

5

Moacyr Scliar

5.1

O escritor e o judeu segundo Moacyr Scliar

Moacyr Scliar já contou tantas histórias que muitas vezes sinto como se estivesse num oceano de páginas e páginas intermináveis de personagens e narrativas. Joel em guerra no Bom Fim, o quixotesco Capitão Birobidjan e sua utopia de um mundo melhor, Raquel com seus demônios e deuses, o biólogo Marcos e sua mãe, Esther, polaca a tentar a vida no Brasil, Benjamin e diferentes companheiros, Rafael Mendes e sua estranha nação, o centauro Guedali e a esfinge, Max e os felinos, os homúnculos de 10 centímetros de altura, Noel Nutels e seu amigo de infância, dono da loja Majestade do Xingu, a mulher feia que escreveu a bíblia...é uma lista infinita, a perder de vista.

A produção farta do autor, misturada a depoimentos e entrevistas, torna estudar seus livros uma tarefa exaustiva; para atenuá-la, tentamos encontrar fases, ciclos, modelos, grupos de obras que funcionem juntas, que apontem para a mesma direção – como fazemos como todo autor. Isso é, obviamente, possível, mas em Scliar resta sempre uma sensação de produção selvagem, indômita, centauresca, que não foi feita para se encaixar em nossos estudos. Recebemos, algumas vezes, um leve coice. Nada que machuque gravemente – é mais o coice dos desenhos animados, em que a dor é de brincadeira. Ou, talvez, o que lemos é uma produção que está de bem consigo, que segue os caminhos que lhe convêm, ainda que esses não sejam os que fariam a crítica vibrar. A literatura não parece feita de um virtuose literário para um virtuose crítico – a concepção de arte como sacerdócio e sacrifício passa longe. Escrever não é fruto da dor, nem o coice produzido quebra ossos. Essa produção frondosa e satisfeita consigo mesma nos leva a questionar conceitos já arraigados sobre a alta literatura, a grande literatura. O mistério está presente, mas nunca o hermetismo. O desafio está presente, mas nunca se apresenta de maneira vetusta, achando-se nobre e superior. Não há pose de esfinge: a esfinge, inclusive, vira personagem engaiolada de uma de suas novelas

célebres¹, como a simbolizar a recusa ao enigma indecifrável, inalcançável, para poucos.

Busquemos, então, o que a vasta produção scliriana...talvez seja melhor scliriana – o segundo soa melhor, e já é tempo de Scliar ter o seu adjetivo. Retomando, então: procuremos o que a extensa obra scliriana tem a dizer sobre ser escritor e ser judeu na diáspora brasileira. Nosso primeiro caminho é talvez mais referencial: encontrar o que o próprio autor, em discursos que parecem apresentar um pacto autobiográfico, pensa sobre a escrita, o judaísmo e suas inter-relações.

Embora Scliar não tenha lançado ainda nenhuma autobiografia propriamente dita, há algumas publicações, como veremos, que usam um narrador em primeira pessoa que não cria uma voz ambígua, deslizando entre ficção e realidade. Esses pequenos livros, unidos a depoimentos e entrevistas, constroem uma biografia do autor em doses homeopáticas, em que informações com referências verificáveis, além de repetidas, sedimentam a certeza de se tratar de uma voz biográfica, e não ficcional. O autor, ao lançar textos de cunho autobiográfico paralelos às novelas e aos contos, nos ajuda a visualizar uma imagem de escritor e de judeu de apelo irresistivelmente direto, que transmite a nós, leitores, um abandono das (transparentes) máscaras autoficcionais, as quais dão lugar a uma exposição franca da voz que nos guia por essa seara textual.

5.1.1

A fartura, a fabulação, o humor: o pacto de prazer possível

Vasta, extensa, farta, a granel – precisarei ainda de muitos adjetivos que indicam quantidade. O próprio autor parece ler meus pensamentos ao comentar que *aplicado a escritores, “prolífico” não é necessariamente um adjetivo elogioso*². São tantas histórias ficcionais e biográficas – ou estórias, para recuperar uma distinção importante, que diferencia o oficial do alternativo – que elas passam rente uma da outra e se entrecruzam, misturando-se na nossa memória. Isso porque Scliar é, talvez, o que há de mais próximo do contador de estórias, aquela figura da qual Walter Benjamin lamenta o fim próximo em seu consagrado ensaio sobre o narrador³.

¹ Cf. *O centauro no jardim*.

² SCLIAR, 2007, p. 271.

³ “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” (BENJAMIN, 1994, p.197-221)

Sinto vontade de dizer a Benjamin: não, essa figura não se extinguiu, apenas não conta mais histórias oralmente em torno da fogueira. As histórias ainda falam de experiências a serem compartilhadas por uma ou várias comunidades e ainda trazem alguma centelha de sabedoria. Sim, a experiência coletiva ainda é possível. Se muitos de nós estão *privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências* ⁴, Scliar não sofre desse mal. Apesar de ligar a contação de histórias à tradição oral e ver o romance como uma forma que marca a morte da narrativa da experiência ⁵, Benjamin talvez apreciasse conhecer as obras de Scliar e delas tirasse um fio de esperança para crer na sobrevivência da capacidade de aconselhar, que, em última instância, é comunicar.

Há, evidentemente, uma discussão de ordem teórica e conceitual que se faria necessária para precisar termos como *narrativa*, *romance*, *história*, *estória*, *novela* ⁶. Porém, para o que desejo propor, a questão classificatória das diversas formas narrativas pode ser relevada. Com relação ao sentimento de perda que Benjamin demonstra ao se aproximar da figura do narrador, apenas defendendo que a perda da matéria viva ainda não é completa. E tenho agora a longa tarefa de mostrar que Scliar é um narrador que, ao contrário das visões melancólicas de Benjamin e, até mesmo, de Lukács, é capaz de tratar da *matéria vertente* da qual fala o Riobaldo de Guimarães Rosa. Ou seja, narrar e comunicar ainda são possibilidades.

No caso de Scliar, nos sentimos frente aos textos de prazer de que fala Barthes: as histórias possuem personagens, enredo, tempo, espaço, o texto é agradável e atraente, farto, solto...as palavras jorram em abundância, claras, organizadas. Considerando a extensa obra do autor, que produz em média duas publicações por ano, sentimos que a escrita não é sofrida, arrancada a fórceps: ela flui aparentemente livre e satisfeita consigo mesma. Conseguimos imaginar Graciliano Ramos escrevendo e reescrevendo seus romances, rabiscando e rasgando, insatisfeito, mas a mesma imagem não nos vem em relação a Scliar, apesar de o mesmo aconselhar: *escrever é reescrever* ⁷. A relação do autor com

⁴ Idem, p.198

⁵ Benjamin afirma: *o que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fadas, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta.* (p.201) É preciso considerar que o que o pensador alemão chama de *narrativa* é o contar que está ligado à tradição oral, embora no meu texto o termo seja utilizado para apontar o contar de maneira ampla.

⁶ Luís Augusto Fischer (In: BERND & ZILBERMAN (org.), 2004, p.121-134), tenta diferenciar o *romance* da *novela* para então defender que o tipo de narrativa por excelência de Scliar seria a novela. Scliar prefere denominar suas histórias de maior extensão de *novela* e não *romance* por considerar o primeiro termo *mais modesto* (2000, p. 76). Seguirei a preferência do autor.

⁷ SCLiar, 2007, p. 258.

sua escrita parece se dar em um nível mais brando, menos exigente. Embora possamos discutir se é possível escrever duas obras excelentes por ano, não se trata de interpretar tal atitude como má qualidade. Vejo a fartura da produção como sinal de uma relação menos sagrada com a escrita, em que o perfeccionismo não é o caminho escolhido para produzir textos para o leitor. A perfeição não é a meta a ser atingida, mas sim a comunicação. Há um trabalho com as palavras, mas esse não é meticuloso nem está voltado para os dilemas da crise da representação e da crise da experiência: Scliar, ao contrário de Rawet e Clarice Lispector, não desafia os limites da língua nem se lamenta por eles. Scliar não costuma nos prometer uma história: ele simplesmente nos entrega a história pronta. Para dizer o mínimo, estamos à frente de um escritor competente, que sabe fabular, contar um conto...e aumentar muitos pontos.

Se considerarmos que o elo de Scliar com o leitor é pelo caminho do prazer, criamos uma oposição binária com Rawet. Atentemos, então, para as palavras de Roland Barthes: *escrever no prazer me assegura – a mim, escritor – o prazer do meu leitor? De modo algum. Esse leitor, é mister que eu o procure (que eu o “drape”), sem saber onde ele está. Um espaço de gozo fica criado. Não é a “pessoa” do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja jogo*⁸. Podemos pensar que até o prazer é fruto de um esforço em se escrever para quem não se conhece. O texto, ao partir para o mundo, não sabe o que o espera. Dessa forma, todo texto provoca potencialmente o gozo, visto que a relação do leitor com a obra é imprevisível: o que é convencional para uns pode não ser para outros. Até o leitor em posição mais confortável deve ser dragado pelo texto, pois o espaço de interação e construção de sentido é aberto. Logo, por mais prazerosa que seja a escrita, ela também realiza um jogo e possui pontos cegos, sendo capaz de desestabilizar o leitor que a desfruta.

Dessa maneira, subestimar a escrita de Scliar não é um caminho de análise. Seu texto, não tortuoso nem hermético, propõe um pacto honesto e direto: leitor, leia a narrativa que ofereço, ou a reflexão que ofereço, sabendo que escrevi com a intenção de comunicar; porém, não pense que por isso não terá que fazer um esforço interpretativo para perceber nuances e desvios. Como veremos, a graciosidade e o humor das obras do escritor gaúcho podem se mostrar traiçoeiros, exigindo de quem lê o estabelecimento de um pacto não

⁸ BARTHES, 2006, p. 9.

apenas de prazer, mas de perspicácia. O texto oferece sua faceta agradável, mas traz algumas armadilhas para o leitor disposto apenas ao conforto do pacto de prazer sem fim. O prazer, nos textos do autor, carrega um ricto amargo muitas vezes. Assim, podemos tanto dizer que o pacto de prazer é possível, no sentido de ser viável, de ser real, quanto dizer que esse pacto é o possível, ou seja, o que consegue se dar, o que podemos ter sem cair em uma obra de vento, vazia. Há limites para que o pacto prazeroso aconteça e não produza uma obra sem substância indagadora mínima. Assim, Scliar pode ser pensado como habitante confortável, malabarista habilidoso desse limiar um tanto desconfortável, o que faz o seu desafio ser da seguinte ordem: como agradar sem ser supérfluo; como comunicar sem abrir mão da consistência – um desafio que é vencido pelo autor em suas melhores obras.

Nosso contador de histórias que firma pactos de prazer dignos é, também, médico sanitarista e professor de medicina atuante, o que nos leva, novamente, à imagem de um escritor que tem outra profissão fora das páginas. Isso significa que a literatura é um possível espaço de liberdade, visto que não existiria como fonte única de sustento. Contudo, a liberdade criativa em Scliar não se opõe à comunicação com o público e às vendas. A linguagem fluente e acessível, às vezes descuidada, nos leva a obras que comunicam e cumprem seu papel no mercado editorial. Se os livros do autor não vendessem, seria impossível ter chegado à marca de mais de 70 publicações (excluindo-se as participações em coletâneas), oriundas de editoras as mais diversas em termos de linha e público, como Companhia das Letras, L&PM, Ática, Bertrand Brasil e Garamond. De fato, sem qualquer consulta a números de vendagem, esse é um autor de sucesso. Talvez não se equipare a Jorge Amado, muito menos a Paulo Coelho, mas com certeza um autor que vende. Isso nos revela um escritor que não pensa que a literatura é inferior porque consiste, também, em mercadoria: não há conflitos desse teor em Scliar. Escrever é uma profissão.

A sua maneira de encarar a literatura e o seu ofício se aproxima de escritores diferentes como Monteiro Lobato, Érico Veríssimo e Jorge Amado: o fundamental é contar uma boa história, para além do trabalho de lapidar as palavras. Os dois primeiros autores, inclusive, são citados como as leituras favoritas da infância ⁹. O próprio Scliar assume, aludindo a um possível comentário sobre si em *O texto ou: a vida* ¹⁰, publicado em 2007: *sempre*

⁹ SCLIAR, 1984, p. 21-22.

¹⁰ O título parece remeter ao livro *A escrita ou a vida*, de Jorge Semprun, embora Scliar não faça referência ao autor espanhol de expressão francesa. Ainda assim, os títulos carregam idéias

*contando histórias, Moacyr Scliar! Sempre contando histórias!*¹¹ O título desse livro remete à idéia de que o texto é um depósito da vida, uma base inegável. Há uma situação de equivalência entre *texto* e *vida*, o que nos leva à imagem de dedicação da vida do autor à arte da narrativa. Um título que, a princípio, me pareceu passional em demasia para a trajetória de vida do autor, que também tem forte atuação como médico, e para o conteúdo: *O texto ou: a vida* é um apanhado de contos e trechos de novelas do autor, interligados por poucos comentários sobre a questão da narrativa e a vida do autor, sem informações inéditas. Trechos inteiros já haviam aparecido em 1984, em *Memórias de um aprendiz de escritor*, de formato semelhante, mas menos extenso. Confesso que, no primeiro momento de contato com o livro de 2007, julguei que o título intenso remetia a um jogo autoficcional. Contudo, é uma espécie de coletânea do que Scliar julga ser seus melhores momentos, seus pontos altos na literatura, entremeados de curtas colocações que não chegam a jogar novas luzes sobre sua obra, apesar de serem sensíveis e perspicazes. O livro representa, na verdade, uma reafirmação da escolha de Scliar pela narrativa, no caso com uma segurança retrospectiva, digamos, de quem já possui algum distanciamento da própria produção. Trata-se de um livro de cunho autobiográfico, trazendo informações já publicadas em outros momentos, como no pequeno livro de 1984, ao mesmo tempo em que funciona como coletânea. Voltarei a eles.

De maneira resumida, então, deseja-se uma boa narrativa, o que nem sempre coincide com um texto apurado e original. Há nos autores citados acima uma repetição de temáticas e procedimentos, como uma espécie de molde a ser reutilizado, colocado em ação a serviço da história. As questões filosóficas envolvendo a língua e sua capacidade ou incapacidade de expressar a vivência humana passam ao largo desses autores. Dessa forma, Scliar está inserido em uma tradição narrativa da literatura brasileira à qual pertencem grandes nomes. Penso que os autores contadores de histórias, digamos, são tão importantes quanto os experimentais com a língua. Precisamos, como leitores, saber que a língua pode ser capaz de narrar, que a história pode ser capaz de vingar, ao invés de ser colocada em segundo plano em nome do desafio às convenções. Acredito que a tensão entre essas duas diferentes concepções de literatura produziu a história de nossa literatura, principalmente no século XX e de maneira ainda mais aguda no século XXI, em que se lançam gritos pós-modernos contra

opostas: Em Scliar o texto é a vida; em Semprun, a escrita se opõe à vida – sobrevivente de Buchenwald, o autor se questiona: escrever e testemunhar ou viver e esquecer os horrores?

¹¹ SCLIAR, 2007, p. 12. O mesmo trecho já havia aparecido em SCLIAR, 1984, p. 11.

as histórias com início, meio e fim. Penso que precisamos da convenção e da experimentação, e não de que uma exclua a outra. A mistura de doses das duas seria a fórmula mágica para uma obra que fosse revolucionária e comunicadora ao mesmo tempo.

Dessa forma, Scliar está em uma linha já desbravada da literatura brasileira. No entanto, pode ser considerado desbravador no que toca à literatura étnica, e especificamente à judaica. Havia autores judeus anteriores a Scliar; contudo, o alcance público era restrito. *Contos do imigrante*, de Samuel Rawet, poderia ter aberto as portas para a temática, em 1956, considerando-se os elogios recebidos pela crítica; contudo, o autor, além de se distanciar do judaísmo, distanciou-se também do público. Sendo assim, podemos dizer que Scliar se fez e abriu, praticamente sozinho, as portas: o escritor é uma espécie de *self-made writer*, pois foi realmente o primeiro autor que, tratando do judaísmo, atingiu um público considerável no Brasil. Além disso, o escritor adquiriu o respeito de seus pares, como demonstra sua eleição para a ABL em 2003. O aspecto judaico não o coloca à parte, correndo em uma pista isolada, paralela à dos outros autores brasileiros: ele está dentro de campo, constituindo o mais bem acabado exemplo de autor brasileiro que realizou uma mescla bem sucedida do elemento judaico com a cultura brasileira sem, no entanto, isolar-se em um gueto literário. Poderíamos afirmar que Scliar não se opõe a participar de grupos, pelo contrário: ele participa do grupo dos judeus, dos gaúchos, dos médicos, dos escritores, dos politizados... sem que um precise excluir o outro. Estar na interseção não é um problema, mas a solução – a escolha por processar diferentes arquivos, entrecruzá-los, desarrumá-los para dar-lhes nova feição.

Contudo, como bem observa Ana Cecília Água de Melo, *a tendência, hoje, é de cristalização da imagem de escritor ligado à temática judaica, o que talvez seja um dos fatores que empurram o nome de Scliar para a margem das questões sobre a prosa brasileira*¹². Creio que tal fenômeno ocorre, curiosamente, por méritos do próprio escritor: sendo ele o mais bem sucedido autor a tratar do judaísmo, os olhares se voltam para esse aspecto. No entanto, como bem aponta Ana Cecília, as obras de Scliar não se limitam ao judaísmo, mas transmitem uma visão de vários eventos da história brasileira, na qual entra muito da trajetória pessoal do escritor¹³. Assim, a participação no movimento juvenil sionista, de cunho socialista, semeia a crença na possibilidade de um

¹² MELO, 2004, p. 9.

¹³ Ibidem, p. 68.

mundo mais justo, o que os anos 50, mais ingênuos e plenos da euforia JK, permitiam. A escolha pela formação em medicina voltada para a saúde pública é uma herança da ideologia juvenil: *era um tipo de medicina voltado para a população, para o social* ¹⁴. A escolha pela literatura, como ainda veremos, é fruto de um processo de herança e de tradução particular.

Após alguns contos amadores com os quais venceu concursos literários, Scliar publica dois livros de contos: *Histórias de um médico em formação*, em 1962, e *Tempo de espera*, em 1964¹⁵. Em 1968, antenado com a luta política dos anos turbulentos da ditadura militar, lança o primeiro livro de maior divulgação e impacto: *O carnaval dos animais*. Nele, o autor cria contos impactantes e insólitos, em que animais cruéis parecem ter maior destaque do que os seres humanos. De acordo com o próprio autor, os contos podem simbolizar o confronto violento de forças do período da ditadura militar, assim como constituir uma mensagem contra a intolerância em geral ¹⁶. Nesse livro, a referência ao momento histórico brasileiro é alegórica. Nele, também, aparece o primeiro sinal de intertextualidade bíblica, que viria a ser uma marca de sua obra. A novela *Mês de cães danados*, de 1977, já é mais explícito em sua ligação com a história política brasileira ao situar a narrativa no agitado mês de agosto de 1961, após a renúncia de Jânio Quadros, quando João Goulart, apoiado por Brizola, assume a Presidência da República, no que ficou conhecido como Movimento da Legalidade. Sendo Brizola o governador do Rio Grande do Sul à época, é de se imaginar o jovem Scliar em meio a uma atmosfera política fervilhante. Creio, assim, ser possível ver em Scliar um escritor que trata da sociedade brasileira para além do mundo judaico. Há uma vontade de se integrar, se sair do isolamento e fazer parte de algo maior.

Uma prova do alcance do escritor é o debate transformado em livro¹⁷ no final dos anos 70, *Ficção em debate e outros temas*, do qual fazem partes, entre outros, Davi Arrigucci Jr., Berta Waldman, Carlos Vogt, João Luiz Lafetá e José Miguel Wisnik. A primeira parte da publicação, intitulada “Jornal, Realismo, Alegoria”, é composta por uma entrevista feita pelos vários estudiosos a Arrigucci com relação à ficção dos anos 70, na qual eles localizam tendências conflitantes como a realista e a alegórica. Em meio ao debate, no qual são citados autores como Paulo Francis, Antonio Callado, Carlos Sussekind e José Louzeiro, Vogt traz à baila o nome de Scliar, primeiramente com relação à

¹⁴ SCLIAR, 2000, p. 76.

¹⁵ Uso a cronologia contida em BERND & ZILBERMAN, 2004, p. 211-215.

¹⁶ SCLIAR, 2007, p. 84.

¹⁷ ARRIGUCCI Jr., 1979.

novela *Mês de Cães Danados*, que não traz temática judaica, mas versa sobre o movimento legalista de resistência em Porto Alegre, fato político da História do país. Segue-se uma discussão sobre a eficácia da alegoria na novela: para Lafetá e Vogt, a força de Scliar se faz presente na criação de atmosferas líricas que levam ao símbolo, mas o uso da alegoria acaba por tornar sua obra muito fechada e esquemática, por demais auto-explicativa, como se faltasse fôlego para manter a força lírica e o autor tivesse que ceder ao apelo da realidade¹⁸. Scliar já comentara que, após 1964, passara a *escrever de uma forma alegórica, menos direta*¹⁹. O que para o autor é um aspecto positivo, para os críticos é visto com reservas. Há discussões teóricas sobre *símbolo* e *alegoria* que se fariam necessárias para acompanhar tal debate, mas os próprios críticos participantes não chegam a diferenciar os termos claramente; porém, para o que me interessa, e com base no que se percebe no teor dos comentários dos debatedores, basta dizer que o símbolo seria dotado de uma maior amplitude de significação em relação à alegoria: aquele permaneceria aberto e inesgotável, enquanto que esta possuiria um sentido mais finito e esquemático²⁰.

Voltarei a esses comentários. Por ora, fica o desolador julgamento de Carlos Vogt, feito em 1979: *a impressão é que o Scliar é um escritor que tem condições de realizar uma coisa melhor. E ainda não fez*²¹. Como se vê, apesar de presente nos debates literários, o autor não era uma unanimidade. Não creio que o seja hoje, trinta anos depois, embora, evidentemente, tenha adquirido respeitabilidade merecida. Todavia, creio que nenhum autor é considerado *gênio* na literatura brasileira desde os anos 60. Arrigucci afirma que *o nível qualitativo baixou muitíssimo, com relação ao romance de 30, 40, até Guimarães Rosa e Clarice, que vão publicar textos importantes mesmo depois de 60, embora tenham surgido na década de 40*²². Ao que os críticos indicam no debate, estudar autores pós-anos 60 é lidar com uma literatura que não atinge uma forma apurada e totalmente bem-resolvida.

Embora critérios de julgamento estético sejam sempre passíveis de discussão, penso que podemos reverter os comentários dos críticos citados acima para um plano positivo ao considerarmos que o debate literário se torna mais aberto, sem julgamentos já previamente adivinhados: quando tratamos de

¹⁸ In: ARRIGUCCI Jr., 1979, p. 41-43.

¹⁹ SCLIAR, 1984, p. 51.

²⁰ Essa diferenciação teórica fundada no Romantismo será revista por Walter Benjamin, que defenderá o valor da alegoria. Cf. GAGNEBIN, 2004, p. 31-53 (“Alegoria, Morte, Modernidade”).

²¹ In: ARRIGUCCI Jr., 1979, p. 43.

²² In: ARRIGUCCI Jr., 1979, p. 44.

Guimarães Rosa e Clarice Lispector, a consagração desses autores nubla olhares dissonantes. Ao nos voltarmos para autores contemporâneos ou, na falta de expressão melhor, menores, nossos olhares são mais livres, mais imprevisíveis, sem o peso dos julgamentos anteriores; esses existem, mas parecem não aderir tanto aos autores, moldando-os. Dessa forma, apesar dos estudos sobre Scliar já realizados por estudiosos do porte de Gilda Salem Szklo, Carlos Vogt, Berta Waldman, Regina Zilberman e Nelson Vieira, entre outros, podemos nos dar ao luxo de apresentar uma visão própria, sem a obrigatoriedade de seguir por caminhos já trilhados, que normalmente são referência obrigatória no caso dos autores ícones.

É importante salientar que o próprio Scliar, com relação às críticas sobre a falta da forma apurada dos autores pós-anos 60, assume a condição da imperfeição; ao se referir ao seu primeiro livro, *Histórias de um médico em formação*, ele concede: *era um livro juvenil, com problemas não resolvidos. Mas pior seria se tivesse ficado na gaveta para sempre. Não se deve deixar nada na gaveta; nem na mente; livros não mostrados, sentimentos não exteriorizados, fazem mal à pessoa* ²³. Adiante, o autor revela de maneira bem-humorada que, sempre que encontra um exemplar de seu livro inaugural, compra-o, *pois este é um crime que deve ter poucas testemunhas* ²⁴. Creio ser claro que não há trauma ou mortificação por imperfeições: essas são assumidas de maneira sincera, com doses de humor, por um autor que não é obcecado por atingir a forma perfeita. Além disso, a atuação como médico é premente e exige dedicação: *conciliar esta atividade absorvente com a literatura foi-se tornando difícil – mas aprendi a escrever a qualquer momento, e em qualquer lugar* ²⁵. A escrita não é o centro da vida: é importante, mas disputa espaço e tempo com a medicina. Sendo assim, é difícil saber se temos um escritor que é médico ou um médico que é escritor, ou seja, qual é a prioridade, afinal. Ao que parece, essa é uma problemática que não se coloca, um conflito inexistente: há uma coexistência pacífica entre as facetas escritor e médico – assim como entre ser judeu e brasileiro; brasileiro e gaúcho – fazendo com que as diferenças apareçam em harmonia, compondo a figura multifacetada de Moacyr Scliar para os leitores. Uma figura que se nos apresenta, inclusive, humilde com relação aos seus predicados; ao lembrar que seu apelido de infância era Mico, o autor lembra as chacotas e revela que não o levavam a sério. Porém, pondera: *nada*

²³ SCLIAR, 1984, p. 47-48.

²⁴ Ibidem, p. 48.

²⁵ Ibidem, p. 50-51.

mais chato que um sujeito que se leva inteiramente a sério. Cada vez que me julgo importante, por ser escritor, ou por ser médico, ou por escrever no jornal, uma vozinha debochada me chama à realidade – que besteiras são essas que andas escrevendo, Mico? – e me faz lembrar que é preciso ser humilde ²⁶.

Dessa forma, organizando a trajetória de estudo, já desvendamos algumas nuances da imagem de escritor de Scliar: produtivo, farto, sem conceitos sagrados de arte; um contador de histórias – histórias compreensíveis e, num primeiro momento, simpáticas, agradáveis, fluentes; um autor brasileiro-judeu, nascido no Brasil e conectado à História do país, ao mesmo tempo em que expressa a voz de um certo judaísmo...que vamos buscar.

5.1.2

O autor que se inscreveu na tradição traída

Como já dito, Scliar realiza vários tipos de texto: romances, novelas, contos, ensaios, artigos jornalísticos e literatura infanto-juvenil. Se no caso de Rawet, com obra razoavelmente pequena, era difícil escolher que textos focalizar, no caso de Scliar a dúvida é ainda mais persistente. Como já observado, opto pelas novelas que julgo mais representativas e pelos textos de cunho mais ensaístico e autobiográfico para buscar a imagem de escritor e a imagem de judeu projetadas pela obra do autor.

A primeira descoberta é que é difícil separar o escritor do judeu. Em Rawet, a imagem de escritor e a de judeu não convergem facilmente – antes se distanciam, porém cada imagem lança um olhar de soslaio para a outra, enquanto caminham em direções opostas. Dessa forma, foi possível, inclusive, realizar separadamente o estudo das duas imagens do autor de *Os sete sonhos*. Em contraste, na obra de Scliar, essas imagens se olham amorosamente: não é problemático para o escritor se identificar com o judaísmo e ser um porta-voz.

Em *Entre Moisés e Macunaíma* (2000), o livro de título preciso, em que divide espaço com Márcio Souza, Scliar faz uma espécie de súplica de sua biografia e percorre, didaticamente, personagens da história judaica, até chegar ao Brasil e à época contemporânea para localizar os judeus nessa diáspora específica nos trópicos. O conteúdo, em si, repete-se com algumas variações em outros livros de caráter ensaístico, pedagógico e autobiográfico sobre o judaísmo, como *Memórias de um aprendiz de escritor* (1984), *A condição*

²⁶ Ibidem, p. 14.

judaica: das tábuas da Lei à mesa da cozinha (1985), *Judaísmo: dispersão e unidade* (2001) e *O texto ou: a vida* (2007). Há sempre um apanhado da história judaica, incluindo aí os episódios de aspecto mais anedótico, as lembranças da infância, a escolha pela medicina, os comentários sobre a literatura e a cultura ligadas ao judaísmo. A repetição faz essas obras girarem em ciranda: a ligação da medicina à tradição judaica é reiterada ²⁷, assim como uma cena muito específica, expressa em três dos livros acima, a qual o autor chama de sua primeira memória: fósforos queimados e tocos de cigarros abandonados na calçada, em risco eminente de chuva, o que faz o menino de três anos querer salvá-los – a interpretação é uma solidariedade ancestral judaica pelos oprimidos, ou o próprio medo dos judeus num mundo hostil ²⁸. Diz-nos: *Sou judeu. Tenho a arcaica, visceral lembrança de anos de dispersão. E não gosto, até hoje, de temporais* ²⁹. Nesses livros, a sensação é acessar diretamente o autor, o qual compartilha conosco suas vivências e pensamentos em forma de depoimento. A memória entra como base da escrita; se ela é um dos centros da cultura judaica, Scliar faz bom uso da sua e consegue mesclá-la à memória coletiva. Essa inserção do individual no grupal é uma das fontes do calor, da sensação de pertencimento de sua obra. Ao recordar as noites da infância, Scliar diz:

No verão ou no inverno, a distração preferida – numa época em que não havia televisão, em que o cinema era caro e escassos os espetáculos teatrais – era contar histórias. Uma tradição judaica que tinha na gente do Bom Fim notáveis cultores. Meus pais, em especial, eram grandes contadores de histórias: acho que, se me tornei escritor foi em grande parte por identificação com eles, por querer partilhar do prazer que tinham em contar uma boa história. Minha mãe, além disso, era professora no Colégio ídiche, e lia muito. Periodicamente ela me levava à Livraria do Globo, no centro de Porto Alegre, para que eu pudesse comprar livros. Lembro dessas excursões com emoção. Fazer literatura é, de certo modo, evocar minha mãe ³⁰.

Nota-se que *contar histórias* está, aqui, intimamente interligado à tradição judaica e à família. Repetida em outros textos e em entrevistas, essa parece ser a cena inaugural da escrita: é no bairro judaico do Bom Fim, em família, na roda de histórias orais da comunidade, ao gosto de Walter Benjamin, que Scliar nasce como narrador. Dessa forma, vemos que a escrita aparece interligada com o judaísmo, sob a égide do mito do povo da memória e do livro, do povo que tem amor às palavras. Ser judeu e escrever se equivalem, como acontece em Jabès.

²⁷ SCLIAR, 1985, p. 106, 2000, p. 46 e 2007, p. 199.

²⁸ SCLIAR, 1984, p. 15, 1985, p. 5 e 2000, p. 60.

²⁹ SCLIAR, 1984, p. 15.

³⁰ SCLIAR, 2000, p. 63.

Contudo, há uma diferença de direções entre Jabès e Scliar, ambos judeus: aquele se faz judeu porque escreve; este escreve porque é judeu. Embora tais afirmações pareçam simplistas, elas transmitem uma diferenciação importante. O escritor egípcio parece viver o *dever-judeu* de que fala Deleuze, escolhendo *como* ser judeu, apesar de já o ser: ele escolhe ser um escritor, andarilho incansável da língua, sempre frustrado, e a escrita se torna, então, uma alegoria da errância judaica. É ao escrever e acreditar que a escrita é um espaço de vivência e exílio que Jabès se faz judeu³¹. No caso de Scliar, a questão não chega a se colocar de maneira tão filosófica e simbólica. Scliar não dramatiza sua escolha pela escrita, considerando-a um caminho-espelho do caminho dos judeus: ele vê o judaísmo, primordialmente, como a origem, a fonte de sua escrita. Por ser judeu, e considerar os judeus como grandes contadores de histórias e detentores do poder da palavra, Scliar se torna escritor. Escrever parece mais um caminho natural do que uma escolha.

Narrar não é exclusividade dos judeus – as histórias de *As mil e uma noites*, aliás, confirmam que os árabes, por exemplo, também possuem a narração como parte de sua tradição. No entanto, em Scliar, há uma crença no mito entre as relações estreitas entre o judaísmo e a narrativa. Porém, essa conexão não é colocada de fora dramática, mas ambivalente. O próprio autor, ao mesmo tempo em que afirma essa ligação, torna-a duvidosa. Isso fica claro no trecho abaixo, de *A condição judaica*, o qual se segue a uma outra descrição das noites de história e de preservação da memória ocorridas na infância:

Conversávamos horas, evocando a Europa, sua infância. Belas histórias, narradas com gosto e humor. Lástima que eu não tivesse um gravador. Ótimo que eu não tivesse um gravador. Histórias a gente cria com a lembrança e a imaginação. Não com gravadores.

Mas eles [a família] só falavam. Eu escrevia. E era conhecido, no Bom Fim, por isso: o guri que escrevia.

(A reverência judaica pela palavra escrita. Na antiguidade, houve povos que deixaram grandes obras arquitetônicas, templos, pirâmides, castelos, palácios, ou estátuas e afrescos, enfim. Os judeus deram à humanidade um livro. Mas que Livro, dire-se-á. De acordo, um Livro decisivo. Mas um livro, de qualquer maneira, um objeto. Um livro que só se tornou best seller depois que a invenção de Gutemberg se transformou em arma da burguesia em sua luta contra o feudalismo.

A reverência à palavra. Os talmudistas discutiam cada vocábulo dos textos sagrados. Cada vocábulo? Cada letra, isto sim. Das letras os cabalistas faziam números, e destes números extraíam conhecimentos misteriosos. Mas isto já é preciosismo. Contar histórias é o fundamental. Por isso tantas histórias na Bíblia – as parábolas dos profetas, por exemplo. Recurso poderoso de apelo à razão, ao sentimento e à moral)³².

³¹ Cf. DERRIDA, 2005, p. 54. No verbete *Escrita/escritura*, reflito com mais vagar sobre Jabès.

³² SCLIAR, 1985, p. 98.

Notamos a presença dos parênteses, um recurso recorrente até mesmo na parte ficcional, os quais exercem uma função ao avesso: eles não guardam informações secundárias, mas essenciais. Essas, porém, são ditas na surdina, como se fossem irrelevantes e fossem atrapalhar o andamento da linha de raciocínio principal. O autor novamente chama a atenção para a criação das histórias, que são produto da *lembrança* e da *imaginação*. Ao rejeitar gravadores, Scliar nos sugere que não são as lembranças exatas que geram histórias, mas sim a transformação dessas lembranças pelo poder do imaginário. Essa me parece ser uma definição simples e precisa de memória, da maneira como a entendemos e a desenvolvemos no glossário. O trecho entre parênteses parece vir como associação de idéias: *falando da escrita, vamos comentar o que ela tem judaica...* Os judeus reverenciam a escrita, sendo o Livro colocado como uma prova cabal desse fato. Nesse ponto, Scliar simula um diálogo com um leitor imaginário, o qual demonstra assombro pelo Livro. Ao que Scliar concorda, aparentemente, já que relembra que o Livro é um objeto, e tardiamente divulgado. O autor segue comentando a prática dos talmudistas, e novamente vem o espanto do leitor imaginário, com o qual Scliar parece manter um diálogo didático. Há uma rejeição ao *preciosismo* da Cabala, no que então se arremata: o importante é contar histórias. Podemos perguntar por que, tal qual o leitor imaginário. Bem, as histórias apelam à *razão*, ao *sentimento* e à *moral*, ou seja, elas possuem amplo alcance e podem ser um instrumento de poder. Logo, o autor marca que há um lado que não é mágico nas histórias, mas prático: elas podem ser usadas para atingir determinados fins. Em última instância, histórias *comunicam*; preciosismos cabalísticos, talvez não³³. Essa faceta crítica contrasta com a faceta mais cândida de escritor que nasce no judaísmo e o perpetua. Motivo para desconfiarmos da imagem tranqüila inicial, como farei mais à frente.

Ainda assim, como coloca Gilda Salem Szklo, não podemos deixar de ver Scliar como *narrador, sensível à palavra, sobretudo ao que ela guarda da história de um povo, itinerário através da realidade e do sonho, numa textura indissociável*³⁴. Penso que a base inicial da literatura do autor consiste na crença de que o domínio da narrativa é uma herança judaica. A escrita guarda um compromisso com o judaísmo, de maneira que não o renega para se libertar e alçar vãos mais altos. Em outras palavras: o judaísmo não atrapalha a escrita,

³³ Contudo, deve-se registrar a expansão do estudo da Cabala no século XXI, atraindo inclusive não-judeus para os chamados ensinamentos ocultos da Torá.

³⁴ SZKLO, 1990, p. 14.

não a incomoda, não a tolhe. O que acontece parece ser justamente o oposto: o judaísmo alimenta a escrita, autentica-a, legitima-a. Apesar dos muitos estudos de teor judaico sobre suas obras, Scliar nunca veio a público com veemência para protestar contra tal enfoque. Para o autor, o judaísmo não é visto como uma fraqueza, mas como uma força.

Nos trechos lidos até aqui, não há sinais de uma máscara entre o autor e o narrador, não há ambigüidade na voz que fala. Há ambigüidade na própria fala, mas não há o jogo entre autor e narrador. Lidamos aparentemente com um pacto autobiográfico. As palavras, inclusive por ecoarem em vários livros, parecem dizer respeito ao próprio Moacyr Scliar: ele nos fala de maneira referencial sobre sua vida e sua visão de literatura. O homem público nos dá acesso a sua intimidade, de maneira que é até impreciso falar em imagem do escritor. É o próprio escritor que se revela de maneira aberta, direta, sem subterfúgios. Evidentemente, ele escolhe o que contar. Contudo, penso ser perceptível que não há intenção de confundir o leitor, deixá-lo em dúvida sobre a enunciação: o desejo é colocá-lo em contato com o homem dos bastidores dos livros que propõem um pacto ficcional. O desejo é, novamente, comunicar.

Assim, ao longo da obra mais propriamente literária, que cobre as novelas e os contos, digamos, Scliar lança um conjunto de pequenos livros que constroem, aos poucos, sua autobiografia. As cenas da infância em que a literatura aparece interligada ao judaísmo, primeiro oralmente, depois pela escrita, se repetem, marcando uma herança assumida e, inclusive, defendida. Estamos em frente de um judeu bem resolvido, cuja assimilação com a cultura brasileira é harmoniosa e equilibrada. Isso, veremos, não aparece nas personagens da ficção, mas nos relatos autobiográficos: Scliar nos entrega uma imagem de escritor que não se incomoda em ser judeu. Pelo contrário. O escritor tem uma dívida com o judeu, aprecia sua diferença, com o orgulho do judeu imaginário de Alain Finkielkraut; contudo, eu veria esse orgulho como positivo e saudável, e menos fantasioso e alienado do que dita o autor francês. Há em Scliar um lamento pela perda da cultura iídiche quando sua mãe consegue que ele não assista às aulas do idioma na escola, mas isso não o desespera: *Deixei de aprender iídiche, mãe! Perdi a oportunidade de entender Scholem Aleichem e Peretz em seu idioma original! Não faz mal, aprendi outras coisas. E, de qualquer jeito, o iídiche está se extinguindo e tu morreste...É assim*³⁵. Há total consciência da perda do que o iídiche poderia proporcionar; porém, há outros

³⁵ SCLIAR, 1985, p. 96.

conhecimentos absorvidos. A vida não é o ideal que gostaríamos que fosse, nos diz Scliar: não se aprende iídiche, ele entra em extinção, nossos pais morrem. A vida não é ideal, assim como o judeu ideal não existe. E aqui cabe a pergunta: ideal para quem?

A figura do judeu não-judeu do pensador comunista Isaac Deutscher talvez encaixasse melhor, ainda mais se considerarmos o socialismo juvenil do autor; a ideologia socialista aparece, posteriormente, na figura do capitão Birobidjan em *O exército de um homem só*, novela de 1973. Em vários momentos, Scliar se declara como alguém que se conecta ao judaísmo não em termos religiosos, mas culturais. Ao recordar o momento em que se viu numa foto e enxergou em seu próprio rosto o do pai, Scliar lembra suas origens, sobre as quais declara:

Que nunca rejeitei. Não poderia ter rejeitado, ainda que quisesse. O judaísmo é uma marca indissolúvel. No meu caso, não tem nada a ver com religião, porque religioso não sou. Não tem a ver nada com o vago e infame conceito de raça; por exemplo, falta-me o nariz adunco que a propaganda anti-semita costuma atribuir aos judeus. Também não me enquadro no tipo físico mediterrâneo que seria de esperar em descendentes dos habitantes de um país do Oriente Médio; ao contrário, em cidades do nordeste brasileiro, por exemplo, muitas vezes, confundem-me com um americano ou um europeu. Claro, sou portador de uma circuncisão, mas isto não é apanágio judaico – qualquer fimose na infância acarreta o mesmo resultado.

*Agora: tenho uma história. Uma história pessoal, que, nos meus sessenta e alguns anos, já se me afigura quase como testemunho de uma história deste século. Trata-se, por outro lado, de uma história grupal. Sou parte de uma longa corrente humana formada desde os tempos bíblicos até nossos dias, a corrente do judaísmo. Isto é, acho que sou parte dela; minha árvore genealógica está mais para arbusto. (...) De qualquer forma, a condição judaica não depende de uma análise de DNA. Resulta de um sentimento de pertencência. Reconheço-me nos milhões de seres humanos com quem partilho tal condição; sofri com aqueles que foram perseguidos, morri com aqueles que foram exterminados, mas orgulho-me daqueles que deram sua contribuição à humanidade, nas artes, nas ciências, na literatura, na política. Não acredito que alguém possa ser indiferente a seu judaísmo nem mesmo num país como o Brasil, em que identidades freqüentemente se desfazem naquilo que é chamado de geléia geral. A marca judaica pode tornar-se tênue, mas não se desfaz*³⁶.

Esse longo trecho, cujo conteúdo é reiterado de várias formas em depoimentos e entrevistas, descortina a visão mais completa de Scliar sobre sua identidade judaica. Um trecho rico em informações, e mais precioso ainda como escrita a ser interpretada. Há a crença numa marca que não se apaga, mas que nada tem a ver com religião, raça e aparência física – não é a fé em Deus ou a genética que determina o judaísmo. O que existe é a *história* que entremeia o pessoal e o grupal, a qual gera um sentido de pertencimento, de solidariedade –

³⁶ SCLIAR, 2000, p. 25-26.

uma ligação com pessoas que Scliar não conhece pessoalmente, mas às quais se sente conectado no sofrimento e nas vitórias. O que está sendo descrito parece encaixar exatamente no conceito de *comunidade imaginada* de Benedict Anderson, o que não é um problema: é realmente a construção de uma narrativa comum que cria o sentimento de grupo, assim como a crença nessa construção. Scliar não parece ser ingênuo ao tratar dessa crença, pois não a vê como algo natural, previamente determinado. Ele a coloca como uma escolha: *e*le escolheu sofrer com os perseguidos e morrer com os exterminados. A presença da circuncisão, um *shibboleth*, não é, em essência, uma inscrição autenticadora, mas *interpretada* como tal: algo mais corriqueiro do que uma aliança religiosa, como a fimose, pode gerar, também, essa escrita no corpo. A circuncisão é uma marca, um signo, que pode ter outro significado, outra interpretação. Scliar pode aceitá-la como marca judaica, mas revela que o que vale é a interpretação sobre a inscrição, e não a inscrição em si. Scliar cita a corrente judaica, assim como também a coloca na berlinda ao acrescentar que *acha* que faz parte dela: como ter certeza? Quem tem o poder de determinar? Ao que parece, é uma escolha pertencer a essa corrente. Ele a descreve a seu modo, *narra-a* a seu modo: o que lemos acima é já uma tradução do legado, um redimensionamento dessa herança no contexto brasileiro, no qual a assimilação, a *geléia geral*, não é vista de maneira fatalista: há uma espécie de fé cultural em que há algo do judaísmo que nunca se perde.

Se esse posicionamento poderia ser visto como essencialista, penso que é possível, também, vislumbrar o completo oposto. Esse algo é *construído*, *narrado*, e aí se encontra, por outro ângulo, a relação estrita entre escrita e judaísmo. Eu havia afirmado anteriormente que há em Scliar a crença na relação íntima entre escrita e judaísmo como algo natural, essencial. Porém, por outro lado, eu diria que é possível vislumbrar, também, uma visão mais pragmática: é a história, a narrativa que une os grupos, que os constrói, ou ao menos os mantém, ainda mais no caso dos judeus, que trazem a mitologia da escrita como sua marca inaugural. É a história que inscreveria o judaísmo em Scliar e em todos os judeus. É a construção narrativa que impediria a marca judaica de se perder através das brumas do tempo e do espaço diaspóricos.

Ou seja, estamos falando de um trabalho de herança, o qual consiste, em última instância, em um trabalho de conferir significações, de interpretar, de optar por certas visões em detrimentos de outras, ou ainda: de tentar herdar visões conflitantes, pois não se quer abrir mão de nenhuma, já que suas funções são diferentes: uma nos liga ao desconhecido, o irracional, ao que não precisa

ser explicado e organizado; outra nos conecta ao mundo prático, do cotidiano, que nos revela que, muitas vezes, temos que nos decidir por algo sem, com isso, anular a decisão de outrem. A palavra que melhor expressa isso é tão óbvia e item da agenda mundial da atualidade que quase me envergonho da demora para encontrá-la: tolerância. Não é a tolerância o que torna possível a coexistência da diferença e dos contrários?

Creio ser possível perceber, em um trecho tão documental como o acima citado, que há em Scliar um movimento que não é tão simplório e facilmente detectável. Os impasses e contradições da identidade judaica são apontados, ao mesmo tempo em que o autor recorre a esse *algo* indefinível para afirmar sua crença na manutenção do legado. O discurso é tão agradável que é capaz de cegar o leitor para a força e a lucidez das palavras do escritor ao lidar com uma posição que não está fechada, pois deseja alcançar os diversos matizes da questão, ainda que contraditórios. O escritor é tolerante em sua escrita, o que pode ser visto, muitas vezes, como não assumir uma posição, ficar em cima do muro. Contudo, penso que posicionamento não é necessariamente escolher um de dois lados: a escolha do neutro, na acepção de Barthes, não equivale à abstenção, mas a sair do embate de forças e optar por um caminho diferente. Creio que há algo desse neutro nas palavras de Scliar.

Isso nos leva a um passo adiante. À primeira vista, Scliar revela um movimento de preservação do arquivo, de carinho com a herança judaica. A autofagia já está presente no movimento tradutório, e parece agir na medida exata da tolerância. A leitura de *A condição judaica* ou *Entre Moisés e Macunaíma* pode nos revelar mais um pouco sobre os movimentos sclirianos. Em ambos os livros, é feita uma exposição semelhante das grandes cenas e personagens da história judaica. Após uma trajetória iniciada nos tempos bíblicos, e citação de figuras como Karl Marx, Sigmund Freud, Scholem Aleichem e Franz Kafka, Scliar nos informa: *nasci a 23 de março de 1937, em Porto Alegre*³⁷. O autor se considera um dos fios da história, um dos continuadores e perpetuadores do legado que nos narrara até ali. Ele também faz parte dessa história cultural épica e se inscreve nela sem pudores. Penso não haver falta de modéstia, mas um franco posicionamento como porta-voz. Assim, ele se inscreve na tradição judaica sem pensar nesse movimento como uma limitação ou, ainda, como uma contradição. Para ele, inscrever-se na tradição não significa estar engessado, mas sim ter a possibilidade de atuar

³⁷ SCLIAR, 1985, p. 92.

dentro da tradição e traduzi-la. Para ele, a ruptura não se localiza no espaço de fora, mas de dentro. Há uma tranquilidade com as quebras de leis, vistas como naturais e necessárias. A ruptura não tem que acontecer pelo choque e pela colisão, e pela conseqüente exclusão. Ao se colocar como parte da tradição, Scliar o faz de maneira particular, por acreditar que a herança não é integral, o que não significa entrar em choque e rasgar documentos do arquivo – a ruptura é absorvida e deve virar continuidade. Parece que a melhor mudança é aquela que não é alardeada, sendo aceita sem que se perceba sua força de metamorfose. O escritor não é cego para os paradoxos do legado doutrinário, mas não o ataca de frente; vai pelas beiradas e acaba por falar em nome de um judaísmo passível de transformação, que consegue ser autofágico sem risco de aniquilação. Essa me parecer ser a melhor maneira de interpretar seus depoimentos: trata-se de uma fala em construção, dialética, que põe em contato os contrários. Ele próprio declara:

*Minha relação com o judaísmo é dialética. Tenho um olho para o que é bom e para o que é ruim, para o que é direito e o que é esquerdo, o que é cósmico e o que é trágico... as contradições do judaísmo nada mais são do que as contradições da própria sociedade; são suas convulsões subterrâneas, muitas vezes imperceptíveis, que fazem estremecer os judeus, a quem a História ensinou a estar de sobreaviso*³⁸.

Não há ataques, mas uma aceitação das contradições pelo viés da negociação pacífica com o legado. Contradições, aliás, que não são exclusividade do judaísmo, mas estão no cerne da sociedade. Há, também, por outro lado, uma demonstração de que os judeus são especiais – a *eles* a História ensinou a estar de sobreaviso; são *eles* os capazes de perceber variações imperceptíveis aos outros. Assim, ao mesmo tempo em que aponta para as fissuras do judaísmo, Scliar, de maneira conciliadora, reafirma a diferença especial, apesar de sofrida, dos judeus. Ao apontar pontos negativos, constantemente o humor de Scliar reduz o impacto da crítica: *A briga entre judeus é tão tradicional quanto a solidariedade (e será que dá para separar uma da outra?)*³⁹. Admitindo o conflito, o escritor, em seus costumeiros parênteses, lembra que não há como exigir posicionamentos estanques. A solidariedade não exclui a rivalidade. Novamente, lidamos com duas imagens difundidas do judeu: a do grupo coeso e unido e a do grupo sempre pronto para uma discussão interna, uma discordância qualquer, seja ela de ordem religiosa, política,

³⁸ SCLIAR apud VIEIRA, 1995, p. 155.

³⁹ SCLIAR, 2000, p. 39.

econômica ou cultural. Estamos diante um escritor mestre no diálogo dos contrários – os quais às vezes se dissolvem, às vezes ficam tencionados. O humor, veremos, é o instrumento provocador da ambivalência, a qual gera um efeito que varia de acordo com o leitor: em uns fica a sensação de resolução de conflitos, o que gera aquele aspecto agradável e prazeroso da prosa de Scliar; para outros, o lado mais desagradável e tenso saltará aos olhos, após a viagem do prazer.

A dialética scliriana se revela também com relação à faceta sionista da identidade judaica, talvez a mais controvertida atualmente. As posições do escritor estão, novamente, entre a emoção e a crítica. A estadia de três meses em Israel, em 1970, será marcada por orgulho e emoção, como ele próprio narra⁴⁰. O autor descobre que o país não correspondia à imagem idealizada, o que não impede seu encantamento:

Não era o grande kibutz, a sociedade utópica que eu imaginava. Mas era um país de tremenda vitalidade e dinamismo, um país em que as pessoas enfrentavam com incomum coragem os problemas do cotidiano. E um país em que vivi momentos de grande emoção. Lembro a primeira vez em que fomos ao Muro das Lamentações. (...) As lágrimas me corriam pelo rosto. Voltei de Israel orgulhoso do meu judaísmo – e isso se refletiu na minha literatura. Até então eu escrevera contos sem uma temática definida (ainda que muitas histórias aludissem indiretamente ao clima político do Brasil, então governado pela ditadura militar). A experiência de Israel foi importante para mim e bem assim a leitura dos escritores judeus norte-americanos – Saul Bellow, que depois conheci pessoalmente, Philip Roth, Norman Mailer, Bernard Malamud. Naquele ano resolvi escrever uma novela, e foi apenas natural que meu cenário fosse o Bom Fim e meus personagens, as crianças do bairro à época da Segunda Guerra⁴¹.

A novela seria *A guerra no Bom Fim*, publicada em 1972. É interessante perceber a auto-consciência do autor: se escrever é um ato que nasce das rodas judaicas de histórias, o tema judaico em si se firmará em sua obra após a viagem a Israel e o contato com autores judeus que, de formas diferentes, também realizaram um trabalho de herança com a memória judaica na diáspora norte-americana.

A admiração por autores judeus estrangeiros – e nesse caso brilha intensamente a figura do grande representante literário do humor judaico, Scholem Aleichem⁴² – age como fonte de inspiração, assim como confere a sensação de pertencimento a um grupo. Os dois autores judeus brasileiros mais

⁴⁰ SCLIAR, 1985, p. 107-108 e SCLIAR, 2000, p. 76-77.

⁴¹ SCLIAR, 2000, p. 76. É interessante perceber o contraste com o relato da ida de Rawet a Israel.

⁴² SCLIAR, 1985, p. 43.

citados por Scliar são Clarice Lispector⁴³ e Samuel Rawet⁴⁴, justamente dois estrangeiros de nascimento, os quais admira – porém, nos quais não consegue encontrar ressonâncias ou identificações. Da primeira, salienta o sentimento de desenraizamento, que acredita ser uma tênue marca judaica; do segundo, destaca a escrita intensa, mas ressalta os conflitos com o judaísmo; esses são vistos por Scliar como manifestação do auto-ódio de quem viveu o judaísmo como *uma carga pesada*⁴⁵. Assim, o autor gaúcho aparece como figura única no Brasil – embora faça parte de tantos grupos, é justamente na interseção de *escritor* e *judeu* que resta solitário em suas realizações. A gaúcha Cíntia Moscovitch surgirá apenas no final da década de 90 – logo, o período sem companhia foi extenso.

Dessa forma, penso que, agora, já podemos vislumbrar o escritor e o judeu que Scliar projeta nos textos até aqui referenciados: um escritor agradável na medida exata; um contador prolífico de histórias cujo berço é judaico; um defensor das relações intrínsecas entre judaísmo e escrita, porém com consciência crítica e leve deboche, os quais agem como antídoto contra a prepotência e o essencialismo. Scliar revela um refinado equilíbrio de aspectos contraditórios, em que o judaísmo tanto é especial, único, senhor do livro e da palavra, quanto questionável, mutável e enganado. Scliar é alguém que se mostra para os leitores como parte integrante do legado judaico, depositário da memória do grupo, com um pacífico e tolerante espírito autofágico de quem acredita que a tradição, para se manter, deve ser traduzida e, portanto, positivamente traída para receber uma nova inscrição em sua longa escrita datada – como saberemos? – de tempos imemoriais.

5.2

O escritor e o judeu segundo as personagens sclirianas

Conforme já apontei brevemente, há uma diferença entre a imagem do escritor e a do judeu projetadas pelos textos de teor autobiográficos e as encontradas nos textos ficcionais. Enquanto há uma marca positiva e bem resolvida naqueles, nesses encontramos narradores e personagens que lidam constantemente com o sentimento de frustração, seja em relação à criação literária ou ao processo tradutório da identidade judaica. Ou seja, além da

⁴³ SCLIAR, 2000, p. 26.

⁴⁴ SCLIAR, 1985, p. 102 e 2000, p. 27.

⁴⁵ SCLIAR, 2000, p. 27.

imagem biográfica, há também outra que pode ser depreendida, mais sutil. Não pretendo sustentar a busca por um *alter ego* de Scliar nas personagens, mas outras visões de o que é ser escritor e o que é ser judeu. Parece-me, inclusive, que Scliar é capaz de criar vidas em conflito justamente devido à imagem bem resolvida que nos transmite enquanto escritor e judeu. Resta escolher o que pinçar da obra de ficção de Scliar que favoreça a busca pela imagem de escritor e de judeu em seus personagens.

Confesso que agora me atrapalho, sem saber como ordenar esta parte do capítulo. Em meio a tantas narrativas de variada extensão, parece difícil conseguir agrupar os textos por tipo, tema e, ao mesmo tempo, respeitar a ordem cronológica. Novamente, é difícil separar o tema *escritor* do tema *judeu*. A eles, ainda, se interligam assuntos nobres da crítica literária, como a intertextualidade, a paródia, o humor. Arranco os cabelos. Por que o texto deve ser linear, ao invés de ser uma teia?

Havendo de ser linear, vejamos as possibilidades.

5.2.1

As personagens judias (e que às vezes contam histórias)

A obra propriamente ficcional do autor, os contos e as novelas, podem ser pensadas em fases, para melhor nos situarmos nesse mar de histórias. Após os livros de contos dos anos 60, surgem os de ficção longa nos anos 70: *A guerra no Bom Fim* (1972), *O exército de um homem só* (1973), *Os deuses de Raquel* (1976), *(O ciclo das águas)* (1975), *Mês de cães danados* (1978), *Doutor Miragem* (1978) e *Os voluntários* (1979). Esse grupo de novelas parece reter as seguintes características em comum: o espaço é Porto Alegre, na maioria das vezes o bairro judaico do Bom Fim, e os focos mais freqüentes são o cotidiano e os conflitos dos judeus, a paisagem social da cidade e os ideais políticos socialistas, ainda circunscritos a um microcosmo.

Dessa forma, estamos adentrando o espaço da temática judaica e entrando em contato com várias personagens judias, que lidam de maneira diferente com seu legado. Os conflitos das personagens parecem representar uma reflexão do escritor sobre como viver em dois mundos – há a fabulação em conjunto com uma espécie de estudo das possibilidades da experiência judaica na diáspora. As palavras de Berta Waldman sintetizam esse aspecto, para muitos o mais destacado, da obra scliriana: *entre a tradição, a inserção no país e*

os olhos voltados para Israel, o lugar do judeu é intersticial. É desse lugar que emana a ficção de Scliar. Mas esse lugar apresenta dificuldades que seus heróis se esforçam por superar, à medida que o processo de mestiçagem étnica e cultural segue seu curso ⁴⁶. Em outras palavras, é o processo tradutório que está em jogo. A estudiosa propõe que a primeira novela de Scliar, em 1972, é já uma forma seminal, que estará presente em sua obra futura ⁴⁷.

A guerra no Bom Fim traz os habitantes do bairro de população judaica à época da Segunda Guerra. O narrador, no início, propõe um pacto ficcional para o leitor: *consideremos o Bom Fim um país – um pequeno país, não um bairro em Porto Alegre* ⁴⁸. O ano é 1943 e *havia guerra na Europa* ⁴⁹. Nesse pequeno país habitam os *grandes negros da Colônia Africana, as gordas avós judias, os pálidos judeuzinhos, as mães judias, os pais judeus* ⁵⁰. Como se vê, há outro elemento marginal, mas os negros, com a exceção de Macumba, serão descritos como malvados ao prometerem fazer churrasco dos israelitas. O núcleo principal será composto por judeus: Leão, Isaac, Obe, Samuel – todos judeus e gaúchos, em sua primeira tradução: bebem chimarrão. Já aparecem as primeiras expressões em iídiche: *Oi, oi oi* e o nome *Malke Tube*, dado à égua “quase gente” de Samuel, cuja família é formada por Shendl, a mãe judia, e os filhos Nathan e Joel. Veremos que a eles também se unirão poloneses, alemães – o contexto, além de judaico, é multicultural, e as soluções e os impasses da coexistência das diferenças é um dos focos principais. Contudo, como bem observa Nelson Vieira, Scliar opta, ao contrário de Rawet, por usar o humor e não dramatizar intensivamente a colisão trágica de viver entre dois mundos ⁵¹.

O narrador, apesar de em 3ª pessoa, escolhe adotar o ponto de vista de Joel, criança que usa sua imaginação e percebe a realidade de maneira lúdica. O tom fantástico, assim, é justificado pela fantasia infantil. *No Bom Fim, Joel sentia-se como um Rei* ⁵². É nesse Bom Fim traduzido pela fantasia de Joel que assistiremos a cenas belas e líricas, como Nathan voando como os violinistas de Chagall sobre os telhados. É também no plano do fantástico que assistiremos a uma guerra no Bom Fim, invadido por nazistas. O cachorro Melâmpio e o funileiro polônês são descritos como anti-semitas – tal qual Malke Tube,

⁴⁶ WALDMAN. In: BERND & ZILBERMAN (org.), 2004, p. 52-53.

⁴⁷ Ibidem, p. 47.

⁴⁸ SCLIAR, 2004, p. 5.

⁴⁹ Ibidem, p. 6.

⁵⁰ Idem.

⁵¹ VIEIRA. In: BERND & ZILBERMAN (org.), 2004, p. 186.

⁵² Ibidem, p. 20.

Melâmpio é personificado, o que acentua o tom fantasioso; quanto ao polonês, ele marca com mais realismo o perigo concreto do anti-semitismo: *Judeus de uma figa! Os alemães vão fazer a peça em vocês! Já começaram, está bom? Já começaram. Estão fazendo sabãozinho de vocês. Estão assando vocês nos fornos, que nem galinhas depenadas. Que nem churrasco!*⁵³. Há o cruzamento do plano histórico com o plano da imaginação, o que torna menos dramático o tratamento de temas soturnos como os fornos crematórios dos campos de concentração.

Assim, mesmo ao tratar da dura vida dos imigrantes judeus no sul do país e do destino dos que ficaram na Europa, a narração não chega a ser sombria. Há referências históricas a *Jewish Colonization Association*, que viabilizava a vinda de judeus para o Brasil para trabalharem em fazendas no Rio Grande do Sul. Contudo, *não foram felizes aqueles pioneiros*⁵⁴. Os imigrantes, ao não se adaptarem ao trabalho nas plantações, já que eram, em sua grande maioria, profissionais liberais ou comerciantes, acabaram por migrar para os centros urbanos. Samuel passa a ser vendedor de tecidos a prestação em Porto Alegre, carregando em sua charrete sua mercadoria, como fizeram vários judeus ao abandonaram o campo. O dinheiro é pouco, mas a vida segue.

Dentre as personagens que não pertencem à família de Joel, Rosa, filha de Dona lente, é talvez a mais fascinante: *era anormal. Tinha dentes na vagina, diziam. Duas fileiras de dentes aguçados. Tinham surgido antes mesmo dos dentes da boca*⁵⁵. Mal-humorada e dada a ataques de nervos, Rosa se recusa a passar por uma cirurgia que a curaria: *não podia renunciar a seus dentes, eram parte dela para o bem ou para o mal*⁵⁶. Para preservar sua diferença, vista pelos outros como deformação, Rosa foge de casa e acaba por se tornar uma prostituta. Ela arranca os dentes da boca para que possa fazer o sexo oral mais prazeroso das redondezas com suas gengivas nuas e lisas, mas faz com que todos tentem penetrá-la para que sangrem. Seu ódio se volta contra todos, inclusive os judeus: *tomara que os nazistas façam churrasco de todos os judeus! Raça triste!*⁵⁷, esbraveja. Colocada como aliada dos nazistas nas fantasias de Joel, Rosa é talvez o grande exemplo do judeu que expressa auto-ódio na obra de Scliar, ao lado de Raquel, de *Os deuses de Raquel*. Curiosamente, é justamente sua vagina dentada, símbolo da diferença, que a afasta dos judeus,

⁵³ Ibidem, p. 23.

⁵⁴ Ibidem, p. 11.

⁵⁵ Ibidem, p. 47.

⁵⁶ Idem.

⁵⁷ Ibidem, p. 48.

os quais consideram que um *dibuk* tomou o seu corpo, rejeitando-a. A aparentemente possuída Rosa parece ser uma personagem que funciona como o primeiro símbolo da diferença extrema – e essa, até mesmo os judeus, os estranhos na visão da comunidade mais ampla, não conseguem aceitar. A vinda de Daniel, filho de um rabino de Buenos Aires, será a redenção de Rosa. Apaixonado e persistente, ele conquistará a confiança e o amor de Rosa, e, com o pênis protegido por um cano de cobre-níquel, quebra os dentes malignos. *Eles viveram felizes para sempre*⁵⁸. Ao que parece, os conflitos com a identidade judaica podem ser resolvidos – mas com a exclusão do elemento estranho. Embora Rosa possa ser vista como uma das várias personagens fantásticas da imaginação de Joel, ela também age como imagem da judia devoradora de homens (para os não-judeus) e da judia possuída por forças malignas (para os judeus) – uma judia em quem os dentes vaginais realizam uma autofagia que não é saudável. Rosa não é um símbolo simples: ela pode ser vista como a judia a quem são renegadas a compreensão e a aceitação, o que revela a cisão existente entre os judeus – tal qual Guedali de *O centauro no jardim* – ou como a judia que, para herdar e passar a fazer *guefiltefish* para o marido, precisa atravessar obstáculos. Os dentes, imagem da devoração, podem ser a marca da diferença a ser defendida ou da diferença a ser apagada porque não-produtiva – para uma vagina dentada, a concepção é inviável; logo, como se reproduzir, gerar herdeiros e manter o arquivo?

A trama se desenvolve, entre notícias da guerra na Europa e as aventuras das crianças pelas calçadas do bairro e da imaginação, até a morte de Nathan, o violinista que voava sobre os telhados. A partir daí, o tom fica menos lírico, pois Joel termina o ginásio, sua voz engrossa: já não é mais criança; já não fantasia nem pensa mais em brincar, e sim em ganhar dinheiro. Shendl acaba em um hospital psiquiátrico – talvez extenuada pelo seu papel de *yiddishe mame*, guardião do arquivo –, e Joel passa a viver sozinho com o pai em um apartamento. Samuel, após ver o filho com duas *goim* certa noite – eram duas, e não-judias! –, decide voltar para o Bom Fim e para uma casinha, sem elevadores e outras modernidades. Já está fraco, frustrado. Nessa época, chega um primo, sobrevivente dos campos de concentração, onde perdera toda sua família. A gravidade chegaria, finalmente, com força total à história, mas o narrador vai enumerar tantas manias do sobrevivente – ele se recusava a entrar em carros de marca alemã, não lia jornais nem ligava a televisão para não ver propagandas de

⁵⁸ Ibidem, p. 48.

produtos alemães e, quando pensava em morrer, lembrava que provavelmente seu caixão iria para o enterro em uma limusine *Mercedes-Benz* – que a tristeza do trauma acaba por adquirir um tom menos sombrio.

Samuel, a essa altura só, vai à sinagoga nos dias de *Rosh Hashana* e *Iom Kipur*. Não tem mais contato com o filho. Samuel e vários outros pais de outras novelas – a mãe de Raquel, o pai de Mayer, os pais de Guedali – acabam por representar desejo de deixar a herança intacta, com um testamento explicativo. *Os pais dos protagonistas preservam os valores da comunidade e reagem sempre com inconformismo face à sua mais grave desilusão: ver no seu herdeiro, perpetuador da tradição e responsável pela sua sobrevivência, a desintegração dos valores que consideram sagrados* ⁵⁹. A assimilação implica a destruição – para que esta não ocorra, tenta-se manter o arquivo intacto – quanto mais intacto, mais seguro. Contudo, o que as narrativas de Scliar testemunharão é a utopia inatingível desse desejo. Suas obras de temática judaica, ao trazerem personagens que não são bem-resolvidos como o Scliar construído – eu diria *escrito* –, podem ser vistas como estudos ficcionais das possibilidades do trabalho de herança dos judeus no Brasil.

Samuel, ao final, acabará seqüestrado pela família miscigenada do alemão Ralf Schmidt, o único soldado sobrevivente de uma fantasiosa batalha entre o grupo do menino Joel e os nazistas em Capão da Canoa. A batalha é uma fantasia: a volta do personagem, agora casado com a mulata Maria e pai de Fritz, Johan e Peter, em um momento da narrativa em que Joel já é adulto, leva a uma retomada do clima mágico. Essa retomada parece ideal para justificar o episódio fantástico antropofágico vindouro: o churrasquinho de judeu, ameaça constante na história, irá se concretizar. Samuel, assustado, tentará fugir de Ralf e dos filhos deste; na fuga, cai, bate a cabeça e morre. Para melhor esconder o corpo, Ralf e os filhos decidem cortar Samuel em pedaços pequenos – porém, são surpreendidos por Maria, que volta a casa depois de sua escapada sexual com o vizinho. Ela, ao ver os pedaços de carne, exclama: *ah! Estão fazendo churrasco! (...) Então! Sai o churrasco ou não sai? Botem a carne no fogo! E temperem bem* ⁶⁰. Para não serem descobertos, os rapazes acabam por fazer o que a mãe pede e espetam as postas sangrentas no espeto. Em um clima macabro, vemos uma Maria canibal, sem o saber, comendo com apetite e mandando convidar toda a vizinhança para o banquete.

⁵⁹ CICCUI, 1985, p. 20.

⁶⁰ SCLIAR, 2004, p. 112.

O final grotesco, que tolda o clima mais lírico inicial, parece convergir para a idéia de que os que não se adaptam e realizam sua própria autofagia cultural, como Samuel, acabam por ser antropofagicamente devorados. Não há esperança se não há alguma flexibilidade. A questão da comida é um parâmetro interessante para essa questão. A fome é uma ameaça constante na vida do imigrante; porém, os judeus, como se sabe, têm leis *kosher* que regulam a alimentação, sendo as mais famosas restrições a carne de porco e a mistura entre carne e leite. Ora, podemos pensar essas proibições como uma maneira de impedir a mistura dos judeus com outros povos: sendo o momento da refeição uma confraternização, a alimentação especial restringe o contato com quem é outro, diferente, e, portanto, uma possível ameaça para a preservação do grupo. Sendo assim, comer a comida do outro pode ser perigoso; contudo, compartilhar o alimento pode ser um sinal de tolerância e troca. Nathan, o irmão de Joel, se recusa a comer em vários momentos; *um dia viu Macumba almoçando e quis experimentar da marmita. Gostou do feijão com arroz, e mais ainda do pirão de farinha de mandioca, que comeu vorazmente. A partir de então Macumba dava a Nathan sua marmita e recebia de Shendl um prato de boa comida iídiche*⁶¹. A troca gastronômica representa uma comunicação saudável, uma momentânea integração das diferenças, uma resolução de impasses. Comer a comida alheia é comer-se autofagicamente. Por essa ótica, o churrasco antropofágico acaba por representar não a troca, mas o destino trágico – aniquilação – dos que não conseguem ser flexíveis e construir sua identidade com elementos de outros arquivos.

Após o episódio, a novela fechará com Joel: após um encontro com uma mulher *góí*, sem saber do destino paterno, ele sente grande *vontade de tomar um chimarrão com seu pai, um mate bem amargo, sem balas de mel. Falariam sobre Shendl e Nathan, sobre “Malke Tube” e “melâmpio”, sobre lente, Rosa e Raquel, sobre o Colégio iídiche, sobre kneidlech e latkes. Cantariam em iídiche e dançariam como as casinhas da Avenida Cauduro em seu sonho e falariam sobre todos, os vivos, e também os mortos: “que importa se morreram? Guerra é guerra!”*⁶². Aqui, ao plano fantasioso da guerra das brincadeiras infantis parece se misturar e até se sobrepor a percepção de que a guerra da vida gera mais vítimas. Para falar do que é grave e forte, abre-se mão das balas de mel que Samuel costumava usar para diminuir o amargor da nova bebida. *Amadurecer é*

⁶¹ Ibidem, p. 31.

⁶² Ibidem, p. 118.

*abjurar a fantasia, restando a amargura e a depressão*⁶³. Joel parece, nas últimas linhas, atingir alguma maturidade e ser capaz de escolher o que herdar, ao invés de recusar por completo seu arquivo familiar e judaico. A memória irá operar esse resgate, o que faz com que, junto com a melancolia, venha uma esperança de uma tradução saudável do legado dos pais.

Em *O exército de um homem só* (1973), assistimos a Mayer Guinzburg, capitão Birobidjan, em sua utopia por um mundo melhor, mais justo e igualitário. Rebelde em sua família judia, Mayer desde criança se recusa a comer, o que leva o pai a uma fantástica consulta com Freud. Personagens verídicos, como Kafka, já haviam aparecido em *A guerra do Bom Fim*. A recusa da comida logo se transforma na recusa aos ensinamentos religiosos do pai, que são trocados pelas teorias marxistas. Mayer prefere, em uma atitude típica do judeu não-judeu, comer costelas de porco e deixar os livros sobre religião empoeirados. A comida aqui, também, aparece como uma tradução simbólica. Mayer, ao se recusar a comer a comida feita pela mãe, se recusa a receber a herança judaica – a carne de porco representa a quebra, a opção pelo caminho autofágico. A história de Mayer é contada pelo irmão, Avram, que não apóia as ações de cunho socialista do irmão. Por um lado, isso ressalta o humanismo idealista, à beira do ridículo, de Mayer; por outro, confere nobreza ao personagem, que acaba sendo visto como um herói utópico, solitário em sua esperança por uma sociedade justa.

Em *Os deuses de Raquel* (1976) vemos um processo tradutório que parece não se realizar de maneira saudável: Ferenc Szenes, judeu húngaro que migra para o Brasil, é latinista e coloca a filha Raquel em um colégio de freiras para supostamente aprender latim. Vive com a família, longe do convívio com os judeus do Bom Fim, no Partenon, bairro que *seria, pelo nome, um lugar de gente culta, sensível*⁶⁴. As suas ações, que indicam uma desvalorização da herança judaica, confundem Raquel, que passa a ter referências religiosas conflitantes. Já adulta, ao anunciar que se casará com Francisco, um góí, escuta o lamento da mãe: *um homem destes, minha filha, um desconhecido, sabe lá quem é ele, um góí, e casado, ainda por cima*⁶⁵. A novela lida, basicamente, com a triste e desesperadora condição de quem não consegue construir uma identidade satisfatória. Raquel, com referências confusas, é arisca, dividida, habitada por

⁶³ ZILBERMAN. In: BERND & ZILBERMAN (org.), 2004, p. 69.

⁶⁴ SCLIAR, 2003, p. 12.

⁶⁵ Ibidem, p. 63.

deuses conflitantes. Não é uma personagem simpática, chegando a ser desagradável em suas ações neuróticas e solitárias. Talvez ela seja um dos grandes exemplos da obra de Scliar de um trabalho de herança que falha completamente, descortinando a figura isolada de quem não consegue ser judeu nem assimilado, habitando uma espécie de limbo identitário.

Seguem-se, ainda, *(O ciclo das águas)* (1975), *Mês de cães danados* (1978), *Doutor Miragem* (1978) e *Os voluntários* (1979) – temos realmente um mar de histórias que lidam com o microcosmo judaico em Porto Alegre, ou o microcosmo gaúcho. A fartura de narrativas também pode criar o enfado...então vamos tratar das mudanças de direção.

A partir de *O centauro no jardim* (1980), há um movimento de expansão, em que as narrativas se distendem temporal e espacialmente ⁶⁶. Influenciado confessadamente⁶⁷ pelo realismo mágico de autores sul-americanos como Gabriel García Márquez, Scliar coloca como narrador em 1ª pessoa a figura mitológica do centauro, que nasce em uma família de imigrantes judeus no Rio Grande do Sul em 1935. Veremos que a narrativa se construirá como um *Bildungsroman*, ou seja, um romance de formação, que gira em torno das experiências fundadoras rumo à maturidade, cobrindo uma trajetória de vida. A cena do nascimento de Guedali é a descrição estética de um ser cindido:

Estou deitado sobre a mesa. Um bebê robusto, corado; choramingando, agitando as mãozinhas – uma criança normal, da cintura para cima. Da cintura para baixo: o pêlo de cavalo. As patas de cavalo. A cauda, ainda ensopada de líquido amniótico, de cavalo. Da cintura para baixo, sou um cavalo. Sou – meu pai nem sabe da existência desta entidade – um centauro. ⁶⁸

O choque inicial dos pais é enorme. Levam-no ao médico, que também fica horrorizado. Centauro não figura em manuais médicos⁶⁹. O médico sentencia: Vou ser franco, Tartakovsky. Só há duas coisas a fazer: deixá-lo morrer – ou aceitá-lo como é. Tens de escolher⁷⁰. O pai, ao escolher pela aceitação, ainda perplexo, do filho-centauro, decide que é preciso que o filho seja introduzido no judaísmo. Para isso procura um *mohel*⁷¹ que realize a circuncisão em Guedali, de acordo com os preceitos judaicos. Guedali: duas faces em desarmonia: *É que*

⁶⁶ MELO, 2004, p. 2.

⁶⁷ SCLIAR, 2000, p. 77.

⁶⁸ SCLIAR, 2004, p. 16.

⁶⁹ Ibidem, p. 23.

⁷⁰ Ibidem, p. 25.

⁷¹ *Mohel*: especialista responsável por realizar a circuncisão.

*minha parte eqüina se desenvolve mais depressa que a humana*⁷². O símbolo parece simples: o centauro é o estranho; o centauro é, também, o mitológico gaúcho dos pampas. Ou: a metade humana simboliza o conhecido, o aceito, o integrado; a metade eqüina, o estranho, o marginalizado, o judeu. A parte humana parece querer a preponderância – e, dessa forma, simbolizando o processo em direção à assimilação dos judeus, Guedali vai passar pelo processo de querer apagar os traços que impedem sua absorção pelo grupo – tanto o traço judaico familiar quanto o traço eqüino.

Nesse ponto, vale atentar para o contraste com a Rosa de *A guerra no Bom Fim*, que insiste em manter sua vagina dentada intocada. Guedali manifesta inicialmente desejo de se livrar de suas patas de cavalo, enquanto que Rosa prefere manter seu órgão sexual com dentes. Guedali não luta para ser aceito como é, ao passo que Rosa, ainda que de maneira desesperada, deseja preservar sua estranheza. A dialética da aceitação é de grande importância na obra de Scliar: do que vale abrir mão para se integrar? Do que não se deve abrir mão? Sem apresentar respostas, as obras sclirianas constroem painéis de trabalhos de luto e herança diferentes. Dentes dilaceram, patas dão coice: eles devem ser retirados? Eles poderiam permanecer e, ainda assim, permitir a integração, ou são elementos que apontam para um inescapável isolamento?

A união de Guedali com Tita, uma centaura góí, é o primeiro passo para o apagamento da diferença. Como em outras histórias, a mãe lamentará a aliança com o elemento não-judeu – embora o que chame mais atenção não seja a diferença religiosa, mas sim a identificação centauresca do casal. O segundo passo é mais radical. O casal de centauros irá empreender uma viagem concreta e simbólica. Em uma arriscada viagem ao Marrocos, os dois passarão por uma incrível operação que os tornará bípedes. *Nunca mais teríamos que ficar ocultos, nem no porão de um navio, nem em qualquer parte. Nunca mais galoparíamos*⁷³. Livres das patas de cavalo, voltarão ao Brasil, ficando um curto espaço de tempo em Porto Alegre; em seguida, o par irá para a São Paulo dos anos 60, misturando-se com os outros humanos bípedes. Terão filhos: para alívio do casal, gêmeos normais, completamente humanos.

Porém, não mais galopar passará de benção à frustração: Tita se apaixonará por um...centauro – que acaba por visto pelo grupo de amigos do casal e morto por policiais ao fugir. O acontecimento faz Guedali, automaticamente, comprar passagens e voltar ao Marrocos. Procura o médico

⁷² SCLIAR, 2004, p. 30.

⁷³ Ibidem, p. 102.

marroquino que realizou a cirurgia assimilatória: *quero me operar de novo. Quero voltar a ser centauro, doutor* ⁷⁴. Seria esse desejo a marca inapagável? A palavra intraduzível? Guedali trazia a circuncisão e as patas de cavalo como parte de sua diferença – as patas, que antes eram motivo de vergonha e isolamento, passam a ser a possibilidade de um encontro com uma identidade renegada, uma parte oculta, oprimida, que ainda sobrevive – ou galopa. Nesse ponto, o centauro é tanto o símbolo do judeu quanto do homem contemporâneo, perdido, com referências confusas sobre quem é.

Enquanto aguarda a cirurgia, Guedali conhecerá Lolah, uma inacreditável esfinge que o médico marroquino mantém em sua clínica. A esfinge, além de encantar e reafirmar o pacto fantástico, é um sinal do que pode acontecer se a parte animal doma a parte humana: a leoa domina a mulher, o que a leva a ser mantida em uma jaula que contenha seus ataques de fúria. Permitir que a estranheza se sobreponha é um risco. Dessa forma, Lolah serve como espelho invertido para Guedali: ela é tudo o que ele desejou deixar de ser, e tudo o que deseja voltar a ser. O animal que reina nela é o que falta ao ex-centauro, o que precisa recuperar – o que o leva a uma forte atração e a intensas noites de paixão, nas quais a excitação é paralela ao medo e ao asco. Apaixonada por Guedali, Lolah deseja que ele seja operado para virar um homem-leão, e não um homem-cavalo, o que a leva a interromper a operação em curso e ser, em consequência, sacrificada. Guedali, que já tinha dúvidas sobre a cirurgia centauresca, acaba por retornar bípede para o Brasil – diretamente para a casa dos pais no sul – outra maneira de voltar ao primeiro arquivo? Assistimos a sua reconciliação com Tita e sua volta a São Paulo – e, de maneira circular, o fim do romance retoma o início, o aniversário de trinta e oito anos de Guedali, comemorado com a família e com amigos em um restaurante paulista. O momento parece ser de reconciliação e aceitação – Guedali, escutando Tita contar a história de sua vida a uma mulher, reflete sobre suas frustrações e suas conquistas, revelando que seu componente marginal ainda vive, *como um cavalo, na ponta dos cascos, pronto a galopar pelo pampa. Como um centauro no jardim pronto a pular o muro, em busca da liberdade* ⁷⁵. Seria essa a herança possível?

A simbologia do romance é razoavelmente transparente, assim como polivalente, podendo ser interpretada e absorvida da maneira que o leitor desejar – a obra trata do judaísmo, a obra trata da crise de identidade do homem pós-

⁷⁴ Ibidem, p. 171.

⁷⁵ Ibidem, p. 233.

moderno, a obra conta uma história. Esse último ponto reafirma a linhagem de Scliar: conquanto lide com questões complexas, o romance é acessível e atraente ao se fazer, antes de discussão identitária, narrativa. Scliar domina o ritmo, impõe momentos de suspense, cria clímax – é um legítimo contador de aventuras, de situações inusitadas.

A *O centauro do jardim* se seguiram outros romances de maior ambição, ou, como desejaria Scliar, novelas: *A estranha nação de Rafael Mendes* (1983), *Cenas da vida minúscula* (1991), *Sonhos Tropicais* (1992) e *A majestade do Xingu* (1997), para citar as mais expressivas. As duas últimas trazem narradores em primeira pessoa que contam histórias alheias – e, no caso, de personagens reais – para se encontrar e preencher o vazio da insatisfação. Dessa forma, um médico desempregado relata a vida do pioneiro da medicina brasileira, Oswaldo Cruz, assim como um anônimo imigrante judeu acompanha, à distância, a vida de Noel Nutels, médico que consagrou sua vida ao cuidado dos índios. Nas duas novelas lidamos com o mesmo modelo de narrador em primeira pessoa: ambos são frustrados e se constroem nas narrativas que fantasiam de personagens reais.

No caso de *A majestade do Xingu*, o narrador, ainda criança, conhece o menino Noel no navio que ambos vêm da Rússia. As trajetórias dos dois seguem em direções opostas: Noel, assim que o navio ancora, já se comunica com os brasileiros mesmo desconhecendo o português; o narrador, por sua vez, permanece calado. O primeiro cursa medicina e vem a ser um médico consagrado, atuante no cenário brasileiro; o segundo permanece no balcão da loja dos pais, acompanhando, fascinado, a vida do outro. Embora Noel seja o herói, e o narrador um homem apagado, aquele é a criação deste, existindo enquanto narração do outro. É como se estivéssemos em frente a duas possibilidades diaspóricas de adaptação – ou tradução: Nutels consegue entrar em comunhão com o grupo maior, agindo inclusive no destino de outro grupo marginalizado, os índios, esses o símbolo romântico da identidade brasileira; o narrador, no entanto, apesar da loja que se chama *A majestade do Xingu*, não é majestoso nem está em contato com o grupo brasileiro, ficando isolado na loja. Nutels é o vencedor e a estrela da história que nosso narrador conta a um médico do hospital onde Noel está à beira da morte. É como voz da enunciação, e não do enunciado, que o judeu comerciante se revela uma figura complexa, desejosa de uma tradução mais ampla, mais satisfatória. O narrador, ao acompanhar pelos jornais a vida de Nutels e recriá-la para nós, é o dono das

palavras e da história. Ao final da narrativa, diz ao médico: *isso que eu lhe contei é tudo, é a minha história, que só tem importância porque é um pouco, muito pouquinho, a história de Noel Nutels, o médico dos índios*⁷⁶. A história que é *minha* é a história de Noel Nutels: o narrador parece viver para contar a história de Noel⁷⁷ e, assim, preencher as páginas em branco da sua própria trajetória. Ele precisa cruzar os fios das histórias, se apoderar daquela tradução tão bem sucedida.

Scliar consegue, dessa forma, solucionar algumas questões que a criação dessa novela impõe: para não ter que criar um pacto biográfico ao contar a vida de Noel Nutels, o autor molda um narrador que permite maior liberdade para a invenção. Além disso, ao colocar dois personagens de vidas contrastantes, o autor nos oferece versões diferentes e soluções diferentes para a negociação entre o judaísmo e a cultura brasileira: pela comunhão e pela ação; e pelo isolamento e pela palavra. Em última instância, narrar é viver e realizar um trabalho de herança na medida do sonho que a realidade, muitas vezes, frustra.

Sr. Scliar, Sr. Scliar...Muitas histórias...Um oceano. Meu barco-tese vai singrando, mas parece que lança isca e pega uma baleia que arrasta o barco. Os peixes são muitos e parece que nadam ao redor, criando um redemoinho. Irei pescar só mais uma história, e mudar de assunto.

A estranha nação de Rafael Mendes (1983) é talvez o grande romance de Moacyr Scliar, embora *O centauro no jardim* tenha maior fama. Em uma narrativa de fôlego e que demonstra incrível capacidade de compor um tecido com fios oriundos de diferentes espaços, Scliar nos conta a saga da família Mendes, desde os tempos bíblicos até o Brasil contemporâneo. A longa linha cronológica é também um recurso de *Cenas da vida minúscula*, romance que parece ser, em certa medida, uma reescritura da idéia original da obra de 1983.

Em *Rafael Mendes*, Scliar demonstra o fôlego de contador de histórias ao narrar a trajetória dos cristãos-novos – uma espécie de judeu forçosamente traduzido – através dos tempos. A técnica narrativa do suspense é acionada e faz com que o leitor tenha que reunir as pistas que vão sendo lançadas. O título do livro nos remete a um grupo, a estranha nação, à qual pertence Rafael Mendes – para nós, leitores, provavelmente o personagem principal.

⁷⁶ SCLIAR, 1997, p. 210.

⁷⁷ Cf. FISCHER. In: BERND & ZILBERMAN (org.), 2004, p. 129.

O primeiro capítulo, “Velho ao amanhecer”, nos deixa em dúvida sobre quem é o narrador, um tanto perdido, que inicia a história: *que horas são? Que horas são? São seis horas. São seis horas da manhã e tudo vai bem. O tempo, por assim dizer, escorre lento; a História, por assim dizer, segue seu curso – e eu estou louco para urinar*⁷⁸. Será esse velho que acorda o Mendes do título? Se for, ele reúne a ironia presente em vários outros momentos de Scliar – a de ligar idéias disparatadas: do tempo banal do relógio se passa à História e chega-se à vontade de urinar, que atravessará todo o capítulo. Sim, há várias flexões sobre o ato de urinar – o que nos torna impacientes, já que esperamos algo mais elucidativo e relevante. O misterioso velho se define como culto, historiador, grande sabedor sobre cristãos-novos – conhecimento que não gerou lucro, lamenta ele. Mas há um novo plano, uma meta: dez mil dólares. Em troca do quê? Quem pagará? *Exigirei. Rafael Mendes pagará*⁷⁹. Pagará por...? *Seis horas e cinquenta minutos – do dia 17 de novembro de 1975, segunda-feira. A encomenda deve estar sendo entregue. A encomenda para Rafael Mendes. E Rafael Mendes? O que vê Rafael Mendes ao acordar?*⁸⁰.

O velho não é Rafael Mendes. Teremos, então, um capítulo que levará o nome do personagem-título. Que, aliás, também está acordando, a dez minutos para as sete, a mesma hora do velho do primeiro capítulo. Seu sono foi repleto de sonhos em *uma noite que durou séculos*⁸¹. Rafael dorme pouco e mal; a esposa, Helena, dorme graças a remédios. O grande foco de preocupação é a filha, Suzana, uma típica jovem rebelde que faz parte dos grupos Novos Essênios, uma seita que acredita ser Cristo um hermafrodita e o orgasmo, um meio para alcançar a verdade e a redenção. Idéias não muito tradicionais para uma família católica, ainda que não excessivamente religiosa. Rafael começa a se arrumar para trabalhar, e seus pensamentos navegam entre os problemas com a filha, as notícias do rádio e as obrigações no trabalho.

Estamos no meio de uma manhã banal e melancólica de um pai de família de trinta e nove anos, classe-média, mergulhado em questões práticas e em divagações.

Até que algo causará uma quebra no cenário comum: *há uma caixa diante da porta*⁸². A caixa é um misto de caixa de surpresas com caixa de Pandora: nela estão roupas, livros e uma foto em que Rafael reconhece a si e a

⁷⁸ SCLIAR, 1983, p. 7.

⁷⁹ Ibidem, p. 10.

⁸⁰ Idem.

⁸¹ Ibidem, p. 13.

⁸² Ibidem, p. 21.

seu pai, Rafael Mendes, que abandonara a família em 1938 para lutar na Espanha contra Franco. Rafael separa a foto e os cadernos para examiná-los no escritório.

A firma onde Rafael trabalha pertence a Boris Goldbaum, judeu que escolhe como emblema da empresa uma árvore dourada – em parte pelo significado de seu sobrenome, em parte pela história bíblica da Árvore de Ouro, cujas raízes absorviam o metal precioso, que passava a circular na seiva e transformava-se em sementes de ouro, as quais podiam ser plantadas, gerando novas árvores e mais riqueza. Os aventureiros impacientes, no entanto, só pensavam em vender as sementes, sem paciência para plantá-las e frutificar a riqueza. A árvore de Ouro será citada em vários momentos da história, simbolizando a ambição desmedida, a avidez pelo lucro.

O contexto geral é a atmosfera recessiva brasileira da década de 70 – a firma está em risco de falência. Em meio às questões pragmáticas e profissionais, e outras de caráter familiar e sexual – a filha, a mulher neurótica, a amante insatisfeita –, Rafael começa a ler um caderno, em língua que desconhece. Logo acha um folheto com um bilhete: *Leia até o fim! Poderá lhe ser útil! (...) Quem foi seu pai? Quem foi seu avô? Os antepassados determinam nossa sorte – os vivos serão sempre e cada vez mais governados pelos mortos. Consultando o Professor Samar-Kand poderás saber os fatos mais importantes (...)*⁸³. Rafael procura o professor, genealogista falido, que descobrimos ser o velho do início da história. Ele conhecera Rafael pai, do qual traçara a árvore genealógica, imponente, *um carvalho, uma sequóia, uma verdadeira floresta genealógica! Os Mendes têm raízes por todos os lados, em vários países, em vários continentes*⁸⁴. O professor guarda dois cadernos escritos por Rafael pai: *no primeiro estão histórias de seus antepassados. Ou melhor: histórias que ele escreveu sobre os antepassados... Seu pai tinha imaginação, senhor Rafael. (...) o segundo caderno se refere a ele próprio; conta algo que lhe sucedeu e que lhe mudou a vida, respondendo inclusive à questão que o senhor me formulou antes, sobre sua viagem à Espanha. Material precioso, eu diria. Preciosos em geral e precioso em particular para um filho*⁸⁵. Material que poderia ser acessado pela quantia de dez mil dólares. Um terceiro caderno seria possível,

⁸³ Ibidem, p. 49.

⁸⁴ Ibidem, p. 67.

⁸⁵ Ibidem, 67-68.

que viria a ser escrito pelo próprio professor – um caderno a respeito do passado, do presente e do futuro de Rafael, como *um brinde genealógico*⁸⁶.

Já avistamos várias questões. Temos em Rafael Mendes filho um homem desnortado, angustiado, saturado de problemas; em meio às questões que ocupam seu dia-a-dia, as perguntas que restavam subterrâneas vêm à tona: ele deseja buscar suas origens, que a princípio estão representadas na figura do pai que se foi. O estranho professor, guardião dos cadernos, logo da origem desconhecida, é a porta que se abre para a busca. É na escrita que Rafael encontrará a origem – contudo, como a marcar sua inacessibilidade, é dito que Rafael pai escrevia histórias não *dos* antepassados, mas *sobre* os antepassados, visto ter grande imaginação. Dessa forma, os cadernos, que reatariam o elo da cadeia genealógica que se partiu com a ida do pai para a Espanha, são ainda um meio ambíguo de perpetuar a tradição. O acesso a essa já será na versão traduzida, traída, autofágica. Já há um trabalho de herança nos escritos do pai, juntamente com acréscimos que não podem ser confirmados. Acreditar na história da origem é uma opção a ser feita.

O professor irá exhibir os dois cadernos, suas valiosas mercadorias:

- *Este aqui é muito interessante, genealogicamente falando. Começa pelo mais remoto de seus ancestrais – um profeta bíblico.*
- *Profeta? – Rafael, incrédulo*
- *Um profeta. E muitos outros vultos ilustres. Por exemplo, um famoso filósofo e médico hebreu que viveu na Espanha moura...*
- *Espere um pouco – protesta Rafael – De onde é que o senhor tirou que eu sou judeu?*
- *Eu não disse que o senhor é judeu – corrige o velho. – O que eu disse é que o senhor é de estirpe hebraica. Estirpe nobre, aliás, como o senhor verá.*
- *Mas eu fui batizado como cristão...*
- *Novo! – exclama o genealogista. – Cristão-novo. O senhor e seus antepassados: eles se converteram ao cristianismo, os cristãos-novos. Nunca ouviu falar nisto? É muito comum, aqui no Brasil. Muitos de nós temos ascendência judaica, porque os primeiros colonizadores portugueses eram, em grande parte, judeus. O senhor sabia que, logo depois da descoberta, todo o território brasileiro foi entregue em concessão a um grupo de cristãos-novos, á cuja testa estava Fernão de Noronha?*⁸⁷

Esse pequeno diálogo nos revela informações valiosas. A questão do judaísmo, que até então só havia aparecido na figura do ambicioso Boris, uma espécie de imagem clichê do judeu rico, a única a que Rafael tivera acesso até então, torna-se explícita. Estamos lidando com um arquivo judaico que, a partir da Inquisição, sofre uma espécie de tradução forçada que praticamente o destrói. A figura do cristão-novo representa a autofagia necessária para a

⁸⁶ Ibidem, p. 71.

⁸⁷ Ibidem, p. 72.

sobrevivência: restam reminiscências nessa alcunha híbrida de *cristão-novo*, que está num entre-lugar. E, como resultado da tendência na prosa de Scliar, a partir dos anos 80, de atingir camadas mais amplas do Brasil e do tempo, temos a inclusão do cristão-novo – do judeu convertido/traduzido à força – na História do país. O judeu sai do seu gueto histórico para se configurar como parte do mosaico brasileiro. O judeu não é mais habitante do Bom Fim, circunscrito a um breve momento histórico – ele atravessa tempo e espaço amplos. Assim, Scliar usa a saga particular da família Mendes para atingir um painel maior em uma vertiginosa viagem temporal e espacial.

O primeiro caderno do cristão-novo, escrito por Rafael pai após muitas pesquisas, nos leva a Jonas como o mais remoto antepassado dos Mendes. O Jonas que foi engolido por um peixe é o primeiro perplexo de uma dinastia de perplexos que se sucedem séculos afora. As histórias bíblicas são recontadas como triviais, sem o peso do sagrado, e em ritmo frenético. A fabulação é extremamente sedutora: da vida de Jonas, o primeiro a perder a oportunidade de usufruir da árvore de ouro, seguimos para a época de Cristo na figura de Habacuc bem Tov, e então partimos para a Península Ibérica, onde nasce Maimônides, para então tomarmos contato com os Mendes de Portugal. Origem do sobrenome: *Maimônides, Maimendes, Memendes, Mendes*⁸⁸ - palavra que o tempo e a memória autofágica vão transformando.

Portugal se encontra na época das grandes navegações e do Santo Ofício. Como em *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez, os homens da família que se sucedem recebem o mesmo nome – Rafael Mendes (*do hebraico: rapha, médico, el, deus, médico de Deus*)⁸⁹, em homenagem ao ilustre antepassado da família, o médico Maimônides. O cartógrafo Rafael Mendes sonha com terras desconhecidas, e deseja participar da expedição de um de seus clientes, Cristovão Colombo. Quem financia tais arriscadas viagens? *Os da nação, dizia o velho Rafael*⁹⁰ – em uma rede de Rafaéis que nos confundem. Um Rafael é preso pelo Santo Ofício; ao rir descontroladamente noite após noite, é considerado um herege; porém, é salvo da fogueira *pela gente da nação*⁹¹, e segue em uma caravela para o Brasil. Motim na embarcação! Pula na água com seu companheiro Afonso; nadam e são arrastados pela correnteza que levava a uma praia. Exaustos, dormem. Quando acordam, estão rodeados de índios.

⁸⁸ Ibidem, p. 106.

⁸⁹ Ibidem, p. 108.

⁹⁰ Ibidem, p. 110.

⁹¹ Ibidem, p. 121.

Aqui chegamos ao Brasil. Os índios, surpreendentemente, falam hebraico. São descendentes de um filho de Salomão. Afonso e Rafael ficam na tribo; o primeiro, no entanto, é ganancioso e quer obrigar os índios a plantar cana de açúcar. Ao desafiar Rafael, é morto. *Os índios comeram o corpo do judeu Afonso Sanches, fugido da Inquisição* ⁹². Não sendo capaz de realizar uma autofagia saudável – abandonar velhos hábitos capitalistas, no caso – Afonso é, ironicamente, antropofagicamente devorado. Escapou da Inquisição, mas não de sua ganância. Rafael parte para o Recife, e as próximas gerações de Rafaéis, cada vez mais distantes do judaísmo, passam para o Maranhão, daí Bahia, logo Rio de Janeiro, depois Minas Gerais, São Paulo, até o Rio Grande do Sul. Bento Teixeira, Frans Post, Zambi dos Palmares, Bartolomeu de Gusmão, Tiradentes, Garibaldi: alguns dos vários coadjuvantes da saga da família Mendes. Os Rafaéis se sucedem e se perguntam: *somos da nação?*

Depois de um mergulho no caleidoscópio de histórias, nosso Rafael Mendes da atualidade faz um intervalo. Está perplexo. *Nem sabe se o que leu é verdade, ou mentira, ou mistura de verdades e mentiras. Continua tão perplexo como antes; descobriu, apenas – escasso consolo – que vem de longe, esta perplexidade. Vem de séculos* ⁹³.

No segundo caderno, Rafael Mendes pai inicia suas histórias já no Rio Grande do Sul. Seguindo a tradição de Maimônides, torna-se médico. Conta-nos de seus estudos e sua paixão pela colega Débora – na perplexidade e na dúvida sobre seu amor, acaba por se casar com Alzira, uma boa moça de família gaúcha tradicional. O sogro é um homem poderoso no cenário político gaúcho e amigo de Getúlio Vargas. Em meio ao cotidiano agradável, Rafael é chamado certa noite pelo sogro para examinar e isolar manifestantes supostamente doentes que invadiram as terras do doutor Saturnino. Sem querer se envolver no fervilhante momento político, Rafael pede a Débora que investigue a misteriosa doença – e os desdobramentos vão se tornando mais graves, com maiores conotações políticas, até que Débora foge, pelo Uruguai, para a Espanha, onde se alista nas Brigadas Internacionais. É tempo do Estado Novo. Rafael, perplexo em meio ao furacão, decide buscar seu passado – descobrir-se e descobrir se ama Débora é, afinal, parte do seu processo de autoconhecimento. E parte para a Espanha.

No final do relato, há uma nota do professor, informando que Rafael Mendes não chegou à Espanha, tendo falecido a bordo do navio em meio a

⁹² Ibidem, p. 127.

⁹³ Ibidem, p. 187.

delírios. Pede, em único momento de lucidez, que seja jogado, *como Jonas, ao mar para atingir seu destino* ⁹⁴. Seu corpo é enrolado na bandeira do Brasil e mergulhado no oceano, ao som do Hino nacional – ou pelo menos a parte que os tripulantes conheciam.

Seu fim frustrante revela uma vida que parece não ter atingido uma compleição plena – Rafael não recupera sua herança *da nação*, da qual Débora poderia ser uma chave, e mesmo como brasileiro resta pela metade, fugindo para outro país e sendo homenageado com *partes* do hino, em uma solenidade um tanto paródica. Contudo, Rafael produziu uma escrita na qual deixou registrada a sua versão para a memória perdida da família. É em sua escrita que se descobre e se define como *da nação*. Logo, podemos pensar em Rafael como um judeu escrito por si mesmo. Sua identidade é criada pela história que tece – construída, sem garantias de ser legitimizada por uma origem verificável.

Inicia-se o terceiro e último caderno do cristão-novo, aquele que o Professor Samar-Kand prometera escrever. A história terminará com reviravoltas no tempo presente da narrativa: após uma tentativa de fuga frustrada, juntamente com o patrão Boris Goldbaum, Rafael Mendes filho é preso sob acusação de peculato – *um judeu e um cristão, ou um judeu e um cristão-novo, ou mesmo dois judeus* ⁹⁵. Rafael está confuso com a recente descoberta dos cadernos – *não era judeu, agora é judeu, ou meio-judeu, ou descendente de judeus, ou judaizante, ou cristão novo, ou membro da nação, não importa: o certo é que agora tem algo de judeu, não a circuncisão, mas algo; o que não acontecia antes e que é no mínimo desagradável, e até deprimente. Como descobrir um dente cariado. Ou um vazamento de esgoto no apartamento* ⁹⁶. O *shibboleth* da circuncisão não está na carne, mas em um espaço da identidade que recebe um elemento estranho, indesejável, do qual não se quer depositário. A perplexidade – ou seja, a incredulidade, irresolução, indecisão – é atitude que domina Rafael, tal qual seus antepassados criados pela escrita: *Que estranha nação é esta, que inclui profetas e bandeirantes cegos, médicos famosos e índios caducos, grandes financistas e salafrários como Boris Goldbaum?* ⁹⁷

Os dias na prisão não são fáceis. Boris recebe a visita de Toledo, do Ministério da Fazenda, que o alerta sobre a ameaça que seus patrícios podem correr com a quebra da financeira. *E você já imaginou uma multidão furiosa invadindo o Bom Retiro? Ou o Bom Fim? Espancando os teus patrícios,*

⁹⁴ Ibidem, p. 249.

⁹⁵ Ibidem, p. 263.

⁹⁶ Ibidem, p. 267.

⁹⁷ Ibidem, p. 267-268.

*queimando lojas – arrasando tua casa, Boris?*⁹⁸ Boris, lacônico, argumenta que não mora no Bom Fim. A colocação de Toledo revela a tendência a se enxergar os judeus como um grupo coeso, que pensa e age em conjunto – um grupo que deve, então, ser castigado em conjunto por um *pogrom*, um *Kristallnacht* à la brasileira. Boris, ao revelar que não mora no típico bairro dos judeus, demonstra que não faz parte de um grupo homogêneo, que partilha características comuns como na época dos *shtetls* europeus.

Na convivência na cela, Boris confidencia a Rafael que está apaixonado pela filha deste, Suzana. Há um plano de fuga com a ajuda de um médico que, depois se descobrirá, trabalhou com Rafael pai, do qual era admirador.

Na noite da fuga, Rafael, em uma espécie de transe, revê todos os seus antepassados ao redor da cama – Jonas, Habacuc, Maimônides e todos os Rafaéis Mendes. *Todos são ele, ele é todos. Agora entende os cadernos do Cristão-Novo; é o legado que o pai deixou – disso não mais tem dúvida – a ele. À falta de soluções, fantasias; à falta de respostas, imaginárias possibilidades. A perfeita mensagem de um perplexo*⁹⁹. Essa reflexão me parece resumir literariamente tudo o que foi discutido até aqui, inclusive dando um passo adiante: o legado não é válido pela sua origem, mas pelos efeitos que produz, pela sua capacidade de constituir a identidade de alguém; as histórias perplexas não são verificáveis, mas forma selecionadas para serem a própria herança, a própria memória de uma na(rra)ção¹⁰⁰.

Como um ritual de iniciação e aceitação, Rafael passará pelo mesmo episódio do riso descontrolado de um antepassado aprisionado pelo Santo Ofício, como que possuído. Rafael renega a fuga, prefere ficar. Não deseja mais fugir indefinidamente. Deseja se livrar da perplexidade, da inconclusão. E assim, enquanto Boris escapa, Rafael deita e fecha os olhos, esperando os sonhos – que o narrador nos diz não serem relativos a nenhum dos vários antepassados, mas a *um menino em roupinha de marinheiro a espiá-lo, sorridente, por entre os ramos da Árvore da Vida*¹⁰¹.

Aqui se fecha um ciclo: ser marinheiro era um sonho de um dos Rafaéis Mendes – o cartógrafo que desejava viajar com Cristovão Colombo, que o desafia para um jogo de xadrez: vitória, embarque; derrota; permanência em

⁹⁸ Ibidem, p. 274.

⁹⁹ Ibidem, p. 285.

¹⁰⁰ Alusão ao título *Nation and narration* de Homi Bhabha, do qual temos publicado, no Brasil, *O local da cultura*. Em consonância com idéias já expressas por Stuart Hall e Benedict Anderson, Bhabha chama a atenção, pelo trocadilho, para a narração como criadora de um povo.

¹⁰¹ SCLAR, 1983, p. 287.

terra. Rafael perde e fica em Portugal. Assim, o marinheiro concentra o sonho de desbravar o mundo, ser pleno, o que se une à figura da criança, com pureza e capacidade de transformação. E, para contrabalançar a ambição desmedida representada pela Árvore da Ouro, a criança marinheira está junto à Árvore da Vida – a árvore que estava no jardim do Éden e que simbolizaria a vida eterna. Um sonho que pode ser alcançado e uma vida que pode continuar – arriscaria dizer que, apesar de Rafael terminar preso, o romance traz um raro final positivo para os judeus que lidam com sua herança. Rafael termina em paz com a estranha nação construída por seu pai ao se livrar da perplexidade – a renovação leva à possibilidade de integração com o mundo sem que isso signifique destruição do legado.

Assim, é possível perceber que as personagens judias angustiadas, atormentadas e frustradas das obras de Scliar estão sempre em busca da herança – seja para preservá-la, seja para renegá-la, seja para selecionar o arquivo e encontrar respostas para a pergunta: *quem sou? Quem quero ser?* Em processos de tradução na diáspora, os seres de papel representam as possibilidades de ser judeu no Brasil. A escrita, como vimos, e ainda voltaremos a ver, é a fonte falha, mas acessível, para a ficção da origem. É a perpetuadora da tradição – ainda que traia esta. A escrita, enquanto mantenedora da memória, parte de um momento *após* – após o que não se sabe e que deve, portanto, ser criado – narrado – escrito.

5.2.2

As personagens que escrevem (e que às vezes são judias)

Até aqui vimos que o movimento metatextual do autor, ao comentar sua escrita e seu projeto literário, se dá em textos que propõem um pacto não-ficcional, referencial. Diferentemente da ambigüidade dos textos de Rawet, nas obras de Scliar sabemos quando ele vai nos contar uma história e quando vai comentar sobre os bastidores da literatura e da vida. Vieira afirma que *a importância do processo de narração é um tema metafictional que atravessa várias obras de Scliar*¹⁰². Contudo, embora muitos personagens sclirianos contem histórias como se assumissem o papel de narradores orais, não são todos que explicitamente *escrevem*. Penso que um dos únicos textos ficcionais

¹⁰² VIEIRA, 1995, p. 177.

de meu conhecimento que tratam da escrita explicitamente, além de outro que ainda guardo na cartola, é o conto “Os contistas”, de *A balada do falso messias*, de 1976, narrativa que Scliar reproduz na íntegra em *O texto ou: a vida*, de 2007, o que me leva a crer que o autor considera o texto como um de seus melhores momentos ou, ao menos, relevante em sua obra.

Trata-se de um conto longo, com grandes repetições que ecoam de maneira um tanto desagradável. A sensação é que não há um avanço na narrativa, mas um acúmulo de informações. O narrador em 1ª pessoa é um contista sem nome, que nos fala enquanto participa da tarde de autógrafos do contista Ramiro, à qual é um dos primeiros a chegar, pois não queria perder os cachorros-quentes. Frustra-se, pois é o décimo; logo, só encontra *metade de uma salsicha e uísque falsificado*¹⁰³. Tal motivo mesquinho indica uma vida sem regalias e já um eco de insatisfação. Cumprimenta Ramiro e o elogia; o colega pergunta o que o narrador faz. *Nada, eu disse, dando duro no jornal, só isto*¹⁰⁴. Vem a pergunta: *estás escrevendo alguma coisa?* Resposta: *Eu estava; estava sim. Estava escrevendo um conto chamado “Os Contistas”*¹⁰⁵.

Como vemos, nas primeiras linhas já encontramos o título do conto espelhado, um *metaconto*, e um escritor que não possui esse ofício como o principal – provavelmente porque não rende proventos suficientes para viver, já que veremos que na horda de contistas que desfilam pelo conto estão aqueles que reclamam da vida ou pedem dinheiro emprestado. Orlando, Marisa, Nathan, Milton, Capaverde, Afonso, Poy, Lúcio, Armando, Cleomar, Jerônimo, Volmir, Murtinho, Manduca, Katz, Almerindo, Cabrão, Almir, Reinaldo...é uma lista imensa, que ultrapassa o número de cem, incluindo os que estão no evento e os que o narrador conhece e relembra. Aos que vai encontrando, repete, vezes sem conta, que está escrevendo um conto: “Os Contistas”. Encontramos contistas de todos os tipos citados: os atormentados com sua criação, os cheios de rituais para escrever, os que precisavam beber ou tomar alucinógenos, os suicidas, os que publicam, os que não publicam...novamente, cada contista colabora com uma característica, uma opinião, uma mania, uma frustração.

É como se tivéssemos acesso a uma revisão das visões sobre a escrita, dos mais variados ângulos. O contista Nathan comenta sobre as personagens criadas que *os leitores mais atilados sabem que estamos nos referindo a nós mesmos; que estamos dialogando com nossos demônios particulares; que*

¹⁰³ SCLIAR, 1988, p. 53.

¹⁰⁴ Idem.

¹⁰⁵ Idem.

*estamos vertendo, de dentro mesmo da alma, um líquido claro e tépido que, exposto à luz crua do mundo, esfria e se turva*¹⁰⁶. Essas palavras correspondem à visão da literatura como expressão de um eu específico e fala da crença dos leitores em acessar o escritor na obra literária.

O contista Poy afirma: *a gente devia escrever para rádio, para a televisão. Livro é caro, livro é difícil, o que se pode esperar do livro, ainda mais do livro de ficção?*¹⁰⁷ Somos confrontados com a questão da arte como mercadoria, que nos leva ao fato de que o livro tem um alto custo para o leitor, seja o custo financeiro ou o de raciocínio. O público, além de não ter poder de compra, é visto como destituído de amor pelo desafio.

O narrador nos diz: *na Bíblia encontramos obras-primas do conto. (...) a contista Sherazade contou, ao sultão mais de mil histórias, assegurando assim sua sobrevivência. (...) Contistas são ubíquos*¹⁰⁸. A narrativa, parece ser dito, é parte da humanidade, que precisa de histórias para se entender e, até mesmo, para continuar viva.

*O que é um conto? Discute-se. Formulemos a pergunta melhor: o que caracteriza um conto? Para o contista Poe – Poe, hein! – a brevidade, exigência da vida moderna*¹⁰⁹. Lemos considerações sobre a própria forma e o que a caracteriza.

O narrador contista nos revela sobre seu gosto pela escrita, sua visão sobre ela e sua trajetória: *Eu acho que comecei gostando de ouvir histórias. Sentado no cordão da calçada, ouvia os guris da minha rua contar (...)*¹¹⁰. *Escrevo. O escritor escreve. Tem de ir cobrindo páginas e páginas*¹¹¹. *Os leitores que se munissem de coragem e atravessassem esta zona de matos espessos e areias movediças. Aos que ousassem empreender a aventura intelectual, grandes descobertas estariam reservadas. Não me surpreendia o pequeno número de meus leitores: muitos são os chamados, poucos os escolhidos, eu achava*¹¹². *Um dia meti na cabeça que os contistas não são escritores: são personagens. Comecei a pensar num conto chamado “Os Contistas”*¹¹³.

¹⁰⁶ SCLIAR, 1988, p. 54.

¹⁰⁷ Ibidem, p. 55.

¹⁰⁸ Ibidem, p. 58-59.

¹⁰⁹ Idem, p. 59.

¹¹⁰ Idem.

¹¹¹ Ibidem, p. 61.

¹¹² Ibidem, p. 63.

¹¹³ Ibidem, p. 70.

*Costumava dizer que qualquer idiota escreve um conto na primeira pessoa do singular. Em “Os Contistas” preciso evitar este erro*¹¹⁴.

O ofício do escritor, especificamente o contista, nasce naturalmente na infância (e aqui há semelhanças com Scliar) e gera a escrita que nem sempre encontrará quem a leia e aprecie (nesse ponto, não há tantas semelhanças com o Scliar atual). Ironia das ironias, o narrador rejeita o uso da primeira pessoa que ele próprio usa...no conto “Os Contistas”. Após uma maratona de contistas idiossincráticos, nosso narrador volta para casa, onde encontra Marisa, deitada em sua cama. Marisa é uma das primeiras contistas, a quem ele desejava. Pensamos, então, que haverá uma satisfação, afinal. Marisa diz: *vim ler o teu conto, “Os Contistas”, não é?* Ao que o narrador nos diz: *Era* ¹¹⁵. Aqui há um estranho movimento, espelho frente a espelho, ou como o da cobra que devora a própria cauda: o conto que lemos, chamado “Os Contistas”, parece desaparecer no ar, pois dentro do espaço ficcional o narrador, ao final, diz não tê-lo realizado – afinal, durante o conto, ocupou-se em oferecer as mini-histórias de cada contista e as reflexões sobre a escrita. Aqui o movimento se assemelha a um mecanismo de Samuel Rawet, que é prometer uma história e não contá-la. Porém, penso que o leitor já estará satisfeito com a saga dos contistas do conto escrito e apagado. Até ao refletir sobre a escrita, Scliar nos conta uma história.

Assim, há o movimento metatextual em Scliar, mas esse não é o centro da sua obra. Na verdade, o autor raramente dialoga com o seu texto e sua escrita – a não ser nos textos autobiográficos –, mas sim com outros textos, como vimos na parte anterior. Trata-se de uma escrita que se volta para fora, e não para dentro de si. Como bem coloca Gilda Salem Szklo, *a intertextualidade, nos escritos de Scliar, é a fonte da sua criatividade, possivelmente mesmo o tema principal da sua obra. Segundo ele, “o judaísmo é basicamente uma cultura – sem futuro, talvez, mas com um rico e notável passado”* ¹¹⁶.

A intertextualidade já está presente no primeiro livro de expressão de Scliar, *O carnaval dos animais*, de 1968. Nele, já aparece a releitura das Escrituras, como no conto “As ursas”, em que jovens que insultam o profeta Eliseu de “calvo” são engolidos por duas ursas; o grupo engolido pela segunda urso, a maior, consegue viver dentro do estômago do animal, formando uma pequena cidade e se adaptando, inclusive corporalmente, ao novo espaço exíguo. Em um movimento espiral, novamente aparece o profeta Eliseu,

¹¹⁴ Ibidem, p. 74.

¹¹⁵ Ibidem, p. 85.

¹¹⁶ SZKLO, 1990, p. 16.

novamente é insultado por jovens e esses, novamente, são engolidos por duas ursos. O conto parece ser um dos favoritos de Scliar, a ponto de o autor o ter selecionado para *Memórias de um aprendiz de escritor* e *O texto ou: a vida*. Neste último, Scliar comenta a influência da tradição judaica e aponta a Bíblia como fonte de inspiração, principalmente porque ela *admite diferentes tipos de leituras e interpretações*¹¹⁷. É importante atentar para a valorização do ato de interpretar pelo escritor, para a qual chamei a atenção anteriormente neste capítulo.

A inspiração bíblica, além de aparecer como tema, surge também no aspecto formal, no uso da parábola, história curta com mensagem no final (a ser interpretada...). Os contos de *O carnaval dos animais* funcionam como parábolas, que podem ser enriquecidas pelo conhecimento prévio do leitor sobre os episódios bíblicos aludidos, embora esse conhecimento não seja fundamental. Scliar os recria tão bem que os contos surgem com seu próprio mistério, sem dependência extrema das parábolas bíblicas.

Um outro exemplo da intertextualidade bíblica, dentre vários, se encontra no conto “As pragas”, de *A orelha de Van Gogh*, de 1989, em que as dez pragas do Egito reaparecem para uma família em uma época indefinida, em um texto que em nenhum momento cita nominalmente a Bíblia. A erudição intertextual, estando a serviço da invenção, não cria barreiras para a leitura. A novela *A estranha nação de Rafael Mendes*, como vimos, é um dos exemplos mais bem acabados da ação da intertextualidade bíblica. O recurso também é o princípio formador de *Cenas da vida minúscula*. Embora não tenhamos usado o termo até aqui, o que Scliar nos oferece é uma paródia, uma releitura e reescritura das narrativas bíblicas. A paródia, como escrita intertextual, representa uma *inversão*¹¹⁸ do significado do texto original, o que nos leva a pensar na dessacralização do texto passado.

Contudo, a paródia traz em si um atrito mais complexo entre textos. Linda Hutcheon, em seu estudo sobre o pós-modernismo, afirma que *a paródia não é a destruição do passado; na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo*¹¹⁹. Assim, percebemos que a paródia carrega um sentido ambivalente que se encaixa perfeitamente na literatura de Scliar, em que os contrários convivem de forma tolerante. Uma maneira de definir a obra do autor é reconhecê-la como uma paródia, um discurso paralelo ao discurso tradicional

¹¹⁷ SCLIAR, 2007, p. 80.

¹¹⁸ Cf. SANT’ANNA, 2004, para uma introdução didática e clara sobre as diferenças entre paráfrase, estilização, paródia e apropriação, assim como uma análise da teoria de Bakhtin.

¹¹⁹ HUTCHEON, 1991, p. 165.

judaico, dele se alimentando, deglutindo-o e produzindo um discurso próprio que, no entanto, traz em si um eco constante do outro, com uma ambigüidade que torna difícil saber o limite entre o respeito e o deboche. Na verdade, debochar é criticar, e isso não é problema para um escritor que se coloca naturalmente como porta-voz, como expressão válida e legítima segundo seu próprio entendimento.

A intertextualidade em Scliar, ao se apresentar principalmente em forma de paródia, une-se ao uso do humor de maneira quase indissociável. É essa união que causa a sensação prazerosa nos textos de Scliar – Assis Brasil ressalta que a busca das origens na obra scliriana, ao invés de tomar feições dramáticas, *vem temperada por um saudável bom humor*¹²⁰. Porém, sabemos que o humor, por trás de sua aparente leveza, carrega muitas vezes um forte componente crítico. Ângela Maria Arruda nomeia o humor em Scliar como pós-moderno, vendo-o como um meio de denúncia e reflexão¹²¹.

Henri Bergson, muito antes dos tempos pós-modernos, já havia apontado para a função social de correção do riso, o qual se dirige àqueles que tomam liberdades com a sociedade. Quem não é capaz de ser flexível e se adaptar às exigências sociais, mantendo-se rígido, incapaz de mudança, torna-se cômico – e a função do riso, nada pueril, mas até cruel, seria *intimidar humilhando*¹²².

No caso de Scliar, percebemos que, para narrar o encontro de dois mundos, o brasileiro e o judaico, foi feita a opção pelo humor, e não pelo tom triste do drama. O autor, no lugar da exacerbação trágica do conflito, opta por revelar o lado cômico, quixotesco de quem não se adapta ou não quer se adaptar, preferindo ficar rígido e intacto. Logo, o humor do autor, que confere uma aparência agradável a suas obras, guarda um fundo amargo e melancólico daqueles que são diferentes e restam à parte, na tentativa de defender sua identidade imaginada; paradoxalmente, temem e desejam a assimilação. Não devemos pensar, no entanto, que o narrador scliriano ri de seus personagens como que os intimidando a se adaptar – o narrador apenas reconhece que o mundo seja talvez um território cruel para os que desejam manter a herança intacta ou sonham com um mundo mais tolerante. Como aponta Silvia Ciccu, há uma *impossibilidade sistemática de realização dos sonhos mais banais*¹²³ nas histórias de Scliar – o que dirá, então, da preservação da tradição?

¹²⁰ ASSIS BRASIL. In: BERND & ZILBERMAN (org.), 2004, p. 29.

¹²¹ ARRUDA, 2005.

¹²² BERGSON, 2007, p. 147.

¹²³ CICCU, 1985, p. 17.

Neste ponto, não há como não lembrar o chamado humor judaico. Considera-se próprio do judeu ser capaz de rir de si próprio, reconhecer suas fraquezas e derrotas e transfigurá-las de maneira a atingir algum prazer e conforto em um mundo repleto de frustrações. Como afirma Gilda Salem, *o humor saturnino e melancólico do judeu é a um só tempo um ato de força – a expressão da contestação – e uma confissão da impotência (o phatos da angústia). Poder-se-ia interpretar do mesmo modo a arte do cômico em Chaplin – o pequeno homem e seu universo da imaginação, que se defende como pode, com a astúcia e a pirueta, mas que também revela sua marginalidade, seu desenraizamento e a brutalidade do mundo*¹²⁴. O próprio Scliar nos revela: *Eu era muito sério. Mais tarde descobri o humor; descobri-o dentro de mim. O humor judaico, aquele humor agridoce, de meio sorriso apenas, que é a defesa dos perseguidos contra o desespero. Depois da Bíblia, esta foi a maior contribuição que os judeus deram à humanidade*¹²⁵.

Como vemos, novamente há a crença em um tipo de humor essencialmente judaico. Não há problemas, contanto que pensemos nele como uma construção, e não como um termo de posse. Esse humor melancólico parece ter duas faces paradoxais: o consolo e a auto-depreciação. O riso – Bergson já havia dito que *nosso riso é sempre o riso de um grupo*¹²⁶ – pode ser encarado como um relaxamento, uma possibilidade de prazer – a primeira impressão da literatura de Scliar. Contudo, o riso de si revela também um ataque a si mesmo, como que não perdendo o fracasso; é a admissão da derrota e o martírio por uma missão não cumprida – e aí se encontra o movimento mais secreto da literatura de Scliar: tratar de um mundo sufocante, em que a busca por um sentido não vinga, restando um olhar interrogativo, uma testa franzida, duas sobranceiras arqueadas de quem não encontrou a direção e ficou à deriva – uma atitude bem definida na milenar perplexidade da família Mendes.

Voltando à questão da intertextualidade, podemos vê-la como a marca formal do processo tradutório ou, em outras palavras, do trabalho de herança. Há uma espécie de possessão das Escrituras – Scliar tanto possui como é possuído pelos textos da tradição –, as quais são transformadas em nova narrativa. Nesse caso, o original e a tradução representam duas versões

¹²⁴ SZKLO, 1990, p. 61.

¹²⁵ SCLIAR, 1984, p. 18.

¹²⁶ BERGSON, 2007, p. 5.

possíveis para o que não podemos acessar: a origem. Creio que, imbuídos da dinâmica tolerante de Scliar, e tendo em mente a visão de Walter Benjamin sobre tradução¹²⁷, podemos perceber que as Escrituras e a escritura scliriana são, ambas, possibilidades para herdarmos o arquivo judaico. Muitas obras de Scliar podem ser vistas, de certo modo, como livre exegese das Escrituras – embora essa posição que apresento seja polêmica e vá contra a visão religiosa, creio que é a abertura para versões diferentes do passado irrecuperável que possibilita a tolerância.

Como Amós Oz coloca em seu livro *Contra o fanatismo*, diretamente do campo de batalha que é Israel atualmente, é preciso *desenvolver um senso de relativismo, dar-se conta de que todo mundo tem uma história, mas a história de ninguém é mais válida ou convincente do que a história da pessoa do lado*¹²⁸. O autor israelense chama de *antídoto da imaginação*¹²⁹ a capacidade de se colocar no lugar do outro e perceber que duas ou mais perspectivas podem ser válidas para a mesma questão. Embora suas colocações partam do conflito entre israelenses e palestinos, elas me parecem aplicáveis a todos os contextos em que esteja em jogo a dialética entre a tradição e a tradução, ou entre a herança integral (?) e o trabalho de herança, ou entre o arquivo morto e o arquivo autofágico. Scliar opera com esses embates, e sua saída é sempre uma relativização de posições ortodoxas. Os personagens que defendem posições extremas, seja a herança integral ou a queima do testamento, são os que terminam mais frustrados. O equilíbrio, muitas vezes tênue, dos conflitos, é a maneira mais saudável de viver na diáspora. Aqui o *saudável* não é relativo à saúde da medicina, mais à saúde do sentido de Deleuze, em que optar pelo discurso e não pelo delírio doentio é a opção medicinal a ser feita para expressar conflitos.

Nesse ponto temos a obrigação de falar de *A mulher que escreveu a Bíblia*, de 1999. Esse romance assumidamente divertido é o livro-chave, a obra que melhor expressa a possessão que Scliar realiza das escrituras para operar uma tradução na diáspora. De acordo com o próprio, *é uma releitura, com vezo brasileiro, de um episódio bíblico envolvendo o rei Salomão e uma de suas muitas mulheres – feia, porém talentosa*¹³⁰.

¹²⁷ Cf. verbete *Tradução* no Glossário.

¹²⁸ OZ, 2004, p. 85.

¹²⁹ Ibidem, p. 73.

¹³⁰ SCLIAR, 2000, p. 78.

O livro abre com uma citação de Harold Bloom, retirada de *The Book of J*, no qual o crítico inglês defende a teoria de que uma mulher seria a autora do trabalho escrito em Jerusalém há três mil anos...uma hipótese que parece ser uma deixa perfeita para o gênio fabulador de Scliar. Sendo assim, a história se inicia no presente, com o texto em itálico, como se essas palavras servissem como pré-texto, antecedentes, não fazendo parte da narrativa maior. Qual é a justificativa do narrador para nos oferecer a narrativa insólita que se seguirá? Uma justificativa insólita: o nosso primeiro narrador é um professor de história que se dedica à terapia de vidas passadas. Utilizando seus conhecimentos históricos, o terapeuta faz com que seus pacientes voltem ao passado, contando histórias que ele próprio já não sabe dizer se são verdadeiras ou charlatanices. *Fato ou ficção, o certo é que as pessoas gostam muito, e é o que importa. (...) Costumo dizer que faço o papel de guia, conduzindo as pessoas pelo labirinto do tempo*¹³¹.

Eis que surge no consultório, um belo dia, uma moça, filha de fazendeiro e com profundo conhecimento sobre a Bíblia, que acreditava ser a terapia regressiva a solução para os seus problemas: incompreensão do pai, amor secreto e frustrado por um empregado da fazenda, que prefere a irmã a ela, depressão. A terapia começa e as memórias voltam aos tempos do rei Salomão, do qual a moça tinha sido uma das esposas cuja paixão não era correspondida – o que não a impedia de descrever as suas ancestrais fantasias tórridas. Como em várias histórias de divã, a moça se apaixona pelo terapeuta, o qual faz questão de manter a relação no nível estritamente profissional. Contudo, o terapeuta também está perturbado pelas narrativas, excitado. Quando decide confessar seu amor, a paciente, procurada pelo rapaz que o pai expulsara da fazenda, deixa de ir às consultas. Um recado da secretária pede para que nosso narrador vá ao apartamento dela. O que ele encontra? Uma carta de despedida e uma pasta de cartolina que continha a história que ela havia escrito baseada na sua viagem ao passado. *Essa é a história que tenho lido, dia e noite, desde que ela se foi. Procuro a mim próprio, nessa história*¹³². O narrador passa a ser o leitor, o narratário da história que se iniciará, pela voz da moça que buscava a si própria por meio da escrita e do passado.

*Que mais? Ah, sim, ela era feia*¹³³.

¹³¹ SCLiar, 1999, p. 11.

¹³² Ibidem, p. 17.

¹³³ Idem.

Nova fabulação. Agora temos uma narradora, um duplo ancestral da moça do divã, de outro tempo e espaço, que conta sua incrível história de vida: ela, a filha de um chefe de aldeia, se descobre feia, mas muito feia, no espelho da irmã – essa linda. Acuada pela feiúra, nossa narradora torna-se uma eremita, e passa os dias na montanha, onde elege uma pequena pedra fálica como substituta para o amante que, imagina, nunca teria. Apaixona-se pelo pastorzinho de cabras, que por sua vez se apaixona pela irmã, a bela da família. O caso entre os dois é descoberto e o pastorzinho, apedrejado e expulso. A única a sofrer de verdade é a narradora. E ela fica só com sua pedra.

Mas era só o que eu fazia, masturbar-me? ¹³⁴

Realmente não. A história começa a chegar ao seu assunto. O escriba da aldeia, o único que lia e escrevia, chama-a a sua presença e decide ensinar a feia a escrever. Alfabetizá-la. Embora a mente dessa mulher pensasse em motivos mais lúbricos para o chamado do velho sábio, ela ainda assim fica exultante. *Aquilo sim, era uma coisa surpreendente, a coisa mais surpreendente que ocorrera em minha vida. Escrever era coisa para raríssimos iniciados, para gente que, por mecanismos obscuros, chegava ao domínio de uma habilidade que nós outros olhávamos com um respeito quase religioso. Além disso – mulher escrevendo? Impossível. Mulher, mesmo feia, era para cuidar da casa, para casar, gerar filhos* ¹³⁵.

O domínio do alfabeto opera uma mudança na mulher, que de feia passa a se achar feinha, e de futura dona do lar passa a dona da palavra. A escrita a retira de um lugar amorfo e a lança em outro, mais rico, o qual ela domina – um espaço de criação que está sob seu controle e que confere a ela um poder embriagador. E assim ela passa a escrever versos, *histórias verdadeiras, histórias de nossa gente, que o escriba me contava e que eu transcrevia no pergaminho* ¹³⁶. A feinha passa a preservar o legado do grupo com o poder da escrita. *Eu descobria que uma letra atrai outra, que uma palavra atrai outra, essa afinidade organizando não apenas o texto, como a vida, o universo* ¹³⁷. Com o poder das palavras, ela está pronta para o próximo desafio.

Que desafio? Desposar o rei Salomão, na condição de filha mais velha do chefe da tribo. A partir daí, a história da narradora, sempre em tom coloquial e cômico, segue pelos palácios e haréns da antiga Jerusalém. Nossa sarcástica

¹³⁴ Ibidem, p. 37.

¹³⁵ Ibidem, p. 38.

¹³⁶ Ibidem, p. 41.

¹³⁷ Idem.

heroína não está na *pole position*, como diz, na corrida para o coração real¹³⁸, já que há muitas mulheres, e todas mais belas. Expressões atuais são inseridas na narrativa com grande naturalidade, o que se justifica em parte pela moça do divã, uma pessoa do século XX narrando com seu vocabulário atual a sua vida passada, em parte por uma opção de Scliar em parodiar a solenidade de histórias bíblicas. O anacronismo vai além do léxico utilizado: as situações parecem ser fatos corriqueiros da atualidade transpostos para o passado. Assim, a feia preenche um formulário para ingressar no harém; é obcecada por fantasias sexuais frustradas; lidera um movimento feminista entre as inúmeras esposas reais – principalmente por sua revolta em nunca ser chamada para o leito real; faz o rei broxar com sua feiúra no que seria sua primeira vez; sonha em seqüestrar Salomão para obrigá-lo a completar o ato sexual frustrado. Situações e valores atuais são transportados para o passado sem maiores explicações, o que não chega a atrapalhar a verossimilhança, já que nós, leitores, acabaremos por firmar um pacto lúdico com o texto.

Assistiremos a vários episódios bíblicos famosos, que são testemunhados pela narradora como fatos corriqueiros: duas mulheres clamavam ser mãe da mesma criança recém-nascida, contenda que a sabedoria de Salomão soluciona propondo cortar o bebê em dois – a mãe falsa aceita, a verdadeira prefere que ele fique com a outra a vê-lo morrer; as velhas concubinas contam pela milésima vez a história de Davi e Betsabá, pais de Salomão; a visita da Rainha de Sabá, para quem o rei declama o que viria a ser o Cântico dos Cânticos. Talvez seja um anacronismo chamar os episódios mencionados de bíblicos numa parte da história em que a bíblia ainda não fora gerada...

É justamente essa a tarefa que caberá à narradora. Ela recebe uma proposta (nada indecente, aliás) de Salomão após ter a carta que escrevera ao pai interceptada pela guarda real – carta que entregara ao pastorzinho que rondava o castelo, na qual conta a desfeita feita à árvore genealógica da família com a recusa do rei em consumir o casamento, conclamando o pai a lavar sua honra. Salomão perdoará a conspiração contra o trono, mas, admirado com a redação da carta, pede em troca a participação em um importante projeto: a escrita de um livro que sobreviva como testemunha da glória do rei e de seu povo. Há o templo de Jerusalém, porém, pensa Salomão, quem garante que ele durará séculos? Um edifício pode ficar em ruínas, mas uma narrativa, não.

¹³⁸ Ibidem, p. 56.

*Um livro. Um livro que conte a história da humanidade, de nosso povo. Um livro que seja a base da civilização. Claro, o livro, como objeto, também é perecível. Mas o conteúdo do livro, não. É uma mensagem que passa de geração em geração, que fica na cabeça das pessoas. E que se espalha pelo mundo. O livro é dinâmico. O livro se dissemina como as sementes que o vento leva*¹³⁹.

Acompanharemos, então, a escrita das escrituras...por uma mulher. Embora tentada a dizer ao rei *faço o livro desde que trepes comigo*¹⁴⁰, ela resiste e se prepara para a tarefa que os outros escribas homens não conseguiram cumprir. Deixando de lado o papel de virgem ninfomaníaca – se tal junção é possível – ela passa a ser a criadora absoluta da história do universo. Tal narrativa, consagrada e sacralizada atualmente, é descrita de maneira banal, fortuita, como fruto da inspiração do momento e não de uma escuta da voz divina. A narradora não está imbuída de sentimentos sagrados e respeitosos, pelo contrário: ironiza as histórias e a necessidade das pessoas por histórias confortadoras sobre as origens. Considerando o fanatismo religioso atual, percebemos a ousadia de Scliar em criar uma nova versão para a verdade sacramentada. O humor lancinante não esconde que a questão é polêmica: uma mulher escreveu a Bíblia, e a escreveu como produto ficcional.

A inspiração fraqueja no início. *O que fazer? Vamos de Deus mesmo, pensou. (...) Por que Deus e não Deusa? (...) Salomão falava em Deus, os velhos falavam em Deus, meu pai falava em Deus. Deus!, bradavam as rochas da montanha. Deus!, gritavam os pássaros, os canoros e os mudos. Deus, portanto. Na minha cabeça, Deus seria apenas a energia geradora, não uma figura antropomórfica a reinar sobre a criação. Que Salomão e outros o imaginassem como homem, a mim não importava. Expressaria minha descrença, e meu protesto, abstendo-me de descrever a divindade. Que o imaginassem como um velho de brabas brancas e olhar severo, a mim não importava*¹⁴¹.

A questão feminina aparece na obra de maneira interessante: a narradora é o oposto do clichê de mulher bonita e passiva, o que a torna um divertido símbolo de contestação do poder patriarcal: uma mulher pode ser feia e pode ter idéias próprias. De maneira engraçada, mas feroz, uma crítica irônica é lançada contra o domínio masculino sobre a interpretação do universo: aqui quem

¹³⁹ Ibidem, p. 116.

¹⁴⁰ Ibidem, p. 120.

¹⁴¹ Ibidem, p. 124-125.

interpreta o universo é uma mulher. Ainda que os homens optem por determinada visão de Deus – uma que reafirme seu poder –, para a narradora, de pensamento independente, tudo é visto como uma versão – ela com a sua, eles com a que melhor lhes convier.

E assim a narradora segue, empolgada: *No começo criou deus o céu e a terra. (...) Deus disse, faça-se a luz, e a luz se fez*¹⁴². Narra a criação do homem e da mulher. A história da costela contada pelos anciãos parece-lhe bobagem, além de uma afronta. Decide criar um texto mais excitante: homem e mulher são criados independentemente, e são arrebatados pela paixão no jardim do Éden, fazendo sexo por toda parte, sob o olhar benévolo de Deus, que não os expulsa do paraíso, mas os encoraja. A narradora não sabe, ao terminar, se aquilo é um texto histórico ou uma maneira de seduzir Salomão. O rei lê o pergaminho e decide consultar os anciãos. Um deles vai, excitado, ao quarto da narradora, que o rejeita. Como vingança, o ancião veta o texto. E assim, com a primeira versão censurada, acabamos por receber a outra: Eva nasceu da costela de Adão...

A narradora, agora, só escreve o que os anciãos vão narrando: as conhecidas histórias bíblicas em versão oficial. Não concorda com tais versões, achando-as, inclusive, mal explicadas, porém deve se submeter às narrativas masculinas. Contudo, ainda assim há uma mudança positiva na heroína: *eu tinha a certeza de que estava a caminho – na vida e no texto*¹⁴³. A libido frustrada é compensada pela narrativa, que passa a ser uma busca pelo passado, ou, até mesmo, a invenção do passado. A História ainda seguirá com a visita da rainha de Sabá, o retorno do pastorzinho, e, quem sabe, a tão esperada noite de núpcias com Salomão. No entanto, aqui me despeço da heroína, pois já encontrei o que desejava.

Penso que, recontando muitas histórias de Scliar, possuindo-as à minha maneira, demonstrei como a parte ficcional do autor tematiza a narrativa como o espaço de construção de diferentes traduções da identidade judaica. A memória de um povo (imaginado?) se faz como narrativa, e é como escrita que permanece reinventando-se. Contar é, talvez não mais paradoxalmente, o movimento de preservação e de autofagia ao mesmo tempo.

No ato de contar, Scliar é um autor que não mistura de maneira ambígua o biográfico e o ficcional, a não ser que consideremos que tudo que é escrito já traz, em si, ficção. A farta obra de Scliar é um mundo mapeado, em que

¹⁴² Idem.

¹⁴³ Ibidem, p. 143.

vislumbramos um projeto literário, que se desenvolve aos poucos, coerentemente. Há repetições e plágios de si, mas esses não são vistos como uma falha. Embora haja sempre uma história contada, o teor dos comentários de diversos narradores aponta para uma subversão discreta das convenções ao introduzir um elemento de dúvida sobre o que é narrado. As histórias pairam como criação, sem nunca atingir o estatuto de verdade.

Seja como escritor e judeu criado por si próprio, seja como um criador de narrativas, Scliar projeta uma visão paródica do mundo, uma comicidade que quebra os momentos que ficam a um passo do trágico. O universo de tintas autobiográficas é dominado pela imagem de um escritor tolerante, espontâneo, dialético, que harmoniza elementos díspares da escrita e do judaísmo. O universo ficcional, moldado por um humor entre o poético e o corrosivo, é constituído por figuras oprimidas, muitas vezes patéticas, em difícil luto, que se debatem frente ao testamento e indagam a herança: *o que fazer com você?* A herança, como uma esfinge, resta em silêncio e impávida. A resposta, aparentemente, não está na herança nem nas pesadas gavetas do arquivo, mas nas escolhas de cada indivíduo. Que cada um faça sua busca em espiral.