UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

PRAGAS, RISOS E LENTILHAS

Moacyr Scliar, Bíblia e literatura

Shirley Aparecida Gomide Cabral

Belo Horizonte, MG
2010

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

Shirley Aparecida Gomide Cabral

PRAGAS, RISOS E LENTILHAS
Moacyr Scliar, Bíblia e literatura

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

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Orientadora: Profª Drª Lyslei de Souza Nascimento.

Belo Horizonte, MG
2010

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

S419.Yc-p

Cabral, Shirley Aparecida Gomide.
Pragas, risos e lentilhas [manuscrito] : Moacyr Scliar, Bíblia e literatura / Shirley Aparecida Gomide Cabral. – 2010.
110 f., enc.

Orientadora: Lyslei de Souza Nascimento.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade.

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

Bibliografia: f. 105-110.

1. Scliar, Moacyr, 1937- Crítica e interpretação – Teses. 2. Bíblia e literatura – Teses. 3. Ironia na literatura – Teses. 4. Humorismo na literatura – Teses. 5. Paródia na literatura – Teses. 6. Intertextualidade – Teses. 7. Estratégia textual – Teses. I. Nascimento, Lyslei de Souza. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.341

Faculdade de
Letras da UFMG

pós-lit
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Dissertação intitulada *Pragas, risos e lentilhas: Moacyr Scliar, Bíblia e literatura*, de autoria da Mestranda SHIRLEY APARECIDA GOMIDE CABRAL, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Lyslei de Souza Nascimento - FALE/UFMG - Orientadora

Prof. Dr. Elcio Loureiro Cornelsen - FALE/UFMG

Profa. Dra. Delzi Alves Laranjeira - UNIFEMM

Prof. Dr. JULIO JEHA
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 26 de janeiro de 2010.

Universidade Federal de Minas Gerais
Av. Antônio Carlos, 6.627 - Campus Pampulha - 31270-901 - Belo Horizonte, MG
Telefone (31) 3409-5112 - Fax (31) 3409-5490 - www.letras.ufmg.br/poslit - e-mail: poslit@letras.ufmg.br

Ao Guto, Guilherme e Victor, meus amores.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por estar sempre presente em minha caminhada.

À Universidade Federal de Viçosa (UFV), pela liberação para cursar o Mestrado.

Ao Ricardo e à Ana Lúcia (PGP); à Ana Luísa (EDT); à Fatinha e ao Edson (PAD), à Suely (PPG); à Luiza (COLUNI); e a todos do Escritório de Representação da UFV/BH, pela prontidão e pelo coleguismo.

À Universidade Federal de Minas Gerais, em especial à Faculdade de Letras, pela oportunidade de realizar o Mestrado.

Às secretárias da Coordenação do Programa de Estudos Literários da Faculdade de Letras, pelo atendimento.

À Profª Drª Lyslei de Souza Nascimento, pela acolhida em Belo Horizonte, pelo rigor na orientação e pelos ensinamentos transmitidos.

À Banca Examinadora, pela gentileza e prontidão.

Aos professores do Programa de Estudos Literários, especialmente à Profª Drª Lyslei de Souza Nascimento, à Profª Drª Dilma Castelo Branco Diniz, à Profª Drª Constança Lima Duarte, à Profª Drª Silvana Maria de Oliveira Pessôa, ao Prof. Dr. Elcio Loureiro Cornelsen e ao Prof. Dr. Günther Herwig Augustin, pelas disciplinas ministradas.

Ao Núcleo de Estudos Judaicos (NEJ), pelo acolhimento e pelas valiosas palestras e discussões.

Aos colegas da Pós-Graduação da Faculdade de Letras, pela oportunidade de conhecê-los.

À Maria Lúcia Barbosa e Tatiana Camila Nogueira, pelo coleguismo e pelos momentos de descontração durante os intervalos das aulas.

À minha família, especialmente aos meus pais, pelo incentivo e pelas orações.

A todas as pessoas que me ajudaram de alguma maneira com orações, sugestões, críticas.

RESUMO

Esta dissertação pretende fazer uma leitura da obra de Moacyr Scliar, centrada em alguns de seus contos mais importantes, a saber: “As pragas”, “Diário de um comedor de lentilhas” e “As ursas”. O trabalho intenta demonstrar como a ficção de Scliar se propõe a reescrever, subvertendo-as, passagens do texto hebraico, se utilizando, para isso, de recursos narrativos e estratégias textuais como a ironia, a paródia e o humor.

Palavras-chave: literatura; Bíblia; intertextualidade; ironia; humor.

ABSTRACT

The objective of this thesis is to do a reading of the work of Moacyr Scliar, focusing on some of his most important stories, namely: "As pragas," "Diário de um comedor de lentinhas" and "As ursas." This work aims to show how Scliar's fiction intends to rewrite, subverting passages of the Hebrew text, using, for this, narrative resources and textual strategies such as irony, parody and humour.

Keywords: literature; Bible; intertextuality; irony; humour.

SUMÁRIO

Página

INTRODUÇÃO 9

CAPÍTULO I..... 13

REESCREVER A BÍBLIA 13

1.1 A literatura e as práticas intertextuais 13
1.2 Recriações da Bíblia..... 18
1.3 Moacyr Scliar, desdogmatizador..... 24

CAPÍTULO II 33

IRONIA E HUMOR HEREGE NA OBRA DE MOACYR SCLIAR 33

2.1 Bíblia, ironia e literatura 33
2.2 Apropriações irônicas e não-irônicas do texto hebraico 39
2.3 A presença do humor – paródias, ironias e outros recursos..... 46

CAPÍTULO III 50

PRAGAS, URSOS E LENTILHAS 50

3.1 O outro lado da história: a presença da ironia em "As pragas" 52

3.1.1 Rir de si mesmo: postura ética, estratégia textual..... 58
3.1.2 Álbum de família 66

3.2 "Diário de um comedor de lentilhas": o intertexto bíblico e seus antecedentes na literatura brasileira 72

3.2.1 A estranha graça do ressentimento..... 77
3.2.2 O tempo fora do tempo: Moacyr Scliar e a anacronia 85

3.3 "As ursas": paródia e parábola..... 87

3.3.1 Destino circular..... 94

CONCLUSÃO 98

BIBLIOGRAFIA 105

Toda modificação é sacrílega.

Jorge Luís Borges.

Os contistas são ubíquos.

Moacyr Scliar.

O texto literário constrói-se sobre uma ambigüidade: uma vez criado, ele é para sempre reescrito.

Berta Waldman.

INTRODUÇÃO

NARRAR E REFLETIR, RIR E CRITICAR

> No momento em que a ciência desconfia das explicações gerais e das soluções que não sejam setoriais e especialísticas, o grande desafio para a literatura é o de saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo.
>
> Italo Calvino

A obra de Moacyr Scliar se caracteriza por uma mistura bastante particular: de um só gesto, ela consegue unir criação e crítica, narrativa literária e elaboração do saber. Caracterizada, como se terá oportunidade de discutir e demonstrar nos capítulos seguintes desta dissertação, por um forte impulso paródico e satírico, o que faz com que ela transforme a ficção num palco privilegiado para a reflexão sobre os aspectos culturais, religiosos e literários da vida humana.

Como também se discutirá posteriormente, a obra de Scliar se filia a uma vasta tradição da literatura brasileira que, ao longo dos anos, teve como marca fundamental, justamente, a capacidade de elaborar um complexo trabalho de criação artística que fundia a investigação formal, sobre os limites da linguagem literária e sobre as muitas possibilidades narrativas do conto e do romance, com a articulação de um saber crítico, voltado à discussão dos principais temas da ciência, da política, da história e da filosofia, entre outras áreas do conhcimento.

Colocando-se ao lado de Machado de Assis e Murilo Rubião, por exemplo, Scliar tece em seus contos, crônicas, romances e novelas sutis reflexões sobre a condição humana, suas contradições, esperanças e dissabores. Sobre essa vocação crítica e reflexiva, Ana Maria Lisboa de Mello afirma:

> Moacyr Scliar é um contista voltado predominantemente para os temas sociais, com histórias que revelam a crescente tendência ao individualismo nas relações humanas da sociedade contemporânea.
>
> (...)
>
> [Ele] aproxima a lente e mostra como o egoísmo está presente nas relações mais próximas, até entre irmãos, de tal modo que, iniciando nas relações familiares, pode facilmente expandir-se por toda a sociedade como uma espécie de doença[1].

Conforme assevera a autora, o trabalho ficcional de Scliar se volta para a abordagem de questões mais amplas do que poderiam supor aqueles que fazem uma leitura apressada e superficial de sua obra. Só na aparência descompromissada e descontraída, voltada para o humor e o riso, os trabalhos de Scliar descrevem, na maior parte das vezes de maneira metafórica, por meio de parábolas e alegorias, situações sociais de conflito, em contradições que opõem povos, praticantes de religiões diferentes, membros de classes sociais ou de gerações distintas, como se terá oportunidade de observar nos três contos aqui eleitos como objeto de estudo principal, a saber: “As pragas”, “Diário de um comedor de lentilhas” e “As ursas”.[2]

Armando seus textos com as armas afiadas da ironia, Scliar a um só tempo apresenta esses conflitos e os vê com distância, se colocando num local apropriado para

[1] MELLO, Ana Maria Lisboa. Moacyr Scliar, contista. In: ZILBERMAN, Regina; BERND, Zilá (Org.). *O viajante transcultural*: leituras da obra de Moacyr Scliar. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004, p. 138.

[2] SCLIAR, Moacyr. *Contos reunidos.* São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

pensar sobre eles, identificando suas características fundamentais, seus elementos menos óbvios e as suas implicações éticas e estéticas que despertam.

O uso do intertexto bíblico, outro assunto sobre o qual esta dissertação discorre, é mais um elemento que vem enriquecer a produção de Scliar, tornando-a ainda mais crítica e subversiva, na medida em que ao procurar reescrever passagens da Bíblia em suas obras ficcionais, o autor do recente *Manual da paixão solitária*[3] faz com que esses textos tradicionais, carregados de sentidos já estabelecidos e reconhecidos como modelares, possam ser questionados, vistos por outros ângulos e, até mesmo, tomados como metáforas privilegiadas para discussão de questões que, originalmente, não faziam parte do conjunto de seus temas. É como se o autor se apropriasse (roubasse mesmo, na feliz acepção que essa palavra/ação ganha na obra teórica de Michel Schneider, autor de *Ladrões de palavras*) dos personagens, tramas e circunstâncias narrativas do texto hebraico e, num gesto iconoclasta, os revirasse do avesso, suplementando-os (no sentido que Jacques Derrida empresta ao termo) com novos sentidos e novas possibilidades interpretativas.

Em síntese, esta dissertação tem como objetivo estudar essas características da obra de Scliar, centrando o foco nos contos que anteriormente se enumerou. Para melhor perceber como se irá levar a cabo tal feito, se procederá a uma apresentação resumida das partes que constituem este trabalho.

O primeiro capítulo, intitulado "Reescrever a Bíblia", trata de alguns aspectos sobre as relações intertextuais que, ao longo dos tempos, a literatura ocidental manteve com o conjunto de livros que conformam a Bíblia. Discutindo o conceito de intertextualidade por meio do repasse de uma fortuna crítica que inclui teóricos como Roland Barthes, Julia Kristeva e Antoine Compagnon, esse capítulo também vai analisar, brevemente, as muitas

[3] SCLIAR, Moacyr. *Manual da paixão solitária*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

formas e práticas da intertextualidade, especialmente aquelas que vão se deter nas aproximações possíveis entre a prosa de ficção e o texto canônico das religiões cristã e judaica.

O segundo capítulo, com o título de "Ironia e humor herege na obra de Moacyr Scliar", também de natureza mais teórica do que propriamente crítica, procura discutir os conceitos de ironia e humor, demonstrando como esses recursos textuais carregam uma forte carga de subversão e rebeldia herege em seu bojo, possibilitando aos escritores que os usam, Scliar em particular, deslocarem obras sagradas, construindo novos sentidos e novas possibilidades de aproximação para elas.

O significado do humor herege, evocado no título dessa parte do trabalho, se resume a isto: Scliar, pelo riso, reescreve a Bíblia, destituindo-a – apenas no momento de sua reescritura ficcional – de seu local sagrado, de seu contexto puramente religioso, para reinstalá-la ao rés-do-chão, próximo das reflexões e dos temas mundanos, muitos vezes até ridículos.

O terceiro e último capítulo, "Pragas, ursos e lentinhas", traz uma leitura das peças ficcionais que ocupam o centro desta dissertação. Tratando separadamente cada um dos contos, nesse capítulo vai ser explicitada a relação de Scliar com a literatura de humor, com as paródias e pastiches que ele faz de textos religiosos, com os grandes temas e referências culturais da tradição judaica – elemento decisivo de sua produção literária.

Além disso, são descritas e analisadas nesse capítulo as principais técnicas narrativas utilizadas pelo autor para construir seus relatos, bem como os signficados implícitos e explícitos que essas técnicas por ventura possam carregar quando aproximadas dos temas que aqui interessam.

CAPÍTULO I

REESCREVER A BÍBLIA

1.1 A literatura e as práticas intertextuais

> Escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar. A citação, graças a confusão metonímica a que preside, é leitura e escrita, une o ato da leitura ao ato da escrita.
>
> Antoine Compagnon

A prática escritural da intertextualidade, quase tão antiga quanto a própria literatura, é imemorial. A cunhagem do conceito, no entanto, data da década de 1960 do século passado. Julia Kristeva, escritora radicada na França, mas de origem búlgara, foi a primeira a utilizá-lo em seu livro *Introdução a semanálise*, de 1969.[4]

Sistematizando categorias e reflexões de outros pensadores como o linguísta suíço Ferdinand de Saussure e o teórico russo Mikhail Bakhtin, Kristeva forja a noção de intertextualidade, baseando-se na ideia de que todo texto é formado por ecos de outros textos, por vozes de outros autores que falam, ainda que imperceptivelmente, por intermédio da voz do autor novo.

[4] KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

A partir das noções de "dialogismo" e "polifonia", desenvolvidas por Bakhtin em obras como *Problemas da poética de Dostoievski*[5] e *Marxismo e filosofia da linguagem*[6], Kristeva aponta para o aspecto despersonalizado e caótico do ato de escrever, já que esse ato mobiliza, de modo incontrolável, inúmeros fragmentos de outros textos, questionando, com isso, o conceito de autoria, noção até então bastante importante para o campo dos Estudos Literários.

Se, como propõe Kristeva, "todo texto é um mosaico de citações",[7] para onde vai a figura do autor, até então visto por inúmeras correntes teóricas como senhor de seu próprio texto, demiurgo que dá voz e sentido ao mundo particular de cada nova obra? Por algum tempo esse assunto dominou os debates teóricos importantes, produzindo interessantes e produtivas reflexões como as de Roland Barthes, em "A morte do autor"[8] e Michel Foucault, em *O que é um autor?*[9]

Com o enfraquecimento das correntes teóricas originadas no Estruturalismo, que privilegiavam a análise formal do texto literário, atendo-se a suas particularidades compositivas, e relegando a segundo plano questões como a autoria, a presença da História e da ideologia presentes no texto, o debate em torno da figura do autor modifica-se, tornando-se menos intenso, uma vez que o antigo biografismo perde força e a problemática do esvaziamento da instância autoral também não se confirma como único caminho possível para a compreensão do fenômeno literário.

---

[5] BAKTHIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski.* Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2002.

[6] BAKTHIN, 1999.

[7] KRISTEVA, 1974, p. 65-66.

[8] BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2004; p. 57-64.

[9] FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad. António F. Cascais & Edmundo Cordeiro. Lisboa: Ed. Passagens, 1992.

Quando há uma reapropriação de um texto primeiro, o fragmento escolhido desse texto converte-se, ele mesmo, num novo texto, fazendo expandir a obra primeira, desmontando-a, dispersando-a; o trabalho da citação, ou da reescrita, põe em circulação as práticas discursivas do escritor: corte, montagem, alinhavo, costura. Para Antoine Compagnon, quando o ficcionista cita, ele extrai, mutila, desenraiza.[10]

De acordo com Michel Schneider, em *Ladrão de palavras*:

> Cada livro é eco dos que o anteciparam ou o presságio dos que o repetirão. Cada um, peça imprópria aleatória de um conjunto sem fim, dá para o precedente e para o seguinte, como essas enfiadas de quarto que povoam os pesadelos, sonhos do inatingível. Nenhum que pareça perdido entre espelhos incansáveis. O tempo literário é esse tempo onde o futuro já teve lugar. Ele rompe com o tempo ordinário, ordenado, e a cronologia cede lugar à cronofagia. É como dizer que aquele que escreve, mesmo se não é plagiário e não aguenta muito a fascinação da simetria e a loucura dos espelhos, não está verdadeiramente no tempo onde a morte é inevitável, onde o depois não pode alterar o antes. Ele acha que tem tempo. Talvez se acredite imortal?[11]

Sendo assim, a impressão – sensação e marca da escritura – do já dito, como a do já visto, reconstrói um passado segundo sua tradição. O novo texto, dessa forma, parece esgarçar o antigo, dando-lhe outra forma que ele assume em cada tempo de sua repetição. Schneider acrescenta:

> Segundo uma teoria literária eminentemente moderna, que anuncia de uma só vez a teoria da intertextualidade e o projeto borgesiano do livro único e sem autor, ele chega a invocar uma espécie de anonimato da escritura: "São os homens que inventam, não o homem. Cada qual chega à sua vez e à sua hora, apodera-se das coisas conhecidas de seus pais, as dispõe segundo novas combinações, depois morre após ter acrescentado algumas parcelas à soma dos conhecimentos humanos que lega a seus filhos, uma estrela na Via Láctea. Quanto à criação completa de alguma coisa, eu a creio impossível. O próprio Deus, quando criou o homem, não pôde ou não ousou inventá-lo: o fez à sua imagem.[12]

[10] COMPAGNON, Antonie. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

[11] SCHNEIDER, Michel. *Ladrão de palavras*: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento. Trad. Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990, p. 100.

[12] SCHNEIDER, 1990, p. 147. 1990, p. 147.

A impessoalidade da escrita, seu caráter coletivo e dessubjetivante são os pontos mais importantes destacados por Scheneider. A incapacidade do homem individual em criar algo, segundo pressupõe ele, e a impossibilidade da criação *ex nihilo* constituem-se como principais referências que o escritor faz às reflexões de Kristeva, que privilegiava também o aspecto coletivo e impessoal do ato de escrever.

Esses pontos em torno do conceito de intertextualidade e suas, por assim dizer, consequências teóricas até aqui expostos intenta abrir caminho de forma a sustentar a reflexão, nesta dissertação, sobre a noção de intertextualidade no que se refere ao estudo da obra de Scliar, conforme se terá oportunidade de ver mais adiante.

Dentre os vários estudos surgidos em torno da questão da intertextualidade, é importante ressaltar aqueles que destacam a existência distinta de algumas categorias relativas à pratica da intertextualidade. Basicamente, é possível dividir esses tipos em dois grupos: o de textos novos que se alimentam de textos alheios no intuito de endossá-los, confirmá-los, repeti-los, utilizando, para isso, os conceitos de "paráfrase", "citação" e "alusão", entendidos aqui tal como os define Compagnon em *O trabalho da citação;*[13] e o grupo em que poderiam ser agrupadas as obras novas que, alimentando-se de textos escritos por outrem, tem como fim subverter esses mesmos textos, modificando sensivelmente sua estrutura e, na maior parte das vezes, invertendo radicalmente o seu sentido. Os tipos de práticas intertextuais que se ligam a essas obras seriam, então, geralmente, a "paródia" e o "pastiche".

Nesta dissertação, prioritariamente, serão utilizados os conceitos que se enquadram no segundo grupo, ou seja, aquele que inclui a paródia e o pastiche, uma vez que nossa hipótese primeira é a de que a obra de Moacyr Scliar utiliza tanto a paródia quanto o

[13] COMPAGNON, 1997.

pastiche de textos conhecidos, especialmente de textos sagrados, como elemento base para a criação de seus contos e romances.

Como se sabe, tanto a paródia como o pastiche são conceitos que têm origem na prática da reescrita de textos tradicionais. Enquanto a paródia, segundo sua acepção grega, significa, literalmente, "canto que se faz ao lado de outro," conforme a etimologia proposta por Massaud Moisés no seu *Dicionário de termos literários*,[14] o pastiche se apresenta como uma colagem de textos e estilos do outro, mimetizados pelo autor da obra nova. Como se pode observar, ambos os conceitos indicam práticas intertextuais que se propõem a refazer, de modo subversivo, o texto original.

Entretanto, ao avaliar com atenção essas práticas intertextuais, pode-se perceber que há diferenças significativas entre elas no que tange a rearticulação do texto primeiro. A paródia, em geral, se caracteriza pelo tom satírico, pela ironia, pela crítica arrasadora e, no mais das vezes, humorística do texto original. Seu recurso é a retomada do sentido e, ou, da forma do enunciado original, que a partir dessa reapropriação vê-se dessacralizado, posto ao avesso. O pastiche, no entanto, nem sempre tem esse tom de crítica devastadora que parece ser o *ethos* da paródia. Como se trata de uma reapropriação do estilo do texto original, do seu modo de dizer, da sua "enunciação", para dizer em uma só palavra, o pastiche assume um caráter ambíguo, podendo ser tanto uma homenagem ou uma crítica ao texto primeiro.

[14] MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários.* São Paulo: Editora Cultrix, 1977, p. 388.

1.2 Recriações da Bíblia

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

Muitos críticos e teóricos já o disseram, mas nunca é demais repetir: a Bíblia constitui, ao lado da épica grega de Homero e de mais alguns poucos outros textos, a base da literatura Ocidental[15]. Erich Auerbach, no célebre *Mimesis*[16], afirma que o texto hebraico estabeleceu algumas das noções duradouras a respeito do problema da representação que a literatura faz do real. Assim,

> Uma vez que tomamos os dois estilos, o de Homero e o do Velho Testamento, como pontos de partida, admitimo-los como acabados, tal como se nos oferecem nos textos; fizemos abstração de tudo o que se refira às suas origens e deixamos, portanto, de lado a questão de saber se as suas peculiaridades lhe pertencem originalmente, ou se são substituíveis, total ou parcialmente, a influências estranhas e quais seriam elas. A consideração desta questão não é necessária nos limites da nossa intenção; pois foi em seu pleno desenvolvimento alcançado em seus primórdios que esses estilos exerceram sua influência constitutiva sobre a representação européia da realidade.[17]

Sem entrar no complexo debate proposto por Auerbach, pode-se, no entanto, observar, pelo trecho citado, que ele confirma, com propriedade, é preciso que se diga, a ideia de que o texto bíblico enformou praticamente toda a literatura que o sucedeu, o que dá

[15] Veja-se, por exemplo, BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*: os livros e a escola do tempo. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

[16] AUERBACH, Erich. *Mimesis*: a representação da realidade na literatura ocidental. Trad. George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 2004.

[17] AUERBACH, 2004, p. 20.

margem para afirmar, a partir daí, que as várias formas de reescrita, os muitos modos de reapropriação intertextual, estiveram no horizonte da recepção e da recriação do texto bíblico.

Diversos foram os escritores que, deliberadamente ou não, se alimentaram das narrativas bíblicas para criar as suas obras – seja para endossar, ou mesmo propagar, didaticamente, o seu conteúdo, seja para subverter as suas palavras. Se se quiser pensar num exemplo do que acaba de ser dito, basta lembrar a obra de Machado de Assis, no Brasil, por exemplo, em inúmeras referências espalhadas ao longo de seus romances, contos e poemas, que retoma e recria o texto bíblico, dando a ele significação diversa e transformando-o em matéria-prima para o seu trabalho ficcional.

De forma semelhante, a obra de Scliar pode ser, também, posta como confirmação da ideia de que a Bíblia é um dos textos que mais frequentemente se viu refeito pela literatura. Conforme mais adiante se irá desenvolver, alguns dos seus contos estabelecem um complexo diálogo com passagens da narrativa bíblica, em especial com a Bíblia Hebraica.

Ricardo Piglia, em "Memória y tradición"[18], afirma que, para um escritor, a memória é a tradição. Uma memória impessoal, feita de citações em todas as línguas e em que fragmentos e tons de outras escrituras retornam como recordações pessoais. A tradição literária assim concebida seria, pois, como uma pré-história contemporânea, como resíduos de um passado cristalizado, que se filtram no presente e se constituem enquanto memória pessoal. Os escritores que se apropriam da tradição cultural, seja ela bíblica ou literária, considerada ou não como religiosa ou menor, redimensionam o sentido e o espaço dessa apropriação. Apesar de o texto bíblico configurar-se como um discurso que poderia ser considerado arcaico, algumas de suas questões ainda povoam o imaginário de escritores e artistas na contemporaneidade.

[18] PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradición. In: CONGRESSO ABRALIC, 2, 1990, Belo Horizonte. *Anais* ... Belo Horizonte: SEGRAC, 1990. p. 60-66.

Se para Auerbach e outros teóricos a Bíblia está na origem da literatura do Ocidente, donde se constata a sua recorrência como ponto de diálogo intertextual em várias obras literárias tradicionais, para outros críticos, a própria estrutura do texto bíblico já sugere, e mesmo demanda, a interpretação, a participação do leitor-crítico – a reescrita, por assim dizer.

Segundo Eliana Malanga, em *A Bíblia Hebraica como obra aberta*[19], "a Bíblia é o livro que mais foi publicado e lido no Ocidente, tanto antes como depois da invenção da imprensa"[20], o que por si só já dá indícios de que a Sagrada Escritura é um texto em permanente movimento, sempre renovado por seus inúmeros tradutores, leitores, intérpretes; dentre esses últimos, se encontram os escritores – leitores privilegiados capazes de responder artisticamente às demandas do texto lido.

Porém, e o que é mais importante para a Malanga, é o fato de que o motivo de a Bíblia ter sobrevivido por tanto tempo e com tanta força na cultura de diversas épocas está "na estrutura poética de grande parte dos textos bíblicos, pois ela é multívoca e aberta e, como tal, permite constante atualização do sentido por parte do leitor."[21]

Apoiando-se no conceito de "obra aberta" desenvolvido, no campo da semiótica e da semiologia, pelo crítico italiano Umberto Eco, Malanga acredita que a forma altamente simbólica de muitas passagens da Bíblia garante a esse texto sua sobrevivência, que se dá não só pela multiplicação constante de edições e leitores, mas também pela tradução, apropriação e recriação que fazem dele outros escritores.

[19] MALANGA, Eliana Branco. *A Bíblia Hebraica como obra aberta:* uma proposta interdisciplinar para uma semiologia bíblica. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.

[20] MALANGA, 2005, p. 18.

[21] MALANGA, 2005. p. 19.

A razão do contínuo interesse que a Sagrada Escritura desperta, no entanto, é, ainda, fato intrigante, muitas vezes analisado por pesquisadores. Duas possíveis explicações foram aqui rapidamente apresentadas: por um lado, Auerbach, que aponta o texto hebraico como marco fundador de conceitos e técnicas de representação da realidade na literatura; por outro, Eliana Malanga, que localiza na estrutura formal do texto bíblico a chave da sua longa permanência e das suas contínuas transformações nas mãos de outros escritores.

A fim de melhor observar a questão, veja-se como Machado de Assis lida com a reescritura do texto bíblico, analisando, brevemente, o conto "Na Arca: três capítulos inéditos do Gênesis", incluído na coletânea *Papéis avulsos*[22], publicada em 1881.

Desde o título, o conto é apresentado como uma reescrita da Bíblia. O subtítulo "três capítulos inéditos do Gênesis" indica a perspectiva irônica assumida por Machado ao propor suplementar o texto original, continuando de onde este parou – o que sugere um percurso intertextual, além da intenção um tanto sacrílega que acompanha o narrador, tendo em vista que ele propõe oferecer novos capítulos de um texto sagrado, e, por esse motivo, visto como intocável.

Em "Na Arca: três capítulos inéditos do Gênesis", Machado de Assis faz uma complexa mistura das duas formas de apropriação intertextual já citadas: a paródia e o pastiche. Assumindo a gravidade e a concisão do estilo bíblico, inclusive numerando os parágrafos de seu texto como se fossem versículos, o autor usa as mesmas estratégias que caracterizam o texto hebraico para compor sua narrativa.

Se, conforme Auerbach, a ausência de maiores explicações e a precariedade dos elos que unem as partes de uma mesma narrativa caracterizam o estilo bíblico, pode-se dizer que esses elementos estão presentes no conto machadiano. A narrativa começa de forma

[22] ASSIS, Machado. *Papéis avulsos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.

abrupta, sem maiores contextualizações por parte do narrador – tal como Auerbach afirma ocorrer no texto sagrado. Note-se, sobre isso, a cena inicial:

> 28 – Então Noé disse a seus filhos Jafé, Sem e Cam: - Vamos sair da arca, segundo a vontade do Senhor, nós, e nossas mulheres, e todos os animais. A arca tem de parar no cabeço de uma montanha; desceremos a ela.[23]

Como se pode observar, o pastiche que Machado faz do texto bíblico ocorre ao emular seu estilo solene e exato, enxuto e sem muitas explicações; o autor consegue remeter até o leitor mais desavisado, aquele que mal conhece a tradição bíblica, para o universo das narrativas do texto hebraico.

No entanto, essa apropriação do estilo hebraico vem acompanhada de uma perceptível tendência à paródia, o que pode ser evidenciado tanto para o conteúdo religioso do texto, que quase se perde na sátira contundente proposta por Machado, quanto na linguagem utilizada, que em alguns momentos habilmente insere na formalidade do texto, com expressões típicas de um português coloquial, convenientemente adaptadas para o contexto da narrativa. A referência aqui é, principalmente, a expressão "- Vá plantar tâmaras!", dita por um dos personagens do conto e que remete, indubitavelmente, à expressão muito comum "Vá plantar batatas!", usada quando se quer encerrar bruscamente uma conversa com outrem, ou mesmo quando simplesmente se pretende ofender – como acontece no conto. Esse recurso, bem como diversos outros utilizados pelo autor, dá ao conto "Na Arca" tom quase que ostensivamente paródico, uma vez que o sentido original do Gênesis se apresenta subvertido, dessacralizado pelo humor corrosivo de Machado.

Outro ponto central dessa pequena narrativa, e que configura seu caráter intertextual em relação à Bíblia, é o conteúdo político latente que o conto apresenta, quase que

[23] ASSIS, Machado. Na arca: três capítulos do Gênesis. In:___. *Papéis avulsos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006, p.80.

numa tentativa de interpretação do texto bíblico, uma vez que este tem, segundo diversos especialistas, fundo histórico e político assimilável, além do manifesto conteúdo mítico-religioso. Quando o narrador trata de apontar, na narrativa mítica e primordial do Gênesis, o possível nascedouro de conflitos políticos, baseados na disputa territorial, entre a Rússia e a Turquia, dois países em constante atrito no tempo de Machado, o narrador sinaliza não só para a possibilidade de reescrita do texto bíblico, como também indica os muitos sentidos ocultos que esse texto possui, sentidos estes que o humor e a desconstrução provocados pela paródia são capazes de revelar.

Observe-se como exemplo o modo de finalizar o conto, depois de apresentar as sangrentas e inúteis disputas entre os filhos de Noé pelas terras que eles ainda nem viram e que um dia, quem sabe, iriam ocupar:

> 25 – E alçando os olhos ao céu, porque a portinhola do teto estava levantada, bradou com tristeza:
>
> 26 – Eles ainda não possuem a terra e já estão brigando por causa de limites. O que será quando vierem a Turquia e a Rússia?
>
> 27 – E nenhum dos filhos de Noé pode entender esta palavra de seu pai.
>
> 28 – A arca, porém, continuava a boiar sobre as águas do abismo.[24]

A referência à "palavra de seu pai"[25] que nenhum dos filhos pode entender carrega toda uma carga de humor e ironia que o conto de Machado elabora ao apropriar-se do texto bíblico. A mescla de contrários que esse trecho expressa, ao aproximar e fazer conviver lado a lado referências míticas (Noé e seu desígnio divino) e históricas (as guerras asiáticas do século XIX), sagradas e profanas, solenes e jocosas, mistura que se expressa também no plano da linguagem, conforme já ressaltada, pela mescla de palavras e expressões cheias de

[24] ASSIS, Machado. Na arca: três capítulos do Gênesis. In: ___. *Papéis avulsos.* Belo Horizonte: Itatiaia, 2006. p. 85-86.

[25] ASSIS, 2006. p. 86.

gravidade com outras menos elevadas, bastante próximas da língua falada, despojadas de qualquer solenidade, dá o tom do gesto paródico encetado pelo narrador de "Na arca: três capítulos inéditos do Gênesis" através do jogo intertextual que se permite refazer, subvertendo o texto hebraico a uma nova escrita ficcional, marcada pelo humor e pela inventividade questionadora.

Ainda a respeito do trecho final do conto, é possível dizer que nele há uma crítica à religião, como instituição e como discurso, na medida em que associa a reconstrução do mundo empreendida por Noé e sua família, preservados da ação da cólera de Deus justamente para esse fim, a um ato comercial, no qual as disputas de fundo econômico têm muito mais valor que o significado religioso ou moral da ação futura que, segundo o texto hebraico, Noé e o seus realizaram.

1.3 Moacyr Scliar, desdogmatizador

> Uma relação atípica é a que [Moacyr Scliar] estabelece com a religião, visto que se por um lado necessita impreterivelmente desta, em particular sobre o ponto de vista cultural, manifestando, inclusive, um contínuo chassidismo nas suas obras; por outro afasta-se sempre que possível do dogma religioso.
>
> Patrícia Cardoso Correia

Objeto de estudo desta dissertação, a obra do escritor gaúcho Moacyr Scliar é marcada pelo seu intenso diálogo com a Bíblia, em especial com o texto hebraico. A obra de Scliar, calcada num trabalho de reelaboração ficcional desse texto fundacional, vem se somar a um sem-número de escritores que se propuseram a refazer, criativamente, o mesmo conjunto de textos. Seguindo, no Brasil, os passos de Machado de Assis, de Samuel Rawett, ou mesmo de Guimarães Rosa, que, com o conto "Desenredo", história do resignado sofredor Jó-

Joaquim, se coloca como um dos autores que se apropriaram do texto sagrado em seu processo de criação literária, Scliar confirma, por meio de sua elaborada prática artística, alguns dos pressupostos teóricos e críticos sobre os quais já se comentou neste trabalho, uma vez que desde o início de sua produção seus livros se caracterizam pela paródia dessacralizadora do discurso religioso, a Bíblia em particular.

Tal reelaboração pode ser vista, dentre outros muitos exemplos, no conto "A balada do falso Messias".[26] O texto narra as desventuras e frustrações de um homem, morador de uma comunidade de emigrantes judeus, que acredita ser o Messias, mas que não consegue realizar nem os mais simples milagres, sendo motivo de riso entre seus pares e decepção melancólica para si mesmo.

Assim como "Na Arca: três capítulos inéditos do Gênesis", de Machado, esse conto de Scliar toma como matéria-prima ficcional passagens bíblicas bastante conhecidas, recriadas no texto literário através de deslocamentos que produzem novos significados, sempre utilizando o humor e a ironia.

Como se sabe, a Bíblia Cristã relata a vida de Jesus, o Messias, filho de Deus que teria vindo a Terra salvar os homens. Sua existência é marcada pela descrença, pelo menos inicial, de seus pares, pela realização de milagres, seguidos da morte trágica e da ressurreição.

Na narrativa de Scliar, o narrador explora o lado ridículo dessa história, ao apresentar um personagem patético que crê ser um novo Messias, mas que só se mostra cada vez mais fraco à medida que interage com os demais emigrantes que o acompanham na nova vida que estão prestes a começar. A falência repetida dos milagres, a descrença e o deboche dos demais só acentuam a caracterização paródica do personagem, feita como um espelho invertido do personagem bíblico, o Jesus mitificado e todo-poderoso que a tradição legou.

[26] SCLIAR, Moacyr. *A balada do falso Messias*. São Paulo: Ed. Ática, 1976.

De origem judaica, fato relevante quando se pensa em uma obra literária marcada por referências à cultura, à literatura e à religião judaica, Scliar vem produzindo, desde os anos 1960, inúmeros textos entre crônicas, romances, contos e ensaios. Autor de mais de 80 livros publicados no Brasil e no exterior, grande parte de seus textos se alimenta do profundo diálogo que mantém com os textos sagrados.

Por conta disso, a fim de estudar com critério a relação entre a literatura e a Bíblia, pela via da intertextualidade, é necessário proceder a um recorte preciso na obra do escritor, que além de bastante numerosa é também muito densa, plena de questões importantes e que precisam ser analisadas.

Nesse sentido, foram escolhidos três contos do escritor, "As ursas", "As pragas" e "Diário de um comedor de lentilhas", todos eles presentes em *Contos reunidos*, sob o título "A Bíblia revisitada".[27] Uma vez que estes se apresentam com uma espécie de unidade temática e formal, a análise que será realizada nesta dissertação parte da premissa de que os três contos proporiam para estudo um mesmo problema estético, uma mesma questão literária.

Assim, esses textos podem ser descritos como reescritas paródicas de passagens do texto hebraico, todos carregados de um humor sutil e ácido que é uma das características da escrita de Scliar.

Em "As pragas",[28] o episódio bíblico parodiado é bastante conhecido: trata-se do trecho em que são relatadas as pragas que caíram sobre o Egito pela recusa de seu Faraó em libertar o povo hebreu. A perspectiva narrativa adotada pelo narrador não poderia ser mais inusitada, e por isso mesmo, mais subversiva; toda a história das pragas e suas terríveis consequências para os egípcios é narrada por um dos membros da família egípcia de

[27] SCLIAR, 2003.

[28] SCLIAR, 2003, p. 227-240.

lavradores, que assim apresenta de modo ao mesmo tempo irônico e resignado as desgraças cotidianas que os assolam, causadas, segundo ele e sua família suspeita, pelo deus dos escravos, que estão construindo as pirâmides para o Faraó.

A gravidade e o horror da passagem bíblica são transformados em autoironia e humor pelo narrador. O medo que o leitor da Bíblia é levado a sentir pelas dores físicas e morais, e também pela ruína econômica que se abate sobre o povo do Egito, é substituído pela graça com que se acompanha a família enfrentando, na maior parte das vezes de modo conformado, as dificuldades que vão se acumulando sem que eles tenham consciência do que lhes acomete ou mesmo qualquer tipo de culpa.

A referência ao riso diante do próprio sofrimento lembra também, no contexto do conto e de suas implicações intertextuais, com a tradição do humor judaico[29], que ao longo da história se celebrizou por criar referências cômicas construídas a partir da própria experiência de dor e de exílio pelos judeus ao longo dos séculos. O ato de rir de si mesmo, assim, se mostrou como forma de resistência às adversidades e vicissitudes históricas enfrentadas pelo povo judeu. No conto, a família de camponeses egípcios acaba enfrentando, pela via do riso e da resignação autoirônica, os castigos divinos lançados contra eles.

A mescla de elementos díspares que caracteriza a paródia, conforme foi ressaltada anteriormente, aparece nesse trecho, na aproximação inusitada feita por Scliar, através do recurso da intertextualidade, entre alguns elementos do universo e dos valores da cultura judaica e da recriação ficcional do que seria a vida dos egípcios descrita pela Bíblia. A convivência do sagrado (as pragas e a ira divina) com o profano (a descrição da vida cotidiana,

[29] Ainda que se esteja falando do conto, portanto de um contexto ficcional específico no qual os egípcios figuram como protagonistas e os hebreus mal chegam a ser vislumbrados, é possível fazer aqui referência ao humor judaico, na medida em que a utilização de recursos que visam a provocar o riso na narrativa remete a técnicas e temas típicos da cultura judaica.

banal e comezinha, dos egípcios), além da inversão da perspectiva já comentada, são os elementos que confirmam o tom paródico da narrativa.

Desse modo, Scliar parece reescrever o texto da Sagrada Escritura de modo a oferecer não só outra perspectiva dos acontecimentos, ou mesmo uma versão mais leve e engraçada; ele consegue, num só gesto, dessacralizar o texto bíblico, despindo-o tanto de seu peso tradicional quanto também subvertendo o seu sentido tradicional, já que a perspectiva narrativa adotada e as referências culturais utilizadas revelam outros significados possíveis para o episódio das dez pragas do Egito.

Já em "As ursas",[30] Scliar estabelece um diálogo inequívoco com o texto bíblico desde o início da narrativa. Logo de saída, o personagem que irá desencadear os eventos narrados com suas maldições e ameaças é Eliseu, um dos profetas bíblicos, sucessor de Elias.

No conto, o profeta está dirigindo-se a cidade de Betel, sendo surpreendido, no caminho, por um bando de crianças, que assim que o vêem começam a caçoar dele, em atitude tipicamente infantil. Os gritos que lançam à figura sagrada "- Sobe, calvo! Sobe, calvo!"[31], pouco significam; no entanto, Eliseu se volta furioso e amaldiçoa os "rapazinhos"[32] em nome do Senhor, condenando-os a serem devorados, daí a pouco, por duas ursas. Assim começa a narrativa que Scliar lança mão, a um só tempo, da solenidade das maldições e da liberdade iconoclasta do universo infantil, que de tudo ri, não respeitando tradições ou hierarquias, ao reescrever o texto bíblico em "As ursas".

A mistura de registros – de um lado, o profeta com sua seriedade e seus modos graves e santos; de outro, a espontaneidade coloquial das crianças, que não se importam com

[30] SCLIAR, 2003. p. 224-226.

[31] SCLIAR, 2003. p. 224.

[32] SCLIAR, 2003. p. 224.

sacralidades ou transcendências, só querem mesmo é zombar – dá o tom humorístico do relato, que terá esse e outros recursos em seu tecido narrativo.

A partir da maldição lançada por Eliseu, "As ursas" vai se desenvolver como uma narrativa circular, na qual as situações se repetem e ao mesmo tempo se transformam, adquirindo, com isso, novos e surpreendentes significados. As crianças devoradas pela ursa menor logo são digeridas, perdendo-se para todo o sempre. Entretanto, as crianças comidas pela ursa maior não são digeridas, passando a habitar o estômago do animal e construindo, a partir daí, uma pequena civilização, um retrato em miniatura, se assim se pode dizer, um microcosmo, da sociedade que se organiza no exterior, da qual eles são fundadores – ao contrário do que acontecia do lado de fora da barriga da ursa, onde eles eram filhos de alguém e se encontravam em posição inferior, como membros de uma comunidade já existente e com regras rígidas prefixadas.

Atrofiados em seu crescimento natural pela existência apertada no interior da ursa, as crianças iniciam um novo ciclo social, dando origem, como se pode imaginar, a novas vidas. Os filhos das antigas crianças, no entanto, crescem livremente, sem o constrangimento da adaptação a um novo ambiente. Eles logo ficam maiores que seus pais, passando a desrespeitar as regras de convivência que estes criaram, dando origem, com seu comportamento hostil e zombeteiro, a um novo conflito de gerações. Tal conflito que vai se expressar, curiosamente, com nova maldição lançada pelos mais velhos sobre os mais novos; desta vez, é uma das antigas crianças, agora um "velho" sábio, sacerdote da religião criada no interior da ursa, que lançará sobre eles, com as mesmas palavras, nova maldição e novos castigos.

Desse modo, a estrutura da narrativa perfaz um círculo, dando volta sobre si mesma, como fazem as narrativas míticas, poder-se-ia complementar. A relação intertextual

que o conto mantém com o texto bíblico, no entanto, não parece apontar para esse elemento "circular", mas, por se tratar de uma reescrita que busca suplementar[33] o texto original, ampliando seus personagens e inventando sentidos para passagens às vezes curtas e obscuras; a narrativa de Scliar parece desdobrar infinitamente o texto bíblico, num movimento linear e progressivo, que poderia se estender indefinidamente.

A faceta iconoclasta do gesto das crianças, personagens de "As ursas", parece ser a mesma atitude dessacralizadora do autor, assim se poderia comparar, uma vez que tanto o escritor quanto seus personagens são marcados por uma atitude não-reverencial em relação ao passado, à tradição e aos mais velhos.

As crianças, como já comentado, se voltam, duas vezes, na sociedade convencional e na nova comunidade fundada dentro do estômago da ursa, contra os mais velhos, representantes da religião e da solenidade tradicionais. Scliar, por sua vez, se volta, num gesto ambíguo, de crítica e de homenagem ao mesmo tempo, para o texto hebraico, disposto a refazê-lo subversivamente, ironizando seus dogmas e descobrindo o lado humorístico das situações e dos personagens solenes que povoam as narrativas bíblicas.

No conto "Diário de um comedor de lentilhas",[34] Scliar novamente se detém na reescritura crítica de um texto bíblico. Dessa vez, será o conhecido episódio da compra da primogenitura de Esaú realizada por um ardil de Jacó como alvo da reescrita ironica do escritor.

---

[33] O conceito de sumplemento formulado por Jacques Derrida, que assinala o fato de que o ato da escrita, em especial o da reescrita, pode ser associado à ideia da criação de um novo original, que mantém relação com a totalidade, com o texto anterior, mas sem dele depender. Para usar um termo de comparação com o que neste texto vem se discutindo, pode-se dizer que a reescrita dessacralizadora, calcada no humor e na subversão do texto primeiro, dá origem a um novo texto, um suplemento, independente das demandas e limitações do anterior. Entretanto, textos novos que se colocam ao lado dos textos primeiros, visando apenas emular o seu estilo ou prolongar a sua argumentação tendem a construir um texto que serve de complemento, que depende do anterior para existir. Cf. DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002, p. 104 e ss.

[34] SCLIAR, 2003. p. 241-244.

Como se sabe, a passagem bíblica retomada por Scliar nesse conto narra a história de Esaú, que perdeu a primogenitura e a benção paterna, ambas consideradas sagradas na sua cultura, por um prato de lentilhas. O conto recria um ponto de vista ficcional para esse evento, dando voz justamente a Esaú, o irmão derrotado que, supostamente, segundo o jogo ficcional proposto no conto, teria escrito um diário, no qual o principal assunto, como não poderia deixar de ser, é a perda da primogenitura e suas consequências para a sua vida.

A veia humorística de Scliar se faz notar a cada instante: desde a frase inicial do suposto diário, um palavrão impronunciável (e ao mesmo tempo impossível na língua sagrada, o hebraico), passando pelas inúmeras lamentações e paranóias de Esaú, que chega a suspeitar de modificações genéticas intencionais feitas nas lentilhas justamente para seduzi-lo e prejudicá-lo, indo até o desfecho da história, no qual há uma pitada do típico humor judaico.

Como já notado em "As pragas", é caracteristica comum desses dois contos o fato de os personagens zombarem de si mesmos, sempre rindo da própria desgraça, muitas vezes transformando os infortúnios em fonte de graça e sucesso; aceitando uma ideia oferecida como provocação por um de seus amigos, Esaú decide abrir um restaurante especializado no prato que o condenou, dando origem, assim, ao "Lentilha de Ouro".

A estratégia narrativa escolhida por Scliar para reescrever esse conto se mostra bastante evidente. O texto original é revirado tanto em sua forma quanto em seu conteúdo, se assim se pode separar essas duas instâncias. A dramática questão da primogenitura na narrativa bíblica é vista por outro ponto de vista, passando a revelar afetos como o ressentimento, a inveja e a paranóia, afetos e sentimentos bastante distantes da secura concisa do texto hebraico.

A saída conciliatória de Esaú, que faz da desgraça um impulso para transformações em sua vida, não poderia ser mais irônica, uma vez que a opção escolhida é o

comércio, atividade banal e cotidiana, distante da grandeza e da tragédia propostas no contexto bíblico.

Essa mistura de sagrado e profano, do tema elevado com tratamento comezinho, da seriedade com o humor é o que faz o diálogo de Scliar com a Bíblia tão peculiar. Não se trata só de uma reescrita crítica feita a partir um ponto de vista não-religioso, o que tornaria o conto uma simples contestação laica. A mistura de elementos religiosos com aspectos da vida comum, numa narrativa que se pretende secular, dá chão histórico e humano aos personagens, às vezes, sisudos do texto hebraico, é o que garante o interesse e a profundidade de narrativas como "Diário de um comedor de lentilhas".

Finalizada essa exposição resumida dos contos escolhidos para esta dissertação como seu objeto de estudo, é possível observar que a intertextualidade, na porção de sua obra que trabalha com a reelaboração subversiva do texto hebraico, é base do trabalho criativo de Scliar.

O jogo estabelecido pelo autor, entre seus escritos e as narrativas contidas na Bíblia, forjado a partir de um movimento de mão dupla, caracteriza essa prática escritural que se alimenta da tradição para refazê-la, sem subordinar-se a dogmas ou a verdades eternas, sem fixar-se em técnicas literárias ou linguagens específicas, mas antes tendo na liberdade dessacralizadora dos "ladrões de palavras"[35] a sua força e originalidade.

[35] Formulação e significado do termo proposto pelo crítico Michel Schneider em obra de mesmo título. Cf. SCHNEIDER, 1990.

CAPÍTULO II

IRONIA E HUMOR HEREGE NA OBRA DE MOACYR SCLIAR

2.1 Bíblia, ironia e literatura

> No caso de Scliar, [o] humor está presente, e o diria sem medo de errar, em todas as obras, mesmo aquelas em que o conteúdo seja dramático. É um humor que surge de modo inopino, aliviando a tensão e lançando, sobre o material narrado, uma suspeita não-amarga, não-destruidora, mas plena de reconhecimento da transitoriedade da vida.
>
> Assis Brasil

Se no capítulo anterior tratou-se de investigar as relações existentes entre o conceito de intertextualidade e as apropriações que a literatura fez, ao bngo do tempo, da Bíblia, neste segundo o que se pretende é analisar a noção geral de ironia, ligando esse conceito, mais uma vez, à literatura que se faz a partir de recriações do texto hebraico.

A ideia é mostrar que, dentre os vários conceitos de ironia possíveis, e dentre as várias formas com que ela pode se fazer notar na literatura, existem algumas formas privilegiadas que, se devidamente abordadas, podem servir a esta dissertação como ferramentas teóricas úteis para a leitura dos contos de Moacyr Scliar selecionados e já antes brevemente apresentados.

Antes de qualquer coisa, é preciso tentar uma definição geral do termo “ironia”, já que são muitos e bastante diversificados os sentidos que a palavra tem, mesmo se se restringir o campo de significação apenas à área da literatura. Tradicionalmente, a ironia foi pensada

como uma figura de retórica, tendo sua origem e primeiros usos conhecidos na literatura da Grécia e da Roma Antiga.

Segundo Lélia Parreira Duarte, a ironia é vista mais "comumente como a figura de retórica em que se diz o contrário do que se diz, o que implica o reconhecimento da potencialidade de mentira implícita na linguagem."[36]

Tal definição proposta pela ensaísta coloca em relevo, desde a mais básica definição do termo, a subversão da língua (da linguagem) operada pela ironia, colocando em suspenso a relação que a linguagem manteve, historicamente, com a noção de "verdade". A ironia revela aquilo que, de outra maneira, permaneceria oculto num discurso: suas intenções subversivas, seu aspecto ridículo e humorístico, seus muitos e significativos não-ditos.

Outra definição de ironia que parece destacar um elemento diverso e interessante do conceito é a que oferece Massaud Moisés no *Dicionário de termos literários*[37]. Veja-se que o autor destaca o fato de que a ironia escamoteia, camufla a linguagem, deixando seu sentido sempre parcialmente encoberto:

> Modernamente, o termo assumiu o indeciso contorno de figura de pensamento e de palavra. (...) A ironia funciona, pois, como processo de aproximação de dois pensamentos, e situa-se no limite entre duas realidades, e é precisamente a noção de balanço, de sustentação, num limiar, a sua característica básica, do ponto de vista da estrutura. Por isso mesmo, pressupõe que o interlocutor não a compreenda, ao menos de imediato: escamoteado, o pensamento não se dá a conhecer prontamente.[38]

Se Duarte define a ironia como figura de retórica, mais voltada para as estratégias de construção discursiva, Moisés destaca a capacidade reflexiva da ironia, na medida em que assevera a sua capacidade de aproximar ideias e pensamentos distintos.

[36] DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2006. p. 18.

[37] MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários.* São Paulo: Editora Cultrix, 1977.

[38] MOISÉS, 1977. p. 295.

Uma questão relevante é a relação entre a ironia e a participação decisiva do leitor na compreensão, ou não, do enunciado irônico. Estabelece-se uma espécie de interdependência entre autor e leitor, ou, para usar termos mais gerais, entre o emissor e o receptor de uma dada mensagem, para que se possa efetivar a existência e a percepção da ironia, configurando esse conceito como dialógico[39], na medida em que, para existir, ele depende do diálogo entre partes distintas para se efetivar.

Nesse sentido, acredita-se que, dada a riqueza de nuances do conceito, seja mais apropriado abordá-lo a partir desses dois pontos de vista, que parecem complementar um ao outro[40]. Uma vez definido, ainda que de modo aberto, o conceito de ironia, faz-se necessário pensar agora as relações entre ele e a literatura, já que é de literatura que aqui se trata.

Como discurso multifacetado e ambíguo, que requer a plurissignificação da linguagem e não mantém compromisso algum com a noção de verdade, a literatura mantém relação estrita com a ironia, aproveitando-se de suas potencialidades retóricas e reflexivas para construir a si mesma.

Ao longo da história da literatura ocidental, muitos foram os significados que a ironia adquiriu em seu contato com a literatura. De modo especial, em fins do século XVIII e por quase todo o século XIX, época de florescimento da literatura romântica, a ironia se estabeleceu como uma das principais técnicas literárias, e mesmo como importante ferramenta teórica, do período.

---

[39] Não se pretende aqui usar o conceito de "dialogismo" segundo sua primeira e mais conhecida acepção cunhada por Bakthin. Dialogismo aqui se refere à presença e à necessidade do diálogo, da troca de pontos de vista e informações entre dois ou mais envolvidos numa dada situação discursiva.

[40] É preciso destacar que muitos são os significados possíveis do termo "ironia", na medida em que ele se relaciona com diferentes campos do saber e diferentes práticas discursivas ao longo da história. Há, desse modo, distintas formas de ironia: ironia socrática (relacionada a um método filosófico específico, a *maiêutica*), ironia romântica, ironia trágica, além da auto-ironia. Não se pretende definir ou mesmo aludir a cada um desses significados. O uso, nesta dissertação, do termo, restringir-se-á a uma definição mais genérica do conceito, especialmente aquela que realiza relativa aproximação entre a ironia e as várias formas da manifestação do humor na literatura.

Mesmo sofrendo algumas transformações, a ironia continuou sendo recurso bastante frequente na literatura. Durante o período da literatura realista, por exemplo, autores como Machado de Assis, Eça de Queirós e Gustave Flaubert se consagraram como grandes ironistas, utilizando as sutilezas do pensamento e da linguagem proporcionadas por essa figura de retórica para construírem suas críticas arrasadoras sobre as mazelas humanas e as contradições das sociedades em que viviam.

Apenas para aprofundar um pouco a questão, observe-se um pequeno exemplo da presença da ironia em dois conhecidos romances do período realista da língua portuguesa: *O primo Basílio*, de Eça de Queirós,[41] e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis.[42]

No primeiro, publicado pela primeira vez em 1878, o escritor português faz um retrato cruel da sociedade lisboeta de meados do século XIX, focalizando de modo especial a vida dos pequenos burgueses locais, membros do que hoje se chamaria de classe média urbana. Descrevendo em detalhes a vida do casal Jorge e Luísa, que convive regularmente com um pequeno grupo de amigos capitaneado pelo conhecido personagem Conselheiro Acácio, Eça de Queirós relata, com extremo cuidado, sem asseverar diretamente as críticas que tem a essa parcela da população portuguesa, os efeitos do provincianismo, do ócio e dos ideais românticos que, segundo se pode entrever nas palavras do narrador do romance, estupidificam a vida dos personagens e os tornam homens e mulheres mesquinhos, vítimas e algozes dos males e amoralidades comezinhas que cometem cotidianamente.

A ironia se faz presente na medida em que as críticas tecidas pelo narrador sempre se dão de modo indireto, em meio a palavras e expressões pseudo-elogiosas, quase sempre

[41] QUEIRÓS, Eça. *O primo Basílio*. São Paulo: Ed. Publifolha, 1997.

[42] ASSIS, Machado de. Memórias póstumas de Brás Cubas. In: ___. *Obras completas*, v. I. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1986.

colocadas com elegância, mas de modo mordaz. Em meio a muitos exemplos que se poderia aqui lembrar, talvez a figura do Conselheiro Acácio seja a mais eloquente para representar o tratamento irônico dado por Eça aos caracteres que põe em cena. Sempre com uma opinião elaborada sobre todos os assuntos, o Conselheiro Acácio, desde o título que carrega, aparenta ser o contrário daquilo que parece. Ao invés de opinar, de modo avalizado, sobre assuntos que conhece e domina, ele sempre recorre a clichês, a frases feitas e obviedades para se expressar, mascarando, no entanto, sua falta de ideias próprias em um estilo pomposo, rebuscado, mas vazio de significado.

O caso das *Memórias póstumas de Brás Cubas* é ainda mais complexo quando se quer falar da presença da ironia. Construído como um romance anticonvencional, que tem como narrador um morto que só nessa condição se sente capaz de contar sua própria história, o romance de Machado de Assis tece agudas críticas à moral, aos comportamentos socialmente aceitáveis, aos acordos e às negociatas que perfaziam o complexo tecido social do Brasil daquele tempo.

Colocado numa posição privilegiada em relação aos eventos que narra, Brás Cubas de tudo ri, não respeitando nenhum tipo de convenção linguística, moral ou mesmo narrativa para elaborar o seu relato, recorrendo, para isso, à ironia como forma de dizer indiretamente, de modo polissemântico, aquilo que tem a dizer.

Ao assumir uma postura cínica e pessimista, o narrador das "Memórias Póstumas", no entanto, constrói um texto o mais das vezes elegante, estilisticamente equilibrado, mas que nos seus interstícios destila pesadas críticas a praticamente tudo e todos, a começar pelo imodesto gesto de comparar seu próprio texto ao Pentateuco, considerando sua narrativa mais interessante e criativa do aquele conjunto de livros. Os constantes elogios feitos pelo narrador aos personagens que focaliza, assim como as considerações pretensamente sérias e filosóficas

sobre vida, morte, transcendência e eternidade, têm de ser lidos sempre com desconfiança, conforme a crítica especializada sempre asseverou e a própria leitura atenta do romance pode revelar.

A mistura de elementos elevados e rasteiros, por exemplo, é uma das formas que a ironia assume no romance, o que pode ser entrevisto logo na abertura do romance, mais especificamente na dedicatória ficcional criada pelo narrador: ao oferecer a narrativa ao "verme que primeiro roeu as frias carnes de meu cadáver"[43], mistura-se a seriedade da dedicatória, um momento em que o autor prepara o leitor para o texto que se segue, ao homenagear um escritor ilustre ou uma personalidade qualquer, à piada franca, à imagem repugnante do verme e ao sentimento de gratidão, se é que isso é possível, ao ser que acelerou a decomposição física, a desaparição do corpo do autor que se prepara para redigir as suas memórias de homem finado. Esse e muitos outros momentos do romance escondem, por meio das reversões de linguagem proporcionadas pela ironia, um conjunto enorme de opiniões e zombarias bastante ácidas e desestabilizadoras.

A ligação entre a ironia e a literatura, como se pode ver nesses poucos exemplos aqui mencionados, é complexa e não se reduz a uma fórmula única. Definida como estratégia retórica ou figura de pensamento, a ironia aponta sempre para um não-dito, para aquilo que se mantém submerso no tecido semântico e sintático de um determinado texto.

A literatura, de modo especial, nos textos que não têm na mimese fotográfica e documental da realidade seu *ethos* principal, também se concentra mais naquilo que não se localiza na superfície do texto, naquele emaranhado de sentidos que o trabalho com a linguagem evoca ao convocar o leitor a participar da elaboração do significado, sem oferecê-lo pronto, fechado e estanque.

[43] ASSIS, 1986. p. 511.

2.2 Apropriações irônicas e não-irônicas do texto hebraico

> [A] atitude irônica contesta o inaudito, o original, o sagrado; mostra que nada é eterno e duradouro, nenhum juramento é para sempre, o universo não é infinito. Suprema questionadora das premissas sacrossantas, por suas interrogações indiscretas ela arruina toda definição e reaviva incansavelmente toda problemática.
>
> Lélia Parreira Duarte

Se a ironia é um recurso utilizado por escritores para a construção de suas obras, é de se imaginar que os textos que se fazem a partir da reapropriação de outras obras, através das práticas intertextuais, também possam ser atravessados, em muitos casos, pela força derrisória da ironia. Porém, nesses casos, como se manifesta o discurso irônico, de que modo se configuram as inversões de sentido comuns a essa técnica literária?

Segundo o percurso que esta dissertação vem propondo, é possível considerar que a ironia se manifesta nas apropriações feitas pela literatura do discurso bíblico quando essa apropriação se dá como subversão do sentido tradicional do texto hebraico; quando a Bíblia é reencenada em textos literários de modo humorístico, dessacralizador, sem, necessariamente, se ater aos dogmas e estilos da obra original.

Nesse sentido, não é exagero dizer que há duas maneiras de apropriação do texto hebraico: supostamente, há aquela que se poderia chamar de "apropriação irônica" e a que se poderia classificar como "não-irônica".

As apropriações irônicas da Bíblia podem ser sustentadas, do ponto de vista teórico, pelas considerações de Umberto Eco, em seu livro *Pós-escrito a O nome da rosa*,[44] sobre a relação entre a modernidade e a pós-modernidade. Para o crítico e semioticista italiano,

[44] ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Trad. Letízia Zini & Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

com o esgotamento da autoconsciência moderna, que construiu para si uma tradição de grandes narrativas metalinguísticas, voltadas para dentro de si mesmas, que com o passar do tempo parecem ter esgotado as possibilidades de continuidade da narrativa na medida em que apontavam, cada vez mais, para a arte conceitual – aquela que se concretiza apenas como ideia, mas que não se deixa capturar como forma concreta – a única saída possível para a arte seria a revisitação do passado. Observem-se as palavras do próprio Eco:

> Chega um momento em que a vanguarda (o moderno) não pode ir mais além, porque já produziu uma metalinguagem que fala de seus textos impossíveis (a arte conceptual). A resposta pós-moderna ao moderno consiste em reconhecer que o passado, já que não pode ser destruído porque sua destruição leva ao silêncio, deve ser revisitado; com ironia, de maneira não inocente.[45]

A ironia, aqui, deve ser entendida como autoconsciência, além, é claro, de apontar para a reversão de sentido que caracteriza comumente essa figura de pensamento. A reflexão de Eco auxilia, como visto, a compreender a reescritura do texto hebraico.

Segundo o crítico, essa reescritura só pode se dar a partir da ironia, porque ela está saturada de sentidos estabelecidos que só o distanciamento irônico pode desbastar. No entanto, mesmo reconhecendo a força dessa argumentação, é forçoso reconhecer que ela não apresenta a totalidade da questão. Ao longo do tempo, como se irá tratar adiante, reelaborações literárias da Bíblia foram feitas também de modo não-irônico, reescrituras que se fizeram na observação dos sentidos reconhecidos pela tradição, sem nenhuma intenção subversiva ou contestatória.

Antes de tratar com mais detalhe sobre as apropriações irônicas da Bíblia, é conveniente observar como se dão as relações intertextuais da literatura com o texto hebraico sem a presença da ironia ou do humor, pois, conforme já discutido no primeiro capítulo desta

[45] ECO, 1985. p. 56.

dissertação, existem formas de diálogo intertextual que se caracterizam pelo respeito e pela simples citação do texto original.

A alusão, ou referência, a paráfrase e a citação são formas de intertextualidade propícias para a intertextualidade não-subversiva. Eventualmente, o pastiche também pode ser considerado assim, apesar de todas as diferenças que essa forma intertextual imprime em sua relação com a obra primeira.

A manutenção do sentido ideológico, principalmente no que se refere aos dogmas e valores religiosos expressos na Bíblia, nas reelaborações do texto sagrado, é, possivelmente, a maior marca das apropriações não-irônicas feitas pela literatura.

Não se exige, nesse tipo de prática escritural, nenhum movimento de crítica em relação ao texto-base, não há transformação de sentido ou mesmo distanciamento em relação a ele.

Apesar de o texto literário assim constituído ter autonomia e se configurar como obra independente, se se analisam seus marcos criativos, suas escolhas temáticas e seu diálogo com a tradição estabelecida, o que se irá encontrar é um texto dependente dos mitos e das narrativas sagradas, ligado a eles de modo indissociável e, por isso mesmo, menos interessante do ponto de vista da proposição de um novo olhar em relação ao que já havia sido dito ou fixado.

Obras como o livro de poemas dos escritores brasileiros Murilo Mendes e Jorge de Lima, *Tempo e eternidade*[46], talvez constitua, no universo da literatura brasileira moderna, o exemplo mais significativo das reapropriações não-irônicas da Bíblia pelo discurso literário.

[46] MENDES, Murilo. Tempo e eternidade. In: ___. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Agiular, 1994.

Os longos versos de ritmo e cadência litúrgica, a retórica religiosa, a gravidade dos temas e do estilo escolhido pelos poetas denota um diálogo quase transparente em relação à Bíblia.

O título do livro aponta para uma das matérias preferenciais da visão de mundo cristã, a questão, sempre candente, do conflito entre a transitoriedade da vida terrena, assinalada pela presença da palavra "tempo", que remete obrigatoriamente à noção de finitude, e a persistência eterna da alma, que subsiste a tudo, dada a sua condição atemporal e transcendente, marcada, obviamente, pela palavra "eternidade".

Poemas como "Novíssimo Job", "O profeta", "Eternidade do homem" e os muitos "Salmos" espalhados ao longo do volume resgatam alguns dos personagens e das imagens mais caras à tradição bíblica, sempre a partir de uma perspectiva de reiteração dos valores e das técnicas composicionais típicas do texto sagrado. O tom evangelizador dos poemas, por fim, remete a uma possível intenção doutrinadora dos textos, o que justificaria, em última instância, à completa submissão de *Tempo e eternidade* ao conteúdo e às questões pré-formadas colhidas no texto hebraico.

A ligação dos poetas com a corrente espiritualista que marcou parte da produção literária brasileira de então pode ser apontada como um dos fatores externos que teriam ajudado a conferir a essa obra o caráter pronunciadamente religioso que a distingue. No entanto, seja qual for a questão estética ou ética que moveu os dois poetas, o que é importante no contexto que, aqui, se coloca como principal tem a ver com a ideia de que não só de distanciamento e ironia se fazem as relações intertextuais possíveis entre a literatura moderna e os textos tradicionais, a Bíblia em particular.

No tocante às apropriações irônicas do texto hebraico, tanto a definição dessa prática quanto os seus exemplos no âmbito da literatura brasileira são muito mais frequentes e facilmente perceptíveis. Como se viu anteriormente, as apropriações irônicas se caracterizam

pelo teor revolucionário de sua perspectiva, que não se preocupa em manter preservado, ou mesmo identificável, o sentido do texto hebraico que serviu de inspiração inicial para a elaboração da nova obra literária. Sua intenção é, antes de tudo, dessacralizar o que é santo, desvirtuar aquilo que é visto como tradicional.

Pensando nas formas consagradas da intertextualidade, pode-se dizer que, fundamentalmente, é a paródia crítica aquela que melhor se aproxima das reapropriações irônicas do texto hebraico, na verdade de qualquer texto. Com sua força de crítica derrisória, a paródia se caracteriza justamente por realizar uma reescrita que modifica o sentido da obra primeira, o que, como já se disse, também faz a ironia, na medida em que tanto ela quanto a paródia propicia a criação de novos textos calcados em reversões radicais, mesmo humorísticas, de significado.

A relação entre intertextualidade, ironia e Bíblia, portanto, configura-se a partir da reescritura paródica, modificadora, que muitos escritores realizaram do texto bíblico, sempre propondo novos significados para vários personagens, mitos e imagens nele contidos.

Ao longo do tempo, na literatura brasileira, a Bíblia foi retomada ironicamente. Machado de Assis, dentre os romancistas e contistas, como já foi dito, pode ser evocado em inúmeras de suas criações. Em *Papéis Avulsos*[47], também citado anteriormente, por exemplo, desde o prefácio, nomeado ironicamente de "Advertência", a referência ao texto bíblico se anuncia. Não sem ironia, essa referência serve, ao leitor, como instrução de leitura, da qual obviamente se deve desconfiar:

> Quanto ao gênero deles, não sei que diga que não seja inútil. O livro está nas mãos do leitor. Direi somente, que se há aqui páginas que parecem meros contos, e outras que o não são, defendo-me das segundas com dizer que os leitores das outras podem achar nelas algum interesse, e das primeiras defendo-me com São João e Diderot. O evangelista, descrevendo a famosa

[47] ASSIS, Machado. *Papéis avulsos.* Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.

> besta apocalíptica, ascrescentava (XVII, 9): "E aqui há sentido, que tem sabedoria.[48]

Ao referir-se a São João e Diderot, Machado aponta para duas metáforas da natureza dos contos ali reunidos: a besta apocalíptica e a enciclopédia. Tanto uma quanto outra se caracteriza pelo hibridismo, pela multiplicidade e pela diversidade. Ao reunir o monstro bíblico e o projeto enciclopédico iluminista, Machado, também, ironiza as formas de categorização, o saber e a ciência próprios do seu tempo. Vale lembrar o conto, já citado, "Na arca: três capítulos inéditos do Gênesis", em que, numa estrutura de texto teatral, cria-se um debate em torno das divisões territoriais, fronteiras e outras questões geográficas entre os filhos de Noé, Sem, Cam e Jafé, embora todos eles ainda estivessem, dentro da arca, boiando sobre as águas que inundavam a Terra. Dessa forma, Machado de Assis introduziu o que ele chamou de "capítulos inéditos"[49] à narrativa bíblica, suplementando-a, através da ironia.

A obra de Moacyr Scliar também pode ser lida a partir de questões semelhantes às mostradas aqui a partir da obra de Machado de Assis. Scliar, de forma similar, também se reapropria do texto bíblico de forma irônica, distanciando-se dos dogmas e conteúdos pré-formados desse texto e apropriando-se dele para retratar outras realidades, outros temas e questões.

Pode-se dizer que a utilização do intertexto bíblico serve como metáfora para Scliar que, por intermédio dele, desestabiliza o sistema narrativo e conceitual, construindo pela e em torno da Bíblia, além de produzir com os destroços dessa tradição despedaçada: novos textos, capítulos inéditos de livros da Bíblia, como faz Machado de Assis; narrativas que revelam o destino de personagens pouco desenvolvidos e explorados pelo texto hebraico (conforme ocorre em "Diário de um comedor de lentilhas", engenhoso conto no qual o filho

[48] ASSIS, 2006. p.12.

[49] ASSIS, 2006. p. 80.

preterido Esaú repassa a limpo sua tragicômica existência de quase primogênito); relatos em que a perspectiva narrativa tradicional é invertida, revelando situações e pontos de vista inéditos de episódios bastante conhecidos da Bíblia (como no conto "As pragas", em que o episódio da maldição e das pragas lançadas sobre o Faraó e seus súditos egípcios é relatado exatamente por um dos membros das famílias do Egito, que se viram vítimas da cólera divina durante a escravização do povo hebreu); e, por fim, contos em que pequenos trechos bíblicos são ampliados até serem completamente transformados em outra narrativa, de significado e direção completamente distinta da que originalmente pudessem ter (como parece ser o caso de "As ursas", no qual Scliar recria, como já foi dito, uma parábola sobre maldições, destinos circulares, conflitos de geração e sociedades organizadas como se fossem uma espécie de microcosmo).

Na obra de Scliar que também pode ser destacada, como marca das apropriações irônicas que o escritor faz do texto bíblico, é a profunda consciência metalinguística expressa nos contos do autor. Ao reescrever ficcionalmente diversas passagens bíblicas em suas obras, Scliar quase sempre põe seus narradores para divagar sobre as ciscunstâncias que os levaram a contar suas respectivas histórias, o que, em outras palavras, quer dizer autoconsciência ficcional, um dos elementos mais decisavamente característicos da presença da ironia na literatura. Tanto o filho preterido, e não abençoado, Esaú, que escreve um amargo diário para refletir sobre os infortúnios e azares da sua vida, sem, no entanto, deixar de rir sobre ele quanto o filho de camponeses egípcios, o nada ingênuo narrador do conto "As pragas", sabe que o texto que está a narrar se coloca como narrativa ficcional, possuindo um estatuto diferenciado, distante das pretensões de um discurso "verdadeiro" ou mesmo confiável.

Por fim, o que se poderia levantar, também, como irônico nos contos de Scliar é a convivência, que causa forte estranhamento ao leitor, de elementos contemporâneos – marcas linguísticas, referências culturais, aspectos comportamentais dos personagens – com o tom

arcaizante dos textos, que emula, muitas vezes, o estilo bíblico, além de construir suas narrativas com inúmeras referências a objetos, hábitos e rituais de outros tempos. Esse anacronismo deliberado, consciente, que tem por isso de ser considerado uma escolha estética, cria um efeito de distanciamento e humor nos textos. Tal estratégia faz com que o leitor não possa aderir de modo ingênuo e crédulo ao universo retratado, uma vez que sua dimensão ficcional se deixa entrever a cada instante, a cada técnica literária escolhida por Scliar.

O riso, como se sabe, tem esse feito ao mesmo tempo catártico e crítico, já que faz, simultaneamente, rir e pensar. Nesse sentido, todo o anacronismo deliberado dos contos de Scliar que reescrevem a Bíblia, todo o riso que deflagra e toda a autoconsciência ficcional que deixa perceber se colocam como marcas da profunda ironia que, se pode afirmar, é a peça distintiva da sua obra.

2.3 A presença do humor – paródias, ironias e outros recursos

> Como tinhamos prometido, tratamos agora da comédia (ainda mais da sátira e do mimo) e de como suscitando o prazer do ridículo ela chegue à purificação de tal paixão; quanto tal paixão seja digna de consideração já o dissemos no livro sobre a alma, enquanto – único dentre todos os animais – o homem é capaz de rir. Definiremos portanto de que tipos de ações é mímeses a comédia, em seguida examinaremos os modos como a comédia suscita o riso, e esse modo são os fatos e o elóquio. Mostraremos como o ridículo dos fatos nasce da assimilação do melhor ao pior e vice-versa, do surpreender enganado, do impossível e da violação das leis da natureza, do irrelevante e do inconseqüente, do rebaixamento dos personagens, do uso de pantomimas bufonescas e vulgares, da desarmonia, da escolha das coisas menos dignas. Mostraremos por conseguinte como o ridículo do elóquio nasce dos equívocos entre palavras semelhantes para coisas diferentes e diferentes para coisas semelhantes, da loquacidade e da repetição, dos jogos de palavras, dos diminutivos, dos erros de pronúncia e dos barbarismos.
>
> Umberto Eco

Termos que, a princípio, podem parecer muito próximos, a ironia e o humor sempre caminharam juntos, mesmo que, obrigatoriamente, um não tenha de aparecer sempre quando o outro se revela. Antes de discutir as possíveis relações entre esses conceitos, é imperativo definir minimamente a noção de humor. Segundo Lélia Parreira Duarte, autora de "A criatividade que liberta: riso, humor e morte"[50], o humor relaciona-se com o riso, e este é assim apresentado:

> Explica-se o riso pela sensação de superioridade diante do risível, mas também pelo fato de o homem saber que não é imortal. Um animal vê seu companheiro morrer, mas não deduz que também ele é mortal. Sócrates sabe-o e daí sua ironia, de que fazem parte o cômico e o humor, formas pelas quais, comenta Umberto Eco, o homem tenta tornar aceitável a idéia insuportável da morte ou vingar-se do destino ou dos deuses que o definem como mortal[51].

Como se vê, tanto o riso quanto o humor nasce, segundo Duarte, de uma atitude de superioridade diante daquilo que se apresenta como risível. Pensando assim, pode-se dizer, sem temer o exagero, que há o estabelecimento, nesse esquema, de uma hierarquia: aquele que ri está acima daquilo que é risível, já que a degradação e o rebaixamento do que é ridículo é elemento presente nesse raciocínio.

Essa hierarquia, num pensamento comparativo, guarda as semelhanças com as características da ironia. A hierarquia, a superioridade, ainda que ilusória, sempre requerida pelo riso e pelo humor, guarda muitas semelhanças com o distanciamento provocado pela presença de uma postura irônica diante de um determinado texto ou discurso estabelecido.

A questão da finitude levantada também pela ensaísta já não guarda tantas relações com o fenômeno da ironia, apesar de que na atitude de certos ironistas é possível identificar o desejo de enfrentar os valores estabelecidos e impossíveis de serem derrotados.

[50] DUARTE, 2006. p. 51.

[51] DUARTE, 2006. 51.

Independente disso, a questão do riso e do humor, conforme se quer aqui propor, guarda estreita relação de semelhança com a ironia, em termos de atitude diante das "verdades eternas", mas também em termos formais, já que muitas vezes a manifestação da ironia pode gerar o humor.

A presença da ironia na obra de Scliar revela que o humor nasce do entrelaçamento entre esses dois conceitos. Veja-se o conto "Diário de um comedor de lentilhas", por exemplo. Nele, um dos elementos principais que deflagra o riso e o humor é a atitude auto-irônica do narrador, que fala de si mesmo e da sua má-sorte como se falasse de uma espécie de benção. Também, o destino de sua vida depois de perder as benesses paternas, a afortunada abertura do restaurante "A Lentilha de Ouro" não poderia ser uma atitude revestida de mais ironia: o objeto de sua desgraça, o mal-afamado prato de lentilhas que o capturou e afastou das graças do pai, passa a ter outro significado, contrário ao que originalmente possuia. Se era uma desgraça, passa a ser fonte de alegria e remédio para as mágoas e ressentimentos antigos.

Conforme já aqui foi discutido, a ironia trata de ressignificar a linguagem e os anunciados, trocando, ou mesmo invertendo, o conteúdo de uma dada mensagem. Também como detalhe do conto, ainda referente a este mesmo ponto, reforça a leitura que aqui se propõe desse trecho: o próprio nome do restaurante "A Lentilha de Ouro", além de remeter ao objeto que condenou Esaú, se conecta também com o riso zombeteiro que os amigos, poder-se-ia dizer, que a sociedade de então, dirigiu ao personagem pelo rídiculo e banal revés sofrido por ele. Ao fazer da piada jocosa e incômoda uma grande jogada de marketing (o anacronismo desse termo aqui colocado, que é, como já visto, característica fundamental da produção literária de Scliar, faz todo o sentido), o narrador de "Diário de um comedor de lentilhas" assume a postura de um grande ironista, dado que ele é capaz de distanciar-se da

situação concreta de dor e sofrimento em que se encontra e realizar, de modo sutil e inteligente, uma reversão de sentido e de expectativa em relação aos fatos vivenciados.

Além desse conto, “As pragas” e “As ursas” serão analisados nos próximos capítulos, tendo em vista a aproximação entre humor e ironia.

CAPÍTULO III

PRAGAS, URSOS E LENTILHAS

> O monstro nasce nessas encruzilhadas metafóricas, como a corporificação de um certo momento cultural – de uma época, de um sentimento e de um lugar. O corpo do monstro incorpora – de modo bastante literal – medo, desejo, ansiedade e fantasia (ataráxica ou incendiária), dando-lhes uma vida e uma estranha independência. O corpo monstruoso é pura cultura.
>
> Jeffrey Jerone Cohen

Os três contos de Moacyr Scliar, "Diário de um comedor de lentilhas", "As ursas" e "As pragas", foram, até aqui, apenas brevemente analisados. As considerações feitas nos capítulos anteriores sobre as relações entre o texto hebraico e a literatura, bem como sobre as relações entre humor, ironia e as diversas formas de intertextualidade, serviram para fornecer instrumentos críticos e teóricos para uma melhor e mais profunda compreensão desses textos.

Nesse sentido, neste terceiro capítulo se irá dedicar maior espaço para a execução de uma leitura detalhada dos contos de Scliar, procurando não só realizar uma análise minuciosa de cada um deles, em separado, mas também descrevendo as questões temáticas e formais que os unem.

Conforme já antes levantado, a escolha desses três textos de Scliar se deu, antes de tudo, pela recriação que todos fazem da Bíblia, especialmente de fragmentos extraidos dos livros que constituem o texto hebraico. No entanto, há ainda outros elementos que aproximam essas narrativas umas das outras e que, por isso, também norteiam a abordagem que esta dissertação faz deles.

Ao longo da análise e interpretação dos contos que terão lugar a seguir, alguns desses elementos irão gradualmente aparecer e ganhar destaque, ajudando a compor a moldura crítica com que se procura envolver a porção da obra de Scliar aqui estudada.

Uma questão, entretanto, cumpre destacar desde já: a presença de referências a monstros e animais (ainda que indireta em pelo menos um dos casos) em todos os contos de Scliar selecionados. Tanto em "As pragas", no qual, desde o título já é possível sentir a proximidade da narrativa de Scliar ao universo do monstruoso, do inumano, passando por "As ursas", nos quais os animais do título devoram as crianças zombeteiras, protagonistas da história, até o "Diário de um comedor de lentilhas", no qual Esaú, esquecendo-se de sua condição de homem racional e controlado, se entrega aos seus instintos mais básicos – a fome, sobretudo – e perde, com isso, as bençãos paternas e toda a glória presente (para o seu próprio contexto) e futura que elas poderiam lhe render. Descrito pelo narrador do conto (que retoma a etimologia, o significado original do nome desse personagem bíblico) como "homem grosseiro, peludo"[52], de constituição forte e sanguínea, Esaú desde o início da narrativa se assemelha a um animal, coberto das peles de bichos mortos que lhe serviam de vestimenta. "Diário de um comedor de lentilhas" talvez seja o conto em que a ligação com o tema dos monstros e monstruosidades seja menos aparente e óbvia, mas ainda assim ela está ali. Nesse sentido, mesmo levando em conta a presença do humor que marca todas essas narrativas, a proximidade delas em relação ao universo do inumano se constitui como questão crítica relevante, um dos eixos estruturadores da leitura da obra de Moacyr Scliar.

[52] SCLIAR, 2003. p. 245.

3.1 O outro lado da história: a presença da ironia em "As pragas"

> Na Bíblia, é graças à provação a que Deus submete os egípcios (as pragas) que os judeus conseguem se libertar do cativeiro e partir rumo à Terra Prometida. Scliar reverte o ponto de onde emana sua narrativa, e o episódio é contado pelo viés de quem sofre as pragas: uma família no campo.
>
> Berta Waldman

"As pragas", de Scliar, publicado originalmente no livro de contos *A orelha de Van Gogh* (1989), recria, ficcionalmente, o bastante conhecido episódio bíblico em que Deus, no intuito de libertar o seu povo da escravidão no Egito, lança dez pragas sobre o povo egípcio. Extraído do livro do "Êxodo", constante do texto hebraico, o entrecho das dez pragas do Egito tem o seguinte intróito em Êxodo 7, 8-13, que contextualiza a disputa entre o povo de Deus e o Faraó, que não se decidia, ante aos pedidos de Moisés e outros emissários divinos, a libertar o povo hebreu do cativeiro:

> Disse Iahweh a Moisés e a Aarão: "Se o Faraó vos disser: 'Apresentai um prodígio a nosso favor', então dirás a Aarão: 'Toma a tua vara e lança-a diante de Faraó; e ela se transformará em serpente.'" Moisés e Aarão foram ao Faraó, e fizeram como Iahweh ordenara. Lançou Aarão a sua vara diante de Faraó e seus servos, e ela se transformou em serpente. Faraó, porém, convocou os sábios e os encantadores, e, com seus sortilégios, os magos do Egito fizeram o mesmo. Cada um lançou sua vara, e elas se tornaram serpentes. Mas a vara de Aarão devorou as varas deles. Contudo, o coração de Faraó se endureceu e não os ouviu, como Iahweh havia predito.[53]

A partir desse episódio, começam a cair sobre o Egito, pode-se mesmo dizer, principalmente sobre o povo do Egito, as dez pragas que Deus lança para castigar e demover o Faraó. O relato bíblico, dadas as suas características doutrinárias, apresenta a disputa entre os hebreus e os egípcios dando ênfase, como era de se esperar, à ação e às aspirações do povo

[53] *Bíblia de Jerusalém*, 2003. p. 111.

sagrado, sem dedicar mais que umas poucas linhas à descrição do sofrimento, causado pela ira divina, do povo do Egito. Veja-se a apresentação que o texto (Êxodo 7, 14-18) oferece da primeira das pragas como exemplo do que se vem afirmando:

> A água se transforma em sangue – Disse Iahweh a Moisés: "O coração de Faraó está obstinado: ele se recusou a deixar o povo partir. Vai a Faraó, pela manhã: eis que ele sairá às águas; e estarás à espera dele na margem do Rio. Tomarás na mão a vara que se transformou em serpente. Tu lhe dirás: 'Iahweh, o Deus dos hebreus, me enviou a ti para te dizer: Deixa o meu povo partir, para que me sirva no deserto'. E eis que até agora não tens ouvido. Assim disse Iahweh: 'Nisto saberás que sou Iahweh: - com esta vara que tenho na mão ferirei as águas do Riom e elas se converterão em sangue; os peixes do Rio morrerão, o Rio cheirará mal, e os egípcios não poderão mais beber das águas do Rio.[54]

Contudo, ainda que o texto sagrado dê destaque apenas para as agruras, e para a libertação possível, do povo hebreu, quando as pragas mandadas por Deus caíram sobre o Egito, foi o povo dessa nação quem sofreu os efeitos nocivos desse castigo, conforme se pode ver no trecho citado anteriormente. Foram justamente as pessoas comuns, vindas de famílias anônimas, que talvez nem possuíssem escravos hebreus, ou que não participassem diretamente da rede de relações sociais que sustentavam o sistema escravocrata, aquelas que mais foram atingidas pela ira do Deus hebreu. E é pensando nisso, talvez, que Scliar cria aquela que é a característica mais interessante do conto "As pragas", a perspectiva inusitada através da qual a história é narrada: o ponto de vista de um egípcio, membro de uma família de camponeses que mal sabe da existência de escravos hebreus em seu país.

Invertendo a perspectiva estabelecida pela tradição, dando voz, através dos artifícios da ficção, àqueles que nunca puderam falar, Scliar constrói as bases do humor ácido e reflexivo que marca a sua obra, característica fundamental dos três contos aqui estudados. Dividido, como o texto bíblico, em micro capítulos titulados com os nomes das pragas lançadas sobre o Egito, o conto "As pragas", desde o início, apresenta uma narrativa em

[54] *Bíblia de Jerusalém*, 2003, p. 111.

primeira pessoa, de tom rememorativo, elaborada, sutilmente, a partir do ponto de vista egípcio, conforme se pode ler no seguinte fragmento, extraído da abertura do relato:

> Nossa vida era regulada por um ciclo aparentemente eterno e imutável. Periodicamente subiam as águas do grande rio, inundando os campos e chegando quase até nossa casa; depois baixavam, deixando sobre a terra o fértil limo. Era a época do plantio. Arávamos a terra, lançávamos a semente, e meses depois as espigas douradas balançavam ao sol[55].

Tal como se pode notar, o fragmento apresenta a vida simples de uma família camponesa, regida pelos movimentos sazonais de um grande rio, que fornece água e fertiliza a terra para a plantação. Mesmo que não se saiba, de cara, dadas as referências intertextuais ao universo bíblico e seu contexto histórico e mítico, não seria difícil perceber que este trecho refere-se à civilização surgida às margens do Nilo. A dependência completa das cheias, a circularidade absoluta da vida, a alusão à construção das pirâmides, entre outras coisas, tudo leva ao universo do Egito Antigo.

Note-se ainda como se dá a caracterização de sua família e de si mesmo feita pelo narrador do conto: "Éramos seis na pequena casa: meus pais, meus três irmãos e eu. Todos dedicados à faina agrícola. Mais tarde aprendi o ofício de escrever; foi desejo do meu pai, acho que ele queria que eu contasse esta história."[56] Aqui, antes de mais nada, sobressai a autoconsciência ficcional apresentada pelo narrador, um dos muitos anacronismos presentes no texto, elemento que será mais adiante analisado com vagar, uma vez que o ato de uma narrativa é olhar para o seu próprio interior, refletindo sobre si mesma e fazendo dessa reflexão tema específico de sua própria narração, operação característica da literatura moderna, ainda que as bases desse procedimento deitem suas raízes na produção do século XIX, mais especificamente no movimento romântico.

[55] SCLIAR, 2003. p. 227.

[56] SCLIAR, 2003. p. 227.

Um aspecto relevante desse trecho, bem como do anteriormente citado, diz respeito à calma estabilidade da vida dos membros dessa família egípcia. Apesar do estilo de vida simples, da pobreza e das limitações que transparecem nas palavras do narrador, o sentido de permanência e estabilização é o elemento definidor da existência familiar, até o momento em que é deflagrado o castigo divino e as pragas começam a suceder umas às outras. E é justamente o choque que se dá entre a vida cotidiana, repetitiva, dos egípcios e o que eles experimentam com a chegada de uma nova realidade (a sucessão de pragas), temporária, mas hostil, um dos elementos que estrutura o jogo narrativo proposto por Scliar em "As pragas".

A fim de melhor observar essa questão, veja-se como a chegada da primeira das pragas, a água se transformando em sangue, é apresentada pelo narrador:

> Uma tarde passeávamos, como era nosso costume, às margens do rio, quando minha irmã notou algo estranho. Repara, disse ela, na cor dessa água. Olhei e de imediato não vi nada de estranho. Era uma água barrenta, porque nosso rio não era nenhum desses riachos de água cristalina que corre trêfego entre as pedras, na montanha; era um volumoso curso d'água, que vinha de longe, fluindo lento e arrastando consigo a terra das margens (que nos importava? Não era nossa terra); grande animal, quieto, mas poderoso, que adquirira ao longo dos séculos o direito ao seu leito largo. Não era um rio bonito, isso não era; mas não queríamos que adornasse a paisagem, queríamos que se integrasse ao ciclo de nossa vida e de nosso trabalho, e ele o fazia. (...) Mas realmente havia algo estranho. A cor das águas tendia mais vermelho do que para o ocre habitual.[57]

O contraste entre o bucólico passeio habitual às margens do rio e a surpreendente descoberta das águas que se tornaram, repentinamente, sangue, contribui para acentuar a caracterização da perspectiva egípcia, bem como prepara o terreno para as considerações irônicas que o narrador irá realizar na sequência do conto.

O texto bíblico, como antes ficou visto, assume um tom severo, exato, sem espaço para mais detalhes do que aqueles que são estritamente necessários para revelar a cena a que se propõe a narrar. Além de dar ênfase ao ponto de vista do povo hebreu, a sobriedade

[57] SCLIAR, 2003. p. 227-228.

doutrinária do texto não dá lugar ao humor, concentrando-se na descrição terrível do sofrimento monstruoso que a ira de Deus lançou sobre o Faraó.

Já no conto de Scliar, ao invés do horror que se poderia esperar como reação aceitável à descoberta de que o principal meio de vida e trabalho de um povo, o rio, se tornou repugnante com o sangue derramado, o narrador oferece o riso irônico, marcado pela subversão do sentido estabelecido pelo tempo e pela tradição, pela quebra das expectativas e pela suspensão das hierarquias.

Para os personagens de "As pragas", principalmente para o pai do narrador, um camponês experiente e bastante pragmático, nada parece assustar. O estranhamento que a nova situação provoca nos personagens, o rio se apresentar vermelho e malcheiroso, com coágulos por toda a parte, não os faz desesperar, mas antes tentar se adaptarem às novas circunstâncias, sempre rindo das desgraças que se abatem sobre eles sem que haja alguma explicação ou eles sejam capazes de perceber culpa[58] em si mesmos.

Após o susto inicial, a reação mais efetiva à primeira praga vem marcada pela ironia, uma vez que tenta converter o insucesso num fato, ainda que improvável, minimamente positivo:

> Meu irmão mais velho, rapaz prático (e talvez por isso preferido de nosso pai), pensava em tirar proveito da situação vendendo o sangue para exércitos estrangeiros, já que, como se sabe, a hemorragia em soldados malferidos era comum causa óbito[59].

Vender o sangue para exércitos estrangeiros, e isso com intenções medicinais: trata-se, aqui, é claro, de uma tirada irônica de Scliar, que tenta deflagrar o riso tanto pelo absurdo da situação quanto por, mais uma vez, recorrer ao anacronismo deliberado como

[58] O conceito de "culpa", no contexto do conto "As pragas", se apresenta como um anacronismo, já que a associação culpa-pecado-castigo advém da tradição religiosa judaico-cristã, muito distante, portanto, do universo politeísta da família de camponeses egípcios retratada por Scliar.

[59] SCLIAR, 2003. p. 229-230.

forma de provocar o humor. Numa época em que, segundo propõe a narrativa, remete aos tempos quase imemoriais da civilização do Egito Antigo, é no mínimo impensável falar em técnicas médicas de transfusão de sangue, quanto mais em comércio de sangue, coisa praticamente desconhecida mesmo nos mercantis tempos atuais.

Além disso, ao expor as tentativas egípcias em superar o castigo de Deus e transformá-lo em benesses pessoais, em benesses mundanas se poderia mesmo dizer, o narrador de "As pragas" assevera, por meio desse gesto, o tom dessacralizador que marca sua relação com o texto bíblico, aspecto já estudado no primeiro capítulo desta dissertação.

A sucessão das pragas ao longo do relato, "Rãs", "Mosquitos, moscas", "Peste", "Tumores", "Granizo", "Gafanhotos" e, por fim, "Morte dos primogênitos", é acompanhada no conto por reações semelhantes àquela apresentada frente à primeira praga. A tentativa de transformar as rãs em alimento vendável, apesar de não levada a cabo, o enfrentamento algo próximo do estóico, do incômodo causado pelos mosquitos, o silêncio total ante à mortandade dos animais, o desafio (quase) esperançoso das protuberâncias do câncer, tudo isso, somado ao enterro do filho mais velho e ao recomeçar da vida sempre igual, circular, configura a fisionomia irônica do relato, que parece sempre preocupada em reverter, em minimizar os eventos trágicos e transformá-los em ninharias risíveis.

3.1.1 Rir de si mesmo: postura ética, estratégia textual

> Um tema que não pode passar ao largo [numa análise da obra de Scliar] é o do humor judaico que, carregado de melancolia, é capaz de rir de si mesmo e de zombar das situações mais difíceis pelas quais os judeus têm passado no decorrer dos séculos. Não é a piada que leva ao riso folgado, mas a piada da qual se vai sorrir depois de horas.
>
> Assis Brasil

A estratégia adotada pelos personagens de "As pragas" diante das adversidades inesperadamente surgidas, especialmente a do narrador do conto, carrega um sentido importante quando pensada no contexto da obra de Scliar e, principalmente, em relação a um dos seus temas fundamentais: a cultura e a história judaicas.

Em "As pragas" é impossível falar, sem risco de erro ou confusão histórico-conceitual, em judaismo ou mesmo no povo judeu. Como se sabe, no suposto período de tempo em que se dava a escravidão no Egito, conforme os parcos registros históricos que restaram, os homens e as mulheres que posteriormente formariam a base da comunidade judaica ainda não se constituiam como uma tribo unificada sob os princípios daquilo que seria mais tarde identificado como a religião judaica. Só com a emigração dos hebreus para Canaã, a terra prometida por Deus, após saírem epicamente dos domínios do Faraó, atravessando, sem se molharem, as ameaçadoras águas do Mar Vermelho, é que começa, por assim dizer, a história dos judeus, já que foi a partir desse episódio que surge a tribo dos israelitas, são fixadas as suas leis e se estabelece o embrião teológico-político do futuro povo de Deus.

Porém, ainda que deva ser guardada essa devida distância histórica, cultural e teórica em relação ao contexto ficcional proposto pelo conto "As pragas", é possível dizer, recorrendo a um calculado anacronismo, usado antes como estratégia de construção textual e criadora de efeito estético, como o faz constantemente Scliar, que há traços de um humor

tipicamente judaico nas atitudes e ironias do narrador de "As pragas", na medida em que o seu principal recurso criativo para a criação desse humor é o ato de rir de si mesmo, fazendo das atrocidades que se abatem sobre ele e sua família matéria de riso e escárnio, enquanto a atitude contrária é o que seria a atitude mais esperada e coerente.

O assim chamado humor judaico se caracteriza justamente pela aguda capacidade que tem seus praticantes para utilizar como matéria-prima do humor e do riso os seus próprios defeitos, os sofrimentos porque eles ou seu povo passaram, não importando a gravidade dos desagravos ou das dores sofridas[60].

Essa modalidade de humor, diferentemente de outras formas de construção do riso que são frequentemente mobilizadas pela literatura e pelas demais manifestações culturais como a referência ao universo do grotesco, a quebra das expectativas semânticas implícitas num dado enunciado, os exageros deformadores, a ironia etc. carrega um sentido de auto-paródia que beira os limites do (im)possível ao tomar as próprias vicissitudes, defeitos e tragédias. Ao expô-las, consequentemente, os escritores e demais artistas que se aproximam do humor judaico se abeiram perigosamente da tênue linha que separa o olhar (quase) sádico

[60] Um exemplo curioso e bastante claro para exempificar o que aqui se chama de humor judaico se encontra no cinema do diretor norte-americano Woody Allen (nome artístico escolhido por Allan Stewart Königsberg). Filho de judeus da Europa Central emigrados para os Estados Unidos, Allen, desde o início da sua carreira, sempre assumiu sua identidade judaica, construindo personagens e situações dramáticas (tanto no teatro e nos shows de humor, onde começou, quanto no cinema que o consagrou) que se colocavam como judeus, homens neuróticos acossados por mães superprotetoras (outro estereótipo da cultura jaudaica) e que lidavam mal com sua inépcia fisica, sua timidez e sua indefectível visão-de-mundo pessimista. Sempre zombando das suas próprias fraquezas, rindo, ironicamente, do passado difícil da sua família na Europa anti-semita do início do século XX, os personagens de Allen (em geral interpretados por ele mesmo nas telas de cinema) podem ser vistos, como grande parte da crítica especializada o faz, como alteregos do diretor e roteirista, um dos mais conhecidos expoentes do assim chamado humor judaico. Para maiores detalhes consultar, entre outros, o livro de Eric Lax, *Conversas com Woody Allen*, publicado em 2008 pela editora Cosac Naify. Assis Brasil, estudioso gaúcho da obra de Scliar, também vai fazer referência a Woody Allen quando se trata de descrever, de maneira aproximativa, o humor judaico. O já aqui citado ensaio "O universo nas ruas do mundo", recolhido no volume *O viajante transcultural*: leituras da obra de Moacyr Scliar, pontua, de maneira leve e despretensiosa, a ligação do cineasta nova-iorquino com seus passado judaico e com as tradições culturais e artísticas decorrentes dessa relação.

daqueles que se deliciam, prazerosamente, com o sofrimento alheio [61] daqueles que conseguem, através de um exercício intelectual bastante sofisticado, enxergar-se com distanciamento suficiente para rir de si, olhar-se com ironia corrosiva e refletir sobre as razões do seu sofrimento, ou do sofrimento de seus antepassados.

No caso de "As pragas", Scliar realiza um complexo movimento de aproximação e distanciamento que o recurso do humor provoca, na medida em que apresenta a família de camponeses egípcios passando por todo tipo de sofrimento.

O escritor não só projeta os sofrimentos que o seu próprio povo, ao longo da história, teve de enfrentar, como mostra também de que maneira, pelo menos segundo uma tradição cultural, todas essas adversidades foram vencidas: pelo riso, pela ironia, pela autoparódia.

Dentre as muitas passagens do conto "As pragas" em que o ato de rir de si mesmo aparece representado, destacam-se a reação da família egípcia à primeira praga, o aparecimento desordenado das rãs e as reflexões do narrador ante o sacrifício de seu irmão mais velho na última das pragas, o assassinato dos primogênitos.

[61] Pode-se lembrar aqui, de forma breve, uma longa lista de autores que utilizaram o humor de forma quase sádica em seus textos, se deliciando com a observação (ainda que crítica) das mais variadas formas em que pode se manifestar a estupidez humana: em primeiro lugar, Gustave Flaubert, romancista francês autor de *Bouvard e Pécuchet*, livro que reúne, de modo enciclopédico, todos os erros e idiotices possíveis que se pode cometer em nome de ideais elevados, a ciência principalmente. O seu "Dicionário de Ideias Fixas" é considerado como bom exemplo de bestialógico moderno. No caso da literatura de língua portuguesa, não se pode deixar de citar os casos de Machado de Assis, no Brasil, e de Eça de Queirós, em Portugal. Ambos, no mesmo século de Flaubert, construíram textos profundamente humorísticos, que tinham como alvo fundamental personagens estúpidos entregues às mais distintas formas de ação impensada e insensata. Em Eça, o já célebre, e antes referido nesta dissertação, Conselheiro Acácio, personagem de *"O primo Basílio*, é o exemplo mais típico do que se esta falando; em Machado de Assis, por sua vez, muitos são os exemplos, mas pode-se listar aqui o protagonista do conto "Teoria do Medalhão", Janjão, e de certa maneira o agregado José Dias, de *Dom Casmurro*. Não se trata aqui de fazer uma hierarquia ou mesmo um julgamento de valores baseado no maior ou menor grau de sadismo manifestado pelos autores aqui mencionados – Scliar incluído. O que se quer com esse exemplo é demarcar uma fronteira específica, segundo a qual se observa autores que se entregam a um exercício de vivissecção da idiotia, pela via do humor, e outros que conseguem, pelo riso, criar uma distância ao mesmo tempo crítica e apaziguadora, em relação ao próprio sofrimento experimentado, caso de Scliar.

Todos esses trechos vão exemplificar, à perfeição, o que se vem comentando até agora: a reação dos personagens ao que tragicamente lhes sucede por culpa, segundo o próprio conto chega a insinuar, da ganância desenfreada e megalomaníaca do Faraó, configurando como reação irônica ao próprio infortúnio, numa atitude de desprendimento típica daqueles que nada mais têm a perder e só podem procurar, por meio do riso, a um só tempo amenizar sua própria angústia e refletir sobre as razões que possibilitaram a sua existência.

No caso da praga relativa às rãs, o narrador vai procurar converter a desgraça em matéria para um possível sucesso, deslocando o evento negativo e olhando-o sob outra perspectiva, a da ironia, que não deixa de, curiosamente, carregar um sentido positivo. Veja-se como tudo começa:

> Um dia, apareceu uma rã na cozinha. Rãs não eram muito raras na região, e aquela era uma rã absolutamente comum, com o tamanho e a aparência habituais em tais batráquios. Surpreendia que se tivesse aventurado tão longe; mas o fato mereceu apenas um comentário qualquer, bem-humorado, de nosso pai. No mesmo dia encontramos várias rãs na plantação; e à beira do rio havia dezenas delas, coaxando sem cessar. Aquilo já era intrigante mas, segundo informou nosso pai, ainda dentro dos limites do normal [62].

O surgimento dos bichos, inicialmente não vistos como uma ameaça, é apresentado de modo leve, natural, como se se tratasse de evento corriqueiro. A tentativa da descrição objetiva do animal, entrevista no uso da anacronia, e, de novo se lembra, há aqui um uso calculado desse suposto erro conceitual e teórico, expressão “batráquios”, nomeclatura científica surgida só muitos séculos depois do período em que a ficção de Scliar se passa, também se coloca como estratégia textual do narrador para conferir normalidade ao aparecimento das rãs.

[62] SCLIAR, 2003. p. 230.

Toda a tentativa de tratamento normal a um evento por si mesmo fantástico e absolutamente incomum já aponta para o absurdo que a situação vai apresentar poucos parágrafos adiante, bem como mostra qual é a reação básica do narrador ante aos sofrimentos impoderáveis e estranhos que o acomentem: naturalizar o olhar, ver tudo como se não houvesse evento nenhum, por mais incomum que ele possa parecer, surpresa ou motivo para preocupação.

O personagem que aparece como modelo dessa atitude que, quase de modo metafórico, pode-se chamar estóica, parece ser o pai do narrador, o equilibrado e prático pai de família egípcio retratado no conto. O narrador sempre se refere a ele como modelo de tranquilidade frente ao desconhecido, como se de sua figura emanasse, no fundo, toda a calma e mesmo todo o humor irônico, distanciado, com que o narrador retrata o conturbado período de tempo da vida familiar flagrado por "As pragas". Muito do riso voltado para si mesmo do narrador nasce da observação das cômicas expressões de leve desencanto e desespero feitas pelo seu pai.

A sequência da narrativa dá prosseguimento à descrição das reações familiares perante o castigo enviado pelo deus dos escravos que construiam as pirâmides. Logo no parágrafo seguinte ao citado lê-se as seguintes frases: "Mas era muito rã... (...) Estava ficando desagradável a situação"[63], e coisas desse tipo. Entretanto, como que para contrabalancear essas afirmações, lê-se a seguir: "Mas mesmo assim não perdíamos o bom humor. Meu irmão caçula até adotou um dos batráquios como bicho de estimação."[64]

No entanto, a reação que vai ser mais característica do humor judaico, voltado para si mesmo em sua ironia devastadora, será a do irmão, espírito empreendedor que em tudo busca ver oportunidades de futuros, e lucrativos, negócios. Sua ideia, ante a invasão silenciosa,

[63] SCLIAR, 2003. p. 231.

[64] SCLIAR, 2003. p. 231.

mas não discreta das rãs, foi transformá-las em mercadorias, alimentos destinados a povos que cultivavam o hábito de consumir rã como iguaria gastronômica: "Já meu irmão mais velho pensava em tirar proveito da situação. Há quem coma rãs, garantia. Trata-se de uma carne delicada, semelhante a do frango."[65]

Como se vê, a referência à transformação da desgraça em fortuna é a imagem perfeita para ilustrar o que se fala sobre o humor judaico: se o sofrimento transforma-se em riso nesse tipo de manisfestação cultural, no conto "As pragas" a maldição divina, a aparição monstruosa é domada, ainda que apenas em intenção, como se dá aqui pela sucessão desenfreada de outras pragas, e virada em elemento positivo, metamorfoseada em seu sentido básico; a sequência em que a futura e improvável preparação das rãs na cozinha estende o efeito de reversão criado pela estratégia do narrador em conferir novo sentido ao castigo de deus.

O desenvolvimento de todo o trecho é cômico justamente pelo tratamento irônico dado à cólera divina, transmutada em receita culinária e não em sofrimento eminente e inexorável:

> - Naturalmente, só poderemos aproveitar as coxas, mas se as lavarmos rapidamente em água fria; se as deixarmos de molho em vinho, com noz-moscada e pimenta; se as embebermos depois em creme de leite; se as passarmos em farinha de trigo; se as fritarmos na manteiga; se arrumarmos, enfim, as coxas numa travessa, teremos, estou seguro, um prato delicioso. Tudo consiste, pois, em divulgar bem as receitas e comercializar adequadamente o produto, vencendo a natural, mas inexplicável, repugnância[66].

É curioso observar como a forma adotada pelo narrador neste fragmento ecoa a estrutura dos relatos bíblicos, com suas muitas repetições e anáforas. O uso contínuo da partícula "se", combinada à formalidade da linguagem e ao pretenso tom sério da receita,

[65] SCLIAR, 2003. p. 231.

[66] SCLIAR, 2003. p. 231.

recitada como se se tratasse de uma proclamação religiosa, faz com que se crie um descompasso fundamental, no plano da linguagem, entre a matéria apresentada e a forma com que se apresenta essa mesma matéria. A solenidade não se coaduna com a banalidade, mais uma vez deliciosamente anacrônica, da receita de *chef*, do interesse comercial comezinho, dos planos de riqueza modesta que a família egípcia faz a partir das penas que lhe são impostas por uma deidade que totalmente desconhecem. A ruptura é provocada no âmbito da linguagem, como se observa, somada à disjunção principal proposta pela narrativa, aquela que se dá entre a aparição das pragas, tema central do conto, e a reação entre irônica e resistente dos membros da família ante ao sofrimento por eles vivenciado.

Um dado interessante desse trecho de "As pragas", e que o relaciona com outro dos contos de Scliar aqui estudado, "Diário de um comedor de lentilhas", tem a ver com os dois subtemas sobre os quais se vem discorrendo nos parágrafos anteriores: humor judaico e comida. Se, em "As pragas," as rãs são transformadas, ainda que como proposta, em alimento a ser comercializado, transformando o que era prejuízo em lucro futuro, no "Diário de um comedor de lentilhas" ocorre algo bastante semelhante: Esaú, vítima de seus instintos mais básicos, se deixa corromper pelo famoso prato de lentilhas e perde o dom e as bençãos oriundas da primogenitura, além de se transformar em alvo da gozação de todos os seus amigos. Vendo-se assim então em maus lençois, Esaú, depois de muito sofrer com a situação, resolve fazer do limão uma limonada, decidindo abrir um restaurante de comida típica, irônica e deslavadamente chamado de a "A lentilha de ouro", transformando, assim, aquilo que era puro prejuízo em fonte de renda e lucro certo.

A mesma atitude de dessacralização presente em "As pragas" comparece também neste outro conto, conforme se terá oportunidade de estudar melhor daqui a algumas páginas. A intertextualidade com a Bíblia, por fim, é também mais um elemento que se faz presente ligando os dois textos, na medida em que ambos vão glosar, humoristicamente, passagens do

texto hebraico, combinando-as com referências pontuais e sempre precisas à cultura ou à história do povo judeu, talvez o tema privilegiado de toda a obra de Scliar.

No caso da morte do primogênito, última e mais cruel das pragas lançadas contra o Faraó do Egito e seu povo, a presença do humor que ri de si mesmo se faz notar na radicalidade cínica com que o narrador se despede do irmão assassinado. Sem grandes lamentações, mantendo seu espírito prático, desta vez sem a companhia do pai, que sofre verdadeiramente com a perda do filho, o narrador conclui a história com o seguinte parágrafo-síntese:

> Enterramos nosso irmão na manhã seguinte. Não foi o único primogênito enterrado naquele dia, pelo que soubemos. Mas – aquela foi a última das pragas. Desde então deus algum tem nos incomodado; não apreciavelmente, ao menos; uma que outra colheita arruinada, um pequeno desastre, mas nada sério. Nada sério. Pode-se dizer o seguinte (e a frase até que não é das mais empoladas, para quem termina uma narrativa): a vida prossegue seu curso, num ciclo aparentemente eterno[67].

A normalidade com que é vista a morte do irmão, reiterada pela frase final do conto, referente ao prosseguimento do curso (quase) imutável da vida, traz uma conformidade ante a perda terrível do parente que mais parece uma discreta felicidade por não ser ele, o narrador, o irmão mais velho, injustiçado maior de uma família que paga por pecados que não cometeu – se é mesmo que se pode falar em pecado no contexto pagão em que estão inseridos os personagens de "As pragas", bastante distantes no tempo da era cristã, na qual o conceito de "pecado" foi largamente difundido.

Os comentários metalinguísticos presentes no parágrafo, por sua vez, também são sinais da racionalização, da normalização da morte, aqui vista apenas como matéria ficcional, sem nenhum envolvimento afetivo aparente. Se em todo o micro-capítulo que se refere à praga das rãs o tom é de escárnio e paródia generalizada, o trecho que se refere ao assassinato

[67] SCLIAR, 2003. p. 240.

do primogênito é mais carregado de cinismo e desfaçatez. Isso se dá, segundo se quer propor, porque aqui a reversão do sofrimento em riso que caracteriza o humor judaico e o próprio "As pragas" comparece aqui como constatação da injustiça do sacrifício de um inocente (o irmão mais velho, morto aos 18 anos) e, ao mesmo tempo, a celebração do feliz acaso que salvou o narrador e permitiu que ele se tornasse o relator dessa história, outra face do que aqui se chama de humor judaico, a alegria cínica que se diverte, melancolicamente, com as ironias da vida, que ora pune, ora salva os indivíduos sem que eles façam jus ao sofrimento ou ao prazer que experimentam.

3.1.2 Álbum de família

> Scliar aproxima a lente e mostra como o egoísmo está presente nas relações mais próximas, até entre irmãos, de tal modo que, iniciando nas relações familiares, pode expandir-se por toda a sociedade como uma espécie de doença.
>
> Ana Maria Lisboa de Mello

Outro elemento relevante no conto "As pragas", e que se relaciona diretamente com os assuntos que se vêm discutindo até aqui, é a caracterização que os membros da família egípcia, protagonista da história, recebe de Scliar.

Cada membro do clã encarna um aspecto distinto da vida e da cultura do mundo antigo. Alguns deles, como já foi brevemente comentado, representam valores morais e ideais científicos completamente anacrônicos, distantes em vários aspectos do seu tempo, à época em que se passam os eventos relatados.

Os quatro filhos do casal de simples agricultores representam, cada um, questões diferentes dentro da estrutura narrativa do conto. Sem muito esforço, é fácil reter de memória

as características marcantes de cada um deles, além das óbvias, às vezes nem tanto, associações que suas figuras podem sugerir.

O irmão mais velho, responsável pela casa nas ausências ou incapacidades do pai, é a sombra deste: trabalhador, esforçado, persistente, cumpridor do seu dever. Homem, ou quase, porque se trata de um rapaz de apenas 18 anos, o filho mais velho é o espírito prático, muitas vezes de ações pragmáticas, dentro da família.

O narrador, vindo logo na sequência cronólogica dos nascimentos, é o escriba do clã, aquele que observa, distanciado, os acontecimentos e reflete sobre eles, sem, contudo, externar verbalmente suas opiniões com os irmãos e os pais. Claramente menos engajado na resistência empreendida pelos seus contra as pragas lançadas contra o Egito, o narrador do conto procura extrair das coisas e dos acontecimentos o seu aspecto humorístico, lendo o mundo a sua volta com as impiedosas lentes da ironia.

Curiosa, atenta, disposta a conhecer empiricamente os fenômenos a sua volta, por mais bizarros e amendrontadores que eles possam ser, a irmã do narrador, única menina posta entre os irmãos homens, se destaca como a cientista, em embrião, pelo menos, da família. Sua vontade de desvendar as coisas ao seu redor, a leva sempre sair à frente na recolha e leitura das amostras de material decorrente das pragas que atingiram suas terras e seu país. Ao contrário do que se poderia supor, ou mesmo esperar, já que ela é uma personagem feminina, colocada no ambiente machista e discricionário do mundo antigo, a menina demonstra grande personalidade e força de caráter, não se deixando intimidar e assumindo papel de destaque em diversas cenas do conto de Scliar.

Por fim, o irmão mais novo, o caçula, como a ele se refere o narrador, uma criança ainda, inocente e símbolo do que há de incorrupto ao longo da história. Enquanto todos os outros personagens estão mais ou menos saturados de realidade, desconfiados de tudo e

prontos a enfrentar as adversidades da existência com energia e mesmo humor, para esse personagem tudo é simplicidade, as coisas não são mais do que um convite, pois elas querem ser tocadas, saboreadas, experimentadas em todas as suas possibilidades. Assim como o restante de sua família, ele não vê nas pragas, ou pelo menos em parte delas, fonte de ameaça e perigos: se estes tentam reverter, pelo riso e pela ação, os significados apenas trágicos do castigo divino, ele, o irmão mais novo, vê em todas as pragas novas oportunidades para brincar, para descobrir cores diferentes da água, novos animais de estimação (o caso da rã adotada por ele), novos e esquisitos alimentos (no caso dos gafanhotos das partes finais da história). É claro que as chagas e o sofrimento físico experimentado por ele ou por sua família não foram, de certo, engraçados. Ainda assim, no entanto, o saldo geral da relação do caçula com as pragas é positivo, se é que se pode dizer dessa forma, porque ele também enfrenta, com a inocência que lhe cabe e o despojamento da sua idade, as adversidades que se abatem.

Não mencionados no início desta seção, o casal de camponeses egípcios, o pai da família em particular, merece também atenção. Autoritário, sempre disposto a dar explicações sobre tudo, especialmente se forem explicações racionais, conforme relata o narrador, o pai é ao mesmo tempo a voz da ordem e o exemplo de equílibrio e força diante dos problemas. Muito do humor que o narrador de "As pragas" consegue extrair da história transide no contraste entre a atitude séria, quase solene do pai da família, e o absurdo das situações vivenciadas por ele e pelos seus.

O contraste torna-se ainda mais visível à medida que as pragas se tornam mais violentas e as situações cada vez mais absurdas: o enfrentamento que o pai faz a elas é sempre realista, pragmático, quase estóico na sua aceitação calada do pior – exceção feita à morte do seu primogênito, como já se pode notar, e na luta que empreende por superar, como se se tratasse apenas de uma volta no caminho, as adversidades cada vez mais monstruosas e incompreensíveis para seu entendimento pagão.

Sem grandes referências ao longo do texto, sobre a mãe da família pouco se é informado, e o que se adivinha pelos movimentos da trama quase nada esclarece: há uma implicância da mãe para com a filha, que parece ser tão antiga quanto o próprio mundo; esta é vista pela mãe como irritante sabe-tudo: "essa menina pensa que sabe tudo, mas ainda não descobriu um jeito de nos livrar da pobreza."[68] Além desse traço pitoresco, quase nada que o valha é acrescentado que ajude a desenhar um retrato mais ou menos coerente da personagem, retrato que auxilia a distanciá-la do rol das simples personagens secundárias.

Talvez a observação mais interessante que a personagem faz ao longo da narrativa, e que dá matéria para muitas considerações, diz respeito ao apelo inútil e angustiado que ela faz pela libertação dos hebreus, apelo em nada solidário a eles, mas desesperado pela ação ininterrupta das pragas, que a essa altura já começavam a cansar a maior das paciências: "Por que não os deixam sair?"[69] Feita no auge da exasperação causada pela chateação do ataque sequencial dos mosquitos e das moscas, essa pergunta feita pela mãe da família egípcia sintetiza, em parte pelo menos, a atitude de desconhecimento e indiferença do povo egípcio, de modo geral, em relação aos hebreus, escravizados e mantidos cativos num lugar em que os agricultores nativos viviam quase tão mal e precariamente que nem mesmo chegavam a desfrutar da escravidão como forma de alavancar o trabalho e a produção social.

Ampliando um pouco o que se observou sobre os irmãos do narrador, o personagem que parece mais interessante, por portar características centrais para a construção do humor no conto, o irmão mais velho merece um pouco mais de destaque, valendo a pena observar mais de perto algumas de suas ações e ideias.

[68] SCLIAR, 2003. p. 228.

[69] SCLIAR, 2003. p. 233.

O primogênito carrega os privilégios da sua condição: "rapaz prático"[70], assim como o pai, era o preferido deste, substituindo-o como autoridade da casa nos momentos de necessidade. Como se sabe também, o dom da primogenitura, assim como ocorre em "Diário de um comedor de lentilhas", vai se revelar ambíguo: ao mesmo tempo em que traz privilégios, *status* especial, traz também consequências nefastas em alguns casos. Entretanto, à parte de seu destino trágico, é o espírito prático, a alma empreendedora do rapaz o que interessa aqui.

Bastante anacrônica, a figura do irmão mais velho mais se parece a de um grande empresário, homem de visão, que enxerga em cada acontecimento, bom ou ruim, de preferência terrrível, uma oportunidade econômica, um lucrativo negócio à vista. É claro que as intenções e dimensões de "As pragas" não dão ensejo para a concretização das propostas financeiras do primogênito, mas só a existência delas, só mesmo a sua enunciação, ao longo da história, garante a deflagração do humor, e muitas vezes garantem também comentários irônicos do autor sobre o processo de mercantilização do mundo e da vida que se processa dia a dia, em que todas as coisas, quase que sem exceção, são passíveis de serem vendidas, como sugerem as mais das vezes esdrúxulas propostas do irmão mais velho.

Veja-se um exemplo do que se afirma: logo na chegada da primeira das pragas, o rio se transformando em sangue, o primogênito já vê ali uma bizarra possibilidade de fazer dinheiro. O narrador asssim apresenta o caso:

> Meu irmão mais velho, rapaz prático (e talvez por isso o preferido de nosso pai), pensava em tirar proveito da situação vendendo o sangue para exércitos estrangeiros, já que, como se sabe, a hemorragia em soldados malferidos era comum causa de óbito. Mas isso não seria possível.[71]

[70] SCLIAR, 2003. p. 229.

[71] SCLIAR, 2003. p. 231.

Como se observa, factibilidade ou não do projeto pouco conta aqui. Tanto melhor e mais ilustrativa do que se está a comentar é a proposta de todo absurda e irrealizável; quanto maior seu caráter arbitrátrio, maior também é o anacronismo que a cerca e maior também o ímpeto mercantil que a tudo quer abarcar e transformar em mercadoria.

O episódio das rãs, visto com detalhe no tópico anterior deste mesmo capítulo, dá bem a medida do efeito que esse tipo de proposta tem na estrutura textual: a absurdidade das propostas em si vem se somar ao rebuscado da forma, à combinação de descrição culinária com pragas divinas, à mistura, enfim, entre o que há de mais sagrado (a fúria terrível de deus) e o que há de mais profano (a criação detalhada de uma receita de rãs, que de dissabor vai a prato principal em poucos lances de imaginação).

Por fim, a postura do primogênito diante da sua morte iminente, marcada pela descrença inicial da profecia de um deus estranho, pela revolta desbragada contra um destino injusto e pela aceitação final de que nada mais havia para fazer, é ligeiramente diferente do andamento dado à construção do temperamento do personagem. Pragmático na maior parte da história, sua explosão de insatisfação e ódio contra o dom ambíguo da primogenitura difere da sua natureza cômica e excessivamente mercantil, para, no entanto, se transformar em atitude mais realista, dando vazão, talvez pela primeira vez no conto, à dor e ao sofrimento que se manifestaram ao longo do texto e que foram realocados, pela força da ironia e do humor, para outros sentidos em “As pragas”.

3.2 "Diário de um comedor de lentilhas": o intertexto bíblico e seus antecedentes na literatura brasileira

> Natividade não tirava os olhos dela, como se quisesse lê-la por dentro. E não foi sem grande espanto que lhe ouviu perguntar se os meninos tinham brigado antes de nascer.
>
> - Brigado?
>
> - Brigado, sim, senhora.
>
> - Antes de nascer?
>
> - Sim, senhora, pergunto se não teriam brigado no ventre da sua mãe.
>
> Machado de Assis

Uma das passagens bíblicas mais vezes revisitada pela literatura, o episódio do livro do "Gênesis" da Bíblia Hebraica que envolve os irmãos Esaú e Jacó aparece em, pelo menos, duas grandes obras da literatura brasileira, a saber: o romance *Esaú e Jacó*, de Machado de Assis,[72] e *Dois irmãos* de Milton Hatoum.[73]

Antes de se analisar com mais cuidado o conto de Moacyr Scliar, um dos objetos de estudo deste capítulo, convém observar como esses dois outros escritores se aproveitaram desse intertexto bíblico, a fim de poder, por meio da comparação, melhor compreender a estrutura ficcional do "Diário de um comedor de lentilhas".

O texto machadiano explora de maneira ora irônica, como é característico do autor, ora de modo alegórico, oferecendo, assim, uma curiosa leitura da história política brasileira através do percurso dos gêmeos, o conflito entre os irmãos gêmeos, centro do mito bíblico de Esaú e Jacó.

[72] ASSIS, Machado. *Esaú e Jacó*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

[73] HATOUM, Milton. *Dois irmãos.* São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

Pedro e Paulo, personagens do romance, estão divididos por tudo e por todos os motivos: lutam, ainda no ventre, por espaço, pela primogenitura, numa referência direta à história do texto hebraico; pela atenção da mãe, Natividade; quando jovens, amam a mesma mulher, a bela e indecisa Flora; e, já adultos, pelejam na Câmara dos Deputados por meio de discursos inflamados, e isso porque um é membro do Partido Republicano, o outro do Partido da Restauração, abertamente monarquista.

Apresentada por um narrador de terceira pessoa, distanciado dos fatos narrados, mas sempre disposto a tecer ácidos comentários sobre ela, a trama de *Esaú e Jacó* se aproveita do intertexto bíblico para discutir a complexa situação política do Brasil do final do Império e dos primeiros anos da República, além de oferecer, também, uma leitura satírica da seriedade com que a Bíblia trata o tema das disputas fratricidas.

A banalidade da contenda existente entre os irmãos, manifesta desde a mais tenra idade, vai ser comparada às disputas o mais das vezes inócuas entre os grupos políticos brasileiros do fim do século XIX, que se digladiavam em nome de ideais vazios, que só ostentavam suas diferenças no nome, mas que no fundo deixavam à mostra suas inescapáveis semelhanças.

O episódio das tabuletas, em que um estabelecimento comercial troca várias vezes de nome, chamando-se ora “do Império”, ora “da República”, indo sempre ao sabor das inconstâncias políticas nacionais, ilustra bem o jogo ficcional proposto por Machado de Assis. Para ele, segundo se observa, a utilização da referência sagrada à história de Esaú e Jacó, recontextualizada num outro momento histórico e social, é claro, tem um sentido muito específico: conferir, por um lado, universalidade ao conflito entre irmãos e partidos brasileiros, e, por outro, realizar uma leitura paródica e dessacralizadora do texto bíblico, retirando a carga trágica que caracteriza as brigas entre Jacó e seu irmão através do riso e do humor, uma

vez que as diferenças entre os irmãos do texto hebraico são minorizadas e mesmo ridicularizadas quando comparadas com as ridicularias que movem os contínuos entreveros que tem lugar entre os irmãos gêmeos Pedro e Paulo.

No caso do romance *Dois irmãos*, de Milton Hatoum, a utilização da história de Esaú e Jacó como fundamento para a construção da narrativa se dá de maneira bastante distinta da de Machado de Assis. Se o autor de *Dom Casmurro* esvazia o sentido trágico e doloroso do conflito entre os irmãos, Hatoum trata de recuperar esse significado silenciado por Machado, fazendo com que a disputa fraterna que tem lugar em seu romance seja carregada profundamente do ressentimento, da amargura e da violência que caracterizam, ainda que subrepticiamente, o intertexto bíblico que serve de mote ao escritor.

A disputa entre os irmãos Omar e Yaqub, gêmeos filhos de um casal de imigrantes libaneses que vivem em Manaus, no seio da comunidade árabe que ali habita mantendo, como pode, suas tradições e valores culturais, é visceral, violenta, assumindo contornos trágicos desde os primeiros momentos em que aparece no romance.

Apaixonados pela mesma moça na adolescência, os irmãos são separados pelos pais quando ambos têm por volta de 15 anos, após uma briga em que um dos dois saiu com o rosto severamente machucado. Yaqub que é mandado para o Líbano, a fim de lá entrar em contato com as suas raízes, aprende a ter disciplina e gosto pelo trabalho. Já Omar, criado o tempo todo em Manaus, se afasta consideravelmente de suas tradições familiares, tornando-se um típico boêmio manauara, músico amador, cercado de mulheres e avesso à regularidade de um trabalho estável.

Assim como ocorre no romance de Machado de Assis, os personagens e suas diferenças são pensados de maneira simbólica, funcionando como alegorias que pretendem discutir o conflito entre tradição e modernidade, entre Ocidente e Oriente, entre o

desenvolvimento capitalista do Sudeste brasileiro e o atraso a que os estados do Norte do país foram relegados.

O intertexto bíblico comparece, no romance de Hatoum, como pano de fundo para a intrincada e dolorosa história do relacionamento entre os filhos de Halim, que encarnam, cada um deles, valores e questões bastante diferentes. Se no episódio bíblico a luta pelas bençãos paternas e pelo dom da primogenitura tem consequências nefastas para um dos irmãos, aquele que sai derrotado no processo, em *Dois irmãos* também é possível observar que as disputas travadas entre os irmãos deixam marcas profundas em ambos, algumas mais terríveis do que as outras, mas ambas as marcas deformantes, como a cicatriz que Yaqub carrega no rosto, fruto de uma luta corporal com o irmão, já parece apontar.

Enquanto Omar se perde, melancólico, junto com a cidade de Manaus, transformada em centro estéril de comércio, depois de ter sido espaço de convivência e mistura para diversas culturas e povos, que faziam da cidade um lugar cosmopolita e multicultural por excelência, Yaqub se vê em meio à profunda derrocada moral, já que se alia às forças que, de maneira cega e impiedosa, faz tábua rasa dos antigos bairros de imigrantes de Manaus, agindo em nome de corporações do Sul do país, que exploravam sem limites a população local e pervertiam sua história e hábitos ao transformá-los em estéreis áreas comerciais.

Dado relevante a ser pensado quando se compara *Dois irmãos* e o episódio bíblico que lhe serve de inspiração é a caracterização dos personagens principais, os dois irmãos. No texto hebraico, eles são descritos, em suas diferenças, a partir de suas dessemelhanças físicas, características que já estão previstas, inclusive, na etimologia arcaica de seus nomes: um deles é vermelho, sanguíneo (Jacó); o outro tem a pele coberta de pelos, como um animal (Esaú). Já em *Dois irmãos*, Milton Hatoum diferencia seus personagens fundamentalmente pelo

temperamento: Yaqub é calado, tímido, individualista, homem voltado para o trabalho e para a disciplina. Omar, ao contrário, é boêmio, mulherengo, extrovertido, solidário e incapaz de deter-se em uma só atividade, em ter estabilidade em uma só atividade ou lugar. A distância que os separa, em Hatoum e na Bíblia, é o elemento que dá o tom das narrativas, sustentadas na tensão existente entre os irmãos, dois pólos equidistantes e tensionados ao limite na convivência e nas disputas que mantém entre si.

Como se terá oportunidade de se ver logo a seguir, esses dois romances colocam-se, em relação ao conto que motiva esta seção, "Diário de um comedor de lentilhas", de Scliar, como precursores na utilização ficcional do episódio bíblico de Esaú e Jacó, caso de Machado de Assis, enquanto o outro, um quase contemporâneo do texto de Scliar, como confirmação da força do intertexto bíblico, uma vez que a sua persistência na literatura brasileira em épocas e contextos diferentes só vem a ilustrar a (quase) inesgotável fonte de inspiração que é o texto sagrado para escritores os mais variados.

Cabe ressaltar, é claro, que apesar de estarem próximos uns dos outros pela recuperação de uma mesma passagem bíblica, os três trabalhos ficcionais aqui reunidos pelo gesto comparativo que brevemente se ensaiou, são muito diferentes entre si, cada um fazendo das questões originais propostas pelo texto hebraico leituras bastante diferentes, com motivações estéticas e ideológicas particulares.

No conto de Scliar, sobre o qual se deterá com mais vagar, parece ainda mais interessante e original na medida em que o ponto de vista a partir do qual o tema da luta entre os irmãos é apresentado de maneira bastante inusitada. Ao contrário de Machado de Assis e de Milton Hatoum, que recriam, a partir de pontos de vista e pressupostos narrativos bastante parecidos o episódio bíblico, Scliar promove uma reversão radical na trama, apresentando o outro lado da questão, a voz e os sentimentos do irmão derrotado na luta pela primogenitura,

Esaú, fato que abre perspectivas narrativas e humorísticas inauditas e inesperadas ao texto. Explorando esses elementos originais e insuspeitados mobilizados por Scliar é que se construirá, a seguir, a análise desse relato.

3.2.1 A estranha graça do ressentimento

> O ressentimento é uma constelação afetiva que serve aos conflitos característicos do homem contemporâneo, entre as exigências e as configurações imaginárias próprias do individualismo, e os mecanismos de defesa do *eu* a serviço do narcisimo. A lógica do ressentimento privilegia o *indivíduo* em detrimento do sujeito, e contribui para sustentar nele uma integridade narcísica que independe do sucesso de seus empreendimentos.
>
> Maria Rita Kehl

Reconhecida especialista na obra de Moacyr Scliar, Berta Waldman, ao escrever sobre o livro de contos *A orelha de Van Gogh*, no qual está enfeixado o conto "Diário de um comedor de lentilhas", assevera que "Nesse conto [bem como em "As pragas", texto estudado anteriormente] a reversão do ponto de vista entra como um ingrediente que elabora o novo a partir de um código preexistente"[74]. Como já se teve oportunidade de afirmar, a subversão do ponto de vista canônico, estabelecido pela tradição, é o processo que se encontra na base de duas questões fundamentais da porção da obra de Scliar que se está estudando: o humor e o sentido de dessacralização que seus textos carregam.

Em "Diário de um comedor de lentilhas" isso ocorre pela utilização do mesmo recurso já anteriormente empregado em "As pragas", mas não só, se se lembrar, por exemplo, do recente romance de Scliar, *Manual da paixão solitária*, que dá voz ao personagem Onam,

[74] WALDMAN, Berta. *Entre passos e rastros*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 118.

no texto bíblico apenas entrevisto de longe: a inversão do ponto de vista narrativo. Veja-se como na Bíblia Hebraica (Gênesis 25, 19-23), o episódio de Esaú e Jacó é retratado:

> Nascimento de Esaú e Jacó – Eis a história de Isaac, filho de Abraão. Abraão gerou Isaac. Isaac tinha quarenta anos quando se casou com Rebeca, filha de Batuel, o arameu de Padã-Aram, e irmã de Labão, o arameu. Isaac implorou a Iahweh por sua mulher, porque ela era estéril: Iahweh o ouviu e sua mulher Rebeca ficou grávida. Ora, as crianças lutavam dentro dela e ela disse: ‘ Se é assim, para que viver?’ Foi então consultar Iahweh, e Iahweh lhe disse:
>
> ‘Há duas nações em teu seio,
> dois povos saídos de ti se separarão,
> um povo dominará um povo,
> o mais velho servirá o mais novo’[75].

Como se pode ver, o estilo bíblico, conforme a expressão de Auerbach, aqui se mantém inalterado: direto, descritivo, distante dos acontecimentos, retratando-os desde um ponto de vista exterior, deixando falar apenas indiretamente aos personagens envolvidos. Tanto a apresentação dos pais dos gêmeos, Isaac e Rebeca, quanto ao anúncio do nascimento de Esaú e Jacó se dá da maneira mais sumária possível, sem deixar margens para maiores digressões.

O narrador simplesmente apresenta os fatos, mantendo-se afastado deles. Dois elementos extremamente relevantes ao episódio como a percepção que Rebeca tem da luta entre os irmãos, que se dá ainda no seu ventre; e o anúncio que Deus faz, de maneira sumária e sem mais explicações, do destino belicoso e intrincado dos irmãos gêmeos, que veriam suas posições hierárquicas, baseadas no direito à primogenitura, conforme os costumes tradicionais do tempo, invertidas, são relatados a partir de um ponto de vista único, indiscutível, como se só fosse possível observar e compreender esses eventos a partir dessa perspectiva. Conforme já se discutiu, será na inversão dessa perspectiva única e rígida é que se assentará a construção de “Diário de um comedor de lentilhas”.

[75] *Bíblia de Jerusalém*, 2003. p. 66.

Se no conto de Scliar quem fala o tempo todo é o irmão preterido, Esaú, prejudicado na disputa com seu irmão por se entregar, desmedidamente, a seus instintos, no texto hebraico, por sua vez, em nenhum momento os personagens envolvidos na história têm direito à palavra, bem como seus sentimentos e motivações revelados. Ao contrário, eles parecem ser, como, na verdade, parecem ser todos os personagens importantes do texto hebraico, meros títeres nas mãos dos desígnios divinos, não possuindo nem individualidade, conforme assevera, em "A cicatriz de Ulisses", Auerbach, que faz cuidadosa análise estílistica do texto hebraico, nem autonomia nem, muito menos, capacidade de ação para alterar seu destino, que apesar das várias peripécias e reviravoltas do destino, sempre se cumpre inexoravelmente conforme as proféticas palavras de Iahweh.

As "duas nações" que habitavam o interior de Rebeca, conforme Deus a havia alertado, vão nascer e separar-se desde os primeiros anos de vida. Segundo as leis típicas da narrativa bíblica, não se saberá dos detalhes do crescimento nem da distinção definitiva entre os irmãos. O que se conhecerá a esse respeito se restringe às aptidões de Esaú e Jacó, sumariamente apresentadas pelo narrador do "Gênesis", que também nos diz das preferências declaradas de Isaac e de Rebeca por cada um dos seus filhos.

É interessante também atentar para um fato já antes mencionado, mas que agora se pode observar com mais calma em Gênesis 25, 24-28: a distinção física entre os irmãos, símbolo da diferença abissal entre eles, manifesta em toda a sua radicalidade desde o momento em que ambos vêm ao mundo.

> Quando chegou o tempo de dar à luz, eis que ela [Rebeca] trazia gêmeos. Saiu o primeiro: era ruivo e peludo com um manto de pêlos. Foi chamado Esaú. Em seguida saiu o seu irmão, e sua mão segurava o calcanhar de Esaú; foi chamado Jacó. Isaac tinha sessenta anos quando eles nasceram.
> Os meninos cresceram: Esaú tornou-se hábil caçador, correndo a estepe; Jacó era homem tranquilo, morando sob tendas. Isaac preferia Esaú, porque apreciava a caça, mas Rebeca preferia Jacó[76].

[76] *Bíblia de Jerusalém*, 2003. p. 66.

Além de ser o primogênito de fato, por ser o primeiro a sair do ventre materno, Esaú, tinha a preferência do pai, por se dedicar a tarefas mais viris, selvagens e, por isso mesmo, mais masculinas, próximas do gosto de Isaac. A caça se junta à constituição forte, sanguínea, de Esaú, que se dá a ver, entre outras coisas, pelos pêlos arruivados que o recobrem, dando-lhe, por assim dizer, uma feição animalesca, fato que vai se confirmar, posteriormente, na rendição do personagem a seu próprio apetite.

Esaú troca, para sua eterna infâmia (desgraça pública e póstera, talvez só quebrada pelo conto de Scliar, que de alguma maneira o redime, apresentando a sua versão dos fatos e a mea-culpa que faz destes), toda a glória e os privilégios de ser o primogênito, sagradamente abençoado pelo pai, por um reles prato de lentilhas. Jacó, por seu turno, ajudado por sua mãe, engana o pai e o irmão, saindo vitorioso na contenda fatídica. As "duas nações" assim se constituem, e a profecia divina, de que "o irmão mais velho trabalharia para o irmão mais novo" se confirma pelo erro de Esaú e também pela burla de Rebeca.

A partir da desgraça de Esaú, que aqui se procura resumir brevemente, é que vai começar a narrativa de "Diário de um comedor de lentilhas". Esaú, ressentido pelos golpes que o destino lhe desfere, e também por suas próprias más escolhas, se poderia pensar, assume a voz no relato, por meio do discurso indireto livre, recurso de construção textual largamente utilizado por Scliar, e oferece ao leitor, como num diário, as razões que o levaram a se vender por um banal prato de leguminosas.

A ironia marca, a cada passo, o relato. Como já se observou, a reversão da perspectiva tradicional a partir da qual o episódio passou à história da literatura dá o tom do conto. O ar de piada é constante, como se mesmo tendo sua versão dos fatos apresentada pela primeira vez, Esaú não deixasse de ser zombado por todos, inclusive por Scliar, pelo rídiculo da prezepada em que se meteu.

A primeira frase do conto deixa clara essa circunstância: "Como é fácil imaginar, lentilhas nunca mais foram a mesma coisa para Esaú após a perda da primogenitura."[77] A estratégia típica da ironia, afirmar o contrário do que se quer de fato dizer, é empregada nesse trecho de maneira evidente: toda e qualquer referência à lentilha, para Esaú, se tornaria, da sua derrocada em diante, extremamente difícil de tolerar, enquanto a trama avança.

Nesse sentido, o humor já se instala desde o primeiro momento, quando se dá conta de que o próprio narrador parece querer se juntar à turba de "insensíveis" que constantemente zombavam do filho de Isaac.

Mais adiante, o caráter de Esaú vai ser descrito em conformidade com a apresentação que o texto bíblico faz da sua aparência e das atividades a que se dedica com mais afinco:

> Homem grosseiro, peludo, [Esaú] sempre humilhara os outros com piadas de mau gosto; agora, porém, que se via obrigado a sofrer na própria pele, no próprio couro, as agressões resultantes de ferinas observações, constatava quão penoso pode ser o papel de vítima. Pelo menos as lentilhas me ensinaram, suspirava [78].

Ao atribuir às lentilhas o poder de ensinar, como se a experiência frustrada com a primogenitura tivesse legado a Esaú a capacidade de ver melhor os seus atos e redimí-los, Moacyr Scliar instila ácida ironia em seu conto, na medida em que consegue com que o narrador faça da bestialidade de Esaú motivo para exames de consciência, redenção e outros gestos positivos.

Ao contrário do que a natureza caçadora, animalesca e brutal do personagem sugeriria, suas ações vão ser o oposto do que pareciam. A espécie de conversão de Esaú, que vai do ressentimento inicial que caracteriza sua reação à perda da primogenitura à ação

[77] SCLIAR, 2003. p. 241.

[78] SCLIAR, 2003. p. 241.

"elevada," que é tornar-se humilde o suficiente para aceitar seu destino, e fazer dele nova possibilidade de vida e, até mesmo, aceitar o ofensivo chiste "Lentilha de Ouro", com que seus inimigos pretendiam ofendê-lo, como nome da estalagem que irá abrir, estabelecimento que representa, no conto, o ponto máximo do humor e da reversão paródica do texto hebraico, pois ao invés de fechar-se no sofrimento de ter sido enganado, e também pela obrigação, não manifesta no relato de Scliar, de ter de servir a seu irmão mais novo, Esaú abraça seu infortúnio e faz dele outra coisa, rindo daquilo que o fizera sofrer.

O ressentimento é um termo difícil de definir. Pensadores do porte de um Nietzsche e de um Freud se debruçaram sobre ele, mas ambos o definem de modo precário, sem encerrar a discussão em torno da complexidade do conceito.

O autor de *Genealogia da moral* (1887) trata o ressentimento como um afeto negativo, reativo, uma espécie de defesa psicológica dos indivíduos fracos que, quando humilhados, não podem externar o ódio e a violência que concentram contra os muitos choques e incômodos da vida cotidiana.[79] O ressentido, segundo essa perspectiva, é aquele que formula vinganças imaginárias contra seus inimigos, preferindo difamá-los e mesmo desqualificar as suas vitórias em função de sistemas de pensamento que buscam recompensar justamente aqueles que, historicamente, foram subjugados por outros inidvíduos, outros povos mais fortes e vigorosos.

A religião cristã, nesse contexto, é pensada por Nietzsche como o grande sistema de ideias que procura reconfortar os fracos, os oprimidos de modo geral, promovendo a defesa simbólica de valores como humildade, bom coração, modéstia e compaixão, todas virtudes que se ligam, de uma maneira ou de outra, ao embate entre senhores e escravos, povos fortes e fracos que embatem na luta pela vida.

[79] NIETZSCHE, F. *Genealogia da moral*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Sigmund Freud, por sua vez, vai pensar o ressentimento como uma condição patológica, uma constelação afetiva que assalta os indivíduos e os torna amargos, autocomplacentes, repetitivos nas suas constantes reclamações contra tudo e contra todos. Motivado pelas reflexões iniciais de Nietzsche, Freud observa que os individuos ofendidos, inevitavelmente, ao longo da vida, criam formas de compensação psicológica para os desagravos que sofrem, já que eles são incapazes, ao mesmo tempo, de revidar essas agressões, do ponto de vista físico, concreto, ou mesmo processá-las internamente, dando a ela uma resolução psíquica satisfatória. Sem necessariamente fazer a ilação entre ressentimento e cristianismo, Freud, um dos criadores da psicanálise, disciplina surgida em fins do século XIX e que revolucionou, sem nenhum exagero, a relação do homem consigo mesmo, uma vez que se constata a presença de um "outro", o inconsciente, habitando o homem, prefere tratá-la a partir de um ponto de vista clínico, deixando as implicações filosóficas, e até mesmo sociológicas, submersas como questões secundárias.

No caso de "Diário de um comedor de lentilhas", a presença do ressentimento se dá de diversas maneiras, especialmente nas ações e palavras do personagem principal, Esaú. Revoltado contra o destino, que lhe pregou uma peça de proporções históricas, magoado com os falsos amigos e com os conterrâneos que zombavam da sua desgraça, Esaú maquinava, silenciosamente, as mesmas ideias, sempre voltando ao mesmo tempo, conforme o texto do "Diário" sugere: por que fora enganado, por que lentilhas, por que eu? Esse tipo de reflexão repetitiva, que busca em vão os motivos de um agravo e que procura, também, encontrar culpados para os problemas (sem deixar com que os personagens olhem para onde precisam olhar, para seus próprios atos) é típica atitude do ressentimento.

Outra atitude típica do ressentimento, também, se refere ao ato de "levantar a bandeira do ideal" [80]. A defesa de causas grandiosas, que disfarçam a inveja e ódio sentido por aqueles que se sentem prejudicados, vai aparecer no texto de Scliar. Observa-se como isso se dá aqui:

> Outra opção seria, ao contrário, levantar a bandeira do ideal. Alertaria o povo contra o consumo imoderado de lentilha; defenderia a extinção da primogenitura; lutaria, enfim, por um mundo em que todos fossem iguais e em que comer lentilhas não acarretasse perigo[81].

A luta por questões políticas ou morais tomadas como "elevadas", "nobres", "altruístas", conforme se observou anteriormente, mascara os afetos negativos do ressentimento, uma vez que desviam o foco da atenção do indivíduo para o coletivo, de um problema de foro íntimo, fruto de consciência problemática, para uma atitude supostamente desinteressada que se colocaria ao lado de interesses maiores e mais importantes. Como Nietzsche, Freud e Maria Rita asseveram, esse tipo de ação esconde, desvirtua a reação do ressentido, consolando-o, indiretamente, do agravo que sofreu e lhe dando a ilusão de que seria possível ignorá-lo ao partir para a defesa de ideias outras, só na aparência distante do problema original.

É preciso ressaltar, no entanto, que Esaú não se deixa aprisionar eternamente por esse afeto negativo, e é aí que reside o humor presente no conto. Ao reverter as expectativas gerais e fazer do seu infortúnio uma chance para se dar bem, ele escapa dos laços do ressentimento e mergulha no estranho humor que vai caracterizar a zombeteira reescritura da Bíblia empreendida por Scliar.

[80] SCLIAR, 2003. p. 244.

[81] SCLIAR, 2003, p. 241.

3.2.2 O tempo fora do tempo: Moacyr Scliar e a anacronia

> O tempo, como Kant e outros observaram, é a mais característica forma de nossa experiência. É mais geral do que o espaço porque se aplica ao mundo interior das impressões, emoções e ideias gerais, para o qual nenhuma ordem espacial pode ser estipulada. É também determinado mais direta e imediatamente do que o espaço ou qualquer outro conceito geral tal como causalidade ou substância. A florescente e ruidosa confusão da experiência parece transmitir a consciência imediata de que uns elementos sucedem a outros, mudam ou perduram. Por conseguinte, sucessão, fluxo e mudança parecem pertencer aos dados mais imediatos e primordiais de nossa experiência; e são aspectos do tempo. Não há, por assim dizer, nenhuma experiência que não tenha um índice temporal ligado a ela.
>
> Hans Meyerhoff

Um dos recursos mais largamente utilizados na literatura de Scliar, o anacronismo marca o "Diário de um comedor de lentilhas" de forma bastante evidente. Aproveitando matéria historicamente datada, ainda que de substrato mítico, o autor combina referências a tempos distintos em sua prosa, de modo a recontextualizar, pela via do humor, as referências presentes na passagem bíblica que lhe serve de inspiração. Logo no primeiro parágrafo do conto é possível encontrar exemplo dessa mistura de tempos a que se refere: "Sugeriram-lhe – também entre risos – que se estabelecesse com uma estalagem especializada em lentilhas (e alguém até propunha o nome: *Lentilha de Ouro*)"[82].

A abertura de uma estalagem "especializada em lentilhas" é ação claramente inspirada em ações contemporâneas, típicas do capitalismo, em que as empreitadas individuais, baseadas no espírito empreendedor e na vontade férrea do individuo, são capazes de transformar o destino das pessoas. A especialização da estalagem, também, é característica

[82] SCLIAR, 2003. p. 244.

de outros tempos, na medida em que só a grande diferenciação social dos tempos atuais permite tal diversificação comercial e de gostos gastronômicos.

No entanto, a passagem que melhor ilustra esse recurso textual utilizado por Scliar, e que é responsável pela deflagração do humor na narrativa, é aquela que se refere a uma possível (e altamente improvável, dada às condições técnicas e científicas do tempo) seleção genética dos grãos de lentilhas utilizados no engodo de Isaac e no roubo da primogenitura por Jacó, ajudado por sua mãe, Rebeca.

Em seu diário, Esaú reflete, desconfiadamente, sobre o objeto causador de sua desgraça, chegando a essas (mirabolantes) conclusões, características, como também já se observou, de personagens patologicamente ressentidos, além de claros exemplos da confusão proposital de tempos que o autor cria em seu conto, de modo a descontextualizar, para subverter, o texto original, sobrepondo informações de épocas distintas, completamente impensáveis de se misturar, dada a distância de épocas, conceitos e possibilidades de pensamento:

> Podia ir mais adiante em seu raciocínio e levantar dúvidas sobre tais lentilhas. Não que contivessem substâncias estranhas: não, a tal nível de suspeição não chegaria. Mas – seriam aquelas lentilhas comuns? Talvez não. Talvez resultassem de um elaborado processo de seleção genética destinado a obter um vegetal capaz – pela aparência, pelo odor, por ambos, de seduzir primogênitos. Lembrava agora que o aroma de lentilha despertara nele estranha sensação que atribuíra à fome, à simples fome[83].

Por fim, outro aspecto que se gostaria de ressaltar, e que vai reforçar a ideia da sobreposição de tempos diferentes presentes em "Diário de um comedor de lentilhas", é o fato de que o conto se estrutura a partir do já consagrado tema do manuscrito perdido. O mencionado diário que dá título à narrativa, descoberto por pesquisadores especializados em história e cultura de civilizações antigas, é uma interessante imagem da confusão de tempos

[83] SCLIAR, 2003. p. 242.

que dá corpo ao texto de Scliar: a relíquia arqueológica, viva em outros momentos históricos, permanece adormecida por várias centenas de anos, até que alguém, no presente narrativo, no momento em que o conto está a se escrever, torna a viver, se incorpora ao novo fluxo de tempo e passa a apontar, duplamente, para duas direções opostas: para o passado, por um lado, e para o presente, por outro. Metáfora privilegiada do movimento teórico e formal executado pelo conto, a descoberta do diário (ficcional) de Esaú, e sua utilização como matéria-prima da narrativa, ilustra a perfeição do uso das anacronias pelo autor.

3.3 "As ursas": paródia e parábola

> A imagem que surge é resultado de um processo de redução, acentuação unilateral, deformação; processo que, sob a pressão de uma espécie de apriorismo emocional e imaginativo, distorce, abala ou até elimina as categorias fundamentais – tempo, espaço, causalidade, substância –, assim como os níveis ontológicos – coisa, planta, animal, homem – que moldam a nossa experiência corriqueira. Por isso a realidade, embora os seus dados sejam assimilados, aparece curiosamente transforamada, o que explica a impressão de estranhamento e de *dejà vu*, de extrema realidade e extrema irrealidade. Como nas imagens oníricas e míticas, os elementos empíricos são perfeitamente reconhecíveis, mas o todo é enigmático porque as partes são ordenadas e concatenadas segundo outras regras e recompostas segundo padrões pouco habituais.
>
> Fábio Lucas

Aproveitando-se, presumivelmente, de duas passagens diferentes do texto hebraico, a história do profeta Eliseu, do "Segundo Livro dos Reis", por um lado, e o destino de Jonas, engolido por uma baleia, do "Livro de Jonas", por outro, Moacyr Scliar constrói no conto "As ursas" uma interessante parábola sobre o eterno embate que opõe jovens e velhos, gerações mais novas e gerações mais antigas. Cheio de ironia e humor ácido, o escritor constrói uma narrativa, e dá voz a um narrador, que observa, com fingida imparcialidade, o

bizarro destino de um bando de crianças zombeteiras que, depois de insultar o profeta Eliseu, um velho baixinho que sobe, devagar, uma ladeira que se colocava a sua frente, recebe deste uma maldição terrível.

Devorados por duas ursas, metade das crianças desaparece imediatamente, digeridos pela enorme força do estômago de uma das ursas. A outra metade, também engolida por uma ursa, sobrevive, no entanto, e passa a viver no interior do animal, construindo ali, com os parcos recursos que lhe são próprios, dado ao inusitado da situação em que se encontra, uma sociedade organizada, cheia de regras de convivência e códigos de conduta. Sobre este último grupo, o das crianças sobreviventes, é o que o conto de Scliar vai se concentrar, observando sua vida e os irônicos dilemas que nela vão se instalar.

A ironia, recurso tão comum à ficção de Scliar e tão partircularmente observado em "As ursas" começa a se manifestar no plano do enredo da narrativa, que vai trazer uma história que se desdobra sobre si mesma, que tem alguns de seus elementos repetidos, com outro sentido, entretanto, como é característico da ironia.

Já se asserverou que as crianças que passam a habitar o interior da ursa constroem, para viver, uma nova sociedade. Vale lembrar que elas foram parar ali porque zombaram dos mais velhos, sendo amaldiçoadas pela força das palavras do profeta Eliseu. O que acontece de irônico no conto, inicialmente, é que a nova sociedade feita no interior do terrível animal põe os antigos zombeteiros no lugar das suas vítimas: eles passam a ser zombados, desafiados, agredidos mesmo por novas gerações de crianças que nascem no interior da ursa, filhos dos primeiros colonizadores dessa fantástica localidade. A repetição do conflito entre gerações, que opõe as antigas crianças malcriadas aos seus descendentes insolentes pode ser lida, entre outras possibilidades, como a primeira manifestação da ironia no conto, mas não a única.

Grande parte do irônico, zombeteiro mesmo, das palavras do narrador advém do tom paródico que o texto assume ao se relacionar com sua fonte de inspiração, a Bíblia. Tanto o episódio da maldição de Eliseu (2Reis 2, 23-25), uma pequena e obscura passagem resgatada pelo olhar perspicaz de Scliar, quanto a largamente conhecida história de Jonas (Jonas 2, 1-3), preso no interior de uma baleia e obrigado a sobreviver lá, privado de praticamente tudo, se configura pelo ar sacro, pela seriedade e exemplaridade de como são apresentadas, na maioria, as histórias do texto hebraico.

Paródia e ironia caminham juntas em "As ursas", na medida em que a reversão de sentido proposta pela escrita dessacralizadora de Scliar, que transforma o aspecto austero do livro sagrado em matéria de riso e galhofa, promove, ao mesmo tempo, os deslocamentos reflexivos que são a marca do discurso irônico – aquele que tira do seu lugar consagrado os sentidos estabelecidos, as linguagens cristalizadas em torno de um só conjunto de ideias e significados.

Observe-se, rapidamente e a título de exemplo, o que acontece com a passagem bíblica referente a Eliseu; o tratamento ficcional dado a ela por Scliar ilustra a contento o que se vem afirmando até aqui sobre o conto. Primeiro, o trecho colhido por Scliar de 2Reis 2, 23-25:

> De lá [Eliseu] subiu a Betel; ao subir pelo caminho, uns rapazinhos, que sairam da cidade zombaram dele, dizendo: - "Sobe, careca! Sobe careca!" Eliseu virou-se, olhou para eles e os amaldiçou em nome de Iahweh. Então saíram do bosque duas ursas e despedaçaram quarenta e dois deles. Dali foi para o monte Carmelo e depois voltou para Samaria[84].

Como se pode notar, a maldição de Eliseu aqui apresentada nada tem de engraçada: a secura da narrativa e a violência com que ela é revelada ao leitor são

[84] *Bíblia de Jerusalém*, 2003. p. 509.

consideradas típicas do estilo da Bíblia Hebraica. Sem maiores explicações, se conhece o destino terrível dos "rapazinhos", conforme a curiosa expressão escolhida pelo tradutor, e mantida pelo escritor; não se sabe a origem de sua implicância com o profeta, mas se sabe o poder das palavras (proferidas em nome de Deus) de Eliseu: sem se preocupar muito, praticamente indiferente às consequências do que está a fazer, o profeta amaldiçoa aqueles que o desrespeitaram, lançando-os a uma morte certa e sanguinolenta.

Por sua vez, a narrativa de Scliar, com a leveza bem-humorada e crítica que a caracteriza, assim apresenta a mesma passagem do texto hebraico, agora transfigurada pelo trabalho ficcional:

> O profeta Eliseu está a caminho de Betel. O dia é quente.
>
> Insetos zumbem no mato. O profeta marcha em passo acelerado. Tem missão importante, em Betel.
>
> De repente, muitos rapazinhos correm-lhe no encalço, gritando:
>
> - Sobe, calvo! Sobe, calvo!
>
> Volta-se Eliseu e amaldiçoa-os em nome do Senhor; pouco depois, saem da mata duas grandes ursas e devoram quarenta e dois meninos: doze a menor, trinta a maior[85].

Apesar da aparente semelhança entre as duas passagens, a diferença que se estabelece entre elas é notável: primeiramente, os detalhes narrativos, voltados à descrição de ninharias dispensáveis ao sumário conhecimento que a Bíblia oferece dos eventos, comparecem aqui em certa profusão. O calor do dia, o ritmo da caminhada do profeta e o número específico de meninos comidos por cada ursa nada disso aparece na Bíblia.

Em "As ursas", essas pequenas partículas que compõem o conto apontam para a alteração de sentido que Scliar vai fazer em relação ao original. Os apontamentos que visam dar maior verossimilhança à história de Eliseu servem também, como se verá, para acentuar o

[85] SCLIAR, 2003. p. 224.

ridículo da situação: a seriedade do profeta, com seus passos "apressados[86]" e a "missão importante[87]" que o aguarda em Betel, é contraposta à atitude brincalhona, contestadora dos meninos, que não respeitam, não querem saber de hierarquias ou códigos de conduta em relação aos mais velhos. Os detalhes enxertados por Scliar em seu conto só vêm reforçar o contraste entre as duas atitudes, e, como se sabe, a exposição dilacerada de contrários é uma das formas privilegiadas que deflagram o humor.

Se em linhas anteriores se teve oportunidade de revelar o papel da ironia na estrutura narrativa do conto de Scliar, é importante dimensionar agora, ainda que brevemente, a importância da atividade paródica no referido relato. A paródia, prática textual corrente no trabalho ficcional de Scliar, e que se caracteriza pela inversão de sentido de um dado texto (ou obra de arte) tradicional através da exposição de seu mecanismo interno, comparece em "As ursas" por meio da dessacralização do texto sagrado levada a cabo pelo autor.

A gravidade e circunspecção da maldição de Eliseu, revelada na passagem bíblica já aqui citada, reaparece em "As ursas" apenas como motivo de zombaria. O tom perturbador da ameaça divina proferida pelo profeta não se confirma, logo de saída, pela sobrevivência dos garotos insolentes, fato não constante do original bíblico.

Enquanto no "Segundo Livro dos Reis" se é informado apenas da destruição completa dos "rapazinhos" zombeteiros, "despedaçados" pela fúria (monstruosa) das ursas, no texto de Scliar vai ser explorado como tema principal justamente a sobrevida dos garotos, fato impensável e desestruturador da lógica interna proposta pelo texto hebraico, na medida em que nele só o que vai interessar é a punição aos infiéis e, ao processo criativo de Scliar, só a sobrevivência interessa, com as possibilidades narrativas e críticas que tal fato vai proporcionar.

[86] SCLIAR, 2003. p. 224.

[87] SCLIAR, 2003. p. 224.

Também se poderia chamar de paródico em "As ursas" é a relação, um tanto oblíqua, que o conto estabelece com a história de Jonas, do "Livro de Jonas", célebre personagem bíblico que, depois de engolido por outro animal monstruoso (uma baleia, desta vez), passa a viver no interior do bicho, só saindo de lá, de maneira fantástica, depois de certo tempo, já apto a realizar os desígnios que Deus havia projetado para ele – e contra os quais ele parecia querer fugir da maneira mais drástica possível. Apesar de o contexto ser aqui completamente diferente, é possível pensar que há, num certo sentido, relação entre os dois textos, e que essa relação se caracteriza, justamente, pelo recurso da paródia.

Analisar-se-á, para começar, o episódio de Jonas: mandado por Deus a um lugar em que não queria ir, a cidade de Nínive, local de pecadores que, além de tudo, ainda eram inimigos históricos dos seus conterrâneos, o famoso personagem resolve se evadir, indo na direção contrária a que precisava ir. Navegando para longe, no sentido oposto a que lhe fora ordenado, ele e o navio em que se achava sofrem um acidente sério, naufragando fragorosamente. Salvo por uma baleia, mandada por Deus, o profeta vive no interior do animal por um tempo, como já se observou, até que ele possa retornar, finalmente, são e salvo, à praia em que, originalmente, ele deveria ter estado em obediência às palavras divinas. Como facilmente se pode notar, a presença da baleia assume, aqui, significado completamente diverso daquele que tem as ursas no conto de Scliar. Nele, o autor vai revelar a sobrevida e os dissabores das crianças devoradas, que começam uma improvável vida intra-estomacal cheia de reviravoltas inesperadas.

O caráter alegórico das duas narrativas também se dá a ver com certa tranquilidade: na narrativa bíblica, a luta infrutífera de Jonas contra seu destino se revela completamente vã, e o que fica para o leitor é a imagem de um Deus poderoso, inexorável, contra o qual não adianta se rebelar; mais do que narrar um castigo (executado pelas mãos e dentes de um monstro), no episódio de Jonas se tem mais uma vez confirmada, como

acontecem várias vezes ao longo do texto hebraico, a fortaleza de Deus. Diferentemente, em "As ursas" tem-se uma parábola negativa sobre o conflito de poderes e gerações, um relato amargo que pode ser lido como uma alegoria das frágeis relações sociais que enformam nossa combalida organização comunitária.

A sobrevivência das crianças dentro da maior das ursas dá ensejo a uma repetição irônica do conflito inicial, aquele que deu origem à maldição que as lançou para dentro do estômago do animal. O castigo divino comparece, sem dúvida, mas ele não visa reforçar, pela demonstração, o poder de Deus; ao contrário, o que se tece é uma profunda crítica social, na medida em que se arma, nos interstícios da narrativa, um retrato amargo de uma sociedade em miniatura, um microcosmo que representa as divisões de classe, as hierarquias e os conflitos entre velhos e jovens que estão na base da vida comum brasileira, aliás, quase se pode dizer que essas contradições se encontram na base de quase todas as organizações sociais do Ocidente.

O aspecto paródico do trabalho de Scliar, surgido da aproximação entre o episódio de Jonas e "As ursas", reside no fato de que Scliar retira qualquer lastro religioso da mítica história de Jonas, deixando só o esqueleto, a forma exterior da narrativa como base para a história que tem seu sentido radicalmente transformado. A viragem operada pelo autor, que faz um episódio religioso se desdobrar em parábola de fundo politico e moral, serve de termômetro para que se avalie a capacidade que tem Scliar de reiventar, sempre criticamente, sempre zombeteiramente, textos tradicionais e sagrados, fazendo-os dizer aquilo que seria insuspeitado pensar que eles fossem capazes de falar, fazendo-os, por fim, sairem do altar em que se encontravam – altar que lhes dava uma só e justa interpretação – e baixarem ao rés-do-chão, ponto em que, pela horizontalidade niveladora em que se encontram, eles se abrem a múltiplas significações, interpretações tão variadas quanto inesperadas e dessacralizadoras.

3.3.1 Destino circular

> E se um dia ou uma noite um demônio se esgueirasse em tua mais solitária solidão e te dissesse: "Esta vida, assim como tu vives agora e como a viveste, terás de vivê-la ainda uma vez e ainda inúmeras vezes: e não haverá nela nada de novo, cada dor e cada prazer e cada pensamento e suspiro e tudo o que há de indivisivelmente pequeno e de grande em tua vida há de te retornar, e tudo na mesma ordem e seqüência - e do mesmo modo esta aranha e este luar entre as árvores, e do mesmo modo este instante e eu próprio. A eterna ampulheta da existência será sempre virada outra vez - e tu com ela, poeirinha da poeira!". Não te lançarias ao chão e rangerias os dentes e amaldiçoarias o demônio que te falasses assim? Ou viveste alguma vez um instante descomunal, em que lhe responderías: "Tu és um deus e nunca ouvi nada mais divino!" Se esse pensamento adquirisse poder sobre ti, assim como tu és, ele te transformaria e talvez te triturasse: a pergunta diante de tudo e de cada coisa: "Quero isto ainda uma vez e inúmeras vezes?" pesaria como o mais pesado dos pesos sobre o teu agir! Ou, então, como terias de ficar de bem contigo e mesmo com a vida, para não desejar nada mais do que essa última, eterna confirmação e chancela?"
>
> Frederich Nietzsche

Um dos elementos responsáveis pela deflagração do riso em “As ursas” – e responsável também pelo aspecto crítico que a narrativa carrega – é, sem dúvida, a circularidade, a repetição do destino dos personagens do conto, que se vêem enredados numa trama recursiva, que se volta sobre si mesma e fecha os caminhos para os seres que se encontram no seu interior. A maldição lançada por Eliseu sobre os “rapazinhos” insolentes, já aqui mais de uma vez comentada, vai retornar, no fim do conto, sobre esses mesmos, meninos que, já velhos, representantes de um conjunto de leis, regras e tradições, são alvo da zombaria dos petulantes membros mais jovens da diminuta sociedade de que fazem parte (aquela que se criou, sob duríssimas condições, no interior do estômago da maior das ursas). A expressão de xingamento “- Sobe, calvo! Sobe, calvo!” duas vezes constante na história é o índice da

circularidade, bem como a absolutamente improvável reaparição das ursas – no interior do estômago de outra ursa – que vem devorar, novamente, os desrespeitosos.

Dentre os muitos significados possíveis para a circularidade presente em "As ursas" (aliás, é preciso que se diga: esse elemento, a repetição de eventos, o tempo circular fechado sobre si mesmo, também se dá a ver no conto "As pragas", não podendo ser apontado, nesse sentido, como uma novidade do conto ora analisado), se gostaria de destacar o efeito a um só tempo crítico e irônico que o recurso mobiliza. Toda a gravidade da maldição religiosa lançada por Eliseu se esvazia ao retornar, em outro contexto, dentro do estômago do enorme animal. O que poderia parecer apenas demonstração simbólica do poder da fé de Eliseu se transforma num evento corriqueiro, apesar de fantástico[88], é claro, pela banalidade e facilidade com que é repetido. Como já se teve oportunidade de observar o lançamento da maldição inicial, veja-se como vai dar a renovação desse ato:

> Passa o tempo. As crianças crescem e se tornam um bando de poderosos rapazes. Muito maiores que os pais, ninguém os contém. Inavadem os cineminhas, as igrejinhas, os clubinhos. Não respeitam a polícia. Vagueiam pelas estradinhas.

[88] Sobre uma possível ligação dos textos de Scliar com o realismo fantástico (ou mesmo com a literatura que lida com o elemento do maravilhoso), veja-se o que tem a dizer a respeito o crítico gaúcho Assis Brasil: "Se em Gabo (o escritor colombiano Gabriel Garcia Marquez) a leitura de Kafka o conduz ao realismo mágico, com o qual viria a discutir a contingência social latino-americana, em Scliar o processo foi diferente: não apenas ele adquiriu a certeza de que o real pode ser transformado pelo pensamento, possibilitando infinitas maneiras de repensar a sociedade, mas, também, soube que a deformação do real é um poderoso instrumento para repensar a sua específica condição judaica. Quer-se dizer: em Garcia Marquez o mágico é um procedimento e uma urdidura narrativa; em Scliar o mágico é uma decorrência dos temas a que se dedica". (BRASIL, Assis. O universo nas ruas do mundo. In: *O viajante transcultural*, p. 18). A essa observação se poderia acrescentar que o fantástico na obra de Scliar pode ser lido, também, a partir de outras questões: a teoria da literatura típica do realismo fantástico, que reflete sobre os limites do conhecimento e da razão ao incluir o inclassificável na ordem do dia do pensamento; por outro lado, é possível pensar o fanstástico como instrumento deflagrador do riso e do humor sarcástico, na medida em que a inserção do absurdo no cotidiano – como faz Scliar nos contos aqui estudados – sempre é vetor de estranhamento e graça. Aliás, o procedimento adotado pelo escritor gaúcho (naturalizar o mais possível a aparição de situações esdrúxulas e seres grotescos na vida comum dos personagens que cria) é uma das características mais marcantes da sua ficção, que habilmente narra como situação corriqueira os eventos mais bizarros – tal como ocorre nos contos "As pragas", em que a convivência com o castigo divino e suas crueldades é tratada como coisa normal, sem importância, além do que ocorre em "As ursas", no qual o interior obscuro de um animal passa a funcionar como um univeso paralelo, propício ao desenvolvimento não só de vida orgânica, mas de todo um corpo social organizado, pleno de hierarquias, regras, sistemas religiosos e conflitos entre gerações.

> Um dia o Grande Profeta está a caminho da sua mansãozinha quando os rapazes o avistam. Imediatamente correm atrás dele, gritando:
>
> - Sobe, calvo! Sobe, calvo!
>
> Volta-se o profeta e os amaldiçoa em nome do Senhor.
>
> Pouco depois, surgem duas ursas e devoram os meninos: quarenta e dois.
>
> Doze são engolidos pela ursa menor e destruídos. Mas trinta descem pelo esôfago da ursa maior e chegam ao estômago – grande cavidade, onde reina a mais negra escuridão. E ali ficam chorando e se lamentando. "Ai de nós! Ai de nós!".
>
> Finalmente, acendem uma luz[89].

O destino circular dos personagens aqui fica evidente, explicitado até pelo narrador. A diferença, no entanto, de sentido entre as duas passagens é também clara. A presença de expressões que dá conta da passagem do tempo indica, já de cara, a modificação que vai se instalar no conto. Elas anunciam as diferenças necessárias, porque inescapáveis, que a distância temporal impõe na comparação entre os dois textos e os dois contextos.

No entanto, o elemento principal, segundo acredita-se, que proporciona a guinada de significação realizada pelo conto está no uso irônico que Scliar faz dos diminutivos muito presentes nessa curta história: "cineminhas", "igrejinhas", "clubinhos". O tom ácido que esse recurso traz à narrativa deixa observar o deslocamento que tem lugar em "As ursas". O teor sacro presente no intertexto bíblico some completamente, dando lugar a uma crítica derrisória às instituições sociais, entrevista pela desconsideração que alguns de seus símbolos recebem através das palavras do narrador. As "igrejinhas", por exemplo, esteio certo da nova organização social localizada no interior da maior das ursas, perdem toda a sua importância, reduzidas a um pejorativo diminutivo que só revela a distância com que Scliar olha para essa instituição, dessacralizando-a.

O ar de crítica social que toma conta da narrativa, e que é responsável pelo deslocamento de sentido provocado pela ficção, no trecho que foi citado anteriormente, se dá

[89] SCLIAR, 2003, p. 226.

a ver também como denúncia – alegórica, é preciso lembrar – das relações de poder que se cristalizam no tecido social e fazem com que se acumulem tensões e contradições muito graves. Nas sociedades ocidentais, as relações entre patrões e empregados, senhores e escravos, pais e filhos, homens e mulheres, normalmente, são regidas por circunstâncias que envolvem autoritarismo, poder, violência e submissão. No caso de "As ursas", a base dos conflitos se assenta nas relações existentes entre velhos e novos, entre patriarcas religiosos e jovens párias. A disputa de gerações, problema dos mais antigos e complexos da humanidade, aqui é representada como questão universal, atemporal, recorrente e sempre renovada ao passar dos anos.

Transmitidos, invisivelmente, dos antigos para os mais novos, a rebeldia e o tradicionalismo, a vontade de subversão e o desejo de estabilidade se repetem de modo irônico, com ambos os lados assumindo os dois papéis no espaço de uma vida. Aqueles que se colocavam como rebeldes, zombeteiros e insolentes no passado logo vão assumir o papel dos seus pais e patriarcas na estrutura social, passando a encarnar a necessidade de estabilização e controle contra os quais, justamente, eles se rebelavam de modo tão áspero.

O ciclo, desse modo, se mantém intacto, e aqui ele serve às intenções críticas de Scliar, que mostra a persistência das relações de poder e autoridade sempre flutuando na superfície das águas da estrutura social, fechando-se, claustrofobicamente, sobre o destino dos personagens e, porque não dizer, de todos os seres humanos, enredando-os num labirinto de tempos e comportamentos preestabelecidos como normas – algumas visíveis e outras nem tanto.

CONCLUSÃO

MOACYR SCLIAR ENTRE O SAGRADO E O PROFANO

Analisados em detalhe e separadamente, os contos de Moacyr Scliar, "As pragas", "Diário de um comedor de lentilhas" e "As ursas", revelam diversas questões relevantes para que se possa pensar a produção do autor de *O ciclo das águas*, bem como as relações da ficção literária com a Bíblia.

No entanto, tendo o trabalho de repasse da fortuna crítica e análise dos contos chegado ao fim, é hora de discorrer, brevemente, sobre um elemento comum às três narrativas, elemento que contribui para a sua reunião nesta pesquisa e que, visto agora, pode ajudar a compreender melhor algumas das questões teóricas que nortearam o esforço analítico e o de interpretação.

A questão que se gostaria de levantar no fechamento desta dissertação tem a ver com o emprego, por parte de Scliar, da intertextualidade como estratégia narrativa, especialmente aquela, como já foi visto, que se refere ao processo de reescrita da Bíblia, sua retomada pela via da ficção.

As diversas formas das práticas intertextuais presentes nos contos de Scliar, a paródia, o pastiche, os muitos modos da alusão e citação direta e indireta, formam, por assim dizer, o núcleo duro da análise que se quis realizar nesta dissertação. Isso, claro, somado aos elementos humorísticos, do riso, da ironia e do sarcasmo que também já foram destacados anteriormente.

A fim de melhor observar o percurso cumprido por este raciocínio crítico, é conveniente repassar o conteúdo de cada um dos capítulos do trabalho, ressaltando o que neles se relaciona com os temas fundamentais da Bíblia, da ironia e da intertextualidade.

Em "As pragas", o primeiro e maior dos contos analisados, é possível observar que acontecem eventos extraordinários, surgidos – segundo a perspectiva do narrador – sem nenhuma explicação aparente, e que acometem a vida de uma família de camponeses egípcios, os protagonistas do relato, e que podem ser vistos claramente como acontecimentos que rompem com a lógica tradicional, com a causalidade que rege a sucessão de eventos, e subvertem todo o desejo de ordem e racionalidade que se poderia associar a tais circunstâncias.

O gesto transgressor de Moacyr Scliar em relação ao processo de reescrita do texto hebraico reside, em "As pragas", no ato de revelação do ponto de vista silenciado pelo relato tradicional, sempre pela via do humor e da ironia.

Enquanto a Bíblia Hebraica mostra o episódio das pragas do Egito a partir do ponto de vista dos hebreus, favorecidos por Deus (Iahweh), em sua fúria vingadora, em que o Faraó era punido pela sua ganância e teimosia em relação ao fenômeno da escravidão do povo hebreu, o que acontecia com o povo egípcio, como ele experienciava a terrível punição vinda dos céus e, no contexto de suas limitadas vidas, era completamente inexplicável? O que Scliar faz nesse conto é investir seu narrador – o filho do meio de uma família comum de lavradores das terras agricultáveis das férteis margens do rio Nilo – de um olhar ao mesmo tempo irônico e resignado, olhar apto a registrar o absurdo das punições que se abatem sobre uma população quase tão pobre e submetida quanto aquela que se encontrava cativa no território do Egito. As privações econômicas, as doenças, as feridas na pele, e, o caso extremo, o sacrifício do primogênito são entrevistos como provações que fazem sofrer e também rir, na medida em

que elas são suportadas com altivez e transformadas, mesmo que por puro efeito de especulação, em possibilidades de lucro e satisfação monetária de cunho capitalista, o que garante outro elemento de humor presente no texto: a anacronia deliberada que mistura tempos e valores culturais de épocas distintas sem nenhum tipo de contextualização ou questionamento.

O rio que se transforma em sangue; a invasão das rãs, dos mosquitos e das moscas; a aparição das mal-cheirosas feridas sobre os corpos das pessoas; e, o pior de todos, o assassinato cruel dos primogênitos egípcios são imagens da aparição insperada, impossível de deter, das ações, totalmente ilógicas, se se pensar nelas com os critérios da verossimilhança e do pensamento lógico tradicional, ligadas ao tema, ao mesmo tempo, à reflexão sobre o texto sagrado – pela via impura (do ponto de vista estritamente textual) da intertextualidade – além de se ligar à questão do humor, por explorar o absurdo ilógico visto com as técnicas narrativas adequadas à narração do mais comezinho dos casos. O choque entre o absurdo do que vai ser contado e a tranquilidade com que esses eventos extremos são relatados é um dos fundamentos do trabalho de reescrita ficcional que Scliar faz da Bíblia Hebraica.

Por sua vez, o conto "Diário de um comedor de lentilhas" se liga ao tema do humor e da ironia em relação ao texto bíblico de maneira mais sutil, bem menos óbvia do que os outros dois; no caso de "As pragas" já foi comentado em linhas anteriores.

Neste segundo conto de Scliar, tomado aqui como objeto de estudo, não se encontram nem seres monstruosos nem punições divinas. Não se encontram rios feitos de sangue nem assassinatos a sangue frio cometidos pelo anjo do Senhor; ao contrário, em princípio, o leitor parece que está diante de uma história comum, motivada por uma suposta descoberta arqueológica de um manuscrito antigo e sagrado, apesar do aspecto mítico que a cerca, é claro: um homem relativamente comum, em disputa com o irmão por privilégios

familiares, sucumbe à fome e às armações de sua mãe, que claramente preferia o outro filho em detrimento daquele que ela irá enganar.

Enredado pelas próprias entranhas e pela ação insidiosa da sua genitora, esse homem perde o dom que naturalmente lhe pertencia, a primogenitura, tendo que reconstruir sua vida a partir disso. O que há de anormal, e que vai provocar, por isso, o riso e o olhar irônico do leitor em relação à história que lê, no entanto, é justamente a revolta inicial do personagem principal, Esaú, que abre a narrativa do seu diário com um sonoro e impublicável palavrão, mas que, depois de um período suportando as piadinhas ferinas dos seus amigos e conhecidos, consegue transformar uma derrota histórica em passo decisivo para a sua superação, na medida em que o que era motivo de humilhação passa a ser fonte de lucro e satisfação pessoal: as lentilhas, famosas por atraírem o personagem ao seu infortunado destino. É com elas, ou a partir delas, que Esaú vai reerguer sua vida.

Aceitando as provocações que ouvia e se utilizando delas para ganhar alguma coisa, ele resolve abrir um restaurante especializado nas leguminosas que o perderam, o improvável estabalecimento batizado como "A Lentilha de Ouro".

Mais uma vez recorrendo às muitas possibilidades da anacronia e da mistura de tempos e valores sócio-culturais, Scliar, vai revelar, com muito humor e ironia, o "outro lado" da história, aquele conjunto de informações e situações narrativas que não fazem parte do corpo tradicional das histórias pertencentes à Bíblia Hebraica, mas que de algum modo as completam de maneira irreverente, revelando aqueles personagens, destinos e pontos de vista que não foram escritos, que, no entanto, como o esforço ficcional do autor revela, bem que o poderiam ter sido.

Desde seu nascimento apresentado como "cabeludo" e "sanguíneo", dado a esportes viris e atividades tipicamente masculinas como a caça, Esaú é o preferido do pai,

homem brutal e selvagem. Por essas circunstâncias, no entanto, ele vai se perder: entregue aos seus instintos, entregue às forças animalescas que o dominam, e que, ironicamente, antes faziam a sua força, ele se deixa vencer pelo apetite, pelo desejo de comer um prato de banais lentilhas.

Aproveitando-se dessa curiosa trama armada pelo texto hebraico, Moacyr Scliar vai construir um conto engraçado, irônico, que vai refletir sobre o ressentimento e as reviravoltas que o destino proporciona aos indivíduos. Sua ligação com o tema da intertextualidade, como já se disse, não é nada óbvio, aparecendo, e isso é o fundamental, aos leitores mais atentos da ficção do autor gaúcho.

Enquanto a narrativa tradicional se concentra, por um lado, na disputa de Esaú com o irmão Jacó, passando a acompanhar o destino deste último, posteriormente dando pouquíssima importância ao revés sofrido por Esaú, Scliar a reverte, com as armas e técnicas sofisticadas de sua ficção, ele reescreve a Bíblia, subvertendo-a, suplementando-a (no sentido derridiano) com uma nova e provocadora perspectiva.

Por fim, no último dos contos listados por esta dissertação, “As ursas”, o tema da reescrita ficcional e da intertextualidade se plasma no texto de maneira clara, sem rodeios: logo depois de ser humilhado por um bando de garotos insolentes, o profeta Eliseu, enfurecido, clama por castigo divino, amaldiçoando os jovens e os condenando a um fim terrível. Surgidas do nada, sem nenhuma contextualização, mais uma característica dos eventos que Scliar prefere enfocar para a construção de sua perspectiva irônica e humorística, as duas ursas, que surgem para cumprir a vingança divina clamada pelo profeta, saem da vegetação e devoram os meninos, matando instantaneamente 12 deles e deixando sobreviver outros 30, que passam a viver no interior do estômago do maior dos animais, construindo ali uma civilização paralela e em miniatura, na qual ironicamente o episódio da zombaria em

relação aos mais velhos, a maldição destes e a devoração dos insolentes por dois animais gigantescos se repete miseravelmente.

Encenando um bizarro e cíclico conflito de gerações, que opõe mais velhos a mais novos, patriarcas tradicionais e adolescentes iconoclastas, "As ursas" vai reescrever, de maneira bastante livre, os textos sagrados que lhe servem de inspiração, mesclando histórias e mitos oriundos de dois livros distintos da Bíblia Hebraica (referentes à história do profeta Eliseu e à de Jonas, célebre por ser engolido por uma baleia).

O jogo intertextual proposto pela ficção de Scliar consiste em dar voz, de modo alegórico, a personagens que não existem no texto hebraico, mas que estão sugeridos nas suas filigranas. Arrancando do seu contexto religioso original, o escritor cria, a partir das técnicas literárias e questões filosóficas propostas pelo realismo fantástico, um conto cheio de humor sarcástico, deflagrador de um riso ácido, voltado para a vivissecção implacável dos conflitos que põe em lados opostos indivíduos de idades e gerações diferentes.

Pode-se dizer, sem medo de errar, que o ponto central de "As ursas" está na ironia presente, por exemplo, no uso de diminutivos e repetições, bastante frequentes na narrativa, que marcam a diferença do conto em relação ao tom sério do intertexto bíblico no qual se baseia.

Outra questão ligada à reescrita do texto hebraico reside na mescla de histórias e mitos distintos, que se fundem com referências culturais de outros tempos e períodos históricos, através do já comentado recurso da anacronia, e perfazem uma bem urdida colcha de retalhos que junta, de maneira crítica, pedaços de textos e contextos culturais distintos, todos ligados ao trabalho de reescritura da Bíblia.

Todo esse contexto vai sugerir, de acordo com a análise que se executou nos capítulos anteriores, que o aproveitamento, por parte de Scliar, do tema e dos procedimentos

narrativos advindos do contato com a questão da intertextualidade em relação à Bíblia Hebraica potencializa seu trabalho ficcional, contribuindo para a construção de um universo ficcional em que a junção entre criação e crítica, narração e reflexão são as marcas principais de uma literatura rica em experimentação formal e possibilidades de subversão dos sentidos estabelecidos pela tradição, pelo pensamento lógico e pelas regras, muitas vezes limitadoras, da razão ocidental.

BIBLIOGRAFIA

I – Obras de Moacyr Scliar

SCLIAR, Moacyr. *A balada do falso Messias.* São Paulo: Editora Ática, 1976.

SCLIAR, Moacyr. *Contos reunidos.* São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SCLIAR, Moacyr. *Cenas da vida minuscula*. Porto Alegre: L&PM, 1991.

SCLIAR, Moacyr. *O ciclo das águas*. Porto Alegre: Editora Globo, 1975.

SCLIAR, Moacyr. *O centauro no jardim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

SCLIAR, Moacyr. *A condição judaica*. Porto Alegre: L&PM, 1991.

SCLIAR, Moacyr. *Os deuses de Raquel.* Porto Alegre: L&PM, 2003.

SCLIAR, Moacyr; FINZI, P.; TOKER, E. *Do Éden ao divã*: humor judaico. São Paulo: Editora Shalom, 1991.

SCLIAR, Moacyr. *Éden-Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SCLIAR, Moacyr; SOUZA, Márcio. *Entre Moisés e Macunaíma*: os judeus que descobriram o Brasil. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2000.

SCLIAR, Moacyr. *A estranha nação de Rafael Mendes*. Porto Alegre: L&PM.

SCLIAR, Moacyr. *O exército de um homem só*. Porto Alegre: L&PM, 2007.

SCLIAR, Moacyr. *A guerra no Bom Fim*. Rio de Janeiro: Expressão e cultura, 1972.

SCLIAR, Moacyr. *Judaísmo*: dispersão e unidade. São Paulo: Editora Ática, 2001.

SCLIAR, Moacyr. *Os leopardos de Kafka.* São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SCLIAR, Moacyr. *A majestade do Xingu*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SCLIAR, Moacyr. *O mistério da casa verde*. São Paulo: Ática, 2004.

SCLIAR, Moacyr. *Manual da paixão solitária*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCLIAR, Moacyr. *Os melhores contos de Moacyr Scliar*. Seleção de Regina Zilbermann. 6. ed. São Paulo: Global, 2003

SCLIAR, Moacyr. *A mulher que escreveu a Bíblia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SCLIAR, Moacyr. *Na noite do ventre, o diamante.* Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

SCLIAR, Moacyr. *A orelha de Van Gogh*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SCLIAR, Moacyr. A prosa judaica entre dois pólos. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 14 de abril de 1996. Caderno Mais! p. 13.

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

SCLIAR, Moacyr. *Sonhos tropicais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SCLIAR, Moacyr. *O texto, ou: a vida*: uma trajetória literária. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

SCLIAR, Moacyr. *Os vendilhões do templo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

II – Bibliografia sobre Moacyr Scliar

BARRAL, Gislene. Correspondências entre espaços físicos e psicológicos liminares em O exército de um homem só, de Moacyr Sclliar, e Armadilha para Lamartine, de Carlos & Carlos Sussekind. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n.18, p. 3-37, 2002.

BERND, Zilá. De trânsitos e de Sobrevivências. In: *O viajante transcultural*: leituras da obra de Moacyr Scliar. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. p. 197-210.

BERND, Zilá; ZILBERMAN, Regina (Org.). *O viajante transcultural*: leituras da obra de Moacyr Scliar. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. Facetas do contista Moacyr Scliar. In: *Quadrant*, n. 18, p. 179-189, 2001.

BRASIL, Luiz Antônio de Assis. O universo nas ruas do mundo. In: BERND, Zilá; ZILBERMAN, Regina (Org.). *O viajante transcultural*: leituras da obra de Moacyr Scliar. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. p. 13-34.

CORNELSEN, Elcio. O shtetl e seus sapateiros. In: SCARPELLI, Marli Fantini; DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). *Poéticas da diversidade*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002. p.318-342.

CORNELSEN, Elcio; CURY, Maria Zilda Ferreira. Espaço étnico e Traduções culturais em Moacyr Scliar e Eliezer Levin. In: BERND, Zilá; ZILBERMAN, Regina (Org.). *O viajante transcultural*: leituras da obra de Moacyr Scliar. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. p. 155-178.

CORREIA, Patrícia Cardoso. Moacyr Scliar: imagens do judaismo na cultura brasileira. *Revista Lusófona de Ciência das Religiões*, ano IV, n. 7/8, p. 191-234, 2005.

FREITAS, Marcus Vinicius. A leveza do centauro. *Paralelo 20,* v. 1, n. 1, p. 61-71, 2004.

IGEL, Regina. *Imigrantes judeus Escritores brasileiros.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.

JOZEF, Bella. O diálogo literatura/história: Moacyr Scliar e Marcos Aguinis. In: NOVINSKY; KUPERMAN, Diane (Coord.) *Ibéria judaica*: roteiros da memória. São Paulo: Edusp, 709-719.

MELLO, Ana Maria Lisboa. Moacyr Scliar, contista. In: ZILBERMAN, Regina; BERND, Zilá (Org.). *O viajante transcultural*: leituras da obra de Moacyr Scliar. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. p.137-151.

OLIVEIRA, Leopoldo Osório Carvalho de. *A estranha nação de Moacyr Scliar*: a ficcionalização de lugares, identidades e iamginários judaicos e brasileiros. 2006. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

PUCCA, Rafaella Berto. Dialogia e marcas de oralidade em a A mulher que escreveu a Bíblia de Moacyr Scliar. Terra Roxa e outras terras. *Revista de Estudos Literários*, v. 7, p. 2-8, 2006.

RUBINSTEIN, Zipora. Quixotismo e picaresca em Moacyr Scliar. In: *Esnayos sobre judaismo latinoamericano*. Buenos Aires: Editorial Milá, 1990.

SILVERMAN, Malcolm. A ironia na obra de Moacyr Scliar. In: *Moderna ficção brasileira*: ensaios. Trad. João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1978. p. 170-189.

SZKLO, Gilda. *O bom fim do shtetl*: Moacyr Scliar. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.

SCLIAR, Moacyr; SOUZA, Márcio. *Entre Moisés e Macunaíma*: os judeus que descobriram o Brasil. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2000.

VIEIRA, Nelson H. Humor e melancolia: dimensões híbridas e centaurescas na obra de Moacyr Scliar. In: BERND, Zilá; ZILBERMAN, Regina (Org.). *O viajante transcultural*: leituras da obra de Moacyr Scliar. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. p. 179-196.

VIEIRA, Nelson H. *Jewish voices in brazilian literature*. Gainesville: University Press of Florida, 1995.

WALDMAN, Berta. *Entre passos e rastros*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

III – Teórica e Geral

ALTER, Robert. *A arte narrativa da bíblica*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Companhia da Letras, 2007.

ALTER, Robert; KERMODE, Frank. *Guia literário da Bíblia*. Trad. Raul Fiker. São Paulo: UNESP, 1997.

ASSIS, Joaquim Maria Machado. Esaú e Jacó. In: ___. *Obras completas. v*. I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

ASSIS, Joaquim Maria Machado. Memórias póstumas de Brás Cubas. In: ___. *Obras completas. v*. I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

ASSIS, Joaquim Maria Machado. *Papéis avulsos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.

AUERBACH, Erich. A cicatriz de Ulisses. In: *Mímeses*: a representação da realidade na literatura ocidental. Trad. George Bernard Sperber. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

BAKTHIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem.* São Paulo: Hucitec, 1999.

BAKTHIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski.* Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: ___. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2004. p. 57-64.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. Trad. Gilberto da Silva Gorgulho. São Paulo: Paulus, 2003.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*: os livros e a escola do tempo. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 2001.

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2000.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o novo milênio*. Trad. de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos:* mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva. 22 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org.). *Pedagogia dos monstros*: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2000.

COMPAGNON, Antonie. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CORNELSEN, Elcio Loureiro. *Elementos do pensamento filosófico-reliogioso de Alfred Doblin e seu reflexo no romance Berlim Alexanderplatz.* 1995. 229 f. Dissertação (Dissertação de Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP, São Paulo, 1995.

CORNELSEN, Elcio; NASCIMENTO, Lyslei (Org.). *Estudos judaicos*: ensaios sobre literatura e cinema. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.

DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2006.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Editora Perspectiva.

ECO, Umberto. *O nome da rosa*. Trad. Letízia Zini & Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Trad. Letízia Zini & Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ELIADE, Miercea. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FARIA, Jacir de Freitas. *Profetas e profetisas da Bíblia*: história e teologia profética na denúncia, solução, esperança, perdão e nova alinaça. São Paulo: Edições Paulínas, 2006.

FLAUBERT, Gustave. *Bouvard e Pecuchet*. Trad. Augusto Meyer. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad. António F. Cascais & Edmundo Cordeiro. Lisboa: Ed. Passagens, 1992.

FRY, Northrop. *O código dos códigos*: a Bíblia e a literatura. Trad. Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

GOLDBERG, David J.; RAYNER, John D. *Os judeus e o judaísmo*: história e religião. Trad. Paulo Geiger e Carlos André Oighesntein. Riod e Janeiro: Xenon Editora, 1989.

HATOUM, Milton. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

KEHL, Maria Rita. *Ressentimento.* São Paulo: Editora Casa do Psicológo, 2004.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise.* Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LAX, Erich. *Conversas com Woody Allen*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Cosacnify, 2008.

LUCAS, Fábio. O conto no Brasil moderno. In: PROENÇA FILHO, D. *O livro do seminário*: ensaios. Primeira Bienal Nestlé de Literatura. São Paulo: LR Editores, 1983.

MALANGA, Eliana Branco. *A Bíblia Hebraica como obra aberta:* uma proposta interdisciplinar para uma semiologia bíblica. São Paulo: Associação Editorial Humanitas. 2005.

MENDES, Murilo. *Poesia Completa e prosa.* Volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. Trad. Myriam Campello. São Paulo: Ed. McGraw-Hill do Brasil, 1976.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários.* São Paulo: Editora Cultrix, 1977.

NASCIMENTO, Lyslei de Souza. *Vestígios da tradição judaica*: Borges e outros rabinos. 2001. 292 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

NAZARIO, Luiz; NASCIMENTO, Lyslei (Org.). *Estudos judaicos*: Brasil. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2007.

NAZARIO, Luiz; NASCIMENTO, Lyslei (Org.). *Os fazedores de golems.* Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduaçaõ em Letras: Estudos Literários, FALE/UFMG, 2004.

NIETZSCHE, Friederich. *A gaia ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

NIETZSCHE, Friederich. *Genealogia da moral*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

OLIVEIRA, Maria Clara Castellões. A tradição intepretativa de rabinos e cabalistas, a crítica literária e a tradução. *Revista Ipotesi*, v. 6, n. 2, p. 117-130, 2002.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradición. In: CONGRESSO ABRALIC, 2., 1990, Belo Horizonte. *Anais*... Belo Horizonte: SEGRAC, 1990.

QUEIRÓS, Eça. *O primo Basílio*. São Paulo: Ed. Publifolha, 1997.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ROGERSON, John William. *O livro de ouro da Bíblia*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ROSA, João Guimarães. Desenredo. In:___. *Tutaméia*. 5. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1979. p. 38-40.

SCHEINDLIN, Raymond. *História ilustrada do povo judeu*. Trad. Miriam Groeger. São Paulo: Editora Ediouro, 2002.

SCHNEIDER, Michel. *Ladrão de palavras*: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento. Trad. Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

TODOROV, Tzvetan. *A poética da prosa*. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

Livros Grátis

(http://www.livrosgratis.com.br)

Milhares de Livros para Download:

Baixar livros de Administração
Baixar livros de Agronomia
Baixar livros de Arquitetura
Baixar livros de Artes
Baixar livros de Astronomia
Baixar livros de Biologia Geral
Baixar livros de Ciência da Computação
Baixar livros de Ciência da Informação
Baixar livros de Ciência Política
Baixar livros de Ciências da Saúde
Baixar livros de Comunicação
Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE
Baixar livros de Defesa civil
Baixar livros de Direito
Baixar livros de Direitos humanos
Baixar livros de Economia
Baixar livros de Economia Doméstica
Baixar livros de Educação
Baixar livros de Educação - Trânsito
Baixar livros de Educação Física
Baixar livros de Engenharia Aeroespacial
Baixar livros de Farmácia
Baixar livros de Filosofia
Baixar livros de Física
Baixar livros de Geociências
Baixar livros de Geografia
Baixar livros de História
Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura
Baixar livros de Literatura de Cordel
Baixar livros de Literatura Infantil
Baixar livros de Matemática
Baixar livros de Medicina
Baixar livros de Medicina Veterinária
Baixar livros de Meio Ambiente
Baixar livros de Meteorologia
Baixar Monografias e TCC
Baixar livros Multidisciplinar
Baixar livros de Música
Baixar livros de Psicologia
Baixar livros de Química
Baixar livros de Saúde Coletiva
Baixar livros de Serviço Social
Baixar livros de Sociologia
Baixar livros de Teologia
Baixar livros de Trabalho
Baixar livros de Turismo