou de “organização intersectada” é feita de fragmentos justapostos e que, por força da justaposição, vai estabelecendo “relações de contaminação”, a ponto de se poder falar em um “duplo movimento conjuntivo/disjuntivo”. Apesar de que essa disjunção vai se encaminhando para a “conjunção” ao longo da obra, e a “tensão criada” vai se resolvendo em uma “absorção constante da narrativa, que, ao fim, acaba por englobar o comentário transformando o intertextual em intratextual”, o discurso bíblico passa a fazer parte da composição ideológica do texto.

No tecer ficcional do autor, salta aos olhos sua linguagem, isenta de rodeios e rebuscamentos formais e pautada sempre na simplicidade, como se verifica no emprego de pronomes átonos antes das formas verbais em início de frases; ou no emprego do dialeto gaúcho, presente no uso do pronome pessoal reto “tu”. Apesar desta aparente simplicidade, as narrativas scliarianas apresentam um elevado grau de complexidade formal em sua construção, o que demanda um leitor atento e culto.

Scliar (1989a, p. 47) comenta em **Veredas** que se preocupa muito com a decadência da linguagem escrita no Brasil, onde muitos jovens querem escrever sem um completo domínio do idioma. Segundo o escritor é preciso um rigor absoluto com a palavra escrita, pois, segundo um ensaio de George Orwell a “decadência da linguagem acompanha a decadência política, e vice-versa”. Portanto a recuperação da palavra escrita, no Brasil, deve ser parte de um esforço maior, nacional, para que haja a recuperação do próprio país.

Quanto à forma seca de escritura do escritor, segundo Leite (1989, p. 7), o próprio Scliar comenta que seu processo de criação aponta para a sua afinidade com o estilo seco de Kafka. Da mesma forma que este, com quem aprendeu muito, busca apreender a vastidão do mundo em seus aspectos essenciais, escrevendo de forma linear e simples, sem fazer “demagogia com as palavras”. Como se verifica; o ficcionista revela: “Primeiro me recuso a escrever o que estou querendo, até que isto se torne impossível de conter. É um desafio à própria imaginação, partindo do princípio de que se a idéia é boa, ela voltará. Então, nesse processo muitas das coisas acessórias se perdem. Depois é uma questão de técnica. Cortar, cortar bastante, deixando apenas o essencial”.

Faz parte dessa sua opção peculiar de fazer literatura, uma ficção muitas vezes mínima e essencial, objetivando dizer por meio do “menos” o “mais”, afinal é na síntese que acontece a incisão direta e profunda sem devaneios. E o conto é esse espaço propício, já que, conforme declara o autor para Bins (SCLIAR, 1987, p. 6), o “conto é, ou deveria ser, um texto sintético por sua natureza”. Scliar, além de ter ingressado na carreira literária como contista, “ainda hoje considera que um conto bem feito (...) é uma peça de ficção insuperável. As raízes da literatura estão no conto. (...) toda aquela carga emocional e estética que se espera da literatura está concentrada da forma mais evidente no conto” (LEITE, 1989, p. 6). E por isso, para o escritor, “um conto bem realizado é uma obra superior a qualquer outra de ficção” (ESPESCHIT, 1983, p. 8).

Embora no momento trabalhe mais com a novela, por achá-la mais gratificante em termos de comunicação com o público, o autor considera o gênero conto como o texto literário por excelência; embora também acredite que nele os acertos são poucos e os erros não têm remédio.

É dessa forma sintética como sinônimo de força verbal, completude e habilidade literárias, que surge o miniconto — gênero do qual Scliar é um dos pioneiros no Brasil —, cuja extensão não corresponde, em absoluto, à escassez de qualidade e de aprofundamento literários. Segundo a colocação de Scliar (1987, p. 6), “um miniconto nem sempre é um conto minimalista. O minimalismo diz respeito sobretudo à exata modulação dos sentimentos, e à exata expressão desta modulação (...). O minimalismo é importante, porque é responsável pelo ressurgimento do conto moderno”.

Em relação ao conto, essa peculiaridade do escritor de dizer muito em poucas palavras, sem circunlóquios e artifícios ornamentais, de forma cristalina e precisa, proporcionando apenas a distância necessária para fazer transparente o que está por trás ou embaixo da realidade e das aparências, tem a ver, como argumenta Bollinger (1987, p. 88), com o vítreo de seu sobrenome. Scliar, em russo, significa “vidriero”, ou seja, vidraceiro.

No caso da forma de redação do conto, gênero que assinala fortemente sua obra, Scliar — com uma vida corrida, bipartida entre as profissões de médico sanitário e escritor não pode ter o tempo todo livre só para escrever e, segundo declara em Gomes (1989, p.8) também não quer ter, a fim de não se sentir tão ansioso — escreve um conto “de uma vez só. Se eu [o autor] tenho de escrever o conto mais de uma vez eu já desconfio da qualidade dele”.

Outro aspecto ressaltado por Scliar ao comentar seu processo de criação é a preferência por produções que nascem de lampejos, o que também concorre para que o escritor privilegie gêneros como o conto e o miniconto. Valorizando o papel da inspiração, Scliar apresenta a criação do conto e do miniconto como o brotar de uma coisa episódica, contida em si própria, até mesmo pelo tamanho que lhe aumenta o espaço de circulação, pois constituem textos que podem aparecer em revistas e suplementos literários.

Já a produção de outras narrativas, como o romance, por exemplo, é feita por meio de uma espécie de “associação livre”, isto é, não consegue “planejar um romance, ter a arquitetura dele, escrever o nome dos personagens, fazer mapas, diagramas”, mas, vai “tomando notas e juntando essas notas para depois descobrir qual a coerência que existe entre elas”. Desse modo, vai traçando um painel histórico e pintando um retrato da

sociedade. Para o escritor, a soma dessas intuições é o que lhe dá a idéia de um romance.

Para Scliar, escrever, contar histórias é questão de sobrevivência, como sempre foi o ato de ler, ao longo de toda sua vida. É provável que seja dessa necessidade vital, dessa comunhão entre corpo e alma para que haja vida, que surja a necessidade de escrever à mão: “Eu sempre escrevo à mão. Eu acredito assim numa continuidade entre o corpo e a palavra, via caneta ou lápis” (GOMES, 1989, p. 8).

Outra necessidade valorizada por Scliar é a de escrever no jornal aos domingos, como forma de manter um contato mais direto com o leitor e fugir da solidão da qual o escritor é vitimado em seu exercício literário. Principalmente porque abre no jornal outra fenda que não é a da política ou do futebol, mas a fenda da crônica para falar e refletir sobre o cotidiano das pessoas de forma mais acessível a elas.

No que diz respeito ao modo scliariano de converter a história em ficção, fica sempre claro que suas narrativas são sobre a história e não meros textos apenas inspirados na história, ou historicamente rigorosos. Logo, o compromisso do escritor, depois de muito pensar, não é com a restituição histórica:

O processo literário do escritor é complicado. Pensa durante muito tempo, faz anotações, não se preocupa com a pesquisa e reconstituição histórica (seu compromisso se restringe ao grande movimento histórico que está no fundo das situações ficcionais, mas que está bem no fundo mesmo), todas as informações que acumula têm de se diluir. Ele fica impregnado delas e depois destila sob forma de ficção. (MEDINA, 1985, p. 9).

O escritor-médico combina, com sucesso, em sua volumosa obra, jocosidade, imaginação e grande compromisso com a dolorida condição humana, ao trocar a vida por palavras, à maneira do absurdo kafkiano.

No processo ficcional de Scliar, uma característica marcante é o fantástico.

Por fantástico, partir-se-á da definição de Bessière, para quem o fantástico não resulta da hesitação entre as ordens do natural e do sobrenatural, mas de sua contradição e de sua recusa mútua e implícita. A narrativa fantástica provoca a incerteza, ao exame

intelectual, porque trabalha com dados contraditórios reunidos seguindo uma coerência própria¹⁶.

No gênero fantástico, em conformidade com alguns críticos, Scliar “é um dos principais representantes no Brasil” (ESPESCHIT, 1983, p. 8), e considerado mestre da literatura fantástica, tendendo ao absurdo, não partindo nunca de eventos reais para produzir sua palavra escrita (BOLLINGER, 1997, p.87-88)¹⁷. Tanto no romance quanto no conto, de acordo com Leite (1989, p. 19), o fantástico scliariano surge como recurso que abre “espaço para o sonho, a alucinação ou o gesto insólito que provoca invariavelmente a fratura da realidade”.

Embora não poucos críticos apontem um realismo mágico na obra de Scliar, há críticos como Ramos (1973, p. 3), por exemplo, que preferem ver tal realismo mágico “mais como introdução no contexto de elementos que se diferenciam agigantados ao romper a sua unidade”.

Representante, no Brasil, da personificação da cultura judaica, a obra scliariana aparece como uma alegoria da História dos judeus realizada, conforme pondera Marin, na articulação do racional e do fantástico, da realidade presente e da memória do passado judeu, feito de misticismo, de messianismo, de utopia e de tradição¹⁸.

Um dos momentos mais difíceis para o acontecimento da literatura de Scliar são os anos 70, quando apreendem livros de Rubem Fonseca, Ignácio de Loyola, José Louzeiro. Atingido pelo medo desse clima de tensão ditatorial, no livro **Mês de cães danados** (SCLIAR, 1977), o autor escreve de maneira mais metafórica, justificativa para a qual ele dá sobre seu fantástico, apontado pela crítica.

A presença do elemento fantástico, na obra scliariana, pode ser manifestada no imaginário das personagens, por meio de um dos temas do sobrenatural, a loucura,

¹⁶ “*Le récit fantastique provoque l’incertitude, à l’examen intellectuel, parce qu’il met en oeuvre des données contradictoires assemblées suivant une cohérence et une complémentarité propres*” (BESSIÈRE, 1974, p. 10).

¹⁷ “*Moacyr Scliar es considerado “realista mágico” o, por otros, maestro de la “literatura fantástica”, tendiendo, como también Loyola, a lo absurdo*” (BOLLINGER, 1997, p. 87). “*Parte, en lo que escribe, no obstante, nunca de eventos reales. Parte de la palabra, de la escritura*” (p. 88).

¹⁸ *Au coeur de sa réflexion, elle place la question de l’articulation, dans l’oeuvre de l’écrivain gaúcho, du rationnel et du fantastique, de la réalité présente et de la mémoire du passé juif faite de mysticisme, de messianisme, d’utopie et de tradition* (MARIN, 1996, p. 214).

podendo ser considerada da mesma forma que Nodier: “uma forma privilegiada de sensibilidade, percepção e sabedoria, que conduz a uma vida plena, logo à felicidade” (CAMARANI, 2002, p. 84). Um exemplo desse veio se materializa em **O exército de um homem só** (SCLIAR, 1973), obra na qual, conforme aponta Malard (1981, p. 200), “o recrudescimento corresponde a uma transgressão cada vez mais ativa das normas do comportamento dito ‘saudável’ e conseqüentemente à entrada no fantástico ou loucura, espaços-limite da exclusão social”, apesar de, como se pode notar, o crítico usa erroneamente a loucura como gênero e não como tema do fantástico.

Kafka também é o grande mentor de Moacyr Scliar no tema do insólito, do absurdo e da alienação, como declara o escritor: “A leitura de Kafka foi para mim uma revelação, a emoção mais forte de minha vida. De repente eu encontrava um escritor que, através de uma narrativa simples, criava um clima quase insuportável em termos do absurdo [entenda-se realismo mágico]” (SCLIAR, 1987, p. 6).

Essa declaração do autor, a respeito do clima narrativo “quase insuportável em termos de absurdo” remete, sem dúvida, à tendência do fantástico no século XX a que se convencionou chamar realismo mágico, definido por Spindler como um termo que descreve textos em que duas contrastantes visões de mundo (uma “racional” e outra “mágica”) são apresentadas como se não fossem contraditórias, lançando mão de mitos e crenças de grupos etno-culturais para os quais essa contradição não se manifesta¹⁹.

Para se ter um exemplo, tomar-se-á o conto “Torneio de pesca”, em que Antônio, com sua ridícula família, invadem a praia e se apossam dos peixes dos participantes do torneio. O desembargador Otávio, presidente do clube de pesca, corta ambos os braços do pai da enorme tribo, mas mesmo assim no dia seguinte, Antônio, só com os cotos envoltos em panos ensangüentados, tenta novamente pegar os peixes, como se pode conferir: “Cerca das nove horas aparece o tal Antônio. De longe, via-se que tinha os membros superiores amarrados em trapos sangrentos. ‘Cortei-lhe os braços – explicou o desembargador – à altura dos cotovelos. Não me falhou a minha fiel faca de pescador”” (SCLIAR, 2003b, p. 175). Todavia, ao contato com a água fria, a “*disgusting*”

¹⁹ “*the current usage, which describes texts where two contrasting views of the word (one “rational” and one “magical”) are presented as if they were not contradictory, by resorting to the myths and beliefs of ethno-cultural groups for this contradiction does not arise*” (SPINDLER, 1993, p. 78).

personagem urra de dor, em meio às gargalhadas dos pescadores, e desse modo entoa ao céu uma monótona melopéia, toma sua família e se vão dali, lugar em que as águas nunca mais dão peixes.

Ou seja, tem-se uma situação perfeitamente banal em que nem a presença do incerto faz com que se tenha grandes alterações, pelo menos, do ponto de vista discursivo: “Aquelas águas não deram mais peixes. Não houve mais torneio de pesca na praia da Alegria” (SCLIAR, 2003b, p. 175).

A forma estranha do escritor colocar a realidade tem um caráter de ceticismo e não de símbolo, magia ou mito, como ele próprio declara (SCLIAR, 1987, p. 7): “Como disse, meu pensamento não é simbólico. Não tenho uma visão, digamos, mágica ou mítica do mundo; sou um cético”, embora o escritor seja, “de certa forma, um fabricante de símbolos, de protótipos, de paradigmas”.

Como se sabe, é condição inerente ao fantástico e ao realismo mágico a linhagem realista. Aliás, ao se tomar como ponto de arranque o cotidiano e as experiências próximas do escritor e do leitor, aumenta-se a verossimilhança da ficção, para depois, no caso da obra realista mágica, mostrar a verdadeira composição da realidade que, além do real, é coabitada pelo não explicável, segundo os mesmos paradigmas do cotidiano social.

Esse corriqueiro, em Scliar, deixa transparecer uma violência velada, como se pode conferir no livro **O tio que flutuava** (SCLIAR, 1994b), em que o súbito flutuar do tio sugere bruxaria, ou uma violência destrutiva e escancarada, nos contos “Cão” (SCLIAR, 2003b), em que o minúsculo cão japonês vai comendo tudo e todos, sem nem alterar o tamanho de seu abdome; “Histórias da terra trêmula” (SCLIAR, 2003b), em que a doméstica Gertrudes é mutilada por seus patrões, e vai rindo ou berrando enquanto o fazem; e “Canibal” (SCLIAR, 2003b), em que a faminta Angelina começa a se auto-mutilar e se auto-ingerir, continuando ainda com vida.

Regina Zilberman, ao analisar os contos de **O carnaval dos animais** (SCLIAR, 2001a, p. 13), mostra que “o fantástico [entenda-se realismo mágico] é empregado para denunciar os problemas verificados na sociedade” — ou como diria Volobuef (2000, p. 110) ao analisar **Casa tomada**, de Julio Cortázar, para denunciar a “sensação de impotência frente à realidade opressiva”. Dentre esses problemas, estão a desigualdade

e a brutalidade, embora muitas vezes haja uma recusa em se enxergar tais anomalias sociais. Scliar, como artista sensível para ver outras dimensões do real, posiciona-se criticamente diante de tal omissão, à medida que representa a realidade de forma exagerada, sendo a exacerbação justamente o que existe de mais real, porque é a realidade que se mostra metafisicamente fantástica. Dessa forma, Moacyr Scliar, partindo da tradição realista do conto brasileiro machadiano, contribui para a renovação desse gênero, ao lhe incluir a vertente realista mágica, um instrumento útil para o desvelamento crítico dos processos do cotidiano, pois é nos meandros do dia-a-dia que o indivíduo se torna alienado e submisso à opressiva engrenagem social.

É bom lembrar que a temática da violência não está presente somente em **O carnaval dos animais** (SCLIAR, 2001a), mas também em outras obras, como **A balada do falso Messias** (SCLIAR, 1976a), **Histórias da terra trêmula** (SCLIAR, 1976c) e **O anão no televisor** (SCLIAR, 1979a). Nelas se tem um raio-X pictorizado do “mundo observado que se desfigurou pela violência, verdadeiro estigma originário do homem”, e a característica de “traço mais notável do conto de Moacyr Scliar”, segundo Chaves (1994, p. 78), chegando ao extremo da fatalidade, de acordo com o que se pode ver nos contos “Queimando anjos” e “Na minha suja cabeça, o holocausto”, presentes em **Histórias para (quase) todos os gostos** (SCLIAR, 2001d).

Todorov (1970, p. 168) diz que “a função do sobrenatural é subtrair o texto à ação da lei e com isto mesmo transgredi-la”. No entanto, apesar da crítica falar, muitas vezes, em fantástico na obra scliariana, o escritor não subtrai o texto à ação da lei, nem a transgride, e sim retira exemplos da realidade, realçadores do mistério inerente a ela, sem fazer uso do fantástico. O que Scliar faz é salientar o irreal da realidade, na forma avultada de hiper-realidade, e dessa maneira critica a sociedade, no que diz respeito à ação violenta de mutilação e aniquilação dela mesma, fruto de suas mazelas e vícios.

O autor de **Introdução à literatura fantástica**, em outra obra **As estruturas narrativas** (TODOROV, 1970, p. 179), ao falar da diferença entre a narrativa fantástica tradicional do século XIX e a narrativa fantástica moderna do século XX, iniciada por Kafka, em **A metamorfose**, coloca que “**A metamorfose** parte do acontecimento sobrenatural para dar-lhe, no curso da narrativa, uma aparência cada vez mais natural; e o final da história é o mais distante possível do sobrenatural”, assim como ocorre em **O**

castelo e O processo, enquanto no século anterior “a narrativa fantástica partia de uma situação perfeitamente natural para alcançar o sobrenatural”.

Scliar, para delinear seu sobrenatural, une as duas pontas dos séculos XIX e XX, enquanto projeta-se rumo ao século XXI, pois parte de um acontecimento natural, à maneira do fantástico tradicional, e em seguida o coloca na condição de progressiva familiaridade, apesar da hesitação e do estranhamento iniciais. Comparado a Kafka, seu percurso do sobrenatural pode ser assim esquematizado:

Kafka: sobrenatural à natural

Scliar: natural à sobrenatural à natural

Ao entrevistar Scliar, Gomes (1989, p. 9), faz-lhe uma observação e depois duas perguntas: “Você tem, na sua ficção, uma linha de realismo-fantástico e uma linha de realismo simples, pura, urbana, de ascendência judaica. Qual a que pesa mais e que você prefere mais? O realismo-fantástico ou o realismo puro?” De antemão, faz-se necessário esclarecer, na constatação do crítico, que “realismo-fantástico” é um termo inventado por Borges em sua ficção, portanto parece que com o emprego de tal terminologia, o crítico quer dizer justamente o realismo mágico scliariano; ao passo que em relação às perguntas o escritor entrevistado lhe responde que prefere a imaginação, apesar de seus riscos.

(Scliar) Eu sou um escritor daqueles que, talvez por uma razão infantil (uma dessas coisas de que a gente não consegue se livrar, que nos acompanham ao longo da vida) ainda preferem olhar o mundo com os olhos da imaginação.

Eu não nego que isso seja uma coisa perigosa. Eu acho que é muito fácil a gente escorregar no realismo-mágico, botar personagens para voar e outra coisa é o risco que a gente corre. Isso é, o de desvalorizar o tema em função da facilidade que esse gênero provoca, desvalorizar esse instrumento naquilo que ele tem de melhor, que é a visão crítica da realidade que a gente vive.

Mas é com a fantasia que eu tenho a maior afinidade, me sinto melhor. Quando eu estou fazendo uma ficção fantasiosa [entenda-se como aquilo em que há fantasia] e quando eu estou fazendo uma ficção realista eu fico me perguntando porque eu não estou escrevendo um ensaio. (GOMES, 1989, p. 9).

Fica claro, pela colocação de Scliar, que sua concepção de imaginação e de fantasia tem relação de causalidade — fantasia: “aquilo que não corresponde à realidade, mas que é fruto da imaginação” (FERREIRA, 1999, p. 878). Quanto ao temor do escritor de, uma vez estando no terreno da imaginação, escorregar para o “realismo-mágico” e, assim, “desvalorizar o tema”, embora seja um risco no qual se tenha que incorrer, é bom esclarecer que, de acordo com a concepção abordada por ele, “realismo mágico” deve ser entendido como fantástico e “desvalorizar o tema” como o passar do realismo mágico para o fantástico. Scliar ainda coloca que, ao trabalhar com a fantasia, sente-se melhor por lhe possibilitar uma visão mais crítica da realidade, ao contrário de se trabalhar com a “ficção realista”. Nesse contexto, o escritor parece empregar “ficção realista” como sinônimo de ensaio, ou de relatório histórico ou científico.

O escritor Luís Giffoni (GOMES, 1989, p. 9), sobre o fazer scliariano, argumenta que, mesmo no livro em que Scliar procura a fonte histórica, como **A estranha nação de Rafael Mendes** (SCLIAR, 1983), sabe-se que “toda história é pessoal e imparcial”, sobretudo quando o autor, em questão, “transforma[-a] em ficção”, já que “a realidade que poderia ter acontecido e a estória em si ou essa estória é a ficção que poderia ter acontecido, coisas que se mesclam muito”. Dessa forma Giffoni crê que Scliar vai, “com a sua imaginação, agir sobre o real freqüentemente, esteja ou não fazendo realismo-fantástico [entenda-se realismo mágico]”. Ou melhor, mesmo em obras consideradas de caráter histórico: **A estranha nação de Rafael Mendes** (SCLIAR, 1983), **Sonhos tropicais** (SCLIAR, 1992), **A majestade do Xingu** (SCLIAR, 1997c), etc, cuja intervenção no real se faz por meio da metaficção historiográfica também se presentifica o não lógico, como o outro lado da mesma moeda chamada real.

No entanto, a interferência no real pela via da imaginação, tanto metaficcional-historiográfica, quanto mágico-realista, Scliar considera, sempre, um risco, por acabar, de certa forma, enganando o leitor.

(Scliar) E isso também é outra coisa que implica em risco, porque o leitor muitas vezes quer saber o que é ficção. Certo tipo de leitor não gosta de ser enganado, que se apresente para ele como estória romantizada aquilo que, na verdade, é ficção sobre a história. Quer dizer, ele admite ler um texto em que a imaginação do escritor entra para

completar certos detalhes, mas ele quer ter certeza de que 90 por cento daquilo aconteceu. (GOMES, 1989, p. 10).

É bom lembrar, no entanto que, de acordo com Medina (1985), Scliar não está preso a correntes, nem regionalistas, como a gaúcha; nem gentílicas, como a judaico-brasileira; nem genéricas, como a realista e a realista mágica. Sua busca sempre foi uma visão emotiva, envolvendo o novo e o inusitado, apesar de o escritor não se considerar inovador. Nunca foi realista, nem mágico-realista, mas sim a realidade, e em especial a latino-americana, é que sempre se manifestou espantosa, com uma distância muito encurtada entre o real e o absurdo.

Sempre relutou em ser o repórter da medicina. Quando se trata de contar uma estória, prefere confiar na visão literária, entregar-se aos aspectos mais emotivos, ainda que mais grotescos, ainda que não muito verazes. A busca do novo, do inusitado, embora não se considere inovador, é sua bússola.

Por isso nunca foi realista. Nem realista fantástico [entenda-se realista mágico], porque a realidade latino-americana é por si espantosa e os limites são extremamente tênues entre o real e o fantástico (...).

Artista sensível percebe a realidade dos extremos em que se vive no Brasil. Scliar não precisa recorrer a navios sobre os telhados para montar a cena fantástica [entenda-se realismo mágico]. (MEDINA, 1985, p. 9).

Nota-se que o crítico fala de um realismo mágico scliariano, não escancarado, mas como parte constante da realidade brasileira, e é esse parco limite, entrevisto nas duas instâncias do âmbito real e do absurdo, o responsável pela atualização e problematização do cotidiano. Pode-se levar em conta o parecer de Volobuef (2000, p. 110-111), para quem o gênero fantástico “não cria mundos fabulosos, distintos do nosso e povoados por criaturas imaginárias, mas revela e problematiza a vida e o ambiente que conhecemos do dia-a-dia”, pois no século XX o fantástico transporta-se “para a linguagem, por meio da qual é criada a incoerência entre elementos do cotidiano (a causa da angústia está na falta de nexos na ordenação de coisas comuns, na falta de

sentido, no surgimento do absurdo)”. Antes o insólito era produzido no “nível semântico”, no século XX ele está presente no “nível sintático”.

Além disso, contribui para a narrativa fantástica em sua obra o próprio dialogismo de muitas vozes, presente na América Latina. A realidade latinoamericana é evidentemente barroca, justificando o parecer carpentiano de este ser o continente do “real maravilhoso” (CHIAMPI, 1994). Contudo, com a junção do realismo maravilhoso e do realismo mágico sob um único termo, unificador das duas faces do fantástico atual: realismo mágico, proposta por Spindler (1993), nesse momento atual de releitura da modernidade, pode-se dizer que a realidade latinoamericana é o continente do realismo mágico neobarroco, realismo mágico para revelar a face racional e a face mágica da mesma realidade, e neobarroco para revelar a releitura tensa e desconstrutiva do modernismo pelo que ele fez e pelo que ele deixou de fazer.

Perpassam a obra desse escritor contemporâneo a metafísica com noções de absurdo e de sobrenatural, em evidência, a tecnologia moderna e a motivação sexual, além da crueza do neonaturalismo. A conjunção de todos esses elementos resulta em um presente esticado rumo ao passado e ao futuro, na medida em que um determina e logo se funde ao outro com seus mitos e fantasias, encruzilhada onde se encontra o homem do cotidiano, “a meio caminho da fantasia, a meio passo da realidade”, segundo Jozef (1981, p. 4), sendo que no real está o irreal e no possível está o impossível, banalizando-se o ilógico e o incrível com o que deveria ser, ou seja, “a normalidade e o absurdo aparecem invertidos: o absurdo é o real, a normalidade consiste em organizá-lo mentalmente”, aliando-se realismo e realismo mágico e substituindo-se as “relações de causalidade” pelas “relações de contigüidade”, uma das vertentes mais ricas do humor judaico, filiado à tradição de Saul Bellow e Philip Roth.

Portanto colocações sobre Scliar, como: “Rememorações pueris à maneira de José J. Veiga aparecem em várias histórias de **O carnaval dos animais** (e em todas as novelas do autor), tanto realistas quanto surrealistas [entenda-se realistas mágicas]” (SILVERMAN, 1982, p. 183), não são muito procedentes. Afinal, a organização ficcional, passando pelos meandros do mistério para a problematização do real, ou ao contrário, além de consoante às necessidades contemporâneas, ampara-se em

repercussões bem mais anteriores, pelo fato de sempre terem existido, mas só atualizadas nessa vertente típica da contemporaneidade, que é o realismo mágico.

Em um depoimento concedido a Espeschit (1983, p. 8), ao falar sobre o fantástico, gênero pelo qual opta em seu livro **O carnaval dos animais** (SCLIAR, 2001a), Scliar afirma ter se afastado do “fantástico” (no sentido de realismo mágico), por recear cair no “fantástico pelo fantástico” (no sentido de sobrenatural), talvez receando nesse caso a perda do senso crítico da literatura, embora acredite ser a “fantasia” (no sentido de Ferreira (1999) de não correspondente à realidade, mas fruto da imaginação) uma dimensão legítima da literatura.

Todavia, afirma o escritor:

— Tenho me afastado disso que se convencionou chamar de “fantástico”. No entanto, acho que é uma dimensão legítima da literatura, talvez a mais legítima, aquela que põe a literatura no seu papel mais importante, que é o de falar à condição humana através da fantasia [entenda-se imaginação]. Há realidades, como a de certas regiões da América Latina, que são naturalmente fantásticas. O perigo disto é cair na gratuidade, no fantástico pelo fantástico. (ESPESCHIT, 1983, p. 8).

Vê-se, porém, pela leitura de suas obras, que o escritor não tem se desvencilhado do gênero fantástico, acredita-se que pelo mesmo motivo que ele aventou ser “uma dimensão legítima da literatura”. Além disso, a crítica continua a pontuar tal temática na obra scliariana, o que contribui para a necessidade de se deter um pouco mais sobre a narrativa fantástica, em Scliar, justificando um capítulo à parte sobre uma de suas obras, tendo por objetivo analisar se há ou não fantástico em obras mais atuais do autor, ou se o que há é realismo mágico.

Além da narrativa fantástica, concatenada ao realismo mágico, verifica-se também na obra de Scliar um inerente gracejar, mesmo que, por vezes, com certa acuidade.

Como profissional também da saúde da palavra, não brinca com a literatura, embora tenha certeza de que ela não seja suficiente para redimir as pessoas do sofrimento. Acredita que ela seja um importante instrumento para a sondagem da realidade, logo não faz dela apenas um enfeite ou um brinquedo que extrai sorrisos da sociedade, em um país onde muitos passam fome. Apesar de que nem por isso a

literatura, para mostrar seriedade, tenha que ser carrancuda: “Se a literatura é supérflua — e ela o é — cabe a quem escreve fazer o possível para torná-la séria (mas não carrancuda. Seriedade não tem nada a ver com mau humor)” (MEDINA, 1985, p. 9).

Assim como Scliar prefere ficar com a fantasia, ou seja, com a imaginação, não temendo correr o risco inerente à transição da ficção realista para o realismo mágico (GOMES, 1989, p. 9); ele não reluta em inserir em sua literatura a piada e o anedótico, “mesmo correndo o risco de cair do lado (...) da anedota”, contrariamente a escritores “literário[s]” que têm “horror ao anedótico”, por considerarem a “anedota a antítese da literatura” (COUTO, 1991, p. 8).

Além disso ele também não hesita em ser criticado por incorrer num processo de “rebaixamento do mito” e de avacalhamento do mito, não usando valores simbólicos para o que constrói, conforme faria Kafka, por exemplo. Mas antes fica com seu fazer original, embora perigoso, conforme lembra o crítico Vogt (1979, p. 76): “mesmo os símbolos do mundo demoníaco sofrem nos romances de Moacyr Scliar um rebaixamento na relação com a realidade histórica ou imediata, o que constitui, em grande parte, o procedimento responsável pelo humor e pela ironia tão característicos do autor”. Apesar de a partir do parecer de Medina (1987, p. 132), ao falar sobre **O centauro no jardim** (SCLIAR, 1985a), esse “coxear” ou esse rebaixamento também ser ocasionado pela preocupação scliariana “de tudo contar, de tudo explicar e de a todas as objeções vindas da verossimilhança e dos hábitos realistas do público servir resposta condigna, aceitável”.

Esse procedimento scliariano de rebaixamento do mito e conseqüentemente da realidade, fica bastante evidente em **O mistério da Casa Verde** (SCLIAR, 2000c). No texto, toda a incógnita construída no inconsciente dos itaguaienses, ao redor do hospício chamado Casa Verde, gerado a partir do conto machadiano “O alienista”, é desconstruída, à medida que Scliar faz uso do suspense, mas vai desvendando o mistério que paira sobre a cidade de Itaguaí, Rio de Janeiro, por meio da personagem Arturzinho, o líder xereta de sua turma. Desse modo, vai se esvaecendo o mito fantasmagórico que a obra de Machado de Assis só fez aumentar, para de maneira bem humorada, rebaixar o mito do fantasma da Casa Verde, enquanto vai se explicando a realidade dos fatos. Ou seja, o fantasma, do qual a população jura ouvir gritos e

gemidos à noite, e cuja visão faz a turma de garotos ficar aterrorizada, é o bisneto do alienista Bacamarte, chamado Jorge. Seu avô é fruto da paixão do alienista pela portuguesa Ana que cuida da Casa Verde nos dezessete meses que Simão Bacamarte fica aí recluso, antes de falecer. Jorge, esquisito desde pequeno, acaba fugindo da mulher e da filha para ir morar no antigo hospício, uma vez que, segundo ele, o mundo está cheio de loucos e então ele, como seu bisavô Simão Bacamarte, tem que ficar na Casa Verde, único reduto para se proteger do mundo-hospício.

Assim são banalizados simbolicamente os valores da realidade pelo dissipar do mistério e até avacalhados, pois, na obra, depois os valores simbólicos da sociedade de Itaguaí são travestidos e transformados em teatro, bem como o hospício da Casa Verde em clube, onde Arturzinho e sua turma podem dançar e curtir seu *rock* a todo volume. Tal avacalhão reflete simplesmente uma sintonia das manifestações da contemporaneidade da obra de Scliar com o momento presente, composto de descrença, de despaixão e de destotalização, no qual até mitos tidos como eternos e grafados em letras maiúsculas são relativizados nas letras minúsculas de mais uma versão da mesma coisa.

De forma geral os críticos apontam na obra de Scliar a combinação de realismo mágico — ao qual será dedicado um capítulo à parte — e de humor judeu (humor negro), semeado de uma sexualidade muito evidente hoje em todas as relações sociais, segundo o autor — Minois (2003, p. 560) diz que “o elemento cômico mais comum é o sexo”. Assim, na ficção scliariana, o absurdo aliado ao humor são os responsáveis por criarem “todo um universo de signos híbridos, de tempos e espaços distintos, porém justapostos” (KRAUSZ, 1989, p. 7).

O cômico, como pondera Bergson, não existe fora do que é essencialmente humano²⁰. Porém no que diz respeito à sociedade judaica, o humor já tem se tornado um de seus ingredientes culturais, pois conforme aponta Birman (2005, p. 103-104), os chistes judaicos têm a ver com o anti-semitismo do qual sempre foi vítima, sendo assim uma forma de transformar os discursos mortíferos e violentos a seu respeito “em franco e irônico objeto de chiste e de riso”. Essa forma criativa e reacionária da cultura judaica a fez diferente das demais minorias étnico-religiosas, porque os judeus não se

²⁰ “*Fuera de lo que es propiamente humano, no hay nada cômico*” (BERGSON, 1943, p. 12).

mantiveram passivos frente à crueldade dos discursos anti-semitas, o que causaria a fatalidade de seu aniquilamento enquanto tradição e literalmente enquanto *ethos*; ou ainda a incrustação de seus valores no registro masoquista de vítimas.

Nessa perspectiva, o humor e o chiste judaicos são emblemáticos da tradição judaica, na medida em que impediram que esta fosse engolida por esta dupla armadilha perversa, que destruiria esta cultura. De forma que transformar a agressão mortífera em chiste e gozar ainda com o que assim se realiza, pelo riso que provoca, com efeito, implica, para a tradição judaica, não se identificar com o agressor e esvaziar em ato, na cena social, o aniquilamento presente no gesto anti-semita. (BIRMAN, 2005, p. 104).

Esse senso cômico judaico, esse riso que exorciza a angústia, segundo os apontamentos de Minois (2003, p. 564), tem seu centro na religião, “zomba-se dela, mas amigavelmente”. Portanto a essência do humor cético-judaico é “um meio de se libertar de uma fé sufocante de que se tem orgulho — é nessa tensão que o cômico reside”. O humor, com seu aspecto libertador e catalisador, serve na verdade de máscara para os conflitos, sendo uma inversão deles via procedimento carnavalesco. Uma vez que o riso expressa o inconfessável, o inexplicável e o irremediável de uma forma aceita na sociedade, podendo chegar ao niilismo, pois como diz Jean Duvignaud: “Não se ri de Chaplin, ri-se daquilo que, apresentando ao longo da ficção a imagem — comum a cada pessoa do público — de um fracasso secreto, nos permite fazer economia de angústia” (p. 588).

Assim, a fim de dar vazão à angústia e à amargura existenciais que o dilaceram enquanto porta-voz social, é no humor, aliás bem próximo ao amor, que o ficcionista Moacyr Scliar encontra a única saída diante da dor e dos impasses da cultura judaica que, de acordo com a visão de Medina (1985, p. 9), vê-se “sem futuro no Brasil e da qual Scliar é uma das testemunhas mais sensíveis”. E esse humor, “que se abre para o humano, com ternura e dimensão transcendental” (JOZEF, 1981, p. 4), tem sua foz no mundo fantástico kafkiano da amargura pela perda de uma identidade cultural, agora amadurecido pelo exercício da tolerância, sendo por isso não mais amargo e sim agridoce, do tipo humor sutil e melancólico, capaz de fazer rir à mente com seus paradoxos muitas vezes cruéis.

Seguindo o raciocínio de Kehl (2005, p. 53), nota-se que “o humor nos poupa da fadiga de viver”, aliviando temporariamente o fardo dos reveses da vida, o cálculo de cada passo e de cada escolha, bem como de suas conseqüências. O humor conduz ao riso, reflexo corporal do relaxamento das tensões vitais, e assim “relaxamos, ‘entramos no jogo’ que consiste em abordar o recalcado por atalhos surpreendentes, para em seguida retornarmos à seriedade habitual”.

A ironia scliariana, ilustrada de forma radical, porque não é apenas amarga, mas também azeda e doce, não se expressa por meio só do humor e da paródia, mas também de “um tique poético capaz de se manifestar, de forma poderosamente compreensiva, até mesmo diante dos momentos mais terríveis de miséria humana, quando só a ironia e o humor oferecem condições de integridade crítica e reflexiva”, conforme o parecer de Vogt (1979, p. 79). Ironia e humor traduzem-se muitas vezes no riso, a única estratégia capaz de dar conta da irônica condição humana, ao lhe oferecer uma saída digna para tal impasse, principalmente porque o autor, dono de uma “sensibilidade agri-doce, amarga no fundo mas cheia de gentilezas no seu modo de ser”, permite-se captar “os contrastes injustos” e os dourar “com uma frase polida e modesta e uma graciosa fantasia [entenda-se imaginação]” (HECKER FILHO, 1973, p. 4).

Esse modo clássico para se preencher os interstícios impostos pela existência humana, tem a ver com a inerente condição judaica comum também a Kafka que, apesar de não ligado ao semitismo na aparência, mostra-o com toda força de sua imanência, potencializado em uma defensiva ao desespero, capaz de ocupar o lugar da angústia e da amargura com a alegria de uma orquestra tocando enquanto o navio naufraga, conforme recomenda Kafka a Max Brod (SCLIAR, 1985b, p. 79-80): “Mas em nosso tempo agnóstico deve-se ser alegre. É um dever. A orquestra do navio tocou até o fim no afundamento do **Titanic**. Desta maneira, a gente se defende do desespero”. Em verdade apesar da forma ímpar de Kafka se aproximar do judaísmo, como se pode checar por sua fala para o **Diário** de 8 de janeiro de 1914 — “Que tenho em comum com os judeus? Mal tenho uma coisa em comum comigo mesmo. Deveria ficar contente em meu canto, feliz por poder respirar” —, o melodramático desse humor judaico-kafkiano faz com que o leitor também fique sensibilizado para a problemática dos judeus, devido à humildade cética da colocação.

A título de exemplo desse riso agridoce e rebelde tomar-se-á primeiramente duas situações presentes, na obra **A estranha nação de Rafael Mendes** (SCLIAR, 1983), além de outras presentes em outras obras. Dessas duas situações, uma é quando Moisés bem Maimon, o médico e filósofo Maimônides, autor de **O guia dos perplexos**, notifica a sua majestade, o sultão Saladino, que a doença que o aflige é o cólera. Saladino, de posse da causa, mas sabendo que sua morte é iminente, começa a rir incontrolavelmente, sendo seguido por seu médico. Ambos se põem a rir convulsivamente — um humor nomeado por Freud como “riso úmido, por sua mistura com as lágrimas” (KUPERMANN, 2005, p. 25). Chegam a rolar na cama de tanto rir, até que adormecem, e Maimônides, ao acordar, vê que Saladino está morto. Na realidade é um riso negro e avesso ao medo, pois “o humor negro exorciza o grande medo do homem moderno ateu: o medo do nada” (MINOIS, 2003, p. 582).

A outra é quando o financista Rafael Mendes está preso junto com Boris Goldbaum, seu chefe e dono da financeira Pecúnia S.A., além do autor de um golpe financeiro no estado e em seus clientes. Rafael, ao ouvir Boris começar a gemer com tão pouca convicção, a fim de chamar a atenção do guarda e sob essa justificativa ser removido para uma clínica e de lá fugir para o Uruguai, começa a rir às gargalhadas, chegando a rolar na cama de tanto rir. É seguido por Boris e ambos começam a rir incontinentemente. Conforme alega Araújo (1987, p. 28), “a presença do riso nas personagens está associada a uma desestruturação da ordem vigente, ou a uma não aceitação de suas normas”, e por meio dele busca-se uma outra lógica, busca-se novas realidades.

M. Ives Delage diz que, para que uma coisa seja cômica, é preciso haver entre a causa e o efeito uma desarmonia²¹. Essa afirmação convalida a colocação de Bergson sobre o fato de o riso cumprir a função útil de correção²², justamente pela “ambigüidade irresolúvel que está no fundo de cada piada” (KUPERMANN, 2005, p. 22).

²¹ “En un interesante artículo de la Revue du Mois, M. Ives Delage oponía a nuestra concepción de lo cómico la definición en que él mismo había pensado: ‘Para que una cosa sea cómica, decía, es preciso que entre el efecto y la causa haya desarmonía’” (BERGSON, 1943, p. 149).

²² “La risa es ante todo una corrección (...). En general, es indudable que la risa cumple una función útil” (BERGSON, 1943, p. 145).

Enquanto em muitas situações-limite a saída pode ser a arte, na arte de Scliar, além do riso aberto das personagens-pateta, em **A estranha nação de Rafael Mendes** (SCLIAR, 1983), ou ainda da personagem-destoante, Lina Però, em **A festa no castelo** (SCLIAR, 1982a), há outros exemplos dele no vasto painel ficcional scliariano. São eles, sempre saídas de situações-limites para dar a impressão de que se dominou a situação, mas com diferentes máscaras, atualizadas por meio da resistência, como a da personagem-olho, Miguel, em **Os deuses de Raquel** (SCLIAR, 1975); da loucura, como a da personagem-quixotesca, Capitão Birobidjan, em **O exército de um homem só** (SCLIAR, 1973); do instinto sexual, como o da personagem-médico, Felipe, em **Doutor Miragem** (SCLIAR, 1978); da leitura, como a da personagem-dupla, Guedali, em **O centauro no jardim** (SCLIAR, 1985a); e da prática da religião (judaísmo), como a da personagem-prostituta, Esther, em **(O ciclo das águas)** (SCLIAR, 1976b).

Tudo isso culminando com o humor, única ferramenta válida no enfrentamento da tradução alegórica da miserável existência humana, ilustrado, segundo Minois (2003, p. 553), por um riso nervoso e incontrolável que riu de tudo, de seus deuses, de seus demônios e de si mesmo; uma “doce droga” capaz de energizar a humanidade para “sobreviver a suas vergonhas”; um riso que foi “o ópio do século XX”, morto de “overdose de riso”, em meio a seu *nonsense*. Ao mesmo tempo, essa gargalhada causa no leitor a mesma admiração que Mário Quintana causou em Scliar, ao filosofar e pensar sobre o mundo e as coisas “com graça, ternura e beleza”, conforme sua própria declaração, em Zilberman (1985, p. 11).

Em **Cenas da vida minúscula** (SCLIAR, 1991), por exemplo, Ismael (1991, p. 4) fala de dois momentos desse humor requintado de Scliar que se presta mais a asfixiar do que propriamente a oxigenar a narrativa. O primeiro se dá quando a minúscula Laila é enterrada em um prosaico vaso de plantas, a narrativa brasileira atinge um de seus estágios mais comoventes, pois fala-se do “melodramático sem usar seus edulcorados recursos”. O segundo se dá quando, no fundo de uma gaveta, é a boneca Barbie quem faz companhia a Laila, ponto em que “o humor de Scliar nunca foi tão metafórico ao mitigar a solidão feminina”.

O projeto literário dessa obra é, sem dúvida, ambicioso, da mesma forma de **A estranha nação de Rafael Mendes**, pois a narrativa vem desde a antiguidade bíblica

até 1984, ou seja, nasce na antiguidade bíblica, passa pela Grécia antiga, pela idade média, pela aurora da modernidade europeia nos séculos XV e XVI, até chegar ao Brasil em 1984, percorrendo, pelo menos, dezoito séculos. À inicialmente anônima personagem Habacuc, não o profeta bíblico menor, mas um fictício filho do rei Salomão, ligam-se todos os outros Habacuc's que de forma humorística vão se desvencilhando dos obstáculos que perpassam seu caminho através dos séculos, e assim todos eles vão superando, com leveza e graça, a anulação do tempo para chegar à atualidade sem grandes problemas. Percebe-se que a ambição scliariana traz em seu bojo uma forte dimensão de alegoria sobre o Brasil, com o baixinho judeu do Amazonas na busca de sua identidade acidentada. Ele é auxiliado pela fantasia e pela alucinação, pelo tratamento irônico e pelo tratamento humorístico dados às questões, o que remete, inclusive, ao anti-herói brasileiro, Macunaíma.

A capacidade de atravessar incólume e com bom humor situações embaraçosas ou perigosas recorda ao leitor brasileiro um outro anti-herói invulnerável e zombeteiro: Macunaíma. Há em Habacuc traços do herói arquetípico do folclore, capaz de ultrapassar enormes barreiras sem sofrer maiores conseqüências físicas ou psicológicas, embora evidentemente Scliar remete antes ao anti-herói judaico, esperto e infeliz, personagem daquelas historietas e piadas um tanto autodepreciativas que tanto agradavam a Freud. (ARAÚJO, 1993, p. 103).

Um outro exemplo do humor scliariano, elencado por Araújo (1987, p. 28-29), está em **A festa no castelo**, obra na qual o humor é visto como “um jogo do qual participam o A. e os leitores. Como em um pacto, o entendimento se faz através de códigos que o leitor decifra facilmente”, embora “aparentemente simples, a tessitura narrativa e o repertório do livro, para serem apreendidos em sua totalidade, necessitariam de um horizonte amplo de expectativas”.

Quanto ao humor scliariano, há críticos como Bollinger (1987) que consideram seu humor do tipo “escondido” e “suave”. Mesmo Moacyr Scliar, ao comentar sobre o livro **Os deuses de Raquel**, por ocasião de sua publicação pela Editora Expressão e Cultura, do Rio de Janeiro, diz que o humor dessa obra é “mais sério, de humor mais sutil e negro, mais profundo e com mais coisas para serem meditadas” (LEITE, 1989, p.

14). Por outro lado, há críticos como Silverman (1982, p. 170) que concebem “a característica fundamental de Scliar (...) a ironia, não a do tipo relativamente sutil de um Machado ou de um Eça, mas a ironia vibrante, intensa, própria de sua espécie particular de parábola contemporânea”, combinando em seus escritos fantasia e inocências infantis, escapismo adulto, tragicômica insensatez humana, implicações autobiográficas, descrições patológicas, crueza neonaturalista, religiosidade, herança cultural judaica, metafísica, absurdo, sobrenatural, tecnologia moderna e motivação sexual. Tudo isso se intersecciona em uma ironia oscilante entre o ridículo e o sublime, por meio de uma perspectiva irônica e até mesmo satírica com a presença do suspense mordaz, de pinceladas de sadismo e masoquismo, acrescidas de humor apimentado, além de prolongados *flashbacks*.

Desse modo, para o crítico, o elemento irônico scliariano se dá por uma rica variedade de imagens, símbolos e motivos que se repetem constantemente, porém o que repete, ocasionando a ironia, é a natureza cíclica da vida, ou seja, a efemeridade no homem que se mostra atemporal, esticado para o passado e para o futuro, à medida que intencional ou (in)conscientemente se revela igual aos homens seus ascendentes e descendentes. A preocupação naturalista do autor pelo homem faz com que ele tenha dele uma visão hiperbólica e dantesca, abordando o que há de mais cru e feio, apesar de vital na sociedade. Há ironia também nos conflitos metafísicos das personagens com a questão da metamorfose do mal para o bem, ao passar de um mundo para outro.

Scliar não é, como muitos dos críticos queriam, em princípio, um regionalista, nem seu humor é puramente judaico. O autor é um universalista que não está preocupado com restrições de idade, tabus sociais e realidade convencional, mas sim em esculpir, com seu modo único, um mundo irônico e fantástico, mostrando assim sua preocupação com a forma dinâmica e irônica de se construir uma nova sociedade, a partir do comportamento social humano.

Assim, como forma de suplantação à absurda e frágil condição humana, a ironia que percorre a obra de Moacyr Scliar é o instrumento-chave para lhe dar coerência ficcional e provocar essa conexão também no tempo presente de sua inserção, bem como na cognição do leitor.

(...) em toda a obra, a ironia é o instrumento-chave do autor, o fator básico de coesão em seu mundo ficcional, e o maior responsável por sua crescente popularidade. A ironia provoca no leitor gargalhadas e lágrimas, compaixão ou aversão; pode inclusive alterar os valores básicos de alguém — ou fortalecê-los. A ironia de Scliar é matizada por um humor mais como meio do que como fim, presente mais para reforçar suas tiradas agudas e irônicas do que para neutralizá-las. (SILVERMAN, 1982, p. 173).

Nota-se que, apesar de Silverman tentar argumentar, em princípio, a respeito apenas de uma ironia vibrante em Scliar, por fim sua análise acaba por propagar a ironia mais sutil e cética admitida por Bollinger e pelo próprio escritor.

Ao falar da ironia e da alegoria na obra scliariana, Moniz (1982, p. 66) coloca que é somente através do “ritual, a infraestrutura mais importante da alegoria, e da corrosão inevitável do objeto simbólico, causada pela sua própria insuficiência, que Scliar pode oferecer-nos uma visão que, graças à sua repetição e simetria, cria a única ordem possível num universo caótico: a coerência estética e intelectual do texto”. Concomitantemente, “este torna-se uma irônica contemplação da limitada capacidade intelectual e racional do homem, e confirma o caos inerente ao cosmo”. Dessa forma, é possível perceber que a ironia, como peça-chave, (des)tranca os universos textuais, enquanto escancara as portas para o caos, ao portar alegorias que a contemporaneidade não tem mais como sustentar seus sentidos. Ao mesmo tempo ela torna essas produções textuais extremamente fechadas e coerentes com seu momento atual, ao trazer em si o reflexo de uma ironia inerente ao cosmos de então, tudo isso muito bem protagonizado pelo ceticismo scliariano.

O cético Scliar que, ao contrário de outros escritores judaico-descendentes, no Brasil, como o anti-semita Samuel Rawet (1925-1984) e a resignada Clarice Lispector (1925-1977), nunca se negou nem foi resignado, a ponto de aceitar passivamente todos os sofrimentos, mas foi de sua “condição judaica que nasceu a ironia e a ferocidade, acentuadas no tempo de estudante de medicina (...). O humor melancólico dos meus livros é, na realidade, uma forma irônica de reclamar, de revelar desconformidade” (LEITE, 1989, p. 5). Antes, a obra scliariana, com sua inconformada ironia e seu humor melancólico que implica um rir com lágrimas nos olhos, um rir não do outro, mas com o outro. Tem muito do que ele coloca, ao falar da ficção do primeiro grande representante

literário do humor judeu, Scholem Rabinovitz (1859-1916), pseudodenominado Scholem Aleichem, cujos “textos estão repassados de típico humor judaico, um humor amargo, que não exclui compaixão; Scholem Aleichem não ri de seus personagens, ri com eles” (SCLIAR, 1993, p. 100). O humor de Aleichem é o “humor peculiar do perseguido, que é uma defesa contra o desespero; um humor agridoce, melancólico, um humor de meio-sorriso, não de risos” (SCLIAR, 1985b, p. 43).

Como se vê, ademais do humor, a crítica tem apontado dois segmentos para a obra scliariana: um de fantástico/realismo mágico e outro de realismo puro. Porém, para o escritor o que pesa mais é o segmento do realismo mágico, pois, como declara: “é com a fantasia [entenda-se imaginação] que eu tenho a maior afinidade, me sinto melhor” (GOMES, 1989, p. 9). Quando está escrevendo uma ficção realista fica se perguntando porque não está redigindo um ensaio. Scliar ainda prefere ver o mundo com os olhos da imaginação, independente de correntes, talvez por uma razão infantil, da qual não conseguirá se livrar nunca, embora não descarte a possibilidade de perigo ao deslizar para o realismo mágico e incorrer em uma desvalorização de determinado tema e, em consequência, da visão crítica da realidade, dada a facilidade que esse tema proporciona. Essa facilidade na descaracterização do tema do realismo mágico, temida pelo escritor, é a passagem involuntária do realismo mágico para o fantástico, conforme sua colocação em Gomes.

Tendo-se em vista a presença da literatura fantástica na obra de Scliar, é bom refletir sobre o porquê da concomitância dessa expressão do real, percorrendo a ficção scliariana junto ao humor. Uma conclusão possível pode ser amparada na reflexão de Minois (2003, p. 592) sobre a função do riso no mundo contemporâneo. Para o teórico do riso, “o fato de o próprio absurdo”, antes motivo de escândalo, ter se tornado “um dos motores do cômico atual”, revelando muito da evolução cultural contemporânea, mostra que a revelação do absurdo como componente fundamental do ser é uma das marcas do século XX e encontrou uma réplica: “o riso veio tampar esse buraco oco no tecido da existência”. O século XX realmente morreu de rir do ser e do nada, porém, como o século morreu, o riso, muito utilitário para ser verdadeiramente alegre, é “um riso em mutação”.

Apesar de tudo que se tem aventado sobre a obra do imortal Moacyr Scliar, faz-se necessário colocar que seus temas e modo ficcional, vistos assim de forma estanque, dão até a impressão de algo artificial e estigmatizado. No entanto não há como fazer análise sem passar por tal limiar, e de certa maneira perigando empobrecer seu percurso narrativo. Pois, na naturalidade de seu fluir e na concretude de suas palavras, tem muito mais de enriquecedor e complexo a oferecer, dadas as amarras de sua trama narrativa, do que em uma inevitável redução analítica.

1.5 A crítica

A produção literária de Moacyr Scliar se justifica, na medida em que ainda não há uma interpretação coerente da brasilidade. Mesmo como escritor da geração dos anos 60, ele se coloca no rol dos escritores que deixaram de contribuir com grandes textos, capazes de superarem as frustrações do período pós-repressão e marcarem a história da ficção e da cultura no Brasil. Pois, se o nosso país se perfaz da somatória de muitas vozes, nem todas se fazem ouvir, em sua integridade, conforme declara o escritor: “Acho que o Brasil é uma soma de muitas vozes que, por enquanto, ainda se fazem ouvir muito abafadas, e que, por isso, estão fazendo falta” (SCLIAR, 1989a, p. 46).

Para a crítica, dentre os poucos escritores brasileiros descendentes de judeus a trabalharem com o tema da literatura da imigração, Scliar demonstra ser o “mais politizado”, na opinião de Gomes (1989, p. 9). E, o seu olhar luzidio é o “reflexo mágico que vivifica a palavra e percorre as mais sutis gamas da aventura humana” (SCLIAR, 1987, p. 6), dando-lhe nutrientes para a construção de “uma obra que agora conquista destaque ímpar na Literatura mundial” e na literatura brasileira contemporânea, sediada na imortalidade da Academia Brasileira de Letras.

Os escritores mais genuinamente criativos, segundo a crítica, são aqueles capazes de cunhar na literatura seu modo peculiar de sentir, pensar e escrever, estabelecendo, assim, um diálogo franco e original entre o ser-escritor e a entidade-literatura. De acordo com o que pondera Ismael (1991, p. 4), ao comentar a obra **Cenas da vida**

minúscula (SCLIAR, 1991), no artigo “Cenas de um estilo maior”, Scliar é um grande escritor, porque faz da imanência da sua “judiedade” a articulação de um intelecto que a transcende. Com isso a “problemática judaica” passa a ser a de todo o Ocidente, já que “a ruptura com o paganismo afastou o homem da natureza, acabando com a festa primordial que o mantinha numa alegre confluência”, suas personagens carregam “o peso de uma privação transmitida inexorável e monotonamente geração após geração”. Desse modo, conforme pondera o crítico, o escritor instiga, no organismo social, uma ampla reflexão estética sobre as contradições do judeu da diáspora, no mundo de hoje.

Nas palavras de Scliar (GOMES, 1989, p. 8): “os críticos norte-americanos que escreveram sobre meus livros detectaram um grão fantasioso que é típico da Literatura Latino-americana, mostrando a coexistência disso com o componente que eu trago da minha ascendência judaica, que para eles resultou em uma coisa original”. Portanto, eis uma fórmula da obra scliariana apontada pelos críticos norte-americanos: grão fantasioso + ascendência judaica = coisa original. O “grão fantasioso” deve ser entendido como o realismo mágico presente em sua narrativa; a “ascendência judaica” deve ser entendida como a fonte de sua obra, o judaísmo; e a “coisa original”, derivada das duas junções anteriores, deve ser entendida como o humor que perpassa sua literatura, justamente como uma estratégia para se conviver, suportar e lograr o impasse absurdo da condição judaica e humana.

Tal fórmula reforça o parecer de Gomes (1989, p. 8), pois considera Scliar “um dos mais criativos escritores brasileiros desta geração”, uma vez que a busca do novo e do inusitado, ainda que mais grotescos, muitas vezes, é sua bússola; apesar do escritor não se considerar inovador e não procurar outros júris para avaliarem suas obras, senão o seu júri interior e, por isso, procurar escrever o livro que ele mesmo gostaria de ler.

A respeito do “grão fantasioso”, ou de acusações sobre sua temática do fantástico, para a qual Silverman (1982, p. 183) diz que Scliar usa apenas “rememorações pueris à maneira de José J. Veiga”, o escritor se defende, em uma palestra, em Serra Negra, São Paulo, em 23 de maio de 2005, justificando que foi apenas um “período” de sua obra, em que escrever de forma mais alegórica se fazia uma necessidade, devido ao clima da ditadura getulina.

Porém a crítica coloca que Scliar, por fazer parte também do rol de escritores dos anos 70, período de grande difusão do gênero fantástico, continua sendo um dos principais representantes dessa vertente ficcional, acrescentando também que esse “extraordinário” não exerce sempre a mesma função, ou tem se alterado ao longo de sua carreira literária. Na ficção romanesca do início dessa década, segundo os apontamentos de Zilberman (1982, p. 8), o fantástico scliariano prima por mostrar a não aceitação do ser com o próprio ser em sua rivalidade entre duas culturas, judaica e brasileira, funcionando, nesse caso também como “economia do discurso narrativo, pois permite o acesso à interioridade dos agentes, sem que o narrador precise recorrer às técnicas intimistas do romance psicológico”. Já na prosa de meados dos anos 70, a partir da publicação de **Mistérios de Porto Alegre** (SCLIAR, 1976d), mais no gênero conto e crônica, o fantástico se viabiliza, pela rapidez do conto ligeiro, na atualização da violência explosiva e moderna, inerente ao contexto citadino, onde a sofisticação tecnológica da sociedade moderna só faz monstrualizar a primitividade dos instintos humanos individuais. Aí o extraordinário nada tem de “alucinação” ou de “fantasia”, mas serve para que o leitor, pela horizontalidade de temas e pela verticalidade de seu trajeto histórico, tenha um quadro real de desenganos sociais, bem como “a oportunidade de reflexão aguda e crítica” da época e das circunstâncias contemporâneas.

Tomando como base o conto “Cão” (SCLIAR, 2003b), um exemplo da primitividade e monstrosidade tecnológica da violência do homem contra o homem, acredita-se que a personificação da literatura fantástica na obra do autor gaúcho tem se mantido, revelando a coexistência contraditória e não manifesta das faces racional e mágica, constituintes da mesma realidade.

De qualquer forma, é possível perceber que o fantástico, em Scliar, realmente tem diferentes nuances. Como bem o escritor argumenta, o da época ditatorial, pode-se dizer que é mais de caráter alegórico e se restringe apenas a esse período, enquanto o pós-ditadura tem mais um caráter fantástico, no sentido próprio do termo e condizente com o fantástico atual, o realismo mágico, e é o que predomina em sua produção literária desde então.

Moniz (1982) tem um artigo, intitulado “Do símbolo à alegoria – corrosão do significado”, que parte das colocações de críticos como Arrigucci Jr., Lafeté e Vogt sobre o símbolo na ficção scliariana. Segundo eles, Scliar é o autor do símbolo, mas nunca atinge o símbolo, pois sempre estraga a alegoria, restando apenas uma profunda solidão. Ele degrada suas imagens simbólicas no instante de serem alegorizadas. Moniz justifica esse procedimento alegórico como sendo de transcendência vazia e sem significado, denominado por Frye de “anti-alegoria” — uma alegoria moderna —, e não da forma entendida por esses críticos, ademais de ser uma marca de coesão e de inserção da obra de Scliar no contexto atual. Isso significa não apenas preencher as lacunas, deixadas pela censura, com símbolos reveladores de experiências totais, mas, uma vez que “alegoria pressupõe transferência”, significa que o escritor, compromissado sócio-politicamente em meio a essa energia negativa e caótica patrocinada pelo capitalismo, usa sua sensibilidade crítica de forma produtiva. Contudo somente a usa ao se distanciar, por meio da ironia, e ao acreditar nas raras manifestações de autenticidade, revelando a afirmação da angústia enfrentada pelo homem moderno na realidade social. Daí o esforço scliariano de recuperar a coesão entre o signo e a significação da transcendente alegoria, à medida que combina a ela a auto-centrada e não transcendente ironia.

Quando Couto (1991, p. 8) coloca em uma entrevista com Scliar que ele tem muito do humor característico de escritores de herança judaica, dando, inclusive, a impressão de abrir parênteses na narrativa para inserir piadas, o escritor-judeu argumenta que o escritor “literário acadêmico” tem horror ao anedótico e se leva demasiado a sério. Mas ele, mesmo acreditando haver uma fronteira muito tênue entre o literário e o anedótico, não hesita em explorar esse limiar, ainda que corra o risco de cair do lado do anedótico e de ser criticado de rebaixar o mito, ao explicá-lo ou avacalhá-lo, diferentemente de Kafka.

(...) o Kafka, quando constrói um livro como “A Metamorfose”, usa aquilo como valor simbólico, quer dizer, Kafka fala de uma metamorfose, mas ele não explora o ser no qual o herói se metamorfoseou. Ele nem nos diz se é uma barata ou não... Ele diz que é um inseto. Agora, eu não hesitaria em estudar essa barata, ver como ela se comporta frente

aos inseticidas, quais são as preferências dela e tal, quer dizer, eu avacalharia a barata. (COUTO, 1991, p. 8).

Na verdade Scliar acha que é “um sinal de boa saúde para o escritor ser cético em relação ao seu trabalho”, acrescentando que também é criticado por Rubem Fonseca de não acreditar muito no que faz. Ele concorda com tal acusação, pois como médico sanitарista sabe que “a literatura também tem a marca do frágil” e não é através da literatura que o ser humano escapa dessa fragilidade.

Contraпondo os pareceres de críticos como Arrigucci Jr., Lafeté e Vogt ao parecer de Moniz sobre a alegoria scliariana, nota-se que a análise desta última é pertinente. Ela interpreta a não sustentação e o rebaixamento do símbolo de Scliar como uma “anti-alegoria”, sem transcendência, fruto do desencanto do homem contemporâneo, mas que acopla a ela a ironia como forma de se auto-centrar e de se auto-sustentar, para poder desafiar essa apostasia. Desse modo, confirma tanto as palavras do escritor, na entrevista de Couto, ao dizer que se propõe a “avacalhar” o símbolo — daí a moderna alegoria, peculiar a Scliar, isto é, a sua “anti-alegoria” —, quanto justifica a grande reincidência da crítica em sempre pontuar que o escritor, por meio da estratégia retórica do humor, atualiza temas sérios, tirando-lhes o bolor — daí a ironia de Scliar.

2 A condição pós-moderna em *A estranha nação de Rafael Mendes*

Tomar-se-á, nessa etapa do trabalho, o capítulo 5: “Segundo caderno de cristão-novo”, de *A estranha nação de Rafael Mendes*, cujo narrador é o médico Rafael Mendes, pai do último Rafael Mendes da longa genealogia dos Mendes.

Tal narrador redige esse caderno, contando sua vida desde sua entrada na faculdade de medicina, em 1929 (SCLIAR, 1983, p. 192), até sua ida para a Espanha, em 1938 (SCLIAR, 1983, p. 246).

Fazendo um resumo do capítulo 5, tem-se, de modo diverso dos demais capítulos, uma autobiografia do penúltimo representante masculino da genealogia: o Rafael Mendes médico. Trata-se do único capítulo escrito em primeira pessoa e por um dos Mendes, uma vez que os outros oito capítulos são escritos em terceira pessoa e pelo genealogista, Prof. Samar-Kant, ou, no máximo, em co-autoria com o médico Rafael Mendes.

Nesse capítulo, o médico conta que, sendo de descendência judaica, apesar de ignorar por completo tal dado, começa a fazer medicina e logo se vê atraído pela altiva judia chamada Débora, discriminada por todos da faculdade por ser a única mulher da turma e uma das poucas mulheres a ter cursado medicina até então. Como Débora sempre coloca limites no relacionamento deles, a possível paixão ou amor de Rafael acaba não ultrapassando as fronteiras da amizade. Ele se casa com Alzira, filha de um fazendeiro amigo do então Presidente, Getúlio Vargas. Segue clinicando e operando como médico traumatologista, e logo Rafael é nomeado pelo Presidente como Chefe da Seção de Doenças Infecto-Contagiosas do Estado do Rio Grande do Sul. Devido a essa condição é convocado pelo sogro e por Saturnino, amigo íntimo de Getúlio Vargas e rico estancieiro da região missioneira, para averiguar o caso de uma súbita doença que se espalha entre os índios e seu líder branco — conhecido como o Ruivo — invasores das terras de Saturnino. Não querendo se envolver no caso, Rafael pede a Débora, médica da região, para ir até lá examinar os doentes. Ela, eufórica diante da possibilidade de ser uma doença rara e de poder conquistar reconhecimento em sua carreira, engaja-se na questão, levando o Ruivo, único sobrevivente dentre os doentes, para Porto Alegre. Vivendo já no ante-cenário do Estado Novo, os jornais e as pessoas

da esquerda aproveitam-se da situação para acusarem o amigo de Getúlio Vargas de ter envenenado um poço usado pelos invasores e, com isso, atacam ruidosamente o regime político-totalitário do Presidente. Finalmente o doente acaba morrendo, apesar dos infundáveis e inférteis esforços de Débora e do redemoinho comunista, que também vai se abaixando. Em 1938, Débora decide ir para a Espanha prestar seus serviços médicos aos integrantes da Guerra Civil, e Rafael, a fim de se certificar de seu amor por ela, deixa sua mulher, seu filho, Rafael Mendes, sua clínica e seu cargo de chefia no Estado, enfim, deixa tudo e também ruma-se à Espanha, morrendo, segundo uma nota genealógica de seu genealogista, o Prof. Samar-Kand, no navio, ou segundo disseram a sua mulher, Alzira, na guerra, sendo sepultado em uma vala comum perto de Madrid.

A condição pós-moderna, presente no título, parte da idéia do estágio contemporâneo atual, portanto implicando algo dinâmico, como se pode ver nas obras **A condição pós-moderna**, de Jean Lyotard (1979) e **A condição judaica**, de Moacyr Scliar (1985). A obra lyotardiana é tida como um marco tardio do pós-modernismo, por sua primeira publicação só ter ocorrido em 1979 — apesar de grande parte dos teóricos terem tornado evidente sua presença no mundo ocidental desde o final dos anos 60 e início dos anos 70 —, é o primeiro livro a tratar a pós-modernidade como uma verdadeira mudança na condição humana (ANDERSON, 1999, p. 33). A obra scliariana, em sua introdução, o escritor já explica que o título implica o pressuposto de que não se toma o judaísmo como algo intrínseco e imutável, não se tratando de inevitabilidade ou destino, mas de uma condição mesmo, resultante do relacionamento de um grupo humano com outros grupos humanos, em diferentes épocas e em diferentes circunstâncias econômicas, políticas, sociais e culturais (p. 3).

Jameson (1997), ao falar sobre “A lógica do capitalismo tardio”, a fim de se referir ao conceito cunhado por Howe e Levin, o “pós-modernismo”, entende-o como uma quebra radical, datada de fins dos anos 50 ou começo dos 60, na qual, ao invés de perspectivas de futuro, tem-se decretos sobre o fim (fim da ideologia, da arte, das classes sociais, “crise” do leninismo, da social-democracia, ou do Estado do bem-estar, etc.).

A arte é vista como a extraordinária floração final, impulso do alto modernismo, desgastado e exaurido, mas é na arquitetura que as modificações são mais evidentes e é, a partir dela, que a concepção de Jameson sobre pós-modernismo começa a emergir.

Como sugere o próprio título do manifesto de Venturi, “Aprendendo com Las Vegas”, a arquitetura pós-modernista é um populismo estético, uma vez que a fronteira entre alta cultura e cultura de massa se apagou, havendo um enorme fascínio pela paisagem “degradada” do brega e do kitsch, denunciada com tanta veemência pelos ideólogos do moderno.

Essa ruptura, porém, é mais ambiciosa e não se restringe apenas ao âmbito da cultura, mas do social e do político. Inaugura-se um tipo de sociedade totalmente novo, conhecido como “sociedade pós-industrial”, sociedade de consumo, sociedade das mídias, sociedade da informação, sociedade eletrônica ou *high-tech*. Sua missão é demonstrar, para seu próprio alívio, que a nova formação social não obedece mais às leis do capitalismo clássico de Marx, com seu primado da produção industrial e com a onipresença da luta de classes. Então, o que o economista Ernest Mandel propõe, em seu livro **O capitalismo tardio**, não é apenas fazer a anatomia da originalidade histórica dessa nova sociedade (que ele considera um terceiro estágio ou momento na evolução do capital), mas também demonstrar que se trata de um estágio do capitalismo mais puro do que qualquer dos momentos que o precederam.

É com tal idéia condicional e dinâmica de pós-modernismo, inspirada em Scliar, presente em Lyotard e amadurecida no estágio do capitalismo puro de Jameson, que se pretende analisar a obra **A estranha nação de Rafael Mendes**, de Moacyr Scliar, com o objetivo de mostrar a rasura dos marcos entre alta cultura e as outras manifestações culturais, bem como a fascinação que esse amálgama imagético desperta em quem a contempla.

Ademais, pós-moderno não é colocado como sinônimo de contemporâneo, mas como uma das faces da contemporaneidade — ao lado das outras quatro: modernismo, vanguarda, decadência, e *kitsch*, elencadas por Calinescu (1987). Nesse sentido, a idéia do tempo cristão de “revoluções históricas”, cara ao pós-modernismo, comporta, cíclico e espiralmente, um retorno histórico à origem humana, pressupondo um encontro com Lyotard, no que diz respeito a uma face-estado da contemporaneidade, e com Jameson,

ao suscitar a pureza desse estado de coisa, a saber, o capitalismo evoluído em sua terceira fase.

Pensadores pós-modernos, como Vattimo, Lyotard, Jameson e Baudrillard, entre outros, segundo Guelfi (1999b, p. 209), “vêm demonstrando um contínuo enfraquecimento na concepção do ser como sujeito doador de sentido e a dissolução da idéia de realidade como algo que pode ser racionalmente compreendido e aprisionado numa representação correspondente”, ao contrário do modo de pensar dos filósofos modernos. Dessa maneira, se entre os filósofos contemporâneos, verifica-se um enfraquecimento da noção de ser, muda-se respectivamente a ótica em relação ao ser humano, ou seja, de um ser forte e dotado do poder hermenêutico e persuasivo da interpretação circunstancial, passa-se a uma concepção do ser como fraco, ontologicamente, por se auto-formatar dos fragmentos semiológicos que as circunstâncias lhe permitem. O ser e seus construtos, agora só são, à medida que passam pelo império da linguagem, fabricada a partir de interesses e de convenções.

No plano da narrativa, por exemplo, tal enfraquecimento se mostra pela relativização das produções textuais interrelacionadas. Os textos são tidos como de concepção unilateral e política, e, de original, só têm a forma particular de seu produtor. De acordo com Guelfi (1999c, p. 26), a narrativa, multiplicada em encaixes até a exaustão, projeta-se em profundidade, sem uma preocupação totalizante, e “os fatos surgem como construções de linguagem, o que destrói qualquer ilusão de fronteiras entre ficção e real, mito e verdade, mundo interior e mundo exterior, literatura e história”, acabando por haver a contaminação mútua dos vários códigos, antes, paralelos. Há também uma desestabilização ontológica, justamente, porque, pautando-se na consciência pós-moderna, conforme pondera Guelfi (2002, p. 120), a concepção política se torna difusa: “O poder e a luta são compreendidos como sendo dispersos por todo o domínio cultural e não apenas localizados nas esferas do estado e da atividade econômica”.

A análise da obra de Moacyr Scliar, **A estranha nação de Rafael Mendes**, pretende mostrar e atualizar alguns ingredientes, amalgamados no texto, reveladores do fluir da pós-modernidade nas malhas textuais.

2.1 Fragmentos/sintagmas justapostos

Harvey (2004, p. 52-53) considera que a ficção pós-moderna se preocupa com a “alteridade” e com “outros mundos”. Para a descrição dessa confluência de pluralismos, fragmentações e autenticidades de outros mundos e de outras vozes, uma imagem perfeita é a *heterotopia* foucaultiana por designar a “coexistência, num ‘espaço impossível’, de um ‘grande número de mundos possíveis fragmentários’, ou mais simplesmente espaços incomensuráveis que são justapostos ou superpostos uns aos outros”. Tal heterotopia traz consigo o problema agudo da comunicação e dos meios de exercer o poder através do comando, bem como a fascinação pelas novas possibilidades da informação e da produção, análise e transferência do conhecimento.

São alguns exemplos desses fragmentos e sintagmas, típicos também da pós-modernidade, que, a seguir, serão arrolados, em sua justaposição.

.

2.1.1 A metaficção

Segundo Scholes (1970), ‘metaficção’ — termo novo, originado de um ensaio do romancista e crítico americano William H. Gass (1970) e de prática velha — é aplicado à escrita, a fim de chamar a atenção para seu *status* de artefato e seus métodos de construção, além de questionar a relação entre ficção e realidade, tanto nas estruturas ficcionais, quanto na possível ficcionalidade existente no mundo fora do texto literário ficcional. A auto-reflexividade e a dúvida formal postas pela metaficção vêm a subjetividade fora do romance, e, uma vez que o nosso conhecimento de mundo é mediado pela linguagem, ela é um modelo útil para se aprender sobre o senso de “realidade”, construída e mantida inteiramente pela linguagem e suas convenções, portanto, na ficção, ‘meta’ explora a relação entre o mundo da ficção e o mundo fora da ficção. A metaficção reside na versão dos princípios de incerteza de Heisenberg (1972) que coloca a impossibilidade de se descrever um mundo objetivo, pois o observador sempre muda a coisa observada, ou seja, há um dilema: se o metaficcionista pretende representar o mundo, ele percebe que o mundo não pode ser representado, só se podendo representar o discurso do mundo. O termo ‘metalinguagem’, definido por

Hjelmslev (1961), é uma linguagem que toma outra linguagem como seu objeto ou seu significante, e a ‘metaficção’, por sua vez, exhibe o processo de construção das convenções particulares do romance, pretendendo criar estruturas ou ficções lingüísticas alternativas que simplesmente implicam formas antigas de encorajar o leitor a se valer de seu conhecimento das convenções literárias tradicionais, ao se esforçar para construir um sentido para o novo texto. A metaficção, de importância ímpar para o romance contemporâneo, em momento de crise e falência dos valores tradicionais, torna a linguagem da ficção sempre consciente, ao exhibir, exagerar e expor os fundamentos de sua instabilidade, à medida que questiona e relativiza o conflito de duas vozes, cuja arena é o texto, portador de linguagens com verdades não eternas, mas de uma série de construções, artifícios e teias de sistemas semióticos conectados e não permanentes.

A natureza romanesca de **A estranha nação de Rafael Mendes** não repousa em uma forma acabada, como desejaria Lukács (s.d., p. 79-80), pleiteando ser “um processo” cuja abstração só toma forma ao se desmascarar “lucidamente a si mesma”; ou, ainda, Lima (1989, p. 103), intencionando mostrar “a autonomia da arte” cujo significado é o “seu desinvestimento por tudo que não seja ela própria”. A narrativa de Scliar busca outorgar ao leitor a interação com o universo ficcional, fruto, por sua vez, do contexto extraficcional, apontando-lhe seus meandros e entraves, todos resultado de um viés da opção do autor.

Embora a ficção scliariana tenha natureza hermenêutica — de “arte da interpretação” (LIMA, 1983, p. 52) — de si mesma, não se volta apenas para seu código, mas “no lugar das linhas diferenciais que marcam as fronteiras entre os gêneros, o texto pós-moderno é intertexto, mosaico de citações procedentes dos mais diferentes lugares” (OLIVEIRA, 2000, p. 223).

Pode-se dizer que a metaficção, como coloca Paro (1990, p. 218), adquiriu sua maioridade na pós-modernidade²³, pois ela se altera e sua ênfase, ao invés de pairar apenas na “auto-consciência”, recai agora na “auto-reflexão”. A metaficção debruça-se inteira sobre si, para refletir sobre a confecção de sua ficção, outorgada pela língua,

²³ Enquanto Paro atribui a maioridade da metaficção à pós-modernidade, Pressler (1997, p. 99) atribui a “metamorfose” da “alegoria” — também, uma forma de debruçar sobre si, contudo, de maneira “melancólica” —, à pós-modernidade que, por sua vez, não está ainda na maioridade da metaficção, mas em seu estado de “adolescência”.

trazendo à superfície uma forma de ver a realidade ontológica do mundo, tanto do escritor quanto do leitor, problematizada pelo texto e pelo que está fora dele, além de condicionada cultural e ideologicamente e mediada totalmente pela linguagem.

Na história e na ficção, a partir das ponderações de Piteri (1997, p. 14), “as convenções da narrativa não são restrições, mas condições que possibilitam a atribuição de sentido. A ruptura ou a contestação dessas convenções tem por objetivo questionar noções estruturadoras básicas como a causalidade e a lógica”.

Dessa forma, o romance de Scliar, ao dar mostras de seu feito — “Muitas vezes, o comentário narrativo ou um espelho auto-refletor interno (*uma mise-en-abyme*) assinalará este duplo *status* ontológico ao leitor”.(HUTCHEON, 1985, p. 46) —, evidencia também o árduo processo de exame e reexame, no caminho da história à ficção, pelo qual ele deve passar para se constituir como tal. A personagem Rafael Mendes, por exemplo, sem entender o porquê de sua angústia em sua suave rotina de recém-casado, começa a procurar auxílio no passado, para entender seu presente, por meio de leituras histórico-filosóficas.

Tudo bem, portanto — mas eu me sentia estranho: certo vazio, certa angústia. De repente me dera vontade de estudar — História, Filosofia — e ficava horas encerrado em meu gabinete compulsando textos de autores obscuros. Eu nunca fora de muitas leituras; os amigos até achavam graça. Estás caducando muito cedo, dizia o Micróbio. (SCLIAR, 1983, p. 208).

Contudo, não se deve esquecer de que todas essas convenções narrativas, inclusive de natureza refletora, como coloca Hutcheon, não passam de estratégias estruturais doadoras do sentido global da obra, como coloca Piteri.

Segundo Marchese e Forradellas (2000, p. 261)²⁴, todo discurso sobre uma língua é uma metalinguagem. O fragmento da obra dá uma mostra dessa auto-consciência lingüística. Um jovem filósofo belga da linguagem lamenta essa auto-consciência e a denomina de adlinguisticidade, conforme lembra Lyotard (1993, p. 14), dizendo que “o pensamento continental, perante o desafio que lhe lançam as máquinas da fala”, tem

²⁴ “*todo discurso sobre una lengua es una metalenguaje*”.

“abandonado para estas a preocupação com a realidade” e tem “substituído o paradigma referencial pelo da “adlinguisticidade” (fala-se sobre falas, escreve-se sobre escritos, intertextualidade)”. Parecer, contudo, contrário ao dos filósofos “mais velhos” da pós-modernidade, uma vez que a ficção já não pode ser mais o espelho do “real”, conforme aponta Guelfi (2002, p. 126), e “não será mais uma representação de algo exterior, debruçando-se sobre sua própria representação”, com personagens “bem construídas” e coerentes, mas complexas e participativas de sua construção, não tendo expectativas predeterminadas por estarem à mercê dos discursos que as envolvem.

O romance pós-moderno, talvez, à causa do esgotamento do sujeito, a partir de uma perspectiva vattiana, experimenta a marca e o preço do papel oportunístico, ao se infiltrar nos descompassos de outras áreas, como a política, a sociologia, a história; e de outros momentos, como o passado, perscrutando suas carências e trabalhando suas necessidades, enquanto objetiva destruir a aura do original e dissolver a idéia do referente único, por meio de um processo de “adlinguisticidade” (como intertextualidade, ou seja, o falar sobre falas, o escrever sobre escritos) e “anamnese” (como análise, ou seja, a procura de desregulação, de elaboração, que se encontram rarefeitas, mesmo fora da infância do pensamento didático) (LYOTARD, 1993).

Na ficção de Scliar costumeiramente os momentos de reflexão e análise sobre o constante passar a limpo da história, da filosofia e da genealogia parecem ser aqueles que procedem de um determinado acontecimento. Em **A estranha nação de Rafael Mendes**, parece ser o contrário, pois os momentos que impulsionam o médico Rafael Mendes a suas pesquisas na História ou na Filosofia, como meio de auto-conhecimento, são os que se mostram rotineiros, obrigando a personagem, devido à angústia causada pela rotina, a buscar sentido e preenchimento do vácuo.

Rafael, por exemplo, pára para fazer essas reflexões e essas buscas, após seu casamento e/ou antes de lhe aparecer o caso médico-político de Ruivo — sobrevivente infectado por uma doença desconhecida e líder dos intrusos da fazenda do amigo pessoal de Getúlio Vargas, na região missioneira. O mesmo acontece terminado o caso que, por sinal, culmina com o golpe do Estado Novo (1937-1945), em novembro de 37, e a personagem passa a buscar novamente respostas para o presente, tanto no passado da

História, quanto no passado da Genealogia, a fim de saber mais a respeito da saga dessa estranha e perplexa genealogia, aliás perplexidade imanente aos Mendes.

Eu estudava História, estudava muita História. Cada vez mais eu tinha vontade de conhecer o passado — a ver se entendia o presente. E do estudo da História passei ao da genealogia — quem sou? Quem são meus antepassados? Estudando suas vidas, eu queria na realidade descobrir quem eu era; queria respostas para as perguntas que me atormentavam; queria saber o que tinha acontecido, o que estava acontecendo, o que ia acontecer. Queria trocar a perplexidade pela sabedoria; não, pela paixão. (SCLIAR, 1983, p. 245).

Percebe-se um entrave entre a História e a falta de conhecimento, pois a pesquisa dos simples acontecimentos historiográficos mostra-se insuficiente para o entendimento de questões mais complexas, como o drama e a necessidade de gênese de Rafael, que clama não por uma história como mera ‘versão’ dos fatos, reverenciadora dos feitos heróicos — como diria Nietzsche²⁵, os homens atuais tratam com ironia os grandes interesses, pois, por estarem tão a serviço deles, são incapazes de os levarem a sério —, mas por uma História que dê conta de transpassar os acontecimentos e analisar as suas estruturas, como apregoa *la nouvelle histoire*, isto é, a Nova História.

Retomando um fragmento da citação da p. 208: “De repente me dera vontade de estudar — História, Filosofia — e ficava horas encerrado em meu gabinete compulsando textos de autores obscuros”, vê-se que Scliar, ao falar sobre a forma de tecer sua ficção, coloca em pauta uma constatação apontada por Forster (1969, p. 133-134), para quem “a História se desenvolve, a Arte permanece”, o que salienta o caráter de verificação da história, bem como o de veracidade e reflexão da filosofia da arte.

A História, como quer Forster (1969, p. 135), “só conduz as pessoas, é apenas um trem cheio de passageiros”, necessitando, portanto, de algo que a vivifique, que a faça substancializar-se e efetivamente permanecer, enfatizando, com isso, o monopólio filosófico da supremacia da Arte em detrimento da História; e nas palavras de Gay

²⁵ “La ironía de los hombres actuales. Actualmente el procedimiento de los europeos es tratar todos los grandes intereses con ironía, porque, a fuerza de estar ocupados en el servicio de éstos, no tienen tiempo para tomarlos en serio” (NIETZSCHE, 1956, p. 108).

(1990, p. 175): “por mais que possamos apreciar as histórias de ficção pelas verdades que revelam, apreciamos-las muito mais pelas mentiras que contam”.

Assim, não descartando a consideração forsteriana e sabendo-se que a tarefa do romancista é passar pela reescrita dos fatos novos pela via única dos velhos, adicionando-lhes o mecanismo de sua mente criadora, é bom recorrer a Eco (1995, p. 573) para lembrar que “mesmo à falta de gênio, a imaginação é sempre criativa”. E, embora a História seja tida, pela convencionalidade, como mais “objetiva”, enquanto que a Arte como mais “subjetiva”, deve-se não perder de vista que, no universo semiótico em que se vive tanto a História quanto a ficção narrativa, ambas têm o papel de “senhoras de linguagem, imaginação e reflexão” (DUBY, 1986, p. 8), reforçando-se a inexorável transmutação dos acontecimentos em fatos transcritos pela mão da narratividade, ao mesmo tempo em que se dissolve a relação, aparentemente inerente entre objetividade e verdade.

A metaficção desconstrói para interpretar, e claro que de forma unilateral, fazendo um reexame das convenções do realismo, sem abandonar tais convenções. Desse modo descobre, por meio de sua auto-reflexão, qual a forma ficcional mais culturalmente relevante e compreensível para que os leitores contemporâneos adquiram o reconhecimento de uma escrita madura e válida para o mundo contemporâneo que igualmente começa a ganhar consciência precisa de seus valores e práticas construídas e legitimadas no berço da linguagem cultural. Nela, o leitor é abolido de seu papel de sujeito hermenêutico e de consumidor passivo do texto, deixando-lhe uma total liberdade de escolha e de alternativa da realidade ficcional semiotizada.

Barth (1990, p. 96) considera que para o artista modernista o tema é sempre o processo, enquanto que para o pós-moderno é mais a história de seu meio²⁶, parecer teórico que se confraterniza com a prática ficcional de Moacyr Scliar, pois o romance scliariano, ao focar a escritura de seu código, construído ideologicamente entre autor e leitor, pelas experiências internas e externas à obra, coloca também em xeque o modo de se plasmar o substrato de sua ficção, congestionada pela história e pela arte,

²⁶ “*para el artista modernista el tema es a menudo el proceso, para el post-moderno es más la historia de su medio*” (BARTH, 1990, p. 96).

problematizando ambas, sem menosprezar, nem a experiência historiográfica, nem a liberdade artística, no traçado de sua trajetória: o romance.

2.1.2 A metaficção historiográfica

De acordo com Hutcheon (1991), no século XIX, antes do advento da “história científica” de Ranke, literatura e história são consideradas ramos da mesma árvore do saber. A arte pós-moderna questiona essa separação, pois as recentes leituras críticas da história e da ficção têm se concentrado mais no que ambas têm em comum. A verossimilhança entre as duas reside no fato de que são intertextualidades construídas lingüisticamente, aliás esses são os ensinamentos implícitos da metaficção historiográfica. Conforme sugere esse tipo de ficção pós-moderna, verdade e falsidade não são os termos corretos para se discutir a ficção, uma vez que os romances pós-modernos lembram que não existe uma só Verdade, mas verdades no plural, rejeitando as pretensões de representação “autêntica” e cópia “inautêntica”, e de originalidade artística e transparência da referencialidade histórica. Apesar de tanto o recorte histórico quanto a forma ficcional fazerem parte de uma seleção prévia feita pelo autor — daí sua natureza de sistemas culturais de signos, de convenções de narrativa e de construções lingüístico-ideológicas —, história e ficção não fazem parte da “mesma ordem de discurso”, o problema da primeira é a verificação e o da segunda é a veracidade. A metaficção historiográfica instala e depois indefine a separação entre ficção e história, isto é, problematiza-as, com intensa autoconsciência, ao narrar o passado. Suas personagens são atípicas, excêntricas, marginalizadas e figuras periféricas da história ficcional, nas quais se evidencia o reconhecimento da pluralidade e da diferença.

O médico Rafael Mendes, por exemplo, faz parte diretamente da tentativa do aparato getulino de manutenção da ordem e de preparação para o golpe ditatorial do Estado Novo, mas lhe é atribuído um papel de anonimato na história, ao lhe ser dado uma representação ficcional de não querer se comprometer com a problemática governamental do Presidente.

A metaficção historiográfica, ainda segundo a mesma autora, apropria-se das verdades e das mentiras do registro histórico e incorpora esses dados, mas raramente os assimila, uma vez que ela estabelece uma ordem totalizante, só para contestá-la com sua provisoriamente, intertextualidade e, muitas vezes, fragmentação radicais. O pós-modernismo estabelece, diferencia e depois dispersa as vozes e os corpos narrativos estáveis, utilizando-se da memória para tentar dar sentido ao passado, inclusive, por meio da paródia, como expressão do desejo de escrever o passado sob um novo contexto. A linguagem da metaficção historiográfica, em um primeiro nível, refere-se a outros textos do passado, que realmente existiram, ou seja, à história textualizada, mas depois problematiza didaticamente a atividade da referência recusando-se a enquadrar o referente, ou mesmo a reconhecê-lo enquanto tal. Conclui-se, assim, que existe uma perda de fé na capacidade de se *conhecer* essa realidade de forma não problemática, pois o real existe, mas só é possível de ser representado pela linguagem, e nesse aspecto não há diferença entre ficção e história. Esse tipo de arte pós-moderna sugere a auto-representação externa modernista de forma autoconsciente, porém depois utiliza esse referente — sempre cultural e possuidor de uma ideologia poderosa, porque dependente daquilo que contesta —, para ressaltar a natureza discursiva de todas as referências literárias e historiográficas. Na metaficção historiográfica, nós, ao mesmo tempo espectadores e atores do processo histórico, só tomamos conhecimento dos acontecimentos ontológicos pela via dos fatos epistemológicos, iniciados com a narrativização, de modo que a autoridade e a objetividade das fontes e das explicações históricas se tornam debilitadas e a ficção pós-moderna passa a não aspirar a contar a verdade.

Santiago (1991, p. 5) confessa que sua geração, a dos pós-modernistas, trata o modernismo com o maior prazer, e como modo de reação à geração anterior não usa a negação da tradição pelo veio do deboche paródico, todavia não pode fazer só reverência, se não deixa de existir. Então os pós-modernistas trabalham as brechas, insuficiências, medos e tabus do modernismo pelo pastiche²⁷, como gesto reverencial, além de suplementar, uma forma de pluralidade, acrescentando que “temos que conviver e abrir espaço para as pessoas que não pensam como nós. Enquanto

²⁷ O tema pastiche será tratado mais adiante.

intelectual, é meu dever lutar para que as minorias falem. Não com minha voz, mas por sua própria voz”.

É nessa fresta da reverência e da análise problemática que se insere o romance de Moacyr Scliar, pois o escritor toma as relíquias textualizadas da história da gestão getulina, de 1929 a 1938, que antecedem o Golpe do Estado Novo (1937-1945), além da lenda de Sepé Tiaraju, nascida no contexto da Guerra Guaranística — mesmo a narrativa fantástica pode competir com o registro oficial como um veículo de verdade histórica²⁸ —; de um caso médico-político de Ruivo, talvez, o porta-voz e agitador indígena, pseudodenominado B. Traven; e de fragmentos de artigos de revistas médicas sobre doenças raras, contagiosas e febris com manchas na pele, a fim de manufaturar sua ficção.

Essa, por sua vez, pode ser tomada como um exemplo de vários textos e contextos que dão origem a um outro texto, feito de intertextualidade, canibalismo e metatexto, como coloca Connor (1992, p. 45) a respeito do jogo puro e aleatório de significantes, denominado pós-modernismo, em que já não se produz obras monumentais do tipo modernista, “mas [se] rearranja sem cessar os fragmentos de textos preexistentes, os blocos de construção da produção social e cultural mais antiga, em alguma nova e exaltada bricolagem: metalivros que canibalizam outros livros, metatextos que unem pedaços de outros textos”.

Privilegiar a intertextualidade como estratégia de criação literária é uma das características relevantes da literatura pós-moderna. Calvino (1999, p. 266), em uma nota da edição italiana de **Se um viajante numa noite de inverno**, enfatiza: “Mas, sobretudo, tentei evidenciar o fato de que todo livro nasce na presença de outros livros, em relação e em confronto com outros livros”.

A verossimilhança lingüística da história, da ficção e dos outros gêneros textuais revela apenas mais uma forma de se redatar o passado, portanto, perguntar se essa reescrita é verdadeira (“objetiva e histórica”) ou falsa (“subjetiva e ficcional”), já não é mais procedente. O que está na pauta da discussão pós-moderna não é a Verdade única, mas as verdades plurais de *alguém*, proferidas de um certo *lugar*, e enriquecidas pela

²⁸ “*Conversely, fiction, even fantastic or apocryphal or anachronistic fiction, can compete with the official record as a vehicle of historical truth*” (MCHALE, 1987, p. 96).

narração do ressaibo de um “‘realismo’ derivado do choque da percepção desse confinamento e da consciência gradual de que estamos condenados a buscar a História através de nossas próprias imagens *pop* e dos simulacros daquela história que continua para sempre fora de nosso alcance”, pois o passado como “referente” é, aos poucos, colocado entre parênteses e, por fim, desaparece de vez, só restando textos em nossas mãos (JAMESON, 1997, p. 52).

As narrativas pós-modernas embaralham, de propósito, as fronteiras entre história e ficção. Contudo há autores que vêem, em tal propósito, uma falta de originalidade, conseqüente do cansaço provocado pela reflexão sobre o real e suas representações, uma vez que elas são sempre a reescritura de outro texto, reescrito a partir de outro texto, e assim retrospectiva e sucessivamente, perdendo-se a *aura* modernista.

Peixoto (1989a, p. 4), por exemplo, considera que, “nessa sobreexposição, nada mais tem mistério, a proximidade é absoluta. Nessa hiper-realidade, tudo o que é visível se converteu em clichê, repetido à exaustão. Tudo o que se mostra é imediatamente vulgarizado”.

Desse modo, a cópia que, segundo Gumbrecht (1988, p. 111), significava riqueza oratória e era uma palavra absolutamente positiva, na Antigüidade Clássica e na Idade Média, passa a denotar saber em demasia, pois “onde não existe uma inventividade exclusiva, só há citações, citações, citações”, ressaltando ainda mais essa falta de originalidade, ao também se levantar a hipótese de que, se “a consciência da possibilidade de criar algo novo está perdida”, essa questão contribui para haver, na produção artística, “um momento de grande nostalgia e de vontade de originalidade, de criatividade, de imaginação, etc (...). E quanto mais tivermos esta consciência, mais vontade teremos de poder ser produtivos”.

Faz-se necessário esclarecer que não é esse o conceito de original entendido pelo pós-modernismo. A originalidade, da forma como deixam transparecer Peixoto e Gumbrecht, é a prezada pelos modernos, isto é, no sentido de texto primeiro, enquanto que, contrária a ela, a concepção pós-moderna visa o texto criado por meio de uma imaginação que tudo ilumina, à maneira peculiar de cada artista, e aí assiste sua maneira original. Logo, o artista moderno, concebido como demiurgo criador de realidades novas, independentes de tudo que foi criado até então, não mais existe ou nunca existiu.

Connor (1992, p. 106-107) relata que McHale vê a poética pós-moderna como uma ruptura com a decorosa hierarquia de gêneros literários, em prol de um carnaval de estilos, onde reina uma perturbadora cacofonia de discursos conflitantes e “heterotopias” geográficas incompatíveis, cabendo à literatura, elasticamente, abarcar toda essa subversão. Pois bem, a literatura, em sua função criadora, acampa-a, mas não sem deixar visível essa incompetência nos veios da própria linguagem literária, além de se aproveitar dela para fazer sua repercussão a respeito dos metadiscursos cacófonos que funcionam, mais ou menos, como diferentes vozes, responsáveis por tecerem reflexões sobre o papel da linguagem na construção das verdades semiotizadas.

Comparada a McHale, Hutcheon não concebe tal poética de forma tão estável, mas a inscreve sob o termo “metaficção historiográfica”, para designar a reflexão consciente sobre a condição da ficção, a impossibilidade de uma distinção clara entre ficção e história, a ficcionalidade narrativa da própria história, mas sem recair na mera auto-absorção técnica, ao devolver a auto-reflexividade co-extensiva ao mundo real-histórico.

No cerne desse paradoxo de mundo real metamorfoseado em literatura, portanto ficção e história fazendo parte das duas pontas do mesmo plano representacional, e uma sendo a co-extensão da outra — “se devo demonstrar que tudo é interpretação, não posso considerar um objeto que é dado fora da interpretação” (VATTIMO, 2001, p. 6) —, **A estranha nação de Rafael Mendes** ilustra bem o procedimento da metaficção historiográfica, ao instalar primeiro os diversos discursos, para depois indefinir a separação entre eles.

Na obra se demole a presunção da história de ser “uma narração que tem ainda por cima a pretensão de ser uma ciência, e não simplesmente um romance” — (LYOTARD, 1993, p. 33) —, isto é, há uma problematização autoconsciente da redação tanto historiográfica, quanto ficcional.

Eu estudava História, estudava muita História. Cada vez mais eu tinha vontade de conhecer o passado — a ver se entendia o presente. E do estudo da História passei ao da genealogia — quem sou? Quem são meus antepassados? Estudando suas vidas, eu queria na realidade descobrir quem eu era; queria respostas para as perguntas que me

atormentavam; queria saber o que tinha acontecido, o que estava acontecendo, o que ia acontecer. Queria trocar a perplexidade pela sabedoria; não, pela paixão.

Neste empreendimento, contava com a ajuda de um bom amigo, um genealogista que por acaso conheci, e que se transformou não apenas num consultor, mas num verdadeiro guia espiritual. Esse homem me revelou, com a maior tranqüilidade, coisas assombrosas. Descender do profeta Jonas — quando é que eu imaginaria isso? E no entanto, de que outro profeta poderia eu descender a não ser do atônito Jonas? De que outro médico, se não do perplexo Maimônides? A eles fui me afeiçoando; sobre eles escrevi páginas e páginas, reais ou imaginárias, emocionando-me com suas aventuras, sofrendo com suas atribulações. Tentando entender a perplexidade deles [de todos os Mendes]. A minha perplexidade. (SCLIAR, 1983, p. 245).

Nota-se que a personagem, sob o ponto de vista do qual é relatada a autobiografia, embora em co-autoria com o Prof. Samar-Kand, foge do centro das convenções narratológicas. Ela é dependente de uma outra personagem, o genealogista, e só tem contato de longe com a história oficial, cujo herói é a figura do Presidente Getúlio Vargas, por causa dos amigos deste: o Doutor Saturnino, seu sogro e o mulato do Departamento de Imprensa e Propaganda. Aliás tal fato faz de Rafael um autômato dessa oficialidade, pois apesar de o tornar seu explorado, já tem o pacote de seu fim pronto pelas malhas de seu discurso. Ele é apenas mais uma de suas vítimas anônimas — o próprio nome Rafael Mendes, repetido exaustivamente em quase todos os membros da genealogia Mendes, equivale ao mesmo ou a nada, daí se falar em anonimato.

É possível perceber uma mudança de foco narrativo, já que se prioriza, na obra, não mais as “metanarrativas” ou as grandes narrativas, abordando temas historiográficos tidos como grandes por pretenderem ser emancipadores e metafísicos, além de gerarem todos os outros temas e naufragarem as especificidades culturais na violência gramatical do “nós”, como coloca Lyotard, mas as “micronarrativas”, pequenas no sentido de promover toda sorte de diversidade cultural, mais de acordo com as pessoas gramaticais “você”, em sua especificidade, e “ela”, praticando, assim, o exercício cultural da tolerância, em relação também a outras culturas, focadas por outros pontos de vista. Pois pela via de um argumento lingüístico da palavra “nós”, explicita-se que esse “nós”

(...) é uma forma de violência gramatical, que visa negar e obliterar a especificidade do ‘você’ e do ‘ela’ de outras culturas através da falsa promessa de incorporação numa humanidade universal (...). Em vez disso, devemos acolher e promover toda forma de diversidade cultural, sem recorrer a princípios universais” (CONNOR, 1992, p. 37).

Embora “a metaficção historiográfica demonstre que a ficção é historicamente condicionada e a história é discursivamente estruturada” (HUTCHEON, 1991, p. 158), como se pode ver no próprio excerto do livro de Scliar, o uso e abuso que se faz da intertextualidade tanto das verdades quanto das mentiras só tem natureza provisória e paródica do passado reeditado sob o signo do artifício e da instabilidade dessa parte da Era de Vargas.

Exemplo semelhante ocorre no livro **Inês é morta**, de Roberto Drummond (GUELFY, 2002, p. 127), situado no período da ditadura militar. Na obra não há “quaisquer objetivos didáticos, nada deseja esclarecer. Nem pretende levar o leitor a compreender os fatos, como se eles tivessem alguma essência passível de ser capturada por algum espírito lúcido, ou elucidada por um narrador experiente, testemunha fidedigna de eventos a serem devassados por uma memória consciente”.

Rafael, em busca do “ser”, procura-o em meio a suas experiências individuais, derivadas da cultura circundante, e nos livros de história e genealogia, ou seja, busca-o sempre envolto em certa ideologia que, mesmo fazendo parte da historiografia, possui verificações parciais, devido a seu caráter fatalmente narrativo. Isso instala o questionamento permanente das fontes e das explicações obtidas — faz-se, nesse caso, “uma história a contra-pêlo”, no dizer de Santiago (1991, p. 4) —, pois a obra histórica ao executar “essa mediação, segundo sua percepção mental e sua maneira, o historiador trabalha sempre com atos lingüísticos, ou seja, poéticos” (WHITE, 1995, p. 21).

Assim, a ficção scliariana, fazendo uma intersecção com a história pelo sistema semiótico, comum a elas e a qualquer dos discursos do mundo, pede o mesmo que Nietzsche: “a mobilidade geral da vida e do universo, a existência de verdades apenas relativas, que são aqui-e-agora e que podem não ser ali-e-depois” — (COELHO NETO, 2001, p. 110) —, em uma contínua e infinita *performance*.

2.1.3 A morte do sujeito

“A morte do sujeito” — Foucault sustenta a tese do “fim do sujeito”, “fim do autor” (COELHO NETO, 2001, p. 147) —, ou o fim do individualismo, como diz Jameson (1993, p. 30), em uma linguagem mais convencional, refere-se, na verdade, a duas posições. A primeira se contenta em dizer “sim, numa certa época, na era clássica do capitalismo competitivo, no apogeu da família nuclear e da emergência da burguesia como classe social hegemônica, havia uma coisa chamada individualismo, sujeitos individuais”, porém, hoje, na era do capitalismo empresarial, do chamado homem da organização, da burocracia comercial e estatal, e da explosão demográfica, “esse antigo sujeito individual burguês já não existe”. A segunda posição, mais radical e pós-estruturalista, acrescenta que “não só o sujeito individual burguês é coisa do passado, como também nunca houve esse tipo de sujeitos autônomos”, sendo, apenas um construto mistificado pela filosofia e pela cultura que procuraram convencer as pessoas de que elas “tinham” sujeitos individuais e possuíam essa identidade pessoal única.

Há que se admitir, segundo Jameson (1997, p. 42), o “*descentramento* do sujeito, ou psique, antes centrado”, mas que, em verdade, nunca passou de “miragem ideológica”, sujeito tido por esfacelado, porém, apenas, desmistificado por integrar e continuar integrando uma “realidade da aparência”, uma vez que, como afirmava Heidegger (VATTIMO, 2001, p. 6), a casa do ser é a linguagem, porquanto “o ser se dá como evento acima de tudo lingüístico”.

O ser autônomo e auto-suficiente, já fragmentado desde o modernismo, no pós-modernismo, pode-se dizer que é visto como sendo ainda mais estilhaçado, à causa da invasão das divisas entre imaginação e realidade, dentro e fora do sujeito, dentro e fora da ficção, etc., além da contaminação avassaladora da cultura de massa, anuladora de todos os esforços modernistas em busca de uma expressão autêntica e única, isto é, original, embora fragmentada, do ser. Nota-se, pois, que o sujeito continua mais fendido do que nunca, e, em consequência, sua capacidade criadora, assim como ele próprio, é o eco ideológico de seus construtos culturais formadores.

Rafael Mendes, produto ficcional de Scliar, ilustra bem esse sujeito automatizado e fissurado culturalmente.

Estava tudo bem. Tudo bem? Na Espanha havia uma guerra civil, prelúdio, ao que todos diziam, de um conflito mundial. No Brasil, depois do fracasso do levante comunista de 1935, Getúlio Vargas consolidava sua posição, mas em muitos Estados — no Rio Grande do Sul, inclusive — conspirava-se para derrubá-lo. Nada disso me dizia respeito, naturalmente, e poderia estar tudo bem — mas não estava tudo bem. As sensações, os pressentimentos, estranhos acontecimentos. Que música é essa que cantas quando embalas o Rafaelzinho? — perguntou-me um dia Alzira. Não soube responder, não soube dizer que cantiga era aquela, *Duerme, duerme mi ángelico / hijico chico de tu nación*. Lia muito; lia e trabalhava. Operar me distraía; a aparição do osso branco entre as carnes sangrentas era consoladora, apaziguadora. (SCLIAR, 1983, p. 210).

Nota-se que o “sujeito” teima em continuar ocupando uma posição numa realidade da qual pensava fazer parte, mas acaba percebendo que ela já não é mais a sua. Desse modo, o que sempre aparentemente lhe parecera estar bem, devido a sua falta de percepção, agora é questionado. À luz da exterioridade dos contextos sócio-políticos, como o da Guerra Civil Espanhola, são implodidas a auto-suficiência e a intransponibilidade desse papel social do qual Rafael, antes, pensava ser o dono perene.

O “sujeito” já não se reconhece como tal, bem como não é mais capaz de dar conta da aura hermenêutica que sobre ele pairava, isto é, não é mais capaz de identificar e interpretar suas próprias produções, como Rafael que não está apto nem para falar a respeito da origem da canção entoada por ele mesmo ao embalar seu filho.

A “função-autor” ou a “estrutura-autor”, de acordo com Foucault, não passam, segundo ele, de modismos culturais, automatizados e manuseados pelo “*ready-made*”, tendo-se em vista que, a partir de Foucault, e de Duchamp, segundo Coelho Neto (2001, p. 156-157), “nenhum autor se sente preso a um mesmo estilo, a um mesmo modelo, a uma mesma voz”, sendo possível ver com nitidez a “quimera da origem” e a pureza dos estilos, distanciadas do estruturalismo, à medida que cada momento histórico não é uma totalidade homogênea, com sentido único, e distanciadas do marxismo, à medida que não é uma continuidade histórica ideal, composta de cadeias de causalidades, portanto a autoria contemporânea, diferente do século XIX ou XVI, “será uma idéia da autoria que não mais elimina de uma obra aquilo que contraria sua linha central, será uma idéia da autoria que não se preocupa mais com traçar o retrato de uma suposta unidade da obra.

Será, mesmo assim, uma idéia de autoria”. E é, mesmo, só uma idéia de autoria, visto que a única coisa que o “sujeito” pode fazer é uma eterna reorganização lingüística de suas experiências e das experiências de outrem.

Pelo fragmento scliariano, percebe-se que o “sujeito” se encontra multifacetado, diluído e problematizado, em meio a um texto que põe em xeque suas próprias marcas de produção internas e externas, exemplificadas pelas leituras feitas, pela música cantada e pelos boatos lidos e ouvidos por Rafael. Devido à contaminação dos vários códigos e discursos, paradoxais ou não, que o compõem, como a história antiga e contemporânea e a medicina, isenta-se do jugo das interpretações bem acabadas, refazendo-se interminavelmente, como explica Guelfi (1999b, p. 210), dos “fragmentos de espelhos que refletem as máscaras do cotidiano”, de forma que, em sua pós-modernidade, “o texto permite ao leitor perceber que a subjetividade se constrói permanentemente por meio de códigos, textos, imagens e outros artefatos culturais”.

Assim, Huyssen (1991, p. 69) lembra que “a questão da subjetividade perdeu o estigma e já não implica cair na armadilha da ideologia burguesa (...): o discurso da subjetividade foi liberado de suas amarras no individualismo burguês”, proclamando o vigor do ressurgimento de questões como a subjetividade e a autoria, na atualidade, na qual o que importa é saber quem está discursando e, a partir, de qual circunstância.

Também, não se deve esquecer do parecer da noção de sujeito como algo oscilante, descrita por Morin (1996, p. 54-55), de que o indivíduo, ou seja, o sujeito tem uma autonomia que, por sua vez, é extremamente relativa e complexa, pois, ao mesmo tempo em que o sujeito é o tudo e “é o centro do mundo”, representando ele sozinho um universo, ele é o nada e “é minúsculo, efêmero” na imensidão do universo. Esse pensar o sujeito, em meio a uma ontologia dinâmico-conflitante entre o finito e o infinito, enfim, no recriar-se a partir da extinção e da criação, talvez, vá ao encontro de ponderações, como a de Guattari (1996, p. 131), pois, sobre “O novo paradigma estético” e processual dos dias atuais, ele também vê uma tensão em direção a essa raiz ontológica da criatividade, envolvendo “a composição de agenciamentos enunciativos que atualizam a possibilidade conjunta de dois infinitos, o ativo e o passivo”, mas essa tensão não é de “nenhuma maneira congelada, catatônica ou abstrata, como a dos

monoteísmos capitalísticos, mas animada de um criacionismo mutante, sempre em processo de reinventar-se e também sempre a um passo de perder-se”.

Esse “sujeito”, representado e atualizado em Rafael Mendes, do qual se tem apenas uma noção e cuja consciência o deixa ainda mais enfraquecido, conforme se pode ver, faz com que, ao se perder em *status*, ganhe-se em criatividade, uma vez que sua desestabilização é também de certa forma sua necessidade de alguma afirmação: não é o ser que possui a hermenêutica, senão a hermenêutica que possui o ser.

2.1.4 A realidade como representação: espetáculo, simulacro e pastiche

2.1.4.1 O espetáculo

Debord (1997), em seu livro **A sociedade do espetáculo**, defende a tese de que o nosso tempo prefere “a imagem à coisa”, “a cópia ao original”, “a representação à realidade”, “a aparência ao ser”, considerando a ilusão como sagrada e a verdade como profana. O espetáculo, a vida e o modelo da sociedade atual cuja essência surge da realidade do espetáculo, está nas relações sociais mediadas por imagens, que se transformam em sua principal produção: os objetos, e a ilusão religiosa divina é reconstruída sobre as bases da materialidade terrestre. Preocupando-se com o monopólio da aparência e da réplica, o espetacular funciona como o instrumento de unificação social, em que o importante é o desenrolar e não o fim, porém essa “união” de multidões solitárias, tomada sob o aspecto restrito dos “meios de comunicação de massa”, faz-se *como separado* e nada tem de neutra. O espectador, por sua vez, não se sente em casa em lugar nenhum, porque o espetáculo está em toda parte, há um grande e permanente espetáculo mundial, onde o tempo é substituído pela publicidade do tempo e a vida real é substituída pela representação mais *realmente espetacular* da vida, consumida ilusoriamente pelo espectador/consumidor. A *unidade da miséria* do proletariado é camuflada sob a embalagem furta-cor do espetáculo, acumulada a tal grau, que se torna imagem.

No livro **A estranha nação de Rafael Mendes**, o caso médico-político de Ruivo, líder branco dos invasores indígenas das ruínas da Igreja de São Tolentino na região

missioneira, onde se localizam as terras do estancieiro Saturnino, amigo de Getúlio Vargas, é uma exímia ilustração espetacular. Ruivo, o único sobrevivente de uma doença que parece ser contagiosa, é uma verdadeira vitrine para toda sorte de interesses e até de desinteresses, expressados por meio de desabafos, denúncias, críticas e covardias.

Dezenas de pessoas se aproximam do caso por interesses/desinteresses diversos, por exemplo, na urgência de reaver suas terras, como o Dr. Saturnino, na obrigação de defender seu amigo Saturnino, como o sogro de Rafael Mendes, na intervenção à conspiração para tirá-lo do poder, como Getúlio Vargas, no mandato de veto à democracia, como o mulato do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), na divulgação de material importante, como Kurt Schnitzel, na glória da valorização na carreira médica, como Débora, na necessidade científica de se testar a penicilina, como o Dr. Micróbio, em material de sessão solene da Faculdade de Medicina, como o Dr. Brito, nos ressentimentos trabalhistas sob pretextos comunistas, como o Dr. Artêmio, nas agitações comunistas contra a ditadura de Vargas, como os estudantes da Faculdade de Medicina, na denúncia jornalística e intimidação, como o jornalista do *Alerta*, no caso amoroso com o jornalista do *Alerta*, como a enfermeira-chefe da enfermaria, e na necessidade de se acovardar de confusões, como o Dr. Rafael Mendes.

Uma imagem de espelho em toda sua extensão, o caso médico-político de Ruivo é um exemplo de espetáculo. Na concepção de Jameson (1997, p. 57), o espectador pós-moderno é chamado a fazer o impossível: “ver todas as telas ao mesmo tempo, em sua diferença aleatória e radical”. Nessa forma reificada de ver o mundo, tanto Ruivo, tomado como personagem de um grande e multiforme espetáculo, quanto os seus espectadores, transformam-se nos fragmentos de eus-objetos de suas próprias imagens, construídas a partir das crenças e pareceres que a mídia bombardeia naquele que contempla suas imagens, apresentadas a partir de um ponto de vista bem interesseiro, por um lado, e relativo, por outro. E, conforme a colocação de Peixoto (1989b, p. 2), “neste universo saturado de *imagerie*, os mitos são tão fortes que usurpam nossa própria identidade. A vontade de ser quem se quiser em qualquer lugar acaba resultando em não ser ninguém em lugar nenhum. A proliferação das imagens leva a uma fragmentação do eu, a uma espécie de múltipla esquizofrenia”.

O universo imagético da obra pós-moderna de Scliar deixa ver a ação como imagem representacional do “gesto ensaiado daqueles que, num palco, comandam o espetáculo”, segundo menciona Guelfi (1994, p. 202), ao analisar “o tempo do clichê”, “a estética do olhar” e “as perspectivas pós-modernas da ficção”, já que se perdeu “totalmente a aura dos objetos sagrados, originais e únicos, símbolos de essências e portadores de eternidade” e, em consequência, “a obra de arte pós-moderna não se dirige ao espírito, mas aos olhos do espectador”.

Fica evidente que, na montagem das cenas desse espetáculo presente em **A estranha nação de Rafael Mendes**, cada cena faz parte da mesma representação, por sua vez, unificada em separado, como coloca Debord (1997, p. 44), e em cujo espetáculo não se exalta os homens e suas armas, “mas as mercadorias e suas paixões”. Afinal, cada espectador monta e exalta a imagem de sua mercadoria, com base em seu interesse reificador e apaixonado, de maneira que o espetáculo não chega a lugar nenhum que não seja ele mesmo.

Ruivo morreu naquela manhã (...).

(...)

A necrópsia, que podia esclarecer algo, não foi realizada. Naquela mesma noite roubaram o corpo do necrotério, onde seria necropsiado, no dia seguinte; o guarda disse que não viu nada. Saturnino e o jornalista tornaram a trocar acusações, mas a coisa foi morrendo. (SCLIAR, 1983, p. 244-245).

De certa forma, a vida, ou seja, a experiência humana transforma-se em espetáculo de imagens mercadológicas, fabricado para a obsessão dos olhos e do consumo, com a necessária duração do tempo de um evento programado até que os interesses se dêem por esgotados, embora encenem sempre um autismo generalizado e sem saída.

Na obra scliariana, essa realidade espetacular²⁹, visível no palco das imagens, para fazer sua montagem, usa os mais diferentes e inusitados meios de comunicação de massa, como pesquisas bibliográficas, bilhetes, artigos jornalísticos, manuscritos de

²⁹ Convalida-se tal hiper-realidade em concepções como o de Merquior (1980, p. 20), para quem “o alegorismo pós-moderno é de cunho predominantemente hiperreal e metonímico”.

memória, lenda e história. Ligando tal diversidade de apresentação ao estudo do contexto da cultura pós-moderna, feito por Coelho Neto (2001, p. 219), percebe-se comportar uma realidade pós-moderna que “é antes de mais nada uma realidade pós-mediática (pós-advento dos meios de comunicação de massa e de toda a informática) e que isso teria trazido um estado geral de desestetização e uma generalização do *kitsch*, do mau gosto, do vulgar, ao se fazerem concessões à incultura da massa”.

Portanto, esse exemplo de “sociedade do espetáculo”, em Scliar, mostra, pelas vias do espetáculo, sua *performance*, cuja resultante é uma realidade espetacular, ou seja, uma hiper-realidade, exagerada e comprometida ideologicamente por natureza.

2.1.4.2 O simulacro

Pensando-se no exemplo baudrillardiano da mais bela alegoria da simulação, escrito por Borges, em cuja fábula, os cartógrafos do Império desenham um mapa tão detalhado que acaba tendo seu exato tamanho, e, semelhante à ruína do Império, o mapa também vai se desfazendo, de forma que o duplo do mapa acaba por confundir-se com seu real territorial; nota-se que essa abstração já não é mais possível. Conforme pondera Baudrillard (1981, p. 8), tal simulação é impossível, uma vez que o simulacro atual não tem mais referente, apenas simula “um real sem origem, nem realidade”, um “hiper-real”. Logo, ao contrapor os sentidos de “dissimular” (fingir não ter o que se tem) e “simular” (fingir ter o que não se tem), Baudrillard parte da irreferencialização do signo por trazer à superfície sua ausência de significado.

Essa hiper-realidade, veiculada pela mídia, que, de acordo com Fawcett (1989, p. 4), é o sexto elemento depois da água e do fogo, fornece fetiches, fantasias, realidades transformadas em espetáculos — as pessoas querem e só conseguem ver as imagens da realidade, a realidade das imagens e não a realidade —, a esse real impossível, Fawcett chama de “fetiches-simulacros”, porque “são novas realidades e não cópias degradadas ou imitações baratas ou ilusões, falsificações”.

Essa hiper-realidade é a resultante saliente do recorte feito à realidade e, por isso, bastante alterada e até exacerbada por exibir o real avultado, devido ao efeito macroscópico em parte dele. Desse modo, o hiper-realismo brilhante tem o efeito, aos

olhos de quem aprecia a imagem, de uma mirada reluzente, cujo único fundamento é a imagem de recortes fotográficos que um dia pertenceu à realidade, porém, por fazer parte, agora, não mais da realidade, mas do auto-relevo do real, portanto da ênfase da realidade, tida apenas para mostra experimental e saliente de uma vida já morta, torna-se cada vez mais vivificada e alucinante nas estratégias e nos propósitos de sua própria imagem. Para usar as palavras de Coelho Neto (2001, p. 219), “antes [nos séculos anteriores], o que era importante aparecia no jornal; agora, o que aparece no jornal é importante”.

Por meio da obra de Scliar, é possível tomar, diferente da ilustração de simulação, proposto na fábula borgiana, exemplo de simulacro bem aos moldes pós-modernos, isto é, o espetáculo de um mundo convertido em sua própria imagem e sagaz de um “historicismo” aleatório. Aliás, tal simulacro, segundo Jameson (1997, p. 45), em nada se difere da concepção de Platão, o qual é “a cópia idêntica de algo cujo original jamais existiu”. A respeito da vida na atualidade, Gumbrecht (1988, p. 114) pondera que “é precisamente como se vivêssemos com a lembrança de um cosmos cheio de sentido mas que já não existe”.

O excerto ilustra um simulacro dos muitos aos quais a mídia doa e legitima a existência, e dos quais o aparato político-social se incumba de sustentar e aclamar o império do teor do simulacro enquanto tal.

Estendeu-me um grosso envelope. Continha um exemplar do Diário Oficial que circularia no dia seguinte. E ali estava minha nomeação para o cargo de Chefe da Seção de Doenças Infecto-Contagiosas do Estado. Olhei-o sem entender.

— Foi o próprio doutor Getúlio que autorizou — disse, com satisfação. — Estou tratando disto há tempo... Mas não te falei nada. Queria te fazer uma surpresa.

Eu não sabia o que dizer. (...) disse que não era cargo para traumatologista, depois, eu nem sequer tinha tempo (...).

— Sei que não tens tempo, mas nem precisas ir lá, a coisa já está toda arranjada: há quem tome conta daquilo. É um cargo importante e além disto, representa uma segurança para o futuro.

(...)

Na manhã seguinte dirigi-me à Seção de Doenças Infecto-Contagiosas (...). Aguardavam-se todos os funcionários; bateram palmas à minha entrada, o que chegou a me constranger, mas não deixou de me surpreender agradavelmente — eu nunca tinha sido aplaudido antes (...). Levaram-me até a minha sala, trouxeram-me uns papéis para assinar — nada de importante; quando conclui, disse o oficial administrativo:

— Pronto, doutor. O senhor está livre.

No dia seguinte foi a mesma coisa; e no outro, e no outro. Meu sogro tinha razão: a coisa não me daria trabalho nem me tiraria tempo. E me conferia prestígio: na primeira vinda de Getúlio Vargas ao Estado, eu figurava entre as autoridades convidadas, e minha foto apareceu na primeira página do jornal. (SCLIAR, 1983, p. 208-209).

Rafael, sem ser, nem saber e nem querer, torna-se o chefe da Seção de Doenças Infecto-Contagiosas do Estado do Rio Grande do Sul, só porque a amizade de seu sogro com o Presidente da República patrocina esse não ser que se torna ser, ou melhor, um ser vazio e desprovido de suas reais atribuições, mas que, ainda é e continua sendo com mais intensidade, só pelo poder da representatividade.

Inclusive, segundo o que aponta Connor (1992, p. 52), Baudrillard diz que a representação passou, ao longo da história, à pura simulação, uma vez que, no primeiro estágio, o signo “é reflexo de uma realidade básica”; no segundo, o signo “mascara e perverte uma realidade básica”; no terceiro, o signo “mascara a ausência de uma realidade básica”; e no último estágio, o signo “não tem relação com nenhuma realidade: ele é o seu próprio simulacro puro”.

Pelo que se pode perceber, no fragmento, acima, extraído da obra, Rafael Mendes, apesar de médico traumatologista, é nomeado chefe da Seção de Doenças Infecto-Contagiosas do Estado do Rio Grande do Sul, um cargo, no mínimo, para sanitarista, apenas por causa da amizade de seu sogro com o Presidente Getúlio Vargas. Ademais, essa representação entra na legitimidade pela poder de representatividade do Diário Oficial, veiculado pela mídia. O cargo, de grande importância social, além de não condizer com a área médica de Rafael, não lhe toma tempo algum, mesmo para assinar papéis, para ele, eram sem importância, mas lhe confere aplausos e prestígio social, junto à figura do Presidente.

Portanto, o signo vazio, presente no simulacro, não pode ser comparado a nada que se possa chamar de “real”, mas, no contexto atual, dominado pelas verdades politicamente forjadas, esse signo, modelado dentro da miragem exagerada e da luminosidade alucinatória, apresenta-se com mais aparência de real do que a própria realidade. A personagem scliariana, sem a competência do ser, só pelo poder que lhe é outorgado pelo título, significante humano, de chefe de seção estadual, ou seja, pelo poder da representação, angaria importância, mesmo que metonimicamente vazia, mas simulada, em âmbito estadual, representada por seus despachos e assinaturas, e federal, representada por sua foto na primeira página dos jornais, ao lado de Vargas. Rafael figura-se como personagem mais real e importante que as que o circundam, como outros médicos traumatologistas e sanitaristas, políticos, etc., isso à causa da exacerbação espetaculística da qual é revestido.

Segundo as considerações de Guelfi (2002, p. 126), sobre hiper-realismo, pode-se dizer que a existência hiper-real do médico Rafael Mendes se explica e se justifica como “tentativa de compensar esse desaparecimento do real, através de uma construção artificial e exagerada do ‘verdadeiro’ e da experiência vivida”.

Vianna (1989, p. 5), em seu artigo “Já não podemos ter o real”, critica Nelson Brissac Peixoto (1989) por seu artigo “A cultura do simulacro”, alegando que o professor quer nos salvar da “cultura do simulacro”, anunciando a volta iminente da autenticidade e do enraizamento no panorama da arte contemporânea, como se, ainda, fosse possível virar as costas para o simulacro e escolher a realidade. Logo, Vianna, parecendo recusar a existência do real empírico, à moda dos filósofos orientais, propõe uma reeducação radical para a contemporaneidade, dizendo que “teremos que nos acostumar a não saber/ver o que ‘realmente’ aconteceu”, e “quem quiser a autenticidade vai ter que se contentar com o autêntico simulado”, uma vez que o simulacro não está para a realidade, assim como a cópia está para o original ou o falso para o verdadeiro. Não existe uma técnica para desmascarar a simulação e atingir o real, porque, quando uma simulação é bem-sucedida, torna-se impossível distingui-la do real, desaparecendo as diferenças entre falso e verdadeiro, cópia e original, realidade e ilusão.

Debatendo-se na impureza do ser, do discurso, do contexto e da ideologia, o que se pensa ser o real, certifica-se ser apenas miragem de uma existência real e cartorizada

em versões textuais de diferentes sistemas semióticos, portanto de hipertextos³⁰ que enchem de sentido a ficção da vida. Daí a angústia representacional da sociedade programada e da informação³¹, na qual há a consciência de que o real existe, porém o que não existe ou nunca existiu é a ponte que dá acesso a ele.

O hiper-realismo, na tentativa de representar o real, ou melhor, fragmentos do real, coloca-lhes tanta ênfase que acaba por exacerbá-los e desreferencializá-los, criando-se, inclusive, novas formas de realidade ou de hiper-realidades muito mais bem sucedidas e sedutoras que a “realidade”. E, dessa forma, pensando-se na obra de Scliar, nota-se que a hiper-realidade, da qual a personagem Rafael Mendes é revestida, até como modo de compensação, torna-a mais viva ficcionalmente falando que as outras; logo, torna-a mais personagem.

2.1.4.3 O pastiche

Uma vez que se tornou inviável definir a cópia do original, no contexto da realidade como efeito do espetáculo ou da hiper-realidade, quem ganha força, nessa produção pós-moderna, é o pastiche.

Jameson (1997, p. 44-45) considera que o momento da paródia já passou, sendo substituída pela estranha novidade, denominada pastiche. Como a paródia, ele é o imitar de um estilo único e o usar de uma máscara lingüística, falando em uma linguagem morta; contrário a ela, é uma prática imitativa, mas neutra de motivos inconfessos, “sem o riso e sem a convicção de que, ao lado dessa linguagem anormal que se empresta por um momento, ainda existe uma saudável normalidade lingüística”. Portanto, segundo o autor, o pastiche seria “uma paródia branca (...): está para a paródia assim como uma

³⁰ “Por hipertexto entendo ser uma forma híbrida, dinâmica e flexível de linguagem que dialoga com outras interfaces semióticas, adiciona e acondiciona à sua superfície formas ou outras maneiras de textualidade” (XAVIER, 2005, p. 171).

³¹ Para Marcuschi (2005, p. 13), os gêneros emergentes na nova tecnologia da sociedade da informação são relativamente variados, com similares em outros ambientes, tanto na oralidade como na escrita. “(...) a Internet é uma espécie de protótipo de novas formas de comportamento comunicativo (...). Pode-se dizer que parte do sucesso na nova tecnologia deve-se ao fato de reunir num só meio várias formas de expressão, tais como, texto, som e imagem, o que lhe dá maleabilidade para a incorporação simultânea de múltiplas semioses, interferindo na natureza dos recursos lingüísticos utilizados”.

certa ironia branca (...) — está para o que Wayne Booth chama as ‘ironias estáveis’ do século XVIII”, além de que o não riso e a não neutralidade lingüística do pastiche não significam ausência, mas, muitas vezes, reverência, pois a sua onipresença “não é incompatível com um certo humor nem é totalmente desprovida de paixão: ela é, ao menos, compatível com a dependência e com o vício”, apetite, historicamente original, dos consumidores de imagem da “sociedade do espetáculo”.

O que Hutcheon (1985) considera como pastiche é algo que vai mudando ao longo dos períodos cronológicos, e cada época tem sua preferência por determinado tipo de paródia. A concepção de paródia moderna, por exemplo, vem de Thomas Mann e seus precursores, os românticos alemães, cujo intento é destruir o que acham ser ilusão artística, subvertendo, mas também criando uma nova ilusão artística, pois ironia e paródia são meios importantes para se criar novos níveis de sentido e ilusão. Aliás a ironia é a estratégia que permite ao decodificador interpretar e avaliar, porém, parece que ela é apenas substituída pela tradicional zombaria do texto alvo, no sentido grego de “contra-canto”. No caso da contemporaneidade, há uma predileção pelo conceito de paródia que outros teóricos chamam de pastiche, concepção que, nem sempre, permite que um texto tenha mais ou menos êxito sobre o outro. A paródia, que anteriormente é, na sua irônica “transcontextualização” e inversão, uma repetição com distanciamento e diferença, cede lugar ao pastiche, no qual se acentua mais a semelhança e a correspondência. A paródia vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial e é transformadora, já o pastiche é imitativo, parecendo ser mais superficial. O que caracteriza a relação entre esses dois estilos é mais a semelhança à diferença, pois a paródia está para o pastiche, assim como a figura de retórica está para o clichê, no pastiche e no clichê a diferença se reduz à semelhança. A paródia está relacionada ao burlesco, à farsa, ao pastiche, ao plágio, à citação e à alusão, à medida que estes repetem sempre outro texto discursivo, contudo ela não envolve necessariamente o ridículo e se mantém distinta dessas outras formas, à medida que repete com diferença, tendo, assim, uma ideologia paradoxal. A arquitetura pós-moderna revela de tudo: desde a irreverência até a “homenagem” ao passado estético ou social. A paródia moderna, porém, fá-lo, sempre, com diferença crítica e, se os teóricos pós-modernistas não utilizam com frequência a palavra “paródia” é por causa da forte interdição negativa sob

a qual a paródia se encontra ainda e por causa da sua trivialização, devida à inclusão do ridículo na sua definição.

A pós-modernidade, no entanto, apesar do argumento de Hutcheon, não prefere a concepção de pastiche só porque a paródia pertence a um campo semântico estigmatizado, mas mais em conformidade com o aparecer de Jameson, o pastiche prevalece sobre a paródia por causa da condição assumida pela hiper-realidade, nesse contexto. Ou seja, o foco central não está mais no deboche ou não da paródia em relação ao texto-base. Uma vez que a distinção entre o original e sua cópia se tornou inviável, a supremacia da paródia também, pois estando cópia e original colados, na atual sociedade espetacular, debochar de um é debochar de igual modo do outro; não se sabe mais o que ou quem está sendo ridicularizado. Daí a força adquirida pelo pastiche na produção pós-moderna, pois semelhante ao que parece ocorrer com a paródia, ele ridiculariza ou reverencia a si mesmo como um duplo, contudo sem se distanciar e se portar como se fosse superior ao texto de origem. Aproxima-se em tudo dele, até se fundir a ele, de maneira que um cultua e suplementa o outro, sendo, na verdade, apenas duas facetas de um mesmo texto.

Para se analisar o pastiche na obra de Scliar, como integrante do resultado hiper-real, derivado do *status* performativo da sociedade do espetáculo, pautar-se-á na concepção jamesoniana de indistinção de cópia e original, portanto na seriedade até do pastiche ao elencar outros textos. O pastiche, visto como um tipo de “paródia moderna”, implica aproximação/repetição para a semelhança e a paródia implica aproximação/repetição para a diferença. Pode-se dizer que o pastiche continua implicando aproximação/repetição para a semelhança, mas nem por isso uma correspondência menos crítica, ao suplementar outros pontos de vista; ou mais ridícula, ao eventualmente rir junto com a obra e não necessariamente rir da obra.

A paródia, como se vê, não implica necessariamente o ridículo, pois sua tonalidade pode variar desde o ridículo até o reverencial. O pastiche, desdobramento da paródia preferido pela pós-modernidade, parece não ser mais sério, mas se tinge mais com os tons reverenciais da homenagem — Santiago (1991, p. 5) diz que o pastiche “é ao mesmo tempo uma reverência e um gesto suplementar”, com a ausência total de

essência. Em conseqüência, esses tons são mais imitativos e semelhantes, porém também implicados no amplo conceito social de paródia.

É justamente esse procedimento que se verifica em Scliar. Ao fazer pastiche não apenas de modelos literários, mas de história, memória e lenda, mostra-se, segundo as considerações de Barth (1981, p. 403), um autor pós-modernista ideal por não repudiar, nem imitar simplesmente seus parentes modernistas e pré-modernistas³².

Nas páginas 231-235, Moacyr Scliar reescreve a Memória da Igreja de São Tolentino, sob o ponto de vista do Padre João de Buarque, apresentado por seu narrador, o médico Rafael Mendes. Como o conflito da obra gira em torno da causa desconhecida da morte de vários indígenas da região missioneira e de ruivo, o único sobrevivente dos invasores de terras, o Dr. Micróbio, colega de Rafael Mendes desde os tempos da faculdade, traz-lhe, como prova histórica, um velho opúsculo, amarelado e comido de traças. Micróbio, com tal referência histórica, objetiva eliminar a hipótese de envenenamento da água do poço, onde Ruivo e os demais invasores tomavam água, nas ruínas da igreja, e assim poder testar, no desvalido paciente, a penicilina que havia criado para combater doenças infecciosas da região missioneira e da Argentina.

Na primeira parte, o padre conta como foi investido da missão divina, que lhe foi atribuída por São Tolentino. Na segunda parte, conta sua viagem ao Brasil, o encontro com os doces selvagens, a construção da igreja para o exigente santo, o ataque castelhano na Guerra Guaranística, a morte em massa dos sobreviventes por uma pestilência desconhecida, e a lenda do indomável e único índio sobrevivente à guerra e à doença, Sepé Tiaraju.

O médico Rafael Mendes, na condição de narrador, apesar de colocar o ponto de vista do padre, a fim de ressaltar a validade memorial e histórica dos fatos narrados, usando para isso aspas, travessões e itálico ao fazer citações, deixar entrever também seu parecer e sua interpretação, por meio do que vai relatando em sua narração, e, para tanto, às vezes, faz uso até de parênteses.

Para Coelho Neto (2001, p. 214), embora se acredite que no quadro pós-moderno a arte fez concessões ao mau gosto da massa, provocando sua desestetização, devido às

³² “*Mon auteur postmoderniste idéal ne répudie pas et n’imite pas simplement ses parents, les modernistes du XXe siècle, et ses grands-parents, les prémodernistes du XIXe siècle*” (BARTH, 1981, p. 403).

marcas do sistema de produção, fatalmente impressas no produto, o que existe não é a ascendência absoluta do pólo da arte elevada sobre o pólo da cultura de massa, ou ao contrário; mas forças “em *tensão* (para não dizer ‘dialética’)”, no interior das quais os enfrentamentos e eventuais deglutições, incorporações (recuperações) não se fazem sem se deixar, nesse jogo, as marcas de um elemento sobre o outro. “Neste caso, não há culpas pela recuperação mesmo porque essa recuperação não é tão clara e forte assim”. Assim, arte elevada e cultura de massa são contaminadas reciprocamente, de forma que o resgate das marcas de cada um dos pólos só pode ser obtido mediante novas e sutis marcas, já pertencentes a outras circunstâncias, logo de desmembramento impossível.

Ainda, considerando o parecer de Bertens, o pastiche e a citação, por apropriação, são métodos que podem ser vistos para ampliar virtualmente cada aspecto de nossa cultura³³, porque contribuem de uma forma ou de outra para o enriquecimento, ou pelo menos para o aditamento cultural.

Um trecho, transcrito abaixo, a título de exemplo, deixa entrever tais marcas tensas, em que a memória do eclesiástico, mais ao gosto da arte elevada, e o relato da personagem Rafael Mendes, mais ao gosto da cultura de massa, dialogam por meio do pastiche que Scliar vai tecendo com as ponderações de ambos. Na confecção desse pastiche, o autor também não se esquece de tonificá-lo com certo humor, a fim de mostrar a multiformidade do mesmo relato, além de relativizar o *status* do original sobre a cópia, do verdadeiro sobre o falso, e da realidade sobre o simulacro, por meio da intervenção do narrador pelo discurso indireto livre, com ou sem parênteses, bem como do não uso de travessões para o discurso direto.

Foi então que um jovem índio veio ter ao aldeamento. Era conhecido como Sepé Tiaraju; e desde o início revelou-se uma personalidade forte, um guarani contestador. Discutia com o padre argumentando que os índios precisavam não de crucifixos, mas de lanças; não de igrejas, mas de fortalezas.

— Uma igreja é uma fortaleza — retrucava o padre. — Uma fortaleza de fé.

³³ “*For appropriation, pastiche, quotation — these methods can now be seen to extend to virtually every aspect of our culture, from the most cynically calculated products of the fashion and entertainment industries to the most committed critical activities of artists, from the most clearly retrograde works (...) to the most seemingly progressive practices (...)*” (BERTENS, 1995, p. 93).

— E resiste a canhões? — o índio, irônico. Tu sabes tudo, respondia o padre, desconcertado e irritado, és como Adão, depois de comer o fruto da Árvore da Ciência do Bem e do Mal; mas não te esqueças, a única coisa que ele descobriu é que estava nu.

— Já foi uma descoberta — respondia Sepé. — É bom a gente ter a consciência da própria nudez, não te parece? Só que eu, no lugar de Adão, continuaria andando nu. Aliás é o que nós, índios, fazíamos, antes que vocês aparecessem. Éramos mais felizes, então.

Mas nós trouxemos a vocês a palavra divina, protestava o padre. Sepé ria: palavra divina? A palavra divina estava conosco, padre. Não esqueças — tu mesmo o disseste — que somos uma das tribos perdidas de Israel, que descendemos do rei Salomão.

(...)

Estas conversas perturbavam o Padre João, que não tinha respostas para Sepé. *Anima minha língua, São Tolentino*, suplicava em suas preces (...). Deste modo, a missão do Padre João parecia cumprida e ele, já velho, se preparava para morrer em paz, quando sobreveio a tragédia: o ataque dos castelhanos. A aldeia foi rapidamente arrasada, em meio a uma verdadeira carnificina: “riachos de sangue corriam pelas ruas” (...). O Padre João descrevia longamente os dramas de consciência que o assaltavam: poderia profanar um templo, ainda que fosse para salvar vidas humanas? Vidas de bugres? (Sim — de repente lhe dava nojo daqueles selvagens: nojo e raiva da situação: por que tenho de estar aqui? (...)).

(...)

E então, “grande fúria brotou em minha alma, contra São Tolentino; feriste errado com a tua espada, eu bradava, feriste os teus devotos e não teus inimigos, tolo santo!” (SCLIAR, 1983, p. 232-234).

Aliás, o fragmento ilustra, na repetição da história, algo bem ao gosto do consumidor-espetacular: o riso provocado pela perda de paciência do Padre João com o santo, a ponto de o xingar de tolo. O riso não é um elemento obrigatório da paródia tradicional, mas apenas mais um ingrediente, facultativo por sinal, da paródia moderna, o pastiche, como declaram Hutcheon e Jameson, por ser ocasionado mais pela imitação reverencial, que pela simples ausência.

Essa oscilação do pastiche tem a ver com o tempo da simetria, em contraposição ao tempo circular, como se pode notar pelas palavras de Schneider (1990, p. 82): “o pasticho literário é uma das maneiras de escapar desse ‘tempo circular’ e de romper

com o plágio”, podendo também ser vista pelo viés da saturação, que gera a necessidade criativa de se lidar com as mesmas peças do jogo, exemplificada na escritura e reescritura infinita da Memória da Igreja de São Tolentino pelo Padre João.

O estado do padre se agravou, e durante semanas ele esteve “entre a vida e a morte, por esta última implorando... Mas Deus não quis me conceder tal graça.” Salvou-se, voltou para Portugal e lá viveu seus últimos anos, escrevendo e reescrevendo a sua Memória da Igreja de São Tolentino... (SCLIAR, 1983, p. 235).

É bom lembrar que, nas constantes escritas e reescritas da Memória da Igreja de São Tolentino — a do narrador fazendo o papel do próprio historiador, na condição de escriba, como sendo o padre João; a do narrador retomando a informação histórica para tentar salvar as reputações de Saturnino e de Getúlio Vargas, além de convalidar as hipóteses médicas de Débora; bem como a do narrador utilizando-as para tirar suas próprias conclusões existenciais —, à maneira pós-moderna, “a narrativa se torna paradoxal, configurando um caos em que todo o relato é constantemente reescrito com outros significados” (GUELFY, 2002, p. 121). Tal procedimento não deixa de ter sua importância, pois, apesar de Jameson (1993, p. 31) reclamar do fracasso da arte, do estético e do novo, por seu aprisionamento ao passado, o teórico também conclama que, em um mundo cuja inovação estilística é impossível, resta apenas imitar estilos mortos do museu imaginário, como, por exemplo, o da reescrita da memória e o da retomada da história, pois “a arte contemporânea ou pós-modernista deverá dizer respeito à própria arte de uma nova maneira”.

2.1.5 O kitsch

Jauss (1996, p. 54), em seu ensaio intitulado *Tradição literária e consciência atual da modernidade*, afirma que, para os *Anciens*, cada época tem costumes e gostos diferentes, porém predileções, sempre, apoiadas no antigo, pois, segundo as ponderações de Friedrich Ohly, “o novo realça o antigo, o antigo sobrevive no novo. O novo é a redenção do antigo e nele se fundamenta”.

E, fazendo jus a essa miscelânea de velho com novo, de clássico com vulgar, de original com cópia, o pós-moderno constitui-se também do fenômeno *kitsch*, cujos significados podem ser, segundo Eco (1970, p. 71), “esboço”, no inglês, “tirar a lama das ruas”, “reformatar móveis para fazê-los parecer antigos, ou construir móveis novos utilizando-se de pedaços de móveis antigos”, no dialeto mecklemburguês; e, ainda, segundo Moles (1975, p. 10), “vender barato”, no alemão.

Um breve histórico do *kitsch*, a partir dos apontamentos de Franco Junior (1999), mostra que o *kitsch* tem se tornado conceito entre o final do século XIX e início do século XX, de forma que as obras e os objetos passam a ser identificados e classificados, em uma perspectiva kantiana e aristotélica, como um desequilíbrio entre a função estética e as funções comercial, política, moral, religiosa, pedagógica, etc., dos elementos. Esse desequilíbrio acontece pelo sujeitamento da função estética aos interesses comerciais. O campo semântico do *kitsch* sempre extrapolou o campo da arte, abrangendo comportamentos, atitudes, moda, decoração, etc., como sinônimo de mau gosto. No campo das artes, o *kitsch*, de acordo com a crítica modernista, significa tensão contrastante dos materiais utilizados na construção da obra; a expressão do gosto pelo efeito e pelos clichês, evidenciando alienação e despreparo intelectual; sistema paralelo, irracionalidade; e imitação da arte. A partir dos anos 50, com os movimentos contraculturais e críticos ao Modernismo, fica cada vez mais difícil associar *kitsch* à idéia de mau gosto, sem questionar o prisma e a ideologia de tal idéia, num contexto de crise dos valores do moderno, bem como do esgotamento de suas vanguardas.

Em **A estranha nação de Rafael Mendes**, transcendendo-se a idéia de mau gosto, atribuída em princípio ao *kitsch*, vê-se que esse conceito, próprio das vanguardas modernistas, é regenerado para uma atitude crítica em relação à ideologia de tal período, colocando em relevo a homogeneização do momento atual, onde o *kitsch* impera, porque, conforme a colocação de Hansen (1994, p. 62), “pós-moderno é o tempo em que aparentemente o *kitsch* deixa de existir, porque não há critério que se oponha a ele e o negue; logo, no pós-moderno, o *kitsch* é geral ou tudo é *kitsch*”.

A fim de mostrar essa “estrutura do mau gosto” — título do capítulo de Eco (1970), que trata dessa questão — na obra scliariana, tomar-se-á primeiro um exemplo da descrição do quarto-prisão, onde Boris Goldbaum e Rafael Mendes são detidos sob

acusação de peculato, e depois um exemplo da Intentona Comunista, mencionado pelo sogro de Rafael Mendes, seguido de alguns exemplos do comportamento do agente do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), situações em que as idéias políticas, carentes de sustentação no contexto atual, revelam-se *kitsch*.

Percebe-se, na descrição do quarto e principalmente pelo quadro da parede, um desnível entre as fronteiras da arte elevada e da cultura de massa, se bem que vistas a partir do ponto de vista de Rafael Mendes.

A Boris Goldbaum e Rafael Mendes foi reservado, na casa-prisão, um quarto bastante amplo; há ali duas camas com colchões de espuma e colchas de chenile, duas mesinhas de cabeceira com abajures, um guarda-roupa, uma cômoda; tapete com desenhos orientais; e na parede, a reprodução de um quadro; uma baía, o mar quebrando na praia de areia muito branca, e aves — uma, duas, três, quatro, cinco, seis — seis aves coloridas contra o céu flamantemente azul. Só que as aves parecem imóveis, colocadas ao céu. A habilidade do pintor não foi suficiente para dar a impressão de que voam. Mas é agradável olhá-las, de qualquer modo. E, de qualquer modo, para cenas de maior mobilidade, há um televisor, verdade que P&B, verdade que apenas de 16 polegadas; sem antena externa; sem controle remoto; fabricado na Zona Franca de Manaus, na longínqua Amazônia, lugar misterioso onde há ainda índios e aves coloridas, canoras. Em resumo, este aposento, que tem até banheiro, poderia ser o quarto de um hotel de duas, talvez três estrelas (dependendo da condescendência do funcionário da Embratur). (SCLIAR, 1983, p. 264).

Outros exemplos da presença do *kitsch* ideológico se pode ver quando os índios, liderados pelo alemão, conhecido por Ruivo, instalam-se na região das missões indígenas, onde fica a fazenda de Saturnino, rico fazendeiro, bisneto do famoso Picucha, o Degolador, e amigo particular de Getúlio. O sogro de Rafael, também fazendeiro e amigo do presidente, diz que a lição da Intentona Comunista ainda foi insuficiente para lhes ensinar.

— E o que querem? — perguntei.

— As terras — respondeu meu sogro. — Dizem que são deles, desde a época dos jesuítas. Que foram expulsos, e que agora estão voltando. E que só sairão mortos.

— Eles dizem isto?

— O branco. O branco fala por eles.

— E quem é?

— Aí é que está. Ninguém sabe. Deve ser um agitador; um comunista, decerto.

Eles não aprenderam a lição da Intentona.

— O problema, doutor — interveio Saturnino — é que isso não é coisa de bugre. É cobra mandada, meu doutor. Não é só a mim que querem atingir; é ao Doutor Getúlio, de quem sou amigo pessoal. Eles sabem disso. (SCLIAR, 1983, p. 211).

No dicionário Houaiss (2001, p. 1631), o próprio termo “intentona” quer dizer “cometimento temerário; plano insensato, ataque imprevisto, conspiração para revolta ou motim, especialmente se frustrado”, revelando um cômico mau gosto ideológico, por parte do sogro de Rafael, ao apelar para algo originariamente frustrado como a Intentona Comunista.

Nesse ataque histórico, chefiado pelo General Eurico Gaspar Dutra, a 27 de novembro de 1935, usou-se, para reprimir os comunistas, liderados por Luís Carlos Prestes, gases tóxicos, canhões, disparos feitos por avisos da Marinha de Guerra e bombardeio pela aviação. Afinal a administração getulista tinha que competir com as crescentes exigências de mudanças na distribuição de direitos e na partilha de riquezas e poder e os anseios populares escapavam cada vez mais às delimitações impostas pelas elites controladoras do estado brasileiro, culminando em greves, levantes, publicações diversas e até mesmo novas organizações políticas (como o Partido Comunista Brasileiro), para fazer pressão por mudanças.

Além das idéias improcedentes, vistas na fala do sogro de Rafael Mendes, pode-se ver também mais um exemplo dessas idéias-*kitsch* pelas atitudes do mulato do DIP.

Nos exemplos comportamentais do representante do DIP, no papel de julgar e impedir quaisquer notícias, na mídia, que denegrissem a imagem ditatorial e populista de Getúlio Vargas, reflete-se, no plano ideológico, a estrutura do “esmaecimento de algumas fronteiras ou separações fundamentais, notadamente o desgaste da distinção prévia entre a alta cultura e a chamada cultura de massa ou popular”, previsto no pós-modernismo, apontado por Jameson (1993, p. 26).

A seguir, no fragmento da p. 220, é possível notar que a aparência da personagem parece ser escolhida para causar efeito de poder, tanto pela força, quanto pela elegância. No fragmento da p. 221, seu discurso revela o treinamento para a censura. No fragmento da p. 223, sua conduta mostra apenas o poder burocrático da força, desprovido de compromisso social. No fragmento das p. 223-224, seu temperamento denota alguma perda de controle da situação. E, no fragmento da p. 227, seu murmúrio revela a perda total de controle sobre a situação.

Fui até o hotel; lá encontrei o Saturnino, meu sogro, dois assessores do Palácio, e um mulato alto e forte, elegantemente vestido, que se apresentou como agente do DIP, o Departamento de Imprensa e Propaganda. Saturnino pediu desculpas por perturbar minha rotina. (SCLIAR, 1983, p. 220).

O mulato do DIP acompanhou-me até o corredor para me dizer que, quanto à imprensa, podia deixar com ele. Eu não quis discutir: limitei-me a agradecer, entrei no carro, fui para o hospital (...). (SCLIAR, 1983, p. 221).

De súbito, me ocorreu: o DIP. Me repugnava, aquilo, mas podia ser uma solução. Eu precisava encontrar o mulato imediatamente, antes que o jornal fosse rodado. (...) invadi a sala de Moreira, o assessor designado para acompanhar o caso (...). Expus-lhe rapidamente o caso, pedi-lhe que me localizasse o agente do DIP. Ligamos para o hotel. Não estava lá, evidentemente — cara de mulherengo bem que tinha.

— Vamos até o Marlene.

Era ali perto, na Sete de Setembro. Subimos rapidamente as escadas do bordel. A própria Marlene veio nos receber:

— A que devo tanta honra?

Sim, o homem do DIP estava ali. Sem perder tempo, entramos no quarto; estava no quarto com uma mulher que se pôs aos gritos, ele de imediato saltando para o revólver na mesa de cabeceira. Reconhecendo-nos, acalmou-se; expusemos rapidamente a situação, ele achou que era realmente de impedir a circulação do jornal, mas precisava pedir autorização ao Rio:

— Infelizmente a coisa não é tão fácil. (SCLIAR, 1983, p. 223).

Voltamos ao Palácio. As ligações telefônicas eram lentas, havia demora; e um mandava falar com o outro, de modo que só às seis da manhã tínhamos uma decisão e esta vinha do próprio Getúlio: era para deixar circular o jornal. Responder às acusações, mas deixar circular. O homem do DIP estava irritado:

— Que besteira! Que besteira!

De qualquer forma modo o jornal já estava nas ruas: do próprio Palácio ouvíamos os gritos dos jornaleiros (...). (SCLIAR, 1983, p. 223-224).

Brito tentou retomar o controle, mas era impossível: a confusão se generalizara, os estudantes invadiam o salão, aos gritos de *abaixo a ditadura*, punhos fechados erguiam-se no ar. A coisa está preta, doutor, murmurou alguém a meu ouvido, e era, naturalmente, o mulato do DIP (...). (SCLIAR, 1983, p. 227).

Bercito (1999, p. 30), analisa **O Brasil na década de 1940**, sob os anos de ditadura. Neles a propaganda visa angariar a ideologia nacionalista, por meio de seu departamento garantidor da ditadura (DIP), sobretudo após a queda da República Velha, nos anos compreendidos entre 1930, com o início do período getulista e as fases de Estado de Sítio, até 1945, com o fim do Estado Novo. Nesse período, “tanto a propaganda do regime quanto a censura eram atribuições do Departamento de Imprensa e Propaganda”, e “a propaganda ideológica, certamente, teve um papel de grande importância na difusão da ideologia do regime e no esforço em conseguir a adesão coletiva a ele”.

Pelas ilustrações da obra, a conduta do funcionário do DIP pretende mostrar bem o forte controle exercido pela censura, nas ações e na opinião pública. Contudo, embora também haja uma fábrica mantenedora do poder da gestão getulista, a própria personagem representante desse poder, o mulato do DIP, acaba por revelar por sua conduta que o objetivo de coerção e vigilância de tal departamento se encontra minado e já não condiz com as aspirações do momento, carecendo de um questionamento a respeito de sua eficiência e de sua real validade no momento.

Tal conduta metaforiza, na obra de arte, uma solução “transvanguardista” ou “pós-moderna”, no sentido de Jencks (apud LYOTARD, 1993, p. 19), ou seja, um ecletismo que é o grau zero da cultura geral contemporânea de público fácil, pois, “tornando-se

kitsch, a arte lisonjeia a desordem que reina no “gosto” do amador. O artista, o galerista, o crítico e o público comprazem-se juntos seja lá no que for, e a hora não é favorável ao rigor”.

A hora é favorável, conforme acentua a crítica recente (JAMESON, 1997, p. 57), à heterogeneidade e descontinuidade da obra de arte, que não é mais unificada ou orgânica, mas “um saco de gatos ou um quarto de despejo de subsistemas desconexos, matérias-primas aleatórias e impulsos de todo tipo”, a obra de arte transformou-se em um texto, “cuja leitura precede por diferenciação, em vez de proceder por unificação”.

Portanto, no contexto da obra de Scliar, a aplicabilidade de estratégias de outrora, sob prismas muito particulares, contribuem para uma recepção um tanto postiza das concepções no plano da realidade ficcional. Aliás é o que marca a sua diferença e o seu hibridismo, típicos do pós-moderno.

Pelos exemplos vistos, é possível notar que, no ecletismo revelador do momento atual e presente da obra, tanto no que diz respeito ao campo das idéias quanto ao campo das artes que as concretizam, aparece o *kitsch*, não como fórmula de vanguarda nem como oposição entre instituição e mau gosto, mas como pêndulo crítico capaz de sintonizar e transdimensionar os sistemas modernistas, como desafio à constante “hostilidade do modernismo para com a cultura de massas” (HUYSSSEN, 1991, p. 31), pondo em evidência os avessos de suas ideologias, ao fazer uso da erupção da indústria cultural, aliada à *art-pop*.

O *kitsch*, um tipo de arte, é uma reatualização dos procedimentos Dada, criados pela filosofia de Duchamp, “mas [que] difere fundamentalmente da atitude aristocrático-modernista do Dada e da crítica filosófica de Duchamp ao mergulhar, com frieza e cinismo, na própria sacralização do mercado de arte e da indústria cultural” (FRANCO JUNIOR, 1999, p. 79).

De acordo com o perfil contemporâneo, a arte do mau gosto, como antropofagismo de estilos, pode inclusive imprimir à exaustão, a descrença e a observação da realidade por meio de um outro prisma: o da relativização ideológica. E do modo como fez Scliar, bem pode ser a técnica do hiper-realismo, na qual os artistas *pop* “apropriavam-se de elementos do contexto político-social, da mesma forma que se apropriavam de objetos e símbolos do cotidiano, agrupando-os por meio da colagem.

Recolhidos e reunidos em novo contexto, esses fragmentos criam efeitos de deslocamento, muito próximos do estranhamento e do desvio surrealistas” (GUELF, 2002, p. 122).

A tela não simétrica da casa-prisão, a burlesca concepção do sogro de Rafael e a colagem comportamental do agente do DIP, deslocadas do contexto sócio-político da história para os signos da literatura, além da diferenciação descritiva da arte elevada para a *pop-art*, marcam o esboço de uma hiper-realidade *kitsch*, na obra, composta de diversos discursos que se tangem, se nivelam e se diferenciam no mesmo texto pós-moderno.

Afinal, partindo da percepção de pós-moderno de Coelho Neto (2001, p. 144-145), que pode ser adequada ao *kitsch* e à cultura das massas, “para um povo sem heróis comuns e sem heróis políticos, o marginal parece ser um herói possível”.

2.1.6 A exaustão

A produção literária na pós-modernidade tem que reconhecer seu papel de exaustão, tem que se reconhecer como “a literatura do esgotamento” (BARTH, 1967), com “*regressus in infinitum*”, como diz Barth (1967), sobre mais um exemplo desse motivo impossível de Jorge Luis Borges (1999, p. 186-187), presente em “Metáforas das mil e uma noite” e referente a **As mil e uma noites**.

Borges, de acordo com Barth (1967, p. 34), considera que a visão intelectual e literária da história tem sido barroca e também tem exaurido as possibilidades romanescas³⁴, às margens da caricatura, o que não deixa de ser uma forma de esgotar o mundo e se aproximar de seu fim. Dessa forma o escritor argentino traz para a literatura o paradoxal mitológico *regressus in infinitum* como uma maneira de assentar essa impossibilidade do mito, e, ao usá-lo, cita Schopenhauer como evidência de que o mundo é o nosso sonho, a nossa idéia, e no qual se pode encontrar tênues vestígios de

³⁴ “While his own work is not Baroque, except intellectually (the Baroque was never so terse, laconic, economical), it suggests the view that intellectual and literary history has been Baroque, and has pretty well exhausted the possibilities of novelty” (BARTH, 1967, p. 34).

irracionalidade, a fim de nos lembrar que nossa criação é falsa, ou, pelo menos, fictícia³⁵.

Uma vez que, pela via schopenhaueriana, a única certeza possível é a da contaminação da realidade pelo sonho, ou melhor, do sonho pela realidade, “o que é importante é simplesmente mudar de lugar, descobrir uma nova utilidade para qualquer coisa, ou juntá-la a outra” (FAWCETT, 1989, p. 4). Isso não deixa, segundo Connor (1992, p. 45), de abordar uma contradição inexpressa, pois “de um lado, o capitalismo de consumo pós-moderno representa o termo final de uma lógica da reificação (alienação, diferenciação, dissociação entre significante e significado), ao passo que, do outro, parece haver um colapso absoluto da diferenciação, na medida em que o reino cultural se torna idêntico ao socioeconômico”.

O romance scliariano **A estranha nação de Rafael Mendes** vislumbra um exemplo dessa exaustão, cuja saída possível é a do rearranjo das mesmas coisas ou das mesmas imagens oníricas e ideológicas do que se pensa serem coisas, sob várias perspectivas. Monta um verdadeiro painel informativo de diferentes sistemas lingüísticos para apresentar mais uma versão textual da gestão administrativa do Presidente Getúlio Vargas, mostrada em seu cotidiano, colocada em xeque sob o pretexto no episódio dos índios, liderados por Ruivo, invasores das terras do doutor Saturnino, bem como da morte em massa dos indígenas e do como do branco.

Scliar, ao costurar sua rapsódia textual, apresenta, em sua narrativa, um desfile no qual o substrato literário é borrado de múltiplas áreas, como a educação, a história, a política, a publicidade, a medicina, a psicanálise, a filosofia, a religião, a mitologia, a música e outras, veiculadas por meio dos *media*: jornais *Alerta* — “Sem uma palavra, o fazendeiro estendeu-me um recorte de jornal. *Intrusos prometem resistir*, era a manchete: um bando de bugres, homens, mulheres e crianças, liderados por um homem branco, tinha invadido as terras do doutor Saturnino e dali recusava-se a sair.” (p. 210-211, além das p. 209, 220, 223, 224, 229, 239, 244, 245) —, *Avante* — “Por que não largava tudo, o maldito doente, o Hospital de Isolamento, a Seção de Doenças Infecto-Contagiosas, o Avante, Micróbio, a enfermaria, Kurt, Brito e todo o resto? Por que não

³⁵ “(...) Borges himself uses it [*regressus in infinitum*], citing Schopenhauer, as evidence that the world is our dream, our idea, in which “tenuous and eternal crevices of unreason” can be found to remind us that our creation is false, or at least fictive” (BARTH, 1967, p. 34).

largava Débora e ia para a fazenda, para junto de minha família? Por quê?” (p. 240) —, e *Diário Oficial* — “Estendeu-me um grosso envelope. Continha um exemplar do Diário Oficial que circularia no dia seguinte. E ali estava minha nomeação para o cargo de Chefia da Seção de Doenças Infecto-Contagiosas do Estado.” (p. 208) —; rádio — “A caminho de casa, porém, ouvi uma notícia no rádio do carro que mudou o rumo de tudo. De *tudo* mesmo, como eu viria a constatar depois. A informação era de que os intrusos tinham se entrincheirado nas ruínas da antiga igreja de São Tolentino, localizadas nas terras do Saturnino.” (p. 213) —; rádio amador — “As comunicações com a região eram difíceis, mas consegui falar com Débora, através da guarnição da Brigada, usando o rádio do Palácio.” (p. 214) —; rádio-telégrafo — “Logo depois, o radiotelegrafista fazia novo contato com a guarnição de São Tolentino: a própria Débora queria falar comigo.” (p. 214) —; telefone — “O papai telefonou. Quer que tu vás imediatamente à casa dele. Tem um assunto muito importante a falar contigo.” (p. 210, além da p. 214) —; comício — “De costas para ele, e voltado para o público, Artêmio fazia um comício: ‘Porque se é envenenamento, meus senhores, temos de esclarecer os fatos! Já se passou o tempo em que, neste país, os crimes ficavam impunes. O mundo quer justiça, senhores. Agora mesmo na Espanha, trava-se uma luta sangrenta pela democracia, uma luta com a qual também estamos comprometidos. É nosso dever descobrir o que está por trás disto!’” (p. 226-227, além da p. 198) —; discurso exaltado — “Brito tentou retomar o controle, mas era impossível: a confusão se generalizara, os estudantes invadiam o salão, aos gritos de *abaixo a ditadura*, punhos fechados erguiam-se no ar. (...) De pé sobre uma cadeira um jovem médico proferia um violento discurso contra Getúlio, aplaudido por uns e vaiado por outros.” (p. 227) —; abaixo-assinado — “‘É aquele doutor maluco, o velho Artêmio. Está fazendo circular um abaixo-assinado, pedindo para tirarem o doente do Hospital de Isolamento. Alega que o cabra corre risco, que os capangas do Saturnino são capazes de liquidá-lo lá mesmo.’” (p. 237-238, além da p. 239) —; sessão médico-universitária — “O Salão Nobre estava cheio; todo o mundo sabia da importância do caso. O clima era de expectativa. (...) Brito fez soar a campainha e abriu a sessão. Começou agradecendo a presença de todos. Disse que a reunião se revestia de um interesse especial, já que se tratava de um surto de doença contagiosa ocorrido em pleno Rio Grande do Sul. E, aí passou a palavra a Débora.” (p.

225, além das p. 226, 227) —; bilhete — “O bilhete de Schnitzel era longo: ‘Tenho todas as razões para crer que o homem conhecido como Ruivo, que está neste momento baixado no Hospital de Isolamento, é um militante trotskista que conheci em Berlim, em 1930. (...) Ameaçou então revelar tudo que sabia sobre o nazismo na América Latina, indicando inclusive o nome de importantes figuras do governo e do mundo dos negócios...’” (p. 227-228) —; e propaganda do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) — “lá encontrei o Saturnino, meu sogro, dois assessores do Palácio, e um mulato alto e forte, elegantemente vestido, que se apresentou como agente do DIP (...). Saturnino pediu desculpas por perturbar minha rotina: ‘Mas é importante, doutor. O Getúlio me telegrafou hoje cedo. Eles tem informação lá, no Rio, que essa história dos bugres doentes vai ser explorada ao máximo pelos jornais. Vão querer saber que fim eles levaram... E sobretudo vão exigir informações sobre esse que está no Hospital.’” (p. 220- 221, além das p. 223, 224, 227) —; além das experiências sensoriais também responsáveis pela transmissão dessas organizações lingüísticas até oralmente, ao longo do escoar de gerações, como a dos Mendes.

Esse capítulo do romance, “Segundo caderno de cristão-novo”, constitui-se pelo exaustivo colocar das mesmas peças de retalhos sobre parte da Era Vargas, anterior ao Estado Novo. Em tal colcha de retalhos que compõe a obra, nota-se a necessidade de tomar o já existente: material sobre parte da Era Vargas anterior ao Estado Novo, 1929 a 1938, para confeccionar, a partir daí, “uma arte sobre a arte de um novo modo”, como diria Jameson (1997, p. 19), ou seja, um outro tecido, o tecido do pós-moderno, feito, agora, com os mesmos retalhos, apenas montados de forma diferente, e responsável justamente pela garantia da criatividade e da autenticidade do pós-moderno.

Inclusive, é bom lembrar que o pós-moderno, ingrediente do contemporâneo, na concepção de Huyssen (1991, p.74-75), não é uma “simples seqüela do modernismo” ou um “modernismo obsoleto”, mas “um campo de tensão entre tradição e inovação, conservação e renovação, cultura de massas e grande arte (...), compreendido mediante categorias como progresso versus reação, direita versus esquerda, presente versus passado, modernismo versus realismo, abstração versus representação, vanguarda versus *kitsch*”, sem a aristocracia unilinear dos segundos em relação aos primeiros, ou uma “irracionalidade” ou “frenesi” apocalípticos. Com impulsos criativos, a partir da

exploração de contradições, contingências, tensões e resistências, tal campo tenso força um movimento “para adiante”, pois o pós-modernismo “joga uma nova luz ao modernismo e se apropria de muitas de suas estratégias e técnicas estéticas, inserindo-as e fazendo-as trabalhar em novas constelações”.

Segundo um prisma pós-moderno, esse considerar no mesmo patamar as diferentes facetas do presente e do passado, de Huyssen, combina com a ótica vattiana de enfraquecimento do ser e da história, transformada em evento.

A modernidade, para Vattimo (1987), está sempre em busca da “superação, da novidade que envelhece”, o que causa o prejuízo da criatividade perseguida pelo modernismo, portanto, sai-se da modernidade sem a possibilidade de a superar, de acordo com o pensamento niilista de Nietzsche, ponto de partida para as reflexões do filósofo pós-modernista. Uma outra saída, então, para essa época em que o ser é pensado sob o signo do *novum* não é a idéia do eterno retorno, do *regressus in infinitum*, do *Ueberschensch*, em que se recorre a valores “supra-históricos”, mas a convivência com a errância por meio de uma atitude diferente: o bom temperamento e a convalescença, inclusos no termo *Verwindung*, cuja superação metafísica reconhece traços de aceitação(perda)-convalescença(dor)-distorção(aprofundamento). Resulta daí um moderado relativismo histórico, com abertura e ultrapassagem dessa história, sem a usar como meio, em um sentido radicalmente ontológico, porque o ser não é senão a trans-missão das aberturas histórico-destinais que constituem, para cada humanidade histórica, o seu acesso ao mundo, por meio de três características provisórias do pensamento pós-moderno para um novo começo, a saber, a fruição/rememoração, a contaminação/repetição/distorção e a “ontologia fraca”.

A fim de justificar o esgotamento e o enfraquecimento inicialmente do ser, no momento atual, Coelho Neto (2001) e Lyotard (1993) têm pontos de partida diferentes. Coelho Neto (2001, p. 111) parte de um novo niilismo reativo, do qual Nietzsche é o primeiro adepto, ao integrar o rol dos “niilistas intransigentes que levam às últimas conseqüências a aceitação do mundo como caos, da vida como ela é: relativa”. Lyotard (1993, p. 26) parte, não do “pouco de realidade”, próxima do niilismo de Nietzsche, mas do kantiano conceito, anterior e moderno, de sublime, que compreende o prazer derivado da dor, concebido, na ótica pós-moderna, como o “‘impresentificável’ na

própria ‘presentificação’; aquilo que se recusa à consolação das boas formas, ao consenso de um gosto que permitiria sentir em comum a nostalgia do impossível; aquilo que se investiga com ‘presentificações’ novas, não para as desfrutar, mas para melhor fazer sentir o que há de ‘impresentificável’”.

A literatura do esgotamento/exaustão (BARTH, 1967), ao contrário do que se interpretou, conforme a consideração feita pelo mesmo Barth (1981, p. 405), não se refere a uma literatura acabada, sem nada por fazer, só restando aos escritores contemporâneos se expressarem por meio do pastiche e da paródia dos grandes escritores de outras épocas³⁶, e também não se refere à invenção de um substituto qualquer do modernismo. Refere-se, antes, a uma verdadeira criação que o suceda e iguale, podendo ser chamada de ficção pós-modernista e, algum dia, de a literatura da renovação/recomeço/reabastecimento³⁷.

Assim, retomando-se a narrativa de Scliar, na qual há uma saturada reimpressão, por meio da constante reescrita da narrativa histórica, textualizada na visão de pessoas, contextos e ideologias múltiplos, acerca de um momento da gestão getulina, nota-se que a entropia³⁸ vigente no contemporâneo é positiva, ao emitir novas luzes ao ofuscamento informacional — ora, quando se sofre um ofuscamento, não se enxerga mais nada da realidade circundante, mas se vê outros/novos *flashes* de outras cores. Logo, ainda assim, novos rearranjos sempre serão possíveis para desafiar a criatividade unilateral e a reelaboração do que se assiste como real.

³⁶ “(...) *ont cru que je disais que la littérature, du moins le roman, c’était fini; que tout avait déjà été fait et qu’il ne restait plus aux écrivains contemporains d’autres ressources, vu l’épuisement de leur moyen d’expression, que le pastiche et la parodie de nos grands prédécesseurs (...)*” (BARTH, 1981, p. 405).

³⁷ “(...) *le terme de “postmodernisme” dans le sens que la critique actuelle lui confère (...), s’étaient déjà lancés, non dans l’invention d’un substitut quelconque du modernisme, mais dans une véritable création qui lui succéderait, qui l’égalerait et que l’on nomme maintenant, tant bien que mal, la fiction postmoderniste; j’espère qu’elle pourrait être aussi considérée un jour comme une littérature du renouvellement*” (BARTH, 1981, p. 405).

³⁸ Entropia é a “medida de desorganização de um sistema fechado, (...) pode sugerir a perda de diferenciação, pelo excesso de informação. (...) estado indesejável, marcado pela redundância e irrelevância, uma espécie de sinal inundado de ruído”, de acordo com Maltby (1991), mas “dentro de certos limites, a entropia pode ser positivamente valorizada como forma enriquecedora da mensagem”, de acordo com Slade (1985) (GUELF, 1999a, p. 28-29).

É evidente que, mesmo criticando, ironizando, parodiando, fazendo pastiche, problematizando, reverenciando, suplementando, enfim, desautomatizando a percepção que o leitor tem de seu universo, essas formas de se retomar um mesmo tópico constituem estratégias das quais o cotidiano também lança mão. Elas são medidas de sobrevivência possíveis para o estado de esgotamento que cerceiam o contemporâneo, ademais de outras maneiras de expressá-lo, nem por isso restritas apenas ao pós-moderno, mas ao entrelaçamento de cadeias que convivem também no contemporâneo, de modo geral. Fazem parte dessa multiformidade de maneiras, motivadas na representação lingüística, a entropia, a hiper-realidade, a fantasmagoria da realidade, o exagero, a esquizofrenia, a cópia, o clichê, o “mau gosto”, a imagem, o espetáculo, o simulacro, a fragmentação, o hiper-texto, a impureza, o enfraquecimento, a metaficção historiográfica, etc.

Na verdade, pode-se pensar a pós-modernidade como alicerçada nas pilastras filosóficas do “des” derridiano de *des*construção e seus derivados — *destemporalização*, *destotalização* e *desreferencialização*, propostas por Gumbrecht (1988, p. 105). Todavia, não apenas para destruir, mas sim para fazer um balanço terapêutico do que foi e do que está aí posto, pois ao contrário do modernismo “as correntes pós-modernas, em geral, não expressam nenhuma fé num projeto político redentor para a sociedade” (GUELF, 1996, p. 142). De todo modo, mesmo assim de forma desprezenciosa e unilateral, podem buscar uma “literatura da renovação/recomeço/reabastecimento” proposta por Barth (1981).

2.1.7 A esquizofrenia³⁹

³⁹ No ramo médico, esquizofrenia (do grego *fender*, *clivar* o espírito) é um termo criado por E. Bleuler (1911) para designar um grupo de psicoses (a hebefrênica, a catatônica e a paranóide) cuja unidade tinha já sido mostrada por Kraepelin. Bleuler pretende evidenciar o que ele constitui o sintoma fundamental daquelas psicoses: a *Spaltung* (“dissociação”). “Clinicamente, a esquizofrenia diversifica-se em formas aparentemente muito dissemelhantes, em que se distinguem habitualmente as seguintes características: a incoerência do pensamento, da ação e da afetividade (designada pelos termos clássicos discordância, dissociação, desagregação), o afastamento da realidade com um dobrar-se sobre si mesmo e predominância de uma vida interior entregue às produções fantasmáticas (autismo), uma actividade delirante mais ou menos acentuada e sempre mal sistematizada. Finalmente, o caráter crônico da doença, que evolui segundo os mais diversos ritmos no sentido de uma “deterioração” intelectual e afectiva e resultada muitas vezes em estados de

Segundo Guelfi (1999c, p. 28-29), a perspectiva pós-moderna é manifesta pela postura do entre-lugar, necessária adotar durante a leitura, quando diversos discursos são confrontados, os indícios se proliferam e a decifração se torna cada vez mais impossível por se configurar um universo entrópico⁴⁰.

Assim, como a completa ausência de luz impede a visão, o excesso de luz, também provoca o mesmo efeito. A literatura contemporânea, inclusive, encontra-se a tal ponto ofuscada por esse clarão de imagens e ruído de informações, provocados pelo jogo de diferentes luzes, sons e estampas, que ela se encontra surda-muda, além de gasta e exaurida, por um lado; e multienriquecida, além de reverenciadora, crítica, problematizadora e terapêutica, por outro. Nas palavras de Huyssen (1991, p. 29), a “esquizofrenia pós-moderna é uma tensão criativa que resulta em edifícios ambiciosos e bem sucedidos e onde, pelo contrário, ela se desvia em direção a uma incoerente e arbitrária mistura de estilo”.

A religião do modernismo é a ciência, mas como o “progresso”, inerente a ela, entra em crise e perde sua cronologia, ficando cada vez mais longe do real, oco de imparcialidade e repleto de representação, motivada ideologicamente, a religião do pós-modernismo passa a ser a imagem ou simulacro, repleta de experiências esquizofrênicas no tempo e de experiências de pastiche no espaço.

Consta na introdução de **O mal-estar no pós-modernismo**, de Kaplan (1993, p. 17), quatro pontos contestados no ensaio “O pós-modernismo e a sociedade de consumo”, de Jameson: esmaecimento da antiga distinção entre alta cultura e cultura de massa, no pós-modernismo; postura política de todas as teorias do pós-modernismo a respeito do capitalismo multinacional; conceito periodizante de pós-modernismo; e exibição de quatro características básicas do pós-modernismo: nova falta de profundidade da teoria contemporânea e da imagem ou simulacro, senso histórico enfraquecido — público e particular — evidente na estrutura “esquizofrênica” das artes seculares, novo modo e nova tonalidade emocional — denominada por Jameson de

feição demencial, é para a maioria dos psiquiatras um traço primacial, sem o qual não se pode diagnosticar esquizofrenia” (LAPLANCHE e PONTALIS, 1970, p. 214).

⁴⁰ Ver nota sobre entropia.

“intensidades” — de se relacionar com os objetos, e centralidade das novas tecnologias vinculadas a um novo sistema econômico mundial.

Dessas características básicas do pós-modernismo, faz-se necessário enfatizar que a estrutura “esquizofrênica”, mencionada por Jameson (1997, p. 53), é tomada de Lacan e descrita como sendo “a ruptura na cadeia dos significantes”. Uma vez que o significado, agora, “é gerado no movimento do significante ao significado” e o que se concebe por significado é um “efeito-de-significado, como a miragem objetiva da significação gerada e projetada pela relação interna dos significantes”, quando essa cadeia se rompe e se quebram as cadeias da significação, tem-se a esquizofrenia “sob forma de um amontoado de significantes distintos e não relacionados”. Entendendo-se a conexão entre a psique do esquizofrênico — “efeito de uma certa unificação temporal entre o presente, o passado e o futuro” — e esse tipo de disfunção lingüística — “essa própria unificação temporal ativa é uma função da linguagem, ou melhor, da sentença, na medida em que esta se move no tempo, ao redor do seu círculo hermenêutico” —, de forma que, com a ruptura da cadeia de significação, “o esquizofrênico se reduz à experiência dos puros significantes materiais, ou, em outras palavras, a uma série de puros presentes, não relacionados no tempo”.

A coexistência de tempos diversos, para Jameson, por exemplo, configurada na mente humana como um grande presente, como o tempo mítico, e banida a obrigatoriedade do sentimento de tempo como progresso linear, com evolução do inferior para o superior, além de implicar a simultaneidade de tempos heterogêneos, redonda muitas vezes na pluralidade de estilos que vem sendo chamada de “historicismo”, pois retoma-se e se convive, lado a lado, “o fascínio barroco pelos espelhos, labirintos, máscaras e simulacros; o sentimentalismo e irracionalismo românticos; o gosto pelas descrições ‘realistas’, o exagero do ‘real’ transformado em ‘hiper-real’”. O contexto social destemporalizado e o indivíduo bombardeado pelo excesso de informações, imersos em um presente “esquizofrênico”, faz com que se perca o sentido histórico da passagem do tempo (GUELFY, 1999c, p. 34).

Na obra, em questão, pode-se tomar um exemplo dessa intoxicação de tempos, de histórias privada e pública, de ser ficcional e histórico, na situação alucinógena em que se encontra a personagem Rafael Mendes, financista filho do Rafael Mendes médico.

Acorda com batidas violentas na porta.
 — Rafael! Abre a porta, Rafael! — É Helena.
 Põe-se de pé, num pulo, olha o relógio: oito horas. Como é que —
 — Abre, Rafael! Abre, pelo amor de Deus!
 Ele abre, Helena entra, desganhada, olhar esgazeado, transtornada:
 — Que foi? — grita ele, alarmado. — Que foi, Helena?
 Ela atira-se nos braços dele, chorando.
 — Ai, Rafael, que desgraça! Que desgraça!
 — Fala, Helena! O que aconteceu?
 — A Suzana, Rafael! Ela foi embora!
 — Mas para onde? Quando? (SCLIAR, 1983, p.253).

Nesse fragmento do capítulo 7, “Rafael Mendes: a corrida”, Rafael financista, que tendo dormido e o texto escorregado de suas mãos após as leituras da genealogia de seus antepassados — capítulo 2, “Primeiro do cristão-novo”, capítulo 5, “Segundo caderno do cristão-novo”, e capítulo 6, “Nota genealógica” —, acorda quando o dia começa a clarear com as batidas de sua mulher à porta.

Nota-se que, Scliar, ilustrando um momento da zona de transição entre o sono e a vigília, apresenta sua personagem em uma verdadeira anacronia, coabitada da história presente de sua vida, da história de sua longa genealogia, bem como de um porvir iminente, ou sejam, em um turbilhão informacional para a qual ela não está preparada. Isso desencadeia uma degeneração do ser ficcional e histórico para dar origem a um ser esquizofrênico, com perda do sentido do significado do tempo cronológico, já que o sentido histórico lhe é apresentado em um imenso painel imagético, onde um monumental presente lhe fantasmagoriza a história congelada, sem a distinção temporal, e de forma disfórica e irreal.

Morin (1994, p. 45-46) considera que, no seio da cultura ocidental, desde o século XVII, “vivemos uma estranha disjunção esquizofrênica” entre os mundos objetivo-científico e intuitivo-reflexivo, de forma que dentro dessa oposição “não podemos encontrar a menor sustentação para a noção de sujeito”. Agora percebe-se que o sujeito é constituído apenas de fragmentos experimentais e parciais.

A literatura e o cinema americanos, segundo Peixoto (1989b, p. 2) fazem uma recriação alucinada da história, “colocando no mesmo plano de realizada história factual, relato, mito, ficção e até quadrinhos. No universo da mídia, vivemos estórias já vividas, em lugares já conhecidos. A realidade, evacuada, foi substituída por cenários. Aí toda descoberta é apenas uma revisitação”. Tudo que se tem são fachadas habitadas por clones, desprovidos de espessura e vida, em que as imagens, banalizadas pela repetição, convertem-se em meros clichês, a apropriação reiterada das mesmas figuras e histórias acaba exaurindo o seu vigor e significado. Isso porque “a proliferação desmedida desses artifícios resultou num mundo meramente vazio e esquizofrênico” (PEIXOTO, 1989a, p. 4).

Na confecção dessa colcha paratática, o autor da linhagem dos Rafael Mendes monta um único tecido, a partir das partes da história antiga e contemporânea, dispostas no mesmo nível, o presente. Mas o faz com costuras tortas, o que permite fabricar um pano ficcional que, além do colorido inusitado e irreal, estampa-se com a pluralidade de sentidos, com o multiforme do mosaico transdisciplinar e com o frêmito visionário dos vestígios do real, no momento, só atingidos pelo poder espetacular de sua representação.

Para Calinescu (1987), a herança judaico-cristã do tempo histórico, cuja contribuição é uma das grandes contribuições da modernidade, faz com que se apreenda “o tempo cristão” organizado horizontalmente entre o passado que “anuncia e prepara o futuro” (GUELFY, 1999a, p. 260).

Contudo o texto scliariano dinamita essa concepção, de forma esquizofrênica, uma vez que, mergulhado na contemporaneidade, atrai a partir dela o passado, parasitando e mimetizando diversas áreas e momentos até se contaminar, a tal ponto, que suas fronteiras histórico-literárias se tornam imprecisas e mal sinalizadas. O pretérito se metamorfoseia em um novo prisma, o presente, e a literatura faz-se mais rica e congestionada pela iluminação e pelo ofuscamento de outras áreas.

Dessa forma cada texto mostra sua verdade particular, ou, nas palavras de Paro (1990, p. 220): “Hoje diríamos: As verdades históricas do texto, sob o manto diáfano (mas não necessariamente) da fantasia do autor e do leitor”.

2.2 Implicações do tempo da ficção no tempo da história em *A estranha nação* de Rafael Mendes

2.2.1 Para começar

A estranha nação de Rafael Mendes (SCLIAR, 1983), objeto do trabalho em questão, tem como ingrediente a história genealógica, de forma meta-historiográfica, o que permite analisá-la a partir de uma postura contemporânea e por que não também pós-moderna?

Uma das definições de história, dada por Ferreira (1999, p. 1055), é ser uma “narração de acontecimentos, ações, fatos ou particularidades relativos a um determinado assunto”. Por se tratar da história vinculada à genealogia dos Rafael Mendes, constata-se mais uma vez a pós-modernidade da obra, uma vez que essa historicidade está pautada na linha da Nova História, em oposição à História Tradicional, mais de cunho interpretativo e estrutural, pois a nova vertente, ao valorizar a história das mentalidades, segundo Le Goff e Nora (1988, p. 71), “situa-se no ponto de junção do individual e do coletivo, do longo e do cotidiano, do inconsciente e do intelectual, do estrutural e do conjuntural, do marginal e do geral”. E ainda, como acrescenta White (1995, p. 115) sobre o fazer historiográfico, seguindo o pensamento de Hegel, “os historiadores devem lidar com eventos e temas em sua concretude e particularidade”. Afinal, uma abordagem micro-histórica, além de revelar a falibilidade e a incoerência dos contextos sociais, convencionalmente definidos, permite que as formas de abstração do particular elucidem, por fatos insignificantes e casos individuais, um fenômeno mais geral.

O tecido literário da obra é tingido pelo histórico, por meio da metaficção historiográfica, explicando-se e paradoxalmente problematizando-se, conforme ponderações de Hutcheon (1991). Tal sintoma, ao lado de uma paródia mais reverente, convalida a obra nos parâmetros pós-modernos da contemporaneidade, uma vez que, se o escritor ficcionaliza a história, é porque ela já tem sua parte com a ficção, conforme considerações de Guelfi (1994), Connor (1996), Villaça (1996) e McHale (1996), no sentido de que os pós-modernistas ficcionalizam a história, mas ao fazerem isso eles

querem dizer que a própria história pode ser uma forma de ficção⁴¹.

A historicidade de uma obra implica sua memorialidade, segundo os pareceres de Bosi (1979) e de Runho (2001), mas também, no caso da obra scliariana, fluxo da consciência, conforme as reflexões de Humphrey (1976). Desse modo pode-se dizer que a história, da qual a narrativa se compõe, provém da memória (memória coletiva), dada por interferências documentárias, e da reminiscência (memória individual), dada por interferências de exercícios de reflexão, erigindo-se uma composição textual em que o sistemático memorialista e o assistemático reflexivo fazem parte da narrativa.

Além disso Humphrey (1994, p. 118-120), em sua obra **Uma história da mente**, referente à consciência histórica, aos sentidos e sensações da mente e à psicologia genética, argumenta que a palavra *conscious* [consciente], do latim *con* [“junto com”] e *scire* [“saber”] significa literalmente partilhar o conhecimento com outras pessoas, isto é, antes de mudar seu sentido gradativamente, chegando à partilha do conhecimento com algumas pessoas, e além de outros, finalmente, a um sentido cada vez mais limitado e, inclusive, invertido. A palavra consciência passou, dessa forma, de um significado transitivo para um intransitivo.

Perfazendo-se pelas arestas historiográficas, **A estranha nação de Rafael Mendes** não pode deixar de trabalhar a categoria do *continuum* temporal (VÉSCIO, 1995), oferecida pela história, e a do vaivém cronológico, produzida pela ordem da narração, atualizada, sobretudo, com a ajuda da teoria de Genette (19[...]), além de Nunes (1988), porque é se fazendo perguntas para o passado que se encontra respostas para o presente e conseqüentemente para o futuro.

A fim de demonstrar preocupação com o passado para se entender o presente, primeiramente se tomará da narrativa de Moacyr Scliar uma **cantiga de ninar** como um marcador cronológico da obra, que assegura o andamento da narrativa e a continuidade da genealogia Mendes para, depois tomar um marcador cronológico na obra, o **coma do Ditador Franco**, que marcará a ruptura dessa genealogia. E ambos, a cantiga (continuidade) e o coma (ruptura), são anunciados e profetizados por uma **pergunta radiofônica**, remetendo, de modo geral, às palavras de Benjamin (1985, p. 212), para

⁴¹ “The postmodernists fictionalize history, but by doing so they imply that history itself may be a form of fiction” (MCHALE, 1996, p. 96).

quem “a ação interna do romance não é senão a luta contra o poder do tempo”, e, de modo específico, às palavras do próprio Scliar (MEDINA, 1985, p. 9), que penhora sua obra a essa questão, ao dizer que seu compromisso, enquanto autor, restringe-se “ao grande movimento histórico que está bem no fundo das situações ficcionais” e, depois de impregnar-se dele, “destila-o sob forma de ficção”.

2.2.2 Para prosseguir

2.2.2.1 A síntese da história

Na obra **A estranha nação de Rafael Mendes**, há duas narrativas interpostas: uma que se desenvolve no momento da narrativa (narrativa principal) e outra que se inicia no passado e prossegue até o momento da narração (composta por várias narrativas secundárias). Logo de início, percebe-se, segundo as ponderações de Vécio (1995, p. 14), que, “a partir do presente interroga-se o passado; pois o desconhecimento do passado impede a compreensão e uma ação eficaz sobre o presente”. O discurso histórico é uma constante construção do passado que, a cada época, reconstrói-se conforme preocupações do presente.

A narrativa principal, narrada em 1975, enfoca Rafael Mendes, o último representante masculino da genealogia Mendes. Essa personagem é um executivo-financeiro, preocupado com sua mulher depressiva e perplexo com a condição atual de sua única filha, Suzana, hippie-essênica. Ele é pego de surpresa pelo golpe financeiro dado por seu amigo e chefe Boris Goldbaum, dono da financeira Pecúnia.

As narrativas secundárias vão desde o profeta bíblico, Jonas, até 1975, enfocando toda a genealogia dos Rafael Mendes, por meio de três cadernos: “Primeiro caderno do cristão-novo”, “Segundo caderno do cristão-novo” e “Terceiro e último caderno do cristão-novo”. No primeiro caderno, conta-se desde o primeiro representante da genealogia, o profeta Jonas, até o Rafael Mendes ferroviário, avô do último Rafael Mendes (a partir de agora, esse último Rafael Mendes será chamado apenas de Rafael). O segundo caderno fala sobre o médico Rafael Mendes, pai de Rafael. No terceiro e último caderno, é narrada a vida de Rafael.

É importante salientar que essas narrativas-segundas, relacionadas direta ou indiretamente à narrativa-primeira e, portanto, sempre apresentadas como analepses internas — segundo Genette (19[...], p. 48) —, são narrativas histórico-genealógicas, além de que, considerando as ponderações de Villaça (1996, p. 224), ao falar de obras pós-modernas emblemáticas dos anos oitenta e início dos noventa, a autora reconhece que “o livro tem um desenrolar irregular”, mas isso só faz “reafirmar a paradoxalidade, a complexidade do momento contemporâneo”.

Em relação ao nome Rafael Mendes, vem da forma grega do nome Moisés ben Maimon, e, dos dezesseis representantes citados na genealogia, doze o recebem, excetuando-se apenas o profeta Jonas, Habacuc, Maimônides (SCLIAR, 1983, p. 61) e o Mendes, calígrafo, cujo primeiro nome não é mencionado. O primeiro dos Rafael Mendes a recebê-lo foi o filho desse último, em homenagem ao médico “Moisés bem Maimon, o Maimônides” (SCLIAR, 1983, p. 106) como disfarce às perseguições inquisitoriais.

Chamava-se Rafael. Recebera este nome (do hebraico: *rapha*, médico, *el*, Deus, médico de Deus) em homenagem a seu antepassado ilustre, aquele que bem poderia ter sido médico de Deus, o grande Moisés ben Maimon. Este nome, aliás, se propagaria depois de geração em geração. Por que, se os judeus não costumam dar aos filhos o mesmo nome do pai? Simples: apenas um astuto disfarce, uma forma de enganar a Inquisição. (SCLIAR, 1983, p. 108).

Segundo a obra scliariana o sobrenome é mudado de Maimônides para Mendes: “o nome da família foi mudado: Maimônides, Maimendes, Memendes, Mendes” (SCLIAR, 1983, p. 106). Já de acordo com Barata e Bueno (2001, p. 1486-1487), no **Dicionário das famílias brasileiras**, o sobrenome Mendes vem da baixa latinidade “Menendici”, cujas formas antigas são “Menendici”, “Menendizi”, “Menendiz”, “Meendiz”, “Mendez” e, semelhante à forma que aparece na obra, é um sobrenome de formação patronímica, sendo que os “patronímicos são apelidos que consistem numa derivação do prenome paterno” e também “adotado por judeus, desde o batismo forçado à religião Cristã, a partir de 1497”.

2.2.2.2 O narrador

A narrativa em questão apresenta dois narradores, cuja predominância heterodiegética, no nível extradiegético, parece ter o papel de incutir na mente do leitor o tom de verdade apregoadado pela história tradicional. Esses narradores são o médico Rafael Mendes, pai de Rafael, e o velho judeu, seu amigo, conhecido por Prof. Samar-Kand, que diz ser um autodidata historiador e genealogista.

Para apresentar primeiramente a descrição dessa alternância irregular dos narradores, tem-se:

- 1º capítulo: “Velho ao amanhecer”: narrador autodiegético (Prof. Samar-Kand);
- 2º capítulo: “Rafael Mendes”: narrador heterodiegético (Prof. Samar-Kand);
- 3º capítulo: “Primeiro caderno do cristão-novo”: narrador heterodiegético (Rafael Mendes, médico), narrador autodiegético (Rafael Mendes, médico), narrador heterodiegético (Rafael Mendes, médico);
- 4º capítulo: “Rafael Mendes: intervalo”: narrador heterodiegético (Prof. Samar-Kand);
- 5º capítulo: “Segundo caderno do cristão-novo”: narrador autodiegético (Rafael Mendes);
- 6º capítulo: “Nota genealógica”: narrador heterodiegético (Prof. Samar-Kand);
- 7º capítulo: “Rafael Mendes: a corrida”: narrador heterodiegético (Prof. Samar-Kand);
- 8º capítulo: “O velho no aeroporto” narrador autodiegético (Prof. Samar-Kand);
- 9º capítulo: “Terceiro e último caderno do cristão-novo”: narrador heterodiegético (Prof. Samar-Kand).

É possível perceber que, nos capítulos relacionados à narrativa principal (capítulos 1º, 2º, 4º, 6º, 7º e 8º), constituintes do momento narrativo e, portanto, do presente da enunciação, o Prof. Samar-Kand, no papel de narrador autodiegético e num nível intradiegético, ao falar dele mesmo, ou no papel de narrador heterodiegético e num nível extradiegético, ao falar de Rafael, quem o historiador-genealogista diz conhecer a fundo, mais do que o próprio Rafael pensa (SCLIAR, 1983, p. 71), admite que o fato de a pessoa do narrador estar na primeira ou na terceira pessoa gramatical é uma escolha, segundo coloca Genette (19[...], p. 243), “puramente gramatical e retórica”, tendo em vista que o narrador “só pode estar na sua narrativa, tal como qualquer sujeito de enunciação no seu enunciado, na ‘primeira pessoa’”.

Nos capítulos referentes às narrativas secundárias (capítulos 3º, 5º e 9º), fazendo parte da história, propriamente dita, o Prof. Samar-Kand (capítulos 5º e 9º), no papel gramatical e/ou retórico de narrador heterodiegético e num nível extradiegético, deposita na narrativa todos os seus esforços a fim de fazer transparecer a “verdade” incontestável da história. O mesmo acontece com o outro narrador, o Rafael Mendes médico (capítulo 3º), pois inicia o capítulo como heterodiegético, num nível extradiegético; logo, no segundo e terceiro parágrafos, passa para o papel de autodiegético, no nível intradiegético, ao falar metanarrativamente de sua profissão de médico e genealogista e de suas fontes de pesquisa histórica; para, em seguida, voltar à condição de narrador heterodiegético, no nível extradiegético, do início do capítulo, e aí seguir até o final. Ou seja, os narradores, dizendo-se historiadores sentem a necessidade de se distanciarem da obra, a fim de conquistarem para a narrativa maior credibilidade histórica, por parte do leitor. No entanto, “antes de qualquer mensagem de conteúdo ideológico já é ideológica a própria pretensão do narrador” (ADORNO, 1983, p. 270), confirmando as ponderações de Bal (1977, p. 10-11), para quem “o narrador relega a palavra a um outro”, porque o signo traz para seu patamar tanto a narrativa de acontecimentos quanto a narrativa de palavras, de forma que se reduz tudo a discurso e “os dois tipos de narrativas formam apenas um”.

2.2.2.3 A cronologia narrativa

O ponto de arranque de **A estranha nação de Rafael Mendes** se dá justamente quando se instala a curiosidade pelo desconhecido, no momento em que Rafael, movido por um pressentimento, abre a porta de seu apartamento, pela manhã, e lá encontra uma caixa.

Levanta-se, vai até a porta e, num gesto brusco, abre-a. Há algo.

Há uma caixa diante da porta.

Uma caixa de papelão, velha e rasgada. Grosseiramente amarrada com um barbante encardido. (SCLIAR, 1983, p. 21).

Humphrey (1994, p. 25) diz que, pela primeira vez na história desde o início do universo, as experiências sensoriais, anteriores ao fato “real”, começam a surgir como fenômenos significativos, pois antes de haver outros tipos de fenômenos há “‘sensações em estado natural’ — gosto, cheiro, cócegas, dores, sensação de calor, de luz, de som e assim por diante”. Pois, segundo Patlagean (1990, p. 312), a exigência contemporânea do tempo como dimensão mestra de qualquer pesquisa sobre o homem e sobre as sociedades humanas, prevê relações entre o inconsciente e as culturas, inclusive, por meio de sonhos; portanto, “os estudos históricos sobre o imaginário são um exemplo bastante bom da atual redistribuição das cartas entre a história e as ciências sociais, de um lado, e entre a história e as histórias de ... literatos e estetas do outro”.

Na obra pode-se exemplificar essa fenomenologia das experiências sensoriais por meio do pressentimento de Rafael, visto no fragmento acima, e por sensações de som, que serão vistas através de uma cantiga e de uma notícia de rádio.

É essa curiosidade empírica que gera o mote para a curiosidade epistemológica, alimentando a busca historiográfica da obra que, pela leitura dos cadernos, via narrativas secundárias, percebe-se ter um alcance de quase 2500 anos, indo desde o primeiro representante da genealogia, o profeta Jonas, em Nínive, mais ou menos 500 a.C., até o último representante, o Rafael financista, em Porto Alegre, no dia 20 de novembro de 1975, enquanto a amplitude do momento narrativo vai das 6h. (SCLIAR, 1983, p. 7) do dia 17 de novembro de 1975 (SCLIAR, 1983, p. 10), até às 23h. (SCLIAR, 1983, p. 281), do dia 20 de novembro de 1975, i.e., a duração da narrativa é de três dias.

A priori, a obra parece separar definitivamente os capítulos dedicados ao alcance da história (capítulos 3º, 5º e 6º) dos capítulos referentes à amplitude do momento da narrativa (capítulos 1º, 2º, 4º, 7º e 8º). Porém, é no capítulo 9º que o alcance da história passa a coincidir com sua amplitude, ou seja, o alcance é igual à amplitude uma vez que o tempo da história passa a caminhar junto com o momento do relato, mostrando, ao mesmo tempo, a preocupação em se vincular a história passada à contemporânea.

Para representar esse pêndulo historiográfico, ecoando desde o tempo da história até o momento do relato, tomar-se-á a **cantiga de ninar**, material histórico que acompanha toda a genealogia dos Rafael Mendes, perpassando-a e sobrevivendo às

anulações do tempo e às diásporas judaicas, em seu *continuum* histórico. Tal cantiga, além de servir como um exemplo estratégico para se ilustrar a ordem cronológica da história, traz implicações para a história contida na narrativa, objeto do trabalho em questão.

A referência a essa canção de ninar aparece, no decorrer da obra, por doze vezes e será utilizada para dar exemplos de **prolepses**, do **relato em tempo narrativo real**, e de **analepses**. Devido a sua característica paradigmática e generalizante no cotidiano narrativo, ela é mencionada, às vezes, apenas de forma breve, por se tornar muito familiar ao leitor.

No papel **proléptico**, ela se manifesta primeiramente no germe insignificante do esboço, quando Rafael, sem entender a mudança brusca operada na filha, questiona-se, por meio dos *amorces*, sobre o quê, de fato, deve ter ocorrido com sua Suzana.

Como é que aconteceu isso? Como é que a menina que ele embalava para dormir se transformou nessa estranha, com a qual não consegue conversar? (SCLIAR, 1983, p. 19).

Suzana ria, feliz. Riam os três, brincavam, entoavam canções infantis. (SCLIAR, 1983, p. 29).

Depois a cantiga, como anúncio da descoberta que Rafael fará no tocante a sua genealogia, faz uma breve alusão a ela mesma, no momento em que Rafael encontra as coisas pertencentes a seu pai na porta de seu apartamento, embora ele ainda não saiba disso e, muito menos, quem as enviou.

E a letra de uma cantiga de ninar:

*Duerme, duerme, mi angélico,
hijico chico de tu nación* (SCLIAR, 1983, p. 43).

Na condição de prolepse repetitiva, como se verá a seguir, e mostrando sinal de impaciência narrativa, a canção traz também à superfície da obra a sua pós-modernidade por meio de elementos típicos da metaficção historiográfica, ao deixar transparecer as formas de sua composição, feita de história, ademais de sua inerente ficcionalidade.

Segundo considerações de Campos (1999, p. 3), o historiador parte “de problemas que sempre têm a ver com o presente e, tentando compreendê-los, utiliza fontes dos mais diversos tipos para a obtenção de documentos a serem estudados (...) e usados de formas diversas, dependendo do trabalho do historiador”.

Pois bem, pode-se exemplificar a prolepse repetitiva pela colocação do narrador autodiegético, Rafael Mendes médico, sobre seu trabalho de historiador, para o qual parte das mais variadas fontes.

Meu nome é Rafael Mendes. Sou médico e um aficionado da genealogia. Explorando as raízes de minha família — o que envolveu o estudo de documentos, de velhos alfarrábios, de brasões em talheres e até de letras de cantigas de ninar, cheguei ao nome de Jonas como o mais remoto dos meus antepassados conhecidos. (SCLIAR, 1983, p. 77).

Essa estratégia narrativa de debruçar-se sobre si mesma a fim de fazer uma reflexão de sua ficcionalidade e de sua historicidade vai ao encontro das ponderações de Hutcheon (1991), para quem a “metaficção historiográfica” presta-se a designar obras de ficção que fazem uma reflexão consciente sobre sua própria condição de obra ficcional, colocando em evidência também o autor e sua escrita, além de que, explicitando melhor à luz das ponderações de Guelfi (1994, p. 179), só a “metaficção (...) não é sinônimo de pós-modernidade”, mas sim o seu historicismo. O fato de a obra expor sua ficcionalidade implica a ficção da história, de cujo substrato lança mão, negando-se, portanto, a existência de limites muito claros entre história e ficção, ao apoiar-se no argumento de que a história só se dá a conhecer mediada pela representação, inclusive narrativa. E, como coloca Connor (1996, p. 107), “uma vez que o real se transformou em discurso, já não há separação entre texto e mundo a ser transposta”, ou, citando Lopes (1997, p. 358), tudo se transforma em “signo” e, afinal, em “mito”, cedendo a sua convencionalidade ideológica.

Ainda se referindo ao trecho citado (p. 77), o narrador Rafael Mendes médico, na condição de co-historiador da sua própria história, diz pautar-se na memória coletiva para fazer o resgate genealógico de sua família, o que confirma a concepção de memória de Halbwachs (BOSI, 1979, p. 17), pois a memória de Rafael, enquanto indivíduo, “depende do seu relacionamento com a família, com a classe social, com a

escola, com a Igreja, com a profissão; enfim, com os grupos de convívio e os grupos de referência peculiares a esse indivíduo”.

Nota-se, porém, que a narrativa não é apenas constituída dessa forma mnemônica objetiva e transubjetiva. Está presente também, em sua composição, a memória enquanto estado bruto, portanto, subjetiva e inconsciente, apregoada na concepção de Bergson (BOSI, 1979, p. 14), para quem “antes de ser atualizada pela consciência, toda lembrança ‘vive’ em estado latente, potencial. Esse estado, porque está abaixo da consciência atual (‘abaixo’, metaforicamente), é qualificado de ‘inconsciente’”, e de acordo com seu sentido primeiro, conforme aparece no **Dicionário etimológico da língua portuguesa** (MACHADO, 1967, p. 1542), memória, vinda do latim, significa “relembrar; período alcançado pela lembrança”. Mesmo o narrador, Rafael Mendes médico, faz menção, em outro momento, a essa memória com sentido de reminiscência, própria da *vita contemplativa*.

Que música é essa que cantas quando embalas o Rafaelzinho? — perguntou-me um dia Alzira. Não soube responder, não soube dizer que cantiga era aquela, *Duerme, duerme, mi angélico / hijico chico de tu nación*. (SCLIAR, 1983, p. 210).

Essa ótica de bergsoniana, sem dúvida, predomina na forma como a canção é trazida para a narrativa, pois, de suas doze manifestações, em onze delas, ela é fruto latente do inconsciente, já que, de acordo com as ponderações de Humphrey (1976, p. 110), “a consciência, nos níveis que antecedem a fala [e, por associação, a escrita], não tem um padrão definido; uma consciência, por sua própria natureza, existe independente da ação”.

É possível observar o que Bartlett (BOSI, 1979, p. 26), cuja concepção mnêmica coincide com os conceitos de “quadros sociais” e de “convencionalização” de Halbwachs, distingue como “modo da recordação” (como se lembra), no fragmento da p. 77, e como “matéria da recordação” (o que se lembra), no fragmento da p. 210. Mas, mais do que isso, os dois trechos citados exemplificam a teoria psicossocial de Stern que, segundo Runho (2001, p. 32), combina uma “psicologia tradicional, de cunho personalista”, aproximando-se da memória pura e retentiva, mantida no inconsciente, de autoria de Bergson — fragmento da p. 210 —, com uma “psicologia objetiva, que

admite o peso das interações do corpo com a sociedade”, aproximando-se da memória elaborativa, dados os valores coletivos do presente, de autoria de Halbwachs — fragmento da p. 77.

Voltando a falar da anacronia em **A estranha nação de Rafael Mendes**, a passagem da referência proléptica à cantiga de ninar propriamente dita, isto é, do “tempo narrado” ao “tempo do narrar”, segundo Muller (NUNES, 1995, p. 30), vê-se que essa passagem se dá de forma brusca. Toda a referência feita à cantiga pode ser chamada de prolepse parcial e não completa, uma vez que ela não se prolonga até o desenlace da obra, mas, depois do relato em tempo narrativo real, dá lugar à analepse.

Eis o **relato em tempo narrativo real** da canção infantil, no qual a referida canção é narrada em seu tempo e em sua vez. O itálico das referências prolépticas e depois analépticas, aqui, no tempo narrativo real do relato, desaparece e é substituído por aspas.

Anos depois morria Moisés bem Maimon, o Maimônides, seus descendentes voltaram a Córdoba; na Espanha viveram em paz, gerando os filhos, embalando-os com canções em dialeto ladino:

“Duerme, duerme, mi angélico
Hijico chico de tu nación...
Creatura de Sión,
no conoces la dolor.”

Mais tarde, dirigiram-se a Portugal. O nome da família foi mudado: Maimônides, Maimendes, Memendes, Mendes. (SCLIAR, 1983, p. 106).

Regressando abertamente ao que já foi dito, a **analepse**, agora, referente à música de criança faz menção a Rafael Mendes, exportador de couros, que, quando adolescente, junta-se aos Farrapos a fim de encontrar o pai, o Rafael Mendes comerciante de ouro e, depois fazendeiro.

Dele, Rafael guardará a imagem de um homem esquisito, mas carinhoso, que o tomava nos braços e que o embalava com uma canção em ladino, língua de remotos ancestrais:

Duerme, duerme, mi angélico

Hijico chico de tu nación...
Criatura de Sión,
no conoces la dolor. (SCLIAR, 1983, p. 176).

É interessante lembrar que, dentro da analepse, há um outro ir para trás no momento narrativo, quando o jovem Rafael Mendes pergunta aos voluntários se não faz parte deles um “homem que cantava *duerme, duerme, mi angelico*” (SCLIAR, 1983, p. 178).

Essas analepses homodieéticas vão se repetindo na obra, de forma muito familiar ao leitor e, por vezes, de maneira muito sucinta. Em princípio a retrospectiva aparece quando o jovem Farrapo parece ouvir a canção trazida pelo vento.

Uma noite, vagueando insone pelos arredores de Laguna, parece-lhe ouvir, trazidas pelo vento, as palavras de uma bem conhecida canção: *Duerme, duerme, mi angelico...* (SCLIAR, 1983, p. 182).

Em seguida, Rafael Mendes, exportador de couros, diz embalar seu filho à toada da cantiga.

Quando nasceu seu próprio filho, contudo, como o embalou? Ora, cantando *duerme, duerme, mi angelico*; era mais forte que ele. Coisas arcaicas são assim: poderosas, ainda que misteriosas. (SCLIAR, 1983, p. 183).

Depois, quando Alzira, a esposa do Rafael Mendes médico, pergunta-lhe sobre a procedência da música cantada por ele, ao embalar o filho, o que ele ignora completamente.

Que música é essa que cantas quando embalas o Rafaelzinho? — perguntou-me um dia Alzira. Não soube responder, não soube dizer que cantiga era aquele, *Duerme, duerme, mi angelico / hijico chico de tu nación.* (SCLIAR, 1983, p. 210).

Para finalmente se repetir, no momento em que Boris Goldbaum, após ter dado

um golpe financeiro em seus clientes, está no aeroporto para fugir com Suzana, a filha de Rafael, para o Uruguai.

São amantes e vão fugir juntos. Boris continua a falar, mas sua voz agora soa distante a Rafael, embora seja importante o que diz (narra como surgiu o amor entre os dois: repentinamente; diz porque querem recomeçar a vida longe — Montevideú é só uma escala — num lugar de idílica paisagem, uma baía, o mar quebrando na praia de areias brancas, coqueiros, aves coloridas esvoaçando contra o céu; e não querem mais saber de finanças, nem de mansões, nada; querem amar-se); e Rafael não o ouve, porque está pensando na pequena Suzana que embalou (*duerme, duerme, mi angelico*) e na menina Suzana, e na moça — (SCLIAR, 1983, p. 255-26).

Essa cantiga de ninar, por perseguir a genealogia dos Rafael Mendes, é mencionada, pela primeira vez, antes de iniciar a narrativa primeira (p. 19), estendendo-se para além do começo da mesma (p. 255-256), ou seja, constitui-se uma analepse mista, pois seu ponto de alcance é anterior e seu ponto de amplitude é posterior ao início da narrativa primeira; o que permite enxergar realmente sua presença total pela genealogia Mendes, por meio de sua cronologia narrativa.

Pela mensagem meta-históricográfica da música infantil, que percorre toda a cronologia narrativa, Rafael também toma conhecimento, embora de forma problemática, da metaliterariedade que o constitui enquanto personagem fictícia e literária, ao interar-se da perplexidade irresoluta, à qual toda sua genealogia está fadada: “não a perplexidade do olho arregalado, da boca aberta e do queixo caído; uma perplexidade menor, embrionária; mas inquietante...” (SCLIAR, 1983, p. 191). E essa questão também diz respeito às preocupações dos **Annales** (VÉSCIO, 1995, p. 15), que valorizam a “história-problema”, ao apropriarem-se do estudo das mentalidades, criando a “psico-história” e defendendo a “história dos sentimentos”.

Além da canção infantil, outro marcador cronológico na obra é a insistente menção ao coma e, por fim, à morte do General Franco. Se a música, pela sua cronologia ficcional, assegura a continuidade da narrativa e, pelas referências históricas por ela aportadas, assegura a continuidade genealógica da história, o **coma do Ditador**

espanhol, pelos seus anúncios, à moda dos retornos proustianos, marca um reinterpretar narrativo e, pela sua morte, pontua a ruptura e o indício do reiniciar dessa genealogia.

Semeadas por toda a obra (p. 9, 18, 19, 25, 26, 33, 35, 36, 52, 266 e 271), há referências ao estado de coma de Franco.

Que horas são? Que dia é hoje? Como está o tempo? A quanto está o dólar? Morreu, o Franco? (SCLIAR, 1983, p. 9).

Um anúncio e, logo a última notícia: o generalíssimo Franco continua em estado de coma. Que coisa, murmura Rafael. Não costuma falar sozinho; mas, como todos os porto-alegrenses, como todas as pessoas de modo geral, não pode deixar de se espantar com a resistência do ditador. Como é que não morre esse diabo, é o que se perguntam todos (ou pelo menos é o que ele imagina que todos se perguntam). Não que esteja particularmente interessado no assunto; não gosta de Franco, não sente nenhuma peculiar estima pelo caudilho espanhol, mas — é um ser humano. Bem, mas ser humano ou não, pouco importa. (SCLIAR, 1983, p. 18).

É possível notar, no excerto da p. 18, que Rafael faz referência ao Ditador de forma irônica, o que contribui para a convalidação de **A estranha nação de Rafael Mendes** nos pressupostos da pós-modernidade, pois, a partir do que coloca Hutcheon (1985, p. 52) sobre a confrontação de um texto com outro — no caso, o texto literário com o histórico — via paródia, é “um modo de auto-reflexividade”, ou melhor, “uma maneira de chamar a atenção para o convencionalismo”, que os críticos consideram central na definição de arte.

As menções ao estado de Franco, no que dizem respeito às estratégias de comunicação, dão-se por meio de pessoas físicas, rádio, jornal e televisão. Quanto às estratégias da narrativa, elas se dão via anúncio, cuja função é referir-se antecipadamente a um acontecimento que só será contado posteriormente.

Nas últimas páginas da obra, há o relato, embora de forma breve, da morte de Franco (1892-1975), em uma conversa entre Rafael e o médico que vai à cadeia a fim de facilitar sua fuga e a de Boris.

- A propósito — murmura Rafael, uma voz débil — morreu, o Franco?
- Quem? — o velho pensa não ter ouvido bem.
- O Franco. O general Franco.
- Ah! — O doutor surpreso. — Morreu, sim (...). (SCLIAR, 1983, p. 283).

De acordo com Genette (19[...], p. 57), “a utilização mais típica do *retorno* é, sem dúvida, em Proust, aquela pela qual um acontecimento já provido a seu tempo de uma significação vê depois essa primeira interpretação substituída por uma outra”. Pois bem, na obra, o anúncio da agonia e depois da morte do Ditador, em 20 de novembro de 1975, culminando com a queda do Franquismo, segundo Meihy e Bertolli Filho (1996, p.67), depois de seu longo período de ditadura (1939-1975), toma os moldes do retorno proustiano, já que o anúncio retorna com uma nova significação: “a obra, em questão, centra-se no romper do ciclo, que acontece não sem resistência, metaforizado no caminhar junto com a longa ditadura — longa linhagem dos Mendes — e com a relutância do ditador espanhol Franco em morrer, apesar do coma — a resistência desta longa genealogia em se romper” (VILASBÔAS, 2001, p. 272).

Tendo-se em vista que, em qualquer texto, o significado das frases não é autônomo, essa análise da longa ditadura de Franco e de sua queda, como metáfora da longa genealogia dos Rafael Mendes e de sua ruptura, é procedente, uma vez que o General falece em 20 de novembro de 1.975, o mesmo dia em que o “tempo do narrar” termina. Ademais, um dos críticos de Scliar, falando sobre sua obra **Doutor Miragem** (SCLIAR, 1978), coloca a não gratuidade das referências e as correspondências, por vezes, distantes nos textos scliarianos.

O cuidado do A. marca, aliás, toda a construção do romance, onde nenhum episódio, personagem ou palavra aparecem por acaso; tudo tem relação e se articula harmonicamente, numa narrativa povoada de pequeninas sugestões que os factos posteriores só farão confirmar, em correspondências por vezes bem distantes. (MARCHON, 1981, p. 89).

O rompimento do ciclo genealógico dos Mendes, de quase 2500 anos — por sinal, machista, porque sua cisão se deu com a única representante feminina, Suzana, a filha

de Rafael, e sua previsão de reinício é a de renascer-se com um menino —, só faz prever o reinício da mesma genealogia, vislumbrada por meio dos sonhos que Rafael espera ter. E o ciclo de tal família prevê, em sua pauta, a mesma trajetória errante dos judeus, mas não com os vícios das personagens casmurras, comprometidas com a velha e bolorenta História Tradicional e sim com a pureza livre das baixas e infantes personagens da Nova História.

Rafael Mendes deita-se, fecha os olhos. Espera pelo sono que virá; e pelos sonhos... Não os olhos do Profeta, nem as fogueiras da Inquisição, nem a cabeça decepada de Tiradentes, nem o guerreiro medieval, nem a sacerdotiza de Astarté, nem Habacuc, nem Eliezer, nem Naomi, nem nenhum dos essênios, Velhos ou Novos; nem Maimônides, nem Saladino, nem Bandarra, nem Colombo, nem o Inquisidor-Mor, nem Afonso Sanches; nem o cacique, nem Pombinha, nem os índios; nem Bento Teixeira, nem Vicente Nunes, nem Joseph de Castro; nem Frans Post; nem Felipe Roys; nem Manoel Beckman, nem João Felipe Bettendorf, nem Maria de Freitas, nem Gracia Tapanhuna; nem Álvaro de Mesquita, nem Zambi, nem M'bonga, nem os quilombolas; nem Bartolomeu Lourenço de Gusmão, nem Bárbara Santos, nem Pedro Telles; nem Diogo Henriques, nem Isabel Henriques; nem o bandeirante cego; nem Garibaldi, nem Anita; nem a doutora Débora, nem o Micróbio, nem o doutor Saturnino, nem o jornalista do *Alerta*, nem o Padre João de Buarque, nem Sepé Tiaraju; nem nenhum dos muitos Rafael Mendes que jazem sob a terra, ossos e pó, pó e ossos; nada disto verá; verá, isto sim, um menino em roupinha de marinheiro a espia-lo, sorridente, por entre os ramos da Árvore da Vida. (SCLIAR, 1983, p. 287).

Um outro exemplo desse tipo de anúncio, semelhante ao retorno de Proust e fundamental para divulgar o nó narrativo, é uma incômoda **pergunta radiofônica** feita por um locutor, causando estranhamento na personagem Rafael, em nível narrativo, além de enfatizar o inusitado por meio do itálico, em nível formal. O questionamento é apresentado logo no início da obra e repetido mais três vezes no decorrer das primeiras páginas.

Liga o rádio.

Está você preparado para a grande aventura de sua vida? — pergunta o locutor,

numa voz grave, mas neutra, sem excitação, sem promessas. A indagação fica sem resposta: o rádio emudece, a estação saiu do ar. Corte de energia”. (SCLIAR, 1983, p. 16).

Nota-se que a pergunta feita, antes de Rafael tomar conhecimento de todos os seus antepassados, funciona, mais ou menos, como uma preparação profética para ele. Pretende ser o mais neutra possível, sem despertar nenhuma expectativa. Quer ser bem objetiva, uma vez que o conteúdo a que ela se propõe a descortinar é o histórico.

Porém, fazendo uso de uma posição enunciativa com a possibilidade de ocultá-la — segundo aponta Bertrand (2003, p. 111) — embora o narrador heterodiegético, a partir de uma focalização extradiegética, diga, em seu discurso, que a indagação veicula apenas a neutralidade, fica clara a instalação de uma espécie de ansiedade impressa, por meio dela, na personagem Rafael, devido ao corte brusco de energia elétrica e, sobretudo, à falta, proposital, de resposta.

Está você preparado para a grande aventura de sua vida? A pergunta fica a lhe ressoar nos ouvidos. De que grande aventura se trataria? De uma viagem ao redor do mundo, numa frágil caravela? De uma exploração espacial? De uma expedição à África? De encontro com mulher misteriosa? De mergulho no passado em busca de espectros infantis ou mesmo de raízes históricas? De sondagem do futuro num audaz exercício de prospectiva? Não, claro que não. Deve ser um loteamento na praia. Ou um novo modelo de automóvel. A emissora volta ao ar, o locutor pede desculpas; foi, efetivamente, um corte de energia elétrica; é o que ele informa, sem nenhum aparente rancor. Mas não diz qual é a grande aventura, passa ao anúncio seguinte, e logo se inicia o noticiário. (SCLIAR, 1983, p. 17).

No elencar das possíveis respostas à questão, exhibe-se um anúncio dentro do próprio anúncio e se revela o caráter histórico da obra, acompanhado do genealógico: a cantiga de ninar. Pois dentre o arrolar das propostas, a resposta já é delineada: “De mergulho no passado em busca de espectros infantis ou mesmo de raízes históricas?”. Embora aparentemente passe despercebida por se tratar de mais uma possibilidade dentre várias.

O narrador parece querer trapacear o leitor e fazê-lo realmente acreditar que o questionamento é inocente e não já endereçado a Rafael, ao apresentar uma resposta comum de loteamento imobiliário, no fragmento da p. 25, e monótona devido à repetição musical de fim de programa, no fragmento da p. 53.

Senta-se à mesa, liga o rádio. Os últimos acordes de uma suave melodia e logo em seguida o locutor torna a perguntar — *Está você preparado para a grande aventura de sua vida?* — na mesma voz grave e sem emoção. Trata-se, como Rafael supunha, de um loteamento à beira-mar em Santa Catarina, próximo à Laguna. Lugar de sonho. A brisa do mar, o encanto da paisagem, etc., tudo por uma módica prestação. Rafael serve-se do café, sorve um gole. Frio. Toma-o assim mesmo. (SCLIAR, 1983, p. 25).

A característica musical assinala o fim das notícias. Nada — felizmente — sobre a Pecúnia. Logo depois — *Está você preparado para a grande aventura de sua vida?* — o motorista, a pedido de Rafael, desliga o rádio. (SCLIAR, 1983, p. 53).

Esse anúncio também como o do coma de Franco, ao chegar ao momento do conhecimento do fato, lança-se retrospectivamente sobre a obra, na forma de retorno, e especificamente do jeito proustiano, pois a grande aventura passa a significar a tomada de consciência, por parte de Rafael, de sua genealogia a qual porta uma perplexidade inerente e secular. A atualização dessa perplexidade fornece material para a reflexão sobre ela, de maneira que a posse desse conhecimento já é, de certa forma, a amenização da mesma, embora nem por isso deixe de ser problemática. Transportando essa perplexidade, consciente, em Scliar, para o sintagma das obras pós-modernas, do qual a narrativa faz parte, Santos, na aba do livro de Villaça (1996), diz que os autores pós-modernos oferecem “uma imagem menos enigmática da nossa perplexidade face ao mundo contemporâneo”.

2.2.3 Para tentar fechar

A estranha nação de Rafael Mendes invade as fronteiras da história para daí

extrair seu substrato e se constituir como literatura. Nessa invasão, ela não fica ileso da cumplicidade com a pós-modernidade, pois, ao se deixar pincelar pela história, de modo consciente e problemático, acaba por se contaminar e, por fim, confundir-se com ela, uma vez que é o discurso, ou seja, o signo lingüístico que se incumbe de gerir tanto a história quanto a literatura. É nesse entrave discursivo que se situa a ficção sciliariana.

O duplo feitio do qual se reveste a obra vai se delineando de um jeito irônico e paródico, estratégias de sua auto-reflexividade problemática, à medida que coloca em xeque a forma de composição narrativa, no que diz respeito a questões narratológicas, mnemônicas e cronológicas.

Os dois narradores, no papel de historiadores do resgate genealógico só ocupam a posição narrativa de heterodieéticos, a partir de um nível extradiegético, devido à força da convenção, imposta pela História Tradicional, ironizando, assim, esse *status* de verdade e objetividade.

A história genealógica que bóia na superfície da ficção brota do substrato memorialista do indivíduo, fruto tanto das impressões sensoriais do inconsciente como de sua reelaboração, senão coletiva, pelo menos, dupla, por meio da redação de cadernos. Apesar de predominar a sinestesia do inconsciente, revela-se, em ambas as formas de resgate, a memória como alicerce historiográfico, em suas várias modalidades: individual e coletiva, trazidas para o presente por necessidades contemporâneas, até mesmo por meio de fontes minoritárias e sentimentos particulares.

A história presente na obra envereda-se pela corrente da Nova História, valorizando fatos cotidianos e sentimentos não coletivos para galgar, a partir dessa ótica microscópica, fenômenos mais gerais capazes de dar conta da mentalidade de gerações. É o caso, por exemplo, da canção de ninar que acompanha toda a genealogia dos Rafael Mendes e contribui para desvendar sua perplexidade ancestral, a fim de, pela tomada de consciência, aprender a lidar de maneira mais eficiente com sua problemática, ou seja, o presente, para se compreender e se auto-afirmar na atualidade, cobra sempre do passado o legado que esse lhe deve por já ter sido.

Concretizando essa questão na estrutura da obra, a narrativa subordina sua cronologia ao serviço do tempo histórico. Este, além de se manifestar na música infantil, assegurando a continuidade genealógica, atualiza-se também na notícia do

coma e da morte do Ditador Franco, marcando todo o ciclo dos Mendes com sua resistência, sua cisão e sua provável continuidade. Ademais, presentifica-se na indagação radiofônica, preparando tanto o personagem Rafael como o leitor para o arranque narrativo, cujas implicações do tempo da ficção repercutem no tempo da história de **A estranha nação de Rafael Mendes**.

2.3 Os ideais/sonhos sonhosideais dos Mendes em A estranha nação de Rafael Mendes

2.3.1 E os sonhos acontecem...

O trabalho, em questão, a partir do romance do médico e sanitarista judeu, Moacyr Scliar, intitulado **A estranha nação de Rafael Mendes** (SCLIAR, 1983), versará sobre os pesadelos e sobre os ideais das personagens da longa linhagem dos Mendes, cuja trajetória vem desde o Oriente (Oriente Médio: Israel) até o Ocidente (Europa e América do sul: Brasil), e é povoada por dezessete representantes masculinos, dos quais só cinco não recebem o nome de Rafael Mendes, os outros todos o recebem como disfarce à perseguição do judeu errante, findando-se com a única representante feminina, Suzana. Ou seja, o trabalho tratará dos “sonhos dormindo” — atualizados na obra em forma de pesadelos e só em sua última manifestação de maneira tranqüila, por se tratar de um pensamento onírico e não efetivamente de um sonho — e dos “sonhos acordados” — atualizados em forma de ideais. Pois, se Freud (1987, p. 322), em sua obra **A interpretação dos sonhos**, coloca que “o trabalho do sonho se serve do sonhar como forma de repúdio, confirmando assim a descoberta de que os sonhos são realizações de desejos”, então se pode aventar que os “sonhos acordados” implicam os “sonhos dormindo”, uma vez que, assim como “a unidade significante-significado liga-se a novos contextos, favorecendo o aparecimento de significação renovada na cadeia”

— a partir das ponderações de Silva (2002, p. 111), em sua análise do conto **The mark on the wall** de Virginia Woolf —, os pensamentos e aspirações humanas do estado de vigília também se renovam no contexto onírico de quem dorme.

2.3.2 e os sonhos têm uma análise...

Tomar-se-ão tanto os sonhos em estado de vigília, “sonhos acordados”, quanto os sonhos propriamente ditos, “sonhos dormindo”, à medida que forem aparecendo ao longo da obra, a fim de mostrar a constituição psíquica da genealogia dos Mendes, enigmática e perplexa, até galgar ao conhecimento de si mesma.

O Rafael Mendes, financista, o último representante da genealogia, constantemente, tem pesadelos, cujo “conteúdo manifesto”, que para Freud (1987, p. 270) é o sonho “tal como se apresenta em nossa memória”, é povoado de aventura, violência, personagens históricas e cavaleiros medievais.

Eis o seu sonho:

Os olhos do profeta? Hein? Os olhos do profeta?

Não. Nem os olhos do profeta, nem as fogueiras da Inquisição, nem a caravela, nem a cabeça decepada de Tiradentes, nada disso Rafael Mendes vê, ao abrir os olhos. E no entanto foi uma noite de aventuras, de amores e de traições; foi uma noite de fogo e de sangue, de vinho e de urucum; foi uma noite de harpas e tambores. Foi uma noite que durou séculos. E da qual poderia não mais acordar; no último de uma espantosa sucessão de sonhos e pesadelos era atacado por um cavaleiro em armadura medieval que lhe apertava o pescoço com manoplas de ferro; a ponto de que não podia mais respirar; a ponto de — embora sabendo que tudo não passava de pesadelo — sentir-se morrer. Salvou-o a pálida madrugada; ao primeiro clarão deste dia despertou, sobressaltado, arquejante, banhado de suor. Mas vivo. (SCLIAR, 1983, p. 13).

Nota-se que o financista ignora, por completo, no plano do consciente, seus descendentes judeus, bem como suas respectivas relações interpessoais com personagens históricas como profetas, fugitivos da Inquisição, marinheiros

descobridores de novas terras, Tiradentes e índios, embora no nível inconsciente, ele tenha obtido essas informações, mesmo que via intra-uterina, e, dessa forma, o prazer dessa noite de aventuras, amores e traições é achatado pela máscara do “recalque” que, de acordo com Bennington (1996, p. 103) “quer que o prazer possa ser vivido como desprazer”, fazendo com que o “prazer inconsciente possa ser desprazer consciente”. Portanto, Rafael só tem, em nível consciente, o “conteúdo manifesto”, e não o “conteúdo latente”, definido por Freud (1987, p. 270) como os “pensamentos do sonho”, mas não a interpretação dele.

Esse pesadelo, do qual já foi visto um exemplo, encontra-se sempre atrelado aos ideais dos Mendes, errantes, em busca do mito do paraíso perdido — presente no fragmente abaixo —, perfazendo-se um balanço de causa (ideais) e efeito (pesadelo), em que a realização do desejo culmina no pesadelo, devido às aspirações do sonho em estado de vigília, como se pode ver a seguir:

No entanto, um olho estava intacto; um olho intacto o fitava irônico, com a mesma expressão que antes o perturbara. Sacando a faca, Bandarra extraiu aquele olho de seu soquete. Examinou-o cuidadosamente; algo havia de estranho ali... Movido por uma força invencível, espiou através da pupila dilatada. Teve então visões que muito o impressionaram. Terras desconhecidas; uma linda paisagem. Uma baía, um mar azul, ondas quebrando numa praia de areias muito brancas. Coqueiros. Aves coloridas, exóticas, em revoada no azul glorioso de um céu desconhecido. Nesta praia surgem de repente criaturas estranhas, homens, mulheres e crianças, de tez bronzeada, resto pintado de cores berrantes, adornos de plumas nos longos cabelos; ajoelham-se — diante de quem? Do Messias? De um rei que ainda está por nascer? De um dos Mendes? Bandarra não pôde descobrir. A visão foi se esmaecendo, o olho voltando a ser o que era, o globo ocular de um novilho morto. (SCLIAR, 1983, p. 107).

O “sonho acordado” é proveniente de um episódio inexplicável como a visão do sapateiro-poeta, Bandarra, a respeito das buscas idílicas de seus senhores portugueses de Troncoso com cenas de um paraíso perdido perfeito, o qual, por ser caracterizado pela beleza tropical e indígena, bem pode ser suas vontades de deixar o velho mundo e rumar

para o novo (E por que não o Brasil?), em busca “de terras distantes, e aparentemente ricas e dadivosas” (SCLIAR, 1983, p. 108).

Bandarra, em consequência disso, passa a aconselhar os jovens Mendes a aprenderem a arte de velejar e de ler mapas marítimos. Não se sabe ao certo se é por causa de seus conselhos, mas no fim do século quinze, o jovem Rafael Mendes — o primeiro da genealogia a receber tal nome — torna-se cartógrafo, mesmo contra a vontade do pai.

Essa visão do sapateiro da família imprimi-se na linhagem dos Mendes e, dessa “*mark on the wall*”, a saber, dessa marca na parede — como escreve Virginia Woolf (1993, p. 53) em seu conto de mesmo nome —, uma vez que “todo traço é traço de traço. Nenhum elemento jamais está presente em nenhum lugar (nem simplesmente ausente), só há traços”, segundo Bennington (1996, p. 60), fica o rastro para os desejos das novas gerações, como se pode ver pelas divagações do Rafael, cartógrafo:

Rafael Mendes, o cartógrafo, não respondia ao pai. Respeito? Não. É que sequer o ouvia. Flutuava no espaço, por assim dizer; e o que via lá de cima eram paisagens longínquas, misteriosas, fascinantes. Era a visão de uma baía; ondas quebrando numa praia de areias muito brancas. Coqueiro. Aves coloridas, exóticas. O azul glorioso de um céu desconhecido. (SCLIAR, 1983, p. 110).

Conforme as colocações de Aristóteles, “o melhor intérprete de sonhos é aquele que melhor capta as semelhanças...” (DERRIDA, 1991b, p. 286), habilidade possuída por Rafael, como se pode constatar pela percepção que o cartógrafo tem do novo lugar desconhecido, decorado de lindas praias tropicais e indígenas, semelhantemente a seus sonhos em estado de vigília, ainda em Portugal, depois de longas torturas e de uma longa viagem, foragido do longo braço da Inquisição, junto a seu amigo Afonso:

Raiou o dia, um belo dia; avistaram pássaros — o que os animou: diriam estar perto da terra. De fato, pouco depois, ajudados pela correnteza davam a uma praia de areias muito brancas, cheia de coqueiros. Estenderam-se na areia e adormeceram. Um sono bruto, sem sonhos. Quando acordaram, estavam rodeados de índios.

Uns trinta. Nus, os corpos pintados de urucum, fitavam impassíveis os dois homens. Sobressaltados, Rafael e Afonso se puseram de pé. Rafael tremia tanto que seus dentes chocalhavam; foi Afonso que demonstrou presença de espírito. Tirou do bolso o espelho que, vaidoso, levava sempre consigo. Os índios aproximaram-se, interessados. Ao verem refletidos na superfície polida uns rostos pintados, uns olhos arregalados — riram. Riram deliciados, como crianças. Qualquer fúria assassina que porventura tivessem alimentado desfez-se naquele instante. Amigos! — dizia Afonso e os índios repetiam: amigos, amigos! (SCLIAR, 1983, p. 123).

Percebe-se que o sono dos dois amigos é “bruto” e “sem sonhos”, pois se Freud (1987) diz que o sonho é o guardião do sono e a realização do desejo, pelo fragmento pode-se notar que só há sono, sem sonho, visto que Rafael e Afonso repousam na concretude idílica das paisagens brasileiras de seus desejos de outrora.

O Rafael Mendes, farrapo, filho do Rafael Mendes, ator, inconfidente e fazendeiro, pouco sabe a respeito do pai desaparecido, além de seus pesadelos com guerreiros e profetas: “Pouco sabe desse pai. Parece que era um bom homem, silencioso mas amável. Tinha ocultas inquietudes, dormia mal, sonhava com guerreiros e profetas” (SCLIAR, 1983, p. 176).

Seu pai parece se debater, à noite, na concretização do conhecimento que lhe falta sobre seus ancestrais e suas buscas, tentando resgatar não apenas a beleza visual dos ideais de sua genealogia, uma vez que esta o passado lhe bloqueou, mas a que ainda se pode resgatar pelos sentidos, confirmando os apontamentos de Freud (1996, p. 237), para quem “por estética se entende não simplesmente a teoria da beleza, mas a teoria das qualidades do sentir”.

Derrida (1991b, p. 296) argumenta que o que o “nosso espírito vê são, ou objetos físicos e materiais que afetam os nossos sentidos, ou objetos metafísicos e puramente intelectuais absolutamente acima dos nossos sentidos”. Com base nisso, nota-se que o jovem farrapo, tendo os sentidos afetados pela lembrança do pai, de quem mal se recorda, é contaminado por algo que vai mais além, ou seja, por uma nostalgia metafísica, que lhe foge totalmente ao controle, de forma que tem não os mesmos pesadelos paternos, mais no nível dos sentidos, mas as mesmas prováveis ideologias,

situadas mais além e, já, responsáveis por causar as noturnas inquietações no pai, como é possível constatar:

Sofre da nostalgia do pai, que mal recorda. Sofre da nostalgia do mar, que nunca viu. Quer rever este pai, quer ouvir as histórias que contava; e quer ser marinheiro, quer navegar para lugares distantes e misteriosos, Angola, Egito, Palestina: quer avistar praias de areia branca, coqueiros, aves exóticas. (SCLIAR, 1983, p. 176-177).

Vê-se, então, a partir das reflexões freudianas (FREUD, 1996, p. 238) sobre **O estranho** que “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar”. Além de que, comparando o funcionamento do aparelho perceptivo da mente a um bloco mágico, segundo Freud (1974, p. 256), percebe-se que ele “pode fornecer tanto uma superfície receptiva sempre pronta, como traços permanentes das notas feitas sobre ela”.

Os mesmos velhos-novos sonhos voltam a sintonizar mais um dos Rafael a sua genealogia — dessa vez o Rafael Mendes engenheiro ferroviário —, à procura da cognição de sua trajetória, tendo em vista que, de acordo com Bennington (1996, p. 104) “a vida psíquica em geral é descrita como um jogo de poder entre pulsões”. Apesar desse conhecimento estar velado, ele existe em forma de recalque e, então, encontra vasão no psíquico, manifestando-se pelos sintomas oníricos, como se pode ver: “Rafael Mendes, homem desconfiado, de sono constantemente agitado por pesadelos” (SCLIAR, 1983, p. 182).

O delírio do jovem arqueólogo, Norbert Hanold, personagem do conto “Gradiva” (1903), de Wilhelm Jensen, analisado por Freud (1987, p. 18), é “uma expectativa ansiosa, uma intenção, uma reflexão”. De modo semelhante, os sonhos de Rafael, que também são criações oníricas, tal qual no conto de Jensen, aparecem como disfarce das lembranças reprimidas no inconsciente da genealogia Mendes, querendo resolver-se pelo seu auto-conhecimento, sendo que, para um parecer derridiano (DERRIDA, 1995, p. 185-186), “a repetição não acrescenta nenhuma quantidade de força presente, nenhuma intensidade, reedita a mesma impressão: tem contudo poder de exploração”.

Em seu ensaio sobre a estátua “**O Moisés** de Miguel Ângelo”, Freud (s.d., p. 144) fala a respeito da busca do sublime na obra de arte, pois, diante de “algumas das mais

notáveis e magníficas criações artísticas (...) obscuras à nossa compreensão”, nós, os expectadores, sentimo-nos dominados por elas, “mas não sabemos dizer o que é que representam para nós”. De modo análogo, pode-se dizer que os Mendes recordam-se, perplexamente, de seus sonhos e se sentem envolvidos por eles, sem, no entanto, conseguirem pelo menos dar-lhes uma possível interpretação, restando aos integrantes da genealogia apenas os sonhos e pesadelos se repetindo, pelo fato de “a percepção absoluta não existir, pois a complexidade do recalque impede a simultaneidade das inscrições” (NASCIMENTO, 1999, p. 175), tal qual se vê pela ilustração abaixo:

Os sonhos, porém, não o deixam. O que é este aposento, senão um reduto de pesadelos? Antes que amanheça surge, de entre as brumas de um sono agitado, o cavaleiro medieval. Vem em direção a Rafael que, trêmulo, o espera; e dedica-se então à sua tarefa habitual, qual seja, a de apertar com as manoplas de ferro o pescoço de sua vítima. E aperta com muito mais força que de costume, o que faz supor que desta vez é para valer, é para terminar mesmo com a longa — segundo o genealogista, mas pode ser tudo mentira, invencionices de velho caduco e/ou safado — linhagem dos Mendes. (SCLIAR, 1983, p. 268).

O Rafael Mendes, financista, o último homem dos Mendes, é quem toma conhecimento de toda a genealogia pela leitura de cadernos, escritos por seu pai, Rafael Mendes, médico, em co-autoria com o professor judeu Samar-Kand, genealogista autodidata. Esse senhor lhe dá os dois cadernos intitulados “Primeiro caderno do cristão-novo” e “Segundo caderno do cristão-novo” para apreciação, pretendendo lhe vender, por dez mil dólares, e lhe dar um brinde genealógico, o “Terceiro e último caderno do cristão-novo”, o qual versa sobre a vida do próprio Rafael financista. Em relação a essas leituras, o financista se mantém desconfiado da veracidade ou não dos escritos, não se dando conta da indistinção textual e suplementaria a que toda realidade está fadada. O que faz lembrar o pensamento de Derrida (1991a, p. 122), para quem “só há repetição possível no gráfico da suplementaridade”, construído para demonstrar as espécies de repetição no *phármakon* o qual, por sua vez, em sua essência de farmácia, não se pode mais “distinguir o remédio do veneno, o bem do mal, o verdadeiro do falso, o dentro do fora, o vital do mortal, o primeiro do segundo etc”.

Como se pode ver, derridianamente falando, a noção de remédio e veneno, verdadeiro e falso, real e ideal, é borrada, na concepção de Rafael, quando se depara, apenas, com o simulacro das aspirações de sua família, na parede da prisão especial, onde inocentemente é preso, junto a seu chefe Boris Goldbaum, acusados de peculato, na ilustração abaixo:

(...) e na parede, a reprodução de um quadro: uma baía, o mar quebrando na praia de areia muito branca, e aves — uma, duas, três, quatro, cinco, seis — seis aves coloridas contra o céu flamantemente azul. Só que as aves parecem imóveis, colocadas ao céu. A habilidade do pintor não foi suficiente para dar a impressão de que voam. Mas é agradável olhá-las, de qualquer modo. (SCLIAR, 1983, p. 264).

Esse simulacro familiar pode ser considerado um exemplo de ornamento contemporâneo da geração do suplemento e da réplica, no qual prevalece a desautoria, pois, segundo Nascimento e Glenadel (2000, p. 89), “a minha autenticidade é sempre já minada pela inautenticidade. Tampouco minha responsabilidade pode ser total”.

Além do mais, tal fragmento dá margem à paródia que, para Hutcheon (1985, p. 13), “é uma das formas mais importantes da moderna auto-reflexividade; é uma forma de discurso interartístico” da sociedade-embalagem, na qual, como pondera Debord (1997, p. 140), o “espetáculo” causa “o apagamento dos limites do eu [*moi*] e do mundo pelo esmagamento do eu [*moi*] que a presença-ausência do mundo assedia”, suprimindo os “limites do verdadeiro e do falso pelo recalçamento de toda verdade vivida, diante da *presença real* da falsidade garantida pela organização da aparência”.

Suzana, filha do financista e última representante da genealogia Mendes, apesar de ser uma rebelde *hippie*-essênica, também porta o vírus da busca do paraíso perdido, impregnado na genética da longa linhagem dos Mendes, como uma espécie de “herança onírica”, e, embora ignore isso por completo, seu “sonho acordado”, é o mesmo de seus ancestrais, como se pode vislumbrar no excerto a seguir:

Ela respondia que casar não queria, que achava o casamento um saco; mas finalmente concordou, casaria com ele, desde que partissem, que fossem para longe, para um lugar tranquilo à beira-mar, de preferência num outro país. Ali levariam uma vida idílica,

andariam nus ou quase, dormiriam ao relento ou em grutas, se alimentariam de frutos silvestres, ela sempre adornada de flores. Com os índios manteriam uma relação de amável respeito, expressa em gestos amistosos; jamais falariam com eles, evitando assim recorrer ao poder corruptor da palavra, mesmo a oral. E jamais deveriam dar presentes a estes índios, espelinhos sendo particularmente perigosos. No momento em que fizessem isto, pior, no momento em que aceitassem em troca das dádivas qualquer coisa, pau-brasil, por exemplo, estaria caracterizado o comércio e a conseqüente perda de toda a inocência duramente reconquistada. (SCLIAR, 1983, p. 279).

No pensar, de aparência despropositada, da última representante feminina da genealogia, a respeito das aspirações de toda sua genealogia, nota-se a impressão do pensamento filosófico de Derrida, a partir da leitura de Nascimento (1999, p. 112), em relação à literatura, sobre a noção de *phármakon*, concebida como “o suplemento que aparentemente vindo do exterior consegue contaminar a pureza de uma interioridade presente a si mesma”, pois “o problema dos suplementos é embaralharem a linha que separa o fora do dentro”. Tal noção de descentramento, em que prevalece o reverso e a contaminação, bem de encontro a um pensar contemporâneo, cuja postura produzida, em conformidade com Guelfi (1999c, p. 28-29), é a “de se colocar no entre-lugar (...) durante o processo de leitura, quando diversos discursos são confrontados, [é] que se denomina (...) como perspectiva pós-moderna”.

A esse propósito, pode-se refletir sobre a possível mudança do signo nesse ganhar e/ou perder sentidos, ou, mesmo, ao se posicionar nesse “entre-lugar”, confirmando o parecer de Hutcheon (1991, p. 124), para quem de acordo com “a consciência semiótica todos os signos mudam de sentido ao longo do tempo”. Por associação também acontece o mesmo com os sonhos e ideais humanos, pois, como se pode observar pelo sonhar em estado de vigília de Suzana, no âmago de suas aspirações de família, estão os seus ideais de busca do paraíso perdido, mas carregando alterações, em conseqüência, de fatores sociais, históricos e políticos pelos quais seus descendentes já passaram. Ou, ainda, pensando pela ótica de Nascimento (1999, p. 179), “o texto enquanto tecido de rastros — permite substituições infinitas”.

Rafael Mendes, financista, após não querer fugir para o Uruguai com Boris e sua filha Suzana, que decide viver junto com o chefe caloteiro de seu pai, fica deitado na

cama da prisão. Espera não por sonhos ou pesadelos, em forma de sintomas orgânico-psíquicos daquilo que quer e precisa se resolver, mas, em estado de vigília como está, restringe-se a dar formato as suas criações oníricas, compostas, agora, da resolução plena da problemática que os pesadelos buscaram e finalmente realizaram. Rafael, pela via da chegada ao conhecimento da longa e estranha nação dos Mendes, delinea o que serão “sonhos dormindo”, a partir de “sonhos acordados”. Estes continuam cheios de ideais, modificados — na medida em que os fantasmas históricos e guerreiros medievais já não mais aparecem —; e/ou rastreados — na medida em que levam consigo a inscrição da errância judaica, como se pode ver pelas roupas de quem viaja, ou seja, pela “roupinha de marinheiro” do menino que se incumbem de reiniciar o ciclo da longa genealogia de Rafael Mendes, enquanto pontua o mito do eterno retorno —; e/ou, ainda, redimensionados — na medida em que, antes, os Mendes corriam atrás da *Árvore do Ouro* e, agora, buscarão a *Árvore da Vida* —, tal qual se pode ver no trecho abaixo:

Rafael Mendes deita-se, fecha os olhos. Espera pelo sono que virá; e pelos sonhos... Não os olhos do Profeta, nem as fogueiras da Inquisição, nem a cabeça decepada de Tiradentes, nem o guerreiro medieval, nem a sacerdotiza de Astarté, nem Habacuc, nem Eliezer, nem Naomi, nem nenhum dos essênios, Velhos ou Novos; nem Maimônides, nem Saladino, nem Bandarra, nem Colombo, nem o Inquisidor-Mor, nem Afonso Sanches; nem o cacique, nem Pombinha, nem os índios; nem Bento Teixeira, nem Vicente Nunes, nem Joseph de Castro; nem Frans Post; nem Felipe Roys; nem Manoel Beckman, nem João Felipe Bettendorf, nem Maria de Freitas, nem Gracia Tapanhuna; nem Álvaro de Mesquita, nem Zambi, nem M'bonga, nem os quilombolas; nem Bartolomeu Lourenço de Gusmão, nem Bárbara Santos, nem Pedro Telles; nem Diogo Henriques, nem Isabel Henriques; nem o bandeirante cego; nem Garibaldi, nem Anita; nem a doutora Débora, nem o Micróbio, nem o doutor Saturnino, nem o jornalista do *Alerta*, nem o Padre João de Buarque, nem Sepé Tiaraju; nem nenhum dos muitos Rafael Mendes que jazem sob a terra, ossos e pó, pó e ossos; nada disto verá; verá, isto sim, um menino em roupinha de marinheiro a espia-lo, sorridente, por entre os ramos da *Árvore da Vida*. (SCLIAR, 1983, p. 287).

Por meio da exemplificação dessa resultante — pensamentos oníricos — que não é mais nem sonho nem ideal, ou que não é mais só sonho ou só ideal, galga-se ao

conceito de *hymen*, concebido por Derrida que, em conformidade com a leitura de Nascimento (1999, p. 93), penhora as noções de entrecruzamento dos signos e, portanto, de *phármakon* e de meio de tessitura de signos, indiciando “uma ausência de centro absoluto”, ao deslocar e re-marcas as “verdades” únicas.

2.3.3 ... e os sonhos param de sonhar.

Rafael, financista, o último representante masculino da genealogia Mendes, assim como os seus ascendentes, tem “sonhos acordados”, ideais, e “sonhos dormindo”, pesadelos, tendo em vista que faz parte do rol dessa estranha e perplexa genealogia cujos descendentes dariam tudo para trocar a perplexidade pela sabedoria. Mesmo seu pai, o Rafael Mendes, médico e co-pesquisador de sua linhagem, diz: “quem sou? Quem são meus antepassados? Estudando suas vidas, eu queria na realidade descobrir quem eu era; queria respostas para as perguntas que me atormentavam; queria saber o que tinha acontecido, o que estava acontecendo, o que ia acontecer. Queria trocar a perplexidade pela sabedoria” (SCLIAR, 1983, p. 245).

Contudo, conforme é possível perceber pela análise feita, os cadernos recebidos do genealogista, para leitura e compra, têm efeito psíquico-terapêutico para Rafael, uma vez que, após chegar ao conhecimento de seus antepassados, é como se seu sistema psíquico realizasse seu desejo, ou seja, se integralizasse, ao ter reunido em si os fragmentos do conhecimento dessa genealogia, pois, até o momento, esses vestígios de conhecimento chegavam a ele, apenas pelo “conteúdo manifesto” e pelo “conteúdo latente” de seus pesadelos, sobre os quais o financista sequer sabia dar alguma interpretação.

Os pesadelos funcionam, então, como “pulsões” de vida, ou como a “diferença” derridiana, que objetivam alavancar o desejo de conhecimento pleno da genealogia, assim como de suas aspirações e buscas, a fim de se normalizar e se tranquilizar para o reinício do ciclo Mendes, com seus novos/velhos, velhosnovos ideais.

Tenta-se concluir, multiplicando e redimensionando o ponto de partida freudiano — para quem “os sonhos são realizações de desejos” (FREUD, 1987, p. 322) —, pois,

assim como os sonhos realizam as aspirações do dia-a-dia, os sonhos também impulsionam as buscas dos ideais, do estado de vigília, de maneira que o limiar entre sonho e ideal, fantasia e realidade, sono e vigília torna-se móvel e transponível, eliminando a diferença entre o “remédio” e o “veneno” da farmácia da obra. Dessa forma a essência do “verdadeiro” e do “falso” é colocada em dúvida por já estarem misturadas, talvez, e fazerem parte da duplicidade de uma única composição: ideais/sonhos sonhosideais.

3 O realismo mágico em Sonhos tropicais

3.1 A imprecisão terminológica

Como já se esboçou desde a introdução, a crítica tem constantemente atentado para a tendência, na ficção de Moacyr Scliar, ao estranho, ao mítico e ao intrigante, denominando essa sua peculiaridade literária de forma indistinta: realista, fantástica, realista fantástica, real(ista) maravilhosa ou realista mágica.

Na primeira citação, percebe-se que, para Hecker Filho (1973), o sobrenatural em Scliar é descartado, preferindo-se falar em um realismo repleto de humor:

Na aba e na última capa da edição [**A guerra no Bom Fim**], aliás primorosa, o autor é apresentado como “um realista mágico” e o livro como “uma das primeiras manifestações realmente importantes do fantástico na literatura brasileira”. Receando que isso venha a ser muito repetido por falta de melhor, me oponho, embora não esteja tão mal. A fórmula “realismo mágico”, que em si me parece confusa e dispensável, se aplica pouco a Scliar. Ele é muito real nas coisas de que parte; apenas não segue a evolução narrativa mais ou menos convencional que qualquer outro tiraria dessas coisas, e sim brinca de acompanhar idéias e conclusões que a sua sensibilidade não estereotipada lhe sugere a propósito delas. Há antes razão e sonho que mágica nisso.

A noção de fantástico igualmente não se ajustaria. Fantásticos eram antes os contos de fantasmas e hoje os pesadelos mecanicamente armados da ficção científica, ambos feitos para assustar mentes pueris. Scliar faz humor, às vezes macabro, sempre gentil. Não é um assombrado nem um escritor trágico e metafísico como Kafka e os de seu clã. É um pequeno judeu que sofre com um sorriso nos lábios. (Judeu porque assim se quer, sem dúvida por não perdoar nem os não-judeus nem os seus, e pequeno também porque quer, numa escolha que aliás contribui decisivamente para o encanto do que escreve). (HECKER FILHO, 1973, p. 4).

Silverman (1982), aborda-se sim a questão do fantástico scliariano, mas ligado ao lúdico:

A linha que define a separação entre a fantasia infantil e o escapismo do adulto é realmente muito tênue para os personagens de Scliar, embora a falta de verossimilhança (realismo mágico?) seja indistinguível. (SILVERMAN, 1982, p. 183).

A simplicidade evidente em toda a obra de Scliar faz vir à mente tanto as fábulas do Esopo como obras de literatura infantil (**O carnaval dos animais**, por exemplo, tem sido chamado de “fantástico, mais lúdico do que sério”). (p. 188).

Gomes (1989) fala em realismo fantástico, terminologia empregada por Borges, mas que efetivamente não existe em se tratando de narrativa fantástica:

Você tem, na sua ficção, uma linha de realismo-fantástico e uma linha de realismo simples, pura, urbana, de ascendência judaica. (GOMES, 1989, p. 9).

Stávans (1988) traz à baila o realismo maravilhoso, de maneira incoerente, ligado à fantasia enquanto gênero, abordando o termo realismo maravilhoso como se ainda fosse usado somente para a América Latina:

All of Scliar's creations are curiosities: they make the real unreal, and vice versa. After reading them, one understands that fantasy and reality, paganism and Judaism, can become an oxymoronic unity only in Latin America, where life is a bit more bizarre, where existence is always on the edge of the believable. (STAVÁNS, 1988, p. 64).

Moniz (1982) faz alusão ao realismo mágico em Scliar, cuja ficção é feita da mistura de elementos do real e da fantasia:

Uma das características mais salientes de sua ficção é a justaposição inesperada e chocante de um realismo cru (naturalismo) e uma fantasia espantosa (qualidades que freqüentemente caracterizam o folclore judaico), temperada por uma ambigüidade resultante da ironia que o autor utiliza na manipulação do real e do imaginário. (MONIZ, 1982, p. 59).

Bem, se no século XX o fantástico imanentemente contraditório, morreu, e o realismo fantástico nunca existiu na teoria, a obra de Scliar só poderá fazer parte da

tendência do fantástico atual, isto é, do realismo mágico⁴², no sentido spindleriano. Além de que Spindler (1993), sob esse termo, sugere a reunião do realismo maravilhoso, por ter se tornado sinônimo de realismo mágico, e obviamente a reunião do realismo, pois, na atualidade, o “racional” e o “mágico” convivem de mãos dadas, sem que essa contradição se manifeste, por toda a dimensão da realidade.

3.2 A caminho da precisão

Pelo fato de a mesma crítica também colocar que esse tipo de fantástico convive, no mesmo nível, com a realidade manifesta, pode-se, a princípio, refletir sobre o romance **Sonhos tropicais** (1992), nos moldes da Literatura Fantástica, mas pela vertente do realismo mágico, parecer inicial que, caso não seja pertinente, pode, contudo, ser confirmado, alterado, ou, ainda, confirmado e alterado até o final desta parte do trabalho.

Realismo mágico, segundo Chiampi (1980), é uma expressão cunhada em 1925 pelo historiador e crítico de arte Franz Roh, a fim de retratar um complexo e vigoroso fenômeno ficcional emergente a partir de 1940 que segue até 1955 e significa, antes de tudo, a crise do realismo e explica a passagem da estética realista-naturalista para a nova visão (“mágica”) da realidade. Com a publicação de romances como **Yawar Fiesta**, de José Maria Arguedas, em 1941, novas técnicas são usadas para constituir uma imagem plurivalente do real e já mostrar o germe das formas revolucionárias dos anos de 60 e 70, atestadas pelo lúdico, pelo paródico e pelo questionamento sistemático do gênero romanesco, na pós-modernidade. Entre as soluções formais mais freqüentes, pode-se citar a desintegração da lógica linear de consecução e de consequência do relato, através de cortes na cronologia fabular, da multiplicação e simultaneidade dos espaços da ação; caracterização polissêmica das personagens e atenuação da qualificação diferencial do

⁴² “Mágico”, “magia” serão tomados no sentido, proposto por Spindler (1993, p. 82), das ocorrências inexplicáveis, prodigiosas ou fantásticas que contradizem as leis do mundo natural e não possuem explicação convincente: “*The Word “magic” here refers to inexplicable, prodigious or fantastic occurrences which contradict the laws of the natural world, and have no convincing explanation*”.

herói; maior dinamismo nas relações entre o narrador e o narratário, o relato e o discurso, através da diversidade das focalizações, da auto-referencialidade e do questionamento da instância produtora da ficção. O termo realismo mágico revela uma “nova atitude” do narrador diante do real, identificada com a “magia”. Roh, em seu livro **Nach expressionismus**, sobre a produção realista mágica na pintura, propõe-se a atingir uma significação universal exemplar, não como fizera o expressionismo de anteguerra, mas pelo reverso: representar as coisas concretas e palpáveis, para tornar visível o mistério que ocultam. Roh deixa entrever a idéia de uma realidade maravilhosa em si, porém o que lhe interessa postular é antes o ato de percepção do que a qualidade essencial do mundo objetivo, daí o controle da subjetividade deformadora do artista. Pela mesma época, Massimo Bontempelli fala em “realismo místico” e “realismo mágico” como fórmulas para superar o futurismo e, tanto para Bontempelli quanto para Roh, a nova estética refuta a realidade pela realidade, a fantasia pela fantasia, isto é, busca outras dimensões da realidade, mas sem escapar do visível e concreto. Quem primeiro incorpora o termo ao romance hispano-americano é Arturo Uslar Pietri, em 1948, colocando que a realidade é considerada misteriosa ou “mágica” e ao narrador cabe “adivinhá-la”; a realidade é prosaica e ao narrador cabe “negá-la”, ou seja, o crítico vacila quanto à atitude do narrador. Em literatura, a designação realismo mágico é posta definitivamente em moda, em 1954, na conferência de Angel Flores, onde ele fala da dificuldade de se classificar todos os movimentos literários hispano-americanos, a partir de cânones europeus, observando a pertinência de se integrar as obras de vários narradores contemporâneos sob tal designação. Coloca também que a tendência a amalgamar o realismo e a fantasia, estimulada por Kafka e Proust, manifesta-se em Borges e Mallea, como resultado da convergência das duas vertentes da ficção hispano-americana que a tradição mantivera isoladas: a realista (de origem colonial, mas fixada no Oitocentos) e a mágica (que remonta a Colombo e aos cronistas da Conquista), mas seu esforço em caracterizar uma tradição americana ininterrupta de literatura “mágica”, leva Flores a conciliar erroneamente o exotismo modernista (de filiação simbolista e parnasiana) com o “mágico” das crônicas, cujo (pseudo) sobrenatural é resultante do deslumbramento dos europeus e das influências do lendário medieval. Esse falso parentesco remete à confusão entre a literatura fantástica e a realidade mágica, da qual a

crítica posterior não mais se libertará. Mas, apesar do equívoco, Flores determina corretamente o ponto de arranque do realismo mágico: a publicação de **História universal de la infamia**, de Borges, em 1935. A definição de Flores, que leva em conta o modo kafkiano de “naturalizar o irreal”, só peca por eliminar a sua contrapartida, ou seja, a “sobrenaturalização do real”. O romance realista mágico entra em sua fase áurea, em 1955, mas a crítica mostra-se tímida diante de questões centrais de poética, não discutindo sua pertinência ou procedência para a reformulação e complementação das sugestões críticas anteriores. Só em 1967, Luis Leal tenta reanalisar e preencher a lacuna deixada por Flores. Enquanto Flores faz coincidir o real mágico com a “naturalização do irreal”, relacionando-o com o modo kafkiano de tornar verossímeis os acontecimentos sobrenaturais, Leal inverte esse percurso para negar a orientação de Flores, aproximando-se mais da “sobrenaturalização do real” fórmula que, por sua vez, apóia-se tanto no lema antiexperimentalista de Roh (não violação do sistema real de objetos e fatos), como na proposta surrealista da “ontologia” da realidade (a existência do maravilhoso na realidade). Leal insiste que a nova tendência não visa a criar mundos imaginários, polemizando com Flores, e, pela generalidade da definição, alberga tanto a ficção quanto à poesia. Na exposição de Leal ficam claras as duas linhas correlatas do romance realista mágico: a fenomenológica e a ontológica, oscilando, como Uslar Pietri, entre a caracterização do realismo mágico como produto do modo de percepção do autor e como produto da captação do “ser misterioso” das coisas reais, no plano da linguagem. Leal ingenuamente afirma que o romance realista mágico é uma “nova consciência estética”, apoiada nos termos que elege, deixando de considerar aspectos importantes da construção da intriga, da predicação das personagens ou do código narracional do texto realista mágico. É na explicação da atitude realista mágica frente à realidade que as contradições de Leal tornam-se mais flagrantes, por confundi-la com a reação das personagens que, como as de **Metamorfose**, de Kafka, aceitam magicamente o irreal como parte da realidade. A inclusão da reflexão de Carpentier sobre o “real maravilhoso americano” na questão, possibilitam a Leal introduzir a faceta “realista” do realismo mágico⁴³, diferenciada da literatura fantástica, e do realismo tradicional

⁴³ Embora há críticos que consideram semelhantes os termos “realismo mágico” e “real maravilhoso”, como Chiampi (1980, p. 24 e 27) e Hegerfeldt (2002, p. 63), ou sinônimos, quando

hispano-americano. Preocupado em retificar Flores, Leal não vislumbra a possibilidade de integrar sua proposta a de Flores, pois, aparentemente contraditórias, são apenas duas manifestações da retórica verossimilhante para o mesmo conceito da realidade americana. Porém, para Vera Kuteishchikova, a partir dos apontamentos de Chiampi, o termo realismo mágico carece de um conteúdo nítido e não pode ser pensado fora da linguagem narrativa, vista em suas relações com o narrador, narratário e contexto cultural.

Voltando um pouco a Leal (1995, s.p.), é bom lembrar sua ponderação sobre o escritor do realismo mágico como aquele que confronta a realidade e tenta emaranhá-la para descobrir o misterioso das coisas e da vida, com o simples expressar dos atos humanos, por si mesmos dispensadores de explicações lógicas ou psicológicas para os eventos-chave. Frente ao real, na verdade, o autor tem uma atitude e, por isso, não cria mundos imaginários nos quais se pode esconder do cotidiano, à medida que escapam à realidade e acabam por tomar o lugar do real, regido pela razão, como acontece com o sobrenatural, inerente ao fantástico, preocupado em evocar emoções. Ele também não fere a realidade, distorcendo-a ao tentar transpassá-la com seus motivos oníricos, como os surrealistas, ou também não copia a realidade, como os escritores realistas⁴⁴. Para o realista mágico, não se faz necessário justificar o mistério dos eventos, mesmo porque ele já respira atrás das coisas e o que lhe importa é a descoberta da realidade misteriosa entre o homem e suas circunstâncias, expressando-se, para isso, de forma culta ou popular, por meio de estilos elaborados ou rústicos, e de estruturas fechadas ou abertas. O escritor de tal tipo de literatura, para falar dos mistérios da realidade, usa seus sentidos até encontrar um estado extremo (*estado limite*) que lhe permite intuir as

“real maravilhoso” estiver no sentido de realismo mágico antropológico, como Spindler (1993, p. 77); há outros que os consideram diferentes, como Menton (2001, p. 1-2), conceituação que se pretende tomar, primeiramente, para se diferenciar “realismo maravilhoso” de “realismo mágico”, antes de se tomar, definitivamente, a definição de “realismo mágico” de Spindler (1993), bem como seus matizes específicos.

⁴⁴ É possível que o crítico não tenha feito a diferença entre o objeto de trabalho do escritor do real maravilhoso (tal conceito será desenvolvido mais adiante), porque considera o real maravilhoso o início do realismo mágico, como se pode conferir: “*The existence of the marvelous real is what started magical realist literature, which some critics claim is the truly American literature*” (LEAL, 1995, s.p.). Portanto, imagina-se que ele considere os mesmos princípios para reger o trabalho de ambos, já que um descende do outro.

sutilezas imperceptíveis do mundo externo e multifacetado — i.e., fenomenológico, de acordo com Chiampi (1980).

Primeiro tomar-se-á a concepção de relato fantástico⁴⁵ de Menton (2001), inclusive podendo ser criticada nos travessões, conjuntamente a de críticos e teóricos como Molino (1980), Lovecraft (2003), Gomes (1994), Ehram (1985), Brooke-Rose (1983) e Todorov (1975), antes de se falar sobre a diferenciação que Menton faz do fantástico em real maravilhoso⁴⁶ e realismo mágico.

O relato **fantástico**, igual ao real maravilhoso, não tem limites cronológicos — o sobrenatural, saído das crenças populares, irrompe na literatura e triunfa na Europa ocidental, a partir de 1830⁴⁷ —, pode dar-se na primeira metade do século XIX, com os contos de Edgar Allan Poe — pertencente aos “tecelões do horror cósmico”, inspirados, por sua vez, na “escola gótica” (LOVECRAFT, 2003, p. 25) —, ou no início do século XX, com os contos de Leopoldo Lugones — momento que surge a necessidade de “tradição da ruptura”, e essa obsessão do novo, agravada pela crise de valores, dando origem a uma avalanche de vanguardas, porém, dentre elas, a que oferecerá uma “matéria fundamental” para se sair “do desespero e do niilismo reinante”, pela via da “utopia do sonho”, é o Surrealismo (GOMES, 1994, p.11 e 16), um forte contribuinte para a renovação do fantástico, ao explorar as riquezas do inconsciente (EHRSAM)⁴⁸ —, ou em meados do século XX, nos contos de ficção-científica (entenda-se como de realismo mágico) — a verdadeira revelação desse novo fantástico tem, sem dúvida, sua porta aberta no absurdo do fantástico kafkiano (EHRSAM)⁴⁹, e justifica sua existência à medida que o Grande Medo diante do sobrenatural está se desvanecendo e é preciso que o escritor se ponha a jogar com o sobrenatural, desenvolvido modernamente em

⁴⁵ Menton (2001, p. 2) usa “relato fantástico” no sentido de “fantástico”.

⁴⁶ Chiampi (1980) e Spindler (1993, p. 77) usam o termo “realismo maravilhoso”, enquanto Gomes (1989, p. 9), de modo confuso, usa o termo “realismo-fantástico”.

⁴⁷ “*On voit ainsi la place stratégique qu’occupe la littérature fantastique au sens strict du terme, c’est-à dire ce genre que triomphe à partir de 1830 en Europe occidentale, au point de rencontre entre tradition populaire et littérature*” (MOLINO, 1980, p. 41).

⁴⁸ “*Les surréalistes, en explorant les richesses de l’inconscient, ont ainsi fortement contribué au renouveau fantastique*” (EHRSAM, 1985, p. 30).

⁴⁹ “*C’est la porte ouverte au fantastique kafkaïen*” (EHRSAM, 1985, p. 33).

fantástico científico e técnico, i.e. na ficção científica, uma vez que as formas tradicionais deste já começam a não provocar mais completamente o medo⁵⁰.

E, nessa nova perspectiva de se tentar assegurar esse medo, que, agora, tem muito de absurdo e de técnica científica, noções como as de Brooke-Rose⁵¹ — para quem no fantástico puro a explicação não é dada, mantendo-se a ambigüidade do texto —, no caso do absurdo, assim como as de Todorov (1975, p. 92) — para quem no fantástico tradicional a primeira condição para o fantástico é “nos coloca[r] diante de um dilema: acreditar ou não?” —, no caso da ficção-científica, as considerações de Brooke-Rose parecem se sobrepor às de Todorov.

O **real maravilhoso** — ou “real maravilhoso americano”, a partir do prólogo do livro **El reino de este mundo**, de Alejo Carpentier, em 1949 (CARPENTIER, 1985 e 1987) — porta um barroquismo e uma prosa superadornada. Proveniente das raízes culturais de certas zonas da América Latina, bem como das raízes indígenas e africanas, que podem se manifestar tanto na literatura colonial como nos romances de Alejo Carpentier e de Miguel Ángel Asturias, o realismo maravilhoso não tinha limites cronológicos, nem era uma tendência internacional — torna-se posteriormente. Para o autor do real maravilhoso, suas personagens, indígenas ou negras da Guatemala, Cuba ou Brasil, crêem nos aspectos mitológicos ou espirituais da sua cultura⁵².

O **realismo mágico** plasma o mundo como se fosse totalmente realista, no qual, de repente, surge algo inverossímil, mas tudo continua tranqüilo e impassível. A prosa é

⁵⁰ “*Mais en même temps Hoffmann suggérerait l'idée d'un fantastique moderne qui, à da suite, et pour répondre à l'usure des thèmes traditionnels, va se développer dans (...) le fantastique scientifique et technique, que se cristallisera peu à peu en un nouveau genre, la science-fiction (...)*”.

“*Le surnaturel issu des croyances populaires fait irruption dans la littérature au moment même où la Grand Peur devant le surnaturel est en train de s'effacer; l'écrivain se met a jouer avec le surnaturel quand celui-ci, sous ses formes traditionnelles, commence à ne plus faire tout à fait peur*” (MOLINO, 1980, p. 40-41).

⁵¹ “*The explanation however, can come at various points, and is often withheld till the end, or alternatively, in the pure fantastic, not given at all, thus preserving the ambiguity beyond the text (as in The Turn of the Screw)*” (BROOKE-ROSE, 1983, p. 234).

⁵² Carpentier (1987, p. 129), ao falar do real maravilhoso americano, menciona o fato de que a América inteira é uma crônica do real maravilhoso e, portanto, “seremos os clássicos de um enorme mundo barroco que ainda nos reserva, e reserva ao mundo as mais extraordinárias surpresas”.

clara, precisa e, às vezes, estereoscópica — o que não corresponde à verdade. É uma tendência internacional, tem limites cronológicos e surge desde 1918 — o que, também não corresponde à verdade. Refere-se tanto à pintura quanto à literatura, tem contribuições de Franz Roh por meio de seu livro, de 1925, sobre as diferenças entre o expressionismo e o pós-expressionismo (realismo mágico) na pintura que também pode-se aplicar à literatura, apesar de sua primeira manifestação, no conto “El hombre muerto”, de Horacio Quiroga, datar-se de 1920, chegando a seu *boom* umas décadas depois com contos de Borges e **Cien años de soledad**, de García Márquez — García Márquez também apresenta muitas lendas locais. Para o autor mágico-realista o mundo é um labirinto onde as coisas mais inesperadas e inverossímeis (sem ser impossíveis) podem acontecer do modo mais antidramático — o que não pode corresponder à verdade, uma vez que a própria incerteza instalada no ambiente do texto realista mágico impede a antidramaticidade do mesmo.

O escritor contemporâneo, Moacyr Scliar, considera, segundo declara em Leite (1989, p. 6), “que Kafka foi a sua maior influência no sentido do fantástico [entenda-se realismo-mágico]”, e, com vistas a se analisar o “grão fantasioso [entenda-se realista mágico]” que perpassa sua obra, tomar-se-á um romance histórico⁵³ ficcionalizado, intitulado **Sonhos tropicais** (1992), embora se saiba que em um mesmo autor pode haver mais de um tipo de literatura fantástica, i.e., de realismo mágico (metafísico, antropológico e ontológico), como se verá mais a frente, espalhado no conjunto de sua obra, como constata Spindler⁵⁴. O romance citado parece, senão abarcar toda essa peculiaridade scliariana, o que não é nem a pretensão, pelo menos, exemplificar aquilo que soa como recorrente no escritor gaúcho.

Para tratar de tal questão, a escolha justamente de uma narrativa que trata do discurso histórico, pode até se mostrar, em princípio, fora de propósito, devido a sua

⁵³ Por romance histórico, partir-se-á da tipologia dada por Menton (2001, p. 2) que considera o romance histórico tradicional, datado do início do século XIX com as obras de Walter Scott, uma narrativa cuja meta é captar da maneira mais fiel possível a realidade, da maneira mais verossímil, o ambiente sócio-histórico de certo período com protagonistas fictícios. As personagens históricas, às vezes, pronunciam-se mas quase sempre estão no fundo.

⁵⁴ “The fact that there is a degree of overlap between the three types of Magic Realism suggested here, and the fact that works by the same author can belong to different types, demonstrate that they are all related in different ways” (SPINDLER, 1993, p. 83).

necessidade de ser o mais verossímil possível, mas é bom lembrar que o realismo mágico prima por revelar a magia presente na realidade, bem como, por causa da contradição reinante, instalar a incerteza; além de que o romance de Scliar, como ficção sobre a história, favorece ainda mais esse veio baseado no modo de percepção da realidade, presente na composição do autor. Logo, a seleção objetiva elencar, de forma paradoxal, aquilo que convida ao exame, sobretudo porque, em um primeiro plano, referenda-se os assuntos historiográficos, e, de forma extremista, traz à baila o absurdo. A obra, mesmo tratando da vida de Oswaldo Cruz, atrelada a episódios da história brasileira, portanto supostamente uma narrativa mais positivo-realista — Scliar tem também sobre a história-vida do sanitarista Oswaldo Cruz, uma outra obra de caráter ensaístico, intitulada **Oswaldo Cruz: entre micróbios e barricadas** (SCLIAR, 1996a) —, o artista Moacyr Scliar ainda consegue abrir arestas a fim de descortinar aos olhos e à percepção do leitor uma outra instância que igualmente compõe a existência humana: a irracional.

A priori, far-se-á uma apresentação da obra para depois comentar-se os exemplos, em forma de citações da mesma, objetivando mostrar a inserção da face mágica e fabulosa da realidade, presentes no texto literário.

Em **Sonhos tropicais**, enquanto aguarda a chegada ao Rio de Janeiro de um pesquisador norte-americano interessado na vida do sanitarista Oswaldo Cruz, um médico desempregado relata a vida e as lutas deste pioneiro da medicina experimental no Brasil do início do século XX.

Durante toda a obra é esse médico anônimo e que “não dá certo na vida” quem conta a história de Oswaldo Cruz, como se estivesse em um franco diálogo com o próprio sanitarista, recordando junto com ele todos os acontecimentos de sua vida. E esse “bate-papo” que se propõe a ser um diálogo, mas é um monólogo, pois seu interlocutor, Oswaldo Cruz, nunca se manifesta, sendo apenas o médico quem fala, é tão unicamente entre os dois que o médico só se reporta a ele pelo pronome “tu”, dispensando os tratamentos “você” ou “senhor” para Oswaldo, como explica no livro: “Ignora que não posso compartilhar com ninguém os diálogos que contigo travo nas

noites sanitárias; que este é um diálogo eu-tu (nem sequer eu-você é), excluindo automaticamente uma terceira voz” (SCLIAR, 1992, p. 193).

Na realidade, esse médico relata três histórias ao mesmo tempo: a vida de Oswaldo Cruz, a predominante, e as vidas do pesquisador norte-americano e do médico-narrador, menos freqüentes. Ao longo de toda a obra, ao mudar de uma história para a outra, no plano formal, há espaço em branco. As histórias são narradas no presente, só no final, quando as histórias do médico e do pesquisador se tornam a história do médico e do pesquisador, é que se muda o tempo verbal para o futuro.

Sobre Oswaldo Cruz, o médico conta que, quando menino de colégio, Oswaldo, a chamado do pai, é mandado ir para casa, porque não arrumou sua cama. Seu pai, o doutor Bento Gonçalves Cruz, perde o pai quando criança e também a herança paterna, que é desperdiçada por seu tio; cursa medicina com grande dificuldade; oferece seus serviços como voluntário na Guerra do Paraguai; a irmã e os parentes não querem que ele vá, mas ele corre para o navio, mesmo depois que este levanta ferros, de forma que é preciso o capitão mandar parar as máquinas para ele entrar; casa-se com a sensível e culta Amélia Bulhões; vai clinicar em São Luís do Paraitinga, vale do Paraíba; nasce Oswaldo Cruz a 5 de agosto de 1872, o mais velho, e depois cinco irmãs; mudam-se para o Rio em 1887; o doutor Bento torna-se médico da Fábrica de Tecidos Corcovado e, à tarde, clínica no consultório; é um homem sério, íntegro e adepto da disciplina. Na puberdade, Oswaldo, no bonde com sua amada Emília, a filha do comendador Manuel José da Fonseca, corta um pedaço do vestido de uma senhora, ela reclama a seu pai e ele é obrigado a ir a casa dela se desculpar e buscar o vestido para sua mãe consertar. Em 1887, entra na faculdade de medicina e logo se interessa por microbiologia. Começa a fumar e, censurado pelo pai, diz-lhe que ele também fuma charuto e o doutor Bento lhe responde que, então, parará de fumar. A 8 de novembro de 1892, defende com brilhantismo a tese: “A veiculação microbiana pelas águas” e, nessa mesma tarde, seu pai falece, à causa de uma doença renal provocada pela presença de albumina na urina. Herda do pai a responsabilidade pela família, o consultório e o emprego na fábrica. Passa a ser chamado doutor Gonçalves Cruz. Casa-se com Emília em 1893 e constitui sua “tribu” de seis filhos: Bento, Oswaldo, Elisa, Hercília, Walter e Zaira. Ganha do sogro um completo laboratório de microbiologia que instala no primeiro andar de sua

casa à rua Lopes Quintas. Salles Guerra, amigo a quem ficará para sempre ligado, convida-o para dirigir o laboratório da Policlínica Geral do Rio de Janeiro, e Francisco de Castro, o maior clínico da época, sugere-lhe estudar no Instituto Pasteur, em Paris. Em 1896, vai por três anos, com a família, para a França, onde estagia, para manter sua família, com o famoso urologista, o professor Guyon; faz estágio também no Laboratório de Toxicologia de Paris, chefiado por Ogier e Vibert, onde Oswaldo decifra um caso de envenenamento por gás, obtendo grande prestígio; e estuda no Instituto Pasteur, onde é muito respeitado por seu orientador, Émile Roux, quem, inclusive, o apresenta ao ilustre sanitarista Adrien Proust, pai de Robert e Marcel Proust. De volta ao Rio, reassume seus trabalhos e instala um laboratório de microscopia e microbiologia. É designado pela Diretoria Geral de Saúde Pública para ajudar Adolfo Lutz e Vital Brasil a investigarem casos suspeitos de peste bubônica em Santos. Como a moléstia não tardará a chegar à Capital Federal, cria-se o Instituto Soroterápico Municipal, a ser dirigido pelo Barão de Pedro Afonso, em Manguinhos, onde Oswaldo trabalha na preparação da vacina contra a peste. Surge a febre amarela, causando muitos óbitos. Salles Guerra fala de Oswaldo a Seabra, ministro da Justiça e do Interior, a quem está confiada a responsabilidade pelo Departamento Federal de Saúde Pública, de forma que, a 26 de março de 1903, ele se torna o Diretor da Saúde Pública. É recebido pelo Presidente do Brasil, Francisco de Paula Rodrigues Alves, o Soneca, cujo projeto político é transformar o Rio numa cidade civilizada para atrair investidores e, para isso, conta com o prefeito, Pereira Passos, a fim de transformá-la na cidade-luz, como Paris, e com Oswaldo Cruz, a fim de acabar com as doenças, além de contar com os ministros Seabra e Lauro Müller e com o engenheiro Paulo de Frontin. Com disciplina, o sanitarista lança-se ao trabalho, enviando os mata-mosquitos às casas, em busca de focos de mosquitos, e o trabalho tem êxito. Os ratos têm febre amarela e Oswaldo e seus homens procuram exterminá-los. Em abril de 1904, declara a febre amarela extinta do Rio. Em meados de 1904, começa a campanha contra a varíola que, devido à obrigatoriedade, cria-se uma resistência da população que, na verdade, reage não à vacina, mas a uma questão de dimensão política contra Rodrigues Alves, favorecida pela violência dos megalhas e pelo autoritarismo de Pereira Passos, estimulando discussões de ordem política, administrativa, moralista e médica, na imprensa e nas

massas populares, contra Oswaldo Cruz. No dia 12 de novembro de 1904, começam as manifestações que se transformam na Revolta da Vacina, nos dias 13, 14 e 15. A rebelião nada mais tem a ver com a vacina, torna-se uma causa em si, mas no dia 16 é dominada. Com o novo Regulamento Sanitário, a 29 de maio de 1905, tira-se a obrigatoriedade da vacina. Com o auxílio de Seabra, Oswaldo termina o Instituto de Manguinhos que, desde 1908, torna-se Instituto Oswaldo Cruz. Ele é convidado a representar o Brasil no Congresso Internacional de Higiene em Berlim, e, tempos antes da viagem, já começa a sentir os sintomas de albumina na urina. Em 1909, entra em vigor a lei proibindo o acúmulo de cargos e Oswaldo prefere ficar com o Instituto, cujo prestígio internacional atrai muitas visitas ilustres, como o ex-presidente americano Theodore Roosevelt. A 16 de junho de 1910, segue para Belém, Manaus e Porto Velho, objetivando coordenar, para a Madeira-Mamoré Railway, o saneamento da região, junto a Carlos Chagas, Pacheco Leão e João Pedroso, todos de Manguinhos. Em 11 de maio de 1912 entra para a Academia Brasileira de Letras, apesar de não cultivar a vida literária, tomando posse, em 26 de junho de 1913, da cadeira cujo patrono é o poeta Raimundo Correa. Em 1915, realiza, para o presidente do Estado do Rio, uma campanha contra a saúva. Com a uremia, agora, intensificada, muda-se, sob sugestão de seu filho médico, Bento, para Petrópolis, dedicando-se ao cultivo de rosas. A fim de lhe reativar as energias, Bento também encoraja-o a se candidatar à prefeitura de Petrópolis e, muito respeitado pelo governador, é indicado. De imediato, entra em choque com a Câmara Municipal por ferir interesses locais e pede demissão. A doença se agrava, vindo a falecer às 9 horas da noite de 11 de fevereiro de 1917. No testamento, encara a morte com a normalidade de um cientista, advertindo à família que não quer luto, nem as anti-higiênicas roupas negras.

Sobre o pesquisador norte-americano, o médico conta que recebe uma carta dele, dizendo-lhe que vem ao Brasil, por ocasião do Carnaval, a fim de coletar material para sua tese e, por isso, recebendo sua indicação de uma pesquisadora, quer ouvi-lo falar sobre o sanitarista Oswaldo Cruz. O médico lhe liga no apart-hotel, de um orelhão, e eles combinam de se encontrar em frente ao Instituto Oswaldo Cruz. O pesquisador vai de ônibus, às 12:30 horas para não se atrasar. Ao atravessar uma passarela para chegar ao lado da avenida, onde fica o Instituto, é abordado por dois assaltantes: um loiro e um

mulato. Reage, leva dois tiros e é levado para o hospital. É separado da mulher e tem uma filha envolvida com drogas, mas a ex-mulher vem buscá-lo. No avião, volta triste por não ter se encontrado com o médico que fala com Oswaldo Cruz.

Sobre si mesmo, o médico conta que nasce em São João do Curumim, Santa Catarina, em uma modesta família de pai dono de armazém e mãe dona de casa. Faz medicina, gosta da pesquisa, mas, como não tem dinheiro para se dedicar a tal área, volta a sua cidade do interior. Gosta de operar, não de clinicar. Casa-se com a filha do fazendeiro local e é eleito vereador. Trai a esposa com a cunhada, começa a beber e provoca dois óbitos. Tem uma ruína conjugal, profissional e política. As famílias, estimuladas pela tevê e pelo ex-sogro, que lhes paga advogado, levam-no à justiça para pagar indenizações. Só não é julgado, porque foge para o Rio. Trabalhando no ambulatório de uma fábrica, conhece uma auxiliar de enfermagem, sua atual amante. Dorme durante uma consulta, a paciente é membro do sindicato e ele é demitido. Com 34 anos e alcoólatra, mediante os exames de rotina, recomenda-se ao médico medidas higiênico-dietéticas e cuidado com as fantasias, sobretudo, as que envolvem a figura de Oswaldo Cruz. Com o aluguel da casa na zona norte pago, muitas vezes, pela namorada, e desempregado, passa as tardes na biblioteca de Manguinhos, lendo sobre a vida de Oswaldo Cruz. Lá, conhece uma pesquisadora que se espanta com seu conhecimento sobre o autor da Revolta da Vacina. Já que o médico não tem telefone, ela passa seu endereço ao pesquisador americano, cujo trabalho é sobre o sanitarista brasileiro. Na lista do pesquisador, ele é o nome mais desconhecido. Combinam de se encontrar às 3 horas, na entrada do Instituto Oswaldo Cruz. Encontro que não acontece.

A obra, enquanto faz conviver o discurso histórico-biográfico, a respeito do sanitarista Oswaldo Cruz, o discurso profissional e educacional, a respeito do pesquisador americano, e o discurso pessoal e descomprometido, a respeito do médico anônimo, veiculados por um único narrador, o médico alcoólatra e desempregado, é pincelada também por outra faceta da realidade. Essa face latente é que, de acordo com Bozzetto, dá a coerência aparente do mundo empírico, portanto, convocado, mas que

está subordinado à existência de outras leis misteriosas e que, segundo Borges, assemelham-se à magia⁵⁵.

Nota-se que, na obra coexistem, de forma natural, as duas faces da existência: a racional e a irracional, e não é nem que o mistério descende do mundo real representado, ou é sua extensão, ele o complementa, mesmo, já que não se presta ao escapismo, mas está no mundo representado, integrando o real e sendo regido por suas leis próprias, para as quais a herança empírico-positivista do homem contemporâneo o tem deseducado.

Em **Sonhos tropicais**, Scliar mistura as realidades visível e invisível, inerentes à mestiçagem e ao barroquismo dos latino-americanos, trazendo à tona as ponderações de Moses que considera que, embora algumas vezes distinto do “realismo mágico”, a noção do “real maravilhoso americano” de Alejo Carpentier (popularizada no romance cubano em 1949) tenha tido uma influência crucial no entendimento subsequente e na prática ficcional do realismo mágico, pois, Carpentier argumenta que “o real maravilhoso americano” é um novo modo de representação de escrita, único das Américas, enraizado firme e inseparavelmente nas realidades de vida peculiar, experimentadas pelos habitantes da América Latina e do Caribe⁵⁶. Contudo, faz-se necessário esclarecer que certos elementos da cultura popular, presentes no romance e relacionados de alguma forma ao real maravilhoso americano, como se verá mais adiante, fazem parte de uma categoria maior, a do realismo mágico, preocupada com questões do neobarroquismo presentes na consciência racional e mágica da sociedade, por isso antropológica, ou seja, é o que Spindler (1993) chamará de realismo mágico antropológico.

⁵⁵ “*Dans ce récit, la cohérence apparente du monde empirique, pourtant convoquée, est subordonnée à l’existence supposée d’autres lois qui demeurent mystérieuses et qui selon Borges, s’apparentent à la magie*” (BOZZETTO, 1998, p. 113).

⁵⁶ “*Although sometimes distinguished from “magical realism”, Alejo Carpentier’s notion of “lo real maravilloso americano”, (popularized by the Cuban novelist in 1949), has had a crucial influence on the subsequent theoretical understanding and fictional practice of magical realism. (...) Carpentier argues that “lo real maravilloso americano” is a new representational mode of writing unique to the Americas, one firmly rooted in and inseparable from the peculiar realities of life as experienced by the inhabitants of Latin America and the Caribbean*” (MOSES, 2001, p. 107).

Hegerfeldt (2002, p. 80-81) coloca que o realismo mágico é uma literatura engajada no projeto de independência pós-colonialista, como a crítica, de forma geral, também coloca, porém vê essa literatura não como uma modalidade pós-colonial e sim como uma modalidade pós-moderna, uma vez que tenta desconstruir o mundo aí colocado, ao tentar desestabilizar as hierarquias estabelecidas, dando, assim, abertura para a produção de um novo conhecimento. Por outro lado, Linda Hutcheon considera não ser possível questionar um paradigma estando dentro dele, ou seja, não seria imparcial um questionamento das estruturas, quando se é a própria estrutura. Daí que, de acordo com a discussão de Anne Hegerfeldt, em relação à entrada do realismo mágico na Grã-Bretanha, não é possível conservar as mesmas características da América Latina, nem fazer o mesmo nível de debate, uma vez que o romance realista mágico não pode contar apenas com uma postura tipicamente pós-moderna, uma vez que, estando no “centro”, ou seja, no alto da hierarquia, seus objetivos europeus, mesmo primando pela desconstrução, terão propósitos de desarticular outras instâncias e não desafiar as formas instituídas, lançando-lhes seus tentáculos desestabilizadores rumo à denúncia de suas formas anti-coloniais⁵⁷.

Moacyr Scliar, em seu romance, mostra a parte mágica da realidade, exemplificando-a por meio de comentários, uma vez que todo o livro se constrói via comentários e memórias, feitas do médico para Oswaldo Cruz. Nesse seu “diálogo” o médico aborda passagens em que entram em cena personagens, fruto da consciência coletiva ou de sua mente perturbada, como o Saci, a Princesa Moura, Lucy Smith, o marinheiro, a vitória-régia, a úlcera, seres da lama e a garrafa, todos seres atuantes em lendas, nos “causos”, ou na subjetividade ontológica do narrador, mas, de qualquer forma, seres que povoam as mentalidades coletivo-junguiana e individual-freudiana do romance. Aparecerão outras personagens, como o Curupira, a Cuca, a Uiara e a Mula-sem-cabeça, mas não entrarão nas análises por não serem representativas na obra.

Ademais de seu componente ontológico, embora **Sonhos tropicais**, também passe pelo imaginário e pelas crenças latino-americanos, assim como o realismo mágico também passa pela noção de real maravilhoso americano de Carpentier na direção de

⁵⁷ Bozzetto (1998, p. 113) também fala que o fantástico sul-americano é diferente do europeu: “*Cependant, ce fantastique sud-américain implique la prise en compte d’une image de la réalité différente de l’européenne*”.

sua evolução, segundo já tem colocado Moses, Scliar faz de seu texto uma confluência na qual o imaginário popular convive com o real. No entanto, o autor transpassa essa simples convivência, à medida que mostra a face mágica colada à concretude da realidade, como ingrediente do realismo mágico, sem se preocupar em explicar o que parece ser inverossímil, uma vez que isso faz parte da naturalidade do real, apesar de ser visto de maneira mágica e cética, e não mística.

Em meio aos vários discursos que se entrelaçam na obra, com objetivos diversos, apesar de sob o mesmo ponto de vista, personifica-se o invisível, no visível do texto, só para atualizar o mistério que subjaz no real. Essas passagens que remetem ao mágico do real podem aparecer uma só vez; reiterarem-se literalmente, ou de maneira alterada; ou, ainda, inter-relacionarem-se com as outras, intratextualmente.

A personagem do folclore brasileiro, o Saci, por exemplo, aparece em diferentes momentos e situações (p. 5, 25,43,168-169, 183, 184, 195,196 e 210), além de dialogar, no texto, com outras instâncias de sua natureza — apesar de manifestarem-se, em diferentes momentos da obra, tanto o exemplo em que aparece o Saci quanto os exemplos com as demais personagens só serão analisados em um de seus momentos.

Tomar-se-á primeiramente um trecho em que, por ocasião da Revolta da Vacina, o sanitarista Oswaldo Cruz manda que sua esposa Emilia e seus filhos se escondam em outro lugar e ele fica sozinho em casa, a fim de se iniciar a ilustração de como o realismo mágico — entendido, pelo menos por enquanto, no sentido, proposto por Menton (2001), de verossímil e inverossímil trilhando os caminhos do real —, é capaz de captar o mistério que palpita no mundo. No entanto, se o hesitar é condição básica para o fantástico tradicional, na nova consistência adquirida pelo fantástico no século XX, realismo mágico, em momento algum se encontra vestígios de hesitação, no fragmento a seguir.

Quando saem, tu apagas todas as luzes, afundas numa poltrona, e ali ficas, imóvel, na sala escura. E então, das sombras, ouves uma risadinha.

É ele quem está ali, o Saci. Veio debochar de ti, o negrinho de uma perna só. Tu finges ignorar a incômoda presença; mas é inútil, sabes que ele te mira, zombeteiro: então, Oswaldo? O que dizes disto tudo, Oswaldo? Ah, calas? Tens de calar mesmo, Oswaldo. Quem dá com os burros n'água, como tu, tem mesmo de ficar calado. Tu te

enganaste, Oswaldo. Não estás, para usar a expressão de teus amigos franceses, “au dessus de la mêlée”. Surpreende-te que eu conheça a língua de Molière, Oswaldo? Não sou o toco que tu pensas. Nem eu, nem o Curupira, nem a Cuca. Nós habitamos este país há muito tempo, Oswaldo, estávamos aqui quando os franceses vieram, aprendemos com eles a usar certas expressões. É o que nos permite sobreviver, Oswaldo: esta capacidade de incorporar, de assimilar, que vai desde o canibalismo até ao sincretismo e à micagem pura e simples: É que somos humildes, Oswaldo. Não temos a tua arrogância. Não nos consideramos, como tu, apóstolos da ciência. Não queremos endireitar essa gente a marteladas. E o que queremos, então? Eu, por mim, quero me divertir: quero pular, quero sambar. Com uma perna só? — perguntarás.

É, Oswaldo. Com uma perna só. Não me tira a alegria, o fato de ter uma perna só. É nisto que somos diferentes, Oswaldo. Eu e outros brasileiros. Aceitamos a nossa sorte, sem queixas, sem ressentimentos. (...) Esta perna não me faz falta nenhuma. Se os brasileiros me imaginaram assim, é porque sou assim; a outra perna ficou esquecida na cabeça deles, ou então resolveram me sacanear. Não tem importância, a sacanagem é um tipo de relação como qualquer outra, aliás é a coisa de que eu mais gosto, a sacanagem. Meu lema é: não deixo passar dia sem uma safadeza. De qualquer tipo. Por exemplo: trepo com loiras adormecidas — não é difícil, entro no quarto delas como entrei em tua casa, introduzo-me em suas camas, penetro-as com suavidade; nem notam, pensam que estão sonhando. Não sabes quantos filhos tenho por aí, Oswaldo. Essa molecada que anda pelas ruas te vaiando, te atirando pedras — meus filhos, todos, filhos do Saci. E se a Emilia não se cuidar... (SCLIAR, 1992, p. 168-169).

O Saci passa de seu mundo, dito “popular”, típico do maravilhoso com suas lendas e contos de fadas, de caráter oral e antropológico — nota-se também a ampliação e a mistura de lendas, pois Scliar amplia a lenda brasileira do Saci, adicionando-lhe a lenda européia do íncubo —, para o mundo da ciência, apesar de revelar seu lado individual e inexplicável, de caráter ontológico, representado por Oswaldo Cruz. E, nessa passagem, sem pedir licença, de forma muito real e natural, o Saci encontra lugar nas entrelinhas da vida do sanitarista, sempre para debochar dele, e com isso, impulsioná-lo a suas buscas, como, no fragmento em que Oswaldo, já doente com uremia e voltando do Congresso em Berlim, ouve a voz debochada e instigadora do Saci: “Mas estás feliz. Apesar da doença, e da vozinha do Saci, que de vez em quando soa zombeteira na

sombra (“Triunfaste na festa, Oswaldo, mas o Rio não é uma festa e nem uma barricada é um mural de exposição”), te sentes recompensado. Podes agora voltar, ungido pela ciência universal” (SCLIAR, 1992, p. 187).

Essa nova forma de se olhar a realidade, em si mesma, repleta de mistério e magia, independe de explicações, não há ambigüidade textual, porque há a certeza de uma maneira distinta de se ver a existência, ou seja, com os olhos do invisível existente. E é esse mistério pulsante, a cara-metade do real, que persegue Oswaldo, dispensando elementos contrastantes entre os domínios do natural e do sobrenatural para que ocorra.

A aparição dessa entidade do folclore, fazendo parte do mágico, peculiar a tudo que envolve o Brasil, ao mostrar uma outra realidade de forma inesperada também não provoca espanto. Embora Moses acredite que o romance realista mágico não é escrito para aqueles que acreditam no maravilhoso, e sim para aqueles que gostariam de acreditar no maravilhoso⁵⁸, os episódios mágicos da realidade não estão aí postos para suscitem credibilidade ou não; eles estão aí colocados porque fazem parte da sensibilidade de quem consegue ver o lado oculto e invisível do real, e que acreditam na magia ancestral, da qual toda realidade se compõe. Busca-se, em verdade, o encontro, de novo, com um mundo pré-moderno e não ocidentalizado — o mundo do “real maravilhoso americano” —, ainda, passível de ser fundamentado e desencantado, com suas crenças primitivas — por isso no âmbito do realismo mágico antropológico (SPINDLER, 1993).

O Saci não apenas abre arestas no cotidiano real da obra, como também inter-relaciona-se com outros seres responsáveis pelas forças ocultas que igualmente mantêm o equilíbrio do cosmos. Esses seres não serão aqui analisados por estarem relacionados ao romance apenas indiretamente, uma vez que são somente citados, como o Curupira, a Uiara e a Mula-sem-cabeça, isso quando Oswaldo Cruz vai coordenar o saneamento da região amazônica para a Madeira-Mamoré Railway: “Ah, mas alguém dali te observa, e não são apenas os desconfiados indígenas. É ele, o Saci, que te mira com aquele ar debochado: bem-vindo aos meus domínios, Oswaldo, bem-vindo aos domínios do Curupira, da Uiara, da Mula-sem-cabeça” (SCLIAR, 1992, p. 195).

⁵⁸ “*The magical realist novel is not written by or for those who believe in the marvelous, but rather for those who would like to believe in the marvelous*” (MOSES, 2001, p. 115).

Porém o Saci se relaciona também a outros seres da face oculta do real, mas que têm presença ativa na obra, por aparecerem em vários momentos do texto, como é o caso da Princesa Moura⁵⁹, que aparece, junto ao Saci, quando o Dr. Cruz ainda está no Amazonas: “Aqui vicejam, exuberantes como a vegetação tropical, visões de um mundo mágico: o Saci, a Princesa Moura” (SCLIAR, 1992, p. 25), ou, quando o sanitarista falece e ao redor dele estão o médico, seu íntimo prosador, e todos os que ajudaram a construir sua história-vida, de uma forma ou de outra, inclusive ele (o Saci) e a Princesa Moura: “O Saci sorri, mas a Princesa Moura te olha amorosamente” (SCLIAR, 1992, p. 210).

Nota-se que **Sonhos tropicais** elenca duas realidades possíveis da mesma realidade e, nessa união de forças irreconciliáveis, em que não é possível demarcar o aqui e o ali, isto é, onde começa o implícito e onde começa o explícito, está justamente, conforme coloca Moses, a característica constitutiva do realismo mágico: um poderoso hibridismo de realístico e fabuloso⁶⁰.

A presença da Princesa Moura (p. 69, 76-77, 88, 170, 179, 184, 187, 192, 193, 206 e 210) é também tão recorrente na obra quanto a do Saci, e, com semelhante função, integra o mistério oculto no cotidiano.

⁵⁹ Segundo A Lenda da Princesa Moura ou Princesa Fátima, esta bela e jovem, filha única do emir, é guardada dos olhos dos homens em uma rica torre mobiliada, em companhia de suas aias. Apesar de prometida a seu primo Abu, Fátima se apaixona pelo cavaleiro cristão mais odiado por seu pai, Gonçalo Hermingues, o “Traga-Mouros”. Em suas cavalgadas pelos campos o cavaleiro poeta vê a jovem à janela, por quem também se apaixona. Sabendo que ela participará no cortejo da Festa das Luzes, mais tarde noite de S. João, prepara uma cilada de amor. Embora seja vigiada por Abu, Gonçalo rapta a Princesa Moura. Os cavaleiros mouros, chefiados por Abu, saem no encalço dos cavaleiros cristãos, chefiados por “Traga-Mouros”, mas a luta revela-se fatal para Abu. Como recompensa pela morte e prisão dos mouros, o cavaleiro cristão pede a seu rei, D. Afonso Henrique, licença para se casar com a moura, este consente com a condição de que ela se converta. A região que primeiro acolhe o jovem casal passa a se chamar Fátima, e a princesa, já com o nome cristão de Oureana, dá também seu nome ao lugar onde se instalam definitivamente, a Vila de Ourém (A LENDA, 2006).

⁶⁰ “*The constitutive feature of magical realism is a powerfully appealing hybridism of the fabulous [no sentido de mágico]*” (MOSES, 2001, p. 109).

A lenda da Princesa Fátima também aparece, reduplica-se e se altera. Pois, como fruto do imaginário coletivo luso-brasileiro, ademais de fazer tal fusão e se alterar de Festa das Luzes para Noite de São João, presentifica-se para o ser individual: Oswaldo Cruz, que, por ocasião da Revolta da Vacina, está em casa sem a esposa e os filhos, sendo satirizado pelo Saci; então dorme e sonha com a Princesa Moura.

Choras, choras muito. E por fim, exausto, adormeces na poltrona.

O sonho te indeniza.

Porque é com ela que sonhas, com a Princesa Moura. Chama-se Fátima, esta princesa. Linda: longos cabelos escuros, olhos negros, boca vermelha como a polpa de... Linda. Vocês se encontram no longo corredor de um palácio. É noite; sob a luz da lua, as fontes rumorejam no pátio. Sopra uma suave brisa, que agita os ramos das tamareiras. Ela vem vindo, no seu leve passo, graciosa, como se estivesse a bailar (Salomé diante do rei?). Tu a fitas, olhos esgazeados, a boca entreaberta. Estendes teus braços... Ela foge, rindo — seu riso é como a água da cascata nas pedras. Tu a persegues: espera por mim, princesa, espera por mim. Ela desaparece nas sombras. Tu só ouves o seu riso cristalino. Mas, este riso, tão musical, vai se transformando num som agudo, metálico, como se fosse um clarim.

É um clarim. Está amanhecendo, e ao longe soa um clarim. De quem? Das tropas? Dos revoltosos? Um clarim. Mais um dia começa. (SCLIAR, 1992, p. 170).

A personificação da Princesa Moura nasce do sonho, é verdade, mas os vestígios de sua presença deixam-se ficar no estado de vigília, concretizado pelo clarim, que é o responsável por fazer a catarse do mundo onírico para o mundo real, dando mostras, como no mundo de **Macondo**, de García Márquez (MOSES, 2001), que, no romance realista mágico, o realismo, por suposto, nunca é inteiramente abandonado. O mundo da ciência, da tecnologia e do conhecimento empírico existe lado a lado com o mundo do mágico e do sobrenatural e as personagens sabem que existe uma tensão, à maneira do fantástico, entre as características “reais” e “mágicas” do mundo em que elas habitam. E, como sustentam Louis Parkinson Zamora e Wendy Faris, segundo Moses, nos textos

realistas mágicos, o sobrenatural é um problema comum e que acontece todos os dias, admitido, aceito e integrado na racionalidade e na materialidade do realismo literário⁶¹.

Ao se domiciliar na última fase dos vários séculos de processo de modernização e globalização, o romance realista mágico é subversivo e busca uma nova ordem para o mundo, como se pode ver em outra presença trazida à baila, na obra, a “lenda” de Lucy Smith (p. 121-123), no decorrer da Revolta da Vacina, quando a população do Rio resolve rejeitar a vacina primeiro pela obrigatoriedade desta, depois para dizer um basta à política autoritária de Rodrigues Alves e de Pereira Passos.

De acordo com a sabedoria popular, a linda puritana inglesa, Lucy Smith, como presente de dezessete anos, quer se deixar vacinar, mas, mesmo impedida pelo pai por constituir em abominação e sendo exorcizada, rouba as economias da família e vai a Londres se vacinar. Transforma-se em uma vitela agressiva e ferosa e, dias antes de morrer, nascem-lhe dois chifres, como sinal de que está totalmente possuída pelo demônio, porque desobedece seu pai e se deixa tomar a vacina.

O exemplo ilustra a rebeldia narrativa, pois, mesmo se erigindo de material pré-moderno, do passado, representado pela “lenda”, com as inovações do contemporâneo, representado pela vacina e pelos protestos contra ela, a obra caminha rumo a um futuro imaginado, cuja transformação pode se derivar em uma, real, correção do passado, até por causa da mudança de prisma de uma visão dominante do mundo — as pessoas já não acreditam mais no passado fabuloso — ou, apenas, em mais uma versão dele, calcada em fatos reais — a “lenda” de Lucy dá origem a boatos de vacinas preparadas com sangue de rato, porque Oswaldo Cruz, quando faz a campanha contra a febre amarela, estimula a captura de ratos por também serem veiculadores da doença.

Ainda há, no Brasil de 1904, pessoas que acreditam em histórias como a de Lucy Smith, mas não são muitas. Os protestos são contra a qualidade do imunizante, e algum fundamento têm: nem sempre a técnica de fabricação é a mais apurada. Os problemas daí

⁶¹ “By the same token, the realism of García Márquez’s *Macondo* is never entirely abandoned — the world of science, technology, and empirical knowledge exists side by side with the world of the magical and the supernatural. The characters of García Márquez notoriously fail to acknowledge that there even exists a tension between the “real” and the “magical” features of the world they inhabit. As Louis Parkinson Zamora and Wendy Faris put it, in “magical realists texts ... the supernatural ... is an ordinary matter, an everyday occurrence — admitted, accepted, and integrated into the rationality and materiality of literary realism” (MOSES, 2001, p. 109).

surgidos dão origem a boatos e à tétrica história de vacina preparada com sangue de rato (para o que podes involuntariamente ter colaborado, Oswaldo, com a tua insistência na captura de roedores). (SCLIAR, 1992, p. 123).

Esse tipo de literatura é uma miscelânea cultural, evolutiva e viva, confeccionada a partir de retalhos das culturas ocidentais e não ocidentais, modernas e pré-modernas, embora, apesar de tal hibridez, sua preocupação se centre mais na cultura popular e nas crenças mágicas, que, a partir das ponderações de Hegerfeldt, apesar de perderem, com frequência, seu *status*, como ficções, mudando-se para “fato” aceitável, são pedras fundamentais de qualquer visão de mundo, como consideram pensadores das mais diversas áreas⁶².

Por intermédio do fragmento sobre o marinheiro (p. 36-38), essa outra personagem realista mágica, entra em cena, exemplificando o verdadeiro mundo das mais extraordinárias surpresas que compõem a realidade da crônica americana, de fundamentos surpreendentes e com muito, ainda, por descobrir.

Ao Dr. Oswaldo Cruz, a quem nada na clínica impressiona mais que a microbiologia, surge-lhe o caso do marinheiro sueco, a propósito do qual escreve um trabalho em 1891: “Um caso de bócio exoptalmico em individuo do sexo masculino”. Assim que vê o paciente, pensa que seu corpo devastado é apenas o suporte para os gigantescos globos oculares, parecendo que vão saltar das órbitas. Ao se aproximar, no entanto, percebe em seu pescoço a “tumoração” de uma descomunal glândula de tireóide; enquanto, de forma antagônica, todo o corpo doente lhe pede para que o cure, e o monstro marinho lhe fita distante, transmitindo-lhe, pelas cicatrizes, a mensagem para não lhe roubar a presa.

Fala-te, o corpo doente; e, ao mesmo tempo em que se expressa, pede-te: cura-me.

Cura-me, diz o coração que bate acelerado (...). Cura-me, diz a artéria, que, no pescoço do homem, dança sem cessar. E já que te fala, o corpo, tens de falar também (...). Pedes ao homem que te conte o que aconteceu, como ficou desse jeito.

⁶² “Thinkers from all of the aforementioned fields (plus a few others) have examined the way in which cultural constructs and beliefs, not infrequently losing their status as fictions and mutating into accepted “fact”, are firm cornerstones of any world view” (HEGERFELDT, 2002, p. 79).

Em seu português arrevesado, narra-te o sueco uma estranha história. Marinheiro por vocação, navegar pólos sete mares, sempre alegre e com boa saúde Um dia, seu navio chegou às Índias Ocidentais, paraíso tropicais: sol, mar azul, brisa. Era uma tarde quente, ele já tinha feito seu serviço; resolveu nadar um pouco. Prazer inocente.

Lançou-se à água, e nadou, nadou bastante, feliz...

De repente avistou o polvo. Um polvo enorme, que vinha em sua direção. Antes que pudesse fazer algo o monstro marinho lançou um jato de líquido escuro — e logo em seguida um tentáculo o envolveu, ventosas poderosas grudaram-se a seu peito. Gritou por socorro — inútil, não havia ninguém que pudesse acudi-lo —, debateu-se, até que, por verdadeiro milagre, conseguiu se soltar. O sangue jorrando de vários ferimentos, ele voltou ao navio, foi socorrido pelos companheiros. Nos dias que se seguiram, sentia-se melhor; parecia que a recuperação ocorreria sem problema; mas então o pescoço começou a crescer, os olhos ficaram esbugalhados; possuído de um apetite devorador, comia sem cessar; tinha pesadelos, ataques de terror: “o seu somno era agitado e de quando em vez de elle, despertava sobressaltado”. É, conclusis, “a nevrose cardíaca conhecida em pathologia sob o nome de bório exophthalmico... Parece-nos bem patente que o factor da molestia foi uma causa de ordem moral. Um grande susto”.

Pronto, Oswaldo. Aí estás, no mundo das causas morais, no sombrio universo povoado pelos demônios de Dostoievski. Ai, Oswaldo, Oswaldo, por que foste tirar os olhos do microscópio? Por que foste olhar o mundo, com a curiosidade de um *voyeur* espiando através do buraco da fechadura? Freme, agora, como a tireóide do homem; freme de dúvidas. O que teria ativado a glândula? Será que resulta, a antecipação da morte, numa aceleração de processos vitais, tipo: é hoje só, amanhã não tem mais? Hein? E este polvo, Oswaldo? Que dizes deste polvo, deste ser apenas concebível nas Índias, naquelas misteriosas regiões do pássaro Roca, que carregou Sindbad, o marinheiro? Pelos tentáculos do polvo, Oswaldo, também foste, de certa forma, envolvido: da distância, ele te fita com olhinhos malignos, enquanto examinas as pequenas cicatrizes deixadas pelas ventosas no tórax do paciente: a mensagem do monstro dos mares. Não te aventure aqui, é o que ele te diz, não te atrevas a me arrebatá-lo a presa. (SCLIAR, 1992, p. 37-38).

No texto scliariano, essas surpresas em estado bruto, latente e onipresente deixam entrever o cotidiano, realista mágico por natureza. Pois, embora haja a intervenção médica, mostrando a face real desse dia-a-dia, em contraste, nas entrelinhas dessa intervenção, também se mostra a contradição que permanece por causa do nível mágico,

coexistente do real. Contudo, a contradição não se manifesta, além de ser relativizada pela introdução do diagnóstico médico com o verbo “parecer” e pela conclusão dada: de ordem moral ou proveniente de susto.

O mágico sempre esteve no cotidiano, e, no romance realista mágico, ele é duplamente previsível, por já fazer parte do mundo circundante e também devido à natureza desconstrutiva e desautomatizadora de tal literatura — indo de encontro às ponderações de Rodrigues (1988, p. 49) sobre o fantástico atual, no qual “não há reconstrução; nenhuma explicação é dada ao acontecimento estranho, permanecendo B...C [a indeterminação]⁶³ na total ambigüidade”. Vê-se também que o realismo mágico, fazendo uso da ficção, usa vários recursos para poder promover uma reação a um conhecimento, por natureza limitado, do homem sobre o mundo, já que esse conhecimento teima em ser vedado ou reduzido pelos paradigmas científico-rationais das ciências positivistas.

Na obra, um outro exemplo, no qual o mundo intuitivo palpita junto ao racional, descortinando o mistério oculto em sua lógica, é o da vitória-régia (p. 41). Pelo excerto, percebe-se que acontecimentos mágicos e fugazes, fora do alcance da compreensão, são interseccionados com o real do contexto cotidiano, deixando, apenas, entrever ou subentender uma outra realidade que faz sua morada entre o real e o mágico da mesma realidade.

Como se pode ver, no percurso diário de Oswaldo Cruz rumo a seu emprego na fábrica de tecidos Corcovado, a planta aquática, vitória-régia, misturada a sua lenda local e Amazonense de estrela das águas, com a criança loira e angelical, de natureza ocidental e européia, dá origem a uma outra realidade inapreensível e fugaz, advinda das raízes brasileira e européia: a criança loira e linda levada pela folha de vitória-régia na correnteza do estreito canal do Amazonas.

Todos os dias para lá te diriges. É uma caminhada agradável; passas pelo Jardim Botânico, cujas altas, hirtas palmeiras guarnecem tranqüilas aléias. Ali estão espécimes da fauna brasileira. Ali está a vitória-régia, planta aquática de folha tão grande que uma

⁶³ “Considerando a história total uma seqüência representada por ABCD, suponha-se que uma das partes não fique totalmente explicitada. A indeterminação será representada pelos pontos suspensivos: B...C” (RODRIGUES, 1988, p. 48).

criança pode sobre ela se sentar. Certa criança loira e linda que sobre ela se sentou, num igarapé da Amazônia, foi levada pela lenta correnteza e sumiu: tal o destino das frágeis criaturas imaginárias, principalmente quando loiras e lindas. (SCLIAR, 1992, p. 41)

Nota-se que essa planta aquática do Jardim Botânico, guardando seus vínculos com a flora de onde nasceu, parte da natureza para a ciência, e, muito mais que abordar apenas sua lenda; ou Moisés, o bebê da **Bíblia**, nos juncos à borda do Nilo; ou Ceci, a personagem alencariana, na cena final de **O guarani**; ou, ainda, as crianças loirinhas, típicas criaturas celestiais, elenca a verdade mágica posta no mundo representado, mas pouco apreensível nas lentes convencionais do cotidiano. Afinal, de acordo com o que assinala Bozzetto, ao diferenciar o “real maravilhoso” do “realismo mágico”, diz que o primeiro, institui uma escrita original do mundo, pois ele devolve ao objeto o mundo em seu “maravilhoso”, enquanto que o segundo, ao contrário, faz alusão a um modo de representação do objeto, sendo uma estética, embora obras como **Cem anos de solidão**, de García Márquez, tentem conjugar essas duas diferenças⁶⁴. Daí que para precisar uma terminologia a ser utilizada, a visão de realismo mágico spindleriana, abordada mais à frente, a cada vez mais, mostra-se a mais coerente por postular uma ótica aditiva e globalizante das várias terminologias.

Tem-se outro exemplo de realismo mágico, em **Sonhos tropicais**, quando se abre uma úlcera (p. 15) na testa ou na fronte do garoto Oswaldo Cruz. Todavia, o mistério latente é naturalizado ao se usar o conectivo “como” que dá a idéia, apenas, de comparação e não de realidade.

A demonstração acontece, quando, na escola, o menino é convocado a ir até sua casa, onde seu pai, o doutor Bento Gonçalves Cruz, amigo da disciplina e da integridade, espera-o para lhe dizer que se esqueceu de arrumar sua cama. Então, sozinho no quarto a executar sua tarefa, brotam-lhe lágrimas e lhe surge a ferida, invisível, mas igualmente dolorida, pelo desamparo e pelo não apoio da mãe com um

⁶⁴ “On pourrait remarquer que le ‘real maravilloso’ renvoie à l’objet, le monde, en soi ‘merveilleux’: il institue un rapport original au monde. Par contre le ‘réalisme magique’ fait allusion à un mode de représentation de l’objet. Il renvoie à une esthétique. Mais les oeuvres constituent peut-être le lieu et le moyen pour que cette vision du monde et ces tentatives esthétiques se conjoignent. On peut penser à *Cens ans de Solitude* de G. Garcia Márquez, comme un exemple possible de cette ‘conjoncture’” (BOZZETTO, 1998, p. 96).

beijo, o que ela, jamais, ousaria fazer, naquele momento, por configurar em uma intervenção na ordem paterna. Esse evento incrível é ilustrativo no sentido de que as ciências ocultas e oníricas, que não seguem necessariamente o chamado “intelectualismo” cultural e lógico também apresentam um sentimento face à realidade representada.

Causa-te, Oswaldo, sofrimento atroz a falta deste beijo. É como se tivesse na testa (ali onde Caim recebeu sua marca?) ou na frente (ali onde brotaram os chifres daquela estranha moça, a Lucy Smith?) uma úlcera; uma úlcera que ninguém vê — a pele está íntegra — mas que nem por isso é menos dolorosa: chaga, estigma. E só o bálsamo representado pelos cálidos, úmidos lábios de tua mãe pode aliviar teu medonho sofrimento. Um sofrimento que te faz bradar: mãe, por que me abandonaste? Mãe, beija-me, mãe! No minuto seguinte ela está a teu lado, te beijando. (SCLIAR, 1992, p. 15).

Nesse caso, não se pode dizer que os elementos, não visíveis ao olho nu da realidade, evocam ou remetem a várias episódios de ordem bíblica, lendária e literária, objetivando justificar a presença do universo não racional, inerente ao real, mas, pode-se colocar que o fragmento traz à mente uma riqueza de discursos que se interceptam, como a marca bíblica do castigo de Caim, por ter matado seu irmão, à causa da inveja; a lenda britânica da puritana Lucy Smith que se transforma em novilha, por ter desobedecido o pai e se deixado vacinar; o episódio literário da obra proustiana, **À la recherche du temps perdu**, em que o garoto Marcel não é capaz de dormir, porque a mãe não pôde vir lhe dar o costumeiro beijo antes dele dormir, por causa de algo como uma festa na domesticidade da casa. Além disso, exemplifica o diálogo de uma passagem do romance com outra, e monta, dessa forma, uma teia discursiva, em sua cumplicidade intratextual.

A penúltima mostra do mágico da realidade pode ser vislumbrada no episódio dos porcos emergentes da lama (p. 29-30, 97-98), no qual o racional e o não lógico racionalmente, têm o mesmo peso avaliativo, tanto para o narrador quanto para as personagens, professor e estudantes de medicina de cuja turma pertence Oswaldo Cruz,

pois, sem seus deuses e sem encanto com o mundo, apresentam-se céticas⁶⁵, em relação à referência do professor de microbiologia a tal ocorrência.

— Mas a verdade é que a medicina moderna deve muito a Louis Pasteur, que aliás não era médico, mas químico. Fez uma carreira impressionante. Começou demonstrando que a geração espontânea não existe. Ora, senhores, na geração espontânea muitos acreditaram, a começar pelo grande Aristóteles. Ratos nascendo de lixo, moscas brotando da carne podre — e eu mesmo conheci, no Nordeste, um homem que semeava porcos. Sim, senhores, semeava porcos: uma orelha, uma pata, o fígado, tudo isto ele semeava na lama, em noite de lua cheia, dizendo certa reza. Aí, doutor, contou-me, a gente espera umas quatro semanas; começa então na lama uma agitação, um borbulhar, e um dia se vê um olhinho nos espiando alegre da lama, e logo um porco aparece, um leitãozinho gordo. Este homem se propôs a me ensinar, por módica quantia, a tal reza. Não aceitei. Poderia ter ficado rico, criando suínos imaginários, mas preferi o ensino da microbiologia. Trata-se de verdadeira vocação para o sacrifício. (SCLiar, 1992, p. 29-30).

A repetição na página 98 praticamente literal, começando por “conheci”, ao invés de “eu mesmo conheci”, de igual modo, é uma forma usada para se iniciar os “casos” e lhes suscitar maior credibilidade por parte do enunciatário/ouvinte, ao se mencionar que o próprio enunciatário conheceu a pessoa que aliás conta com a “boca dela”. Scliar, ao introduzir na ficção esse lado do real próprio das narrativas contadas, com seu caráter oral, mas habitante da convenção literária, mesmo em meio à moderna produção industrial, à tecnologia de informação e aos mercados literários internacionais, confirma o parentesco do escritor do realismo mágico com o contador de histórias, conforme lembra Moses⁶⁶.

⁶⁵ “It is, in short, the world of modern society in which the gods have vanished and in which scientific rationalism, religious skepticism, and the secularization of civil society are taken for granted. The realistic novel, in short, represents what Max Weber calls the ‘disenchantment of the world’” (MOSES, 2001, p. 110).

⁶⁶ “That is, in the midst of a written and printed text — itself a product of modern modes of industrial production, information technology, and international literary markets — the magical realist writer often dramatizes the role of the traditional storyteller, who orally narrates one or

O romance realista mágico prevê sua transversalidade com outras disciplinas para que o homem possa entender o mundo e se entender melhor. Na obra, o professor de microbiologia explica à turma de Oswaldo Cruz que ciência e fantasia, no sentido de magia, sempre andaram juntas, apesar da arrogância e presunção científicas: “Ciência e fantasia sempre andaram, sabeis, de mãos dadas: a química e a alquimia, a astrologia e a astronomia. Sob o véu diáfano e inocente da ilusão, a implacável subversão: a ciência é a arma com a qual a burguesia abaterá o inimigo feudal” (SCLIAR, 1992, p. 25).

Por ocasião do outro exemplo de reduplicação dos seres que se originam da lama, os porcos, nas páginas 97-98 realmente é possível arrolar a transversalidade disciplinar do realismo mágico tanto em relação à ciência médica — na fala do professor de microbiologia de Oswaldo Cruz —, quanto em relação à ciência terapêutica — na anamnese que o Prefeito Pereira Passos faz ao Dr. Cruz sobre seus sonhos, nos quais a cabeça de um porco nojento e velho lhe pisca e lhe persegue, ao que o lendário prefeito interpreta administrativamente como a necessidade de se demolir cortiços do Rio de Janeiro, o Cabeça de Porco, por exemplo, a fim de dar à capital fluidez ao trânsito, “o sangue do organismo econômico”. O que coincide com o parecer de Hegerfeldt (2002), para quem o realismo mágico insiste vigorosamente em mostrar sua natureza construída, já que todas as visões de mundo são essencialmente construções regidas pela causalidade e, portanto, os eventos obscuros são sinais e sintomas dessas causas e efeitos, devendo caminhar lado a lado com os eventos visíveis, a fim de fazer brotar a contradição e, em consequência, avivar uma nova percepção humana, proporcionando a discussão e a revisão da estrutura do mundo.

O último exemplo a ser tomado para análise do realismo mágico scliariano, em **Sonhos tropicais**, sobre a conversa do narrador-alcoólatra com sua garrafa (p. 188-191), reportando a seu diálogo (ou monólogo?), constante, com ela sobre o falecido sanitarista Oswaldo Cruz, deixa transparecer uma agudez emotiva, mas também referencial do narrador. Nessas únicas páginas da obra, quem narra também é esse médico alcoólatra e desempregado, mas é o único trecho em que o foco narrativo está

several of the most memorable magical episodes. (Of course, the oral character of these stories is necessarily a literary fiction or convention.)” (MOSES, 2001, p. 112-113).

em terceira pessoa, somente por se tratar de um exercício de redação de prontuário médico, feito por ele.

É alcoólatra. Dependendo de seu crédito no bar da esquina, toma o que chama de “vários martelos de parati” por dia, cerveja e até uísque. Conversa muito com a garrafa e também com Oswaldo Cruz, famoso sanitarista já falecido. Sustenta que assunto não lhe tem faltado. É que se dedica a estudar a vida de Cruz. Desde que perdeu o emprego o emprego, frequenta assiduamente a biblioteca de Manguinhos. Cita, entre suas leituras: a biografia de Oswaldo Cruz escrita por Salles Guerra; a *Opera omnia*, coletânea de trabalhos de Cruz; *A escola de Manguinhos*, de Olympio da Fonseca Filho; *Oswaldo Cruz e a caricatura*; *Oswaldo Cruz no julgamento de seus contemporâneos*; e muitos outras. (SCLIAR, 1992, p. 190).

É interessante a técnica não discriminatória, usada por Scliar, pois, ao mesmo tempo em que coloca, no mesmo pé de igualdade, no interior do todo textual, o subjetivo e o objetivo, o racional e o mágico, confere ao texto uma destituição hierárquica da sobreposição de um discurso a outro e de uma categoria literária a outra, num processo de relativização e de desautoria dos discursos e das formas “superiores”, além de dar o turno discursivo a um alcoólatra, alguém, por natureza, colocado à margem, indo de encontro ao que é previsto nas obras de autores realistas mágicos, segundo as ponderações de Moses⁶⁷.

3.3 A precisão do termo

Para se tentar estudar os processos inexplicáveis racionalmente na obra **Sonhos tropicais**, de Moacyr Scliar, partiu-se, com parcialidades, do que Menton (2001) considera como realismo mágico — claro, sem a pretensão de reduzir a obra a uma só vertente literária —, para finalmente chegar às considerações de Spindler (1993), sobre

⁶⁷ “The authors of many magical realist novels, as well as their reviewers and critics, have emphasized the ways in which new alternative voices of the marginalized and the subaltern are to be heard in their pages” (MOSES, 2002, p. 114).

tal questão, explanadas em seu artigo “Magic realism: a tipology”, embora seja válido dizer que outros romances scliarianos, como **A guerra no Bom Fim** (2001c), **A majestade do Xingu** (1997a), **O centauro no jardim** (1985a), **Cavalos e obeliscos** (1981), muitos de seus contos de **A balada do falso Messias** (1976a), **A orelha de Van Gogh** (2000d), **Histórias da terra trêmula** (1976c), **Histórias para (quase) todos os gostos** (2001d), **O anão no televisor** (1979a), **Os melhores contos de Moacyr Scliar** (2003b), **O carnaval dos animais** (2001f), e muitas de suas crônicas de **Minha mãe não dorme enquanto eu não chegar** (2001e), e **O imaginário cotidiano** (2002c) também apresentem características que dariam bons estudos, além de necessários, em relação a esse veio da literatura fantástica no cotidiano da obra do escritor-médico, tendo-se em vista que, assim como cada autor, cada obra pode ter suas especificidades de realismo mágico.

Tanto no romance quanto no conto não são raras as passagens em que o escritor lança mão do recurso ao fantástico, abrindo espaço para o sonho, a alucinação ou o gesto insólito que provoca invariavelmente a fratura da realidade. Nem por isto deixa de pertencer à linhagem realista. Scliar obteve aquele “realismo integral” dos verdadeiros narradores que admite na sua tessitura precisamente aquilo que a realidade contém de mágico, onírico ou...irreal. (CHAVES, 1994, p. 79).

Spindler (1993) tem como objetivo incorporar as diferentes manifestações do Realismo Mágico em só um molde, mantendo os pontos de contato entre elas. O crítico coloca que, ao surgir o termo com Franz Roh, em 1920, aplicado a um grupo de pintores, na Alemanha, ele (o termo) prescreve um novo olhar sobre a realidade, portanto, não uma mistura de realidade com fantasia, mas uma maneira de revelar o mistério oculto nos objetos da realidade cotidiana. Em 1949, no prólogo de seu livro **O reino deste mundo**, Alejo Carpentier apresenta seu conceito de “o real maravilhoso”, não como as fantasias de um autor em particular, mas como os prodígios naturais, culturais e históricos que fazem a América, fonte superior e inesgotável de verdadeiras maravilhas, ser tão diferente da “malfadada pretensão de suscitar o maravilhoso” da Europa, além de revelar sua desilusão com o Surrealismo. Carpentier parte da fascinação surrealista pelo “merveilleux”, mas apresenta duas visões de mundo

contrastantes: uma racional, moderna e discursiva e outra mágica, tradicional e intuitiva. Porém, diferente dos surrealistas que pretendem separar a realidade oculta da realidade do dia-a-dia, o real maravilhoso pretende representar a realidade modificada pelo mito e pela lenda, aproximando, assim, as idéias de Jung de “inconsciente coletivo” às idéias de Freud de inconsciente individual, o que atraiu os surrealistas. Em 1940, Miguel Angel Astúrias, interessado na concepção da realidade colorida por crenças mágicas de Maya de Guatemala, diz que o “realismo mágico” é assim chamado, porque a realidade surge não do palpável, mas da imaginação mágica. Em 1954, em uma palestra sobre “Realismo Mágico na Ficção Hispano-Americana”, em Nova Iorque, Angel Flores parte de Roh, incluindo no realismo mágico as narrativas que transformam o comum do dia-a-dia no assustador e no irreal, em um tempo atemporal, onde o irreal faz parte da realidade. Baseado em Flores, essa categoria começa a se associar a narrativas que empregam com aparente segurança descrições realistas de acontecimentos fantásticos, o significado oposto do termo original. Realismo mágico e “realismo maravilhoso” tornam-se, mais ou menos, intercambiáveis e aplicados ao “Romance Novo” pós-Segunda Guerra Mundial. Em 1967, Luís Leal tenta retornar à fórmula original de Roh de fazer o comum parecer sobrenatural, pois para ele o escritor mágico-relista compactua com a realidade objetiva e tenta descobrir o mistério dos objetos, vida e atos humanos, sem usar o fantástico. Semelhante a Leal, Enrique Anderson Imbert rejeita o sobrenatural no realismo mágico que, para ele, é protonatural, i.e., excede o normal, sem transcender os limites do natural, dando aos acontecimentos reais uma ilusão de irrealidade. O debate atinge uma esfera maior que passa a ter duas diferentes e contraditórias depreensões do termo: (1) o original, que apresenta a realidade a partir de uma perspectiva incomum sem transcender o natural, mas que induz no receptor um senso de irrealidade, no estilo, apresenta o natural como sobrenatural e na estrutura, exclui o sobrenatural como interpretação válida, e (2) o uso atual, o mais comumente empregado pelos críticos de ficção latino-americana e substituto do uso (1), contrastando duas visões de mundo (uma “racional” e outra “mágica”), apresentadas como se fossem contraditórias, ao lançarem mão de mitos e crenças de grupos etno-culturais para os quais essa contradição não se manifesta. O uso (2) baseia-se na extensão do “real maravilhoso”, sinônimo de realismo mágico na América Latina, e, no

estilo, o sobrenatural é apresentado como natural, enquanto que, na estrutura, o sobrenatural é essencial para a existência do realismo mágico. Chanady propõe três critérios para que um texto pertença ao realismo mágico ou não: duas conflitantes visões de realidade (o natural e o sobrenatural, o racional e o irracional, o “esclarecido” e o “primitivo”), a aceitação e validade dessas duas visões pelo narrador, a reticência do autor sobre a veracidade do sobrenatural. Nem o uso (1), de tradição pictorial e européia, nem o uso (2), de tradição literária e latino-americana, por si só é suficiente para dar conta de todos os diferentes exemplos de obras mágico-realistas. Então Spindler propõe uma tipologia unificadora e, ao invés de ter duas concepções diferentes, o realismo mágico terá apenas dois lados para a mesma moeda, além de um terceiro tipo, apesar de haver mais pontos de coincidência entre os três tipos e de eles não serem mutuamente excludentes. Obras de um mesmo autor podem cair em diferentes categorias que aliás correspondem a três diferentes significados da palavra “mágico”. No **realismo mágico metafísico**, “mágico” é tomado como conjurar, produzir efeitos surpreendentes pelo arranjo dos objetos naturais por meio de truques, instrumentos ou ilusão ótica, e corresponde à definição original do termo. Na pintura, tem-se uma atmosfera tranqüila e melancólica, em que a claridade das cores e a precisão das dimensões formam contrastes com cada “sombra”, a fim de dar o efeito metafísico. Em literatura, encontra-se em textos que induzem a um senso de irrealidade no leitor pela técnica do *Verfremdung* (estranhamento), por meio do qual uma cena familiar é descrita como se fosse nova, desconhecida e impessoal, mas sem lidar com o sobrenatural para dar o efeito do mistério, o romance abre na mente do leitor a impressão de ser confrontado com uma alegoria ou metáfora de algo quase ao alcance, mas desconhecido. No **realismo mágico antropológico**, “mágico” é mostrado no sentido antropológico de um processo usado para influenciar o curso dos acontecimentos fazendo funcionar os princípios secretos que controlam a Natureza, o narrador normalmente tem “duas vozes”, retratando os acontecimentos de um ponto de vista realista ou mágico, ao se referir aos mitos, história e cultura (“o inconsciente coletivo”) de um grupo etno-social, e corresponde à definição atualmente mais específica de realismo mágico, fortemente associado à América Latina. Críticos europeus tais como Jean Weisgerber guardam o termo “realismo maravilhoso” para a variedade latino-

americana, em distinção ao realismo mágico europeu, sinônimo do tipo metafísico. Spindler prefere, para essa variedade, o uso de realismo mágico antropológico por ser um termo mais exato e prático, além de colocá-lo dentro de uma categoria maior (Realismo Mágico) do qual é parte e não confiná-lo à América Latina, como o real maravilhoso (americano) faz. Na literatura latino-americana, o realismo mágico antropológico participa de uma tendência mais geral, preocupada temático e formalmente com o estranho, o inexplicável e o grotesco, e com a violência, a deformidade e o exagero, tendência que recebe o nome de *neobarroquismo*, além do impacto modernista e provincianista, sendo que esta última tendência, por vislumbrar nas personagens uma consciência racional convivendo com uma “consciência mágica”, igual ou superior ao racionalismo ocidental, liga o realismo mágico antropológico à cultura popular, mágica e mítica, embora não seja exclusivamente hispano-americana. A força do realismo mágico na periferia (América Latina, África e Caribe) comparada ao centro (Europa e Estados Unidos), deve-se ao fato de que mitos coletivos e crenças pré-industriais adquirem maior importância na criação de novas identidades nacionais. Periferia e centro se igualam, à medida que o realismo mágico dá a mesma importância à cultura popular e às crenças mágicas que os ocidentais dão à ciência e à racionalidade. No **realismo mágico ontológico**, “mágico” se refere às ocorrências inexplicáveis, prodigiosas e fantásticas que contradizem as leis naturais e não possuem explicação convincente, não correspondendo a nenhuma perspectiva cultural em particular. É uma forma individual, em que o sobrenatural se apresenta de modo realista, como se não contradissesse a razão, nem fosse inexplicável. O autor exercita de forma livre sua criatividade de escrita, sem fazer referência à imaginação mítica de comunidades pré-industriais. O narrador não está cético ou perturbado em relação ao sobrenatural, como ocorre na literatura fantástica, descrevendo-o como se fosse uma parte normal da vida comum. Formalmente o verdadeiro estilo empregado no realismo mágico ontológico, no qual situações impossíveis são descritas de forma realista, representa o oposto do estranhamento do realismo mágico metafísico. Esse tipo de texto pode ser interpretado no nível psicológico e os acontecimentos descritos vistos como o produto da mente de um indivíduo “perturbado”, entretanto é um texto mágico-realista, pois a visão “subjetiva” e irreal é endossada pelo narrador “objetivo” impessoal, por outros

personagens ou pela descrição realista de eventos com estruturas normais e plausíveis. Trabalha com duas realidades: uma subjetiva e irreal e outra objetiva e ontológica.

Em **Sonhos tropicais**, de Moacyr Scliar, partiu-se do conceito de realismo mágico, mais amplo, com muitas restrições, dado por Menton (2001), em relação à ambientação textual coabitada, de modo impassível, pelo inverossímil no verossímil, e mediado por vários outros críticos, como Chiampi (1980), Hegerfeldt (2002), Gomes (1989) e Leal (1995), tendo-se em vista que, na obra, estão espalhadas as peculiaridades dessa categoria literária proveniente da literatura fantástica, para depois chegar-se a um conceito desse estilo e estrutura de literatura, mais precisos, ou seja, o realismo mágico ontológico, dado por Spindler (1993), apesar de que a obra continua, em linhas gerais, portando as características colocadas pelos outros críticos, que, inclusive, são as mesmas desse último, apenas ele as classifica, de forma mais sistemática. Isso permite conservar o romance no sentido múltiplo do termo realismo mágico, mas também colocá-lo em uma tendência mais específica do mesmo termo, além de que, pelo fato de pertencer ao realismo mágico ontológico, em sua predominância, a obra não está imune de características que permitam enxergar também momentos das outras tendências realistas mágicas, aliás todas faces da mesma moeda.

De modo mais específico, depois da distinção dos três tipos de realismo mágico oferecida por Spindler, colocar-se-á o texto scliariano em pauta no segmento ontológico do termo por vários motivos. Às ocorrências inexplicáveis e fantásticas de entidades do imaginário coletivo e individual, como o Saci, a Princesa Moura, Lucy Smith, o marinheiro, a vitória-régia, a úlcera, seres da lama e a garrafa, apesar de incoerentes com o regimento do mundo ordinário, não há nenhuma preocupação em justificar sua presença, nem, muito menos, de convencer o leitor a favor ou contra seus prodígios. Quando o Saci aparece na penumbra, onde Oswaldo Cruz, escondido, reflete sobre seu protagonismo na Revolta da Vacina, que se encontra ao vivo nas ruas do Rio de Janeiro, sua aparição, embora se refira ao misticismo das comunidades pré-industriais, é dada de forma totalmente natural e até banal para o sanitarista que só lhe arremessa um vaso de cristal, porque o negrinho está sempre a rir e debochar dele. Percebe-se que nem o médico-narrador, nem os estudantes de medicina da disciplina de microbiologia se

mostram absolutamente intrigados com o sobrenatural nos porcos que vão nascendo da lama, a partir de orelhas, patas, fígado, etc., pelo contrário, aceitam o absurdo de forma tão natural que dá a impressão de que se semear partes suínas elas realmente nascerão como as sementes nascem na terra. O diálogo ou monólogo permanente do narrador com a garrafa de bebida alcoólica e com o falecido Oswaldo Cruz dá margem a interpretar essa obra no nível psicológico, pois o narrador-personagem é um alcoólatra, portanto mentalmente “perturbado”, que dialoga com sua garrafa e com o falecido sanitarista, mas não será, assim, interpretada, uma vez que, embora o narrador se debruce em sua apreensão psicológica, subjetiva e irreal dos acontecimentos, pauta-se, de igual modo ou até mais, na concepção referencial, objetiva e ontológica que a leitura dos textos histórico-biográficos dá a respeito do falecido sanitarista, apresentado, em verdadeiras descrições realistas de eventos normais e históricos, e ao lado de outras personagens de existência comprovada, como o Bento Gonçalves Cruz, Salles Guerra, Rodrigues Alves, Pereira Passos, Adolfo Lutz, Vital Brasil, e muitas outras. A antinomia é deixada irresoluta, permanecendo no plano do “parecer” e da causalidade moralista, mesmo depois da análise médica, na estranha ocorrência do polvo que ataca o marinheiro e este adquire nevrose cardíaca, imprimindo no leitor uma sensação perturbadora. A existência da úlcera na testa ou na fronte do menino Oswaldo Cruz pretende ser relativizada e camuflada de forma que o irracional pareça não contradizer a razão, pela presença comparativa da conjunção “como”, e caso semelhante acontece com o clarim onírico do castelo onde Oswaldo Cruz se encontra com a Princesa Moura, pois para que o acontecimento ilógico não sofra contradição, ele é transformado catarticamente no clarim real que marca a chegada de mais um dia. No contexto da Revolta da Vacina, apesar de suscitarem histórias como a de Lucy Smith, a bela transformada em vitela, como campanha anti-obrigatoriedade da vacina, a transformação horripilante não tem mais poder para provocar nada no público carioca, que protesta não contra a vacina e sim por outros propósitos, como as formas de governo autoritárias, de forma que o corriqueiro e o não corriqueiro têm a mesma natural receptividade, não sendo suscitado, pela leitura da obra, nenhuma provocação para o mistério ou o suspense. No Jardim Botânico, as enormes folhas de vitória-régia, em algum momento, levaram crianças loiras e lindas pela correnteza, porém para tal

mistério não se pede nenhuma explanação, o leitor é apenas convidado a embarcar também na folha dessa magistral planta aquática e aceitar a realidade ontológica desse incrível evento.

Por conseguinte, olhando a partir de uma ótica spindleriana para o romance **Sonhos tropicais**, nota-se que nessa obra de Moacyr Scliar, embora o autor faça uso, em sua composição, de forma particularizada, de elementos inexplicáveis e grotescos como mitos e crenças coletivos, dando o mesmo grau de importância às culturas modernas e tradicionais, latino-americanas e européias, e mostrando que o conhecimento popular e não racional existe igualmente ao lado do científico e positivista, ambos inerentes a uma versão antropológica de realismo mágico, as peculiaridades da narrativa, como um todo, estão vinculadas ao realismo mágico ontológico.

Conclusão

Uma vez que moderno implica em eterno presente, pós-moderno só pode implicar em um marcador de diferença temporal de importância circunstancial, embora com notável desenvolvimento teórico (ANDERSON, 1999, p. 20).

Falido ou não, esgotado ou não, o projeto modernista está aí implementado e carente de diferentes olhares e críticas, embora também se saiba da dificuldade de percepção inerente ao posto do contemporâneo.

É desse posto da contemporaneidade que o pós-moderno tenta imprimir suas marcas de reflexividade nas lacunas e nas interrogações deixadas pela modernidade, mostrando-se atento à concomitância em que os discursos tanto do centro quanto da periferia se motivam, e incrédulo à representação e ao império da linguagem cujo referente é ela mesma e sua inocência é apenas convenção semiótica.

Sarlo (1997) diz que na atualidade o denominador comum é a miscelânea da imagem, mas sustentada pela velocidade do *zapping* que passeia pelo projeto de presente das culturas. O estilo padrão vigente é o *show*, no qual tudo se transformou. “Apesar de tudo, as imagens significam cada vez menos e, paradoxalmente, são cada vez mais importantes” (p. 68).

Daí que a híbrida literatura pós-moderna, sendo terreno fértil a discursos de outras áreas e, inclusive, ao uso lingüístico que dela faz a cultura de massa, para ver criticamente e com um pouco mais de nitidez seu derredor, atém-se às micro narrativas, colocando juntas a grande arte e a arte das massas, a fim de melhor desconstruí-las, criticando e problematizando seus processos ideológicos. Os conceitos de originalidade e cópia, bem como a pureza do ser são todos implodidos dentro da exaustão esquizofrênica da contemporaneidade em favor do pastiche de uma realidade representada, mais real que a própria realidade, portanto, de uma hiperrealidade, na qual o real atual é apenas o signo lingüístico de outrora.

A contaminação do dentro (centro) pelo fora (margem) e vice-versa remete, no caso, não à idéia de subordinação ou de rejeição dos modelos europeus, e sim do dependente convívio com eles, inerentemente, alterando, transgredindo e suplementando-os.

Talvez seja por isso que Anderson (1999, p. 33) considera de antemão **A condição pós-moderna** (1979), de Lyotard, a obra mais citada sobre o assunto, pois pela primeira vez “no título e no tema, (...) foi o primeiro livro a tratar a pós-modernidade como uma mudança geral na condição humana”, não meramente na estética ou na política, mas na política da cultura do dia-a-dia.

Essa mudança, conforme pondera Bauman (1998), gera na sociedade, ao invés de mais liberdade, mais vontade dela, devido à consciência de que ganhar o valor da liberdade é também perder outros valores.

A América Hispânica e toda a América Latina — além de que o escritor gaúcho, Moacyr Scliar também se encontre na fronteira do Brasil com a hispanoamérica —, com suas respectivas literaturas, são a heterogênea expressão de uma pós-modernidade nativa⁶⁸, prendida e desenvolvida no/do próprio processo de colonização eurocêntrico. Sua identidade é por si só atípica e multicultural.

⁶⁸ Segundo Anderson (1999), ao contrário do que se imagina, o termo e a idéia de pós-modernismo não surgem no centro, Europa e Estados Unidos, mas na periferia, América hispânica. Surge na década de 1930, uma década antes de seu surgimento na Inglaterra e nos Estados Unidos, cunhado por Federico de Onís. Ele o usa para “descrever um refluxo conservador dentro do próprio modernismo: a busca de refúgio contra o seu formidável desafio lírico num perfeccionismo do detalhe e do humor irônico, em surdina, cuja principal característica foi a nova expressão autêntica que concedeu às mulheres” (p. 10), contrastando-o com a radicalidade ultramodernista em uma poesia rigorosamente contemporânea de alcance universal. É claro que como categoria de época e não estética só surge no mundo anglófono uns vinte anos mais tarde. No primeiro volume de **Study of history** (1934), Arnold Toynbee já argumenta que duas forças poderosas concorrem para moldar a recente história ocidental: o industrialismo e o nacionalismo. Embora após A Segunda Guerra Mundial, como historiador, Toynbee tenha que encontrar novos horizontes para a época, quinze anos depois, na publicação do oitavo volume, em 1954, sua definição em relação à idade pós-moderna continua negativa sobre suas duas evoluções: a ascensão de uma classe operária industrial no Ocidente e o convite de sucessivas *intelligentsias* fora do Ocidente a dominar os segredos da modernidade e voltá-los contra o mundo ocidental. Quatro décadas depois, com a perspectiva de uma terceira guerra, nuclear, Toynbee decide que a categoria de civilização ocidental, a tecnologia desenfreada, torna-se universal, mas com promessa de ruína sobre todos. Em 1959, apropriam-se do termo C. Wright Mills e Irving Howe; em 1960, Harry Levin; e, assim, sucessivamente.

Aliás, Guelfi (1994, p. 295) coloca que uma forma pós-moderna de problematizar a racionalidade dos sistemas de pensamento impostos nas relações entre o centro e o Terceiro Mundo, considerado o *outro* colonizado, é questionar e desconstruir os estereótipos etnocêntricos embutidos nos povos colonizados. Nos países latino-americanos, algumas tendências literárias pós-modernas de escrita contra o imperialismo eurocêntrico é o realismo mágico, na linha de Gabriel García Márquez. Essa escrita, por sua hiper-racionalidade, desconstrói a racionalidade central e homogeneizadora que sempre sufocou as manifestações culturais.

Em Scliar, tal forma de reflexividade não se faz por vezes sem uma pitada de humor — humor não apenas típico dos judeus, mas do cidadão pós-moderno —, única ferramenta válida no convívio com o *nonsense* existencial, porquanto, segundo Minois (2003, p. 572), o humor é o único remédio capaz de distender os nervos do mundo sem adormecê-lo, dando-lhe liberdade de espírito sem torná-lo louco, e desse modo colocar o peso de seu próprio destino nas mãos dos homens sem quebrá-las.

Moacyr Scliar, como escritor pós-modernamente reflexivo, aborda a expressão da minoria étnica judaica, bem como sua ideologia discursiva e sua cultura impregnada de poder não factual e transparente, mas representado e comunicativo. A dramaticidade da realidade textual é flagrante na obra scliariana, além de estar a serviço da resistência ao poder do capitalismo avançado e de suas práticas totalizadoras de achatamento.

No primeiro capítulo do trabalho, “Moacyr Scliar”, o autor é apresentado em sua genealogia e em sua bibliografia. Descendente de judeus russos, vive no gueto judeu do Bom Fim, em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, em meio à pobreza, à prática e aos conflitos com a cultura e a religião judaico-brasileira, incluindo o ouvir histórias com a graça e o humor peculiares aos judeus.

O importante a ressaltar é que, de seus primórdios hispanoamericanos, o pós-modernismo atual parece conservar algo da idéia de pós-modernismo de Onís, tanto no que diz respeito ao conservadorismo típico do capitalismo avançado quanto à reação radical e reflexiva a ele, em âmbito universal.

Apesar da vida difícil, o que não lhe faltam são os livros. Assim, do ouvir e do ler histórias, nasce o tenro escritor Moacyr Jaime Scliar (1937), hoje ocupante da cadeira 31, da Academia Brasileira de Letras.

No exercício de duas profissões, o da literatura e o da medicina, uma ocupação doando subsídio à outra, Scliar vive a prática e a reflexão do humano, sobretudo em seus momentos de crise. Contudo, apesar de sua atuação dual, é consciente de que tanto uma quanto outra resulta muitas vezes apenas em utopismo, isso porque, na condição de estrangeiro e contemporâneo, vê a realidade com as lentes do estranho e do exterior.

Como artífice da palavra e tecelão de textos, sente-se orgulhoso de sua repercussão internacional, mas se considera um escritor ligado ao Brasil, embora não tenha “carteira de trabalho assinada”. Ficcionalmente Scliar é representado por meio de uma profusão temática e multiforme, além de plural.

Em meio a tantos temas scliarianos, a pilastra geradora e sustentadora é sem dúvida sua herança judaica. É no momento o único escritor brasileiro a dar voz e vez, de forma expressiva, a essa minoria étnica brasileira, à medida que desvenda seu processo de culturação e aculturação. Pois outros escritores representantes do judaísmo na literatura brasileira, como Samuel Rawet e Clarice Lispector, nem sempre se posicionaram politicamente em relação a essa causa.

A ficção e a história são pontuadas pela linguagem, já interpretada e comum a ambas. Por isso se faz necessário ter em vista o ponto a partir do qual são narradas, principalmente, em se tratando de contextos ditatoriais ou revolucionários, como é o caso de algumas obras scliarianas, como **A estranha nação de Rafael Mendes**, **Sonhos tropicais** e **A majestade do Xingu**. Embora Scliar acredite no ensaio como porta de entrada para os grandes textos reveladores das raízes da brasilidade, o fator epistemológico fatalmente subjaz esse tipo de texto, como os demais.

A política é abordada de forma que a ficção enriquece o simples relato, nem por isso mais neutro, mas por isso mesmo analisado mais criticamente pelo crivo literário, como na obra **Mês de cães danados**. As manobras políticas são evidenciadas também em **A estranha nação de Rafael Mendes**, mostrando suas deficiências desde âmbitos locais até internacionais.

A revalorização da cultura, em particular a semita, tem implicações no desfiar da temática judaica. O artista gaúcho atualiza e democratiza em sua arte ficcional essa cultura que é muito anterior à brasileira, e com certeza é sua principal fonte, ao lado da indígena e da africana, já que é a trazida pelo branco, o colonizador-mor do Brasil. A busca da cultura, visível em **O centauro no jardim** e **A estranha nação de Rafael Mendes**, tem a ver com a busca scliariana da(s) verdade(s) sobre si mesmo, além de procurar afundar as estacas e imprimir as marcas das minorias étnicas judaico-gaúcha, residente no extremo-sul do Brasil.

O cotidiano com sua efemeridade é metaforizado, inclusive pela narração do conto ligeiro, e transmite a espontaneidade do dia-a-dia, permeado de resignação, mediocridade e violência no que diz respeito às relações sociais. Banalidades e surpresas do cotidiano são arroladas nas crônicas de **Minha mãe não dorme enquanto eu não chegar** e **O imaginário cotidiano**, bem como nos contos de **O carnaval dos animais**, e no romance **A colina dos suspiros**. O fantástico e a ironia erigidos do corriqueiro são formas críticas de se ver a hiperrealidade, codificada por natureza, e de problematizá-la.

Os cristãos-novos, sob um verdadeiro rótulo da Inquisição estimulador do disfarce e da máscara para uma identidade falsa, fazem parte da etnia da brasilidade. Se os colonizadores, os índios e os negros, em muitos de seus ramos genealógicos, pertencem aos judeus, ou dissimuladamente aos cristão-novos, em **A estranha nação de Rafael Mendes**, segundo o crítico português Margarido (1985), a proposta scliariana é que a etnia brasileira seja concebida a partir de um único tronco genealógico, o do cristão-novo e judeu.

A busca da identidade em Scliar parece relatar o óbvio, pois todo artista como ser humano busca seu auto-encontro por meio de seus atos. No entanto, Scliar busca tal encontro indo direto a ele, sem dar muitas voltas. Em suas personagens muitas vezes ele mostra essa procura na cultura transmitida pelos livros, como em **Memórias de um aprendiz de escritor**, **O centauro no jardim**, **Max e os felinos**, **A estranha nação de Rafael Mendes**, **A majestade do Xingu**, **Éden-Brasil**, **(O ciclo das águas)** e **Um sonho no caroço do abacate**. E essa busca leitora para a identidade é uma ferramenta que, com saciedade ou avidez, viabiliza a intervenção no indivíduo e na sociedade.

A Porto Alegre deixa de ser apenas a capital gaúcha para se transformar em palco do imigrante judeu confinado no Bom Fim com seus hábitos e tradições, na tríade scliariana **A guerra no Bom Fim, O exército de um homem só e Os deuses de Raquel**. Como se vê, além de se exibir a geografia porto-alegrense também se exhibe, em seu mapa, o massificado imigrante judeu, revelando peculiaridades maléficas do ser humano no que diz respeito ao local e ao universal, na trilogia vista, em **(O ciclo das águas), Os voluntários, A estranha nação de Rafael Mendes, O centauro no jardim, Os mistérios de Porto Alegre, No caminho dos sonhos**, e em vários contos, como “Os direitos de Maria”, “O amante da Madona”, “Laços de família”, “O regimento interno da família”, “Notas ao pé da página”, “Pequena história de um cadáver”, e “História porto-alegrense”.

O bíblico aparece na obra scliariana, de forma mais explícita ou menos explícita, em nomes próprios, passagens e referências à **Bíblia** literais ou alteradas, em **Os deuses de Raquel**, “Cego e amigo Gideão à beira da estrada”, **A balada do falso Messias**, “As pragas”, “Diário de um comedor de lentilhas”, “As ursos”, **A mulher que escreveu a Bíblia**, “Um emprego para o anjo da morte”, “As ursos”, “Nós, o pistoleiro, não devemos ter piedade”, “Queimando anjos”, “Amai Henrique sobre todas as coisas” e “Os profetas de Benjamin Bok”. Preceitos bíblicos também são evidenciados, em “Não mentirás”, “Não nos deixeis cair em tentação”, “Toda nudez será castigada”; além de tradições, em **A estranha nação de Rafael Mendes**, “Os pés do patrãozinho”, **O centauro no jardim, (O ciclo das águas)** e **A guerra no Bom Fim**.

A **Bíblia** que, de acordo com Harold Bloom, tem formado a consciência espiritual de grande parte do mundo, permeia uma infinidade de páginas de romances e contos scliarianos, com o Deus impiedoso e misterioso do Velho Testamento, de presença indubitável; ou com seu quixotesco filho Jesus Cristo do Novo Testamento, de presença duvidosa.

O mitológico em obras de Scliar aparece já “tecnificado”, contudo por isso mesmo mostra que está atualizado, de uma forma ou de outra, por causa do poder que exerce sobre os homens. É o caso, por exemplo, do centauro, em **O centauro no jardim**, e da sereia, em **(O ciclo das águas)**, mostrando a dualidade humana e a sobreposição não definitiva de uma das partes sobre a outra. A atualização redimensionada e por vezes

distorcida do mito em momentos de crise de identidade, também se dá com mitos bíblicos do Deus vingativo, em **Um sonho no caroço do abacate**, “As sete pragas”, **A majestade do Xingu**, **A mulher que escreveu a Bíblia**, da profecia que não volta atrás, em “As ursos”, e de Jesus Cristo, em **A balada do falso Messias**.

O lendário no escritor gaúcho é salientado por meio do elemento fundador do estado do Rio Grande do Sul, o índio Sepé Tiaraju, e do símbolo gaúcho de machismo e poder, o coronel Picucha. O primeiro atualiza o representante natural e valente que não se curva nem à Guerra Jesuítica nem à morte, em **A estranha nação de Rafael Mendes**. O segundo atualiza o protagonista da tradição da cultura e do poder, endossado pela honra do gaúcho dos pampas com poncho, bombacha, churrasco e chimarrão, em **Cavalos e obeliscos**. Esses elementos típicos podem passar na história, mas permanecem na lenda, e a partir não só de pontos de vista privilegiados, mas de outros pontos de vista, inclusive menos privilegiados, como, por exemplo, o do olhar de um mendigo, em **Mês de cães danados**.

A infância se duplica, na ficção de Seliar, pois ele evoca a sua própria infância e a infância de seu filho Beto. O escritor, falando de sua condição de menino e de pai, entende que buscar matéria-prima para a ficção no passado tem a ver com o fato de todo ficcionista ser primeiro mais autobiográfico, depois menos — claro que em um plano menos conotativo. As personagens vindas de sua própria infância de incentivo à leitura e à escrita, conseqüentemente, são leitoras e buscam saída para a mediocridade cotidiana na leitura, como se pode ver em **O exército de um homem só**, **Os voluntários**, **O centauro no jardim**, **Max e os felinos**, **A festa no castelo** e **A guerra no Bom Fim**. As personagens vindas de sua paternidade, considerada por ele um fenômeno de transferência e antropofagia, são arquetípicas e salvas da efemeridade cronológica, ou seja, são realmente crônicas, nos contos de **Um país chamado infância**, e nos romances **A estranha nação de Rafael Mendes**, **A majestade do Xingu**, **Um sonho no caroço do abacate** e **O carnaval dos animais**.

Com fantasia/imaginação, à maneira e com a graça típica do mundo infantil, o autor faz uma reflexão comparativa e alegórica sobre problemas individuais e coletivos que cerceiam o mundo do adulto (guerra), em contraposição ao mundo da criança (paz).

O olho é o orientador e impulsionador das ações da mão, é visto como a divindade poderosa que orienta ou como o impulso da mão infantil que instiga. Exemplifica-se essa parte do corpo humano que pode até tomar dimensões fantasmagóricas, em **Os deuses de Raquel**, **O olho enigmático** e **Dicionário do viajante insólito**. Metonimicamente o olho pode representar o olhar guloso do turista, perscrutador do imigrante/judeu, e interativo do escritor/leitor.

A medicina e a literatura para Scliar são combinações comuns, ainda que não necessárias, embora em relação à morte a medicina aceita mais co-parceiros que a literatura. Esta só aceita como co-parceira a ironia, mas como incentivo à vida — **O livro da medicina** e **A paixão transformada** —, e de forma geral um culto à vida coletivo e sanitário — **Oswaldo Cruz**, **Sonhos tropicais**, **A majestade do Xingu** e **O centauro no jardim**. É interessante que a doença ou até a morte podem ser convertidas em vida pelo poder verbal ou impresso da palavra, do diálogo, da anamnese. Todo paciente afinal de contas é um texto para o grande clínico William Osler. Daí a necessidade de se retratar cada vez mais a aproximação entre medicina e literatura, pois mesmo querendo usar uma linguagem simples e neutra, o médico/cientista está inventando e se projetando lingüisticamente, logo não de forma neutra.

Vinculado a esse tema, também, está a criação artificial da vida, maximalista e minimalista, em “Histórias da terra trêmula” e **Cenas da vida minúscula**, respectivamente, já que todo médico e todo escritor, sobretudo de descendência judaica, sentem-se um pouco deuses além de revelar a relação dialética e desafiadora dos judeus com a divindade, de forma criativa e bem humorada.

A psicanálise e a ficção na obra do escritor-médico estão sempre se perpassando, a fim de mostrar a imbricada e estreita relação entre o racional da ciência e o irracional da magia, ocasionada pelo elo da linguagem, instrumento de terapia e de arte. Por essa causa a psicanálise parece estar bem mais próxima à literatura, embora a utilização que ambas fazem do lingüístico tem tanto pontos em comum como incomuns. O que elas têm em comum é principalmente o que diz respeito ao uso da metáfora, bem como da censura e do recalque, como em **A estranha nação de Rafael Mendes**. Já a divergência entre elas é que a função do lingüístico é diferente, pois para a literatura a linguagem e

sua adequação são primordiais, enquanto para a psicanálise a linguagem e sua inadequação são primordiais.

Sem dúvida, com referência às descrições patológicas e sexuais, há uma grande influência freudiana em Scliar, apesar do escritor ressentir o desprezo do pai da psicanálise pelos judeus, de quem Freud também descende.

A obra do imortal Scliar, sintonizada em sua realidade latinoamericana sem se deixar prender a ela, sobressai-se nacional e internacionalmente com a participação do autor em eventos e publicações no Brasil e no exterior. Sua obra bem diversificada já reúne, mais ou menos, setenta livros e muitos deles estão traduzidos para vários idiomas. A prosa scliariana atinge um público bastante amplo, ao falar da condição humana com a máscara que só a ficção admite proporcionar, e com o humor que torna essa fala suportável.

O processo de criação do escritor e médico, subsidiado pela imaginação e pelas experiências do dia-a-dia, busca a reflexão sobre o mundo. Suas personagens centrais, narradoras ou não, em geral, fazem a *performance* do anti-herói, representando a fé extrema ou a apatia patológica nos atos humanos. Não pretendem remir nada nem ninguém, só automatizam o que lhes mandam com a atitude dos perplexos e fascinados ante o poder da representação. Tais figuras quixotescas parecem carregar junto com o autor o fardo judeu, e é por isso que Moacyr Scliar olha com carinho para essas “pessoas que não dão certo” na vida, como em **Sonhos tropicais** e **A majestade do Xingu**.

Scliar revela grande habilidade no zigue-zag temporal e na alternância de turnos entre os narradores. A narrativa dá grandes ou pequenos saltos para frente, para trás ou para o momento da enunciação, em forma de prolepses ou analepses, para usar a terminologia de Genette (19[...]). Esses saltos servem para que a própria trama narrativa vá tecendo seu tecido narrativo, a fim de que tudo seja alinhavado pelo menos provisoriamente no final, como se vê em **Cenas da vida minúscula**, **Doutor Miragem** e **A estranha nação de Rafael Mendes**. Muitas vezes o tempo vem separado em planos, capítulos e disposição gráfica diferentes, como em **Os deuses de Raquel** e **A mulher que escreveu a Bíblia**. Se bem que o tempo, em todas essas obras, torna-se atemporal, uma cronologia cósmica, quando o tempo do cotidiano, da fantasia e até o da

leitura se funde, pois o movimento disjuntivo inicial deixa-se absorver pela ideologia dos outros tempos, de forma que o intertextual se torna intratextual, e o movimento disjuntivo inicial se torna conjuntivo. E assim toda essa forma ficcional passa a fazer parte da ideologia da composição textual.

O foco narrativo, passando da primeira para a terceira pessoa, mostra inclusive uma con-fusão de turnos entre narradores oficiais e oficiosos, como em **A estranha nação de Rafael Mendes** e **(O ciclo das águas)**. Na verdade, tal mescla e impureza do foco narrativo só evidenciam a mudança de turno meramente representada, uma vez que seu *locus* narrativo já está assegurado: a focalização da primeira pessoa, segundo Genette (19[...]). Além disso evidencia o papel performativo, tanto do narrador quanto do autor, pois assim como o narrador é personagem do autor, o autor é personagem do contexto hiperreal que o circunda e o inunda. O sujeito da criação pode até existir, mas débil e vulnerável a todos os vírus que o constituem.

Scliar é dono de um ritmo textual ligeiro, sem rodeios e próximo muitas vezes da fala coloquial, o que justifica o uso do fragmentário e da citação em sua obra, estabelecendo com o leitor uma interação paradoxal. Pois enquanto há o fluir textual da coloquialidade, exige-se dele um papel ativo para preencher as lacunas textuais com significação e subsídio anteriores. Pode-se até metonimizar a forma enxuta de Scliar pelo conto “Rápido, rápido” (SCLIAR, 2003b).

Ao falar sobre a vastidão do mundo com *secura*, cortando o acessório e só deixando o essencial, o escritor demonstra a influência de Kafka em seu fazer literário. Talvez seja por essa busca que privilegie, como lugar para pôr sua ficção, o conto, sabendo que nele os acertos são poucos e os erros são sem remédio. Como excelência da literatura, o conto expande a força verbal de forma completa, habilidosa e sintética, junto ao miniconto, subgênero ao qual Scliar tem se dedicado a fim de continuar chegando ainda mais ao essencial literário.

E embora no momento tenha trabalhado mais com a novela por ser mais gratificante em termos de comunicabilidade com o público, o espaço tomado pelo conto permite sua maior circulação. Nos dias atuais, pela carestia dos livros, a crônica jornalística, concorrendo com a política e o futebol também é uma intersecção entre o leitor e o solitário escritor.

Quanto à técnica de composição, Scliar produz o conto de uma só vez como se fosse uma espécie de inspiração episódica. Já o romance e outros textos são produzidos como uma espécie de “associação livre” das idéias e das notas tomadas. Assim a somatória dessas intuições, achada uma coerência, é o que o ficcionista entende como romance. E quando sua obra se propõe a converter a história à ficção, fica claro para o leitor que seu livro não é sobre história, mas sobre ficção e apenas inspirada na história. Na escrita de Scliar ficam claras uma vertente fantástica assim como uma humorística.

O fantástico, segundo a crítica, eleva Scliar à categoria de um dos principais representantes brasileiros nesse gênero. A narrativa fantástica surge como um recurso para se ver e refletir sobre o real através de suas arestas exacerbadas, como a loucura, em **O exército de um homem só**, e principalmente a violência, em **O tio que flutuava**, **O carnaval dos animais**, **A balada do falso Messias**, **Histórias da terra trêmula** e **O anão no televisor**.

Embora tenha dito que o usou tal recurso mais na redação de **Mês de cães danados**, quando o clima ditatorial requeria escritas mais metafóricas, Scliar segue fazendo uso do realismo mágico. E segundo o ficcionista, essa sua forma diferente e sobre um outro prisma de se ver a realidade convencional é atributo do efeito da fantasia (imaginação), que veio em sua bagagem da infância e com a qual se sente melhor.

Esse prolongamento da literatura fantástica não se restringe apenas a uma necessidade alegórica para se expressar na época da ditadura, mas permeia a narrativa scliariana e acompanha a evolução do gênero fantástico para o realismo mágico, apresentando tonalidades diferentes, ao longo das décadas. No início dos anos 70, em **O centauro no jardim**, por exemplo, o extraordinário parece ser o sintoma da busca de identidade em meio ao choque cultural judaico-brasileiro, cuja economia discursiva requer o fantástico, como estratégia substitutiva das técnicas do romance psicológico. A partir de meados dessa década, em **Mistérios de Porto Alegre** e no conto “O cão”, por exemplo, o fantástico sintomatiza na literatura a projeção da violência desmedida do homem contra o homem, mostrando seu barbarismo primitivo, hiperbolizado com as modernas tecnologias. Após esse período, no entanto, o fantástico além de continuar exibindo essa forma de violência moderna, em **O imaginário cotidiano**, por exemplo,

mostra-se também, fazendo conviver o explicável e o inexplicável da realidade, como se entre eles não houvesse contradição, em **Sonhos tropicais**.

A mola estimuladora de Scliar, no que diz respeito ao absurdo em sua obra, foi indubitavelmente a leitura dos textos kafkianos, assunto desenvolvido de forma mais específica no capítulo “O realismo mágico em **Sonhos tropicais**”.

A outra vertente do processo ficcional de Scliar é o humor.

O humor scliariano se compromete com a árdua condição humana, no entanto apenas como mais um eco de suas muitas vozes; não pretende falar por nenhuma delas ou tomar o lugar de nenhuma delas como se fosse seu porta-voz. E sempre almejando ser uma voz suplementária dela, e quiçá uma forma de homenageá-la, continua a cauda tensa da reflexão sobre o humano com a estratégia — só suportável por causa — do humor.

Justamente por saber que a literatura não é redenção do sofrimento humano, Scliar faz uso de sua jocosidade para a reflexão. Não faz uso de seu tom humorístico para a fuga, nem perde a seriedade sobre a questão, antes faz do humor que é uma percepção somente de natureza humana uma forma de se chegar ainda mais perto da problemática do ser humano, e com interatividade. Essa interação tem a ver com o humor criativo e reacionário dos judeus, de quem particularmente descende, ao longo da história, e com a mestiça e explorada realidade latinoamericana, onde convive.

No que se refere ao humor judaico, o cômico scliariano com via de mão única por questões sexológicas tem seu destino nas questões religiosas que tanto incomodam e sensibilizam os judeus. Assim a comicidade também funciona como máscara para se inverter e se suportar os próprios conflitos que críticos, como Jozef, atribuem ao irreversível definhamento da cultura semita no Brasil. Aliás a ironia peculiar a Scliar mostra uma atitude clássica e digna de se enfrentar os impasses impostos para se ser gente, resultando na solidariedade para com o humano e com o judeu.

Um relaxamento momentâneo para as tensões predominantes no dia-a-dia que chega às gargalhadas e às lágrimas acontece, por exemplo, em **A estranha nação de Rafael Mendes**, com o perplexo médico Maimônides e sua majestade, Saladino, na iminência da morte deste, e com o financista Rafael Mendes e seu chefe, Boris Goldbaum, na iminência da condenação desses. Ou seja, o riso molhado ocorre em

momentos-limite, quando há uma desestruturação iminente da ordem vigente e se busca corretivamente novas lógicas e novas realidades para essa ordem. Porém essa saída corretora não se dá apenas pelo riso, mas por outras formas igualmente irônicas e distensas, vistas nas obras **A festa no castelo**, **Os deuses de Raquel**, **O exército de um homem só**, **Doutor Miragem**, **O centauro no jardim**, **(O ciclo das águas)** e **Cenas da vida minúscula**.

Sobre o humor scliariano, exigente por solicitar a interação com/do leitor, a crítica o coloca em uma frequência que vai do escondido/cético ao vibrante, da fantasia imaginativa infantil à fantasia absurda do adulto, derivando-se em uma ironia oscilante entre o ridículo e o sublime. Além disso ela considera que o autor para falar da condição humana, recorrente, cíclica e atemporal, melhor tensionando-a, usa os recursos inerentes ao contexto contemporâneo de sua ficção, a hiper-realidade, uma vez que o humor melancólico de Scliar tem a ver com ferocidade e desconformidade, e a única coerência cósmica possível é a estética e intelectual, fornecida pela linguagem textual.

Pensando na questão do humor scliariano vinculado ao hiper-real da “civilização da linguagem” ou da “civilização da imagem” — conforme denomina Aumont e já denominava Enrico Fulchignoni, em 1969, respectivamente (AUMONT, 1993, p. 313-314) —, talvez seja por isso que, apesar de acusado por críticos como Arrigutti Jr., Lafetá e Vogt de rebaixar o mito, em **O centauro no jardim**, ou de tudo explicar, como se pode ver em **O fantasma da Casa Verde**, o ficcionista admita que estiliza sua forma literária não na sutileza simbólica de um Kafka, mas na avacalhação, uma das vertentes pessoais de sua tão característica ironia. Moniz (1982) explica esse procedimento de Scliar como um esforço para se recuperar a coesão entre o signo e a significação da transcendente alegoria, à medida que combina a ela a auto-centrada e não transcendente ironia.

Contudo seria mais conveniente e pós-moderno não tentar engajar o escritor em nenhuma recuperação alegórica, mas ver em seu rebaixamento do mito, cheio de explicações e avacalhações, a desconfortante coerência com a anti-alegoria do contexto contemporâneo. Uma vez que no sentido fryeano tal alegoria é vazia e sem significado por refletir a angústia e o medo do homem cotidiano pelo nada, então não se deve pressupor transferência, mesmo porque não há, mas continuar vendo na obra scliariana

o auto-centramento intransferível de uma ironia puramente reduzida ao signo da sociedade da linguagem, portanto mais utilitária que alegre, assim como o riso atual.

Pela ótica dada a esse trabalho, vê-se que Scliar trabalha com o humor e com o realismo mágico no que diz respeito a seu estilo de sintaxe textual. É interessante porque, mesmo achando que está “correndo o risco” de cair do lado do anedótico ou do realismo mágico, ele continua lançando mão dessas estratégias sintático-literárias. Pois segundo ponderações do escritor, para ser incisivo, quando se refere à condição humana, seriedade literária não tem nada a ver com mau humor, mas a dimensão legítima da literatura é recorrer à fantasia, no sentido das zonas intuitivas e subjetivas da imaginação.

A forma scliariana de se olhar o real e o efeito apreendido por esse olhar resulta em um humor cético. Tal humor é uma imediata reação de sobrevivência para superar a condição de exploração da qual a América Latina como outros países tidos como periféricos são vítimas, assim como longinquamente dos judeus ao longo da história. Logo, em Scliar, o fantástico contemporâneo, o realismo mágico, apesar de mostrar a convivência entre o lógico e o ilógico como se a contradição entre eles não se manifestasse, carrega certa angústia meio que anônima, mas que ressurte pela falta de ordem originada do absurdo, e a única maneira de suportá-lo é pelo paliativo do humor. Se a realidade fosse concretizada em uma moeda na ficção scliariana, de um lado se teria o real/racional e do outro o mágico/irracional, sendo que em suas duas faces se imprimiria o humor.

A crítica considera que a produção literária de Scliar, desde os anos 60 faz parte da somatória de muitas vozes pós-período de repressão, embora segundo o escritor, muitas delas, ainda não se manifestaram suficientemente e mesmo as que se manifestam não adquiriram ainda uma consistência necessária.

Atualmente, Scliar é considerado o escritor mais politizado, quanto a sua literatura de imigração judaica. Ele consegue imprimir em sua produção a problemática humano-judaica, de forma que uma marca individual torna-se universal e vice-versa. Aliás críticos americanos consideram que o criativo de sua ficção reside na junção de sua herança judaica com o realismo mágico, típico da literatura latinoamericana.

No segundo capítulo, “A condição pós-moderna em **A estranha nação de Rafael Mendes**”, tem-se um hibridismo de ingredientes típicos também do pós-moderno, convivendo lado-a-lado, justapostos e sobrepostos, sem necessariamente serem comuns, ou seja, tem-se uma heterotopia entrópica de fragmentos, trazendo consigo a problemática da comunicação e o fascínio da informação.

O ser, de natureza motivada estatal, econômica e culturalmente, tem suas produções textuais reduzidas a interesses e convenções ideológicos.

A metaficção, para Scholes (1970), além de refletir o esboço do artefato, problematiza a subjetividade existente fora da ficção, pois o observador/ficcionista só é capaz de representar o discurso do mundo. Em um momento de crise de valores como o pós-moderno, a tipologia textual preferida é a metaficção, já que nesse ambiente semiótico e mutável digladiam o significado e o significante de um mesmo signo: o texto.

Em **A estranha nação de Rafael Mendes**, o autor favorece a participação do leitor na obra, optando por dialogar com ele sobre a produção textual, enquanto permite ativar a interatividade de quem lê — poluída cognitivamente —, com o universo de quem escreve — feito de mosaicos lingüisticamente incongruentes. E, assim, pode-se dizer que a metaficção de Scliar está pós-modernamente em um estágio maior e de auto-reflexividade.

Um dos objetivos da metaficcionalidade na obra é o questionamento da personagem, o médico Rafael Mendes, sobre sua genealogia e a busca de si na história. Contudo uma tentativa impossível, dada a intransponibilidade discursiva, carente de referente e de originalidade no plano narrativo, e o vazio da rotina doméstica, carente de sentido no plano ficcional.

Por mais que história e arte tenham objetivos diferentes, nota-se, no espaço textual, o encontro nem tanto objetivo e de verdade única da história em relação à arte ou subjetivo e verossimilhante da arte em relação à história. O leitor, por sua vez, tem uma liberdade condicional, pois não é mais visto como leitor passivo extraficcionalmente, porém é um leitor passivo das amarras e lentes comunicativas intraficcionalmente.

A metaficção historiográfica, a partir de uma perspectiva hutcheoniana, aborda sobretudo os pontos em comum entre literatura e história, e o que concorre para isso é seu vínculo lingüístico. Os conceitos de verdade, autenticidade, referencialidade e transparência históricos são borrados em prol da representatividade reflexivo-ficcional que perfaz os metarrelatos.

Embora o romance scliariano porte uma seleção semiológica feita pelo autor, a história com sua verificação e a ficção com sua veracidade se encontram no texto, onde o papel da metaficção historiográfica é o de fazer a diferença entre essas duas áreas do conhecimento para, depois, traçar a imprecisão entre elas, deixando de reconhecer os fragmentos historiográficos dos quais partiu, à medida que fala sobre o passado em outras versões, bem como de maneira tensa e problemática. A personagem Rafael Mendes, por exemplo, é figura atípica no sentido de querer renegar sua função mantenedora da ordem presidencial de Getúlio Vargas, isso tudo de forma muito paródica e provisória, em sua *performance* de autômato da oficialidade e de anonimato, a começar pela repetição de seu nome em quase toda sua genealogia.

Integrando a pluralidade suplementar dos desvãos cacófonos do passado, **A estranha nação de Rafael Mendes** presta uma homenagem a ele, falando, em outras palavras e vozes, de parte (1929-1938) da Era Vargas, antecedente ao Golpe do Estado Novo; da lenda de Sepé Tiaraju, nascida no contexto da Guerra Guaranística; de um caso médico-político de Ruivo, agitador e porta-voz de conspirações indígenas, pseudodenominado B. Traven; e de fragmentos de artigos de revistas médicas sobre doenças epidérmicas raras. Assim esse *alguém*, Scliar, produz seu jogo textual, a partir do *lugar* de sua experiência de mundo discursiva, com uma bricolagem de fragmentos, cuja resultante é a intertextualidade, o canibalismo e o metatexto, e é justamente nessa forma de restauração que reside a originalidade do texto scliariano. Na concepção de muitos críticos, o original torna-se negativamente exaustivo pela cópia, ou positivamente consciente de vontade produtiva.

Contrariamente aos parâmetros da história, a mudança de foco narrativo para a primeira pessoa só serve para desestabilizar a objetividade histórica e declarar sua não pretensão de chegar a nenhuma verdade comprovada e infinita, mas à verdade individual e finita da lingüística da ficção.

A morte/fim do sujeito foucaultiana já não aponta mais para a existência do sujeito individual no capitalismo tardio, como também aponta para sua inexistência. O sujeito autônomo, fruto filosófico-cultural modernista, nunca existiu. Chega-se à consciência do descentramento do sujeito, de acordo com Jameson (1997), uma vez que ele sempre foi apenas miragem ideológica e lingüística, segundo Vattimo (2001). Em consequência, tanto ele quanto suas produções continuam mais fendidos e motivados do que nunca.

Rafael Mendes exemplifica essa cisão em sua condição de produto ficcional da passageira idéia de autoria sciliariana e de personagem ontologicamente esfacelada. Na narrativa, o que contribui para tal consciência é a crise circunstancial gerada pela Guerra Civil Espanhola. Esta gera uma crise existencial na essência do ser, a ponto de o fazer perder de vista suas origens, tendo sua subjetividade constantemente refeita. A personagem, fraca ontologicamente, reinventa-se e se perde sempre em meio à hermenêutica dinâmico-conflitante de sua constituição.

A *performance*/representação da realidade exhibe-se em forma de espetáculo, simulacro e pastiche, resultando na hiperrealidade do real.

O espetáculo é muito familiar na sociedade atual, para Debord (1997), pois nela o que se tem acesso é a imagem, a cópia, a aparência e a representação do ser e da realidade. O espetáculo, em toda parte a iludir o espectador para consumir, justapõe multidões solitárias pelos ideológicos meios de comunicação de massa. O mundo, o tempo, a própria vida são representações espetaculares embaladas no furta-cor do espetáculo imagético.

No romance **A estranha nação de Rafael Mendes**, o caso médico-político de Ruivo é um exemplo dessa reificação humana na arena espetacular dos mais variados interesses que subsidiam as relações sociais. A personagem, nessa vitrine de interesses relativos e provisórios, tem sua imagem refletida em vários ângulos do espelho de forma que se cria um labirinto imagético, no qual as imagens falam das imagens, o mais completo espetáculo. Porém personagens e espectadores transformam-se em eus-objetos, manufaturados para os olhos e por um tempo já programado. Todos fragmentos esquizofrênicos e mercadorias apaixonadas de suas próprias imagens.

O simulacro, à maneira baudrillardiana, toma o lugar o real, já que o referente não existe mais. Tem-se novas realidades, ou seja, hiper-realidades, mais brilhantes que a

realidade, por causa do poder macroscópico da anatomia de partes do real. A imagem projetada pelo espetáculo transmite um auto-relevo do real inexistente, uma vez que se trata de representação.

Rafael Mendes, apesar de ser médico traumatologista e não patologista ou sanitaria, sem saber e sem querer é nomeado Chefe da Seção de Doenças Infecto-Contagiosas do Estado do Rio Grande do Sul, tornando-se mais verdadeiro que o Dr. Artêmio, sanitaria. Tudo isso por causa do poder da representatividade, gerada pela amizade de seu sogro com o Presidente e legitimada pela mídia, o **Diário Oficial**. Tal simulacro, criado e oficializado pelo espetáculo dos meios de comunicação de massa, mostra que o signo é um simulacro puro e sem real, porque qualquer pretensão de realidade é mediada pela linguagem. Proporcionalmente o simulacro não está para a realidade, mas é a representação compensatória que está para a hiper-realidade.

Hutcheon (1985) considera que uma nova forma de sentido e de ilusão dado à arte é a paródia e a ironia. A ironia permite interpretar e avaliar, mas o pastiche — tipo de paródia predileto do pós-moderno — substitui a tradicional zombaria pelo imitativo e pelo superficial, primando pela semelhança e pela correspondência. Jameson (1997) vê essa prática como imitativa, não neutra, reverente, não debochada, mas com certo humor e paixão, com um gosto pela dependência e pelo vício, que é típico do leitor/consumidor da sociedade do espetáculo. Ele a considera, portanto, uma terminologia bem aceita na pós-modernidade não só para se livrar de estigmas, mas por causa da realidade exacerbada que se tem.

O pastiche se sobressai no contexto pós-moderno pela inviabilidade de se separar a cópia do original na hiper-realidade espetacular.

Tomando-se a concepção jamesoniana, na qual original e cópia não são mais discerníveis, e reverenciar ou debochar de um é fazer o mesmo do outro, nota-se na obra de Scliar o delinear do pastiche, cujos intentos não são prepotentes, mas suplementares. Não se prioriza apenas o grande texto literário, mas se trabalha com diferentes tipos de texto como a história da Igreja de São Tolentino, a memória da Igreja reescrita pelo Padre João de Buarque e a lenda do índio Sepé Tiaraju. Neles se deixa entrever claramente a intervenção do narrador, em uma tensão dialógica, na qual as marcas

impressas já não são mais dissociadas, porque a arte contemporânea é a própria arte vista de uma maneira diferente.

O *kitsch*, com o significado de “esboço” (ECO, 1970), de “vender barato” (MOLES, 1975), é considerado por Jauss (1996) como a sempre reincidência do velho no novo. Resultado do subjugar da função estética aos interesses comerciais, segundo Franco Junior (1999), *kitsch* é uma imitação tensa da arte, e sua convenção de mau gosto é uma questão de ponto de vista ideológico.

A partir de uma ideologia em que tudo é *kitsch*, em **A estranha nação de Rafael Mendes**, pode-se enxergar exemplos dessa carente estrutura do mau gosto em objetos, como o quadro do quarto-prisão de Boris Goldbaum e Rafael Mendes; em idéias coercivas, como as do sogro de Rafael Mendes a respeito da Intentona Comunista; e em comportamentos, como o do mulato agente do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), porque o texto artístico pauta sua hibridez contemporânea na diferença cínica, no não rigor e na colagem postiça.

A exaustão é evidente na produção literária da pós-modernidade, segundo Barth (1967), a ponto de culminar em um esgotamento, sobretudo pelo seu caráter de arte barroca apontado por Borges. Além disso há nela uma contradição inexpressa, devido ao final da lógica da reificação e do colapso da diferenciação, no capitalismo de consumo pós-moderno (CONNOR, 1993).

Scliar monta, com o rearranjo das mesmas coisas e de um novo modo, um exaustivo painel lingüístico-informativo sobre o caso médico-político de Ruivo. Essas informações, ambientadas na Era Vargas anterior ao Estado Novo (1929-1938), são provenientes dos mais variados sistemas lingüísticos e áreas da informação, a fim de representarem e porem em xeque mais uma versão textual da administração de Getúlio Vargas, em seu cotidiano. Daí o campo de tensão entre conservação e renovação, apontado por Huyssen (1991), visto que o pós-modernismo trabalha também com o moderno em novas estratégias e constelações.

A exaustão tem que implicar, não um niilismo e um esgotamento, como mal se interpretou Barth (1967), mas um abastecimento (BARTH, 1981), é claro, a partir da convalescença de uma ontologia fraca (VATTIMO, 1987). Portanto esse clima entrópico exemplificado em **A estranha nação de Rafael Mendes** revela uma forma

coerente de se reescrever, terapeuticamente, e de se “criar” uma obra com peculiaridades pós-modernas.

A esquizofrenia, com seu legado dissociativo e entrópico, permeia o tempo contemporâneo. Para Huyssen (1991), resulta da tensão criativa de estilos incoerentes que povoam o pós-moderno. As cadeias da significação são rompidas, segundo Jameson (1997), gerando só significantes materiais e desconexos, de modo atemporal e historicista em que presente, passado e futuro reduzem-se apenas a um presente neobarroco.

No romance scliariano, nota-se tal presente esquizofrênico, quando a personagem Rafael Mendes perde o sentido histórico da passagem do tempo. No momento de transição entre o sono e a vigília, com as batidas de sua mulher à porta, Rafael experimenta um historicismo esquizofrênico, uma vez que tudo se mistura e se desconecta: o passado de sua genealogia lido nos cadernos, seu presente convulsivo e congestionado de informações e o futuro iminente seu e de sua família.

As implicações do tempo da ficção no tempo da história em **A estranha nação de Rafael Mendes**, vistas sob o prisma da Nova História e da metaficção historiográfica, servem para que a releitura da história pela ficção, além de oferecer mais um de seus desdobramentos, problematiza-a por meio de um veículo comum a ambas: a linguagem. Porém esse veículo parte, perambula e chega ao destino de si mesmo. Assim as considerações pós-modernas do poder ideológico dos sistemas de comunicação se mantêm.

Nesse romance, a ficção da história, pautada na longa genealogia dos Mendes judeus é narrada levando-se em conta acontecimentos individuais, marginais, cotidianos, conjunturais e inconscientes, ao lado de acontecimentos coletivos, gerais, remotos, estruturais e racionais. Aqueles não aparecem nas páginas da História Tradicional e Oficial, mas aparecendo na obra literária, suscita a reflexão sobre outras formas de verdade também possíveis sobre eles, já que nada impede de terem ocorrido nos bastidores dessa história, de forma concreta ainda que por via particular e abstrata, configurando, portanto, mais uma das versões da história ficcionalizada, sempre carente de eventos que revelem e contradigam sua unilateralidade, a fim de melhor ir

iluminando e contextualizando os acontecimentos históricos, significativamente, embora a conta-gotas.

O resgate histórico da narrativa, por via ficcional e histórica é feito por meio da narração das personagens Rafael Mendes, médico, e Prof. Samar-Kand, genealogista. Tal apanhado histórico-ficcional se faz pelo registro ou não em cadernos, mas têm muito de documentário, assim como de impressões sensoriais e inconscientes (cantiga de ninar). Ou seja, fendas microscópicas pelo viés literário se abrem na realidade historiográfica a fim de iluminar senão o todo da História, pelo menos o todo genealógico dos Mendes.

A obra, delineada pelo irônico e pela paródia, usa dessas estratégias para sua reflexividade problemática, colocando em xeque forma de composição narrativa, em relação a questões narratológicas, mnemônicas e cronológicas.

A estranha nação de Rafael Mendes, de modo irônico, faz uma reflexão crítica sobre seu feitiço narratológico. Seus dois narradores, passeando entre papéis autodiegéticos/heterodiegéticos e níveis intradiegéticos/extradiegéticos, só fazem enfatizar as conveniências discursivas para se dar *status* de ficção (verossimilhança e subjetividade) ou de história (“verdade” e objetividade) a determinado acontecimento.

Os processos mnemônicos, tanto da memória coletiva mais relacionada à história quanto da memória individual mais relacionada à reminiscência, mostram-se implicados, pois a cantiga de ninar, típica das várias gerações dos Mendes, cronometra o tempo da ficção, mas também o tempo da história, abordada na obra, assegurando a continuidade temporal da narrativa e dessa família judia. E, no final, a cronologia da ficção, marcada pelo coma do Ditador Franco, realmente, coincide de modo esquizofrênico com o tempo da história, deixando-se entrever a ruptura com proposta de reinício do ciclo-Mendes.

A ficção vai de encontro a características da metaficção historiográfica, pois lança mão, sim, da história, porém autoreflexivamente e a partir de perspectivas individuais e sinestésicas. Além disso no interior da narrativa essa estratégia serve como forma de análise terapêutica e reelaboração genealógica para o Rafael Mendes, financista e filho do médico Rafael Mendes, como para seus futuros ascendentes, em relação à História, a sua própria história e a sua perplexidade genealógica. E esses pequenos pontos

iluminados de forma muito particular contribuem para, quem sabe, a compreensão e recondução de outros pontos e de outras mentalidades. E assim o discurso ficcional não deixa nada a desejar para o histórico, uma vez que quem gera ambos é a arbitrariedade lingüística.

E, para essa vivência entre literatura e história na estrutura da obra **A estranha nação de Rafael Mendes**, já se pode notar a narrativa subordinando sua cronologia ao tempo histórico. Este se atualiza na cantiga de ninar, que mantém o seguimento genealógico dos Mendes; no coma e na morte de Franco, que metaforiza a resistência a cindir do ciclo-Mendes, além de uma proposta de reinício; e na pergunta radiofônica, que prepara a personagem e o leitor para a aventura ficcional e dialógico-reflexiva usada pelo signo para falar sobre seu próprio mundo.

Os ideais/sonhos sonhosideais dos Mendes em **A estranha nação de Rafael Mendes** tratam dos “sonhos acordados” (ideais) e dos “sonhos dormindo” (pesadelos e pensamentos oníricos) de toda a genealogia dos Mendes, enigmática e perplexa na ignorância de si mesma, ademais de portar o vírus da busca do paraíso perdido em sua herança genética.

Visões, pensamentos e aspirações populam os ideais dos Mendes, passando a fantasmagorizar, por meio de pesadelos também seus sonhos. Dessa forma os ideais são a causa do efeito onírico, os pesadelos, que por sua vez são a causa da realização do desejo, segundo considerações freudianas. Contudo o enredo não se limita apenas às ponderações Freud (1987), pois depois de ter conhecimento pleno de sua descendência pela leitura de cadernos, Rafael Mendes financista não espera mais por sonhos ou pesadelos — seu desejo já se realizou —, mas cria em estado de vigília o que serão e o que quer para seus sonhos doravante, com pensamentos oníricos.

Assim pode-se dizer que, na obra de Scliar, a perspectiva freudiana é modificada — os fantasmas e guerreiros já não aparecem —, rastreada — o garotinho marinheiro que reabre o ciclo-Mendes do eterno retorno continua um judeu errante —, e redimensionada — os próximos Mendes correrão atrás da *Árvore da Vida*, ao invés da *Árvore do Ouro*.

Nota-se a hibridização e o descentramento, elementos típicos de uma perspectiva pós-moderna, percorrendo as páginas scliarianas.

No terceiro capítulo, “O realismo mágico em **Sonhos tropicais**”, arrola-se uma questão demandada pela crítica, a respeito do “grão fantasioso” na obra de Moacyr Scliar. Para nomear essa tendência da contemporânea ficção scliariana, os críticos usam diversas terminologias: realista, fantástica, realista fantástica, real(ista) maravilhosa, ou realista mágica.

A literatura realista aborda os aspectos explicáveis da realidade; a fantástica aborda os aspectos do mundo natural e sobrenatural em sua coerência própria, mas contraditória ao exame intelectual; a realista fantástica não existe em termos de classificação literária, é apenas um termo cunhado por Borges em sua obra, em particular; a realista maravilhosa aborda os aspectos mitológicos ou espirituais da antropologia, associada à América Latina; e a realista mágica aborda aspectos das faces racional e mágica, pertencentes à mesma realidade, como se a contradição entre ambas não se manifestasse.

Sabendo-se que a narrativa scliariana se insere no contexto contemporâneo, cuja tendência da literatura fantástica é a realista mágica, e que o romance **Sonhos tropicais** — ambiente literário no qual se nota tal tendência — possui uma nova atitude do narrador frente ao real, buscando outras dimensões da realidade, pode-se dizer que esse livro de Scliar tem aspectos realistas mágicos. Contudo isso não quer dizer que outras obras do escritor tenham ou não, obrigatoriamente, tais peculiaridades.

Embora para a análise se tenha levado em consideração pareceres de Menton (2001), Chiampi (1980), Hegerfeldt e Gomes (1989), além de Moses (2001) e Leal (1995), muitas vezes, mesmo para criticá-los, mantendo-os ou refutando-os, o parecer que se mostra o mais coerente, inclusive por englobar os conceitos de realismo maravilhoso e realismo mágico sob a única nomenclatura de realismo mágico além de oferecer mais um terceiro conceito alternativo, é a tipologia de Spindler (1993).

Sonhos tropicais, apesar de não estar ileso às outras faces do realismo mágico reunidas na tipologia spindleriana, parece portar especificidades do realismo mágico ontológico. Nessa narrativa, “mágico” diz respeito à presença do inexplicável e do fantástico, vinda do inconsciente individual e coletivo do narrador alcoólatra, como o Saci, a vitória-régia, a Princesa Moura, Lucy Smith, o marinheiro, a úlcera, seres da lama e a garrafa. Mas a esse “mágico”, apresentado de forma realista, não há

preocupação em lhe dar uma explicação convincente, uma vez que o sobrenatural parece naturalizado ou até banalizado, de forma que essa desarmonia não se manifesta, ou, pelo menos não contradiz a ordem da razão.

Apesar de o anônimo médico-narrador conversar o tempo todo com sua garrafa de bebida alcoólica e com o falecido sanitarista Oswaldo Cruz, parecendo estar “perturbado” ou cético em relação ao sobrenatural, concebendo-o como se fosse parte normal da vida comum, ele não está só cético e “perturbado”, no que diz respeito ao fantástico, pois discursa com/sobre personalidades de existência comprovada no contexto referencial dos textos histórico-biográficos que lê sobre Oswaldo Cruz.

A acontecimentos que mostram o lado subjetivo e intuitivo da realidade, como o ataque do marinheiro pelo polvo, a úlcera na testa ou na fronte do menino Oswaldo Cruz, o clarim do castelo onde Oswaldo Cruz se encontra com a Princesa Moura, a história da metamorfose da bela Lucy Smith em vitela, no contexto da Revolta da Vacina, e as enormes folhas de vitória-régia do Jardim Botânico que levaram, em algum momento, crianças loiras e lindas na correnteza, não lhes são demandados nenhuma explicação lógica. Desse modo essa antinomia irresoluta da realidade se acomoda no plano do parecer, da causalidade, da moralidade, da relatividade, da camuflagem, e da catarse. O leitor é apenas convidado a aceitar essa realidade de antinomia irresoluta, na qual tanto o corriqueiro quanto o não corriqueiro têm a mesma natural receptividade e o mesmo peso, outorgado no crivo da linguagem que cobre e/ou descobre o plano real e o mágico da mesma realidade.

Na perspectiva dada à ficção sciliariana se nota a falta de convenção ao se falar do momento contemporâneo por meio da literatura. Há a presença de uma nova síndrome do Barroco, chamada Neobarroco, e faz parte de seus sintomas trazer à superfície os tics do Modernismo e os colocar todos, de forma justaposta e dissociada, no mesmo painel do presente esquizofrênico. E, na junção dessa hiper-realidade semiótica e motivada ideologicamente, as formas de desautomatização modernistas são o cômico, cujo motor é o realismo mágico, cujo motor é pós-moderno. Todos eles maneiras de apostatar a sociedade do olhar e do show, além de problematizar o absurdo reinante no mundo atual, na América Latina e nos seus sistemas de comunicação, de modo inclusivo.

Referências

ADORNO, T. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: BENJAMIN, W. et al. **Textos escolhidos**. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 269-273.

ANDERSON, P. **As origens da pós-modernidade**. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

ARAÚJO, H. Recensão de “Cenas da vida minúscula” de Moacyr Scliar. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 28, n. 1, p. 105-106, mar. 1993.

ARAÚJO, V. L. R. C. O humor e a recepção textual em “Festa no castelo” de Moacyr Scliar. **Leitura**, Maceió, n. 1., p. 15-31, jan./jun.1987.

ARRUDA, J. J. A.; PILETTI, N. **Toda a história**: história geral e história do Brasil. 5. ed. São Paulo: Ática, 1996.

A AVENTURA do descobrimento. **Veja**: São Paulo, v. 33, n. 17, p. 1-86, 2000. Edição especial.

AUMONT, J. A imagem. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Campinas: Papirus, 1993. Ofício de arte e forma.

BAL, M. Narration e focalization: pour une théorie des instances du récit. **Poétique**. Tradução de Mariluce Miraz de Freitas Grecco. Paris, n. 29, p. 107-127, fév. 1977.

BARATA, C. E. A.; BUENO, A. H. C. **Dicionário das famílias brasileiras**. São Paulo: Árvore da Terra, 2001. v. 2.

BARRAL, G. Fronteiras: correspondências entre espaços físicos e psicológicos liminares em O exército de um homem só, de Moacyr Scliar, e Armadilha para

Lamartine, de Carlos & Carlos Sussekind. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 18, mar./abr. 2002, p. 3-38.

BARTH, J. La littérature du renouvellement: la fiction postmoderniste. **Poétique**, Paris, n. 48, p. 395-405, 1981.

_____. The literature of exhaustion. **Atlantic**, Boston, v. 220, n. 2, p. 29-34, Aug. 1967.

_____. Postmodernismo revisitado. **Paseante**, Madrid, n. 14, p. 92-97, enero. 1990.

BARTHES, R. **Estruralismo y literatura**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1970.

BAUDRILLARD, J. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio d'Água, 1981.

BAUMAN, Z. **O mal-estar da pós-modernidade**. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BENJAMIN, W. O narrador. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 197-221.

BENNINGTON, G. **Jacques Derrida por Geoffrey Bennington e Jacques Derrida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

BERCITO, S. D. R. **O Brasil na década de 1940**. São Paulo: Ática, 1999.

BERGSON, H. **La risa**. Buenos Aires: Losada, 1943.

BERND, Z. La quête d'identité: une aventure ambiguë. **Voix e images**, Montreal, n. 34, p. 21-26, aout.1986.

BERTENS, H. **The idea of postmodern: a history.** London: Routledge, 1995.

BERTRAND, D. Posições enunciativas. In: _____. **Caminhos da semiótica literária.** Bauru: EDUSC, 2003. p. 111-149.

BESSIÈRE, I. **Le récit fantastique.** Paris: Larousse, 1974.

A BÍBLIA sagrada. Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira, 1986.

BIRMAN, J. Frente e verso. In. SLAVUTZKY, A.; KUPERMANN, D. (Org.). **Seria trágico... se não fosse cômico: humor e psicanálise.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. p. 81-109.

BOLLINGER, R. Tres escritores brasileños. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 439, p. 85-97, enero.1997.

BORGES, J. L. **Obras completas.** São Paulo: Globo, 1999. p. 186-187. v. 3.

BORTOLOTTI, S. O ciclo das águas, de Moacyr Scliar. **Revista do Centro de Artes e Letras:** Santa Maria. v. 13, n. 1/2, p. 47-55, jan./dez.1991.

BOSI, E. **Memória e sociedade.** São Paulo: T.A. Queiroz, 1979.

BOZZETTO, R. Fantastique et 'real maravilloso': le domaine latino-américain. In: _____. **Territoires des fantastiques.** Aix-en-Provence: Université de Provence, 1998. p. 94-116. (Regards sur le fantastique).

BRAUDEL, F. **Escritos sobre a história.** São Paulo: Perspectiva, 1978.

BROOKE-ROSE, C. **A rhetoric of the unreal: studies in narrative & structure specially on the fantastic.** New York: Cambridge University Press, 1983. p. 233-255.

CALINESCU, M. **Five faces of modernity**: modernism, avant-garde, decadence, *kitsch*, posmodernism. Durham: Duke University Press, 1987.

CALVINO, I. **Se um viajante numa noite de inverno**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CAMARANI, A. L. Nodier e o fantástico. **Itinerários**. Araraquara, n. 19, p. 67-90. 2002.

CAMPOS, R. **Estudos de história do Brasil**. São Paulo: Atual, 1999.

CARAS, v. 10, n. 44, 2003.

CARPENTIER, A. O barroco e o real maravilhoso: do real maravilhoso americano. Tradução de Rubia P. Goldini e Sérgio Molina. In: _____. **A literatura do maravilhoso**. São Paulo: Vértice, 1987. p. 109-142.

_____. Prefácio. In: **O reino deste mundo**. Tradução de João Olavo Saldanha. Rio de Janeiro: Record, 1985.

CHAVES, F. L. **Matéria e invenção**: ensaios de literatura. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1994. p. 73-79.

CHIAMPI, I. La literatura neobarroca ante la postmodernidad. **Face**. São Paulo, maio, 1994. p. 119-132.

_____. **O realismo maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CHIAMPI, I. (Org.) **Os fundadores da modernidade**. São Paulo: Ática, 1991.

COELHO NETO, J. T. **Moderno pós moderno**: modos e versões. 4. ed. São Paulo:

Iluminuras, 2001.

CONNOR, Steven. **Cultura pós-moderna**: introdução às teorias do contemporâneo. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 3. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

COUTO, J. G. Para Scliar a literatura tem a marca do frágil. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 21 set. 1991. Letras, p. 8.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. **A farmácia de Platão**. São Paulo: Iluminuras, 1991a.

_____. **Margens da filosofia**. São Paulo: Papyrus, 1991b.

DREGUER, R.; TOLEDO, E. **História**: cotidiano e mentalidades. São Paulo: Atual, 1995. v. 4.

DUBY, R. et al. **História e nova história**. Tradução de Carlos da Veiga Ferreira. Lisboa: Teorema, 1986.

ECO, U. A estrutura do mau gosto. In: _____. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 69-128.

_____. **O pêndulo de Foucault**. Tradução de Ivo Barroso. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.

EHRSAM, V. J. Le XXème siècle: les métamorphoses du fantastique. In: _____. **La littérature fantastique en France**. Paris: Hatier, 1985. p. 30-37.

ESPESCHIT, A. No mundo de Moacyr Scliar. **Minas Gerais**, Belo Horizonte, 5 mar. 1983. Suplemento Literário, p. 8.

FAWCETT, F. Somos todos replicantes. **Jornal do Brasil**, 27 ago. 1989. Idéias/Ensaio, p. 1-4.

FERREIRA, A. B. H. **Novo Aurélio século XXI**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FONSECA, P. C. L. O fantástico no conto brasileiro contemporâneo: Moacyr Scliar e o reducionismo fantástico. **Minas Gerais**, Belo Horizonte, 30 maio 1981. Suplemento Literário, p. 6-7.

FORSTER, E. M. **Aspectos do romance**. Tradução de Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1969.

FRANCO JUNIOR, A. *Kitsch* e crítica à vanguarda. In: _____. **Mau gosto e kitsch nas obras de Clarice Lispector e Dalton Trevisan**. 1999. 382f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999. p. 14-107.

FREUD, S. **Uma criança é espancada**: Sobre o ensino da psicanálise nas universidades e outros trabalhos, O estranho (1919). Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 17.

_____. **A interpretação dos sonhos** (1900). Rio de Janeiro: Imago, 1987. v. 2.

_____. **Uma nota sobre o bloco mágico (1924)**. Rio de Janeiro: Imago, 1974. v. 19.

FREUD, S. **Textos essenciais sobre literatura, arte e psicanálise**. Lisboa: Publicações Europa-América-Portugal, [s.d.].

GARCÍA-MOREJÓN, J. **El barroco**. Instituto de Cultura Hispânica. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1968. (Colección Ibero-Románica de Letras).

GASQUES, M. L. **O Desengano barroco em Caviedes e Gregório de Matos**. São Paulo, 1991. 349f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.

GAY, P. **O estilo na história**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Veja, 19[...].

GOMES, A. C. **A estética surrealista: textos doutrinários comentados**. São Paulo: Atlas, 1994. p. 11-37.

GOMES, D. G. et al. Moacyr Scliar, ganhador do Prêmio Casa das Américas, 1989. **Minas Gerais**, Belo Horizonte, 18 fev. 1989. Suplemento Literário, p. 8-10.

GUATTARI, Félix. O novo paradigma estético. In: SCHNITMAN, Dora Fried. (Org.). **Novos paradigmas, cultura e subjetividade**. Tradução de Jussara Haubert Rodrigues. Porto Alegre: Artes Médica, 1996. p. 121-137.

GUELFY, M. L. F. O Delfim: uma leitura pós-moderna da história. **Veredas 2**, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1999a. p. 253-269.

_____. O diálogo das máscaras subjetividade e identidade em José Cardoso Pires. **Literatura e Pluralidade Cultural**. Actas do 3º Congresso Nacional da Associação

Portuguesa de Literatura Comparada. Lisboa, Edições Colibri, 1999b, p. 205-212.

GUELFY, M. L. F. Ficção e história: um jogo de espelhos. **Gragoatá**, Niterói, n. 6, p. 25-41, 1 sem. 1999c.

_____. Identidade cultural numa perspectiva pós-moderna. **Gragoatá**, Niterói, n. 1, p. 137-149, 2 sem. 1996.

_____. **Narciso na sala de espelhos**: Roberto Drummond e as perspectivas pós-modernas da ficção. Rio de Janeiro, 1994. 393f. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 1994.

_____. O tempo do clichê e a estética do olhar na ficção contemporânea. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 5, n. 1, p. 111-118. 2002.

GUMBRECHT, H. U. Entrevista. **34 Letras**, Rio de Janeiro, n. 2. p. 107-108, dez. 1988.

HANSEN, J. A. Pós-moderno e cultura. In: CHALHUB, S. et al. (Org.). **Pós-moderno**: semiótica, cultura, psicanálise, literatura, artes plásticas. Rio de Janeiro: Imago, 1994. p. 37-84.

HARVEY, D. **Condição pós-moderna**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 13. ed. São Paulo: Loyola, 2004.

HECKER FILHO, P. Um Scliar completo. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 14 jan. 1973. Suplemento Literário, p. 4.

HEGERFELDT, A. Contentious contribution: magical realism goes British. **Janus Head Journal**, Pittsburg, v. 5, n. 2, p. 62-86, Fall 2002. Disponível em: <<http://www.janushead.org/5-2/index.cfm>>. Acesso em: 7 set. 2005.

HOUAISS, A. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUMPHREY, R. **O fluxo da consciência**. Recife: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

_____. **Uma história da mente**: a evolução e a gênese da consciência. Rio de Janeiro: Campus, 1994.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Tradução de Tereza Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

HUYSSSEN, A. Mapeando o pós-moderno. In: HOLLANDA, H. (Org.). **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 15-80.

ISMAEL, J. C. Cenas de um estilo maior. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 14 set. 1991. Cultura, p. 4.

JAMESON, F. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. 2. ed. São Paulo: Ática, 1997.

_____. O pós-modernismo e a sociedade de consumo. In: KAPLAN, E. A. (Org.). **O mal estar no pós-moderno**: teorias e práticas. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. p. 25-44.

JAUSS, F. Tradição literária e consciência atual da modernidade. In: OLINTO, H.K. (Org.). **Histórias de literatura**: as novas teorias alemãs. São Paulo: Ática, 1996. p. 47-100.

JESI, F. **Literatura y mito**. Tradução de Antonio P. Rodríguez. Barcelona: Barral, 1972.

JOZEF, B. Uma fábula contemporânea. **Minas Gerais**, Belo Horizonte, 13 jun. 1981a. Suplemento Literário, p. 4.

_____. Recensão de “O ciclo das águas” de Moacyr Scliar. **Colóquio** Letras, Lisboa, n. 44, p. 98-99, jul. 1978.

_____. Recensão de “Os voluntários” de Moacyr Scliar. **Colóquio** Letras, n. 60, p. 97-98, mar. 1981b.

KAPLAN, E. A. (Org.). **O mal estar no pós-moderno: teorias e práticas**. Tadução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

KEHL, M. R. Humor na infância. In: SLAVUTZKY, A.; KUPERMANN, D. (Org.). **Seria trágico... se não fosse cômico: humor e psicanálise**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. p. 51-79.

KRAUSZ, L. S. Tempo único da infância une pai e filho. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 25 nov. 1989. Letras, p. 7.

KUPERMANN, D. Perder a vida, mas não a piada. In: SLAVUTZKY, A.; KUPERMANN, D. (Org.). **Seria trágico... se não fosse cômico: humor e psicanálise**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. p. 19-50.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J. B. **Vocabulário da psicanálise**. Lisboa: Moraes Editores, 1970.

LEAL, L. Magical realism in Spanish American literature. Tradução de Wend B. Faris. In: ZAMORA, L. P.; FARIS, W. B. **Magical realism**: theory, history, community. Durham: Duke UP, 1995. [s.p.].

LE GOFF, J.; NORA, P. As mentalidades: uma história ambígua. In: LE GOFF, J.; NORA, P. **História**: novos objetivos. Tradução de Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988. p. 68-83.

LEITE, L. O. Depoimentos Moacyr Scliar. In: AUTORES gaúchos. Porto Alegre: IEL, 1989, p. 1-24.

A LENDA da Princesa Moura. Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Mouras encantadas](http://pt.wikipedia.org/wiki/Mouras_encantadas). Acesso em: 8 set. 2006.

LIMA, L. C. **O controle do imaginário**: razão e imaginação nos tempos modernos. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

_____. **Teoria da literatura em suas fontes**. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v. 1.

LOPES, E. **A identidade e a diferença**. São Paulo: EDUSP, 1997.

LOVECRAFT, H. P. Os primórdios do romance gótico: o apogeu do romance gótico. In: _____. **O terror sobrenatural na literatura**. Tradução de Ana Magalhães e Daniel S. Lopes. Lisboa: Vega, 2003. p. 23-36.

LUKÁCS, G. **Teoria do romance**. Tradução de Alfredo Margarido. Lisboa: Presença, [s.d.].

LYOTARD, J. F. **La condition postmoderne**: rapport sur le savoir. Paris: Minuit, 1979.

LYOTARD, J. F. **O pós-moderno**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

_____. **O pós-moderno explicado às crianças**. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1993.

MACHADO, J. P. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. 2. ed. São Paulo: Confluência, 1967. v. 2.

MCHALE, B. **Postmodernist fiction**. London: Routledge, 1987.

MALARD, L. **Escritos de literatura brasileira**. Belo Horizonte: Comunicação, 1981. p. 199-202.

MARCHESE, A.; FORRADELLAS, J. **Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria**. Barcelona: Ariel, 2000.

MARCHON, M.L. Recensão de “Doutor Miragem” de Moacyr Scliar. **Colóquio Letras**, Lisboa, n. 59, p. 89-90, jan. 1981.

MARCUSCHI, L. A. Gêneros textuais emergentes no contexto da tecnologia digital. In: MARCUSCHI, L. A.; XAVIER, A. C. (Org.) **Hipertexto e gêneros digitais: novas formas de construção do sentido**. 2. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005. p. 13-67.

MARGARIDO, A. Um romance histórico: a explicação judaica da história do Brasil. **Jornal de Letras, Artes e Idéias**, Lisboa, p. 4-5, mar. 1985.

MARIN, R. Une pensée juive au Brésil: Moacyr Scliar. **Caravelle: Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Bresilien**, Toulouse, v. 30, n. 3, p. 213-214, 1995.

MEDINA, C. Moacyr Scliar tenta enraizar o judeu errante. **Minas Gerais**, Belo Horizonte, 23 mar. 1985. Suplemento Literário, p. 9.

MEDINA, J. Recensão de “O centauro no jardim” de Moacyr Scliar. **Colóquio**: Letras, Lisboa, n. 98, p. 131-132, jul./ago. 1987.

MEIHY, J. C. S. B.; BERTOLLI FILHO, C. **A guerra civil espanhola**: história em movimento. São Paulo: Ática, 1996.

MENTON, S. Tendências em la novela latinoamericana. [enero., 2001]. Entrevistador: C. Midence. **El Nuevo Diário**, Manágua, Nicarágua, 6 enero. 2001. Disponível em: <http://www.elnuevodiario.com.ni/archivo/2001/ener0/06-enero-2001/cultural/cultural1.html> >. Acesso em: 7 set. 2005.

MERQUIOR, J. G. O significado do pós-modernismo. In: _____. **O fantasma romântico e outros ensaios**. Petrópolis: Vozes, 1980.

MIELIETINSKI, E. M. **A poética do mito**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

MINOIS, G. **História do riso e do escárnio**. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Ed. da UNESP, 2003.

MOLES, A. A. **O kitsch**: a arte da felicidade. Tradução de Sergio Miceli. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1975.

MOLINO, J. Le fantastique entre l’oral et l’écrit. **Europe**, Paris, mars, n. 611, p. 32-41, 1980.

MONIZ, N. H. Do símbolo à alegoria: corrosão do significado. **Leopoldianum**, Santos, v. 9, n. 25, p. 59-69, 1982.

MONTEIRO, C. História, literatura e memória do espaço urbano na ficção de Moacyr Scliar. **Estudos Ibero-Americanos**, v. 24, n. 1, p. 181-199, jun. 1998.

MORIN, E. A noção de sujeito. In: SCHNITMAN, D. F. (Org.). **Novos paradigmas, cultura e subjetividade**. Tradução de Jussara Haubert Rodrigues. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996. p. 45-58.

MOSES, M. V. Magical realism at world's end. **Literary imagination**, Durham, v. 3-I, p. 105-133, 2001.

MUECKE, D. C. **A ironia e o irônico**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NASCIMENTO, E. **Derrida e a literatura**. Rio de Janeiro: EDUFF, 1999.

NASCIMENTO, E.; GLENADEL, P. **Em torno de Jacques Derrida**. (Org.). [s.l.]: 7 Letras, 2000.

NIETZSCHE, F. **Aurora**: ojeada sobre el presente y el porvenir de lo pueblos. 3. ed. Buenos Aires: Aguilar, 1956. v.5.

NUNES, B. **O tempo na narrativa**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

OLIVEIRA, M. L. W. Costuras, soldagens, remendos: o projeto pós-modernista na **História do cerco de Lisboa**, de José Saramago. In: BOECHAT, M. C. B.; OLIVEIRA, P. M.; OLIVEIRA, S. M. P. (Org.). **Romance histórico**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000. p. 217-236.

PARKER, J. A estranha nação de Rafael Mendes de Moacyr Scliar. **Colóquio**: Letras, Lisboa, n. 83, p. 112-113, 1985.

PARO, M. C. B. O pós-moderno na literatura americana: a metaficção. **Itinerários**, Araraquara, n. 1, p. 197-223, 1990.

PATAI, D. Doutor-Miragem. **Modern Language Journal**, Madison, v. 64, n. 3, p. 378-

379, 1980.

PATLAGEAN, E. A história do imaginário. In: LE GOFF, J. **A história nova**. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 292-316.

PAULA, C. C. Definindo o fantástico tradicional. In: _____. **O fantástico em J. J. Veiga**. 1998. 123f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 1998.

PEIXOTO, N. B. A arte de olhar nos olhos. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 11 nov. 1989a. Letras, p. 4-5.

_____. A cultura do simulacro. **Jornal do Brasil**, 13 ago. 1989b. Idéias/Ensaio, p. 1-5.

PIROTT-QUINTERO, L. S. Hybrid identities: the embodiment of difference in contemporary Latin American narratives. **Dissertation Abstracts International**, v. 58, n. 7, p. 2681A, jan. 1998.

PITERI, S. H. O. R. **O histórico e o ficcional em Alexandra Alpha**. São Paulo, 1997. 187f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas e Vernáculas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

PRESSLER, G. K. A alegoria na pós-modernidade: reconhecimento do fragmentário ou nostalgia ao símbolo?, **Moara**, Belém, n. 7, p. 79-100, jan./jun. 1997.

RAMA, C. M. **La crisis española del siglo XX**. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.

RAMOS, R. Bom Retiro e Bom Fim. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 15 jul. 1973.

Suplemento Literário, p. 3.

RODRIGUES, S. C. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1988. (Série Princípios).

RUNHO, R. C. **A memória e o olhar em contos de Primeiras estórias**. Araraquara, 2001. 205f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2001.

SANTIAGO, S. Silvano Santiago, no corpo da escrita. [ago., 1991]. Entrevistador: C. Simões e M. A. Pereira. **Suplemento Literário**, Belo Horizonte, 3 ago. 1991. p. 2-4.

SANTOS, V.; SANTOS, W. (Org.). **Antologia crítica do conto gaúcho**. Porto Alegre: Sagra, 1998. p. 105-111.

SARLO, B. **Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina**. Tradução de Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1997.

SCHNEIDER, M. Um texto como o outro: o pasticho. In: _____. **Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento**. Tradução de Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: UNICAMP, 1990. (Coleção repertórios).

SCHOLES, R. **Metafiction**. [s.l.]: Iowa Review, 1970.

SCHÜLER, D. Recensão de “A guerra no Bom Fim” de Moacyr Scliar. **Colóquio: Letras**, Lisboa, n. 22, p. 96-97, nov. 1974.

_____. Recensão de “O exército de um homem só” de Moacyr Scliar. **Colóquio: Letras**, Lisboa, n. 23, p. 97-98, jan. 1975.

SCLIAR, M. **Dicionário do viajante insólito**. Porto Alegre: L&PM, 2003a.

SCLIAR, M. **Os melhores contos de Moacyr Scliar**. 6. ed. São Paulo: Global, 2003b.

_____. O conto se apresenta. In: SCLIAR, M. et al. **Era uma vez um conto**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2002a.

_____. **Éden-Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002b.

_____. **O imaginário cotidiano**. 3. ed. São Paulo: Global, 2002c.

_____. **Memórias de um aprendiz de escritor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002d. (Coleção passe livre, v.11).

_____. **O carnaval dos animais**. 2. ed. São Paulo: Ediouro, 2001a.

_____. **A colina dos suspiros**. São Paulo: Moderna, 2001b.

_____. **A guerra no Bom Fim**. 8. ed. Porto Alegre: L&PM, 2001c.

_____. **Histórias para (quase) todos os gostos**. Porto Alegre: L&PM, 2001d.

_____. **Minha mãe não dorme enquanto eu não chegar**. 7. ed. Porto Alegre: L&PM, 2001e.

_____. **A mulher que escreveu a Bíblia**. 5. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001f.

_____. Literatura e medicina: território partilhado. **Caderno de saúde pública**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, p. 245-248, jan./mar., 2000a.

_____. **O livro da medicina**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2000b.

SCLIAR, M. **O mistério da Casa Verde**. São Paulo: Ática, 2000c.

_____. **A orelha de Van Gogh**: contos. São Paulo: Companhia das Letras, 2000d.

_____. **O amante da Madonna**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997a.

_____. O exame pré-nupcial: um rito de passagem da saúde pública. **Caderno de saúde pública**, Rio de Janeiro, v.13, n.3, p. 527-530, jul./set., 1997b.

_____. **A majestade do Xingu**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997c.

_____. **Oswaldo Cruz**: entre micróbios e barricadas. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996a.

_____. **A paixão transformada**: história da medicina na literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 1996b.

_____. **Um país chamado infância**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1996c.

_____. **Um sonho no caroço do abacate**. 3. ed. São Paulo: Global, 1996d.

_____. **Judaísmo**: dispersão e unidade. São Paulo: Ática, 1994a. (As religiões na história).

_____. **O tio que flutuava**. São Paulo: Ática, 1994b.

_____. **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, M. **Cenas da vida minúscula**. Porto Alegre: L&PM, 1991.

_____. **Os cavalos da República**. 2. ed. São Paulo: FTD, 1990a. (Coleção outras páginas da história).

_____. **Pra você eu conto**. São Paulo: Anual, 1990b.

_____. Esse é o período que estamos vivendo... **Veredas**: culturarte, Teresina, v. 3, n. 5, p. 45-52, jan. 1989a.

_____ lança em junho nova coleção de contos. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 20 maio 1989b. Letras, p. 8.

_____. **No caminho dos sonhos**. São Paulo: FTD, 1988.

_____. Moacyr Scliar: sou um moralista; busco um sentido para a vida, e esse sentido inclui a visão de um mundo justo e igualitário. [mar., 1987]. Entrevistador: P. Bins. **Suplemento Literário**, Belo Horizonte, v. 22, n. 1065, 21 mar. 1987, p. 6-7.

_____. **O olho enigmático**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

_____. **O centauro no jardim**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985a.

_____. **A condição judaica**: das tábuas da lei à mesa da cozinha. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 1985b.

_____. Literatura e exílio. **Minas Gerais**, Belo Horizonte, 21 dez. 1985c. Suplemento Literário, p. 8.

_____. **A estranha nação de Rafael Mendes**. Porto Alegre: L&PM, 1983.

SCLIAR, M. **A festa no castelo**. Porto Alegre: L&PM, 1982a.

_____. **Max e os felinos**. Porto Alegre: L&PM, 1982b.

_____. **Cavalos e obeliscos**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.

_____. **O anão no televisor**. Porto Alegre: Globo, 1979a.

_____. **Os voluntários**. Porto Alegre: L&PM, 1979b.

_____. **Doutor miragem**. Porto Alegre: L&PM, 1978.

_____. **Mês de cães danados**. Porto Alegre: L&PM, 1977.

_____. **A balada do falso Messias**. São Paulo: Ática, 1976a.

_____. **(O ciclo das águas)**. Porto Alegre: Globo, 1976b.

_____. **Histórias da terra trêmula**. São Paulo: Vertente, 1976c.

_____. **Mistérios de Porto Alegre**. Porto Alegre: Gaúcha Gráfica, 1976d.

_____. **Os deuses de Raquel**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1975.

_____. **O exército de um homem só**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1973.

SILVA, M. G. G. V. A marca da indeterminação. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 6. n. 2. p. 109-115, jul./dez. 2002.

SILVERMAN, M. A ironia na obra de Moacyr Scliar. In: _____. **Moderna ficção brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982. p. 170-189.

SOBRAL, P. I. S. Belonging 'and' displacement: cultural interspaces in Brazilian literature. **Dissertation Abstracts International**, v. 58, n. 7, p. 2681A-2682A, jan. 1998.

SPINDLER, W. Magic realism: a typology. **Forum for modern language studies**, Oxford, v. 39, p. 75-85, 1993.

STAVÁNS, I. The strange nation of Rafael Mendes. **Review Latin American Literature and Arts**, New York, n. 39, p. 63-64, jan./jun. 1988.

TODOROV, T. O discurso fantástico: literatura e fantástico. In: _____. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de M. C. C. Castelo. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 83-98, 165-184.

_____. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. A narrativa fantástica. In: _____. **As estruturas narrativas**. Tradução de L. Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.

TOURAINE, A. **Critique de la modernité**. Paris: Fayard, 1993.

VATTIMO, G. **O fim da modernidade**: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. Tradução de Maria de Fátima Boavida. Lisboa: Presença, 1987.

_____. Gianni Vattimo... [mar., 2001]. Entrevistador: A. Villani e M. A. Muncini. Tradução de Maria do Rosário da Costa Aguiar Toschi. **Cultural**, Rio de Janeiro, mar. 2001. p.4-9.

VÉSCIO, L. E. Os anais, a história e a literatura. **Mimesis**, Bauru, v. 16, n. 1, p. 13-33, 1995.

VIANNA, H. Já não podemos ter o real. **Jornal do Brasil**, 27 ago. 1989. Idéias/Ensaio, p. 5.

VILASBÔAS, R. A. **Aspectos da metaficção historiográfica na obra A estranha nação de Rafael Mendes de Moacyr Scliar**. São José do Rio Preto, 2001. 285p. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2001.

VILLAÇA, N. **Paradoxos do pós-moderno**. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1996.

VOGT, C. **Crítica ligeira**. Campinas: Pontes, 1989. p. 41-49.

_____. A solidão dos símbolos: uma leitura da obra de Moacyr Scliar. In: _____. **Ficção em debate e outros temas**. São Paulo: Duas Cidades, 1979. p. 71-80. (Coleção remate de males, 1).

VOLOBUEF, K. Uma leitura do fantástico: A invenção de Morel (A. B. Casares) e O processo (F. Kafka). **Revista Letras**, Curitiba, n. 53, p. 109-123, jan./jun. 2000.

XAVIER, A. C. Leitura, texto e hipertexto. In: MARCUSCHI, L. A.; XAVIER, A. C. (Org.). **Hipertexto e gêneros digitais: novas formas de construção do sentido**. 2. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005. p. 170-180.

WALDMAN, B. Recensão de “Os deuses de Raquel” de Moacyr Scliar. **Língua e Literatura**, São Paulo, v. 6., p. 311-314, 1977.

WHITE, H. **Meta-história: a imaginação histórica do século XIX**. Tradução de José Laurêncio de Melo. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1995.

WOOLF, V. The mark on the wall. In: _____. **Selected short stories**. England: Penguins Books, 1993. p. 53-60.

ZILBERMAN, R. Do pampa ao jardim, ou as peripécias de um centauro. **Minas Gerais**, Belo Horizonte, 4 jul. 1981. Suplemento Literário, p. 8.

_____. A ficção de Moacyr Scliar. **Minas Gerais**, Belo Horizonte, 27 mar. 1982. Suplemento Literário, p. 8.

_____. **A literatura no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980.

_____. O livro da semana: “O centauro no jardim” de Moacyr Scliar. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 26 jul. 1981. Cultura, p. 12-13.

_____. Moacyr Scliar e o ideal do livro. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 19 mar. 1988. Cultura, p. 4-5.

ZILBERMAN, R. et al. Mário Quintana, por amigos. **Minas Gerais**, Belo Horizonte, 21 dez. 1985. Suplemento Literário, p. 10-11.

Vilasbôas, Rozângela Alves.

Pòs-modernismo e realismo mágico em Moacyr Scliar / Rozângela Alves Vilasbôas. – Araraquara : [s.n.], 2007
280 f.; 30 cm.

Orientador: Maria Lúcia Outeiro Fernandes

Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras

1. Literatura brasileira – História e crítica. 2. Prosa brasileira. 3. Scliar, Moacyr, 1937- – Crítica e interpretação. 4. Pós-modernismo (Literatura) 5. Realismo mágico. 6. Humor (Literatura) I. Fernandes, Maria Lúcia Outeiro. II. Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras. III. Título.

CDU – 821.134.3(81).09