

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

LEMUEL DE FARIA DINIZ

O PROJETO FICCIONAL DE MOACYR SCLiar NAS OBRAS OS
VENDILHÕES DO TEMPLO (2006), *A MULHER QUE ESCREVEU A*
BÍBLIA (2007) e *MANUAL DA PAIXÃO SOLITÁRIA* (2008)

São Paulo

2015

LEMUEL DE FARIA DINIZ

O PROJETO FICCIONAL DE MOACYR SCLiar NAS OBRAS OS
VENDILHÕES DO TEMPLO (2006), *A MULHER QUE ESCREVEU A*
BÍBLIA (2007) e *MANUAL DA PAIXÃO SOLITÁRIA* (2008)

Tese apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Letras da Universidade
Presbiteriana Mackenzie, de São Paulo,
Campus Higienópolis, como requisito
parcial à obtenção do título de Doutor em
Letras.

ORIENTADOR: Prof. Dr. João Cesário Leonel Ferreira

São Paulo

2015

D585p Diniz, Lemuel de Faria
O projeto ficcional de Moacyr Scliar nas obras Os
vendilhões do Templo (2006), A mulher que escreveu a Bíblia
(2007) e Manual da paixão solitária (2008) / Lemuel de Faria
Diniz– 2015.
206 f. : il. ; 30 cm.

Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Presbiteriana
Mackenzie, São Paulo, 2015.
Referências bibliográficas: f. 191-206.

1. Scliar, Moacyr. 2. Literatura - crítica. 3. Romance. 4.
Trilogia. I. Título.

CDD 801.95

LEMUEL DE FARIA DINIZ

O PROJETO FICCIONAL DE MOACYR SCLiar NAS OBRAS OS
VENDILHÕES DO TEMPLO (2006), *A MULHER QUE ESCREVEU A*
BÍBLIA (2007) e *MANUAL DA PAIXÃO SOLITÁRIA* (2008)

Tese apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Letras da Universidade
Presbiteriana Mackenzie, de São Paulo,
Campus Higienópolis, como requisito
parcial à obtenção do título de Doutor em
Letras.

Aprovada em

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. João Cesário Leonel Ferreira – Presidente

1º. Examinador (a)

2º. Examinador (a)

3º. Examinador (a)

4º. Examinador (a)

À minha amada esposa, Bianca Nantes
Nunes; à toda minha família e amigos, em
especial aos meus pais, Almir e Ana.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela vida e pela realização deste trabalho.

À UFMS, instituição da qual faço parte.

Às Professoras Dr^a. Ana Lúcia Trevisan e Dr^a. Maria Helena de Moura Neves, cuja amizade sincera e apoio jamais terei como retribuir.

Aos Professores Dr. Alexandre Huady Torres Guimarães e Dr^a. Aurora Gedra Ruiz Alvarez, acima de tudo, pelo carinho.

Às Professoras Dr^a. Marisa Philbert Lajolo, Dr^a. Maria Luiza Guarnieri Atik e Dr^a. Glória Carneiro do Amaral, pelo fornecimento de informações bibliográficas de grande utilidade, e a todos os professores da Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, de São Paulo.

À CAPES, pela bolsa concedida durante parte da pesquisa.

AGRADECIMENTO ESPECIAL

Ao meu orientador, Prof. Dr. João Cesário Leonel Ferreira, cujo estímulo intelectual, erudição refinada e generosidade foram indispensáveis para a realização desta investigação.

A intertextualidade, nos escritos de Scliar, é a fonte da sua criatividade, possivelmente mesmo o tema principal da sua obra (Gilda Salem Szklo).

RESUMO

O objetivo principal desta tese é investigar se no conjunto da produção literária do escritor Moacyr Scliar (1937-2011) os livros *Os vendilhões do templo* (2006), *A mulher que escreveu a Bíblia* (2007) e *Manual da paixão solitária* (2008) foram elaborados intencionalmente como uma trilogia, ou se, ao contrário disso, se essas obras foram construídas individualmente sem se pensar na constituição de uma tríade. Para tal, serão utilizadas entrevistas concedidas por Scliar na *Folha de São Paulo*, em livros publicados, no *site* do escritor e em pesquisas realizadas no *Google*. Essas entrevistas serão cotejadas com diversos estudos críticos sobre Scliar e também com depoimentos do próprio autor gaúcho a fim de se “testar” a veracidade das afirmações do escritor e se obter subsídios que levem a uma conclusão plausível. A metodologia também incluirá uma análise interna, que se efetivará na leitura crítica das três referidas obras, buscando na organização delas elementos que apontem para um projeto unificado ou não. Nessa parte da pesquisa se atentará para a relação estrutural entre os livros acima citados, por meio de um estudo do foco narrativo, dos cenários, das personagens, etc., buscando relações entre os romances. Os resultados da pesquisa demonstraram que a dessacralização é o traço que confere aos três livros a feição de uma trilogia. Nesse lastro dessacralizador, a presença e a atuação dos pássaros, as práticas sexuais “irregulares” e a crítica às religiões são recorrentes.

Palavras-chave: Moacyr Scliar. *A mulher que escreveu a Bíblia*. *Os vendilhões do Templo*. *Manual da paixão solitária*. Trilogia.

ABSTRACT

The main objective of this thesis is to investigate whether the whole of the literature of the writer Moacyr Scliar (1937-2011) the books *Os vendilhões do templo* (2006), *A mulher que escreveu a Bíblia* (2007) e *Manual da paixão solitária* (2008) were intentionally designed as a trilogy, or if, on the contrary, if those works were built individually without thinking about the constitution of a triad. To do this, interviews will be used Scliar granted for the *Folha de São Paulo*, in published books, the writer's *website* and on searches performed in *Google*. These interviews will be collated with several critical studies on Scliar and with the author's own testimony gaucho in order to "test" the veracity of the author's claims and obtain subsidies that lead to a plausible conclusion. The methodology will also include an internal review, which will be realized in the critical reading of those three works, seeking the organization of them elements that point to a unified project or not. In this part of research was then consider the structural relationship between the above mentioned books, through a study of the narrative focus of the scenarios, the characters, etc., searching for relationships between novels. The survey results showed that the desecration is the trait that gives three books to feature in a trilogy. In this desecration's ballast, the presence and activity of birds, sexual practices "irregular" and criticism of religions are recurrent.

Keywords: Moacyr Scliar. *A mulher que escreveu a Bíblia*. *Os vendilhões do Templo*. *Manual da paixão solitária*. Trilogy.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE MOACYR SCLiar.....	16
2.1	O PERÍODO PARA ELABORAÇÃO DOS ROMANCES.....	16
2.2	A ESCRITA A PARTIR DE TEXTOS E IDEIAS.....	22
2.3	A AMPLIAÇÃO DE LACUNAS.....	31
2.4	A INFLUÊNCIA DOS EDITORES.....	40
2.5	A LINGUAGEM MÉDICA.....	49
2.6	OS PARATEXTOS.....	58
3	A DESSACRALIZAÇÃO E AS AVES.....	71
3.1	OS PÁSSAROS EM OUTRAS OBRAS DE SCLiar	74
3.2	AS MÚLTIPLAS FUNCIONALIDADES DOS PÁSSAROS...	83
3.3	AS AVES NA TRILOGIA.....	95
4	A DESSACRALIZAÇÃO E O ARRIVISMO.....	106
4.1	O ARRIVISMO EM OUTROS TEXTOS DE SCLiar.....	106
4.2	O ARRIVISMO NA TRILOGIA.....	108
4.3	O ARRIVISMO E A ESCRITA.....	118
5	A DESSACRALIZAÇÃO: ELEMENTO CENTRAL NA TRILOGIA.....	121
5.1	A DESSACRALIZAÇÃO DO JUDAÍSMO/CRISTIANISMO.....	121
5.2	A DESSACRALIZAÇÃO PELA ESCRITA E POR ALGUMAS ABOMINAÇÕES.....	148

5.3	A DESSACRALIZAÇÃO PELO HUMOR E PELO SEXO PROIBIDO.....	158
5.4	A DESSACRALIZAÇÃO PELAS ATITUDES E PELA IMAGEM DE DEUS.....	176
6	CONCLUSÃO.....	187
	REFERÊNCIAS.....	191

1. INTRODUÇÃO

No conjunto da produção literária do escritor Moacyr Scliar (1937-2011) figuram mais de setenta livros de gêneros diferenciados, tais como romances, ensaios, crônicas, ficções infanto-juvenis e contos. O escritor gaúcho teve suas obras publicadas em mais de vinte nações e foi reconhecido quatro vezes com o “Prêmio Jabuti” (em 1988, 1993, 2000 e 2009), respectivamente, pelas obras *O olho enigmático* (categoria Contos), *Sonhos tropicais* (categoria Romance), *A mulher que escreveu a Bíblia* (categoria Romance) e *Manual da paixão solitária* (categoria Romance, também escolhida obra de Ficção do Ano). Além de colaborador em vários órgãos da imprensa no país, como a *Folha de São Paulo* e o *Jornal Zero Hora* (RS), Scliar foi membro da Academia Brasileira de Letras a partir do ano 2003.

Segundo Regina Zilberman, a obra de Scliar é perpassada por duas influências: “uma é sua condição de filho de emigrantes; a outra é a sua formação como médico de saúde pública, porta de entrada para a realidade social brasileira” (ZILBERMAN, 2003, p. 264). Em outra análise sobre a obra de Scliar, Zilberman destaca que o escritor porto-alegrense é autor da tese de doutorado *Da Bíblia à psicanálise: saúde, doença e medicina na cultura judaica* (1999) (ZILBERMAN, 2013, p. 10).¹ Disso resulta que, por vezes, Scliar valeu-se de seus conhecimentos médicos como materiais para as suas criações literárias, o que se verifica, por exemplo, no fato de o escritor gaúcho ser autor de vinte e uma obras com temática médica.² De acordo com Manuel da Costa Pinto em artigo para a *Folha de São*

¹ Em sua condição de Doutor em ciências, Scliar foi “professor de medicina preventiva na Faculdade Federal de Ciências Médicas de Porto Alegre”, conforme lê-se em *A linguagem médica*, escrito pelo escritor para a Coleção Folha Explica (SCLIAR, 2002, p. 81).

² As obras com temática médica são as seguintes, divididas por gêneros. Contos: *Histórias de um médico em formação*; romances: *Doutor Miragem*, *Sonhos tropicais*, *A majestade do Xingu*; literatura infanto-juvenil: *O livro da medicina*, *Aprendendo a amar e a curar*, *Respirando liberdade*; crônicas: *O olhar médico*: crônicas de medicina e saúde, e *Território da emoção*: crônicas de medicina e saúde, este organizado por Regina Zilberman; ensaios: *Um olhar sobre a saúde pública*, *Do mágico ao social*: a trajetória da saúde pública, *Cenas médicas*, *Oswaldo Cruz*: cadeira 5, ocupante 2, *A paixão transformada*: história da medicina na literatura, *A face oculta*: inusitadas e reveladoras histórias da medicina, *Meu filho, o doutor*: medicina e judaísmo na história, na literatura e no humor, *A linguagem médica*, *Oswaldo Cruz & Carlos Chagas*: o nascimento da ciência no Brasil, *Saturno nos trópicos*: a melancolia européia chega ao Brasil,

Paulo de 28 de fevereiro de 2011, a tradição judaica aparece desde *A guerra no Bom Fim*, o primeiro romance de Scliar, editado pela primeira vez em 1972. Para Pinto, a história é outra constante na ficção de Scliar, inscrito numa linhagem de médicos-escritores, como Pedro Nava (1903-1984) e Guimarães Rosa (1908-1967).

A problematização da pesquisa pode ser enunciada na seguinte pergunta: “As obras *Os vendilhões do templo* (2006), *A mulher que escreveu a Bíblia* (2007) e *Manual da paixão solitária* (2008) constituem uma trilogia no projeto ficcional de Moacyr Scliar?”, isso porque se tem o objetivo de verificar se, no conjunto da produção ficcional de Scliar, as referidas obras foram elaboradas intencionalmente como uma trilogia, ou se, ao contrário disso, essas obras foram construídas individualmente sem se pensar na constituição de uma tríade. Os três referidos livros possuem aspectos semelhantes, principalmente no que se refere à reelaboração de passagens e personagens bíblicas, bem como na dessacralização do Deus judaico-cristão. Aliás, nesse ínterim, é bom se pontuar que, segundo Aurélio Buarque de Holanda Ferreira em seu *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, dessacralização é “o ato ou efeito de dessacralizar”, sendo que o verbo dessacralizar significa “tirar o caráter sagrado de” (FERREIRA, 2004, p. 661). O Deus que está presente nas três obras destoa muitas vezes do Senhor registrado na *Bíblia* como amoroso, santo, justo, bondoso, onipotente, onisciente e onipresente. Portanto, nessa pesquisa, quando se emprega o termo “dessacralização” se pretende referir às ações que concorrem para promover a destituição ou a exclusividade desses atributos do Criador, bem como delinear os narradores e personagens adotando toda sorte de práticas que O afrontam na sua santidade, como o adultério. Para se demonstrar isso, por vezes os atributos de Deus são evidenciados por meio de citações bíblicas, as quais seguem a versão Revista e Corrigida da tradução realizada por João

Ferreira de Almeida.³ A temática bíblica justifica, ao menos preliminarmente, a aproximação dos três romances, nos quais ocorre esse fenômeno.

As hipóteses que norteiam essa pesquisa são as seguintes:

a) No conjunto da obra de Scliar diversos textos foram construídos por meio da recriação de narrativas bíblicas,⁴ porém nas obras *A mulher que escreveu a Bíblia*, *Manual da paixão solitária* e *Os vendilhões do Templo*⁵ essa recriação se dá de maneiras diferenciadas;

b) a utilização de aves, presente em trechos de *A guerra no Bom Fim*, primeiro romance da carreira literária de Scliar, e em alguns outros textos do escritor gaúcho, como o conto “Os pássaros”, recebe um tratamento diferenciado na trilogia;

c) nas obras AMQEB, MPS e OVT há uma unidade estrutural no que tange: 1) à presença de personagens arrivistas⁶ e do 2) tempo cronológico. 3) Além disso, nesses romances os deslocamentos espaciais impostos ou desejados aos/pelos personagens principais conferem aos livros um vigor narrativo importantíssimo para o desenvolvimento da trama. 4) Nos livros da trilogia os narradores demonstram predileção em narrar práticas sexuais anômalas, se se considerarem os padrões tradicionais conservadores da cultura judaico-cristã (zoofilia, masturbação, felação, atos homossexuais, *swing*, *voyeurismo*, *ménage a trois*) e em todos os livros da trilogia os narradores se valem de palavras estrangeiras na construção de seus discursos. Nas obras da trilogia o relato dessas práticas sexuais anômalas – em relação aos demais textos de Scliar – têm o propósito de dessacralizar o Deus do Judaísmo e do Cristianismo, bem como dos Seus mandamentos, registrados na *Bíblia*. 5) Quanto ao foco narrativo, nas obras da trilogia predominam narradores protagonistas e narradores heterodiegéticos.

³ Para esta investigação foi utilizada a *Bíblia de Estudo Aplicação Pessoal*, que contém a referida versão.

⁴ Dentre os textos elaborados por meio da recriação de narrativas da *Bíblia*, figuram os contos “No seio de Abraão”, “As ursas”, “As pragas”, “Diário de um comedor de lentilhas”, “Entre os sábios” e “Os profetas de Benjamin Bok”.

⁵ Daqui por diante as referidas obras serão citadas apenas com as letras iniciais, ficando grafadas, respectivamente, assim: AMQEB, MPS e OVT.

⁶ Um personagem arrivista é aquele que faz de tudo para vencer na vida. O conceito de arrivismo será melhor explicado no decorrer da tese.

d) no conjunto da produção literária de Scliar, as frequentes sugestões temáticas de Luiz Schwarcz, seu editor na Companhia das Letras, foram realizadas também na elaboração da trilogia. É possível que após o êxito de AMQEB, o editor tenha sugerido a Scliar que ele produzisse mais dois romances no mesmo “estilo” – ficcionalização de textos da *Bíblia* –, a fim de se criar uma trilogia. Isso seria comercialmente rentável para a editora, que aprecia trabalhar com trilogias.

Esses vértices delineiam uma possível intencionalidade da produção de uma trilogia com as obras AMQEB, OVT e MPS.

Em cada um dos capítulos dessa tese se pretende confrontar os referidos livros com diversas entrevistas concedidas por Moacyr Scliar, bem como textos diversos de autoria dele, a fim de se tecer reflexões que ajudem a constatar se as três obras foram escritas intencionalmente como uma trilogia. As entrevistas dadas por Scliar também serão cotejadas com diversos estudos críticos sobre o escritor. Dentre os depoimentos do autor gaúcho publicados em livros, constam a entrevista de Scliar no livro *Autores e ideias: entrevistas*, organizado por Mona Dorf. Foi consultada também a autobiografia de Moacyr Scliar, intitulada *O texto, ou: a vida: uma trajetória literária*. A metodologia também incluirá uma análise interna, que se efetivará na leitura crítica dos romances, buscando na organização deles elementos que apontem para um projeto unificado ou não.

Nesses termos, o primeiro capítulo tem por objetivo expor o processo de criação do escritor porto-alegrense, enfocando o período que Scliar leva para a elaboração dos seus romances, bem como se efetiva a sua produção literária a partir de textos e ideias em voga. Nessa primeira parte da pesquisa, também se discutirá sobre a técnica que Scliar usa para elaborar seus textos “preenchendo” as lacunas deixadas pelas narrativas bíblicas. Ainda nesse capítulo inicial, será investigada a influência dos editores na escrita do autor, bem como o emprego da linguagem médica e dos paratextos nas suas obras.

O segundo capítulo se ocupará de demonstrar a dessacralização que ocorre por meio das aves, principalmente da (o) pomba (o). A presença dos pássaros na trilogia é diferente da maneira como esses seres se fazem presentes

em outros textos de Scliar. Portanto, essa seção se deterá em expor como ocorrem essas diferenciações no decorrer da produção literária do escritor.

No terceiro capítulo se investigará o arrivismo que acompanha a dessacralização realizada pelos personagens. Além do vendilhão, muitos líderes religiosos fazem qualquer coisa para atingir seus objetivos materialistas e justamente por isso incorrem em práticas que suplantam os desígnios divinos. Isso perpassa a trilogia.

Se o segundo e o terceiro capítulos da pesquisa se dedicaram a demonstrar a presença da dessacralização por meio de argumentos mais específicos – a atuação dos pássaros e o arrivismo –, na última seção do trabalho serão realizadas análises que revelam outros aspectos da amplitude desse dessacralizar, como o emprego do humor e a crítica ao “comportamento” divino.

Além do ineditismo da proposta da tese a ser desenvolvida, há que se levar em conta a unanimidade que Scliar goza como grande escritor da literatura brasileira contemporânea. Some-se a isso o fato de que a obra do escritor gaúcho é objeto de diversos estudos no exterior, a exemplo do que se constatou na “International Conference Brasilidades – Jewish Belonging in Brazilian Literature”, realizada de 05 a 06 de maio de 2014. Nesse evento, Natasha Gordinsky e Dennis Sobolev, da Universidade de Haifa, terceira maior cidade de Israel, apresentaram suas pesquisas sobre Scliar, no Instituto Goethe, em São Paulo.⁷ Uma das representantes brasileiras no evento, Lyslei Nascimento, da UFMG, apresentou seu texto “The Miniaturization of the World in Moacyr Scliar’s Writing”.

⁷ O trabalho apresentado por Natasha Gordinsky tinha por título “Moacyr Scliar’s Leopards: Misreading the Jewish Canon” e foi exposto no dia 06 de maio, enquanto a pesquisa de Dennis Sobolev, “Identity as Allegory in Samuel Rawet and Moacyr Scliar”, foi apresentada no dia anterior. O referido evento contou com a parceria da USP, UNICAMP, Goethe Institut, Freie Universität Berlin e Dahlem Humanities Center.

2. O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE MOACYR SCLIAR

Este capítulo tem por objetivo contrastar diversas entrevistas fornecidas pelo escritor Moacyr Scliar, a fim de verificar se os livros AMQEB, MPS e OVT foram elaborados intencionalmente como uma trilogia, ou se, ao contrário disso, se essas obras foram construídas individualmente sem se pensar na constituição de uma tríade. As entrevistas utilizadas foram obtidas na *Folha de São Paulo*, em livros publicados, no *site* do escritor e em pesquisas realizadas no *Google* e no *YouTube*. Essas entrevistas serão cotejadas com diversos estudos críticos sobre Scliar a fim de se “testar” a veracidade das afirmações do escritor. Dentre os depoimentos do autor gaúcho publicados em livros, constam a entrevista de Scliar no livro *Autores e ideias: entrevistas*, organizado por Mona Dorf (1960). Foi consultada também a autobiografia de Moacyr Scliar, intitulada *O texto, ou: a vida: uma trajetória literária*.

2.1 O PERÍODO PARA ELABORAÇÃO DOS ROMANCES

Considerando todo o *corpus* de entrevistas que serão consultadas na feitura dessa pesquisa, o que se nota é que apenas uma entrevistadora formula uma questão diretamente relacionada ao livro OVT. Outro dado interessante dessa entrevista é o seu formato de publicação, a saber, uma revista virtual. Scliar também forneceu depoimentos a outros periódicos virtuais, como será demonstrado posteriormente. Quanto a essa primeira entrevista a ser analisada, ela foi publicada na revista acadêmica eletrônica *WebMosaica*, vinculada ao ICJMC (Instituto Cultural Judaico Marc Chagall), o qual tem por meta contribuir para a preservação da memória judaica do Rio Grande do Sul. Desde julho de 2009, o ICJMC tem o apoio da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) para publicações para a *WebMosaica*, sendo o público-alvo constituído por pesquisadores, professores e estudantes das áreas de Letras, Ciências Humanas, Ciências Sociais, Comunicação, Psicologia e Educação e demais interessados por Estudos Judaicos. Nesse contexto, segue a pergunta formulada

por Regina Zilberman, professora da UFRGS, a Moacyr Scliar, bem como a resposta deste:

REGINA ZILBERMAN: Gostaria de que comentasses o processo de criação de teus romances. A redação de alguns deles, como *A estranha nação de Rafael Mendes* ou *Cenas da vida minúscula*, tomou um longo tempo, em decorrência da reelaboração da narrativa. *Os vendilhões do templo* também parece ter sido um projeto demorado, desde a ideia original até a publicação do romance. Poderias contar como funciona tua “oficina” de escritor?

Moacyr Scliar: **No meu caso o processo criativo começa com algum “fator desencadeante”, que pode ser** um episódio histórico, uma pessoa que conheci, uma história que me contaram, **uma notícia de jornal...** Daí em diante é uma incógnita. Sou muito rápido escrevendo para jornal, mas quando se trata de uma ficção mais longa é diferente; aí períodos de rapidez se alternam com outros de muita lentidão, resultante de dúvidas que vão desde a questão do foco narrativo até a incerteza quanto à validade do projeto (não foram poucos os que abandonei). No caso de *Vendilhões*, foram dezesseis anos desde a ideia inicial até a conclusão; reescrevi muitas vezes. Mas isto é normal numa tarefa que, afinal, implica uma aventura no desconhecido de nossas mentes... (ZILBERMAN, 2009, p. 118, grifo nosso)

O fragmento acima é relevante, inicialmente, pois nele se verifica o escritor admitindo que um dos fatores desencadeantes para sua produção literária é uma notícia de jornal. Considerando os demais aspectos da fala do autor, constata-se que, se se confrontar o excerto acima com uma entrevista concedida pelo escritor gaúcho nos anos 1990, o trecho do depoimento de Scliar acima exposto encontra uma consonância muito significativa. Em 04 de fevereiro de 1996, por ocasião do lançamento de seu livro *Contos reunidos*, Scliar foi entrevistado por Adriano Schwartz na *Folha de São Paulo* e, dentre as perguntas feitas pelo jornalista, estava a “Em que o sr. está trabalhando agora?”, ao que o romancista respondeu:

Tenho uma primeira versão de uma novela pronta, em que comecei a trabalhar em agosto de 93. Ela trata de um personagem bíblico, do Novo Testamento, que absolutamente me fascina, o vendilhão do templo. É uma história transportada para o Brasil de hoje, que trata da vida deste personagem. Preciso, porém, trabalhar nela ainda. [Nessa mesma entrevista, respondendo a outra pergunta de Schwartz, Scliar explica que] o romance [...] é uma obra de carpintaria, de artesanato. Um romance é construído ao longo do tempo, são várias tramas paralelas, cujo resultado final é um painel do qual alguns momentos podem não ser tão bons. Eu

me lembro de vários romances em que pulei pedaços, trechos muito chatos. (SCHWARTZ, 1996, p. 5)

A declaração concedida a Regina Zilberman é corroborada pela afirmação de Scliar a Adriano Schwartz no que se refere ao tempo necessário para a finalização da obra OVT, publicada pela Companhia das Letras no ano de 2006. A distância de dezesseis anos que situam o ano em que Scliar revela ter tido a ideia para a construção da narrativa até a publicação do livro é justificada pelo autor como proveniente de suas “dúvidas que vão desde a questão do foco narrativo até a incerteza quanto à validade do projeto”, conforme se lê no primeiro excerto supracitado. Essas dúvidas e cuidados de Scliar na elaboração de seus romances são reconhecidos pela crítica no que se refere à obra AMQEB. Escrevendo para a coluna “Livros”, da Revista *Veja*, Carlos Graieb pontua, em seu ensaio “No início era ela: E se a *Bíblia* tivesse sido escrita por uma mulher?”, que o foco narrativo de AMQEB foi escolhido com propriedade no sentido de que, apesar de o enredo estar situado nos tempos salomônicos, a “esperteza de Scliar está no fato de que a narradora, no fundo, é uma mulher do presente. Isso lhe permite usar o linguajar moderno – e até abusar dele” (GRAIEB, 1999, p. 197).

No depoimento fornecido ao jornalista da *Folha de São Paulo*, o médico-escritor revela que um dos motivos de gastar bastante tempo para finalizar um romance advém de ele se colocar na posição do leitor, quando evidencia sua preocupação em produzir um romance bom o suficiente para não entediar o público: “Eu me lembro de vários romances em que pulei pedaços, trechos muito chatos”.

A interação do leitor para com Scliar foi reconhecida pelo próprio escritor gaúcho em várias crônicas, como a intitulada “Quem são os vendilhões do Templo?”, publicada originalmente na edição do dia 26 de maio de 2006 do jornal *Zero Hora*, de Porto Alegre e, posteriormente, compilada por Regina Zilberman no livro *A poesia das coisas simples* (2012). No primeiro parágrafo dessa crônica se verifica também que o romancista levou anos para finalizar OVT, conforme ele já havia dito nas entrevistas supracitadas. Segue o texto:

Pessoas me olham incrédulas quando digo que o título do livro *Os vendilhões do Templo* não foi inspirado pelos recentes acontecimentos

políticos. Não poderia ter sido, pois **comecei a escrever o texto há vários anos**, mas entendo a incredulidade.

A expressão “vendilhões do Templo” incorporou-se à cultura do Ocidente. Ela nasce de um curto e intrigante episódio do Novo Testamento. Mateus, capítulo 21, versículos 12 e 13: “E entrou Jesus no Templo de Deus, e expulsou todos os que vendiam e compravam no Templo, e derribou as mesas dos cambistas e as cadeiras dos que vendiam pombos. E disse-lhes: está escrito – a minha casa é casa de oração, mas vós fizestes dela um covil de ladrões”.

Que houvesse vendedores no Templo, a gente até pode entender. Os pombos que vendiam eram para o sacrifício; as moedas que trocavam eram as dos peregrinos procedentes de lugares distantes. E o lugar que ocupavam, um pátio externo, não era considerado sagrado. Tratava-se, portanto, de um comércio aparentemente normal; por que, então, o “covil de ladrões”? Acerca disso só podemos fazer hipóteses. **Hipóteses e ficções, aliás, são coisa que o texto bíblico frequentemente permite: há lacunas, que podem ser completadas com a imaginação**, como mostrou Dan Brown (faturando alto) em *O Código Da Vinci*. No episódio mencionado, não é impossível que Cristo aludisse a um esquema de corrupção, envolvendo vendedores e quem sabe sacerdotes. De qualquer maneira, um estigma resultou daí, um estigma que acabou se estendendo à atividade do comércio em geral, sobretudo na Idade Média, quando a relação socioeconômica básica processava-se entre senhores feudais e servos. O comerciante era então visto com suspeição, porque não produzia, mas lucrava com a produção.

A modernidade reabilitou em parte o comércio, sobretudo o comércio internacional, mola propulsora da revolução mercantil iniciada no século XV. Com a globalização e o neoliberalismo, o mercantilismo acabou triunfando. A alternativa – a presença do Estado nesta área – parecia condenada ao fracasso, depois da queda do comunismo. Agora, porém, na América Latina, o Estado volta a ressurgir, com Hugo Chávez e Evo Morales. A indignação por este manifestada contra a Petrobrás da Bolívia soou quase como coisa bíblica.

Diferente da agricultura, que põe o ser humano em direta relação com a terra, e diferente da indústria, que o coloca diante da máquina e da matéria-prima, o comércio é, essencialmente, a relação entre pessoas, com todas as ambiguidades e todas as suspeições que daí emergem. Por isso, a cena da expulsão dos vendilhões do Templo é paradigmática e vem se repetindo na história da humanidade. O que só confirma o poder simbólico do texto bíblico. (SCLIAR, 2012, p. 63-64, grifo nosso)

Considerando alguns aspectos da crônica, observa-se que apesar de Scliar mostrar-se um leitor da *Bíblia* e discorrer sobre o arraigamento da expressão “vendilhões do Templo” na cultura ocidental, o escritor não explica a origem da palavra “vendilhão”. Atento a esta questão, por ocasião da oferta da disciplina “Leitura e leitores na literatura brasileira”, ministrada em parceria com a docente Marisa Lajolo, o professor João Leonel ⁸ observa que analisou diversas

⁸ A referida disciplina foi ministrada no primeiro semestre de 2013 na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, no câmpus de Três Lagoas.

Bíblias, como a *Bíblia de Jerusalém* (ecumênica), a *Bíblia Sagrada* traduzida por João Ferreira de Almeida (protestante), a *Bíblia Sagrada NVI* (protestante), a *Tradução Ecumênica da Bíblia* e a *Bíblia Edição Pastoral* (católica), mas o vocábulo “vendilhão” só está presente na *Bíblia Sagrada* traduzida por Matos Soares (católica). Nesta *Bíblia* a palavra “vendilhões” vem assim enunciada nos títulos das passagens de Mateus 21. 12-13 e Marcos 11. 15-19⁹: “Jesus expulsa do Templo os vendilhões”. No texto bíblico, a cena em que Cristo expulsa os comerciantes do Templo também se faz presente em Lucas 19. 45-48,¹⁰ mas em nenhuma Bíblia se encontra o termo “vendilhões” nessa passagem. Na *Bíblia Sagrada* traduzida por Matos Soares a referida passagem é antecedida pelo título “Jesus expulsa do Templo os profanadores”. Quanto ao aproveitamento que Scliar fez da leitura do texto de cada um dos evangelistas, Leonel explica:

Pode-se propor como hipótese que para a primeira história [do livro OVT] de Scliar o relato de Mateus é adequado. No entanto, para a segunda e terceira [de OVT] o texto de Marcos se presta melhor para seus propósitos, uma vez que amplia a discussão para além dos horizontes religiosos. [Uma] Informação paratextual situada na primeira orelha do livro [OVT] [é]: “O episódio da expulsão dos vendilhões do Templo por Jesus Cristo ocupa apenas *dois versículos do Evangelho [...]*” (grifo nosso [de Leonel]). Mateus e Lucas descrevem a passagem com apenas 2 versículos, mas como Lucas não menciona os vendedores de pombas, resta apenas o evangelho de Mateus. Provavelmente o autor baseou-se, pelo menos parcialmente, no evangelho de Mateus como fonte para sua escrita. (LEONEL, 2013)

⁹ Na versão bíblica Almeida Revista e Corrigida, esses textos estão assim enunciados: “E entrou Jesus no templo de Deus, e expulsou todos os que vendiam e compravam no templo, e derribou as mesas dos cambistas e as cadeiras dos que vendiam pombas. E disse-lhes: Está escrito: A minha casa será chamada casa de oração. Mas vós a tendes convertido em covil de ladrões” (Mateus 21. 12-13); “E vieram a Jerusalém; e Jesus, entrando no templo, começou a expulsar os que vendiam e compravam no templo; e derribou as mesas dos cambistas e as cadeiras dos que vendiam pombas. E não consentia que ninguém levasse algum vaso pelo templo. E os ensinava, dizendo: Não está escrito: A minha casa será chamada por todas as nações casa de oração? Mas vós a tendes feito covil de ladrões. E os escribas e príncipes dos sacerdotes, tendo ouvido isso, buscavam ocasião para o matar; pois eles o temiam porque toda a multidão estava admirada acerca da sua doutrina. E, sendo já tarde, saiu para fora da cidade” (Marcos 11. 15-19).

¹⁰ Na versão bíblica Almeida Revista e Corrigida, esse texto está disposto da seguinte forma: “E, entrando no templo, começou a expulsar todos os que nele vendiam e compravam, dizendo-lhes: Está escrito: A minha casa é casa de oração; mas vós fizestes dela covil de salteadores. E todos os dias ensinava no templo; mas os principais dos sacerdotes, e os escribas, e os principais do povo procuravam matá-lo e não achavam meio de o fazer, porque todo o povo pendia para ele, escutando-o”.

O que se depreende da leitura do primeiro parágrafo da crônica “Quem são os vendilhões do Templo?” é que os leitores estavam dialogando com Scliar por ocasião do lançamento recente do romance homônimo. Isso porque a crônica data de 26 de maio de 2006 e o livro OVT foi publicado no ano de 2006. A ideia de Scliar utilizar esse diálogo com seus leitores como substrato para sua crônica aponta para uma atitude muito utilizada por escritores no sistema literário brasileiro, a saber, a divulgação da obra pelo próprio escritor, isso porque ao escrever sua crônica o escritor porto-alegrense também está divulgando seu livro recém-lançado. Ao demonstrar-se um leitor da obra *O Código Da Vinci*, de Dan Brown, e dos mecanismos de elaboração desta, Scliar também se mostra inserido no sistema literário não só por demonstrar conhecer os mecanismos de elaboração dos textos, mas também por estar consciente da questão mercadológica que está agregada na produção literária – Scliar diz que Brown está “faturando alto” com *O Código Da Vinci*. Outros aspectos dessa crônica serão retomados no decorrer da pesquisa, como a afirmação de que o texto bíblico é repleto de lacunas “que podem ser completadas com a imaginação”, asserção que o escritor realiza em diversas entrevistas.

MPS é outro romance que levou tempo para ser finalizado. Embora não se tenha conhecimento de quantos anos foram necessários para isso, sabe-se que o projeto superou o tempo esperado. Conforme Carlos André Moreira no texto “Castos registros de um libertino”, publicado na edição do jornal porto-alegrense *Zero Hora*, de 19 de março de 2009, Luiz Schwarcz, o editor da Companhia das Letras, decidiu publicar uma coleção de “livros eróticos e provocativos de escritores consagrados – inéditos ou não” e contava com a participação de Scliar. “*Manual da paixão solitária*, de Moacyr Scliar, era para sair nessa coleção com o nome de *O irmão de Onã*, mas Scliar precisou reescrever o livro muitas vezes e no fim ele saiu só ano passado [2008], fora da coleção.” (MOREIRA, 2009).

Quanto ao tempo de elaboração de AMQEB, dados obtidos em entrevistas levam a concluir que foram de oito a dezenove anos para a finalização da referida obra. Para se evitar repetições de depoimentos, isso será

demonstrado no próximo segmento, já que o período de escrita de AMQEB e a origem da ideia que motivou esse romance estão muito atreladas.

2.2 A ESCRITA A PARTIR DE TEXTOS E IDEIAS

Cotejando o modo de Scliar compor seus contos publicados em jornal com muitas das demais obras literárias dele, se constata que explicitamente o escritor tinha por hábito elaborar seus textos a partir de outros textos já existentes. AMQEB, MPS e OVT foram elaborados tendo como ponto de partida textos de passagens bíblicas, conforme se pretende esmiuçar na sequência. Outros exemplos disso são as obras *O amigo de Castro Alves* (2008), *O sertão vai virar mar* (2008), *Câmera na mão*, *O Guarani no coração* (1998), *Ataque do comando P. Q.* (2002), *O mistério da Casa Verde* (2008): escritas para a coleção “Descobrimos os clássicos” e destinadas ao público infanto-juvenil, os referidos livros contêm enredos e personagens que terminam por realizar releituras, respectivamente, das poesias de Castro Alves, do relato de Euclides da Cunha em *Os sertões*, do romance *O guarani* de José de Alencar, do romance *Triste fim de Policarpo Quaresma* de Lima Barreto e do conto “O alienista” de Machado de Assis. É muito provável que os livros que Scliar publicou para essa coleção – “Descobrimos os clássicos” – foram encomendados por um editor.

Considerando esse contexto da pesquisa, também é importante se observar que os primeiros livros de Scliar têm muito a ver com os acontecimentos relacionados ao seu Estado, o Rio Grande do Sul, conforme se verifica com a publicação de seu primeiro romance, *A guerra no Bom Fim* (1972).¹¹ Neste, o enredo se estabelece no Bom Fim, bairro da infância do escritor gaúcho. A sinopse dessa obra abarca o referido bairro: Joel é o protagonista desta obra que mescla realismo e fantasia. Ele rememora seus tempos de menino judeu, quando

¹¹ A respeito dessa constatação, é válido se atentar ao que disse Scliar à Zilberman: “Todo autor é autobiográfico quando começa e *A guerra no Bom Fim* é a minha primeira novela (prefiro esta denominação, mais modesta, à de romance). Não posso dizer que me retratei no personagem Joel, mas outros que ali aparecem são até figuras que realmente existiram. E o bairro era aquilo mesmo. Quanto ao período, certamente é importante, com as revelações sobre o Holocausto, a proclamação do Estado e, no caso da comunidade judaica, um maior entrosamento com a cultura brasileira”. (ZILBERMAN, 2009, p. 117-118).

vivia com a família na Porto Alegre dos anos 1940, em pleno bairro Bom Fim, o coração judaico da capital gaúcha. Outras obras do início da carreira literária de Scliar cujo tema é o Rio Grande do Sul são: *Os mistérios de Porto Alegre*, livro constituído de contos e crônicas, datado de 1975 e *A balada do falso Messias* (1976), livro que contém dez contos que falam de homens e mulheres que partilham dos anseios e das tradições judaicas, concretamente vividos no Rio Grande do Sul do século XX. Outra obra inicial de Scliar em que a capital gaúcha também tem destaque é *O ciclo das águas*, romance publicado em 1977, reconhecido com o segundo lugar no Prêmio Érico Veríssimo de Romance.

A constatação de Scliar ter Porto Alegre e o Rio Grande do Sul como pontos de partida iniciais na sua carreira literária foi uma observação também pontuada pela crítica literária Regina Zilberman. Quando da entrevista que realizou com Scliar no ano de 2009, antes de fazer a primeira pergunta para o escritor gaúcho, a estudiosa diz para Scliar que “entre 1972 e 1977 [...] são publicados **os romances de Porto Alegre** - *A guerra no Bom Fim* (1972), *O exército de um homem só* (1973), *Os deuses de Raquel* (1975), *O ciclo das águas* (1977)”. Segundo ela, esses “romances de Porto Alegre” constituem o primeiro período da cronologia dos romances de Scliar, sendo que essa cronologia é constituída de três fases e em todas elas comparece a temática judaica (ZILBERMAN, 2009, p. 116, grifo nosso). Depois de fazer essa exposição ao escritor, Zilberman indaga a Scliar: “gostaria de conhecer tua percepção da trajetória de tua ficção”, ao que ele responde:

Moacyr Scliar: Em primeiro lugar, achei ótima essa cronologia, da qual não tinha me dado conta (nada como uma mestra da literatura para revelar aspectos da obra ao próprio autor...). Ela [a cronologia proposta por Zilberman] realmente descreve minha trajetória. **Comecei [minha carreira literária] lembrando minha vivência na comunidade judaica do Bom Fim**; depois, à medida que a experiência de vida e o horizonte cultural foram se alargando, comecei a explorar a interface judaísmo-Brasil. (ZILBERMAN, 2009, p. 116-117, grifo nosso)

A concordância de Scliar para com a classificação de suas obras proposta por Zilberman é relevante se se levar em conta que em todas as entrevistas obtidas para esta pesquisa em apenas uma houve uma breve

discordância do romancista gaúcho para com a sistematização formulada por teóricos para o conjunto de seus livros publicados, conforme será demonstrado adiante, ainda neste capítulo. Quanto à afirmação de Scliar de que sua trajetória na literatura começou com a abordagem ficcional das suas vivências no Bom Fim, podem ser consideradas as explanações teóricas de Hugo Achugar, por meio das quais se pode pontuar que o bairro do Bom Fim é, para Scliar, o lugar da memória. Porém, na acepção de Achugar o lugar da memória refere-se ao lugar não só geográfico, mas também cultural. Há lugar, lugares, lugares sobre lugares, translugares, entre-lugares, não-lugares. Todos eles podem estar presentes no monumento/narrativa: “Pode-se falar sobre seu lugar a partir de outro lugar” (ACHUGAR, 2006, p. 199). Esse lugar a partir de onde se fala é o *locus* de construção do conhecimento. Daí que “o lugar onde se está, modifica, condiciona, constrói, fecha o discurso” (ACHUGAR, 2006, p. 199). As palavras elucidativas do crítico Hugo Achugar levam a conjecturar que o lugar ou lugares de onde o sujeito-escritor fala é o que “condiciona” e “constrói” seu discurso. Por isso, na trajetória de Scliar a análise dos “romances de Porto Alegre” permite refletir sobre o lugar de onde o sujeito-escritor Scliar fala. Fala a partir de um lugar de transição, de um entre-lugar, de um lugar cultural híbrido. Em outras palavras, o escritor constrói/condiciona sua narrativa a partir desse lugar específico.

A preocupação com uma boa ideia para a elaboração de um livro é uma constante no processo de criação de Scliar, que declara estar sempre atento a qualquer ideia que lhe pareça interessante para usar na composição da trama das suas obras. Segundo explica o escritor rio-grandense-do-sul na autobiografia *O texto, ou: a vida: uma trajetória literária*, o romance *O ciclo das águas* (1975) “foi baseado numa mulher que conheci como médico do Lar dos Velhos”:

Tratava-se de uma anciã, uma pessoa demenciada, que chamava a atenção por várias razões. Em primeiro lugar, era discriminada por outros residentes da instituição. Ninguém queria sentar à mesa com ela, e muito menos partilhar o seu quarto. Apesar disto, estava sempre cantarolando e, mais, mirando-se vaidosamente ao espelho. Quando por acaso ficava doente e eu tinha de vê-la no quarto, ela – que não me reconhecia – pensava, talvez, que estava recebendo a visita de um namorado ou amante; convidava-me a sentar na cama, e logo tentava um assédio. Perguntando daqui e dali, descobri o seu segredo: havia sido prostituta,

dona de bordel, inclusive, antes de empobrecer e ser recolhida ao Lar dos Velhos. O assunto me intrigou e, em Buenos Aires, comprei um livro sobre o tema. O autor falava de uma verdadeira rede de tráfico de mulheres –a Tzvi Migdal – com ramificações em vários países da América Latina. Judias pobres da Europa Oriental deixavam suas aldeias, atraídas pelas promessas de um casamento no Novo Mundo; eram levadas a Paris, iniciadas no sexo e depois apresentadas aos ricos fazendeiros da Argentina, do Uruguai e do Rio Grande do Sul como “francesas”, o que lhes dava um charme especial. **Uma história deprimente, mas irresistível como tema de ficção.** (SCLIAR, 2007a, p. 211-212, grifo nosso)¹²

Além de evidenciar uma preocupação com a condição humana – e, principalmente, com a condição feminina – o trecho supracitado amplia a percepção dos “métodos” por meio dos quais Scliar produziu AMQEB, sendo que esses métodos já são praticados há pelo menos duas décadas. Ou seja, o escritor não só se vale de qualquer situação que lhe sirva de ideia para seus projetos ficcionais, como também consulta textos teóricos e históricos antes de construir suas obras literárias. A elaboração de AMQEB é perpassada não só pela inventividade do escritor – que será demonstrada com mais detalhes na sequência – como também por estudos acadêmicos lidos por Scliar. Porém, há que se levar em conta que entre esses dois processos de composição predomina o critério da inventividade. Esse busca – e aproveitamento – de boas ideias é o que se verifica quando, ao ser indagado por Fernando Bonassi e Terciane Alves com a pergunta: “Como você teve a ideia da abordagem em *A mulher que escreveu a Bíblia?*”, Scliar respondeu:

Este livro mostra que as ideias nascem, para os escritores, de maneira interessante. Há algumas coisas que causam indiferença à maioria das pessoas, mas que, para um escritor, são capazes de ter uma repercussão. A partir daquilo, ele começa a criar, a cabular uma história. Nos anos 80, li *O cânone ocidental*, do norte-americano Harold Bloom, um homem enciclopédico. **Nele, o escritor lança uma ideia muito intrigante:** que a Bíblia não só foi escrita por vários escritores, como uma parte dela foi escrita por uma mulher. Vai mais adiante, dizendo que, se essa mulher tem um papel importante, deve ter sido da corte do rei Salomão. Uma mulher culta, sofisticada, que escreveu a Bíblia. Não sou estudioso e nunca cheguei à conclusão. Nem sei se ele estava

¹² Há dez anos antes de conceder esse depoimento, Scliar já havia mencionado a experiência médica que teve com essa anciã, em seu livro *Porto de histórias: mistérios e crepúsculo de Porto Alegre*. O relato é o mesmo, porém mais detalhado (SCLIAR, 2000, p. 141-143).

brincando. [...] Não é fácil para um homem escrever sobre uma mulher. Narrar uma história que se passa com uma personagem feminina, ainda mais na primeira pessoa [...] Tirando a dificuldade de narrar pela ótica feminina, a história fluiu. Quando vi, havia escrito o livro. (BONASSI; ALVES, 2002, p. 18, grifo nosso)

É bastante curioso que nessa entrevista Scliar mencione ter lido *O cânone ocidental*, de Harold Bloom, mas na epígrafe de AMQEB a referência seja ao livro *The Book of J* [*O livro de J*, em português], também de Bloom. Com o propósito de verificar qual das obras do pesquisador norte-americano o escritor gaúcho teria lido, foi consultado o estudo teórico *O Cântico dos Cânticos: um ensaio de interpretação através de suas traduções*, de Geraldo Holanda Cavalcanti. Chegou-se a esse livro, pois ele contém a apresentação e as “orelhas” escritas por Scliar. Na “Apresentação”, Scliar menciona que Geraldo Cavalcanti é poeta, tradutor de grandes nomes da literatura “(Quasimodo, Montale, Ungaretti, Alvaro Mutis) e, na qualidade de diplomata e de intelectual, dedicou-se à promoção do conhecimento das línguas e culturas latinas.” (SCLIAR, 2005, p. 11). Em seu estudo, Geraldo Cavalcanti menciona que o livro de Bloom utilizado por Scliar é *O livro de J* e acrescenta outros detalhes importantes à sequência dessa pesquisa:

O livro [*A mulher que escreveu a Bíblia*] de Moacyr Scliar retoma numa ficção divertida uma tese de Harold Bloom que em *O livro de J*, escrito em colaboração com David Rosenberg, atribui a uma mulher a autoria do [livro bíblico] Deuterônomo. A obra teria sido escrita um quarto de século após a morte de Salomão enquanto no livro de Scliar ela teria sido composta na corte do rei [Salomão].

Logo após esse comentário, Cavalcanti fornece uma importante informação: a ficha técnica do livro *O livro de J*.¹³ Assim, a partir da informação da ficha técnica de *O livro de J* se pode pensar que se Scliar o leu em português, ele o fez a partir de 1992. Isso permite postular que da leitura do livro de Bloom até a publicação do romance AMQEB, em 1999, tenha havido um espaço de tempo de no máximo oito anos. Todavia, se se considerar o que disse Scliar na entrevista

¹³ “(*O livro de J* – interpretado por Harold Bloom a partir da tradução de David Rosenberg, tradução de Monique Balbuena, Biblioteca Pierre Menard, Rio de Janeiro, Imago Editora Ltda, 1992)” (CAVALCANTI, 2005, p. 172).

concedida a Fernando Bonassi e Terciane Alves – “Nos anos 80, li *O cânone ocidental*, do norte-americano Harold Bloom” – é possível postular que AMQEB tenha demorado uns dezenove anos para ficar pronta. Se ele leu o livro de Bloom em 1980 e teve dificuldades para escrever uma história narrada por uma mulher, e teve sua obra ficcional publicada em 1999, pode ser que tenha levado um espaço significativo de tempo entre a ideia inicial e a produção textual, à semelhança do que ocorreu em OVT. Embora não se tenha uma resposta plenamente conclusiva sobre isso, é importante se considerar a entrevista de Scliar disposta no início da obra *O tio que flutuava* (1988). Intitulada “Literatura é uma forma de vida”, a referida entrevista traz a seguinte afirmação de Scliar, para a indagação “Cada autor tem um jeito próprio de criar seus textos. Qual o seu?”:

Um conto, ou uma crônica para o jornal, eu os escrevo de uma sentada; não só porque são textos mais curtos, como também para transmitir intacta ao papel a carga emocional que os gerou. No caso do romance é diferente: ideias vão me ocorrendo ao acaso, sobre o tema que escolhi, e então vou escrevendo cenas ficcionais, sem nenhuma ordem: um trecho do meio, o final, o começo. Uso para isso qualquer pedaço de papel que me caia nas mãos. Depois que os fragmentos se acumularam em quantidade suficiente, procuro, através deles, encontrar o fio da história, à qual dou então uma redação – mas que ainda é provisória, e escrita à mão. Só depois é que vou datilografar. O que não encerra o processo; depois vem cortar fora, reescrever, colar por cima. (SCLIAR, 1988, p. 5)

O excerto exposto acima serve de ponto de partida para se pensar alguns dos motivos que explicam a “demora” na elaboração dos romances de Scliar: em geral, o trabalho literário do escritor gaúcho é contínuo e criterioso na produção de seus romances. A respeito disso, nota-se que em “Erico, literatura e medicina”, crônica publicada originalmente em 24 de janeiro de 1980 e compilada por Regina Zilberman no livro *A poesia das coisas simples: crônica* (2012), Scliar menciona que, ao escrever seu livro *Doutor miragem* (1978), aprendeu que “para escrever sobre um tema, você tem de digeri-lo primeiro.” Scliar diz que *Doutor miragem* foi uma obra que “escrevi e reescrevi várias vezes – até compreender que tinha de tratar o médico como personagem e não olhar o personagem como

médico” (SCLIAR, 2012, p. 27).¹⁴ Ao que parece, depois que o romancista rio-grandense-do-sul “encontra o fio da história” consegue escrever rapidamente seus livros, conforme se averiguou com AMQEB, por meio da declaração dada por Scliar a Fernando Bonassi e Terciane Alves. Um processo semelhante ocorreu com a elaboração do romance *A majestade do Xingu*. Em depoimento a Regina Zilberman, Moacyr Scliar assegura que “há muito tempo queria escrever sobre ele [Noel Nutels]”, médico que o romancista gaúcho conheceu e admirava: “Só não o fazia porque não sabia como narrar a história, já que eu não queria simplesmente ‘ficcionalizá-lo’”. Na sequência da entrevista, Scliar explica que quando teve a ideia de incluir uma outra personagem, um imigrante judeu-russo tal qual Noel Nutels, se “resolveu a questão” e “A partir daí foi fácil escrever...” (ZILBERMAN, 2009, p. 119). Ou seja, depois que Scliar resolve os entraves à sua criação artística, o texto é escrito com rapidez.

Deve-se observar que Harold Bloom não é o único teórico literário norte-americano que Scliar consulta e se vale na construção das concepções que embasam seu projeto ficcional. Isso pode ser percebido no artigo que Scliar escreveu para a Revista *Língua Portuguesa* – Edição Especial Religião. A revista não contém indicação do ano de publicação, mas, por conter um artigo sobre a atuação do Papa Bento XVI, se presume que tenha sido escrita entre 2005 a 2013, período em que Joseph Ratzinger (1927) foi Sumo Pontífice. Intitulado “As expressões da fé judaica”, nesse texto o escritor gaúcho enaltece o livro *A arte da narrativa bíblica*, de Robert Alter (2007), nestes termos:

Podemos ler a Bíblia de várias maneiras. Em primeiro lugar, pode ser uma leitura religiosa, espiritual – a leitura que faz o crente. Pode também ser uma leitura histórica. Por último, mas não menos importante, pode-se fazer da Bíblia uma leitura literária, e para isso um ótimo modelo é a obra de Robert Alter *A Arte da Narrativa Bíblica* (Cia. das Letras, 285 páginas, tradução de Vera Pereira). O autor, professor de literatura em Berkeley, autoridade no tema, está basicamente interessado na narrativa bíblica,

¹⁴ No texto “Cronista e leitor”, no qual apresenta o livro *A poesia das coisas simples: crônica* (2012), Regina Zilberman pondera que na vida de Scliar as profissões de escritor e médico “não são profissões exercidas separadamente, já que os conhecimentos originários das atividades associadas à saúde aparecem em romances, como *Doutor Miragem* (1978) e *Sonhos tropicais* (1992), e em ensaios, como *Do mágico ao social* e *Cenas médicas*, ambos de 1987.” (ZILBERMAN, 2012, p. 11).

que analisa como obra literária. Grande literatura, aliás, e original. Em primeiro lugar, pela concisão, pela economia; a parábola, por exemplo, narra, em não mais que umas poucas linhas, histórias de grande impacto. Depois, pelo estilo. O narrador bíblico é, como Deus (e como muitos dos escritores em geral), um narrador onisciente; ele sabe de tudo, até mesmo aquilo que está oculto nos corações e nas mentes dos personagens. Mas, diz Alter, esse narrador combina onisciência com discrição. Ele não vai explorar os pensamentos de Caim quando este mata Abel; não precisa fazer isso, porque os personagens bíblicos são personagens poderosos, que vivem até o limite as paixões humanas – o que, entre parênteses, explica a sua permanência. A inveja de Caim não se distingue, a não ser pelo grau (e talvez nem pelo grau), da inveja de um executivo diante do colega mais bem-sucedido. Não é de admirar, portanto, que muitos escritores tenham usado a forma e o conteúdo da Bíblia como fonte de inspiração. Franz Kafka ficou famoso por suas parábolas, Thomas Mann baseou num episódio do Antigo Testamento a sua **tetralogia** *José e Seus Irmãos*. Tudo isso explica a atualidade da Bíblia. Como conclui Robert Alter: “Ao apreciar as narrativas bíblicas como histórias podemos ver com mais nitidez o que elas querem nos dizer sobre Deus, o ser humano e o universo”. (SCLIAR, s.d., p. 17-18, grifo nosso)

Vários aspectos do trecho supracitado servem para exemplificar elementos que compõem o projeto ficcional de Moacyr Scliar. Um deles reside na constatação de que ao discorrer sobre o livro de Robert Alter o escritor porto-alegrense menciona até mesmo a editora que publicou o livro, a saber, a Companhia das Letras. Essa observação é relevante porque não é a primeira vez que Scliar cita a referida editora – ele o fez também nas crônicas “Que país é este? O impasse da literatura brasileira”, publicada originalmente em 28 de maio de 1988, e em “Uma discreta sinfonia para duas gerações”, crônica datada de 29 de dezembro de 1998. Os possíveis propósitos de Scliar citar a editora serão discutidos posteriormente. Por ora, pretende-se delinear que o escritor demonstrasse atento ao fato de que Thomas Mann (1875-1955) é autor de uma tetralogia.¹⁵ Mann é citado outras vezes por Scliar em entrevistas, em *Ilha deserta* (SCLIAR,

¹⁵ Mann é considerado um dos maiores romancistas do século XX, tendo recebido o Nobel de Literatura de 1929. A tetralogia *José e seus Irmãos* (1933-1943) está assim organizada: *As Histórias de Jacó* (1933), *O Jovem José* (1934), *José no Egito* (1936) e *José, o Provedor* (1943). Outro livro muito aclamado do autor é o romance *A Montanha Mágica*, publicado pela primeira vez em 1924. Neste, Thomas Mann faz um retrato de uma Europa em ebulição, no estourar da Primeira Guerra Mundial. No conjunto da obra de Scliar Thomas Mann é citado na crônica “Literatura e medicina: doze obras inesquecíveis”, compilada no livro *A face oculta* (SCLIAR, 2001, p. 57-59). Em *Território da emoção* há uma crônica de mesmo nome, mas seu conteúdo é um pouco diferente da anterior, pois é em parte o resumo da outra, com o acréscimo de algumas informações (SCLIAR, 2013, p. 23-24).

2003, p. 145) e em sua autobiografia *O texto, ou: a vida*, assim como Kafka e Erico Veríssimo também são lembrados em diversas ocasiões. Parece que Scliar está atento não só aos conteúdos dos livros desses autores, como também a forma com que eles dispõem suas obras. Desse modo, se Mann é autor de uma tetralogia, Kafka e Erico Veríssimo são autores de trilogias. Essa disposição das obras dos autores que Scliar admira parece fasciná-lo também.

Ao que parece, o médico-escritor não somente apreciou como também internalizou as ideias de Alter em seu projeto ficcional, passando a reelaborá-las. Em *O texto, ou: a vida*, Scliar se manifesta sobre a narrativa bíblica de uma maneira muito semelhante ao que escreveu no artigo “As expressões da fé judaica”, utilizando praticamente as mesmas palavras e os mesmos exemplos:

A Bíblia é uma obra surpreendente. Como se explica que um livro que começou a ser escrito há quase três mil anos ainda tenha tantos leitores? [...] Uma resposta está no fato de **a Bíblia admitir diferentes tipos de leituras e de interpretações. Em primeiro lugar, podemos ver nela um guia ético-espiritual, uma fonte de disposições e de ensinamentos morais e religiosos. Em segundo lugar, podemos pensar a Bíblia como um documento de caráter histórico, expressão de uma cultura milenar. E, finalmente, podemos ler a Bíblia como um conjunto de textos literários.** O que não é difícil, pelo contrário. Para começar, trata-se de um livro eminentemente legível, mesmo em tradução, e mesmo nos dias atuais. Não é leitura monótona, inclusive porque não falta variedade aos textos. São numerosas narrativas; são numerosos gêneros: histórias, poemas, ditos, profecias. As histórias são vividas por personagens bem delineados, paradigmáticos. **Caim, por exemplo, personifica a inveja como ninguém. A narrativa bíblica é sintética, econômica.** O narrador não perde tempo com a descrição de paisagens, de lugares ou mesmo de personagens; isto tudo fica a cargo da imaginação do leitor. O que interessa é o que aconteceu e a lição que daí se pode extrair. A Bíblia frequentemente utiliza formas diferentes e originais. É o caso da parábola, uma narrativa muito curta (algumas linhas) que sempre termina com uma mensagem. A parábola fascinou grandes escritores, entre eles Franz Kafka. E às parábolas de Kafka não falta também uma mensagem; elas antecipam a tentação do autoritarismo, o desprezo do ser humano que caracterizariam o nazismo e o stalinismo. (SCLIAR, 2007a, p. 79-81, grifo nosso)

No fragmento acima os trechos deixados em negrito são os que são muito semelhantes ao que Scliar escreveu no artigo para a Revista *Língua Portuguesa*. Tal qual fez no artigo “As expressões da fé judaica”, Scliar menciona as parábolas de Kafka. Apesar disso, o excerto acima amplia as ideias do artigo

da Revista no sentido de que aqui o escritor gaúcho afirma que acaba por incentivar a leitura bíblica ao afirmar que a Bíblia é uma obra “eminente legível”. É interessante se considerar que as ideias de Alter, internalizadas por Scliar, perpassam a elaboração das obras MPS e OVT no sentido de que estas foram construídas a partir da ampliação das lacunas do texto bíblico, o qual é sintético em sua especificidade.

2.3 A AMPLIAÇÃO DE LACUNAS

Retomando a classificação proposta por Regina Zilberman para a obra de Scliar na entrevista “Do Bom Fim para o mundo”, se observa que, passada a fase dos “romances de Porto Alegre”, o tema para a criação de Scliar também foi alterada. Na análise de Regina Zilberman, o segundo período da cronologia literária de Scliar enfoca a exploração da interface judaísmo-Brasil, abarcando obras como *O centauro no jardim*, *A estranha nação de Rafael Mendes* e *Cenas da vida minúscula*, publicadas entre 1980 e 1991. O terceiro período da cronologia scliariana ¹⁶ abrange AMQEB, MPS e OVT, já que, de acordo com Zilberman, “desde 1999, [...] passaste [referindo-se a Scliar] a privilegiar personagens sugeridas pela leitura da Bíblia hebraica” (ZILBERMAN, 2009, p. 116). Aqui é importante salientar que a proposição de se investigar se AMQEB, MPS e OVT são uma trilogia ganha força já que Scliar não manifesta discordância dessa classificação de Zilberman.

Comentando a afirmação da crítica literária, o escritor gaúcho mostra-se de acordo, mas explicita:

¹⁶ Neste trabalho o uso dos termos “scliariano” e “scliariana” para referir-se a Moacyr Scliar está balizado com o consenso do reconhecimento da crítica. Em seu livro *Como e por que ler o romance brasileiro*, Marisa Lajolo faz uso desse vocábulo (LAJOLO, 2004, p. 155, 159). A respeito de se atribuir adjetivos para referir-se a escritores, na crônica “Atualidade de Orwell”, publicada em jornal em 2003 e compilada por Regina Zilberman no livro *A poesia das coisas simples* (2012), Scliar escreve: “A grande consagração de um escritor ocorre quando seu nome se transforma em adjetivo. Todo mundo, mesmo quem não leu Kafka, sabe o que quer dizer kafkiano. Há um adjetivo menos conhecido, mas também clássico: orwelliano. Alude à obra de George Orwell, pseudônimo de Eric Blair” (SCLIAR, 2012, p. 162).

a temática bíblica ainda é um mistério para mim próprio. Sou um leitor (literário, não religioso) da Bíblia, acho fantásticas as histórias ali narradas, sobretudo porque estas histórias, por sua síntese, implicam desafios; **há “lacunas” pedindo para serem preenchidas pela ficção.** Mas talvez eu esteja voltando a raízes tão longínquas quanto enigmáticas, tentando descobrir o que, afinal, existe de comum entre as pessoas que nós somos e os personagens bíblicos. Não sei se consigo responder a esta questão, só sei que o texto bíblico é uma fonte de **inspiração.** (ZILBERMAN, 2009, p. 117, grifo nosso)¹⁷

As afirmações de Scliar a Regina Zilberman encontram convergência com as declarações do escritor na entrevista concedida à jornalista Mona Dorf. Esta perguntou ao escritor gaúcho: “Por que você resolveu escrever o *Manual da paixão solitária*?”, e obteve a resposta transcrita a seguir, a qual evidencia a intencionalidade de Scliar construir sua narrativa a partir da ampliação do texto bíblico, por meio do preenchimento das “lacunas” nele existentes:

O livro [*Manual da paixão solitária*] baseia-se num episódio do Gênesis, que me impressionou pelo complexo jogo de emoções – por sua vez, condicionadas pelo cenário histórico e cultural – que esse capítulo envolve. São personagens muito fortes, mas – como costuma acontecer na narrativa bíblica – apresentados de maneira sintética, esquemática, o que constitui num desafio para o escritor de ficção. **Completar as lacunas, ampliar a trama ficcional, é uma tarefa que só posso classificar como apaixonante, tão apaixonante quanto a própria narrativa.** [...] Por exemplo: o primeiro filho do patriarca morre depois de se casar com Tamar. A Bíblia diz apenas que foi a vontade de Deus. O [meu] romance, porém, vai mais fundo nesse personagem e busca, em seu drama pessoal, a causa dessa morte. Ponto importante: como a narrativa está a cargo de personagens atuais (um pesquisador da Bíblia e sua ex-aluna, que durante muito tempo o odiou), pode-se usar a linguagem corrente, o que serve a outro propósito: mostrar que, independentemente dos costumes de época, o drama vivido pelo patriarca, por seus filhos e por Tamar poderia ocorrer nos dias de hoje. (SCLIAR, 2010, p. 210, 211, grifo nosso)

A declaração de Scliar no excerto acima demonstra que o escritor gaúcho procurou elaborar, intencionalmente, uma obra que, apesar de estar

¹⁷ Por esta ser a primeira vez que a palavra “inspiração” aparece nas entrevistas concedidas por Scliar, parece ser relevante explicar em qual sentido o escritor gaúcho concebe essa palavra. Para isso, cita-se o que ele disse a respeito de “inspiração” em seu projeto ficcional: “Acredito, sim, em inspiração, não como uma coisa que vem de fora, que ‘baixa’ no escritor, mas simplesmente como o resultado de uma peculiar introspecção que permite ao escritor acessar histórias que já se encontram em embrião no seu próprio inconsciente e que costumam aparecer sob outras formas — o sonho, por exemplo. Mas só inspiração não é suficiente”. Disponível em: <<http://www.scliar.org/moacyr/obras/>>. Acesso em 16 maio 2014.

contextualizada nos tempos bíblicos, pode ser lida à luz dos dramas humanos da atualidade. Todavia, para o propósito dessa pesquisa, é muito significativo observar que na entrevista que Scliar concedeu a Luciano Trigo, no site Globo.com, em 08 de janeiro de 2009, a resposta que o escritor gaúcho apresentou para a pergunta “O que o romance [*Manual da paixão solitária*] acrescenta à história? E o que a história bíblica pode acrescentar à reflexão sobre questões atuais?” é praticamente idêntica ao depoimento de Scliar que foi publicado no livro da jornalista Mona Dorf, acima citado:

O romance [*Manual da paixão solitária*] acrescenta várias coisas ao capítulo do Gênesis: uma leitura psicológica dos personagens, coisa que o narrador bíblico só raramente faz, uma ampliação da própria trama, mediante detalhes que faltam no texto bíblico. Por exemplo: o primeiro filho do patriarca morre depois de se casar com Tamar. A Bíblia diz apenas que foi a vontade de Deus. O romance, porém, vai mais fundo neste personagem e busca, em seu drama pessoal, a causa dessa morte. Um ponto importante: como a narrativa está a cargo de personagens atuais, um pesquisador da Bíblia e sua ex-aluna, que durante muito tempo o odiou, pode-se usar a linguagem corrente, o que serve a outro propósito: mostrar que, independentemente dos costumes de época, o drama vivido pelo patriarca, por seus filhos e por Tamar, poderia ocorrer nos dias de hoje. (TRIGO, 2009)

Nos dois últimos excertos de entrevistas concedidas por Scliar transpostos, nota-se que o escritor mencionou que em MPS, o uso da linguagem corrente torna contemporâneo o drama vivenciado na obra, transparecendo que o conflito presente no livro pode fazer parte de algumas pessoas na atualidade. Isso corrobora o que apontou Carlos Graieb, na coluna “Livros”, da Revista *Veja*: em *A mulher que escreveu a Bíblia*, não obstante o enredo estar situado nos tempos do rei hebreu Salomão, a “esperteza de Scliar está no fato de que a narradora, no fundo, é uma mulher do presente. Isso lhe permite [a ela] usar o linguajar moderno – e até abusar dele” (GRAIEB, 1999, p. 197). O próprio Scliar ratifica essa afirmação na crônica “Ciência e ficção”, datada de 11 de setembro de 1999 e compilada no livro *Território da emoção: crônicas de medicina e saúde* (SCLIAR, 2013, p. 101), bem como na entrevista concedida a Fernando Bonassi e Terciane Alves:

[Na obra *A mulher que escreveu a Bíblia*] Decidi que ia escrever sobre uma mulher que foi da corte do rei Salomão. Atenuei essa mentira com um truque. A mulher que escreveu a Bíblia não é do ano 1000 antes de Cristo. É do presente. Ela procura um terapeuta de vidas passadas. Faz terapia de regressão. (BONASSI; ALVES, 2002, p. 18).

Os dois excertos supracitados, principalmente quando o escritor declara que MPS é um romance que provém do fato de que “**Completar as lacunas, ampliar a trama ficcional**, é uma tarefa que só posso classificar como apaixonante, tão apaixonante quanto a própria narrativa” (SCLIAR, 2010, p. 210, grifo nosso), contrasta com o conto “Memórias da afasia”, que Scliar constrói sob a perspectiva de um narrador que relata sua incapacidade de preencher lacunas em suas atividades diárias e, principalmente, na escrita de seu diário.

Nos últimos anos de sua vida Mateus descobriu, consternado, que mesmo o seu derradeiro prazer – escrever no diário – lhe havia sido confiscado pela afasia, que nele se manifestava como esquecimento de certas palavras. A coisa foi gradual: a princípio, eram poucos os vocábulos que lhe faltavam. Recorrendo a um de sinônimos, ele conseguia preencher com êxito as lacunas. Com o decorrer do tempo, porém, acentuou-se o, e o desgosto por este gerado. Foi então que ele começou a deixar em branco os espaços que não consegue preencher. Era com fascinação que contemplava esses vazios em meio ao; tinha certeza de que as letras ali estavam, como se traçadas com tinta invisível por mão também invisível. Essa experiência virtual das palavras não o afligia, pelo contrário; sabia que o é tão importante quanto o não. No território da afasia ele encontrava agora uma pátria. Ali recuperaria o seu passado perdido. Ali se uniria definitivamente àquela que fora seu grande amor, uma linda moça chamada. (SCLIAR, 1995, p. 437)¹⁸

Até mesmo pelos exemplos anteriormente expostos, parece claro que o escritor gaúcho está continuamente atento às ideias que sirvam para elaboração de seus textos. Sobre esse aspecto, se MPS resulta do preenchimento de lacunas de uma sintética história narrada no texto bíblico, no referido conto, inversamente ao procedimento que Scliar costuma compor, é o não preenchimento de lacunas

¹⁸ Em sua tese *Do ensino da língua literária e do sentido: reflexões, buscas, caminhos*, Marina Coelho Moreira Cezar (Universidade Federal Fluminense) cita esse conto do escritor rio-grandense-do-sul e salienta que “como a atividade de leitura exige da parte de quem lê uma intensa participação, para entender qualquer texto, [...] o leitor tem de entrar no jogo proposto pelo autor, apoiando-se nos conhecimentos prévios adquiridos e na materialidade da estrutura textual. [...] para entender o [referido] texto [de Scliar], o autor solicita objetivamente que o leitor preencha as lacunas propostas, a partir de determinadas informações explícitas.” (CEZAR, 1997, p. 115).

que possibilita a escritura do texto literário. É interessante notar que o conto “Memórias da afasia” foi publicado nos *Contos reunidos* (1995) e no livro *Histórias para (quase) todos os gostos* (1998), ambos de Scliar. Os *Contos reunidos*, publicados pela Companhia das Letras, é uma obra que traz os contos distribuídos em doze seções temáticas. Assim, o referido texto foi publicado na última seção do livro, intitulada “Os enfermos”, o que evidencia uma disposição mais do que adequada, já que a afasia é uma enfermidade que pode se dar em diversas modalidades. A afasia pode ser do tipo que provoca a incapacidade de articular as palavras (afasia atáxica ou motora), ou do tipo que infunde ao paciente a incapacidade de compreensão do significado das palavras (afasia sensorial). Há também a afasia total, que consiste na ausência completa da função da linguagem e a definição genérica, que conceitua a afasia como a “perda da capacidade de falar, por lesão cortical” (BUENO, 1986, p. 54). Na coletânea *Histórias para (quase) todos os gostos*, o conto “Memórias da afasia” foi publicado na seção “Uma história para quem gosta de lacunas”. Nesta coletânea, editada pela L&PM, o conto está disposto um pouco depois da metade do livro, enquanto que nos *Contos reunidos*, o referido texto é o último conto da obra e está situado na última seção. Perpassa essa questão, a ratificação de que Scliar utiliza as mais diversas doenças como ponto de partida para seus textos. Assim, por exemplo, na obra *O ciclo das águas*, publicada em 1975, se constatou a relação medicina e literatura por meio da anciã que está demente e recebe frequentemente a visita do médico.

Para construir suas narrativas Scliar não só completa as “lacunas” deixadas na *Bíblia*, mas também aproveita do texto bíblico as aparentes contradições, fomentando, assim, reflexões críticas dos narradores. Isso se verifica, por exemplo, quando a feia revela alguns dos elogios que Salomão faz à Rainha de Sabá:

À licença poética ele acrescentava por vezes a vergonhosa mentira. Lá pelas tantas disse-lhe: “Sessenta são as rainhas/ oitenta as concubinas/ e numerosas as donzelas. / Uma só, porém, é a minha pomba...”. Ou seja: as setecentas esposas ficavam reduzidas a sessenta, um abatimento de mais de noventa por cento. Já as concubinas sofriam uma perda bem menor, de trezentas para oitenta. O que tornava ainda maior a desconsideração com as cônjuges. Agora: será que aquela tonta da

rainha de Sabá não se dava conta disso? Todos sabiam que ela ficara pasma diante da pretensa sabedoria do rei, mas era isso motivo para que perdesse por completo a capacidade de raciocinar? (SCLIAR, 2007, p. 139-140)

Esse trecho é representativo de como Scliar se aproveita de um trecho aparentemente controverso nas Escrituras para justificar o acesso de fúria que a feia tem em relação ao rei hebreu, isso porque em I Reis 11. 3¹⁹ se lê que o monarca tinha mil mulheres (setecentas princesas e trezentas concubinas), mas em Cântico dos Cânticos 6. 8 está escrito: “Sessenta são as rainhas, e oitenta, as concubinas, e as virgens, sem número”. Ou seja, considerando o total de esposas e concubinas há um nítido contraste entre os numerais mil e, depois, cento e quarenta. Em seu *Manual popular de dúvidas, enigmas e “contradições” da Bíblia*, os estudiosos Norman Geisler e Thomas Howe comentam essa aparente contradição do texto sagrado:

Estas duas passagens [I Reis 11. 3 e Cântico dos Cânticos 6.8] podem referir-se a duas épocas diferentes na vida de Salomão, o número menor referindo-se à época anterior. Ou então pode ser que havia diferentes modos de contar suas mulheres. O texto de 1 Reis 11: 3 na realidade não diz que ele tinha setecentas mulheres, mas “setecentas mulheres, princesas”. Em outras palavras, muitas dessas correspondiam mais a alianças políticas do que a reais casamentos. Além disso, o Cântico dos Cânticos menciona “virgens, sem número” (Ct 6:8) como parte do harém de Salomão. Tal afirmação assim genérica pode muito bem explicar o total de 1.000 mencionado em 1 Reis 11. (GEISLER; HOWE, 1999, p. 272)

Outro tipo de lacunas que dá margem à construção do texto scliariano é a abertura que se forma quando se pode interpretar uma atitude de um personagem bíblico de modo positivo ou negativo. No texto bíblico que apresenta Jesus irado com os vendilhões do Templo e derrubando as mesas destes (Mateus 21. 12-13; Marcos 11. 15-19; Lucas 19. 45-48), a irritação do Mestre pode ser visto como positiva no sentido de ser um sentimento que visa a evitar a profanação de um espaço sagrado, mas para os propósitos de se delinear um Jesus que ataca um trabalhador é bom que o discurso do narrador seja elaborado de modo a

¹⁹ “E [Salomão] tinha setecentas mulheres, princesas, e trezentas concubinas; e suas mulheres lhe perverteram o coração.”

sugerir que Cristo agiu por uma ira má.²⁰ É desse modo que no texto literário se lê que o Mestre, “tomado de súbita e espantosa fúria” brada: “Nas Escrituras Sagradas está escrito: ‘a minha casa é casa de oração’ [...], mas vós fizestes dela um covil de ladrões!” O comerciante fica sem entender “aquele súbito ataque de fúria” (SCLIAR, 2006, p. 72) e se pergunta:

O vendilhão do Templo recuou, os olhos arregalados de espanto. Por que aquele súbito ataque de fúria? O que fizera ao homem para que tivesse gritado daquela maneira? Que história era aquela de “covil de ladrões”? “Covil” o vendilhão não sabia bem o que era, mas ladrões, aquilo se referia a ele? Por quê? O que tinha roubado, para ser dessa maneira acusado, não, acusado não, insultado? (SCLIAR, 2006, p. 72)

Permeando a discussão sobre o preenchimento de lacunas do texto bíblico para a elaboração das obras da trilogia de Scliar, nota-se que na construção do romance MPS, um dos métodos de composição de Scliar é, depois de obter a ideia que lhe forneça a tessitura de uma boa trama, empregar narradores-personagens que constroem, por meio do discurso (literário), suas autobiografias, as quais são os pontos de partida dos acontecimentos. Nesse livro, o leitor tem conhecimento dos fatos a partir das perspectivas diferenciadas do Professor Haroldo Veiga de Assis, Shelá, Diana Medeiros e Tamar. Nessa obra, os personagens Shelá e Tamar contam suas histórias de vida em muitas páginas, ao passo que o Professor Haroldo e Diana também comentam aspectos importantes de suas vidas, porém o fazem de maneira breve, nos prefácios do livro. A segunda parte do livro começa com a personagem Tamar rememorando sua infância:

²⁰ Em seu *Manual popular de dúvidas, enigmas e “contradições” da Bíblia*, Norman Geisler e Thomas Howe explicam que “a ira em si não é necessariamente uma ação errada. De fato, a ira diante do pecado definitivamente é uma ação correta. Jesus irou-se diante da incredulidade e da hipocrisia (cf. Mt. 23; Jo 2:13-17), e Deus se ira diante da perversidade e da apostasia (cf. Êx 4:14; Nm 11:1). O que é errado não é irar-se diante do pecado, mas pecar com ira.” Para os estudiosos, “há tanto um bom sentido como um mau sentido para a ira”. A “boa ira” é identificada assim: “correta indignação, sob autocontrole, ira diante do pecado, como uma expressão espiritual”. Já a “ira má” é percebida pelas seguintes características: “irrupções injustas, sem autocontrole, ira em pecado, como uma expressão natural (da carne)”. (GEISLER; HOWE, 1999, p. 484-485).

O que posso dizer de minha infância? Posso dizer, com um razoável grau de certeza, com muita certeza até, que minha infância foi feliz. Minha infância com meu pai e minha mãe... foi feliz. Com meus irmãos e irmãs, foi feliz. Com minhas amigas, verdade que poucas, foi feliz. Com a minha gente, os moradores de nossa aldeia, feliz. [...] Agora qual a importância disso, de minha infância ter sido feliz? Felicidade não era, para nós, uma palavra-chave. Ao contrário: causava certa estranheza. Ninguém vivia para ser feliz. [...] Que eu lembre, ninguém sequer usava essa palavra. Viver era cumprir obrigações, era seguir tradições, era manter o código moral herdado de nossos antepassados. A certeza que tenho de que fui feliz só encontra paralelo, portanto, no constrangimento que sinto por ter sido feliz. Pude fazer essa ousada afirmativa porque falou por mim a criança (feliz) que fui. (SCLIAR, 2008, p. 138)

O relato de Tamar rememora a infância em seus mais diversos aspectos: a aprendizagem da leitura e da escrita para ajudar seu pai nas funções de sacerdote (anotar pedidos dos fieis) (SCLIAR, 2008, p. 142), a boneca que esculpiu para si (SCLIAR, 2008, p. 143-145), as tentativas de ser mãe a despeito de seus dois casamentos (SCLIAR, 2008, p. 155-157, 165-167), etc. O que Tamar faz na segunda parte do livro é narrar sua autobiografia. No âmbito dessa discussão, podem-se destacar as palavras de Marisa Lajolo, para a qual Scliar é “um biógrafo de mão cheia” (LAJOLO, 2003, p. 39). O próprio escritor afirma possuir gosto por (auto)biografias. No depoimento a Mona Dorf: “Leio muito, sobre política, filosofia, cultura em geral [...] Sou um leitor diversificado. [Uma leitura recente é] a **biografia** de *Dom Pedro II – Ser ou não ser*”. (SCLIAR, 2010, p. 213, grifo nosso). Em sua autobiografia, o médico-escritor revela que: “**meu primeiro texto**, pelo menos aquele que lembro como primeiro texto, [...] **era para ser uma autobiografia**, e eu a escrevi no papel que vinha enrolado o pão. Uma autobiografia muito curta, porque eu não tinha muito o que contar.” (SCLIAR, 2007a, p. 40, grifo nosso). Essa predileção do escritor gaúcho por biografias também fica evidenciada quando ele menciona escritores que admira. Na obra *Ilha deserta*: livros, Scliar demonstra conhecer muito bem detalhes importantes da biografia dos autores dos dez livros que ele levaria consigo se tivesse que ir para uma ilha deserta: Daniel Defoe, Franz Kafka, Lewis Carroll, Lima Barreto, Machado de Assis, Jorge Luis Borges, Sigmund Freud, Euclides da Cunha e João Cabral de Melo Neto. (O outro livro que Scliar levaria para uma ilha deserta é a *Bíblia*, da qual ele não fez nenhum comentário sobre os autores, ao menos nesse

livro.) Além disso, Scliar é autor de uma biografia intitulada *Maurício* (1991), conforme apontam Regina Zilberman e Zilá Bernd (2004, p. 212).²¹

Perpassando a questão da composição textual de Scliar por meio do preenchimento de lacunas do texto bíblico, está a elaboração de diversas outras obras do escritor gaúcho que têm por “base” a construção do autobiográfico pelas próprias personagens, no texto literário, ou, se não se chega a isso, as personagens se voltam para os íntimos de si mesmas. Em um ou outro caso, predomina o talento de Scliar, que constrói modos singulares de instaurar nas personagens esse olhar para si mesmas.

Portanto, as lacunas existentes na *Bíblia* são muito importantes para Scliar erigir seu projeto dessacralizador. Isso fica bastante evidenciado na elaboração de OVT, AMQEB e do MPS, obras que também têm em comum o tempo cronológico.²² Este, por exemplo, é construído a partir do capítulo 38 do *Gênesis*. O capítulo tem apenas 30 versículos e não apresenta nada que indique que os personagens adorassem outras divindades que não Jeová. Mas é justamente nessa ausência de detalhes que o escritor consegue inserir com atualidade seus convincentes dramas e questionamentos sobre as crenças religiosas e sobre os sofrimentos muitas vezes advindos delas.

²¹ No artigo “Começa hoje em São Paulo a 5ª. Bienal Nestlé”, publicado na *Folha de São Paulo* do dia 1º. de julho de 1991, Teresa Ribeiro transcreve a entrevista que obteve de Scliar. A fala do escritor gaúcho deixa transparecer um surpreendente conhecimento de certos escritores, sendo esse conhecimento associado à produção de contos *versus* romances: “Já Moacyr Scliar, 54, fará uma comparação entre conto e romance. Ele diz que grandes contistas morreram cedo: Tchecov, aos 44; Kafka, aos 41; Edgar Allan Poe, aos 40; Katherine Mansfield, aos 35. Ao contrário dos romancistas. Tolstoi, aos 82; Thomas Mann, aos 80; e Zola, aos 62. Para ele, isso significa que nos contos sente-se a força e a angústia da juventude”. (RIBEIRO, 1991, p. 5). É interessante que em 2007 Scliar publicou sua autobiografia e, nesta, tudo o que ele disse à Teresa Ribeiro está registrado de forma praticamente idêntica, com a diferença de que o intelectual rio-grandense-do-sul acrescenta mais alguns contistas na sua relação. (SCLIAR, 2007a, p. 127).

²² Segundo Cândida Vilares Gancho, essa modalidade “é o nome que se dá ao tempo que transcorre na ordem natural dos fatos do enredo, isto é, do começo para o final”. Para a pesquisadora, o tempo cronológico está vinculado “ao enredo linear (que não altera a ordem em que os fatos ocorreram)” (GANCHO, 2001, p. 21). Em AMQEB, os relatos da narradora se iniciam com a descoberta da fealdade da protagonista, passam a focar seu casamento, sua vida no palácio, a consumação do matrimônio, e a fuga do palácio em busca do pastorzinho, seu primeiro amor. Todos esses eventos seguem um tempo cronológico. Esse tipo de tempo também é vigente no MPS e em OVT.

2.4 A INFLUÊNCIA DOS EDITORES

A influência dos editores na elaboração de textos de Scliar parece ser frequente. Isso pode ser inicialmente constatado quando da publicação da “biografia romanceada” – usando as palavras de Scliar na entrevista concedida a Erika Sallum – do médico Oswaldo Cruz. Esse romance, intitulado *Sonhos tropicais*, foi publicado em 1992, e em 1993 recebeu o Prêmio Jabuti de Literatura. Antes da entrevista propriamente dita, Erika Sallum, da *Folha de São Paulo*, revela que a ideia para a elaboração do livro *Sonhos tropicais* foi do editor de Scliar, Luiz Schwarcz. Na sequência, o próprio escritor gaúcho ratifica a fala da jornalista, mas ainda nesse momento a entrevista oficial ainda não tinha começado:

A idéia (*sic*) de escrever uma obra sobre o sanitarista [Oswaldo Cruz] que causou uma revolta no início do século não havia passado pela cabeça de Scliar até que Luiz Schwarcz, diretor da Companhia das Letras, propôs que ele produzisse um texto sobre a Revolta da Vacina. “Até aquela ocasião, eu nunca havia pensado em Oswaldo como uma figura para ser utilizada na ficção. Ele era conhecido, porém distante. Mas o Schwarcz [o editor] me convenceu”, confessa Scliar. (SALLUM, 1997, p. 10).²³

²³ A afirmação de que a ideia para a elaboração do romance *Sonhos tropicais* partiu do editor da Companhia das Letras também está presente no corpo da tese de doutorado “A Companhia e as Letras: um estudo sobre o papel do editor na literatura”, na qual Teodoro Koracakis (UERJ), orientado por Ítalo Moriconi, afirma: “Em entrevista que realizamos, ainda no ano de 2000, o **escritor gaúcho Moacyr Scliar**, um dos primeiros nomes de prestígio da literatura nacional a ser publicado pela Companhia, **ao comentar a gênese da produção do seu romance Sonhos Tropicais, de 1998, testemunhou que o Luís Schwarcz era um editor que interagiu muito com o escritor, chegando a fazer sugestões ou encomendas para provocar a produção de novos textos:** [Afirma Scliar]: O editor Luís Schwartz é um editor que interage muito com o escritor – não é aquele editor que simplesmente recebe os originais e manda para a gráfica. Ele está sempre tendo **idéias de novas coleções**, novos livros, e um dia me telefonou dizendo que estava pensando em uma série de romances tendo como personagens figuras exponenciais da nossa história. Então perguntou se eu queria escrever um desses romances e eu respondi que sim. Quem seria o personagem? Getúlio Vargas, eu disse. É uma grande figura, gaúcho, que sempre me interessou. Mas Getúlio já estava ocupado pelo Rubem Fonseca, que estava escrevendo Agosto. (Obs: Schwarcz, na sua entrevista, esclareceu que *Agosto* não fora fruto de uma encomenda para a coleção). Então o Luís me sugeriu o Oswaldo Cruz. Quando ele me falou em Oswaldo, me veio na cabeça que era uma figura que eu conhecia muito bem. Na verdade não era que eu o conhecia muito bem, mas é um nome muito presente na atividade de Saúde Pública. E num primeiro momento achei que era um personagem que não daria muito material. Então ele fez uma proposta: “Por que você não faz uma pesquisa sobre o Oswaldo Cruz e vê se te interessa ou não?” Eu acabei passando uma semana no Rio de Janeiro, na Fundação Oswaldo Cruz, nos

Para os aspectos que interessam ao sistema literário, é importante explicar que somente após os excertos acima apresentados é que a entrevista de Erika Sallum a Scliar se inicia. É muito curioso notar que após a jornalista mencionar que a ideia de escrever a obra *Sonhos tropicais* havia sido do editor Luiz Schwarcz e o escritor gaúcho confirmar essa informação, Sallum faz um questionamento redundante a Scliar: “Por que escrever um livro sobre Oswaldo Cruz?” Ela mesma, antes da entrevista, já tinha redigido um parágrafo apresentando o motivo: sugestão do editor. A resposta de Scliar também é interessante para essa análise, pois ele desconsidera o que a jornalista já havia dito sobre seu editor e emite uma resposta na qual não faz nenhuma menção ao editor e que soa usualmente “padrão” para um escritor. Eis essa resposta:

Ele [Oswaldo Cruz] é um personagem absolutamente maravilhoso. As coisas que aconteceram com ele são fantásticas e paradigmáticas. Era um homem relativamente jovem, idealista, um cientista animado por bons propósitos e que conseguiu desencadear uma rebelião popular contra ele. (SALLUM, 1997, p. 10).

Essa atitude de Scliar omitir a ideia que Luiz Schwarcz forneceu à elaboração de *Sonhos tropicais* também se verifica doze anos depois, em outra entrevista, esta concedida pelo escritor gaúcho a Regina Zilberman:

arquivos, tendo em mãos documentos dele próprio, e comecei a estudar e ler sobre isso.” (KORACAKIS, 2006, p. 101, 115, grifo nosso). Nessa mesma tese, há a transcrição de uma fala de Luiz Schwarcz expondo os motivos pelos quais acredita que sua “intromissão” no trabalho literário dos escritores de sua editora é benéfica (KORACAKIS, 2006, p. 102). Nessa mesma pesquisa, Koracakis afirma que depois de “migrarem” para a Companhia das Letras, Scliar e Rubem Fonseca passaram por um “redirecionamento” em suas carreiras pois passaram a publicar romances históricos, “um dos gêneros que a editora privilegia”, isso porque “uma marca que identificamos nas obras dos autores que passaram a publicar pela Companhia é terem enveredado na linhagem do romance histórico.” (KORACAKIS, 2006, p. 117-118, 143). Para o estudioso, a maioria dos escritores que passaram a integrar a Companhia das Letras migraram do conto para o romance, sendo uma exceção o escritor Sérgio Sant’Anna. (KORACAKIS, 2006, p. 129, 143). Koracakis ainda afirma que os escritores que passaram para a editora de Schwarcz passaram a apresentar “um bom número de textos dedicados a temas relacionados ao fazer literário” (KORACAKIS, 2006, p. 129, 143). Koracakis ainda afirma, com detalhes, que os livros *Os leopardos de Kafka* e *Na noite do ventre, o diamante* foram encomendados por Schwarcz a Scliar: o primeiro foi encomendado para a Coleção Literatura ou Morte e o segundo para uma coleção em que cinco escritores deveriam elaborar “narrativas que se inspirassem em cada um dos dedos da mão”. Scliar “ficou incumbido de escrever o volume que finalizava a coleção, dedicado ao dedo anular” (KORACAKIS, 2006, p. 115, 147).

REGINA ZILBERMAN: [...] Poderias comentar também a produção de outros dois romances de alta qualidade e que formam uma espécie de díptico, *Sonhos tropicais* e *A majestade do Xingu*?

Moacyr Scliar: **De fato, formam uma dupla (díptico me parece meio exagerado...)**, no sentido de que em ambos [os livros] figuram médicos que trabalharam em saúde pública, ambos figuras extremamente expressivas na conjuntura cultural brasileira. Oswaldo Cruz, o criador da saúde pública no Brasil, é um personagem complexo, que conjuga enorme conhecimento e competência com aquele autoritarismo que, durante muito tempo, foi a marca registrada da profissão médica, sobretudo dos chamados sanitaristas (este termo, hoje, é mal visto, exatamente por causa dessa conotação). Sabia exatamente o que fazer, mas, por falta de um maior entrosamento com a população, não conseguiu enfrentar a inconformidade que culminou com a Revolta da Vacina (1904). Já Noel Nutels [personagem do romance *A majestade do Xingu*] que, como sanitarista foi muito menos importante, sempre me interessou por causa de sua origem judaica. (ZILBERMAN, 2009, p. 118-119, grifo nosso)

No trecho acima citado, pode-se verificar uma breve discordância de Scliar para com a crítica Regina Zilberman no que se refere à classificação dos romances *Sonhos tropicais* e *A majestade do Xingu* como dípticos.²⁴ Outra questão interessante são os conhecimentos biográficos que Scliar detém sobre os médicos Oswaldo Cruz e Noel Nutels. Deste último, o intelectual gaúcho conhece até mesmo a sua “origem judaica”. Neste fragmento, interessa também o conhecimento que Scliar tem das conotações do vocábulo “sanitarista”, pois no decorrer dessa pesquisa pretende-se demonstrar as funções das palavras estrangeiras – e de alguns termos do vernáculo – nas obras AMQEB, MPS e OVT. Por fim, nesse fragmento torna a se verificar que, tal como na entrevista concedida a Erika Sallum, há pouco citada, Scliar “renega” – ou deixa de dizer – que recebeu de seu editor a ideia para escrever *Sonhos tropicais*. Tanto nessa como na entrevista dada à jornalista da *Folha de São Paulo* o romancista gaúcho simplesmente elogia a trajetória de Oswaldo Cruz, omitindo a ideia que seu editor

²⁴ Segundo o dicionário, o conceito de díptico é o que segue: “entre os romanos, tabuinhas duplas que se fechavam como um livro e guarnecidas internamente de uma camada de cera sobre a qual se escrevia com um estilete; pintura ou baixo-relevo em duas peças que se fecham como um livro” (BUENO, 1986, p. 372). Quanto aos romances *Sonhos tropicais* e *A majestade do Xingu*, Manuel da Costa Pinto os analisa aproximando-os do romance histórico, quando diz: “Autor de romances que têm como protagonistas personagens da vida pública brasileira, como o sanitarista Oswaldo Cruz, que aparece em *Sonhos Tropicais*, e o indigenista Noel Nutels, em *A Majestade do Xingu*, Scliar permite pensar numa outra corrente que vem se mostrando vigorosa: o romance histórico – gênero cuja referência máxima é a monumental trilogia *O Tempo e o Vento*, do gaúcho Erico Veríssimo, publicada entre 1949 e 1962.” (PINTO, 2012, p. 315).

deu a ele para escrever o romance. Esse dado é interessante se se considerar que Scliar costuma revelar, com satisfação, a origem das ideias que resultam na produção de cada um de seus textos.

As sugestões do editor ao escritor são novamente percebidas por ocasião da elaboração do livro scliariano *Contos reunidos*, lançado em 1995. O *Jornal Folha de São Paulo* de 04 de fevereiro de 1996 traz uma página inteira dedicada à publicação dos *Contos reunidos*. Na seção que antecede à entrevista concedida por Scliar a Adriano Schwartz, este escreve:

O livro [*Contos reunidos*], conta ele [Moacyr Scliar], surgiu de um pedido de seu editor americano, que julgou que já era o momento de fazer um volume com todos seus contos. O editor Luiz Schwarcz, da Companhia das Letras, gostou da idéia [*sic*] e resolveu publicar a obra também no Brasil (SCHWARTZ, 1996, p. 5).

Nesse contexto, há que se mencionar que na análise dos depoimentos do escritor sul-rio-grandense, encontra-se a entrevista intitulada “Tânia Carvalho entrevista Moacyr Scliar”, na qual o médico-escritor afirma ter escrito o livro *Do Éden ao divã: humor judaico* (1990) por insistência de uma editora:

[Tânia Carvalho diz:] Judaísmo e humor são categorias inseparáveis, pois existe um livro que se chama, de uma editora, Shalom, que o Moacyr Scliar fez a seleção, a Patrícia Finzi organizou e a edição dele é o *Toker*. [Scliar:] Este livro está esgotadíssimo. Ele foi um sucesso espantoso. A ideia não foi minha, foi dessa editora, a Patrícia [Finzi], e quando ela me falou, eu disse: Mas qual é o ponto de fazer um livro desses, que vai ser lido... sei lá... por mil pessoas? Mas ela insistiu, ela acreditava na ideia, e ela investiu e conseguiu fazer um livro belíssimo, muito bem ilustrado e, de repente, era uma edição atrás da outra, e figurava na lista dos mais vendidos no *Jornal do Brasil* e da *Veja*, foi, foi realmente um sucesso.²⁵

Voltando aos desdobramentos advindos do relacionamento entre o escritor (Scliar) e o editor (Schwarcz), este já foi esboçado neste trabalho quando

²⁵ TÂNIA Carvalho entrevista Moacyr Scliar. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=l3fXFgFkdxw>>. Acesso em: 07 out. 2014. Nesse depoimento, Scliar afirma que um grupo teatral realizou um espetáculo beneficente todo baseado no livro *Do Éden ao divã*. O escritor também assegura: “Várias vezes eu realmente cedi o texto pra documentários, pra espetáculos, porque realmente... assim... foi um trabalho árduo [produzir o referido livro]”.

se demonstrou que Schwarcz sugeriu a Scliar escrever *Sonhos tropicais* (1992) e pode ser mais delineada quando da publicação da notícia “Scliar quis processar Martel por plágio, diz editor Luiz Schwarcz”, publicada na *Folha de São Paulo* do dia 16 de fevereiro de 2013:

Moacyr Scliar (1937-2011) quis processar o canadense Yann Martel por ter usado em “A Vida de Pi” (Rocco) a premissa de seu livro “Max e os felinos” (L&PM), segundo texto do editor Luiz Schwarcz publicado no blog da editora Companhia das Letras. O gaúcho sempre negou ter pensado em recorrer à Justiça, embora mostrasse desconforto com comentários do canadense. Martel dizia que, após ter lido resenha desfavorável sobre o livro de Scliar, concluiu que saberia aproveitar melhor a ideia de um garoto num barco com um felino. [...] Segundo Schwarcz, Scliar teria ligado para ele, “indignado”: “Temos que fazer alguma coisa, tchê. Isso é plágio, Luiz. Vamos acionar advogados, uma coisa como essa não pode acontecer”. Embora não fosse o editor de “Max e os felinos” [essa obra foi editada pela L&PM, em 1981] – a Companhia das Letras passou a editar Scliar anos depois da publicação – Schwarcz diz ter feito uma mediação. “Convenci Scliar de que o processo seria inviável e propus que Martel desse uma entrevista valorizando a obra do brasileiro e se retratando das declarações infelizes. Moacyr, por seu lado, daria declarações dizendo que não moveria processo algum.” Essas declarações, escreve Luiz, saíram em 2004, na **Folha** e n”O Estado de S. Paulo”. Em 2002, Scliar, então colunista da **Folha**, já dizia, em texto na “Ilustrada”, que não pensava em processo. [Scliar disse:] “É plágio? Depende, o que dá margem a uma discussão não apenas literária: nesta época de copyrights, propriedade intelectual é uma coisa séria, e uma ação judicial me foi sugerida. Recusei. Não sou litigante.” (*Folha de São Paulo*, 2013, p. E4, grifo original)²⁶

Escrita em 2013, dois anos após a morte de Scliar, essa reportagem contém afirmações que pressupõem uma amizade, se não pessoal, ao menos profissional, entre o médico-escritor e o editor da Companhia das Letras. O fato de Scliar telefonar para Schwarcz no momento em que se sentiu desconfortável por ter sido plagiado e ignorado pelo escritor canadense Yann Martel, parece ser muito significativa, bem como a intermediação de Schwarcz na questão, ainda que a obra de Scliar que supostamente foi plagiada não tinha sido publicada pela editora de Schwarcz.

²⁶ As afirmações de Luiz Schwarcz são parcialmente corroboradas por Manuel da Costa Pinto, no ensaio “Moral da fábula”, do seguinte modo: “Embora tivesse colocado uma pouco esclarecedora nota de agradecimento a Scliar em ‘Life of Pi’ (seu título original), Martel minimizou o efeito do romance brasileiro sobre o seu, dizendo ter se inspirado nas linhas básicas do enredo (que teria conhecido apenas por meio de uma resenha de jornal, ainda por cima negativa, do livro [*Max e os felinos*] de Scliar). Depois, Martel se retratou (talvez temendo um processo) e Scliar contemporizou (talvez evitando os desgastes de uma ação jurídica).” (PINTO, 2013, p. 4).

Na reportagem também chama a atenção o verbo “convencer”. O editor alega: “Convenci Scliar de que o processo [contra Yann Martel] seria inviável”. Na reportagem de Erika Sallum, citada neste capítulo, é Moacyr Scliar que se vale do verbo “convencer”. Quando Schwarcz apresentou a ele a ideia de escrever um romance sobre o médico Oswaldo Cruz, o referido verbo aparece na fala de Scliar: “Ele [Oswaldo Cruz] era conhecido, porém distante. Mas o Schwarcz me convenceu”. Por meio das reportagens, acredita-se ser possível verificar que havia uma influência do editor sobre o escritor. Ademais, a notícia “Scliar quis processar Martel por plágio, diz editor Luiz Schwarcz” é um dos poucos textos nos quais se afirma que Scliar pretendia processar Yann Martel. Além desse texto, foi encontrado apenas mais um, onde há essa afirmação: no Guia Folha de 18 a 24 de janeiro de 2013, na seção “Em cartaz”, se lê que diversos cineastas tentaram adaptar o livro de Yann Martel, no qual a produção fílmica se baseia. Essa reportagem ainda traz a sinopse do filme, bem como dados do diretor. Por fim, na subseção “Curiosidades”, apresenta esta afirmação: “O escritor gaúcho Moacyr Scliar (1937-2011) **acusava** Martel de ter roubado ideias do seu romance ‘Max e os felinos’”. (*Folha de São Paulo*, São Paulo, Guia da Folha de 18 a 24 de janeiro de 2013, p. 10, grifo nosso).

Como o objetivo dessa pesquisa não é focar a polêmica envolvendo Scliar e Martel, há que se levar em conta o interessante comentário que o escritor rio-grandense-do-sul fez ao relacionar AMQEB e *Max e os felinos*. No ensaio “A controvérsia sobre *Max e os felinos* e *Life of Pi*”, Scliar explicita que:

No prefácio [da obra *Life of Pi*], em que [Yann Martel] agradece a muitas pessoas, atribui a “fagulha da vida” (“*the spark of life*”) que o motivou a mim [Scliar]. Mas [Martel] não entra em detalhes, não fala em [meu livro] *Max e os felinos*.[...] No lugar de Martel eu procuraria avisar o autor. Aliás, foi o que fiz, em outra circunstância. Meu livro *A mulher que escreveu a Bíblia* teve como ponto de partida uma hipótese levantada pelo famoso *scholar* norte-americano Harold Bloom segundo a qual uma parte do Antigo Testamento poderia ter sido escrita por uma mulher, à época do rei Salomão. Tratava-se, contudo, de um trabalho teórico. Mesmo assim, coloquei o trecho de Bloom na epígrafe do livro – que enviei a ele (nunca respondeu – nem sei se recebeu –, mas eu cumpri minha obrigação). Martel agiu de maneira diferente. (SCLIAR, 2013, p. 22)

Além de elucidativo quanto à questão da polêmica sobre o escritor brasileiro e o canadense, o fragmento acima ajuda a compreender porque Scliar enunciou como epígrafe de sua obra AMQEB o excerto do trabalho teórico de Harold Bloom.

Em relação à AMQEB, MPS e OVT sabe-se que delas apenas MPS tinha sido encomendado pelo editor Schwarcz. Na edição do jornal porto-alegrense *Zero Hora*, publicado em 19 de março de 2009, encontra-se o texto “Castos registros de um libertino”, no qual Carlos André Moreira observa que Luiz Schwarcz decidiu publicar uma coleção de “livros eróticos e provocativos de escritores consagrados – inéditos ou não”. Nessa ocasião, Schwarcz editou *Cidade pequena*, de Lawrence Block; a trilogia *Sexus*, *Nexus* e *Plexus*, de Henry Miller, além de *Política*, de um escritor estreante – Adam Thirlwell. Por essa coleção, saiu o livro *Diário de um fescenino*, encomendado pelo editor a Rubem Fonseca. Explica Moreira que “*Manual da paixão solitária*, de Moacyr Scliar, era para sair nessa coleção com o nome de *O irmão de Onã*, mas Scliar precisou reescrever o livro muitas vezes e no fim ele saiu só ano passado, fora da coleção.” (MOREIRA, 2009).

Considerando que, segundo Carlos Graieb, AMQEB é “obra menor de Scliar” e “uma incursão na literatura de entretenimento” (GRAIEB, 1999, p. 197),²⁷ mas que apesar disso foi premiado, talvez se pudesse “ventilar” a hipótese de que após o êxito de AMQEB, o editor tenha sugerido a Scliar que ele escrevesse mais dois romances no mesmo “estilo” – ficcionalização de textos da *Bíblia* –, a fim de se criar uma trilogia. Isso seria comercialmente rentável para a editora, que aprecia trabalhar com trilogias,²⁸ e interessante para o trabalho do escritor, que a

²⁷ Na visão de Graieb, “olhando friamente, *A mulher que escreveu a Bíblia* é obra menor de Scliar. O autor de *O centauro no jardim* e de tantos belos contos já foi muito mais ‘artístico’. Mas este livro hilário e politicamente incorreto, no qual o chulo vai de mãos dadas com uma certa sofisticação, tem seu charme. É uma experiência curiosa: uma incursão na literatura de entretenimento por um de nossos bons escritores, que pode se dar ao luxo da inconsequência por manter-se sempre ativo – e em forma.” (GRAIEB, 1999, p. 197).

²⁸ Ao que parece, a Companhia das Letras é uma editora que aprecia a publicação de trilogias. Apenas para citar algumas, tem-se a trilogia *Millenium*, do sueco Stieg Larsson (1954-2004), composta pelas obras *Os homens que não amavam as mulheres*, *A menina que brincava com fogo* e *A rainha do castelo de fogo*. A obra *Diomedes - A trilogia do acidente*, de Lourenço Mutarelli (1964) – autor mais conhecido pelo livro *O cheiro do ralo* (2011) – ganhou uma nova edição em 2012 reunindo em volume único a trilogia. Outro brasileiro que teve sua trilogia publicada pela

essa altura, já era bastante conhecido e reconhecido por seu talento. A partir da proposta do editor, Scliar teria produzido as obras MPS e OVT, compondo uma trilogia. Essa hipótese não pôde ser comprovada por meio de entrevistas, mas esse é apenas o aspecto histórico da questão. A hipótese da constituição de uma trilogia é plausível desde que seja possível demonstrar pontos em comum que aproximem as obras AMQEB, MPS e OVT.

Ainda que não se possa comprovar a encomenda de uma trilogia de obras de recriação de textos bíblicos, há que se considerar que para Regina Zilberman, na entrevista há pouco citada, o escritor gaúcho passa “a privilegiar personagens sugeridas pela leitura da Bíblia hebraica” (ZILBERMAN, 2009, p. 116-117). Se a hipótese da influência do editor Schwarcz sobre a produção de Scliar pudesse ser plenamente comprovada, ao menos se poderia ponderar que o médico-escritor concordaria com a classificação proposta por Zilberman. Se se pudesse levar em conta a sistematização dessa pesquisadora e a hipótese da amizade entre o editor e o escritor ter-se-ia duas metades que formariam um todo coerente.

Além de ser influenciado por Schwarcz na produção de pelo menos dois romances, a saber, *Sonhos tropicais* e MPS, Scliar produzia textos sobre seu editor e sobre a Companhia das Letras. Na esteira dessas proposições, é importante pontuar a admiração que Scliar demonstrou ter por Schwarcz na crônica “Que país é este? O impasse da literatura brasileira”. Publicada originalmente em 28 de maio de 1988, e compilada no livro *A poesia das coisas simples: crônicas* (2012), parte do referido texto mantém relação com a notícia “Scliar quis processar Martel por plágio, diz editor Luiz Schwarcz”, pois ambos foram publicados após a morte do escritor gaúcho. A “base” da notícia “Scliar quis processar Martel por plágio, diz editor Luiz Schwarcz” veio do próprio Schwarcz, pelas afirmações que ele fez no blog da Companhia das Letras – editora de Schwarcz – e a referida crônica de Scliar elogiando Schwarcz foi selecionada, dentre muitas outras crônicas, para ser compilada por Regina Zilberman no livro A

Companhia das Letras é Erico Veríssimo. *O tempo e o vento*, trilogia que contém “O continente”, “O retrato” e “O arquipélago”, havia sido publicado anteriormente entre 1949 e 1962, e em 2009 foi reeditado pela Companhia das Letras.

poesia das coisas simples (2012), editado pela Companhia das Letras, cujo proprietário é Luiz Schwarcz. Na referida crônica, lê-se:

Mas a crise não é só quantitativa, ela é qualitativa também. Na lista das obras mais vendidas (estabelecidas segundo critérios nebulosos), figuram sempre os best-sellers norte-americanos. Mais que isso, o público brasileiro decididamente está preferindo as obras não ficcionais, como se constata pelos livros mais vendidos dos últimos anos: *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira, *Olga*, de Fernando Morais, biografia da mulher do lendário comunista Luís Carlos Prestes; sem falar no *Analista de Bagé*, do nosso Veríssimo. Além disso, *Rumo à Estação Finlândia*, de Edmund Wilson, lançado nos Estados Unidos há quase sessenta anos, vendeu 50 mil exemplares, um número apreciável num país [Brasil] em que as tiragens em geral estão em torno de 3 mil exemplares. O êxito do livro de Wilson, aliás, comprova o talento do *wonder boy* do mundo editorial brasileiro, Luiz Schwarcz, um homem que alia a sensibilidade à criatividade. Seu último lançamento, uma coletânea de entrevistas com escritores (seleção de *Paris Review*) tinha 3 mil capas diferentes, executadas manualmente por artistas gráficos – um recurso que Schwarcz usou para atrair leitores. (SCLIAR, 2012, p. 32-33)

A crônica “Que país é este? O impasse da literatura brasileira” está dividida em quatro blocos, separados por espaçamento duplo. A parte em que Scliar cita o editor é logo o primeiro. É interessante que no primeiro parágrafo da primeira parte de seu texto o escritor gaúcho apresenta uma “crise editorial, parte da crise econômica geral”. Em seguida – segundo parágrafo, Scliar cita quatro obras – *O que é isso, companheiro?*, *Olga*, *Analista de Bagé* e *Rumo à estação Finlândia*²⁹ – que, na época, tinham uma alta vendagem. Até aqui Scliar ainda não havia feito o elogio explícito a Luiz Schwarcz por meio do sucesso que este obteve com a venda do livro *Rumo à estação Finlândia*, porém o reconhecimento ao

²⁹ O livro *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira, foi publicado pela primeira vez em 1979, sendo relançado pela editora de Luiz Schwarcz em 1996, conforme consta no link <http://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=10635>, acesso em 05 de junho de 2014. *Olga* é um livro de Fernando Morais, no estilo jornalismo literário, publicado em 1985 pela Editora Ômega e relançado em 1994 pela Companhia das Letras. O livro *Rumo à Estação Finlândia* foi editado originalmente em 1940, sendo republicado pela Companhia das Letras, em 2006. Sua sinopse, retirada do site da Livraria Cultura, em 05 de junho de 2014, é a seguinte: “Este livro apresenta um estudo crítico e histórico das teorias revolucionárias europeias que estabeleceram as bases do socialismo bolchevique. Desde a Revolução Francesa até a Russa, em 1917, Wilson procura percorrer as batalhas intelectuais de um grupo de homens - conspiradores e filósofos, utopistas e nihilistas, socialistas e anarquistas -, batalhas que ajudaram a moldar a história do século XX.” Disponível em: <<http://www.livrariacultura.com.br/scripts/resenha/resenha.asp?nitem=1794702>> Acesso em 05 jun. 2014.

editor já se pode considerar parcialmente realizado pois os livros *O que é isso, companheiro?* e *Olga* haviam sido publicados anteriormente por outras editoras e, na ocasião, teriam sido relançados pela Companhia das Letras, obtendo boa vendagem. No trecho supracitado, interessa a expressão em inglês com que Scliar elogia seu editor: *wonder boy*, pois em muitas entrevistas e crônicas o escritor gaúcho se vale de termos em inglês, o que será visto adiante. Por ter o sentido de “garoto prodígio”, a expressão *wonder boy* também parece denotar intimidade entre o escritor e o editor.

A última parte do excerto citado é muito significativa, pois nela Scliar revela a atenção que Schwarcz teve pela composição das capas da coletânea de entrevistas publicadas pela Companhia das Letras para a *Paris Review*. Scliar considera isso “um recurso” que o editor “usou para atrair os leitores”. Como esse recurso parece ter obtido êxito – isso em maio de 1988 – é possível que ele continuou a ser adotado pelo editor e isso tenha se estendido às capas das obras da trilogia, cuja composição se deu pela publicação da mesma editora – a Companhia das Letras.³⁰

2.5 A LINGUAGEM MÉDICA

Nesse subcapítulo, quando se emprega os termos “linguagem médica” se pretende tanto demonstrar a clareza que em seus textos Scliar procura demonstrar até mesmo quando se refere a assuntos médicos, como também expor as várias vezes em que nomes de doenças e sintomas figuram em seus textos. Dito de outra forma: o que se vem tentando assinalar até aqui é o interesse de Scliar se fazer compreendido em seus textos, mesmo quando o

³⁰ No ensaio “*Os vendilhões do Templo: uma experiência de leitura*”, João Leonel afirma que “para a compreensão do título [da obra *Os vendilhões do Templo*], soma-se a imagem na capa. Ela é retirada de um banco de imagens na internet intitulado *superstock* [<http://www.superstock.com>, acessado em 2010 pelo estudioso]. As figuras ali presentes não são identificadas, permanecendo a pintura anônima, pelo menos para mim.” Para o pesquisador, “a composição entre capa e título não me anima muito. Julgo-as um tanto óbvias.” (LEONEL, 2011, p. 226-227). É possível que a capa de AMQEB também tenha sido extraída de imagens desse *site*. Quanto à capa de MPS, esta foi extraída de parte da tela intitulada “Atalanta e Hipomenes”, quadro pintado por Guido Reni (1575-1642), preeminente artista do Barroco italiano, conforme será explicitado na sequência dessa investigação.

assunto destes está relacionado a termos e assuntos médicos, os quais são abundantes na obra do autor.

Segundo Regina Zilberman, “como escritor, Scliar não perdia a oportunidade de conversar amistosamente com seu público”, sendo que uma das maneiras de isso ser comprovado é a leitura das crônicas que ela reuniu na seção “Leituras, livros, literatura” de seu livro *A poesia das coisas simples*. Conforme a estudiosa, nas crônicas compiladas na referida seção “podem-se verificar então as várias maneiras como Scliar entende a relação do leitor com o livro, do autor com sua obra, **do escritor com o público**”. Além disso, ela pondera, “todos os que o conheceram são unânimes em atestar sua permanente disponibilidade para falar com os distintos segmentos de leitores” (ZILBERMAN, 2012, p. 13, grifo nosso).

Num texto posterior, Zilberman apresenta o livro *Território da emoção: crônicas de medicina e saúde* (2013), no qual compila crônicas do escritor gaúcho publicadas anteriormente em jornais. Como no livro *A poesia das coisas simples*, Zilberman, com um didatismo que lembra o de Scliar, organiza as crônicas do romancista rio-grandense-do-sul em seis seções: “Literatura e medicina”, “Histórias de médicos”, “Memórias de um médico”, “Nosso corpo”, “Os males que nos afligem” e “Comportamentos”. No texto de Zilberman, intitulado “Leitura prazerosa sobre a saúde”, a pesquisadora pondera que por meio de crônicas médicas publicadas em jornais Scliar se posiciona acerca de “problemas do cotidiano, matérias polêmicas ou novidades científicas, de modo aparentemente leve”, tornando-se fácil de se fazer entender, mas “sem comprometer o rigor e a exatidão com que as informações são transmitidas”. O cuidado que Scliar demonstra na elaboração dessas crônicas é assim expresso por Zilberman:

À validade do teor científico [das crônicas médicas de Scliar] é preciso adicionar a qualidade literária das crônicas. Nas cenas médicas originais, Scliar pratica o mesmo cuidado formal encontrável em suas narrativas e em seus ensaios. Ao facilitar a compreensão dos problemas de saúde, as possibilidades de cura, as atitudes a tomar diante de temas em voga, ele não banaliza a linguagem nem incide em vulgaridade, valendo-se da propriedade que constitui uma das marcas mais notáveis de sua prosa: a simplicidade. (ZILBERMAN, 2013, p. 12)

É provável que devido a sua acessibilidade e disponibilidade junto ao público e pela habilidade com que se comunicava com seus leitores em suas crônicas “de medicina e saúde” – usando os termos de Zilberman na escolha do subtítulo do livro de compilações – que Scliar tenha sido convidado para escrever *A linguagem médica* (2002), livro que compõe a Coleção “Folha Explica”, da Editora Publifolha, editora do Grupo Folha, fundada em 1995. No final de cada livro dessa coleção, está uma explicação que diz que cada livro da série vem “resumindo, em linguagem acessível, o que de mais importante se sabe hoje sobre determinado assunto”. O texto também assinala que “cada volume é escrito por um autor reconhecido na área, que fala com seu próprio estilo”. Seguindo a proposta da Coleção, o livro de Scliar é dividido em três capítulos, a saber: “As palavras-chaves da medicina: uma visão histórica”, “A linguagem médica atual” e “A linguagem da saúde pública”. Há também uma breve introdução de Scliar. É curioso que nessa coleção houve estudiosos que escreveram dois livros, como Renato Janine Ribeiro, autor de *A democracia* e *A República*, mas Scliar foi convidado para escrever como médico, apesar de a coleção possuir diversos livros sobre literatura brasileira.³¹ Outro dado interessante é que no final de *A linguagem médica* (2002), a seção “Sobre o autor” apresenta Scliar com todas as suas “credenciais” de médico (doutor em ciências e professor de medicina preventiva da Faculdade Federal de Ciências Médicas de Porto Alegre) e de escritor (menciona o Prêmio Casa de las Américas e os três Jabutis obtidos até então), mas no parágrafo em que cita as principais obras não informa o livro AMQEB, que a essa altura já tinha sido reconhecido. Na verdade, não menciona nenhum romance conhecido, optando por listar algumas obras infanto-juvenis por meio das quais é “muito conhecido do público jovem” e ressalta livros publicados pela Companhia das Letras nos seguintes termos: “Os aspectos humanísticos da atividade médica são objeto de vários de seus livros, entre eles *Paixão Transformada: História da Medicina na Literatura* (Companhia das Letras) e, para crianças, *O Livro da Medicina* (Companhia das Letrinhas).” No corpo do livro, o

³¹ Na Coleção “Folha Explica” Scliar “ganha” um capítulo, na obra *Literatura brasileira hoje*, de Manuel da Costa Pinto (PINTO, Manuel da Costa. Moacyr Scliar. In: _____. *Literatura brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2004. p. p. 108-110).

escritor gaúcho ratifica o que disse Zilberman a respeito dele, esforçando-se muito para se fazer o mais claro possível, a ponto de explicar ao leitor até mesmo as raízes dos termos médicos, como se nota neste parágrafo:

Para entender um termo médico, é preciso saber que, como em outras linguagens técnicas ou científicas, ele tem componentes. O primeiro destes é a *raiz*. A esta são acrescentados prefixos e sufixos. Por exemplo, “hematologia”. *Hematos*, em grego, quer dizer “sangue”; *logos*, “estudo”. Hematologia é o estudo do sangue. (SCLIAR, 2002, p. 55).

Em se tratando das obras AMQEB, MPS e OVT, além de o narrador de Scliar se esforçar por ser claro, evidencia-se a relação entre a literatura e a medicina no que tange ao emprego, por parte do narrador, de palavras e expressões relacionadas à prática médica, sendo que nesses romances se faz presente a mesma simplicidade que caracteriza as crônicas médicas e a prosa de Scliar em geral. Exemplificando essa afirmação, no romance protagonizado pela feia, lê-se: “Meu diagnóstico [...] era de frigidez.”; “Disseminados pela face, eu tinha [...] sinais [...] um surto inflacionário de sinais. Pela variedade, poderiam se constituir no objeto de um tratado de dermatologia. Havia-os de variado tamanho e matiz” (SCLIAR, 2007, p. 64, 18). Em MPS, uma linguagem mais própria da medicina pode ser encontrada na definição de masturbação por parte do narrador da primeira parte do referido livro:

Muitas vezes ocorreu-me divulgar o método que, sozinho, sem recorrer a nenhum guru, a nenhuma bibliografia, eu criei: um jeito simples e eficiente de fazer sexo prescindindo de outras pessoas, evitando conflitos e agressões, choro e ranger de dentes. Um método cujo princípio básico é simples: a modesta fricção dos dedos sobre a pele da verga substitui com inquestionável vantagem o problemático contato carnal e emocional entre humanos. (SCLIAR, 2008, p. 129-130)

Nessa mesma obra de Scliar ocorre a retomada de uma discussão polêmica relacionada à prática da masturbação, o que inclui o receio de surgirem pelos nas mãos de quem adere a essa prática – discussão que perpassou a medicina do passado. Novamente, se percebe a clareza com que o assunto é apresentado pelo narrador:

Poucas coisas, afinal, nos fazem mais humanos do que a mão. E a mão que eu agora examinava atentamente, avaliando-a do ponto de vista técnico, tinha tudo para desempenhar uma missão erótica: habilidade, sensibilidade – e podia até adquirir um formato especial, em concha, similar ao da vagina. Contudo, eu hesitava em apelar para o sexo manual. [...] mão é para trabalhar, [...] mão é para empunhar o cajado do pastor e o cabo do martelo [...] Agora... mão na genitália? [...] Deus poderia marcar-me com um estigma: por exemplo, fazendo brotar cabelos na palma da minha mão. Cabelos longos, escuros e crespos dariam a todos testemunho de minha perversão (“Lá vai o Shelá, o desavergonhado manipulador, o cara da mão peluda”). E de nada adiantaria cortá-los ou raspá-los; [...] voltariam ainda mais abundantes, sem necessidade de implante ou tônico capilar. [...] Se queria o prazer do sexo, precisava igualmente saltar sobre um abismo – o abismo das proibições, dos interditos e dos meus próprios temores. (SCLIAR, 2008, p. 90-91)

O excerto acima serve, inicialmente, para demonstrar que o uso de uma linguagem que se vale de termos da medicina caminha junto com as reflexões sobre a condição humana, pois dela não pode se dissociar. Nesse aspecto, importa observar que a questão da masturbação é recorrente na escritura scliariana. Muito anteriormente à publicação de MPS, o escritor gaúcho publicou a crônica “O sorriso de Onan”, compilada no livro *A face oculta*, na qual a temática do prazer solitário recebe destaque numa análise que contempla o histórico da masturbação – desde a sua origem segundo o cristianismo –, até o tratamento condenável que antigamente os médicos atribuíam à masturbação. O receio de ficar com a mão peluda por causa da automanipulação – dilema vivenciado por Shelá, personagem de MPS – está implícito nessa crônica, quando esta resgata o posicionamento da medicina de outrora sobre essa questão:

Um tratado (1760) da autoria do doutor J. A. Tissot leva o título de *Sobre o Onanismo – Os Males Produzidos pela Masturbação*. Dessa época é também a expressão “vício solitário”, aparecida num livro chamado *Onania*, ou o *Odioso Reino da Autopolição*. No século 19, Benjamin Rush, o pai da psiquiatria americana, atribuiu à masturbação problemas tais como impotência, tuberculose, dispepsia, cegueira – e morte. [...] Um editorial do *New Orleans Medical Journal*, em 1850, achava-a um mal “pior que a praga, a guerra e a varíola”. Os médicos vitorianos prendiam o prepúcio com um alfinete de segurança, de modo a tornar qualquer ereção extremamente dolorosa. Todas essas crenças e atitudes prolongaram-se pelo século 20. A ignorância sobre o assunto era a regra, comenta o antropólogo Lionel Tiger. Em *The Pursuit of Pleasure, A Busca do Prazer*, ele descreve os terrores de sua primeira automanipulação.

Não sabendo que quantidade de esperma poderia produzir, meteu-se na banheira, para não inundar a casa. (SCLIAR, 2001, p. 33, 34)

É interessante que nessa crônica Scliar, sem dificultar a compreensão apesar de estar abordando um assunto da área da medicina, focaliza a masturbação sob diversos prismas: o religioso,³² o médico/científico, o bíblico/literário e também o linguístico, ao ressaltar a origem da expressão “vício solitário”. Além disso, o escritor insere o humor judaico que lhe é habitual, a partir de seus conhecimentos de cinema, tornando a crônica ainda mais “leve” para o leitor. Isso implica dizer que em determinado trecho dessa crônica se constata a citação de uma frase do cineasta Woody Allen e uma frase dita por um dos personagens dos seus filmes. Essa observação é relevante porque evidencia uma constante na produção literária de Scliar, a saber, a citação de filmes e de frases de cineastas e personalidades do cinema em suas obras, conforme será esmiuçado na sequência dessa pesquisa. Eis o trecho a que se alude:

Os humoristas contribuíram para mudar esta imagem negativa [da masturbação]. O coito é apenas o sucedâneo insuficiente da masturbação, dizia o escritor Karl Kraus. E Woody Allen definia masturbação como “fazer amor com uma pessoa de quem você realmente gosta”. Um de seus personagens, elogiado no desempenho sexual pela parceira, comenta: “É que eu pratico muito – quando estou sozinho”. (SCLIAR, 2001, p. 34)

É interessante que no trecho em que Shelá reflete sobre as consequências físicas da masturbação, Scliar está construindo seu discurso literário a partir de seus conhecimentos médicos, sendo que nesse processo converge a condição humana. Dentro desse processo, na trilogia de Scliar se verifica também a masturbação feminina: em AMQEB, a protagonista, por se sentir extremamente feia, planeja o seu suicídio. A desistência de se matar traz consigo a decisão de ela se isolar parcialmente durante o dia, indo para uma caverna,

³² “Ao longo dos séculos, o onanismo foi repetidamente condenado. O cristianismo incluiu-o (se bem que num grau menor) na categoria de pecados tais como incesto, sodomia, adultério. Era uma falta grave, inclusive porque, è época das pestes medievais, a população da Europa diminuiu muito, com o que o ‘crescei-vos e multiplicai-vos’ voltou a ser uma imposição.” (SCLIAR, 2001, p. 33).

onde descobre uma pedra de formato ovoide que lhe proporcionou muitos momentos de solitário prazer (SCLIAR, 2007, p. 24-25).

Se consideradas quanto à linguagem médica, as três obras são uma tríade. Em diversas passagens, os narradores mencionam a localização interna de órgãos do corpo e relatam doenças. Além disso, diversos personagens apresentam fobias. Matias aparenta ter ornitofobia – medo de pássaros. Esse transtorno é base para o filme “Os pássaros”, de Alfred Hitchcock, apesar de que na película os temores são justificados porque de fato as aves atacam os humanos. Pelo que se depreende, esse transtorno interessa a Scliar, que o insere também no texto “Os pássaros (versão brasileira)”. Na segunda parte de OVT, a sensação de estar sendo vigiado por algo ou alguém que está num lugar elevado também pode ser visto como um tipo de transtorno (SCLIAR, 2006, p. 145, 169, 206).

Falando sobre o rei Salomão, há um trecho em que a feia diz que “identificava também uma fissura no sólido edifício de sua estabilidade emocional”, conjecturando ainda que ele poderia ter medo das sombras. A princípio, a palavra sombras parece estar se relacionando à alma do irmão, mas na sequência a feia dá a entender que o temor do rei era que a sombra (alma) do irmão poderia estar escondida na sombra de alguma coisa, pássaro ou planta. Portanto, a sombra (alma) poderia se esconder na sombra (em sentido literal) de algum ser ou objeto: “Sombras [no sentido de ‘almas’] são ubíquas, ocultam-se em qualquer lugar, em qualquer coisa, numa planta” (SCLIAR, 2007, p. 131-132). Portanto, o monarca hebreu poderia sofrer de esciofobia (também denominada esciafobia), o medo das sombras. Salomão também aparentava ter verbofobia, quando a narradora afirma que ele tinha mais medo das ideias do que das armas. Como as ideias só podem ser uma ameaça se forem expressas verbalmente, ele teria verbofobia (medo das palavras): “Sábio como era, Salomão **temia** mais as ideias do que as armas”. O rei hebreu também enfrentava o complexo de ser comparado ao seu pai, pois Davi tinha sido “um grande fodedor” e, a princípio, ele não era comparável ao seu progenitor, como muitas das velhas concubinas ponderavam (SCLIAR, 2007, p. 63, 92, grifo nosso).

Quanto à feia, talvez se possa dizer que no começo da narrativa ela tivesse filofobia (medo de apaixonar) (SCLIAR, 2007, p. 26). Matias enuncia sua fobia aos colegas: “Tenho medo de bichos”. O pastorzinho parece ser xenófobo – e talvez racista – quando, irado, afirma que “o harém está cheio de estrangeiras, moabitas, edomitas, hititas, sem falar nessa rainha de Sabá, essa negra com quem ele [Salomão] agora deita todas as noites” (SCLIAR, 2007, p. 145). Já Félix aparenta ser homofóbico, pois afirma ser contrário à instauração de um centro cultural em sua cidade – para ele nesse local seriam exibidas “peças de teatro com veados pelados”, além de festinhas populares da ralé. Esse mesmo personagem também chama seu colega Matias de veado (no sentido de homossexual) (SCLIAR, 2006, p. 249, 259, 261). Saindo de uma conversa com Félix, o narrador também demonstra fobia de ser supostamente assediado pelo colega:

Levanto-me, ele se levanta também; num impulso, puxa-me para si, abraça-me. Depois – horror! – tenta beijar-me a mão, que retiro:
- Que é isso, Félix? Deixe de bobagem, você me constrange. (SCLIAR, 2006, p. 252)

Na trilogia, as enfermidades que afetam certas personagens constituem uma estratégia narrativa importante para suscitar reflexões sobre outros personagens. O tumor irreversível de Mikol oportuniza à feia perceber as prioridades de Salomão: a moribunda desejava ver o rei pela última vez, mas ele se fazia inacessível, preocupado em cumprir sua “agenda real”, o que incluía receber dignitários estrangeiros: “um tratado seria firmado naquele mesmo dia, um tratado que envolvia a dívida externa do país”. Esse momento crítico também é o estopim para a escriba se irar ainda mais contra “os desígnios de Deus” (SCLIAR, 2007, p. 125-127). No MPS, a moléstia de Judá é o ponto de partida para Tamar afirmar sua superioridade sobre os homens. A enfermidade que leva à morte o seu marido Onan possibilita a ela ponderar que Deus é um assassino, como será demonstrado adiante. O enredo da última parte de OVT gira em torno da doença e da morte de Matias, o jovem que representou o vendilhão do texto bíblico no teatro escolar. É por meio das fobias e da esquizofrenia desse personagem que o

narrador constrói suas considerações sobre as implicações de ser um comerciante de objetos sagrados. No segundo segmento desse romance a enfermidade do velho padre Manuel – e sua morte – é decisiva para a instauração das inquietações religiosas e existenciais de Nicolau, o jovem que o substitui.³³ Quanto aos médicos da trilogia, nenhum deles consegue curar seus pacientes com seus recursos. O médico que atende Mikol – por exemplo – diz à paciente que ela é “um caso perdido” e nem sequer a visita. Fiel à amiga, a escriba horrenda ia vê-la todos os dias, apesar “do cheiro pútrido que exalava” (SCLIAR, 2007, p. 124-125).

Nem sempre a linguagem médica é empregada para narrar moléstias de personagens. Às vezes, por meio das doenças se pratica uma dessacralização indireta, não intencional, como quando na primeira parte de OVT, o narrador mostra que o cambista é tão tosco que não consegue entender o sentido da afirmação de que “o culto da divindade deveria ser feito por cada um em seu próprio templo interior” e desvaloriza completamente a crença de que Deus pode ser adorado no templo interior de cada pessoa:

Simplesmente achava uma bobagem aquela coisa. Templo tinha de ser uma coisa visível, acessível às massas. Templo tinha de ter um recinto para sacrifícios. [...] Templo interior? Onde ficava esse templo interior? Na barriga? Perto do fígado? Junto à bexiga? E como é que se chegava ao Templo interior, entrando pelo ânus, tropeçando nas hemorróidas, enfrentando a malcheirosa ventania da flatulência? Idiotice, idiotice completa. (SCLIAR, 2006, p. 88)

É possível instaurar uma relação entre a dessacralização – elemento que perpassa as três obras em análise – com algumas doenças. Dessa forma, no contexto de AMQEB, se se considerar como sagrado apenas as crenças judaico-cristãs, a feia teria hagiofobia (aversão às coisas sagradas), pois ela prefere o que vem do paganismo. Nessa linha de pensamento, em MPS, Tamar e Shelá também seriam hagiofóbicos, e o cambista da primeira parte de OVT seria parcialmente hagiofóbico, pois ora crê ora não crê nos ditames sagrados em que está inserido.

³³ O narrador dessa segunda parte de OVT é classificado como heterodiegético, pois, conforme a lição de Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, “relata uma história à qual é estranho, uma vez que não integra nem integrou, como personagem, o universo diegético em questão” (REIS; LOPES, 1988, p. 121).

O *voyeurismo* é descrito no *Código Internacional de Doenças* como uma tendência de se observar pessoas em atividades sexuais ou íntimas (CID-10, 2000, p. 359) e está presente em AMQEB,³⁴ MPS e OVT. Por estar relacionada a contextos em que os personagens agem sem se importarem com os mandamentos de Jeová, essa prática está relacionada com a dessacralização.

2.6 OS PARATEXTOS

Na trajetória literária de Moacyr Scliar, diversos paratextos³⁵ se fazem presentes com certa regularidade. A dedicatória parece ser a mais recorrente, conforme se comprova nas obras *Um sonho no caroço do abacate* (dedicada à Edla van Steen, que, além de “escritora, amiga, incentivadora”, é a diretora editorial responsável pela coleção pela qual o referido livro de Scliar foi publicado) (SCLIAR, 2002, p. 1, 5); *Os voluntários* (dedicado a sua mãe, esposa e filho); *Dicionário do viajante insólito* (oferecido a sua esposa) (SCLIAR, 2011, p. 5); *A festa no castelo* (“Para Miriam e Gabriel, e muitos outros jovens”) (SCLIAR, 2011, p. 5); *O amigo de Castro Alves* (dedicada a Fernando Paixão, “**grande editor, grande poeta**”, além de Castro Alves e Jorge Amado) (SCLIAR, 2008, p. 9, grifo nosso); *A majestade do Xingu* (“Para Luiz e Heloisa”) (SCLIAR, 1997, p. 5). Em *Meu filho, o doutor*, o oferecimento vai para a memória de seus pais, José e Sara Scliar (SCLIAR, 2001, p. 5).³⁶ As dedicatórias mais extensas encontram-se em *Max e os felinos*, oferecido “para os amigos e primeiros leitores” – nove pessoas no total (SCLIAR, 2013, p. 35), e em *Do Éden ao divã: humor judaico*, às diversas

³⁴ Em AMQEB, o *voyeurismo* se faz presente nas páginas 27 e 28 (SCLIAR, 2007, p. 27-28).

³⁵ Está se considerando a acepção de paratexto proposta por Gérard Genette: “paratexto é aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público [...] O paratexto compõe-se, pois, empiricamente, de um conjunto heteróclito de práticas e de discursos de todos os tipos e de todas as idades que agrupo sob esse termo, em nome de uma comunidade de interesse, ou convergência de efeitos, que me parece mais importante do que sua diversidade de aspecto.” Alguns dos exemplos de paratextos mencionados por Genette são: “apresentação exterior de um livro, nome do autor, título” (GENETTE, 2009, p. 9-10).

³⁶ Nesse ínterim, observa-se que ao receber o Prêmio Jabuti pelo livro *Manual da paixão solitária*, “Scliar lembrou dos pais”. (STRECKER, Marcos. Moacyr Scliar é o grande vencedor do 51º Jabuti. In: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 06 nov. 2009, p. 8. (Caderno “Ilustrada”)).

classes de profissionais que “fazem humor judaico sem o saber” (SCLIAR, 1991, p. 1).

As epígrafes também podem ser encontradas, e costumam, predominantemente, ser retiradas de obras de escritores famosos da literatura, como Camus (em *Pra você eu conto*) (SCLIAR, 1990, p.1); Antônio Machado (em *No caminho dos sonhos*, lê-se: “Caminhante, não há caminho. / Faz-se caminho ao andar”) (SCLIAR, 2005, p. 5); Franz Kafka (em *Os leopardos de Kafka*) (SCLIAR, 2000, p. 7); Jorge Luis Borges (1899-1986), Gaston Bachelard (1884-1962), Carlos Nejar (1939), Joseph Heller (1923-1999) e James Thurber (1894-1961) em *O centauro no jardim* (SCLIAR, 2004, p. 5). No livro *A face oculta*, há três epígrafes: duas de escritores da literatura (Virginia Woolf e Thomas Mann) e um de um teórico da medicina chamado Oliver Wendell Holmes (SCLIAR, 2001, p. 5). Em *Os cavalos da república*, a epígrafe foi retirada de um livro de 1927, de autoria de Humberto de Campos, o que sugere o interesse pela pesquisa histórica por parte do escritor porto-alegrense (SCLIAR, 1990, p. 5).³⁷ *Max e os felinos*, além da dedicatória, traz como epígrafe uma frase sobre o medo, retirada de uma fala de Francisco Macías Ngueme, ditador deposto da Guiné Equatorial.³⁸ Essas epígrafes dialogam diretamente com os títulos das obras supracitadas, da mesma maneira que a epígrafe do livro AMQEB dialoga com o romance homônimo. Um ponto de convergência entre as obras AMQEB e *A face oculta* é a presença de epígrafe retirada do trabalho de teóricos: na primeira a epígrafe é extraída de teórico da literatura (Bloom) e na segunda de teórico da medicina, a saber, Oliver Wendell Holmes (1809-1894), importante reformador da medicina, autor de *Medical Essays*. A maioria das epígrafes apontadas apresenta o nome do autor citado e a obra de onde foi extraída, mas nenhuma epígrafe traz a página do livro de onde se retirou a epígrafe.

³⁷ Humberto de Campos Veras (1886-1934) foi um jornalista, político e escritor brasileiro. Na Academia Brasileira de Letras, foi eleito para a cadeira 20, cujo patrono é Joaquim Manuel de Macedo, da qual foi o terceiro ocupante, foi recebido em 8 de maio de 1920 por Luís Murat. Indicada na epígrafe da obra, a referência é esta: A pata do cavallo. In: *Brasil Anedoctico* [livro de anedotas]. Rio de Janeiro, Ed. Leite Ribeiro, 1927).

³⁸ Nesta epígrafe, lê-se: “Medo, eu? O tigre não tem medo de ninguém... O tigre invisível. A minha alma.” (SCLIAR, 2013, p. 37).

Na obra de Scliar, outros paratextos, menos comuns, também podem ser verificados, como a “Nota do autor” no livro *A voz do poste* (2008). Nesta, o escritor porto-alegrense explica que seu livro “foi em parte inspirado na trajetória de Maurício Sirotsky Sobrinho, filho de imigrantes judeu-russos e pioneiro das telecomunicações no Rio Grande do Sul” (SCLIAR, 2008, p. 119). Em *Meu filho, o doutor*, os “Agradecimentos” são para os colegas e professores médicos que acompanham a trajetória de Scliar (SCLIAR, 2001, p. 7). Há outros paratextos muito raros se se considerar o conjunto da obra de Scliar: a entrevista intitulada “Literatura é uma forma de vida”, nas primeiras páginas de *O tio que flutuava* (SCLIAR, 1988, p. 3-5); o texto “Os estranhos caminhos da minha ficção”, posterior ao romance *A estranha nação de Rafael Mendes*, de autoria de Scliar (SCLIAR, s.d., p. 253-255); e a explicação de Scliar ao leitor na reedição do livro *O carnaval dos animais* (2001). A princípio, essa explicação deveria ter sido escrita pelo editor, o que parece não ter ocorrido, suscitando a iniciativa do escritor.³⁹

O romance AMQEB contém uma epígrafe, retirada de um trecho traduzido de um livro de Harold Bloom. Conforme explica Gérard Genette, a epígrafe é “uma citação colocada em exergo [pequeno espaço por baixo de uma medalha destinado a uma inscrição, data; essa inscrição], em destaque, geralmente no início de obra ou de parte da obra”. Difundida no decorrer do século XVIII, a epígrafe, segundo Genette, pode estar disposta até mesmo no fim do livro, embora o local comum de sua localização “é o mais próximo do texto, geralmente na primeira página par após a dedicatória, mas antes do prefácio”. Na visão desse estudioso, a localização da epígrafe está relacionada com o leitor. Assim, quando a epígrafe está no início do livro ela está “no aguardo de sua relação com o texto”, enquanto a epígrafe situada no fim da obra literária, por apresentar-se depois da leitura do texto, “tem em princípio uma significação evidente e mais autoritariamente conclusiva: é a palavra final, mesmo que se finja deixá-la para outro.” (GENETTE, 2009, p. 131-135).

³⁹ Nesse paratexto lê-se: “A primeira parte deste livro compreende histórias da primeira edição de *O Carnaval dos Animais* (Editora Movimento, Porto Alegre, 1968), modificadas. A segunda parte consta de histórias escritas posteriormente. Moacyr Scliar” (SCLIAR, 2001, p. 7).

A epígrafe presente em AMQEB enquadra-se na função que Genette classifica como “anexo justificativo do título”, impondo-se “quase desde o tempo em que o próprio título é constituído de empréstimo, de uma alusão ou de uma deformação paródica” (GENETTE, 2009, p. 141). O livro de Scliar contém uma epígrafe que serve de embasamento para a “tese” inscrita no romance – a de que foi uma mulher que escreveu a *Bíblia*. Essa epígrafe, retirada do livro de Harold Bloom, um respeitado crítico literário e estudioso da *Bíblia*, é constituída por uma citação fundamental para a construção da verossimilhança, já que o enredo da obra de Scliar se situa nos tempos bíblicos do Antigo Testamento, nos quais não era nenhum pouco usual as mulheres escreverem textos sagrados – todos os narradores dos livros que compõem a *Bíblia* foram homens.

Ainda levando-se em conta AMQEB, observa-se que neste, após a epígrafe, segue-se um prefácio. Mas, diferentemente do que se verifica em algumas obras literárias nas quais há um prefácio do editor, aqui há um prefácio ficcional escrito por alguém que se autodenomina um ex-historiador. Nesse prefácio ficcional, composto de oito páginas, o que diz o narrador termina por funcionar como prolepse, visto que ele antecipa o final do romance: assim como ele – um falso terapeuta de vidas passadas [presente apenas no prefácio ficcional] – relata que sua paciente, até então apaixonada por ele, o abandona e vai embora com o antigo empregado do pai dela, a feia, narradora-personagem do romance, no final deste abandona o rei Salomão e vai à procura do pastorzinho, um ex-empregado do pai dela.

Segundo Raquel de Almeida Prado, o emprego de prefácios em romances foi a “maneira encontrada pelos romancistas para dar dignidade ao gênero, isto é, para atribuir-lhe uma função utilitária e eficácia retórica”. Por essa razão, “a análise da estrutura do romance não pode ignorar a integração entre prefácio e corpo da obra que ele realiza” (PRADO, 1997, p. 53). No texto de Scliar o que se verifica é que o prefácio exerce um papel retórico e de sedução já que termina por postular uma relação narrador – narratário (ouvinte) e torna legítima a questão da oralidade no sentido de haver – no prefácio – alguém contando a história presente no livro. O prefácio ficcional deixa o leitor enredado, emprestando

todo um efeito de realidade para o romance que se vai ler. Talvez se possa dizer que o prefácio é mais um elemento que compõe o efeito de sentido desse texto e colabora para reforçar a história que o narrador (do prefácio) quer passar por intermédio da oralidade – o que está vinculado a não perder a memória, preservando-a.

A respeito de prefácios no trabalho literário de Scliar, é bom lembrar o longo prefácio do livro *Mãe judia, 1964* (2004).⁴⁰ A referida obra, classificada na ficha catalográfica do livro como “conto”, tem as suas primeiras quatorze páginas utilizadas para contextualizar a história que será contada. O livro *Os leopardos de Kafka* (2000) de Scliar, também tem um prefácio, mas de todos é o mais curto: tem apenas duas páginas. Tal como AMQEB, as obras *Mãe judia, 1964* e *Os leopardos de Kafka* têm o prefácio em itálico.

Além de AMQEB, o MPS possui prefácios ficcionais, sendo cinco páginas no início do livro e quatro páginas no meio da referida obra. A ausência desse paratexto em OVT já permite ponderar que as três obras não apresentam padronização editorial ou, ao menos, de disposição/apresentação visual. Na verdade, o exame do MPS e do texto protagonizado pela feia demonstra que nem esses livros são idênticos quanto à presença de prefácio, pois enquanto AMQEB tem apenas um desses paratextos, o MPS tem dois prefácios e um posfácio.

Ao que parece, Moacyr Scliar atribuía muita importância aos prefácios das obras e no livro dedicado a contar a vida do médico Oswaldo Cruz, o escritor gaúcho transcreve o prefácio da tese de doutoramento de Cruz, a qual foi defendida em 08 de novembro de 1892, na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro. Intitulado “A veiculação microbiana pelas águas”, o prefácio da tese de Oswaldo recebe uma análise de Scliar não só quanto à extensão como também ao conteúdo. Segue o início da análise empreendida por Scliar: “Este curto prefácio tem duas partes. Na primeira, Oswaldo dá testemunho de sua admiração

⁴⁰ No livro *Do Éden ao divã: humor judaico* (1990), escrito por Scliar, Patrícia Finzi e Eliahu Toker, explica-se que a mãe judia é “a personagem mais típica do folclore judaico nos Estados Unidos”. “Devidamente transplantada da Europa [a mãe judia] teve, na América, suas energias grandemente multiplicadas, tornando-se a superalimentadora e a superprotetora”. (SCLIAR; FINZI; TOKER, 1990, p. 113).

pelo ‘instrumento maravilhoso’ que é o microscópio, conhecido desde o século XVII. Teve origem na Holanda” (SCLIAR, 2012, p. 40).

Em seu interesse em revelar as ideias que influenciaram na sua criação literária, em uma de suas crônicas médicas, Scliar revela:

Esteve em Porto Alegre Brian Weiss, o homem da terapia das vidas passadas, que é a última moda em matéria de terapias alternativas na área psi. O dr. Weiss jura que seu método funciona. Mais ainda, diz que antes era um médico de formação científica, cético em relação a procedimentos desse gênero. Mas aí viu a luz, por assim dizer, e converteu-se em um ardente defensor dessa peculiar forma de reencarnação. Pacientes não faltam, e os livros do dr. Weiss estão cheios de casos que, naturalmente, confirmam suas ideias. Essas pessoas descobrem que, em vidas passadas, está a causa de seus males. Na maioria das vezes foram príncipes, nobres, potentados – pelo jeito, ninguém regride no tempo para dar duro como operário ou camponês. Uma dúvida que me ocorre é: como são cobrados os honorários? Serão eles proporcionais ao tempo de regressão, alguém que volta à Idade Média pagando mais do que alguém que chega apenas à Revolução Francesa? [...]

Essas podem ser engraçadas, mas representam um problema. Alguém que se diz neurocirurgião só enganará o público até tentar abrir o primeiro crânio. Mas alguém que se diz terapeuta tem ampla autonomia. As pessoas que podem depor a respeito são os pacientes, e os pacientes, nesse tipo de terapia, e literalmente, nunca têm razão – afinal, se são neuróticos, é porque a racionalidade deles foi derrotada pelos problemas emocionais.

Notem bem: eu não duvido que a terapia das vidas passadas funcione. Assim como Freud trabalhava com os sonhos dos pacientes, é possível trabalhar com fantasias, tais como regredir no tempo e viver o papel de rei, por exemplo. O que eu duvido é que as pessoas tenham tido essa outra vida.

Isto como médico. Agora, como escritor devo dizer que me beneficiei da ideia. Acabei de escrever uma novela, narrada na primeira pessoa, em que a personagem é uma das esposas do rei bíblico Salomão. Como o rei não consegue cumprir seus deveres conjugais – a moça, apesar de inteligente, é muito feia –, ocorre-lhe dar a ela uma missão: escrever um livro que conte a história do povo judeu. Ou seja, a obra precursora da Bíblia. Meu problema era o seguinte: o livro é escrito em nosso idioma, com expressões de gíria etc. Como compartilhar isso com o fato de que a ação se passa há 3 mil anos? Simples: a esposa de Salomão é, na verdade, uma paciente em terapia de vidas passadas. Se não serve para a ciência, serve para a ficção. Obrigado, doutor. (SCLIAR, 2013, p. 100-101)

Intitulada “Ciência e ficção”, a crônica acima disposta, data de 11 de setembro de 1999, e foi compilada por Zilberman em livro publicado em 2013. Por meio dela, é possível verificar como surgiu a ideia para a elaboração do prefácio

de AMQEB.⁴¹ Outra observação que pode ser feita a partir do excerto é que na crônica “Ciência e ficção” Scliar afirma que, até certo ponto, o livro AMQEB teve como “inspiração” o Dr. Brian Weiss.

Em se considerando os títulos das obras da trilogia, o que parece mais instigante para a crítica parece ter sido AMQEB. Detendo-se nesse paratexto em seu livro *Como e por que ler o romance brasileiro*, Marisa Lajolo observa:

Já antes de abrirem o livro [*A mulher que escreveu a Bíblia*], os leitores de Scliar desenvolvem expectativas de uma leitura provocante. O título promete uma interpretação irreverente para um evento importantíssimo da cultura ocidental: *quem escreveu a Bíblia?* Anunciando discutir a questão, Scliar acena a seus leitores com diversão garantida: eles podem legitimamente esperar uma boa história, que se alimenta das peripécias de uma escritora, a quem o autor atribui a autoria do maior *best-seller* de todos os tempos. Scliar encena uma escritora às voltas com seu *métier*, ao tempo em que, em vez de canetas ou computadores, os escribas usavam *cálamos*. (LAJOLO, 2004, p. 155)

Se se estender os argumentos que Lajolo utiliza para refletir sobre o título de AMQEB para MPS e OVT, possivelmente se chegará à conclusão que essas duas últimas obras não provocam no leitor o mesmo ímpeto de curiosidade sobre o conteúdo dos livros a serem lidos que AMQEB. O leitor familiarizado com as obras de Scliar que adquira o MPS corre o risco – antes de lê-lo – de associar o título desse livro com a prática da masturbação, temática recorrente nos escritos scliarianos,⁴² quando, na verdade, esse título se refere à prática da escrita. Das

⁴¹ Chama a atenção o fato de Scliar considerar seu livro uma novela e não um romance, mas não é a primeira vez em que o escritor rio-grandense-do-sul assim o faz. Na entrevista concedida a Zilberman em 2009, a pesquisadora pergunta “A gente poderia dizer que essa experiência pessoal [a antissemitismo] nutre teu primeiro romance [publicado na carreira], *A guerra no Bom Fim?*” O escritor gaúcho responde ao que foi indagado e nessa resposta diz que “*A guerra no Bom Fim* é a minha primeira novela (prefiro esta denominação, mais modesta, à de romance).” (ZILBERMAN, 2009, p. 117). Considerando a fala de Scliar na entrevista datada de 2009, ou seja, a entrevista é posterior à publicação de AMQEB, é possível que o escritor, por modéstia – ou falsa modéstia –, considere sua obra premiada com o Jabuti como novela e não romance.

⁴² No conjunto das obras de Scliar, a masturbação já é frisada pelo narrador desde uma de suas primeiras obras, a saber, no conto “Memórias de um pesquisador”, publicado em 1979 como parte da coletânea *O anão no televisor* e republicado nos *Contos reunidos*, de Scliar. Nesse conto, se lê a história de um rapaz que perde todos os dedos da mão esquerda e três da direita, mas que mesmo assim tenta encontrar um jeito de conseguir se masturbar (SCLIAR, 1995, p. 429). Apesar de a masturbação já se fazer presente nesse texto “antigo” de Scliar, nele não há os propósitos dessacralizadores que se verificam nos livros da trilogia.

três obras, o título menos “atraente” talvez seja OVT, embora esse argumento possa ser derrubado quando submetido à subjetividade dos leitores.

O prefácio de AMQEB dialoga com a terceira parte de OVT, já que ambos os professores de história pensam em mudar de profissão. E se o docente do prefácio se torna um terapeuta de vidas passadas, há um personagem de OVT que se torna um comerciante popular. Armando ensina História, tem publicado um livro sobre a fundação da cidade e por isso tem prestígio. Mas “ganhava muito pouco no colégio público em que lecionava; mal conseguia sustentar a família, mulher e quatro filhos, um deles doente. Depois de relutar muito, decidiu mudar de profissão”. Essa mudança a princípio trouxe revolta, porém em pouco tempo ele passou a ser um entusiasmado vendedor, pois via utilidade em tudo que vendia – como os relógios – ao mesmo tempo em que se sentia realizado quando explicava para o cliente o funcionamento dos objetos comercializados (SCLIAR, 2006, p. 226, 227). Comentando essa mudança ao narrador, ele diz:

Quando estou vendo um relógio, quando explico como funciona, estou ensinando, como ensinava história aos meus alunos. Só que agora ensino para gente que quer aprender, e não para garotos indiferentes que bocejavam e olhavam pela janela enquanto eu me esgoelava por um salário de merda. Meu livro sobre a fundação da cidade, que aliás não vendeu nada, custava mais que um Casio com calculadora. E com esse relógio o cara vê a hora, o dia, e pode fazer cálculos, pode descobrir que porcentagem de seu salário vai para comida, para vestuário, vai para o aluguel. (SCLIAR, 2006, p. 227)

Os dois prefácios do MPS permitem ponderar que a presença de professores de História se dá nos três livros analisados nessa tese. No entanto, o que difere os docentes Haroldo Veiga de Assis e Diana Medeiros dos demais professores de AMQEB e OVT é a excelente condição financeira auferida, sem terem que cogitar a mudança de função. Haroldo lecionava numa importante universidade norte-americana e cobra caro por suas palestras, ao passo que Diana era “professora universitária”. Ambos eram muito conhecidos no meio acadêmico, mas Haroldo tinha mais prestígio do que Diana pois enquanto ele “fora o único brasileiro a fazer parte do grupo de especialistas que estudara o Manuscrito de Shelá, recentemente encontrado numa caverna em Israel”, Diana

era famosa “por suas teorias heterodoxas e sobretudo por seu gênio rebelde” (SCLIAR, 2008, p. 9, 10, 135).

O prefácio de AMQEB também dialoga com a parte inicial do MPS, já que o narrador relata que seu pai Judá pretendia explorar José, fazendo dele um “terapeuta” dos tempos do Antigo Testamento:

Num aposento confortável, receberia os aflitos (mas não naquela ridícula túnica multicolorida, e sim em vestes sóbrias, apropriadas à função). Sentados ou mesmo deitados (não é na cama que surgem os sonhos?), cabeça apoiada ou não numa pedra, olhos fitos no teto, os clientes narrariam, com voz inevitavelmente angustiada (e quanto maior a angústia, maiores os honorários), seus sonhos, por estranhos que parecessem [...] A demanda certamente seria grande; José não teria mãos a medir. Poderia formar discípulos. Poderia padronizar, normatizar e registrar seu método, franqueando-o a outrem mediante pagamento. (SCLIAR, 2008, p. 25)

Nesse trecho, no qual se denota o perfil interesseiro do patriarca Judá, observa-se que Scliar era um grande leitor da *Bíblia*. Nesse sentido, levando-se em conta que o escritor se declara um dedicado leitor das *Escrituras*, a princípio se poderia pensar que em seu MPS o escritor parte dos dois prefácios para inserir dois narradores diferentes – Shelá e Tamar, assim como na *Bíblia* há vários narradores e autores distintos. Com isso, Scliar estaria tentando angariar a simpatia do leitor? Se se considerar o pensamento de Umberto Eco, sim, pois para ele “a imensa e antiga popularidade da Bíblia se deve a sua natureza desconexa, resultante do fato de ter sido escrita por muitos autores diferentes” (ECO, 1994, p. 134).

O que salta aos olhos é que os prefácios do MPS são muito interessantes, assim como o posfácio, que é muito esclarecedor, pois por meio do diálogo nele inscrito se descobre que o texto lido por Haroldo e o lido por Diana no evento foram escritos pelo mesmo sujeito. A conversação reveladora se dá entre os professores:

[Haroldo:] – Você fala bonito. E, pelo que vejo, gostou dessa ideia a caverna...

[Diana:] – Gostei. Para dizer a verdade, gostei muito. A Tamar na caverna... Gostei muito. E gostei muito da caverna do Shelá, também. Os dois em suas cavernas, sonhando um com o outro... Bonito.

[Haroldo:] Aliás, em várias passagens seu texto era muito parecido com o meu...

[Diana:] – Ora, não se faça de ingênuo. Você sabe muito bem que isso não ocorreu por acaso. Procurei o escritor que redigiu seu texto e que conheço há muito tempo. Pedi que escrevesse algo semelhante. De propósito, claro. Expliquei o meu plano, o plano que deu certo e que acabou nos trazendo para esta cama. (SCLIAR, 2008, p. 210)

Esse sujeito escritor responsável pelas falas de Haroldo e de Diana no Congresso de Estudos Bíblicos fica no anonimato, assim como a feia não entra para a posteridade por ter seu texto queimado no final do romance (SCLIAR, 2007, p. 156). De modo semelhante, o narrador da terceira parte de OVT não consegue concluir o texto que tenta escrever, relatando suas lembranças dos tempos escolares e os dois textos ficcionais nos quais vinha trabalhando há anos: um sobre o vendilhão do Templo e o outro sobre o padre Nicolau, o fundador da sua cidade (SCLIAR, 2006, p. 214).

Das obras da trilogia que têm prefácio, verifica-se a presença do humor apenas em AMQEB. Nesse romance, há um prefácio ficcional, composto de oito páginas, nas quais o narrador rememora como se tornou um professor de História e, posteriormente, um terapeuta de vidas passadas. Ele lembra-se, por exemplo, que seu pai se dizia um apaixonado pelas teorias do comunismo:

E [o pai] falava sempre sobre o seu passado de militante. A obra de Marx dizia, olhos úmidos, foi para mim uma revelação. Na verdade lera apenas um resumo de *O capital*, mas tinha sido o suficiente: de repente, tudo ficara claro a seus olhos, a História tinha um sentido; mais, tinha leis. (SCLIAR, 2007, p. 8)

É dessa forma que o narrador do prefácio, antes de enunciar que foi abandonado por uma grande paixão, começa construindo esse discurso pleno de subjetividade trazendo à memória que escolheu cursar História para homenagear o pai, que se dizia um fanático militante do comunismo, mas nem sequer lera a obra *O capital*, de Karl Marx. Nesse momento, começa a se instaurar o humorismo do narrador, que, por trás do aparente comentário jocoso sobre as crenças do pai, está, na verdade, iniciando sua rede de lembranças que culminará no sofrimento pela perda amorosa de uma de suas pacientes do consultório de terapia de vidas

passadas. No humor com que o narrador reconta sua trajetória subjaz a seriedade de um filho que tomou uma decisão por causa do pai. Seu interesse pela política não se susteve e, logo após concluir o curso, ele se tornou um profissional frustrado. Cansado do baixo salário e do desinteresse dos alunos, esse narrador-docente decidiu tomar uma última tentativa antes de desistir da profissão: propor uma atividade, “uma encenação na qual cada aluno deveria representar um personagem histórico” (SCLIAR, 2007, p. 8). A ideia atraiu a atenção dos discentes e um deles – outrora muito humilde – continuou a agir como um príncipe mesmo depois do término do trabalho de representação na escola:

Chamei o garoto para uma conversa particular. De fato, ele já não era o mesmo Luizinho que antes falava comigo encolhido, olhos no chão. Eu agora tinha diante de mim era alguém com pose de príncipe. Cautelosamente, perguntei se se dava conta dessa mudança e a que a atribuía. De início respondeu de forma arrogante – não precisava me dar satisfações, quem era eu, um professorzinho medíocre – mas, de súbito, abriu o jogo. Sim, algo tinha acontecido, algo extraordinário. Ele não estava apenas representando um papel; estava vivendo uma existência diferente. Tinha voltado ao passado, e ao fazê-lo descobrira que na realidade fora não um príncipe, como modestamente supusera, mas um rei, um rei poderoso e cruel, desses monarcas que não hesitam em mandar matar os inimigos. Já liquidei mais de três mil, garantiu orgulhoso. Contou-me com detalhes uma dessas execuções, realizada no grande pátio do castelo real e assistida por uma multidão. [...] Devo dizer que fiquei impressionado: era como se o rapaz estivesse mesmo vivendo a cena. Ao terminar a narrativa, agradeceu-me, magnânimo, por ter oportunizado o recuo no tempo que lhe permitira encontrar sua verdadeira personalidade.

- Você será recompensado – prometeu, e foi-se.

Aturdido, eu não sabia o que pensar. Mas logo dei-me conta das extraordinárias possibilidades que o caso do garoto me proporcionava. Um novo caminho abria-se diante de mim: eu me descobria terapeuta de vidas passadas.

Essa é a história que conto nas entrevistas. E já a contei tantas vezes que para mim se tornou verdade. Fato ou ficção, o certo é que as pessoas gostam muito (SCLIAR, 2007, p. 9-10)

Dando prosseguimento às lembranças do narrador do prefácio, o excerto acima traz o humorismo até mesmo quando o narrador sugere que talvez o que ele esteja dizendo não seja totalmente verdadeiro. Isso se verifica porque, se considerado em toda a sua extensão, o prefácio do romance de Scliar traz tanto o professor de História que se torna terapeuta como o aluno que se acredita um monarca como indivíduos frágeis que procuram enfrentar realidades difíceis

usando máscaras que por fim não se sustentam. Ao final do prefácio, o narrador, sofrendo o abandono da amada, confessa que não se acha em lugar nenhum. “Estou perdido”, diz ele, argumentando que só quer esquecê-la (SCLIAR, 2007, p.14). Nesse sentido, as palavras de Lélia Parreira Duarte, no livro *Ironia e humor na literatura*, parecem encontrar guarida, quando esta teórica afirma que o humor “não pretende sugerir correções nem apresentar novos sentidos” ao que já está posto (DUARTE, 2006, p. 301). Mas os limites desta afirmação do narrador e de Duarte parecem estar fluidos, pois ao término do prefácio o narrador decide compartilhar com os interlocutores “a história que [a ex-paciente] havia escrito baseada em sua viagem ao passado” (SCLIAR, 2007, p. 14), o que deixa uma interrogação se esse narrador realmente queria esquecer a amada ou pretendia continuar pensando nela, acreditando que o relacionamento entre eles talvez pudesse um dia vir a ocorrer.

A partir dessas explicações, nota-se que a análise dos paratextos nas obras de Scliar demonstra que esses elementos estão conjugados com o que se lê nos romances. Nada é gratuito. Nesse sentido, é possível salientar que a presença da dessacralização – traço mais comum na trilogia – pode ser observada esboçada na epígrafe de AMQEB, pois embora a afirmação desse paratexto seja de autoria de um renomado estudioso da *Bíblia* (Bloom), ainda assim atenta contra a teoria da inspiração divina das *Sagradas Escrituras* que subjaz no próprio texto bíblico, expressa em Lucas 1. 68-70,⁴³ II Timóteo 3. 16⁴⁴ e assim ratificada em II Pedro 1. 21: “porque a profecia nunca foi produzida por vontade de homem algum, mas os homens santos de Deus falaram inspirados pelo Espírito Santo”. De modo semelhante, os paratextos que indicam a separação temporal e espacial das histórias que compõem o livro OVT – “Jerusalém, 33 d. C.”, “Pequena missão jesuítica no sul do Brasil, 1635” e “São Nicolau do Oeste, 1997” (SCLIAR, 2006, p. 5, 143, 207) – permitem a leitura de que o tempo passa mas Deus continua a ser dessacralizado de diversas formas. Por fim, os prefácios e o posfácio de MPS

⁴³ “Bendito seja o Senhor, Deus de Israel, porque visitou e remiu o seu povo! E nos levantou uma salvação poderosa na casa de Davi, seu servo, como falou pela boca dos seus santos profetas, desde o princípio do mundo”.

⁴⁴ “Toda Escritura divinamente inspirada é proveitosa para ensinar, para redarguir, para corrigir, para instruir em justiça”.

trazem o professor Haroldo e a pesquisadora Diana como grandes conhecedores da *Bíblia* que preferem dessacralizar Jeová a crer nEle e obedecê-lo. Haroldo, por exemplo, “citava de memória qualquer trecho do Antigo Testamento”, mas, ainda assim, teve uma experiência homossexual com um servente da universidade e traiu sua esposa com Diana (SCLIAR, 2008, p. 10, 213-215).

3 A DESSACRALIZAÇÃO E AS AVES

Nos três livros em análise, verifica-se que ocorre uma dessacralização do Deus do Judaísmo e do Cristianismo, bem como dos Seus mandamentos, registrados na *Bíblia*. Ainda que haja diferenças entre essas religiões, Deus é, em ambas, considerado amoroso, santo, justo, bondoso, onipotente, onisciente e onipresente (I João 4.8; Isaías 6. 3; Deuteronômio 32.4; Salmo 86. 15; Deuteronômio 32. 39; Salmo 139. 1-4; I Reis 8. 27).⁴⁵ Portanto, nessa pesquisa, quando se emprega o termo “dessacralização” se pretende referir às ações que concorrem para promover a destituição ou a exclusividade desses atributos do Criador, bem como delinear os narradores e personagens adotando toda sorte de práticas que O afrontam na sua santidade, como a masturbação.

A busca pelo autoprazer se constitui numa dessacralização de Jeová na medida em que, inseridos numa cultura religiosa que preconiza a satisfação sexual somente dentro do casamento, os personagens decidem procurar outras formas de gozo pensando apenas em si mesmos e em seus próprios desejos sem levar em conta a vontade de Jeová. Quando os personagens agem assim transmitem uma mensagem de que o que é sagrado para Deus é irrelevante para eles.

O dessacralizar⁴⁶ também se constata quando os personagens demonstram predileção pela bruxaria e por crenças ocultistas que vão de encontro

⁴⁵ “Aquele que não ama não conhece a Deus, porque Deus é caridade” (I João 4. 8); “E [os serafins] clamavam uns aos outros, dizendo: Santo, Santo, Santo é o Senhor dos Exércitos; toda a terra está cheia da sua glória” (Isaías 6.3); “Ele [Deus] é a Rocha cuja obra é perfeita, porque todos os seus caminhos juízo são; Deus é a verdade, e não há nele injustiça; justo e reto é” (Deuteronômio 32. 4); “Mas tu, Senhor, és um Deus cheio de compaixão, e piedoso, e sofredor, e grande em benignidade e em verdade” (Salmo 86. 15); “Vede, agora, que eu, eu o sou, e mais nenhum deus comigo; eu mato e eu faço viver; eu firo e eu saró; e ninguém há que escape da minha mão” (Deuteronômio 32. 39); “Senhor, tu me sondaste e me conheces. Tu conheces o meu assentar e o meu levantar; de longe entendes o meu pensamento. Cercas o meu andar e o meu deitar; e conheces todos os meus caminhos. Sem que haja uma palavra na minha língua, eis que, ó Senhor, tudo conheces” (Salmo 139. 1-4); “Mas, na verdade, habitaria Deus na terra? Eis que os céus e até o céu dos céus te não poderiam conter, quanto menos esta casa que eu tenho edificado” (I Reis 8. 27).

⁴⁶ Embora Scliar tenha outros textos elaborados a partir de narrativas bíblicas, nas obras AMQEB, MPS e OVT essa recriação se dá de maneiras diferenciadas já que nessas obras ocorre abundantemente a dessacralização de Deus e de Seus mandamentos. Dentre os textos elaborados por meio da recriação de narrativas da *Bíblia*, figuram os contos “No seio de Abraão”,

ao que preconizam os preceitos das religiões acima citadas. Também ocorre quando, por meio de atitudes dos personagens, Deus é preterido em função de outros deuses, ou ainda quando imperam atitudes oscilantes dos personagens que creem no Senhor, mas com uma postura crítica que suscita muitas objeções e questionamentos. Jeová também é atacado quando é adorado junto com outras divindades, uma vez que, em Seus mandamentos, somente a Ele cabe adoração (Êxodo 20. 1-6; Deuteronômio 6. 13-14; Mateus 4. 10; Lucas 4. 8; Colossenses 2. 18; II Tessalonicenses 2. 3-4; Apocalipse 19. 10). ⁴⁷O Criador também é atacado quando os narradores apontam os deslizes praticados pelos representantes de Deus na terra – os patriarcas –, sendo que os sofrimentos causados por estes às mulheres concorrem para imputar culpa a Jeová. A denúncia das atitudes pouco democráticas do Senhor termina de formar o mosaico de ações que denigrem o

“As ursas”, “As pragas”, “Diário de um comedor de lentilhas”, “Entre os sábios” e “Os profetas de Benjamim Bok”. Nestes, o foco não é a dessacralização. Por exemplo: no conto “As pragas”, a intertextualidade com o texto da *Bíblia* se dá pela recriação do episódio das sete pragas que Deus envia ao Egito para que o faraó liberte seus cativos judeus. Nota-se que a história é contada numa perspectiva invertida: é uma família egípcia que tem sua história registrada por um filho que se tornou escriba. A perspectiva da alteridade é a base do conto, que contempla um lado da narrativa bíblica pouco levado em consideração: o daquele que faz parte do povo conquistador, mas que quase nada possui e que leva a vida como todos nós, na simplicidade do dia a dia. O foco do conto não é o aspecto religioso, mas sim a questão da muda luta pelo poder entre pai e filho, velhice e juventude, perpassada por um olhar condescendente, mas pouco inquisitivo no plano religioso, do irmão escritor.

⁴⁷ “Então, falou Deus todas estas palavras, dizendo: Eu sou o Senhor, teu Deus, que te tirei da terra do Egito, da casa da servidão. Não terás outros deuses diante de mim. Não farás para ti imagem de escultura, nem alguma semelhança do que há em cima nos céus, nem em baixo na terra, nem nas águas debaixo da terra. Não te encurvarás a elas nem as servirás; porque eu, o Senhor, teu Deus, sou Deus zeloso, que visito a maldade dos pais nos filhos até à terceira e quarta geração daqueles que me aborrecem e faço misericórdia em milhares aos que me amam e guardam os meus mandamentos” (Êxodo 20. 1-6); “O Senhor, teu Deus, temerás, e a ele servirás, e pelo seu nome jurarás. Não seguireis outros deuses, os deuses dos povos que houver à roda de vós” (Deuteronômio 6. 13-14); “Então, disse-lhe Jesus: Vai-te, Satanás, porque está escrito: Ao Senhor, teu Deus, adorarás e só a ele servirás” (Mateus 4. 10); “E Jesus, respondendo, disse-lhe: Vai-te, Satanás, porque está escrito: Adorarás o Senhor, teu Deus, e só a ele servirás” (Lucas 4. 8); “Ninguém vos domine a seu bel-prazer, com pretexto de humildade e culto dos anjos, metendo-se em coisas que não viu; estando debalde inchado na sua carnal compreensão” (Colossenses 2. 18); “Ninguém, de maneira alguma, vos engane, porque não será assim sem que antes venha a apostasia e se manifeste o homem do pecado, o filho da perdição, o qual se opõe e se levanta contra tudo o que se chama Deus ou se adora; de sorte que se assentará, como Deus, no templo de Deus, querendo parecer Deus” (II Tessalonicenses 2. 3-4); “E eu lancei-me a seus pés para o adorar, mas ele disse-me: Olha, não faças tal; sou teu conservo e de teus irmãos que têm o testemunho de Jesus; adora a Deus; porque o testemunho de Jesus é o espírito de profecia” (Apocalipse 19. 10).

Deus adorado pelos seguidores do Judaísmo e do Cristianismo.⁴⁸ Nas obras investigadas, essas formas de dessacralização costumam coexistir, mas para procurar tornar cada uma delas mais visível, na sequência da pesquisa se propõe apresentá-las em blocos, embora se saiba que por causa dessa característica a proposição de subtítulos é desafiadora.

A leitura das três obras permitiu observar que a presença das aves ocorre de modo a instaurar a dessacralização. Esta pode ocorrer quando se atribui aos pássaros características exclusivas do Deus judaico-cristão, como a onipresença e a onisciência. Nisso se observa uma atitude dessacralizadora que às vezes se intensifica como quando nas entrelinhas a narradora parece estar se referindo à ave como um deus.

A onisciência atribuída aos pássaros tanto pode ser compreendida como uma maneira de se tomar o lugar de Jeová e com isso O dessacralizar visto que Ele se considera o único deus (Deuteronômio 6. 4; Marcos 12. 29),⁴⁹ como também a ave pode estar representando o Deus onisciente que usa essa característica para afligir os personagens com rígidas leis que os proíbem de desfrutarem o prazer sexual da maneira que querem. No caso do cambista do Templo da primeira parte de OVT, a ave o acusa por querer ganhar dinheiro.

No processo de constituição da dessacralização, o caso da (o) pomba (o) é emblemático: no texto bíblico esse pássaro é um símbolo divino de consolo, mas em AMQEB e em OVT ele é um instrumento disseminador de culpa e acusação. Na trilogia há aves obscenas que podem transmitir lições de sexo ou ainda representar o momento da iniciação de um personagem no paganismo. A prática de se tentar adivinhar o futuro por meio dos pássaros também tangencia o processo do dessacralizar, pois nos ditames do Judaísmo e do Cristianismo somente Jeová pode ter conhecimento do porvir. Nesse quesito, se insere o personagem Salomão.

⁴⁸ Aqui é bom lembrar que a menção ao Cristianismo se dá sempre em relação à vertente católica e na constituição da dessacralização às vezes se tangencia outras crenças religiosas.

⁴⁹ “Ouve, Israel, o Senhor, nosso Deus, é o único Senhor” (Deuteronômio 6. 4); “E Jesus respondeu-lhe: O primeiro de todos os mandamentos é: Ouve, Israel, o Senhor, nosso Deus, é o único Senhor” (Marcos 12. 29).

Em tudo isso, se verifica que ainda que haja variações nas ações dos pássaros, eles concorrem para instaurar a dessacralização.

3.1 OS PÁSSAROS EM OUTRAS OBRAS DE SCLiar

Nas obras da trilogia as aves nunca têm um aspecto benevolente como a da pomba que representa o Espírito Santo nos Evangelhos. Entender por que nessas obras a ave tem um olhar ameaçador e acusador é uma atividade que remete ao projeto escritural de Scliar e isso implica novamente se considerar que o ficcionista elabora seus textos a partir das mais diversas experiências vivenciadas, incluindo aqui os conhecimentos adquiridos em suas leituras. Isso pode ser percebido em trecho da entrevista que o escritor gaúcho concedeu ao jornalista Adriano Schwartz:

[Schwartz]: Há algumas características recorrentes em vários de seus livros: por exemplo, seus personagens lêem muito, às vezes aparecem em mais de um romance. Existe uma muito particular, entretanto, que é o uso frequente de animais e, principalmente, cavalos.

Scliar – Isso é curioso. O cavalo é, aqui no Rio Grande do Sul, uma figura inestimável. A gente se cria vendo cavaleiros, sendo “gaúchos”. O cavalo é uma parte da paisagem. Por outro lado, o judaísmo não é muito ligado a cavalos, nem a cachorros. E é fácil entender a razão: na Idade Média, os símbolos do poder feudal eram cavalos e cachorros. Era do alto do cavalo que o senhor feudal falava com o negociante judeu. Há coisas que conto em meus livros que são da experiência real, por exemplo, o terror que o negociante judeu tinha dos cachorros. **Isso ficou: o animal, nas minhas histórias, nunca é um bichinho engraçadinho, um mascote. É sempre uma presença ameaçadora.** (SCHWARTZ, 1996, p. 5, grifo nosso)

Como nossa tese considera o projeto ficcional de Scliar nas obras que compõem uma trilogia, investigar como as aves são utilizadas em outros textos do escritor pode ajudar a esclarecer como se dá a presença dos pássaros no *corpus* dessa tese. Pensando assim, pode-se destacar que no conjunto da obra de Scliar, há o conto “No Retiro da Figueira”, em que os pássaros têm uma função específica. Publicado originalmente no livro *O anão no televisor*, de 1979, e reeditado nos *Contos reunidos* (1995), no referido conto o narrador-personagem

relata sua experiência, da sua família e de outras famílias de viver em um condomínio fechado cujo nome dá título ao conto. Assustados com a violência e a insegurança dos grandes centros urbanos, as famílias descobrem no condomínio divulgado através de um prospecto, a solução para seus problemas, por mais que tal promessa de felicidade dê origem à desconfiança, como se pode perceber já na primeira frase do conto: “Sempre achei que era bom demais”.

O prospecto publicitário, bastante colorido, é fundamental, pois é por meio dele que as pessoas descobrem a existência do Retiro da Figueira e se interessam tanto que decidem visitar o local e garantir a compra de uma residência sem demora, pois em poucos dias todas as unidades são comercializadas. O que o prospecto contém é atraente em todos os sentidos: imagens de casas sólidas e bonitas, gramados, parques, pôneis, lago, campo de aviação, árvores, pássaros e um sistema de segurança desenvolvido com alta tecnologia.

Na chegada ao local, os candidatos a compradores e, em seguida, moradores, comprovavam a fidelidade das imagens do prospecto, além de entrar em contato com a gentileza e a amabilidade dos guardas. O prospecto e a realidade permanecem coincidentes durante pouco mais de um mês, embora a provável pista da iminência do golpe, evidenciada no primeiro parágrafo, seja esta: “dizia o anúncio – onde você pode ouvir um bem-te-vi cantar. Verdade: na primeira vez que fomos lá, ouvimos o bem-te-vi [cantar].” (SCLIAR, 1995, p. 60). Nesse sentido, é oportuno rememorar a explicação de R. N. Champlin: “Em todas as culturas humanas, as aves têm sido associadas a presságios, seus vôos e atos são ligados à boa sorte, ao infortúnio e às vicissitudes do destino” (CHAMPLIN, 1991, p. 406). Desse modo, o destaque dado pelo narrador à presença do campo de aviação e ao canto do bem-te-vi constituem prolepses, ou seja, antecipações do que vai acontecer.⁵⁰

Passado este período, começam os dissabores: a sirene de alarme começa a tocar e os condôminos, por quatro dias seguidos, são impedidos de sair

⁵⁰ Prolepse, na explanação de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, é um movimento de antecipação, pelo discurso, de eventos cuja ocorrência na história, é posterior ao presente da ação (REIS; LOPES, 1988, p. 283).

do salão de festas, o local determinado para a concentração de todos em caso de emergência. Até que um avião pousa no campo de aviação, transportando um homem com uma maleta que é entregue aos guardas. Eles partem junto com o avião e com o dinheiro pago pelo resgate dos moradores sequestrados do Retiro da Figueira. De felizardos habitantes de um paraíso, todos passam à condição de vítimas e reféns. Nesse ínterim, nota-se que o final do conto coaduna-se com as seguintes observações de Marisa Lajolo sobre o escritor rio-grandense-do-sul: “muito atento às situações-limite que degradam a vida humana”, há “desfechos surpreendentes presentes em seus [de Scliar] textos” (LAJOLO, 2003, p. 39). Embora os pássaros se façam presentes no conto “No Retiro da Figueira” e na trilogia, naquele o aspecto premonitório das aves, evidenciado pelo seu canto, é mais sugestiva e sutil, ao passo que na trilogia há uma faceta acusatória estabelecida pela presença das aves.

Se no conto “No Retiro da Figueira” Scliar usa os pássaros na construção de seu texto com vistas a instaurar uma interessante prolepse, no texto “Os Pássaros (versão brasileira)”⁵¹ o emprego das aves dialoga de várias maneiras com o filme homônimo do cineasta Alfred Hitchcock. Ao incluir no título de seu texto a expressão “versão brasileira”, o escritor porto-alegrense fica “livre” para incluir em sua arte ficcional outras aves que são peculiares à pátria brasileira como os papagaios. A pomba, recorrente em muitos outros textos de Scliar, também se faz presente, ainda que de uma maneira discreta. Segue o texto, na íntegra:

Policiais ambientais encontraram 168 pássaros com um passageiro de um ônibus de turismo em Arujá, na Grande São Paulo. **Folha Online, 4.fev.2004**

O senhor quer saber como é que estes 168 pássaros estão aqui, junto comigo. Bem, eu posso lhe contar, sargento. Sei que o senhor não vai acreditar -no seu lugar eu também não acreditaria- mas o que posso fazer, se a história é verdadeira? Tudo começou na minha infância. E tudo começou com meu pai. Era um bom pai, trabalhador, dedicado. Não tinha vício algum; não bebia, não

⁵¹ Esse texto está inserido no livro organizado por Luís Augusto Fischer: FISCHER, Luís Augusto (Org.). *Moacyr Scliar*. São Paulo: Global, 2004. (Coleção Melhores Crônicas).

jogava, não fazia farra com mulheres. Seu único vício, se é que se pode chamar assim, era o cinema. Se pudesse, iria todas as noites. Acontece que minha mãe não gostava de filmes, preferia novelas de TV, o que deixava meu pai muito magoado. Mas ela o consolava: quando nosso filho crescer, ele vai lhe acompanhar ao cinema, você vai ver. O filho era eu. E, desde pequeno, meu pai tentou me interessar por filmes. Mas eu era como mamãe: preferia TV. Nessa família ninguém me compreende, dizia meu pai desconsolado. Uma tarde chegou em casa radiante. Naquela noite iriam passar no pequeno cinema da cidade "**Os Pássaros**", de **Alfred Hitchcock**. Um clássico, como o senhor sabe, que meu pai nunca tinha visto. Agora, não queria perder essa oportunidade: era sessão única. E decidi levar-me junto.

Fui, resmungando. Eu tinha oito anos, e teria preferido ficar em casa, brincando com meu joguinho eletrônico. Mas papai acreditava no valor cultural do cinema; você vai gostar, prometeu, e arrastou-me até o cinema. **Sentamos, começou o filme, e logo eu estava horrorizado, aqueles pássaros malucos perseguindo as pessoas, bicando todo o mundo. Lá pelas tantas não agüentei: levantei e saí correndo. Meu pai teve de vir atrás de mim e, por causa disso, perdeu "Os Pássaros". Ficou furioso. E nunca chegou a me perdoar; três semanas depois teve um ataque cardíaco e morreu, ainda jovem.** Desde então, sargento, eu tenho sido perseguido por pássaros. É uma coisa incrível. Se atravesso uma praça, as **pombas** voejam atrás de mim, algumas até fazem cocô na minha roupa. Os **papagaios** me gritam os maiores desaforos. De vez em quando vejo dois **urubus** pousados em cima de meu carro. E aí aconteceu o seguinte: eu estava me preparando para embarcar no ônibus, quando veio essa passarada, esses canários, atrás de mim. Eu não podia perder a viagem, era uma coisa urgente. Aí tive uma idéia. Comprei uma gaiola. Os canários logo entenderam que, se queriam me seguir, só podia ser dessa maneira. Entraram na gaiola. Que eu ia deixar no ônibus. Palavra, era o que eu ia fazer. Ia me livrar dos canários para sempre. Mas agora o senhor me prendeu... Está bem, me leve para a prisão, me engaiole. Mas prepare-se: o senhor vai ter de arranjar lugar para 1 milhão de pássaros. (SCLIAR, 2004, p. 161-162, grifo nosso)

Nesse texto, diferentemente do que ocorre em outros nos quais há pássaros, o terror se instala de um modo mais sutil por causa da presença do humor, e o diálogo com o cinema é evidente. Essa narrativa é muito significativa porque sintetiza muito do projeto ficcional scliariano: a) o elemento que desencadeia a produção textual é um texto de menor extensão – a notícia extraída de um jornal (veja epígrafe anterior ao início do conto); b) o texto evoca relações conflituosas entre filho e pai, o que é comum na produção de Scliar, como também

predomina na trilogia;⁵² c) o texto dialoga com um filme clássico, a saber, *Os pássaros* (1963), do diretor Alfred Hitchcock; d) materiais biográficos podem ter sido utilizados na composição do referido texto, como as idas ao cinema na infância. Por fim, se assinala que os acontecimentos do filme com os do texto se equivalem no sentido de que em ambos, sem um motivo que fica esclarecido, muitos pássaros tomam conta do cenário. Aqui também se observa que não é a primeira vez que Scliar menciona o diretor Hitchcock em seus textos. No texto “A controvérsia sobre *Max e os felinos* e *Life of Pi*”, o qual está inserido na parte inicial da obra *Max e os felinos* organizada por Regina Zilberman em 2013, o escritor gaúcho, mencionando a repercussão jornalística do plágio sofrido por ele

⁵² Por exemplo: no conjunto da obra do ficcionista gaúcho, a conflituosa relação entre pais e filhos pode ser notada no texto “Os Pássaros (versão brasileira)” e na obra *Éden-Brasil*, na qual se lê que Adamastor e seu pai viviam numa contínua desavença (SCLiar, 2002, p. 08). Quanto à trilogia, em AMQEB, Salomão falava com aves, mas não tinha diálogo com os próprios filhos (SCLiar, 2007, p. 62). Quando a feia aprende a escrever ela anseia por registrar a trajetória de seu pai, detalhando o projeto dele de fundar uma grande cidade, mas para prosseguir nesse relato necessitava de informações dele. A petição de apoio a ele nem chega a ser realizada, pois já se tinha certeza da grosseria e da insensibilidade dele: “Esta história está na minha cabeça, diria, enfurecido, só conto quando quiser” (SCLiar, 2007, p. 31). Quando visitou a filha no palácio de Salomão e notou “as prateleiras cheias de pergaminhos”, se alterou com a feia, xingando: “Mas tu continuas com aquela mania de escrever? Pensei que já tinhas acabado com essa **porra!**” (SCLiar, 2007, p. 110, grifo nosso). No MPS, Tamar sente raiva do pai, que nunca elogia sua beleza, coisa que todos faziam. Ela diz: “Só meu pai não dizia nada, não comentava minha beleza. O que me dava muita raiva. Pára de falar com Deus, eu tinha vontade de lhe dizer, olha para tua filha, ela é linda, no belo rosto dela tu enxergarás a obra do Senhor. Não só minha mãe, ou minhas irmãs, ou Laila, elogiavam minha beleza. Os rapazes da aldeia me olhavam com uma insistência que traduzia sua admiração, seu deslumbramento. (SCLiar, 2008, p. 143, 145-146). Na primeira parte de OVT, o vendilhão tem um filho (Silencioso) que se propõe a ajudá-lo a ajudá-lo criando pombos. O rapaz se recusa a entregar uma dessas aves – chamada “Branquinho” – para ser vendida e encoleriza o pai. O cambista do Templo achava essa atitude estranha e almejava que seu filho que se dedicasse “à criação [dos pássaros] com visão empresarial”. A esposa do vendilhão pede que o marido desista de pegar Branquinho para vender e Silencioso implora de joelhos ao pai por uma mudança de planos: “deixa-me ficar com o pombo, prometo que criarei outros duzentos, outros dois mil, mas esse pombo eu amo, não posso viver sem ele, não posso”. O pai concede ao filho um prazo de uma semana para entregar a ave para ser comercializada, porém Silencioso já estava tão abalado pela pressão da situação que acaba degolando Branquinho na frente do vendilhão, não sem antes chamá-lo de “mercenário” e de “assassino”. Após isso, “ele arrojou a carcaça [do pássaro] aos pés do vendilhão: Toma! Fica com teu pombo!” (SCLiar, 2006, p. 57-59). As únicas partes em que se nota um bom relacionamento entre filhos e pais são nos dois últimos segmentos de OVT. A segunda parte desse romance traz a relação entre a índia Inês e seu genitor. Essa interação familiar causa estranhamento, pois o índio sabia que Inês se deitava com o branco Felipe nos matagais, mas nada dizia ou fazia a respeito. Depois que Felipe a engravidou, este passou a agredi-la muito e Inês voltou a morar com o pai (SCLiar, 2006, p. 193, 194-196, 198). Na parte final de OVT o narrador relata o relacionamento de muito carinho entre seu chefe, Morais, e a filha dele, Marcela. Ele destaca: “não há pai mais extremoso que o Morais. Desde que a mulher dele saiu de casa [...] o Morais dedicou-se a cuidar da filha, então com poucos meses” (SCLiar, 2006, p. 292).

em relação ao escritor Yann Martel, mais uma vez se vale de seus conhecimentos sobre cinema:

A jornalista Daniela Name lembrava: “*Max e os felinos* não é o primeiro romance brasileiro supostamente plagiado por um autor estrangeiro. Publicado em 1934, *A sucessora*, de Carolina Nabuco, gerou um debate literário quando *Rebecca*, da inglesa Daphne du Maurier, foi editado quatro anos depois”. (***Rebecca, aliás, foi adaptado para o cinema por Alfred Hitchcock***.) (SCLIAR, 2013, p. 26, grifo nosso).

Dentre os diretores que Scliar aprecia, é importante se considerar Hitchcock, pois alguns elementos do trabalho desse diretor parecem encontrar-se na metodologia de Scliar compor. Se em “Os pássaros (versão brasileira)” o narrador menciona parte do enredo do filme⁵³ e até o nome do diretor (Hitchcock) no corpo do texto, no ensaio que escreve para falar do plágio que sofreu, Scliar fala do filme *Rebecca*, também dirigido por Hitchcock. Nesse filme chama a atenção o fato de haver uma narração de “alguém de fora” antes de começar a história, o que lembra o recurso adotado pelo escritor gaúcho em AMQEB: o terapeuta de vidas passadas faz uma narração antes de a feia começar a narrar a história. Outra semelhança entre o trabalho literário de Scliar e o trabalho cinematográfico de Hitchcock instaura-se no tocante à permanência de aves: em Scliar, isso se dá na trilogia; com Hitchcock, ocorre na sequência de filmes *Psicose* e *Os pássaros*, sendo que em *Um corpo que cai* os pássaros também se fazem presentes no momento em que o corpo da esposa do rico é jogado de cima da igreja. É como se ambos os ficcionistas quisessem criar uma “marca”, uma “assinatura” e os pássaros tivessem servido a esse propósito. Outro traço que pode interseccionar as duas carreiras pode ser delineado a partir da afirmação do crítico de cinema Joshua Klein, que pondera que “talvez [o filme] Os

⁵³ No texto “Os pássaros (versão brasileira)”, o enredo do filme homônimo é mencionado resumidamente quando o narrador diz: “começou o filme, e logo eu estava horrorizado, aqueles pássaros malucos perseguindo as pessoas, bicando todo o mundo.” Quanto à sinopse da película hitchcockiana, esta é a seguinte: Melanie Daniels (Tippi Hedren), uma jovem da cidade de São Francisco, vai até uma pequena cidade isolada da Califórnia chamada Bodega Bay, atrás de um potencial namorado: Mitch Brenner (Rod Taylor). Mas na cidade começa de repente a acontecer fatos estranhos: pássaros de todas as espécies passam a atacar a população, em número cada vez maior e com mais violência, deixando todos aterrorizados.

pássaros tenha sido concebido como uma alegoria sexual misógina, onde o único macho é Taylor, que está cercado de mulheres a disputar sua atenção” (KLEIN, 2013, p. 402). Se porventura essa leitura do filme *Os pássaros* tiver sido a mesma feita por Scliar enquanto espectador de cinema, o escritor gaúcho poderá ter se valido de um importante instrumental para seu projeto ficcional de combater a misoginia que está associada ao patriarcalismo e a outras formas machistas e de desvalorização das mulheres, tão combatidas no projeto escritural do romancista porto-alegrense. Considerando toda essa contextura, pode-se afirmar que se o trabalho literário de Scliar tiver recebido algum tipo de influência do trabalho cinematográfico de Hitchcock no que tange à permanência de aves se estará corroborando uma lição de Sigmund Freud: o pai da Psicanálise assegurou que os escritores conheciam e aplicavam em sua arte narrativa os mecanismos do inconsciente.

Nesse contexto, é importante se levar em conta que a presença de animais nas obras de Moacyr Scliar é frequente. Segundo Ana Maria Lisboa de Mello, apesar de no início da carreira Scliar produzir predominantemente contos e romances, foi como contista que ele alcançou notoriedade, ao publicar, em 1968, *O carnaval dos animais*, coletânea reconhecida com o Prêmio “Academia Mineira de Letras” (MELLO, 2004, p. 137-138). No livro, muitos contos já trazem os animais anunciados em seus respectivos títulos, como: “Os leões”, “A vaca”, “Cão” e “As ursas”.⁵⁴ O primeiro romance do escritor gaúcho, *A guerra no Bom Fim*, traz, além da pomba, ave que é reinserida em romances posteriores, a égua Malke Tube, o cão Melâmpio, a gata Lisl, o bode Leibl, o rato Mendl (SCLIAR, 2013, p. 25, 26, 27-30, 105-106, 110, 115, 123, 134), entre outros animais que não recebem nomes, como formigas, cachorros, gatos, coruja, cavalos, sapos (SCLIAR, 2013a, p. 39, 58, 74, 97, 105-106, 133, 150).

É possível que a recorrência das aves – em especial do (a) pombo (a) – na escritura de Scliar também tenha alguma relação com uma experiência que o

⁵⁴ A respeito de alguns desses contos, na “Apresentação” do livro *Contos da repressão*, Fábio Lucas afirma que Scliar “alegoriza a violência indirecionada, cega, em ‘Cão’, assim como reporta-se à relação natural entre lei da selva e a lei dos homens em ‘Os leões’. O mundo ficto se encaixa diretamente no mundo dos fatos, num lance rápido de contraste em que o contista é mestre” (LUCAS, 1987, p. 14).

escritor teve na infância e que, a partir daí, se tornou um elemento significativo em suas obras ao ser transposto para elas. Essa hipótese parece plausível se se considerar o que afirma Scliar na “Apresentação” de seu livro *Minha mãe não dorme enquanto eu não chegar* (1996):

Lembro-me: uma manhã, acordo cedo. Não são seis horas ainda. Vou para a salinha da frente, abro a janela, pego um livro (são as aventuras do Camundongo Mickey). Leio um pouco. Olho pela janela. No leito da rua, uma pomba debica entre as pedras. Levanta a cabecinha e fixa em mim um pequeno olho escuro, duro como um grão. Mickey e a pomba. Por onde andará a pomba porto-alegrense que à tênue luz da madrugada parou um instante de bicar para olhar o garoto com o livro na mão? Não sei. Não sei de nada. (SCLIAR, 1996, p. 12-13)

O contexto em que Scliar faz essa declaração é a apresentação de um livro infanto-juvenil, sendo que a linguagem utilizada pelo escritor é próxima do público mencionado. O tom do texto é de reminiscências da infância e da juventude, passando pela formação do Scliar leitor a partir da citação de seus autores e obras preferidos. De repente, o escritor inclui esse comentário, que destoa do que estava sendo dito nos parágrafos anterior (Scliar expressa seu apreço por Érico Veríssimo) e posterior (“Monteiro Lobato era meu autor preferido”) (SCLIAR, 1996, p. 12, 13). Do conjunto de obras e declarações sobre o escritor, esse texto é o único no qual Scliar menciona a pomba na sua história de leitura, pois, nas demais vezes, essa ave está incluída como elemento da narrativa.

Quando Scliar escreveu esse comentário, ele ainda não havia publicado as obras da trilogia, e a presença da ave em *A guerra no Bom Fim* tinha sido trabalhada de modo menos complexo do que nos três livros em análise na tese. Na verdade, a transcrição de alguns trechos em que a ave que arrulha é citada no livro serve para demonstrar que são fragmentos parecidos e que neles as aves estão num contexto de normalidade:

Madrugada de inverno. A cerração subia da Várzea e invadia o Bom Fim. **As pombas passeavam no leito da rua, bicando grãos caídos entre as pedras.** Passava a carrocinha do leiteiro João, passava a carroça do

padeiro Shime. As pombas alçavam um voo curto e pousavam adiante. SCLIAR, 2013a, p. 22, grifo nosso)

Não foi sem dor que [Rosa] desceu a Rua Fernandes Vieira, deserta àquela hora da madrugada; ia fitando com nostalgia **as pombas que debicavam entre as pedras úmidas de orvalho**. SCLIAR, 2013a, p. 74, grifo nosso)

No dia seguinte [Joel] levantou-se cedo e correu a espiar a rua. **As pombas de sempre debicavam entre as pedras**. SCLIAR, 2013a, p. 82, grifo nosso)

O verão chegava. Às cinco da manhã, as ruas já estavam cheias de sol. As pombas passeavam no leito da rua bicando os grãos caídos entre as pedras. SCLIAR, 2013a, p. 99)

Um derradeiro brilho surge nos olhos da égua [chamada Malke Tube]; um suspiro, e ela morre. Ajudado pelo veterinário, Samuel transporta o corpo para a cocheira. Começa a amanhecer. **Pombas passeiam no leito da rua, bicando grãos caídos entre as pedras**. (SCLIAR, 2013a, p. 120, grifo nosso)

Nessa primeira obra de Scliar nota-se que o escritor apreciava a pomba na composição dos cenários. E é possível encontrar trechos que se assemelham aos que podem ser lidos em AMQEB. Assim, o fragmento “Joel olhou uma pomba pousada sobre o asfalto. Imóvel, **ela fixava nele um olho duro como um grão**” (SCLIAR, 2013a, p. 151, grifo nosso) lembra este do romance narrado pela feia: “[o corvo] ou o pombo que nunca voava e que a todos **fitava com um olho preto e duro como um grão** – tinham tudo para serem portadores da alma penada” (SCLIAR, 2007, p. 132, grifo nosso). A diferença está no aspecto problematizador que o pássaro carrega em AMQEB.

Outro argumento que permite considerar que em *A guerra no Bom Fim* a pomba é empregada sem o aspecto dessacralizador da trilogia é o trecho em que ela é declarada explicitamente apenas como um símbolo do Espírito Santo que, nesse caso, é mencionada na composição do cenário. Segue o excerto a que se alude:

Todos os anos, no inverno, a igreja do Divino cobria-se de luzes coloridas, que, ora acendendo-se, ora apagando-se, formavam complicados desenhos. E, sobre a grande porta, a pombinha branca, símbolo do Divino Espírito Santo, abria e fechava suas asas de lâmpadas. (SCLIAR, 2013a, p. 45)

3.2 AS MÚLTIPLAS FUNCIONALIDADES DOS PÁSSAROS

Se se levar em conta que nos romances da tríade a ave ora é pombo, ora é pomba – dependendo do livro –, assim como ela às vezes é representada como um pássaro normal a comer, outras vezes como portadora de uma alma penada ou com olhar acusatório, dentre outras situações incomuns, e ainda se considerar as referências a outras aves, pode-se travar um diálogo com as diversas “funções” que detinha o pássaro avalovara, do romance homônimo do escritor brasileiro Osman Lins (1924-1978). Segundo Márcio Roberto Pereira, no ensaio “Osman Lins: ruptura e inovação em *Avalovara* [1973]”,

O pássaro adquire no decorrer do romance várias formas e cores variadas indicando as diversas representações da realidade que os “encontros, percursos, revelações” de Abel constroem a partir de sua experiência com mulheres, cidades e destinos entrecruzados. No entanto, os personagens, assim como o próprio pássaro avalovara, se sentem exilados num mundo que é marcado pela constante busca de identidade. [...] Símbolo do encontro e do exílio, da alteridade e da busca por identidade, o pássaro é a representação máxima do exílio do herói que, ao chegar ao Paraíso, na última cena da obra, encaixa-se na cena do Jardim entre o homem, a mulher, outros animais e as plantas.

A maneira como Lins articula o aparecimento do pássaro Avalokiteçvara – chamado, sinteticamente, de avalovara – nas diversas partes do romance homônimo parece se aproximar da maneira pela qual o escritor gaúcho direciona os acontecimentos em seus romances no que tange ao aparecimento de aves em momentos de reflexão e suspense nas narrativas. O diálogo entre a obra de Lins e de Scliar se torna mais evidente quando se assinala a “constante busca de identidade” emblemática pela ave na obra do primeiro, como pondera Pereira. Nos romances de Scliar, mais especificamente, em *A guerra no Bom Fim*, a busca da identidade ocorre por parte do personagem Joel, que relembra seus tempos de menino judeu, quando vivia com a família na Porto Alegre dos anos 1940, em pleno bairro Bom Fim, o coração judaico da capital gaúcha. Revivendo seus anos de aprendizado, Joel busca na memória o garoto que, em meio às notícias da guerra na Europa e uma comunidade imigrante vinda de lá, brincava com os amigos e aventurava-se pelas calçadas do bairro, conhecendo os fatos da vida. A

imagem e as angústias do célebre escritor Franz Kafka são um espectro que paira sobre o passado e o presente de Joel, que, como sua família, luta para se adaptar em uma sociedade que é e não é a sua. *A guerra no Bom Fim*, lançado originalmente em 1972, em plena ditadura militar, é o primeiro romance de Moacyr Scliar e também um romance de formação. Como outros livros de sua geração, testemunha a necessidade dos escritores brasileiros contemporâneos de lançar novas luzes sobre o passado e a identidade nacional. Ademais, outro possível ponto de aproximação da obra de Osman Lins e de Scliar consiste na constatação de que se o pássaro avalovara “adquire no decorrer do romance várias formas e cores variadas”, em OVT isso também se dá, por exemplo, quando o narrador-personagem, pensando em obter mais lucros, torna-se tão ganancioso que acredita ser possível sacrificar aves coloridas, “com bicos imensos e plumagem de variegada coloração – o que acrescentaria ao ato de imolação um bom efeito visual”, ou ainda, quando postula a pretensão de imolar pássaros gigantescos (SCLIAR, 2006, p. 43).

Em outra obra da trilogia, MPS, a imagem do pássaro também é evocada pelo narrador quando este retoma a discussão sobre a masturbação e a crítica aos mandamentos de Deus. Essas duas temáticas constituem os conteúdos da trilogia. Na primeira parte de MPS, segundos antes de se masturbar pela primeira vez, o narrador masculino diz para si: “vai, querida mão, vai, livre como o **pássaro** que nenhuma gaiola prende, vai em busca do pênis, ele espera por ti, aguarda impaciente esse encontro amoroso”. Esse trecho não é o único no qual o pássaro está sendo associado, de alguma forma, ao genital masculino. Anteriormente, Shelá mencionou que estava em dúvida quanto à interpretação de um dos sonhos de seu pai, Judá. Por isso, Shelá se questiona: “o bico do **pássaro** com que [Judá] sonhara era bico mesmo, ou falo?” (SCLIAR, 2008, p. 92, 24, grifos nossos). Na cultura artístico-literária, pássaro e falo (como pênis) estão de fato associados, tal como explica Adélia Bezerra de Meneses:

Não é necessário insistir em quão inequivocamente fálico é o símbolo da ave.[...] O uso recorrente desse símbolo nas várias línguas vem a provar que não se trata de uma associação no nível do significante, uma associação “fônica”; trata-se antes de uma alusão morfológica, ou

também funcional, em que tanto o voo como a ereção, atributos respectivos da ave e do pênis, representariam, como diz Freud, “uma aparente vitória sobre a força da gravidade”. O “pênis alado” da iconografia dos antigos só viria a confirmar tais associações. Daí, uma variedade infinita da utilização do sema “ave” para designar o mundo masculino: desde o “pintinho” do vocabulário das babás, ao “peru” e ao “gavião” dos estratos linguísticos mais taludos. (MENESES, 2002, p. 80)

As explanações acima talvez possam contribuir para se ponderar que se na cultura literária o voo do pássaro costuma ser uma metáfora do pênis que fica ereto, não só em MPS como em AMQEB a ereção (ou a falta dela) recebe atenção dos narradores. No romance protagonizado pela feia a figura do pássaro aparece quando ela relata as circunstâncias da primeira noite em que foi chamada por Salomão para consumir seu casamento: ela chega no quarto e ele estava no terraço olhando o horizonte. A feia confabula: “Em que estaria ele pensando? Em novas alianças [...]? Ou estaria esperando o obsceno **pássaro** da noite, para dele obter dicas a respeito da aventura que logo iria viver?” (SCLIAR, 2007, p. 72-73, grifo nosso). Na continuação dessa cena, Salomão não consegue ter nenhuma ereção e o ato sexual com a protagonista só acontece na última parte do livro, Nesse contexto, observa-se que a feia se refere ao pássaro como símbolo do pênis uma única vez, pois na sequência em que tenta manter uma relação com o rei hebreu ela alude ao pênis dele não como símbolo de ave, mas como “ferro”, “circunciso pinto real”, “pau” e “pênis” mesmo (SCLIAR, 2007, p. 74-75).

A associação entre pássaro e sexo também se faz presente no primeiro segmento de OVT. Irritado com Cristo, o vendilhão pensa em pagar para que uma prostituta acuse o Filho de Deus. Dessa forma, lê-se:

Por algum dinheiro poderia conseguir que uma dessas mulheres denunciasse o homem como devasso, desmascarando o pretenso asceta: “Não imaginam o que fez comigo. Me despiu, pegou um chicote feito de cordas...”; “Não imaginam o que fez comigo. Levou-me para a cama, onde já estava um pombo...”. Histórias não faltariam: uma rameira experiente, e, melhor ainda, histriônica, saberia o que contar para impressionar o tribunal. (SCLIAR, 2006, p. 107)

Quanto ao trecho em que a feia se pergunta “estaria [Salomão] esperando o obsceno **pássaro** da noite, para dele obter dicas a respeito da

aventura que logo iria viver?”⁵⁵ (SCLIAR, 2007, p. 72-73, grifo nosso), é preciso salientar que possivelmente esse pássaro não seja o espectro do irmão falecido do rei hebreu, mas sim a ave com quem o monarca falava e do qual obtia sua sabedoria. Desde a página 46 do romance, com frequência surgem passagens relacionadas à procedência da sabedoria salomônica e muitas vezes essa questão está vinculada ao ato de falar com pássaros. Ao contrário do texto bíblico com o qual dialoga, em apenas uma parte do livro de Scliar se menciona que a sabedoria de Salomão foi outorgada por Deus, e o pastorzinho é quem declara isso (SCLIAR, 2007, p. 147). Em conversas com a feia, Mikol, a concubina do rei, diz que “dava gosto conversar com ele [Salomão]. Grande cabeça. Falava com os pássaros...” (SCLIAR, 2007, p. 121). Nas páginas 56 e 57 a encarregada do harém também afirmou isso à feia. Há momentos em que a protagonista também afirma que Salomão falava com pássaros, mas às vezes isso ocorre acompanhado de críticas. Salomão falava com aves, mas não tinha diálogo com os próprios filhos; o rei era “o mais sábio dos mortais, o homem que falava com os pássaros”⁵⁶ porém comete a indelicadeza de retirar o véu dela a fim de verificar sua aparência como se ela fosse uma mercadoria recém-adquirida;⁵⁷ ele “era o homem mais sábio do mundo, o homem que até falava com os pássaros”, entretanto, depois de analisar melhor, a feia conclui que, “se se tratava de astúcias, aquele rei – capaz até de falar com os pássaros – fora muito bem sucedido. Eu caíra em sua armadilha” e, assim, ela aceitou escrever o livro solicitado pelo monarca na esperança de um dia ele vir a consumir seu

⁵⁵ Em outra obra da trilogia – OVT -- verifica-se um trecho no qual parece haver uma associação entre pássaro e sexo, tal qual se nota no contexto desse trecho de AMQEB. Irritado com Cristo, o vendilhão pensa em pagar para que uma prostituta acuse o Filho de Deus. Dessa forma, lê-se: “Por algum dinheiro poderia conseguir que uma dessas mulheres denunciasse o homem como devasso, desmascarando o pretense asceta: ‘Não imaginam o que fez comigo. Me despiu, pegou um chicote feito de cordas...’; ‘Não imaginam o que fez comigo. Levou-me para a cama, onde já estava um pombo...’. Histórias não faltariam: uma rameira experiente, e, melhor ainda, histriônica, saberia o que contar para impressionar o tribunal” (SCLIAR, 2006, p. 107).

⁵⁶ Em nenhuma outra obra da trilogia se nota alguém falando com pássaros, porém na terceira parte de OVT o narrador protagonista relata que um pombo entrou voando pela janela aberta de seu escritório e pousou em sua mesa, bicando os restos de seu sanduíche. Ele não “conversa” com essa ave, porém é como se ela lhe transmitisse uma mensagem visual, há que esse narrador consegue “enxergar no olho do pombo o vendilhão do Templo” (SCLIAR, 2006, p. 240-242).

⁵⁷ Por causa dessa atitude do rei, a feia pensou em seu íntimo: “Vontade eu tinha de agredi-lo, de cair em cima dele a tapas, gritando: estragaste tudo, seu merda, pensas que és sábio mas não és sábio porra nenhuma, não passas de um cara burro e vulgar.” (SCLIAR, 2007, p. 51).

matrimônio; no futuro distante, irromperia uma religião que teriam o Pai, o Filho e o Espírito Santo, este simbolizado por uma ave – “não os corvos com quem Salomão muitas vezes gostava de conversar, mas por um puro e inocente pombo, muito diferente dos pombos do palácio, neles incluído os portadores de almas penadas”⁵⁸ (SCLIAR, 2007, p. 62, 51, 115-117, 151-152). Na página 91 do livro, a personagem feia age como uma mulher muito crítica e inteligente que, na condição de apaixonada, às vezes age com ambiguidade, se contradiz. Assim, no segundo parágrafo dessa página, Salomão é retratado pela narradora não como um sábio, mas como “uma raposa”, uma pessoa “finória” que a convence a escrever um livro que contaria a trajetória do povo hebreu, e ela relata isso aparentemente sem perder a percepção de que está sendo “usada” por um astuto Salomão para “uma tarefa [tão] gigantesca” que suscitou nela um “súbito desânimo” e “terror”. Já no parágrafo seguinte dessa mesma página, a feia já parece deslumbrada pelo monarca e diz que “estava tratando com o mais sábio dos mortais, o homem que conhecia tudo sobre o ornitorrinco” e que “falava a linguagem dos pássaros” (SCLIAR, 2007, p. 89, 91).

Para tentar elucidar a simbologia presente nessa questão de falar com pássaros, foi consultado o *Dicionário de símbolos*. Seus autores, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, pontuam que determinados povos “atribuem aos pássaros o poder mágico de se comunicarem com os deuses”. Essa possibilidade não exclui a outra interpretação, segundo a qual no período em que todo o Universo estava coberto pelo mar, “Deus é representado sob a forma de um pássaro empoleirado numa árvore, cujas raízes se afundam nos ares” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 688, 689). Embora o texto não esclareça se Salomão tinha mais de uma concepção sobre a representação da ave, é certo que ele buscava a sabedoria procurando “consultar” as aves, e isso poderia ser palpável se se considerar que em partes da narrativa se sugere que ele era um “iniciado”, pois a feia diz que por vezes o monarca recorria “a seus lendários poderes mágicos”. Além disso, num

⁵⁸ Ao que parece, a protagonista do romance não gostava dos pombos, pois desejava estar longe deles: essas aves “em tudo cagavam” (SCLIAR, 2007, p. 91). Por isso, afirmar que o Espírito Santo seria representado por um pombo torna-se, de certo modo, um ato de dessacralização, ainda que não intencional.

determinado momento, a protagonista afirma que o rei é um “mestre” (SCLIAR, 2007, p. 92, 116). A fama de iniciado é detalhada assim pela narradora:

[...] Salomão [...] confirmara em cheio a sua fama de rei poderoso e sábio, dotado – era o que se dizia em nossa aldeia e em muitas outras – de poderes sobrenaturais: por força de sua vontade, conseguia deslocar-se instantaneamente para qualquer parte do mundo; entendia a linguagem dos pássaros, estes sendo os mais ágeis e bem informados seres da criação; e, graças a seu anel – o anel de quatro pedras preciosas que de longe eu avistava –, orientava a força e a direção dos ventos. (SCLIAR, 2007, p. 47-48)⁵⁹

Quando a narradora diz que o rei hebreu era “o homem que conhecia tudo sobre o ornitorrinco” (SCLIAR, 2007, p. 91), ela está realçando o potencial de adivinhação presente nas aves, pontuando que Salomão era adepto da ornitomania. Chevalier e Gheerbrant explanam no que consiste essa prática:

A propósito da ornitomania, Ibn Haldun declara que se trata da faculdade de falar do desconhecido que desperta em algumas pessoas, com a visão de um pássaro que voa ou de um animal que passa, e de concentrar seu espírito, depois que desapareceram. É uma faculdade da alma que suscita uma compreensão rápida, pela inteligência, das coisas vistas ou escutadas, matéria para o presságio. Ela supõe uma imaginação forte e poderosa...
Os dois ramos da ornitomania árabe se fundamentam na interpretação da direção do voo dos pássaros observados e na de seus gritos (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 689)

Essa relação da sabedoria com a prática de falar com aves começa a ficar mais clara quando o próprio rei a explica à feia, antes de solicitar a ela a proposta editorial: “[...] não sou de muita leitura. Minha sabedoria vem da meditação, não dos livros. E daquilo que os pássaros me ensinam”. Por ocasião desse mesmo diálogo, Salomão pede que a feia escreva sobre os patriarcas, os profetas, os reis e as mulheres de Israel, mas a respeito dele pede um capítulo

⁵⁹ O misticismo que acompanha Salomão também fica delineado nessa menção que a narradora faz do anel que ele usava. Chevalier e Gheerbrant explicam a simbologia que há por trás desse adorno do rei hebreu: “Segundo a lenda, Salomão devia sua sabedoria a um anel. Os árabes contam que, certo dia, Salomão marcou com o sinete desse anel todos os demônios que havia reunido para suas obras divinatórias, e eles se tornaram seus escravos. Certa vez, deixou cair o anel no Jordão, e teve de esperar que um pescador o trouxesse de volta para recuperar sua inteligência. [...] Assim, esse anel seria o símbolo do **saber e do poder** de Salomão sobre outros seres.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 55, grifo original).

curto, porém “a construção do templo tem de entrar, e até com detalhes. Mas não é preciso mencionar que falo com pássaros. Isso a tradição se encarregará de preservar. Basta que fales de [...] minha sabedoria” (SCLIAR, 2007, p. 87, 89). No romance, mais nenhum outro detalhamento é fornecido a respeito de Salomão dialogar com aves, a não ser o fragmento em que a protagonista imagina como ocorria esse diálogo do rei com os pássaros:

Quando falavam na sabedoria dele, eu entendia uma sabedoria completa, abrangendo todo o conhecimento e toda a prática da vida; ou seja, para mim, em termos de sexo, ele tinha o curso completo, com especialização, mestrado, doutorado. Ele devia ser um daqueles iniciados na mágica arte do amor, não apenas por causa de sua vasta prática (setecentas esposas, trezentas concubinas, aquilo não era pouca coisa), mas também pelos subsídios que decerto recebia – para que falaria com os pássaros, infatigáveis viajantes, senão para isso? Vinha uma andorinha e lhe dizia, Salomão, meu querido, nem imaginas o que estão fazendo no Oriente em matéria de posições, temos muito que conversar a respeito; vinha um corvo e lhe segredava, Salomão, conheço um bruxo que faz uma poção afrodisíaca fora de série, é o último grito no assunto. Ou seja, eu o imaginava não apenas como o rei de Israel, mas principalmente como o rei da alcova, o grande fodedor do mundo conhecido e talvez desconhecido. Não via a hora de dividir o leito com ele. (SCLIAR, 2007, p. 59)

Essa suposição da feia de que Salomão falava com os pássaros para aumentar seus conhecimentos sobre sexo também aparece na página 73 do romance, quando ela imagina que o rei “estaria esperando o obscuro pássaro da noite, para dele obter dicas a respeito da aventura [sexual] que logo iria viver [com ela]”. (SCLIAR, 2007, p. 72-73). Se no trecho supracitado a andorinha comunica Salomão a respeito da diversidade de posições sexuais no Oriente, posteriormente, uma outra personagem, Mikol, dirá à feia que o monarca hebreu “conhecia cada posição na cama” pois “aprendeu com uns reis do Oriente” (SCLIAR, 2007, p. 121). Como o texto de Scliar costuma ser repleto de sutilezas, talvez se possa desconfiar que Mikol estaria insinuando que Salomão fosse bissexual, pois ela diz que ele aprendeu as posições sexuais com “uns reis” – e não umas rainhas (ou mulheres) – “do Oriente”. Essa sutileza lembra a utilizada pela bela prostituta da primeira parte de OVT: na primeira vez que ela se depara com o comerciante de pombos diz a ele que seu filho Silencioso a havia procurado

para avisá-la que se ela recebesse soldados, seria castigada por um determinado grupo fanático, ponderando ao final: “Mas o Silencioso não quer nada com mulher. É um patriota, o teu filho”. Ou seja, ela é sutil ao insinuar ao pai que o rapaz poderia ser homossexual. Nesse mesmo romance, quando se afirma que alguém conhecia muitas maneiras de fazer sexo, não se usa nenhum pronome indefinido (uns, umas) e sim um pronome mais “explícito”, um pronome definido. A meretriz diz ao vendilhão: “[Eu] Andei pelo Oriente, aprendi mil formas de fazer amor. Queres que te mostre?” Também nesse livro, mas na segunda parte, o narrador diz que o padre Nicolau dormia de “camisola”, vestimenta para dormir geralmente usada por mulheres (SCLIAR, 2006, p. 109, 162, 137). Em AMQEB, a hipótese de que Salomão poderia ser gay já havia sido levantada anteriormente quando as mulheres do harém, irritadas pelo fato de o rei não chamar nenhuma delas pelo período de duas semanas, afirmaram: “a gente se embeleza, a gente se esforça, e o cara fica lá, tripudiando, fazendo pouco da gente, contando mentiras para aqueles cortesãos bichas” (SCLIAR, 2007, p. 67). Depois de conviver um pouco com Salomão por conta das discussões sobre a elaboração do livro encomendado, a feia pondera que ele tinha muitas mulheres, mas supõe que “provavelmente trepar era, para ele, um sacrifício, uma exigência do cargo” (SCLIAR, 2007, p. 116). Além disso, ela se irrita quando na primeira vez em que se deita com Salomão, este fica trêmulo em vez de fazer amor com ela:

Dá para acreditar? Eu, naquela ansiedade tremenda, sem saber o que ia me acontecer, o desejo começou a brotar dentro de mim, foi se tornando mais forte, e eu sentia que a qualquer momento ia pular naquelas costas e beijar aquela nuca... Antes que isso acontecesse, ele se virou. Olhou-me e **estremeceu**. De novo, **estremeceu**. Eu devia ter ficado puta da cara, que história é essa de **estremecer** toda vez que me olha? [...] Ele suspirou. – Então é hoje, disse com visível resignação. (SCLIAR, 2007, p. 73, grifos nossos)

Esse Salomão que estremece diante da protagonista sedenta por sexo e, por fim, acaba ficando impotente, é o mesmo que no excerto da página 59 – há pouco citado – vivia no imaginário da feia como o rei a quem o corvo segredava: “Salomão, conheço um bruxo que faz uma porção afrodisíaca fora de série, é o

último grito no assunto”. Essa passagem abre a brecha para se pontuar que o rei hebreu exercitasse ou, ao menos, tivesse interesse nas práticas místicas. Posteriormente, a protagonista confirma isso, ao dizer que por vezes o monarca recorria “a seus lendários poderes mágicos” (SCLIAR, 2007, p. 116). Essa afirmação pode encontrar consonância na crença de que Salomão funda a maçonaria, como creem muitos estudiosos. Ainda em se tratando da encomenda do livro que Salomão fez à feia, é importante pontuar a prolepse presente no início do romance: assim que aprende a ler e a escrever a narradora passa a registrar nos pergaminhos “qualquer coisa”: pensamentos, versos, mas também “histórias de nossa gente”. Esse projeto só não foi adiante porque ela só conhecia as histórias que o escriba que a alfabetizou lhe contava. Necessitando que seu pai lhe contasse mais da história da tribo, a feia não pode contar com o apoio dele e a proposta de escrever sobre a história de seu povo foi abortado (SCLIAR, 2007, p. 31). Essa observação pode ajudar a constatar que a feia já planejava escrever sobre seu povo, antes mesmo de Salomão lhe fazer a proposta para redigir a obra sobre os hebreus.

Em MPS, a imagem do pássaro também é evocada pela narradora quando esta insere uma crítica ao Deus judaico-cristão. Ao constatar que seu pai, o patriarca da tribo, envelhecera, ela assinala:

Papai já não falava com Deus. Melhor dizendo, falava, porém não entendia o que o Senhor lhe dizia. Perdera a audição, falava, mas não era a isso que atribuía sua dificuldade de comunicação com a divindade. Suspeitava que o problema estivesse na própria voz de Deus, que, por algum motivo, tornara-se rouca, gutural, incompreensível: uma evidência do Pai Eterno? Ou estaria o Senhor testando-o, avaliando sua capacidade de tolerar o estranho, o inusitado, o inesperado? Pior ainda, seria aquilo uma brincadeira de Deus? Muitas vezes a voz parecia vir não das alturas, mas de um arbusto, de uma pedra, **de um pássaro pousado numa árvore**. Como se Deus se houvesse tornado ventríloquo apenas para perturbá-lo. Com o tempo, já não saía mais de casa, e um dia morreu durante o sono. O que surpreendeu minha mãe e meus irmãos foi o sorriso em sua face, o sorriso beatífico, o sorriso de quem acabara – pela última vez, mas de maneira inteiramente gratificante – de falar com Deus. (SCLIAR, 2008, p. 205-206, grifo nosso)

A primeira parte dessa citação, que culmina com a narradora mencionando que a voz de Deus poderia ter vindo de uma ave pousada numa

árvore, parece conter uma subversão de Jeová por meio da inserção do pensamento panteísta. Segundo George Mather, Larry Nichols e Alvin Schmidt, o panteísmo é a “crença de que Deus é tudo e tudo é Deus”, pois para este pensamento filosófico, “Deus e a natureza identificam-se um com o outro” e “a matéria é apenas uma extensão de uma realidade única” (MATHER; NICHOLS; SCHMIDT, 2000, p. 353). Desse modo, a narradora poderia estar insinuando que Deus e o pássaro seriam a mesma coisa. Uma passagem semelhante é verificada em AMQEB, no seguinte excerto:

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. Expressaria minha descrença, e meu protesto, abstando-me de descrever a divindade. Que o imaginassem como um velho de barbas brancas e olhar severo, a mim não importava. (SCLIAR, 2007, p. 94-95, grifo nosso)

No fragmento acima, a imagem do pássaro está presente no discurso em que a feia questiona a existência de Deus com caracteres antropomórficos. Causa estranhamento quando ela afirma que as aves clamam ao Senhor, independentemente de serem canoras ou mudas, pois como pode uma ave muda emitir qualquer som? Com esse comentário talvez a feia estivesse querendo dizer que pensar Deus como um ser antropomórfico é algo tão inócuo quanto enunciar que um pássaro mudo pode cantar ou fazer qualquer ruído. A noção de um Deus bíblico, que é semelhante ao homem pois fez a este à sua própria semelhança (Gênesis 1. 26-27; 5.1),⁶⁰ também é desconstruída. Na sequência, a protagonista lê partes do texto bíblico realizadas pelos anciãos do palácio e os critica ferozmente, conforme se verifica nas páginas 95 e 96 desse romance e será retomado adiante.

Considerando que o columbídeo é muito recorrente nas obras de Scliar e que o olhar dessa ave parece carregar uma espécie de onisciência – como no

⁶⁰ “E disse Deus: Façamos o homem à nossa imagem, conforme a nossa semelhança; e domine sobre os peixes do mar, e sobre as aves dos céus, e sobre o gado, e sobre toda a terra, e sobre todo o réptil que se move sobre a terra. E criou Deus o homem à sua imagem; à imagem de Deus o criou; macho e fêmea os criou” (Gênesis 1. 26-27); “Este é o livro das gerações de Adão. No dia em que Deus criou o homem, à semelhança de Deus o fez” (Gênesis 5. 1).

caso da ave que mira o vendilhão ⁶¹ – a pomba poderia ser vista como um deus. Na verdade, existe até mesmo uma teoria que propõe isso. Explicando que há muito de ocultismo nas obras literárias que versam sobre a saga do agente secreto mais famoso do cinema, no livro *O código de James Bond* Philip Gardiner assim destrinça a mitologia que a pomba como símbolo da deusa criadora do Universo:

Eurínome, provavelmente a deusa mais importante dos mitos pelasgos (um povo que chegou à Grécia, oriundo da Palestina, há mais de 5.500 anos), era a criadora, a Deusa Mãe, a governante de todas as coisas. Ela nasceu do caos; separou a água do céu e depois dançou através da água a fim de criar. Enquanto dançava, criou o vento ou o alento, e, pegando-o entre as mãos, ela o esfregou sem parar até criar a cobra. Esta era uma cobra macho e foi chamada de Ofião, que ficou repleto de desejo pela deusa que dançava. Enroscando-se sete vezes na deusa, que agora assumira a forma de uma pomba, ele a fecundou, e criou um ovo. Do ovo, surgiram todos os animais e plantas, e Eurínome ascendeu ao Monte Olimpo para observar os seus filhos se desenvolverem. A cobra macho Ofião vangloriou-se da sua criação, de modo que Eurínome destruiu-lhe os dentes, dos quais nasceram todas as pessoas, entre elas o primeiro homem, Pelasgo (semelhante a Adão), tendo sido de onde a tribo extraiu o seu nome. Em seguida, Ofião foi expulso do céu. A criação do mundo e tudo que ele contém deveu-se portanto, uma vez mais, à cobra e a uma deusa. Mas de que maneira essa deusa se relaciona com o pássaro? Para os sumérios, uma das mais antigas civilizações, ela era simplesmente conhecida como *lahu*, a “Pomba Sublime”. Esse culto de Eurínome se espalhou pelo Mediterrâneo e tornou-se a base de muitos outros mitos e religiões, entre eles o deus hebraico Jeová, adquirindo aspectos do nome *Lahu*. Ela foi uma Deusa Mãe original, o aspecto feminino, e era vista como uma pomba. Unida à semente da serpente macho, ela deu à luz a criação. (GARDINER, 2008, p. 206-207)

Talvez conhecendo essa teoria mitológica, quando é incumbida de escrever sobre a origem do mundo segundo os ditames dos anciãos do reino salomônico, a feia se questiona: “Por que Deus e não Deusa?” (SCLIAR, 2007, p. 94). Além da escriba, Tamar é outra personagem que pondera: por que não uma deusa que dança sedutoramente em vez de um Deus de olhar severo? Se, conforme diz Gardiner, o mito de Eurínome foi a base para se estabelecer o culto a Jeová, o trecho acima também é oportuno para se destacar o aspecto profano

⁶¹ Aqui está se referindo ao seguinte trecho: “O olho. O olho do pombo, um olho duro e inexpressivo como os olhos dos pombos de verdade. Como o olho do pombo branco. Que costumava mirá-lo fixamente, como se quisesse lhe transmitir alguma mensagem: **eu sei** quem tu és, **eu sei** dos teus projetos, **eu sei de tudo**” (SCLIAR, 2006, p. 64, grifo nosso).

que subjaz no sagrado. Essa presença do profano no sagrado não costuma ser aceito pelas religiões judaica e cristã, mas, segundo Ivone Gallo, a tradição judaico-cristã incorporou sim “muitos elementos do paganismo”, principalmente “da cultura helenística” (GALLO, 1999, p. 31).

Levando-se em conta a dessacralização que se efetiva nas entrelinhas do que afirma o narrador, se se considerar as origens das coisas, a ave suplanta até mesmo o Templo, principal obra arquitetônica de Salomão e lugar em que Deus é adorado. Na obra *Simbolismo del Templo*, Raimón Arola explica que a palavra *templo* vem de *templum*, em latim, e *temenos*, em grego, provindo da raiz grega *tem*, que significa cortar. Na Roma antiga os sacerdotes faziam seus prognósticos para a vida terrena traçando no céu um quadro imaginário (um *templum*), dividido por uma linha horizontal (Leste e Oeste), e outra vertical (Norte e Sul). O presságio estabelecia-se conforme o voo das aves dentro do limite traçado (AROLA, 1986, p. 22-23). Dentro dessa perspectiva, o Templo tem uma origem profana, pagã – pois sabe-se que a adivinhação por meio do voo dos pássaros fazia parte das práticas pagãs. Aqui se pode dizer que se o Templo comporta os aspectos sagrado e profano, de modo semelhante Tamar comunga dessa dupla faceta, pois com sua habilidade de fazer esculturas constrói tanto inocentes ovelhinhas como demoninhos com chifre e rabo (SCLIAR, 2008, p. 207).

Ainda cabe dizer que dos três livros, apenas o MPS não traz o (a) pombo (a). Há a presença de outras aves – as corujas, conforme se lê no fragmento abaixo:

Na noite em que, encerradas as festas [da celebração do casamento], Er e eu deveríamos ir para a nossa casa, ela veio ter comigo, no quarto que eu partilhara com minhas irmãs e que agora estava deixando. [Minha mãe,] Embaraçada, gaguejando, disse que estava se aproximando aquele importante momento em que... em que...

Em quê? Eu aguardava, mas ela não conseguiu terminar a frase. Deita de costas e pensa em Deus, sussurrou, e fugiu. Terminei de arrumar minhas coisas. Er esperava-me à porta. Já havia anoitecido, as estrelas brilhavam no céu, um ventinho frio soprava do deserto, as corujas piavam. (SCLIAR, 2008, p. 152)

No fragmento acima, narrado por Tamar, ela está prestes a se casar com seu primeiro marido, Er. A referência à presença das corujas antes da

consumação do matrimônio é significativa, pois segundo o *Dicionário de símbolos* o referido pássaro é “a ave de Atena (Minerva)”, a deusa pagã da sabedoria, e “simboliza a reflexão que domina as trevas”. Além disso, a coruja é “tradicionalmente atributo dos adivinhos: simboliza seu dom de clarividência” e, “em muitos códices”, é “representada como a guardiã da morada obscura da terra” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 96, 293). Até mencionar o pássaro da noite, Tamar não havia narrado nada sobre a presença de outra ave, e o que se nota é que a partir dessa percepção das corujas a protagonista começa: a) a vivenciar uma série de desilusões conjugais as quais enfrenta não acreditando em Deus, mas na prática da adivinhação (SCLIAR, 2008, p. 200), b) a confeccionar “demoninhos” de barro, sendo “uns com chifre e rabo, outros, com cara de bode” (SCLIAR, 2008, p. 207, 208), e c) a cogitar ter sido possuída pelo demônio fêmea Lilith (SCLIAR, 2008, p. 166). Ou seja, o interesse de Tamar pelo lado obscuro evocado/simbolizado pela coruja começa a partir do surgimento desse pássaro noturno. Portanto, a coruja antecipa o início das práticas dessacralizadoras de Tamar ao mesmo tempo em que simboliza essas crenças pagãs.

3.3 AS AVES NA TRILOGIA

A leitura que Scliar faz da *Bíblia* na construção de sua narrativa não foge totalmente do que a pomba representa no texto sagrado. Nas *Sagradas Escrituras*, a referida ave só se refere a Deus quando representa a Terceira Pessoa da Trindade (Mateus 3. 16; Marcos 1. 9-10; Lucas 3. 22; João 1. 32).⁶² Afora isso, ela pode estar relacionada à remissão de pecados, isso quando se trata de ser oferecida nos sacrifícios, razão pela qual ela era vendida no Templo

⁶² “E, sendo Jesus batizado, saiu logo da água, e eis que se lhe abriram os céus, e viu o Espírito de Deus descendo como pomba e vindo sobre ele” (Mateus 3. 16); “E aconteceu, naqueles dias, que Jesus, tendo ido de Nazaré, da Galiléia, foi batizado por João, no rio Jordão. E, logo que saiu da água, viu os céus abertos e o Espírito, que, como pomba, descia sobre ele” (Marcos 1. 9-10); “e o Espírito Santo desceu sobre ele em forma corpórea, como uma pomba; e ouviu-se uma voz do céu, que dizia: Tu és meu Filho amado; em ti me tenho comprazido” (Lucas 3. 22); “E João testificou, dizendo: Eu vi o Espírito descer do céu como uma pomba e repousar sobre ele” (João 1. 32).

em Jerusalém (Lucas 2. 24; Mateus 21. 12).⁶³ Por isso mesmo, o cambista do romance editado em 2006 comercializa pombas para serem sacrificadas na Casa de Deus. Na *Bíblia*, os columbiformes também são usados no *Cântico dos Cânticos*, na elaboração dos elogios à sunamita (Cântico dos Cânticos 1. 15; 2. 14).⁶⁴

Essas utilidades bíblicas da pomba são mencionadas em OVT e no romance protagonizado pela escriba horrenda, assim como o emprego dessa ave para se obter uma resposta: a) a feia cogita enviar uma carta ao pai por intermédio de uma pomba, semelhantemente a Noé que solta da arca uma pomba para verificar se as águas do dilúvio já tinham baixado (Gênesis 8. 1-9)⁶⁵; b) tal qual o Salomão bíblico, o vendilhão do Tempo elogia sua esposa, tratando-a por “pombinha”. Nisso tudo, porém, destaca-se também o que a pomba não representa no texto sagrado, o que é delineado por W. R. F. Browning: “na Bíblia a pomba não é um símbolo de paz” (BROWNING, 1996, p. 103). É nesse quesito que o arguto leitor Scliar mais desenvolve, na maior parte do tempo, a funcionalidade da pomba em seus textos: a ave columbiforme não traz paz, mas um sentimento de acusação. O pombo que olha fixamente para o vendilhão (SCLIAR, 2006, p. 64) e o pombo que fita Salomão em seu palácio exemplificam essa constatação (SCLIAR, 2007, p. 132).

O (a) pombo (a), que no Antigo Testamento era sacrificado (a) para expiação dos pecados (Levítico 1. 14-17)⁶⁶ e no Novo Testamento era o símbolo

⁶³ “E, cumprindo-se os dias da purificação, segundo a lei de Moisés, o levaram [Jesus] a Jerusalém, para o apresentarem ao Senhor [...] e para darem a oferta segundo o disposto na lei do Senhor: um par de rolas ou dois pombinhos” (Lucas 2. 22, 24); “E entrou Jesus no templo de Deus, e expulsou todos os que vendiam e compravam no templo, e derribou as mesas dos cambistas e as cadeiras dos que vendiam pombas” (Mateus 21. 12).

⁶⁴ “Eis que és formosa, ó amiga minha, eis que és formosa; os teus olhos são como os das pombas” (Cântico dos Cânticos 1. 15); “Pomba minha, que andas pelas fendas das penhas, no oculto das ladeiras, mostra-me a tua face, faze-me ouvir a tua voz, porque a tua voz é doce, e a tua face, aprazível” (Cântico dos Cânticos 2. 14).

⁶⁵ “E aconteceu que, ao cabo de quarenta dias, abriu Noé a janela da arca que tinha feito. E soltou um corvo, que saiu, indo e voltando, até que as águas se secaram de sobre a terra. Depois, soltou uma pomba, a ver se as águas tinham minguado de sobre a face da terra. A pomba, porém, não achou repouso para a planta de seu pé e voltou a ele para a arca; porque as águas estavam sobre a face de toda a terra; e ele estendeu a sua mão, e tomou-a, e meteu-a consigo na arca” (Gênesis 8. 6-9).

⁶⁶ “E, se a sua oferta ao Senhor for holocausto de aves, oferecerá a sua oferta de rolas ou de pombinhos. E o sacerdote a oferecerá sobre o altar, e lhe torcerá o pescoço com a sua unha, e a

do Espírito Santo (Mateus 3. 16; João 1. 32) – a terceira pessoa da Trindade designada por Deus para interceder pelo homem diante do Senhor com “gemidos inexprimíveis” (Romanos 8. 26-27) – na trilogia é convertido em símbolo, objeto de acusação, trazendo perturbação aos personagens. Conforme João 14. 16-17, 26,⁶⁷ Jesus disse aos discípulos que após Sua morte no calvário, o Espírito Santo – simbolizado por uma pomba – seria enviado ao mundo para ser o Consolador deles e de todas as pessoas que O recebessem como Salvador. Isso contrasta em muito com a função da pomba na tríade, pois nesta o referido pássaro não consola ninguém – na maioria das vezes só acusa!

Em AMQEB e OVT, o (a) pombo (a) está associado (a) à acusação, à culpa, tão cara à literatura de temática judaica. No romance ambientado no palácio salomônico, a culpa é delineada por meio da presença da ave que, tal qual um ser onisciente, onipresente e onipotente, surge em momentos e situações inesperados: no romance protagonizado pela feia, “nunca voava” – o que é incomum para um pássaro –, e “a todos fitava com um olhinho preto e duro como um grão” (SCLIAR, 2007, p. 132). Na referida obra, a aparição do (a) pombo (a) parece ajudar a compor uma atmosfera de mistério e de suspense. Há que se notar ainda que, embora na *Bíblia* as propriedades da onisciência, onipotência e onipresença sejam atribuídas somente a Deus, na narrativa de Scliar, por vezes essas características parecem constituir a estrutura do (a) pombo (a), que surge como um espectro. Nesse sentido, no romance AMQEB, ao referir-se a Salomão, a narradora observa:

Não se sentiria ele [Salomão] perseguido pela sombra do [falecido] irmão [...]? [...] Sombras são ubíquas, ocultam-se em qualquer lugar, em qualquer coisa, numa planta, carnívora ou não, num mamífero, num pássaro: **o corvo que, no jardim, crocitava, zombeteiro, ou o pombo**

queimará sobre o altar; e o seu sangue será espremido na parede do altar; e o seu papo com as suas penas tirará e o lançará junto ao altar, para a banda do oriente, no lugar da cinza; e fendê-la-á com as suas asas, porém não a partirá; e o sacerdote a queimará em cima do altar sobre a lenha que está no fogo; holocausto é, oferta queimada, de cheiro suave ao Senhor” (Levítico 1. 14-17).

⁶⁷ “E eu [Jesus] rogarei ao Pai, e ele vos dará outro Consolador, para que fique convosco para sempre, o Espírito da verdade, que o mundo não pode receber, porque não o vê, nem o conhece; mas vós o conheceis, porque habita convosco e estará em vós. [...] Mas aquele Consolador, o Espírito Santo, que o Pai enviará em meu nome, vos ensinará todas as coisas e vos fará lembrar de tudo quanto vos tenho dito” (João 14. 16-17, 26).

que nunca voava e que a todos fitava com um olhinho preto e duro como um grão – tinham tudo para serem portadores da alma penada, aquele corvo, aquele pombo. Talvez por isso [Salomão] tivesse estudado a linguagem dos pássaros: para interrogar cada corvo, cada pombo, perguntando, o que queres de mim, mano, não tenho culpa de que a mão de Deus tenha te ferido, não tenho culpa de teres sido escolhido para expiar o pecado de nosso pai e nossa mãe. Mas, e aí estava o nó da questão, havia uma razão para que Salomão se sentisse culpado. O irmão morrera para que pudesse viver – e viver em esplendor, no meio do luxo e da riqueza, com setecentas mulheres e trezentas concubinas. Quando Salomão pedira a Deus que lhe desse sabedoria, não estava apenas querendo entender os homens. Estava querendo entender o passado – tarefa complexa, projeto gigantesco para o qual eu fora mobilizada: o livro não seria apenas o pretense monumento cultural, seria um farol no tempo, uma resposta ao enigma. Salomão precisava encontrar um sentido na trajetória histórica da qual era parte integrante. [...] talvez então a alma do irmão o deixasse em paz e partisse em busca de seu merecido repouso no Vale das Sombras da Morte. Esse era, pois, o verdadeiro objeto do texto em que eu trabalhava: a História como exorcismo. [...] Tendo escrito sobre o irmão [de Salomão] morto, passei a sentir, ali no palácio, a presença daquela alma – atormentada como a minha própria. Espiava-me, como espiava Salomão [...] Só que não me causava medo [...] Ao contrário, fascinava-me: tínhamos muito em comum. Também eu vagava pela vida em busca de meu lugar. [...] Aquela alma gentil, que tão cedo da vida se partira, aquela alma, eu a queria. Se pudesse atraí-la, se pudesse sugá-la para dentro de mim, se pudesse incorporá-la, enfim... Duplo ganho, nisso. (SCLIAR, 2007, p. 131, 132, 133, grifo nosso)

Ao que parece, na narrativa de Scliar a presença da ave é utilizada, primeiramente, para compor uma atmosfera fantástica, que apreende a atenção do leitor, como é comum nas histórias desse gênero. Em seguida, essa atmosfera se desdobra em reflexões que vão da culpa ao sentido da vida. No excerto acima, a narradora, que se apresenta como “a feia”, é uma personagem que está investigando outra, a saber, Salomão. Essa situação, criada por Scliar, demonstra a genialidade do escritor, que foge do senso comum no ato da ficcionalização.

O personagem Salomão é um rei tal qual o personagem homônimo presente no texto bíblico (I Reis capítulos 1 a 11). Porém, o que os difere é que se o Salomão bíblico adquire sua sabedoria ao pedir a Deus condições para governar bem o povo de Israel (I Reis 3. 9-12),⁶⁸ o Salomão do texto de Scliar pede

⁶⁸ “A teu servo [Salomão], pois, dá um coração entendido para julgar a teu povo, para que prudentemente discirna entre o bem e o mal; porque quem poderia julgar a este teu tão grande povo? E esta palavra pareceu boa aos olhos do Senhor, que Salomão pedisse esta coisa. E disse-lhe Deus: Porquanto pediste esta coisa e não pediste para ti riquezas, nem pediste a vida de teus inimigos, mas pediste para ti entendimento, para ouvir causas de juízo; eis que fiz segundo as tuas

sabedoria a Deus para entender a si próprio e para escapar do espectro do irmão, falecido, cuja “sombra” – ubíqua – parece ser carregada de onipresença, podendo estar numa planta ou num animal.

Quando a feia diz que se pudesse atrairia a alma penada do irmão do rei hebreu, ela já estava construindo o “abismo” que a separaria de Salomão ao final do livro. Na última página do romance, após a consumação do matrimônio, a protagonista parte em busca do pastorzinho “e de suas enigmáticas, mas promissoras, cavernas” (SCLIAR, 2007, p. 162). Na página 89 de AMQEB, a feia se sente amedrontada e receosa de não conseguir produzir o livro encomendado pelo monarca e analisa: “Por que não me tinha deixado em paz, a vida? Eu estava lá quieta, refugiada na montanha, eu e minha feiura, eu e minha pedra; de lá havia sido arrancada para quê?”. Depois disso, já tendo concordado em escrever a obra, ela pensa em seduzir o rei pela escrita do texto e devaneia: “Agora: se no caminho encontrasse uma caverna... E se o mestre Salomão quisesse entrar comigo naquela caverna...” (SCLIAR, 2007, p. 92). Na página 116 do livro, ela revela estar triste com o rei porque este não se deitava com ela, ainda que ela estivesse escrevendo o livro solicitado. Nesse momento, ela pensa em ir para o deserto: “Ali habitaria numa caverna, eu sozinha com minha dor e minha mágoa. E minha pedra”. O que se nota nesses trechos é que a protagonista demonstra predileção pela caverna, já Salomão, pelo palácio. De certa forma, isto aproxima a paródia de Scliar com o *Cântico dos cânticos*, porque neste os amantes se separam, por pertencerem a ambientes e a mundos diferentes. Essa é a observação de Francis Landy:

A desunião é também a dos amantes, cujo trabalho de integração não pode ser completado nunca. Constantemente, eles afirmam diferenças e distâncias. Um é a açucena (2:2), o outro, uma macieira (2:3); um é um gamo (2:9, 17, 8:14), o outro, uma pomba (2: 14). A pomba tem de ser adulada para sair do rochedo (2: 14); a Amada procura o Amante pelas ruas da cidade (3:2, 5:6); ele espera impacientemente do lado de fora da porta dela (5:2), espiando pelas grades (2:9). Finalmente, ele é excluído do jardim no qual ela está cantando para seus amigos (8:13-14). Essa cena conclusiva sugere o *status* do poema; o discurso dos amantes os separa. É um deslocamento do amor, no qual as preliminares amorosas –

palavras, eis que te dei um coração tão sábio e entendido, que antes de ti teu igual não houve, e depois de ti teu igual não se levantará” (I Reis 3. 9-12).

sedução, a fala doce – repetidamente adiam a fusão. (LANDY, 1997, p. 339)

A ideia que cerca a composição do livro bíblico *Cântico dos cânticos* é a de que Salomão se apaixonou pela sunamita e, para aproximar-se dela disfarçou-se de pastor, só depois vindo a revelar-se a ela como o rei de Israel e desposando-a. No romance de Scliar, esse comportamento da personagem masculina não se repete, pois do início ao fim da narrativa, Salomão fica no paço real. Já a feia, natural de uma tribo nômade, é conduzida ao palácio, porém vez por outra se lembra das montanhas, da caverna e da pedra com a qual se masturbava. Na verdade, a associação da narradora à caverna já é sinalizada no início do romance, quando ela revela que, quando gestante, sua genitora não cessava de contemplar a caverna onde estava o marido em ato de adultério. Por isso, ao nascer,

a visão da montanha ficou impressa para sempre no meu rosto. [...] Uma protusa rocha era o meu nariz; a escura entrada de uma das muitas cavernas correspondia à minha boca. Muitos veem faces em nuvens; eu via na montanha – monumento ao insólito – a reprodução de meu próprio rosto. (SCLIAR, 2007, p. 16, 20, 21)

Talvez por esse apreço ao ambiente pastoril, a feia se utiliza de elementos campestres para descrever algumas de suas atitudes, como quando ela relata: “**Rápida como uma cabra da montanha**, subi na mureta da pitoresca e murmurante fonte que havia no centro do harém”. Certa vez, quando a narradora encontra-se com Salomão ela acredita que ele tinha por ela um afeto que um dia poderia tornar-se amor, desde que ela tivesse muita paciência e persistência, “como os agricultores da minha região quando tentavam cultivar suas frágeis plantinhas na terra esturricada. Um dia a flor da paixão brotaria ali.” Quando imagina como seria sua vida conjugal com o rei hebreu ela também expressa isso em “termos pastoris”: “Ele lembraria para sempre que eu o protegera como pastora acolhendo um cabritinho ameaçado”. Na ocasião em que liderou a revolta das mulheres do harém e pretendia redigir uma carta reclamando direitos, a feia relata assim a reação: “minha mensagem se propagara como fogo numa **pradaria seca**, e agora as chamas da revolta se erguiam, altas, vigorosas”. Em seguida,

houve uma reunião feminina. Em tudo isso, a feia comungava com o pastorzinho, que nas suas conversas com ela, se valia de um vocabulário pastoril, usando termos como cabras, montanha, caverna, terra (SCLIAR, 2007, p. 26-27, 67, 68, 78, 107, 143, grifo nosso). Talvez se possa dizer que ambos são entrelaçados por características pela simbologia que a cabra evoca: “sua agilidade”, “seu gosto pela liberdade, por uma liberdade feita de impulsos imprevisíveis” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 156-157). A cabra é tão presente no mundo da feia que ao descrever a criação do mundo a sua maneira os únicos animais mencionados são o referido caprídeo e o ornitorrinco. Nessa versão da escriba, as cabras não são criaturas inocentes, pois contemplam com “olhar curioso” o primeiro casal mantendo relações sexuais contínuas e por toda parte do Éden (SCLIAR, 2007, p. 96).

Outro ponto de separação entre a obra bíblica e o texto de Scliar é que, se naquele não aparece o nome “Deus”, no romance a divindade bíblica é nomeada nas palavras “Deus”, “Jeová”, “Senhor” e “Todo-Poderoso” (SCLIAR, 2007, p. 94, 95, 108, 109). O *Cântico dos cânticos* não traz nenhuma reflexão sobre Deus, mas em AMQEB constantemente a protagonista tece suas impressões sobre como Ele age ou como deveria agir. No livro bíblico o rei elogia a beleza da amada o tempo todo e não há relatos de feiura nem mesmo quando se menciona as filhas de Jerusalém, mas na paródia scliariana a feiura está presente tanto na autodescrição da protagonista, como na autodepreciação desta. A feia não é a imagem e a semelhança de Deus, e parece propositalmente insinuar isto quando cita Jeová na ocasião em que é colocada diante de um espelho: “Mandou que trouxessem um espelho [...] de modo que eu não pudesse ter nenhuma dúvida quanto à minha nele refletida.” Ela diz: “Imagem que contemplei com receio. [...] a imagem que eu via ali era simplesmente medonha. Deus, como eu estava feia” (SCLIAR, 2007, p. 72). Nesse fragmento, nota-se também que o uso da palavra “Deus” está mais para uma interjeição do que para

um vocativo, como se Deus fosse uma mera interjeição, um termo acessório ou simplesmente linguagem, construção, palavra.⁶⁹

A feia considera que o corvo e o pombo tinham tudo para conter a alma penada do irmão do rei Salomão (SCLIAR, 2007, p. 131-132). Nesse contexto, deve-se destacar que a temática da “alma penada”/espectro foi “lançada” por Scliar em 1972, no seu primeiro romance, *A guerra no Bom Fim*, na parte em que Rosa, a filha mais velha de Dona lente, passou a ser considerada louca: “Diziam que [Rosa] estava possuída por um *dibuk*, uma **alma penada** – alma de um *goi* que se apaixonara por ela, e, que não podendo desposá-la, se matara de desgosto” (SCLIAR, 2013a, p. 75, grifo nosso). Todavia, o que difere ambas as obras é que na primeira o episódio da alma penada é apenas citada, mas em AMQEB ela influencia na narrativa, pois é “uma fissura no sólido edifício” da “estabilidade emocional” de Salomão, e provavelmente quem incitou o Mestre da Justiça e seus Guerreiros do Bem contra o monarca hebreu, o que resultou numa tentativa de assassinato do filho de Davi. Além disso, a feia cogita que a alma penada do irmão de Salomão pode ter sido a responsável pela impotência sexual do rei hebreu (SCLIAR, 2007, p. 131, 144-145).⁷⁰ Já no segmento inicial de OVT, os espectros que angustiam o vendilhão são rememorados quando ele está diante do espelho:

Ali estavam, os quatro [diante do espelho]. Mais importante, ali estava a família. Uma família aparentemente feliz – a não ser pelos espectros. Os espectros. Deles, o vendilhão descobria-o agora, nenhum espelho está livre. Têm memória, os espelhos [...] Ali estavam o filho morto de febres e o filho assassinado; ali estavam os pais mortos, os avós mortos, os

⁶⁹ Na referida obra, o uso de “Deus” como interjeição também se verifica nas páginas 68, 134. Em MPS, o vocábulo “Deus” é usado como interjeição, na hora do gozo do casal (SCLIAR, 2008, p. 209). Em MPS, no segundo segmento, Tamar também utiliza “Deus” como interjeição, como se nota na página 178. A parteira diz à Tamar: “Deus, parece que os bebês estão brigando lá dentro [da barriga]” (SCLIAR, 2008, p. 201). Em OVT, isso também se verifica, como no trecho: “Deus, é frágil a existência, muito frágil (SCLIAR, 2006, p. 219). Já em AMQEB, isso também acontece, como se percebe no seguinte trecho: “Deus, eu estava realmente inspirada – nada como a tesão longamente reprimida para fomentar a eloquência” (SCLIAR, 2007, p. 68).

⁷⁰ É interessante notar que em sua atividade literária Scliar retomou a questão do espectro não só em MPS e OVT, mas, antes disso, o fez no prefácio que escreveu para a obra *Jovens polacas*, de Esther Largman, e isso não passou despercebido pela crítica. Em artigo publicado na *Folha de São Paulo* em 1993, Maurício Stycer reproduz parte do prefácio de Scliar à obra supracitada: “ ‘Não há outra coisa a fazer com os espectros (como Freud bem mostrou) a não ser exorcizá-los’, escreve Scliar.” (STYCER, 1993, p. 6).

parentes mortos, os amigos mortos e o antigo dono do espelho...
(SCLIAR, 2006, p. 26)

Retomando a questão do pombo, há casos em que a ave que arrulha pode trazer mais do que uma atmosfera de culpa, já que também pode ser a responsável por mortes estranhas, como a que relata o narrador da última parte de OVT – faz parte do folclore citadino uma história sombria sobre o morador de um casarão que costumeiramente deixava a janela aberta para receber os pombos e deixou de ser visto. Foi encontrado em sua casa “sepultado por uma espessa camada de fezes de pombos [...] as aves simplesmente evacuaram na mão que as alimentara, na mão e no resto” (SCLIAR, 2006, p. 223). Essa descrição dos columbiformes defecando também ocorre no romance protagonizado pela feia, que almeja o isolamento para escrever, indo para “longe dos pombos que em tudo cagavam” (SCLIAR, 2007, p. 91). Esse comportamento das aves concorre para não deixar o pombo apenas representando a culpa, e talvez sirva para provocar no interlocutor um desejo de se afastar desse tipo de pássaro, que só serviria para evocar coisas ruins: ora culpa, ora nojo.

Não só a presença do pombo, mas também o seu olhar propagam o sentimento de culpa a quem está perto, conforme se verifica quando na primeira parte sobre os vendedores do Templo: “[o pombo] costumava mirá-lo fixamente, como se quisesse lhe transmitir alguma mensagem: eu sei quem tu és, eu sei dos teus projetos, eu sei de tudo” (SCLIAR, 2006, p. 64). Na segunda parte de OVT o olhar do pombo volta a ser ameaçador. Dessa vez, o personagem perturbado pelo pássaro é o padre Nicolau, que ganha um pombo, uma escultura “precária”, mas que o impressionou pelo olho: “aquele olho, duro e inexpressivo como os olhos dos pombos de verdade, mirava-o fixamente. Como a acusá-lo: tu não me mereces, tu não acreditas em mim nem na gente que aqui está, vai-te, deixa-nos” (SCLIAR, 2006, p. 170-171). O columbídeo também se faz presente no terceiro segmento desse romance: o jornalista observa um pombo que adentra pela janela e come restos de sanduíche sobre sua mesa. Assinala o narrador: “[o pássaro] continua a mirar-me com seu pequeno, duro, inexpressivo olho”, e cogita se algum antepassado dessa ave teria mirado o vendilhão do Templo (SCLIAR, 2006, p. 240, 241).

Considerando a diversidade das aves existentes na tríade, observa-se que em AMQEB, além do pombo, ao palácio salomônico compareciam os pavões, que com sua “arrogante presença [...] ali estavam para lembrar o poder real” e “sinistros corvos que por vezes apareciam, crocitando”. O paço do rei hebreu mais parecia um viveiro de pássaros, como que numa carnavalização, mas quanto aos pombos, estes eram milhares (SCLIAR, 2007, p. 79-80). A narradora conjectura que a preferência de Salomão por essas aves estava no “diálogo todo especial” que o soberano tinha com elas, ao ponto de ele ser visto junto aos pombais, “arrulhando melodicamente”. Além disso, “**simbolizando** o amor”, a simples presença desses pássaros no jardim do harém seria um convite ao “conúbio amoroso” (SCLIAR, 2007, p. 79-80, grifo nosso). Na primeira hipótese levantada pela feia, o absurdo do rei arrulhar junto aos pombos está repleto do humor característico da escritura de Scliar. Aqui ainda é interessante frisar que a feia não é a única narradora que menciona a ave e o que ela simboliza, pois em OVT o narrador da terceira parte menciona a escultura “O Lavrador”, que, presente na praça de sua cidade, traz no ombro uma coruja. Comenta o narrador: “segundo o artista, [a referida ave] é símbolo de sabedoria, mas que para muitas pessoas é coisa de bruxaria”. Essa obra desperta muita discussão entre os habitantes do local, não só pela presença da coruja, mas também pelas formas surrealistas, razões pelas quais circula um abaixo-assinado para a retirada da escultura (SCLIAR, 2006, p. 223).

Ainda se observa que se em AMQEB a pomba é mencionada uma única vez como “simbolizando o amor”, sendo a sua presença como um convite ao “conúbio amoroso” (SCLIAR, 2007, p. 79-80), na primeira parte de OVT há um fragmento em que o vendilhão tenta se aproximar da esposa utilizando-se da pomba com esse significado. Ele a chama carinhosamente de “pombinha”, mas, mesmo assim, o convite ao ato amoroso é quase recusado:

Naquela noite, quando deitaram, [o vendilhão] puxou a mulher para si: tinha vontade de fazer amor, o que havia muito tempo não acontecia. **Vem, minha pombinha, disse**, vem. Ela repeliu-o, surpresa e irritada; também estava com vontade, mas não gostara daquela forma de tratamento supostamente carinhosa: se vais vender pombos, não me

chames de pombinha. Ele riu, pediu perdão, e de novo abraçou-a; tão fogofo estava que ela se assustou: que é isso, homem, o que é que nossos filhos vão pensar – mas ele já se introduzia e ela, pedindo perdão a Deus, entregou-se. Gozaram juntos, duas vezes, o que a deixou surpresa – e alarmada: ah, homem, será que não estamos nos rendendo à luxúria? **Será que não estamos abusando da bondade divina?** Ele não respondeu: ressonava. E ela, depois de uma prece – eu te agradeço, Senhor, mas por favor não nos abandones – , adormeceu também. (SCLIAR, 2006, p. 23-24)

A introdução do vocábulo “pombinha” na construção dessa cena é significativa, pois a partir dela se insere discretamente a dessacralização de Deus, pois a mulher sente culpa apesar de estar mantendo relações com o próprio marido.

4 A DESSACRALIZAÇÃO E O ARRIVISMO

4.1 O ARRIVISMO EM OUTROS TEXTOS DE SCLiar

No conjunto da obra de Scliar, a presença de personagens arrivistas ⁷¹ se dá de maneira pouco frequente, podendo ser, por exemplo, constatado em textos anteriores à tríade, como “Transações imobiliárias”, publicado originalmente em *O olho enigmático* (1986) e compilado em *Contos reunidos* (1995). Nesse conto, um corretor de imóveis precisava vender um apartamento de preço altíssimo. Surge um único interessado: um jovem muito rico que estava atravessando uma terrível crise existencial. Almejando a qualquer custo encontrar a razão de se viver, esse homem confia ao corretor que chegou a pensar em saltar de um edifício desejando não propriamente suicidar, pois “o que queria era, no vertiginoso trajeto rumo ao asfalto [em queda] descobrir o sentido da vida” (SCLiar, 1995, p. 36). Diante disso, o corretor, mesmo sabendo das tendências autodestrutivas do rapaz, insiste na venda do apartamento, insinuando, aos poucos, que quanto maior a altura do imóvel comprado, mais tempo o jovem teria para “descobrir” o sentido da vida antes de se espatifar no chão. O homem adquire uma “cobertura num décimo oitavo andar” (SCLiar, 1995, p. 36) e, como era de se esperar, depois se atira lá de cima. O corretor contempla a tragédia e

⁷¹ Um personagem arrivista é aquele que faz de tudo para vencer na vida. O arrivismo consiste num conjunto de atitudes tomadas pelos que querem vencer na vida usando quaisquer meios, inclusive os ilícitos. O termo é muito associado a personagens da literatura francesa, como Julien Sorel, do livro *O vermelho e o negro*, de Stendhal, e Eugène de Rastignac, da obra de Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*. Apesar disso, o referido termo também é empregado para exemplificar personagens da literatura brasileira, como Fernando Seixas, de *Senhora*, de José de Alencar, conforme explica Fabiana Garcia Coelho, na dissertação “A construção do(s) arrivismo(s) em Balzac e Alencar”, defendida na USP, em 2012, e que teve como orientadora a professora Dra. Glória Carneiro do Amaral, atualmente docente da Universidade Mackenzie. No primeiro capítulo do livro *Literatura como missão*, ao analisar a inserção compulsória do Brasil na Belle Époque, Nicolau Sevcenko afirma que nesse período o Rio de Janeiro era a “capital do arrivismo” e que escritores como Lima Barreto denunciaram, por meio de crônicas, essa postura condenável, já que “as relações sociais passam a ser mediadas em condições de quase exclusividade pelos padrões econômicos e mercantis, compatíveis com a nova ordem da sociedade”. Cotejando diversas informações, Sevcenko pontua que o arrivismo é composto pela ambição de fortuna e pelo “individualismo, levado aos exageros destruidores do egoísmo [...] a noção de sacrifício se extingue com os progressos do individualismo revolucionário, cujo preceito supremo é o *cada um por si*” (SEVCENKO, 1999, p. 39, grifo original).

simplesmente “entra no carro e parte rápido, seguindo uma trajetória praticamente horizontal” (SCLIAR, 1995, p. 37).

Outro texto que exemplifica a presença do arrivismo é “No Retiro da Figueira”. Neste, é o chefe dos guardas que faz de tudo para ganhar muito dinheiro, embora seu maligno caráter só fique explícito ao final do conto. Esse personagem é estratégico em elaborar e colocar um prospecto colorido na porta das casas de pessoas com excelente condição financeira, visando a despertar nelas o interesse de adquirir uma casa no condomínio “Retiro da Figueira”. Dá certo: o narrador e “todos tinham vindo [morar lá] pelo prospecto” (SCLIAR, 1995, p. 61), repleto de imagens de paisagens naturais e prometendo segurança absoluta. Esse chefe dos guardas causa no narrador e nas demais pessoas a impressão de amável, educado, inteligente e culto, transmitindo confiabilidade a todos, além de ser “muito simpático” (SCLIAR, 1995, p. 62). Depois do primeiro mês, a sirene de alarme passa a ser acionada com certa frequência, sob a alegação de que haveria marginais nas imediações. Por fim, durante dois dias consecutivos, o chefe dos guardas alega aos moradores que ninguém poderá sair do condomínio por motivo de segurança quando, na verdade, ele havia pedido um resgate pelos moradores. O chefe da segurança e seus comparsas fogem num jatinho à vista de todos. “Nunca mais vimos o chefe e seus homens. Mas estou certo de que estão gozando o dinheiro pago por nosso resgate. Uma quantia suficiente para construir dez condomínios iguais ao nosso” (SCLIAR, 1995, p. 63).

O arrivismo dos personagens da trilogia difere dos outros escritos scliarianos em que essa característica se faz presente, pois na tríade a perspectiva arrivista se efetiva junto com a dessacralização dos mandamentos divinos. Por isso, AMQEB, MPS e OVT contêm personagens arrivistas que no afã de atingir seus objetivos a qualquer custo praticam atos contrários às determinações divinas e geralmente não mostram qualquer arrependimento.

4.2 O ARRIVISMO NA TRILOGIA

Dentre esses, figuram o pai da feia, que além de andar “metido em negócios escusos – parte de seu rebanho era, para usar um eufemismo, de procedência duvidosa” (SCLIAR, 2007, p. 16), foi prontamente favorável em ceder a filha para o harém salomônico quando a ele ela foi requisitada por meio de uma “aliança política”. Nesse momento, o patriarca pensou muito nas vantagens:

O casamento, como dizia a carta, era uma aliança política – e aliança com o rei era a coisa que todo chefe tribal almejava, **ele mais do que todos**, principalmente porque enfrentava múltiplas ameaças, externas e internas. [...] Por outro lado, sua liderança na tribo não era das mais sólidas [...] Aliado do trono, porém, ele passaria a gozar de proteção especial; seu status melhoraria, sem falar nas dívidas que certamente seriam perdoadas, ou pelo menos reescaloadas, com juros baixos, coisa de dois, três por cento ao ano, tudo dependendo, naturalmente, da conjuntura econômica. (SCLIAR, 2007, p. 35, grifo nosso)

A narradora demonstra conhecer muito da mente de seu pai, demonstrando que quase o tempo todo ele está pensando em dinheiro. A outra gama de pensamentos desse patriarca está voltada para levar mulheres à caverna para adular, conforme já foi exposto. Ela parece não ter raiva do pai, mostra-se conformada com o arrivismo dele, o que surpreende para uma jovem que tem raiva de Deus, outro referencial masculino.

Essa absolvição que a feia concede ao seu pai não se verifica na primeira parte de OVT, na qual o vendilhão tornou-se tão materialista que passou a ser ríspido com a mulher e com o filho, além de ficar indiferente à religião, afirmando com presunção: “O Salvador um dia chegaria, anunciando o fim dos tempos, aquela baboseira toda. Antes do fim dos tempos havia muita coisa a fazer, muito dinheiro a ganhar”. **“O dinheiro, ele agora sabia, é a mola que move o mundo, a chave que abre todas as portas.”** (SCLIAR, 2006, p. 29, 53-54, grifo nosso). Justamente por ter esse olhar quanto à religião, esse comerciante só pensa em receber uma indenização depois que Jesus derruba a mesa dele no Templo. Nessa ocasião, quando ele vê um de seus mais bonitos pombos

esmagado, fica “raivoso, angustiado” e, gritando para os colegas que contemplavam sua perda, esbraveja:

Era um pombo, um lindo pombo branco, eu ia vendê-lo por bom dinheiro. Agora está morto – e pode-se sacrificar um pombo morto? Deus não pode aceitar um pombo que não foi imolado de acordo com o ritual. Este pombo, um dos melhores que já tive, agora não vale uma reles moedinha, nem os cães o comeriam. Quem me indeniza por esse prejuízo? Quem? (SCLIAR, 2006, p. 73, 74)

É curioso que o vendilhão fica transtornado pela morte desse pombo e lamenta incessantemente a perda de sua possibilidade de lucro com o animal, mas não se demonstra tão abalado pela perda de um outro pombo, no início do romance. Silencioso, um dos filhos do vendilhão, sempre foi muito afeiçoado aos bichos em geral. Aliás, nisso ele talvez possa ser aproximado a Salomão no que tange a conversar com animais. O narrador afirma que quando viviam no campo, Silencioso muitas vezes desaparecia e “iam encontrá-lo na colina brincando com as ovelhas que lá pastavam, acariciando-as, falando com elas. Coisa que para o vendilhão do Templo parecia suspeita”. O pai de família desconfia que seu filho mantivesse relações sexuais com as ovelhas e nesse momento recorda-se que ele próprio tivera “algo” “na juventude para com certa vaca e que lembrava com envergonhada nostalgia” (SCLIAR, 2006, p. 55-56).

Apesar dessa desconfiança do pai para com o filho, em nenhuma parte da narrativa se constata o jovem praticando zoofilia. O amor do rapaz pelos animais resulta num pedido de Silencioso para criar pombos. O vendilhão concorda, pois isso atende aos seus próprios “princípios” gananciosos: “Criar pombos? Já mais calmo, o vendilhão do Templo começava a achar que a idéia não era tão má: **afinal, tratava-se de um de seus próprios projetos**”. A criação de columbídeos em sua casa lhe auferiria a vantagem de não precisar mais dos fornecedores, “uns arrogantes que impunham o preço [das aves] a seu bel-prazer”. Mas, assim que começa o criadouro, o pai de família já parecia antever que aquilo não daria certo, pois seu filho age com tanto desvelo para com os animais que emociona a mãe, pelo que o vendilhão os adverte: “Não são bichos

de estimação [...] são pombos para o sacrifício, **é mercadoria que tem de ser vendida**” (SCLIAR, 2006, p. 55-56, grifos nossos).

Silencioso continua com a procriação dos bichos, porém os entrega com muita relutância para serem vendidos, até que um dia, quando o pai pede a última das aves, o rapaz se recusa, pois se apegou demais ao animal. Chamado de Branquinho, esse pombo “imaculadamente branco” era o que o jovem mais gostava, e ele “passava o dia com a ave nas mãos, murmurando-lhe ternas palavrinhas”. O vendilhão achava aquilo esquisito e esperava de seu filho que se dedicasse “à criação [dos pássaros] com visão empresarial”. A esposa do vendilhão pede que o marido desista de pegar Branquinho para vender e Silencioso implora de joelhos ao pai por uma mudança de planos: “deixa-me ficar com o pombo, prometo que criarei outros duzentos, outros dois mil, mas esse pombo eu amo, não posso viver sem ele, não posso”. O pai concede ao filho um prazo de uma semana para entregar a ave para ser comercializada, porém Silencioso já estava tão abalado pela pressão da situação que acaba degolando Branquinho na frente do vendilhão, não sem antes chamá-lo de “mercenário” e de “assassino”. Após isso, “ele arrojou a carcaça [do pássaro] aos pés do vendilhão: Toma! Fica com teu pombo!” (SCLIAR, 2006, p. 57-59).

É importante destacar que no ato da degola do pombo “o sangue jorrou, salpicando-lhe o rosto, a túnica [do comerciante]” (SCLIAR, 2006, p. 59). Simbolicamente, esse ato do filho parece transmitir uma culpa ao protagonista, pois depois disso a vida dele só se arruína. Ou seja, talvez a maldição atribuída ao vendilhão se deva ao fato de que ele pressionou tanto seu filho que este matou o pombo Branquinho. Essas circunstâncias lembram *A balada do velho marinheiro*, texto do escritor Samuel Taylor Coleridge. No poema de Coleridge, um barco acaba vogando à deriva, empurrado pelos ventos até paragens inóspitas. O único conforto dos marinheiros é um albatroz, com o qual partilham a comida. Mas o marinheiro de Coleridge abate-o por qualquer razão desconhecida - quiçá por mera arrogância. Em decorrência disso, todos os ocupantes do barco irão sofrer. Os deuses punem o infausto ato. Os outros marinheiros penduram o albatroz em volta do pescoço do seu companheiro. Assim, o albatroz, símbolo da amizade,

torna-se, deste modo, símbolo de culpa e de vergonha. O marinheiro acaba por ser o único sobrevivente da viagem. E passa o resto da vida obcecado pelo seu ato, do mesmo modo que o vendilhão foi condenado a ser sempre lembrado como um cruel mercenário (SCLIAR, 2006, p. 142). O vendilhão enfrenta um casamento difícil, pois sua esposa tem o temperamento “seco” da mulher, quase um mau-humor crônico, que, por vezes, esbarra num comportamento acusatório, como quando culpou o marido pela repentina mudança de comportamento de um dos filhos: “E acusava o marido: isso é culpa tua, só pensas em dinheiro” (SCLIAR, 2006, p. 63).

A palavra “arrivista” aparece no segmento inicial de OVT. Esse vocábulo pode ser lido quando o vendedor de pombos é chamado à parte pelos sacerdotes do Templo e estes o acusam de introduzir uma moeda falsa naquele “comércio sagrado”. O vendilhão alega inocência e suplica perdão, mas mesmo assim quase é entregue ao Império Romano. Por fim absolvido, quando sai do recinto em que foi acusado, alguns colegas estavam a aguardá-los, “alguns estavam sérios, mas outros sorriam, evidentemente deliciados com a humilhação imposta ao **arrivista**” (SCLIAR, 2006, p. 34-35, grifo nosso).

Na segunda parte de OVT não foi encontrado personagem arrivista, porém, na terceira parte desse romance sim. Todavia há uma “pegadinha”, pois primeiro o narrador afirma que incorporou “a misteriosa figura” do vendilhão, arrematando que “o vendilhão está dentro de mim”. É o espelho que lhe revela isso: “Mirando-me no espelho, noto em meu olhar tênues mas perturbadores sinais de sua presença: um pouco de arrogância, um pouco de humildade, um pouco de indiferença, e vários outros componentes” (SCLIAR, 2006, p. 242). Em seguida, o narrador se contradiz, revelando que não consegue ser um arrivista devido a sua indolência.⁷²

⁷² Se esse personagem não pode ser um arrivista porque se assume indolente, Shelá não se rende ao arrivismo porque suas prioridades são outras. Ele tem a ideia de produzir “bonecas [de barro] em série, para fins eróticos”: “Seria um empreendimento bem-sucedido, a confecção em série de bonecas de barro, sobretudo se associado a iniciativas paralelas; por exemplo, excursões eróticas às cavernas do desejo – venha e encontre nesse ambiente romântico e misterioso a boneca de seus sonhos, deitada no chão, à sua espera. Almoço incluído, satisfação garantida. Mas não, não pensei. Ou talvez tenha pensado; talvez o meu lado empreendedor, herança do Judá raposa,

Todo mundo admirava meu talento, minha capacidade para o jornalismo investigativo; amigos previam que breve eu estaria em algum grande jornal do centro do país. Mas então cometi um erro. Aceitei o convite de um político de quem não gostava e em quem não confiava, assumi um cargo que só me deu problemas e, o que é pior, nenhuma grana. Vi os caras ao meu redor se encherem de dinheiro, mas eu não queria nada com aquilo. Não por honestidade, devo dizer; por preguiça. Corrupção é uma coisa que dá trabalho, exige contatos, longas conversas, demanda aquele mínimo de organização que eu nunca tive. É suado, o dinheiro que ganham os corruptos, e eu não queria suar, a não ser trepando em noites de verão. Envolvi-me com uma mulher, depois com outra, e mais outra, tive a primeira briga com Isabel, em seguida veio a bebida, e aí a descida foi rápida. Quando dei por mim estava sem dinheiro, morando sozinho numa espelunca. A única coisa que ainda me mantém à tona é este emprego. (SCLIAR, 2006, p. 244)

Nessa terceira parte do romance, Félix é a “encarnação” dos anseios de vencer a qualquer custo: no início da história, durante a adolescência, ele propõe a encenação de uma peça a fim de obter a nota que impediria sua reprovação escolar, tentando manipular os colegas para atingir seus objetivos; depois de adulto, corre atrás do narrador-protagonista apenas para conseguir uma licença de um prédio a fim de abrir seu próprio negócio. Aliás, esse segmento do livro começa com Félix telefonando para o narrador-protagonista, tentando agendar um encontro para obter essa licença, já que esse narrador trabalha na Prefeitura da cidade. Nos tempos escolares, Félix é o líder do grupo de quatro amigos e demonstra-se sempre forte, no entanto, quando adulto, não consegue obter êxito em nenhum dos seus propósitos e no final da narrativa acaba preso pela polícia por agredir seu ex-colega Armando (SCLIAR, 2006, p. 294-296).

Em MPS, o personagem arrivista está na primeira parte do livro: é Judá, criador de ovelhas e cabritos e patriarca da tribo, que tem por objetivo aumentar seu clã procurando uma boa noiva para o filho primogênito. Os aspectos arrivistas se inscrevem nesse personagem desde que ele era jovem, pois assim que descobriu que seu irmão José tinha o dom de interpretar sonhos, planejava utilizar o rapaz para granjear fortunas (SCLIAR, 2008, p. 23). Num dado momento desse livro, lê-se:

tenha pensado. Seja como for, não era o triunfo industrial ou comercial que eu almejava, era o triunfo erótico. E este eu obteria, a qualquer preço” (SCLIAR, 2008, p. 86).

A demanda certamente seria grande; José não teria mãos a medir. Poderia formar discípulos. Poderia padronizar, normatizar e registrar seu método [de interpretar sonhos], franqueando-o a outrem mediante pagamento. Poderia formar uma rede de prestação de serviços espalhada por todo o mundo conhecido e, mais tarde, pelo mundo a ser descoberto. Uma gigantesca corporação, um império empresarial literalmente fundado sobre sonhos. Cujo administrador seria, obviamente, [...] Judá. (SCLIAR, 2008, p. 25)

As ideias de Judá são muito audaciosas e ele é muito ganancioso, mas não obtém o êxito financeiro esperado. Na verdade, na trilogia, nenhum arrivista é bem sucedido, a não ser o rei hebreu. Como arrivista, Salomão é o único que verdadeiramente conquista o sucesso, mas isso só ocorre porque ele interage com pessoas habilidosas para trabalhar para ele: a feia escreve muito bem,⁷³ Mikol o ensina a fazer sexo⁷⁴ e com isso montar um harém por meio de alianças com outros povos (SCLIAR, 2007, 35) etc.

Além disso, o filho de Davi recorre a “poderes mágicos” (SCLIAR, 2007, p. 116), seduz a Rainha de Sabá, dentre outras estratégias. Aliás, assim que toma conhecimento de que essa governante viria visitar o rei, a feia se questiona se o interesse dela também estaria afetada por um arrivismo: “Aparentemente, [a Rainha de Sabá] vinha em busca de sábios conselhos, a exemplo de outros governantes; mas será que esse propósito declarado não mascarava ocultas intenções, uma aliança **político-sexual**?” (SCLIAR, 2007, p. 129, grifo nosso).

Na sequência, Salomão seduz a soberana de Sabá, o que lhe rende a oportunidade de manter seu reino, pois, pelo que diz a narradora de AMQEB, a beleza perfeita da Rainha de Sabá não foi o único motivo do rei hebreu deitar-se com ela tantas vezes enquanto ela permaneceu no palácio israelita (SCLIAR, 2007, p. 138-139). A governante de Sabá trouxe de seu reino quatro mil quilos de ouro, dentre perfumes valiosos e pedras preciosas. Com esse ouro, o problema da dívida externa praticamente deixaria de incomodar o reino e “Salomão teria grana

⁷³ Salomão diz à protagonista de AMQEB: “escreves muito melhor que cada um deles [os escribas do seu reino]” (SCLIAR, 2007, p. 90).

⁷⁴ Mikol relata isso à feia: “Não trepava direito, o pobre rapaz [Salomão]. Um dia me confessou: comprara uma concubina exatamente por isso, porque não sabia fazer amor. Pediu-me que o iniciasse no sexo [...] Logo vi que teria de ir muito devagar, conduzindo-o passo a passo.” (SCLIAR, 2007, p. 120).

suficiente para dar os últimos retoques no Templo, para equipar melhor o exército, para comprar concubinas” e, como posteriormente disse a encarregada do harém à feia: “A rainha de Sabá vai partir, vamos todos homenageá-la. Quatro mil quilos de ouro, isto não é brincadeira, menina. De agora em diante, é vida boa para todos nós” (SCLIAR, 2007, p. 136, 153). Essas informações sinalizam que em AMQEB Scliar faz uma paródia do texto bíblico, que inúmeras vezes, apresenta Salomão como um rei autossuficientemente rico, que recebia presentes de outros monarcas por questões diplomáticas, mas por iniciativa deles. A paródia também ocorre sob outra perspectiva: para a narradora, é por interesse financeiro que Salomão declama para a rainha estrangeira o verso bíblico “Faremos para ti brincos de ouro” – presente no *Cântico dos Cânticos* – e ela se emociona. Isso porque na concepção da feia o ouro foi fornecido pela própria soberana de Sabá e isso faz do rei hebreu um “cretino” (SCLIAR, 2007, p. 139). Sendo mais sucinto, aqui a paródia se instaura porque o Salomão bíblico não é um explorador de mulheres ricas como o Salomão de Scliar.

A percepção de que o rei hebreu é arrivista também advém do fato de que ele sabe se relacionar bem para evitar conflitos. Ele trata muito bem os anciãos do reino, mas diante da feia confia o que realmente acha deles:

[...] vamos ver se chegamos a um meio-termo satisfatório para todos. Mesmo porque esses velhos têm alguma força. Foram todos indicados pelo sumo sacerdote do templo, e com o clero, tu sabes, não se pode brincar. (SCLIAR, 2008, p. 97)

É desse modo que o filho de Davi trabalha para alcançar seus objetivos, recorrendo “à conciliação” quando necessário. É um arrivismo calculado, estratégico. Mas se Salomão conquista sucesso, o genitor da escriba não alcança nenhuma posição social e financeira de destaque e não é mais mencionado antes da metade do livro.

Uma das explicações para o insucesso dos arrivistas estaria no despreparo. O pai da feia não sabe escrever e precisa de um escriba para responder as cartas enviadas pelo rei Salomão. Ao que parece ele menospreza o letramento, pois num dado momento diz à filha: “Nem eu, que sou chefe, sei ler e

escrever” (SCLIAR, 2007, p. 110). Suas fraquezas não se resumem a isso, são bem mais amplas: “Era um homem ambicioso, ele, ainda que não muito inteligente. E intratável: não admitia ser contrariado” (SCLIAR, 2007, p. 15-16, 29). Na última parte do romance publicado em 2006, Félix almeja estabelecer uma franquia de um McDonald’s na cidade de São Nicolau do Oeste, mas a Prefeitura apresenta entraves. Por isso, ele recorre ao narrador, que pensa consigo que Félix “imagina mal, calcula mal, planeja mal – em suma, trata-se de um fracassado”. Talvez fosse mais apropriado afirmar que Félix tinha algum talento na adolescência: apesar de ir “mal nos estudos” e por isso precisar colar nas provas “como ninguém”, ao rememorar a preparação para a peça escolar, o narrador revela que Félix sabia cada detalhe de uma produção cênica, como a maquiagem, a iluminação e a sonoplastia (SCLIAR, 2006, p. 211, 248-249, 253, 274-276).

Aqui há um interessante contraste: se Félix é despreparado, Salomão tinha muitas habilidades, inclusive mecânicas, conforme comprova a feia quando descobre que os leões do trono que se acreditavam terem vida própria serem na verdade artimanhas artificiais – engenhocas – elaboradas pelo próprio rei hebreu (SCLIAR, 2007, p. 52-53). Ao contrário de Félix, na terceira parte de OVT, Armando é o personagem que vai mais longe. O narrador o apresenta como um ex-professor de História que ganhando muito pouco na docência se torna um camelô. Com isso, Armando não fica rico, ganha apenas o suficiente para sustentar sua família com dignidade. Em todas essas reflexões algo pode ser visto com certa objeção: na primeira parte do romance o vendilhão a princípio não poderia atuar no comércio do Templo por não saber ler, porém com muito esforço passou a conseguir trabalhar e auferir lucros. Ele só não progrediu mais por causa da maldição impetrada pelo Mestre e confirmada pelo sapateiro (SCLIAR, 2006, p. 134). Finalizando o contraste entre Salomão e Félix, o primeiro usa seu charme para convencer a feia a escrever o livro que ele quer e isso talvez seja uma forma de mau-caratismo, porém de Félix a constatação é muito direta: “Aquele cara não tem jeito, é mau-caráter de nascença [...] tremendo pilantra”. Outro traço que os diferencia é a eloquência: Salomão convence a todos com suas palavras e artimanhas – como a de fazer os leões do trono parecerem sobrenaturais –,

enquanto Félix é “loquaz”, mas não engana o narrador e nem Armando (SCLIAR, 2006, p. 230, 240).

Dividido em três partes, no primeiro segmento de OVT as palavras do narrador heterodiegético levam à percepção de que o enredo se desenvolve com a migração do futuro vendilhão, do campo para a cidade, mediante a conscientização de que a vida campestre tornou-se economicamente inviável. Em parte, essa decisão foi motivada pelas palavras do pastorzinho que apascentava suas ovelhas. Esse rapaz vivia a lhe dizer que os tempos eram outros e que era preciso se valer de todos os meios para sobreviver, até mesmo comer pão feito do trigo estrangeiro, o que para o futuro vendilhão seria uma traição. O chefe de família considera esse pastorzinho “debochado” e “arrogante”, mas com o tempo acaba concordando que ele poderia estar certo (SCLIAR, 2006, p. 8-9). Esse funcionário do protagonista difere muito do pastorzinho de AMQEB, que no princípio da narrativa é tímido e introvertido e só depois de se encontrar com o Mestre da Justiça torna-se extremamente crítico (SCLIAR, 2007, p. 26, 144-145).

O narrador revela que “nascido e criado no campo, [o futuro vendilhão] estava destinado a ser um agricultor – como o pai e o avô”, mas, por causa da colheita escassa e dos altos impostos, foi forçado a migrar (SCLIAR, 2006, p. 7). O prenúncio das situações desfavoráveis é rememorado pelo narrador numa comparação que se constrói na alusão a um pássaro: “a desgraça tinha caído sobre ele e sua família como **ave de rapina**”, de modo que eles venderam o pouco que tinham para saldar as dívidas e partiram para a cidade de Jerusalém, embora “**não queriam abandonar aquele lugar, a terra que amavam**” (SCLIAR, 2006, p. 9, grifo nosso). Na cidade, ele não encontrava trabalho, pois só sabia cultivar a terra. Ao receber o convite para ser um vendilhão do Templo, aceitou um pouco ressabiado, vindo a lograr êxito em sua nova profissão. Nesta, ele se empolgou a ponto de imaginar cinco audaciosos projetos que resultariam em muito mais lucros na venda dos pombos para sacrifícios no Templo (SCLIAR, 2006, p. 40-50). O vendilhão tornou-se mais e mais materialista,⁷⁵ assumindo uma

⁷⁵ O vendilhão tornou-se tão materialista, a ponto de desprezar vorazmente a crença dos místicos. São trechos que comprovam esse comportamento do vendilhão: “Há um mundo à nossa espera, proclamava, há muito dinheiro a ganhar, e eu vou ganhar esse dinheiro.”; “[...] os místicos que se

nova “identidade”, a de comerciante no Templo, onde além de vender pombos, trocava moedas. Seu materialismo e sua conduta conferem a ele contornos de um personagem arrivista.

O desejo desenfreado de ganhar mais e mais dinheiro é o responsável por fazer o vendilhão agir com estupidez para com sua esposa e com grosseria com os filhos. Ele manda a mulher calar a boca quando ela o acusa de fazer a família viver em função dos pombos (SCLIAR, 2006, p. 63). Essa rispidez do comerciante lembra a do Fabiano de *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos (1892-1953) e os enredos até se aproximam. O núcleo familiar do livro de Scliar dialoga em parte com o de *Vidas secas* assim: a maneira ríspida e machista com que o vendilhão trata a sua família aproxima-se da maneira como Fabiano trata sua esposa e sua família. Se no romance de Ramos, os dois filhos do casal são denominados apenas de “filho mais novo” e “filho mais velho”, na narrativa de Scliar isso também ocorre, embora o filho mais velho também seja identificado como “Silencioso”.⁷⁶ Assim como em *Vidas secas* Fabiano suspeita não ser o pai biológico de um de seus filhos, o vendilhão passa pela mesma angústia (SCLIAR, 2006, p. 26-27, 50-51). Outro elemento que entrelaça os dois romances é o de que ambas as famílias enfrentam a fome, passam pelo processo de migração e os casais ambicionam adquirir uma cama nova, embora na narrativa de Scliar isso só

fodessem. Habitavam um mundo de fantasia [...] Os místicos! Estavam totalmente superados, os infelizes, pela simples razão que não tinham projetos práticos e avaliáveis, tinham expectativas. Messiânicas, principalmente. O Salvador um dia chegaria, anunciando o fim dos tempos, aquela baboseira toda. Antes do fim dos tempos havia muita coisa a fazer, muito dinheiro a ganhar. [...] **O dinheiro, ele agora sabia, é a mola que move o mundo, a chave que abre todas as portas.**” (SCLIAR, 2006, p. 29, 53-54, grifo nosso).

⁷⁶ Dentre os trechos comprobatórios dessa observação, destacam-se: “Quanto aos rapazes [...]: o mais velho, melancólico, mais jovem, alegre, ainda que inquieto.”; “Eram muito diferentes entre si, os rapazes. O menor, de treze anos, alegre e bem-disposto, desde pequeno ajudara o pai no campo; um menino confiável, trabalhador. Com o outro filho, de dezessete anos, o vendilhão do Templo tinha uma relação complicada. Para começar, havia aquela suspeita de que não fosse seu filho. Conhecidos diziam que o rapaz se parecia com o pai – mas não seria isso uma misericordiosa conspiração comunitária para poupá-lo da vergonha? Além disso – e talvez por, de alguma forma, adivinhar essa desconfiança –, o rapaz era difícil: não falava com ninguém, andava pelos cantos, arredio, sorumbático. Daí o apelido de Silencioso.”; “Uma ideia da qual o jovem não gostava muito. Como o irmão mais velho, e talvez por influência dele, [o filho mais novo] acalentava o seu próprio sonho”; “[O vendilhão] Disse ao filho mais moço que pegasse os pombos e as moedas, que fosse ao Templo e que lá aguardasse.”; “Uma noite [o vendilhão] acordou de repente com a sensação estranha de que alguém havia alguém no quarto. E havia: o filho menor estava ali.” (SCLIAR, 2006, p. 26, 50-51, 61, 100, 113).

se evidencie no início do livro (SCLIAR, 2006, p. 15, 25). Fabiano e o vendilhão têm vontade de matar as pessoas responsáveis por situações em que foram humilhados (SCLIAR, 2006, p. 35). As semelhanças entre as obras contemplam a presença e a importância de animais nas narrativas, no sentido de que as cenas em que estes participam contêm reflexões: em *Vidas secas*, o papagaio e a cachorra Baleia; em OVT, os pombos perpassam as três histórias contidas no romance (SCLIAR, 2006, p. 64, 171, 240).⁷⁷

4.3 O ARRIVISMO E A ESCRITA

Na tríade de Scliar, os arrivistas procuram fazer da habilidade de leitura e escrita uma importante ferramenta. Como pai de Shelá, Judá pediu que o escriba da tribo ensinasse seu filho a ler e a redigir, e depois que ele aprendeu, dispensou o profissional escrevente para ter mais autonomia para realizar seus propósitos arrivistas.⁷⁸

Na primeira parte de OVT, assim que o pai de família se torna um comerciante do templo pensa em proporcionar ao filho mais velho, cujo apelido era Silencioso, a oportunidade de aprender a escrever, visando também seus interesses materialistas, pois “com a ajuda da escrita, [ele, o vendilhão] poderia manter uma lista de clientes, aos quais periódicas missivas seriam enviadas: ‘Aproximando-se a época de sacrifícios rituais, tenho o prazer de informar que disponho de um grande estoque de pombos...’” (SCLIAR, 2006, p. 52). Dificilmente o vendilhão poderia chegar a ser letrado, pois sofria de uma “obscura ansiedade [...] diante de um texto escrito” (SCLIAR, 2006, p. 64). No entanto, o filho não consegue ajudar o pai, pois quase não conversava com ninguém. O vendilhão pensa que o filho poderia exercer a profissão dos copistas, pois estes “ganhavam

⁷⁷ Outra obra que parece manter uma relação intertextual com *Os vendilhões do Templo* é *Os falsos moedeiros*, de André Gide. Num determinado trecho desse livro há adolescentes que fazem circular moedas falsas. No romance de Scliar, moedas falsas são postas em circulação no Templo e, por causa disso, o vendilhão é chamado pelos responsáveis do Templo a prestar contas, o que o deixa muito consternado.

⁷⁸ Judá ditou a Shelá uma carta a ser endereçada ao seu irmão José, que vivia na corte de Faraó. O objetivo de Judá era propor a José um empreendimento que o ajudasse a ficar rico (SCLIAR, 2008, p. 39-42).

muito bem, transcrevendo contratos, redigindo cartas e petições” (SCLIAR, 2006, p. 50-51).

Ponderando as coisas desse modo, o ex-agricultor desembolsou uma soma considerável de dinheiro ao melhor copista da cidade a fim de que este ensinasse ao Silencioso a referida profissão. Diferentemente dos demais personagens da trilogia, Silencioso pôs-se a chorar, ficou desconsolado e no dia seguinte disse ao pai que “queria trabalhar, sim, mas numa coisa de que gostasse – e era de pombos que ele gostava”. Apesar da predileção do jovem concentrar-se nas aves, o rapaz, “mesmo detestando o ofício, esforçava-se para se tornar um bom copista”, pois “ficava acordado até altas horas praticando a caligrafia à luz de uma lamparina” (SCLIAR, 2006, p. 54-55, 63). Por fim, o apreço de Silencioso pelos columbídeos acaba sendo transposto para o seu trabalho de copista.

Uma noite em que, insone, [o vendilhão] se levantara da cama, apanhou o pergaminho em que o Silencioso fazia os exercícios prescritos pelo copista e examinou-o à luz da lamparina. Ali estavam as letras, um traço para cima, um traço para o lado, as incógnitas de sempre – mas, num canto, ele reconheceu algo que lhe era familiar: o desenho de um pombo. Aquilo o enfureceu: estava pagando aulas ao filho, em vez de escrever letras, usava o caro pergaminho para brincadeiras tolas. Teve ganas de dar uns tapas no Silencioso para que aprendesse a não perder o tempo com tais idiotices. (SCLIAR, 2006, p. 64)

Salomão é outro personagem que projeta na escrita a ambição de ser lembrado na posteridade. Ao encomendar o livro para a feia, ele lhe diz que não quer ser “lembrado por ruínas” e que “o conteúdo do livro [...] é uma mensagem que passa de geração em geração, que fica na cabeça das pessoas. E que se espalha pelo mundo” (SCLIAR, 2007, p. 88). Ou seja, o arrivismo salomônico contemplava o livro, pois se as suas obras chegassem a ser destruídas, tudo ficaria registrado nessa obra. A primeira pessoa que receberia uma cópia desse livro seria a Rainha de Sabá (SCLIAR, 2007, p. 156). Ciente das pretensões arrivistas do rei, num dado momento a feia assim se manifesta: “[eu] tinha de escrever uma narrativa que, para mim, nada representava, era somente o testemunho da vaidade do rei” (SCLIAR, 2007, p. 125). O arrivismo de Salomão é tão evidente para a escriba que na concepção dela até mesmo a construção do

Templo concorre para isso. Num dado momento, a protagonista pensa consigo mesma:

Sim, eu conhecia o templo – por fora, já que entrar ali era coisa vedada às mulheres. A mim não impressionava muito aquela grande, luxuosa construção. Mas ele, ao contrário, considerava-a a grande realização de seu reinado. E aí começou a falar sobre o templo. [...] Milhares de trabalhadores haviam sido mobilizados, imensas quantias haviam sido gastas, mas ao cabo de treze anos o Templo estava praticamente pronto, testemunhando a presença de Deus e transformando-se num símbolo de unidade religiosa. Peregrinos agora vinham de todo o país para ali orar, para fazer sacrifícios. **Jerusalém se havia tornado cidade sagrada, além de capital política. O que ele considerava um êxito pessoal, uma consagração. Verdade que tinha meio caminho andado, graças à ideia de um deus único. A proibição de ídolos havia ajudado muito, porque cada ídolo é expressão de um grupo e cada grupo tem seus interesses. O templo representara a superação dos interesses grupais; traduzia a unidade nacional.** (SCLIAR, 2007, p. 87-88, grifo nosso)

Como filha de um patriarca e criada sob os ditames da religião, é surpreendente como a protagonista escapa de qualquer alienação e concebe a consolidação do templo de adoração a Jeová mais sob um olhar político do que com uma perspectiva religiosa. Desse modo, a argúcia dessa personagem escancara para o leitor que Salomão só faz o que pode convergir para as suas intenções arrivistas, até mesmo o que diz respeito à – suposta – adoração a Deus. Agindo assim, ele engana os cidadãos de seu reino e se impõe usando o nome do Senhor.

5 A DESSACRALIZAÇÃO: ELEMENTO CENTRAL NA TRILOGIA

Neste último capítulo da tese, se pretende empreender mais análises que comprovam o dessacralizar de elementos do Judaísmo e do Cristianismo, num processo simultâneo de reforço e ampliação do que já foi dito de modo mais conciso. Esse segmento será composto de observações que associam o humor e a capacidade de escrita dos personagens à dessacralização. Observa-se que, como os referidos aspectos coexistem, a separação por tópicos às vezes ora sumariza ora antecipa parte do que será explanado na sequência.

5.1 A DESSACRALIZAÇÃO DO JUDAÍSMO/CRISTIANISMO

Na trilogia, sobressai o despreço ao Judaísmo e ao Cristianismo, mas outras crenças religiosas são atacadas, e às vezes se parte delas para se iniciar a crítica às concepções judaico-cristãs. Isso se percebe quando sutilmente a protagonista de AMQEB deprecia o Islamismo. Assim que percebeu que Salomão não tomava a iniciativa de consumir seu casamento com ela, a protagonista assinala: “Se Maomé não ia à montanha, a montanha (com sua lúbrica caverna) iria a Salomão” (SCLIAR, 2007, p. 64). Nesse contexto, a “lúbrica caverna” corresponde a sua própria vagina, portanto o respeitado líder religioso Maomé acaba sendo evocado num contexto de brincadeira.⁷⁹ Na página 133 de AMQEB, a narradora acaba fazendo menção ao Espiritismo, isso quando imagina ser possível incorporar o falecido irmão de Salomão. Novamente, a maneira como o aspecto religioso é lembrado pode ser considerado desrespeitoso se a crença estiver associada ao caráter sagrado: para receber o espírito a feia cogita atraí-lo até mesmo pelo seu genital:

⁷⁹ Essa interpretação também tem respaldo se se levar em conta o que dizem alguns dicionários. Em seu *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, Aurélio Buarque de Holanda Ferreira explica que a palavra “lúbrico” pode ter o sentido figurado de “lascivo, sensual” (FERREIRA, 2004, p. 1232).

[...] precisaria atrair o elusivo espírito, aprisioná-lo dentro de mim. Como fazê-lo? Correndo nua pelos corredores, na esperança de **captar**, pela boca, pelas narinas, **pela vagina, o errante ectoplasma?** [...] Ah, se ao menos eu pudesse ter a ajuda da bruxa de Endor. Mas a bruxa morrerá havia muito tempo e, que se soubesse, não deixara nem sucessores, nem manuais explicativos, nada. **O detentor de toda a sabedoria, a oculta inclusive, era agora justamente Salomão**, que nessa empreitada não me ajudaria. De modo que eu decidi adiar o projeto de captura do espectro. (SCLIAR, 2007, p 133-134, grifo nosso)

Além da alusão jocosa de se cogitar aprisionar um espírito pela vagina e com isso de certa forma brincar com a crença espírita da re-encarnação, a feia demonstra apreço pela bruxaria, ao mencionar que gostaria de ter a ajuda da feiticeira de Endor,⁸⁰ caso ela estivesse viva. Talvez essa simpatia pela bruxaria possa ser explicada a partir do que afirmam Bruce Metzger e Michael Coogan, no *Dicionário da Bíblia*: apesar da forte condenação divina aos bruxos, “é provável que as mulheres estivessem especialmente envolvidas em tais atividades [de bruxaria], já que são excluídas do culto [judaico] oficial” (METZGER; COOGAN, 2002, p. 37). Em outra ocasião, a feia afirma que é proscrita do culto a Jeová, ressaltando que Jerusalém, “a cidade real, a cidade do Templo, era um lugar para a peregrinação dos homens, não das mulheres”. Quanto ao Templo, “entrar ali era coisa vedada às mulheres” (SCLIAR, 2007, p. 39, 87-88).

O interesse pelo ocultismo também se desvela no trecho supracitado, sendo Salomão o seu único representante naquele momento. Provavelmente, nessa afirmação esteja inserida a concepção de que talvez Salomão tenha sido o fundador da Maçonaria. Nisto, o texto de Scliar diverge do que preconiza a *Bíblia*, segundo a qual o monarca hebreu recebeu toda a sua sabedoria de Deus.

Quanto ao Catolicismo, há uma crítica sutil, porém presente, como quando o narrador da segunda parte de OVT observa os indígenas rezarem: “Os indígenas, ajoelhados, rezavam em latim, idioma que obviamente não entendiam; limitavam-se a repetir as palavras que, decerto com esforço, haviam memorizado”. O narrador deixa transparecer que o protagonista, o padre Nicolau, não percebe que os índios não “digerem” o que estão rezando: “Para não perturbá-los, Nicolau

⁸⁰ Essa personagem é mencionada no texto bíblico, em I Samuel 28. Nesse contexto, feiticeira de Endor é procurada por Saul, rei de Israel. Este pede à bruxa que invoque o espírito do profeta Samuel.

ajoelhou-se e pôs-se a rezar também” (SCLIAR, 2006, p. 156). Esse padre apenas suspeita da inutilidade das rezas já que os índios não entendem nada do que oram:

No terceiro dia, o padre Manuel morreu. Reunidos ao redor do leito, os índios puseram-se a rezar em latim; de súbito, porém, interromperam-se – e começaram a entoar algo na língua deles. Um canto fúnebre, decerto, uma coisa dorida, entremeada de gritos agudos, desesperados. O que era aquilo? Por que cantavam, se haviam rezado antes, e em latim? Cantavam porque a reza não havia sido suficiente para expressar a dor deles? Ou cantavam para neutralizar a reza? Quem sabe os uivos eram na verdade uma expressão de incontido júbilo – “o padre se foi, estamos livres daquele tirano cristão, agora só falta um”? Oh, Deus, pensou Nicolau, que cabeça suja, a minha, as pobres criaturas sofrendo e eu imaginando coisas ruins simplesmente porque não lhes compreendo a língua. (SCLIAR, 2006, p. 163-164)

Na sequência dessa segunda parte de OVT, parece haver uma súbita supremacia do Catolicismo sobre as crenças locais, pois Nicolau expulsa o pajé que com sua feitiçaria tentava curar uma criança indígena que estava muito febril. O padre leva a criança para sua casa e passa a noite toda colocando nela compressas frias e rezando a Deus pelo restabelecimento da saúde. De madrugada, a febre começa a baixar e ao meio-dia a criança já estava bem melhor. Em nenhum momento o narrador diz que foi Deus quem curou a criança, se limitando a mencionar que a pequenina ficou melhor. Depois desse incidente, os índios beijam as mãos do padre e ele fica prestigiado: “Com o quê Nicolau pôde enfim respirar aliviado. Daquela tinha escapado. Deus querendo, de outras escaparia também” (SCLIAR, 2006, p. 167-168). Se se considerar o que diz o narrador nas entrelinhas, não se sabe ao certo se o doente foi curado por um milagre ou se pelas incessantes compressas frias. Na continuação, os aborígenes vão voltando para suas práticas sexuais condenáveis à luz do Catolicismo. Além disso, no texto persiste uma crítica sutil: por que o padre condena as imagens de escultura feitas pelos indígenas se a religião católica também cultiva imagens? E se há uma superioridade das representações católicas frente às representações indígenas, haveria também uma superioridade dos brancos sobre os índios?

Nesse segmento de OVT também há um trecho no qual indiretamente o narrador alterna a proposição de uma entidade feminina desconhecida poderia ser tão boa e generosa quanto Maria, a “Mãe de Deus” com a afirmação de que sua falecida genitora se fazia presente no vento. Ambas as crenças opõem-se ao pensamento católico. Quando está chegando à aldeia indígena, o padre Nicolau se sente desesperado e, soluçando, começa a chamar pela sua mãe. Nesse ínterim, seguem estas reflexões do narrador:

De nada adiantava, pois, ao padre Nicolau chamar pela mãe [pois esta já estava morta]. A menos que estivesse se referindo à Mãe de Deus; estava? Talvez. Mais provavelmente apelava, sem o saber, a uma entidade intermediária entre as duas mães, entidade capaz de somar o carinho e a bondade de ambas.

E, no entanto, de alguma forma a mãezinha estava ali: no vento, aquele rijo e implacável vento vindo das geladas planícies do sul. Em seu silvo agudo reconhecia Nicolau o choro da mãe, que tantas vezes ouvira, depois que o pai morrera. (SCLIAR, 2006, p. 148, 149)

Nem mesmo na terceira parte do romance sobre os vendilhões, a crítica a Jeová é posta de lado. Esta é percebida quando o protagonista se levanta da mesa do bar para se despedir de Félix. Nesse fragmento, o que se lê é o seguinte: “[...] me vou. Emergindo da obscuridade para a luz, sinto-me como Jonas saindo do ventre da baleia: desnortado, sem saber o que fazer, esperando as instruções de Jeová. Que não virão, óbvio”. Aqui é possível se questionar o que o narrador estaria querendo dizer com “Emergindo da obscuridade para a luz...”. Se na cultura judaico-cristã Deus é associado à luz, e no final da sua fala esse narrador afirma que não receberá nenhuma instrução de Deus, por que ele estaria saindo “da obscuridade para a luz”? Que luz seria essa? Talvez a resposta esteja no que o protagonista diz logo depois: “O jeito é voltar para a prefeitura. Seguem-me, de longe, o vendilhão do Templo – e suas fantasias” (SCLIAR, 2006, p. 253). Parece ser possível se depreender que a luz viria da presença invisível do vendilhão.

No MPS, Shelá é outro narrador que indiretamente zomba do Catolicismo quando parece ironizar o casamento, instituição sagrada para a referida religião. Ele se masturba narrando, apresentando a “mão” e o “pênis” como um casal que está prestes a se relacionar pela primeira vez. Nesse excerto,

a figura do pássaro é evocada, mas aqui de uma forma figurada, pois a mão se torna um símbolo da vagina:

[...] vai, querida mão, vai, livre como o pássaro que nenhuma gaiola prende, vai em busca do pênis, ele espera por ti, aguarda impaciente esse encontro amoroso, como o amante aguarda, pela primeira vez, a chegada da mulher amada. Contem com minha bênção; unam-se e sejam felizes, se possível para todo o sempre, ou pelo menos por alguns instantes. (SCLIAR, 2008, p. 92-93)

Em AMQEB a feia também parece querer atacar outra religião – o Judaísmo – quando, ao falar como seria a nova religião no futuro, diz: “O papo de Povo Eleito acabaria, a nova religião procuraria conquistar adeptos entre todos os povos, terminando inclusive com aquela história de se distinguir dos outros pela circuncisão” (SCLIAR, 2007, p. 152). Na trilogia, a crítica ao Judaísmo também se verifica quando as narradoras sugerem que os sacerdotes são teomaníacos, ou seja, procedem loucamente como se tivessem sido inspirados por Deus, conforme insinua Tamar na segunda parte do MPS (SCLIAR, 2008, p. 172-175).⁸¹

Além de criticar o Espiritismo e o Judaísmo, e demonstrar interesse pela bruxaria, a feia prefere Astarté⁸² a Jeová e quando é convidada para escrever o livro sobre a história dos hebreus, já no início da empreitada, se questiona: “Por que Deus e não Deusa? Por que Jeová e não Astarté, a divindade que outros povos da região veneravam?” (SCLIAR, 2007, p. 94). Mas, apesar de não demonstrar apreço por Jeová, a protagonista admite sua existência, bem como sua onisciência e onipotência. Em algumas ocasiões, ela até ora a Ele e O agradece: “Pela primeira vez em muito tempo, rezei: pedi a Jeová que me

⁸¹ A teomania consiste numa “psicopatia em que o paciente se acredita inspirado, ou possuído, por divindade” (FERREIRA, 2004, p. 1934). No *Dicionário escolar da língua portuguesa* se lê que a teomania é uma “espécie de loucura, em que o doente se julga Deus ou por ele inspirado” (BUENO, 1986, p. 1113).

⁸² De acordo com Bruce Metzger e Michael Coogan, em seu *Dicionário da Bíblia*, Astarté era a deusa da fertilidade e do amor, além de ser associada também à guerra. “Na Bíblia, o culto da deusa é repetidamente condenado: duas vezes no livro dos Juizes os israelitas são punidos por se extraviarem atrás dos Baals e das Astartes; Salomão é criticado por cultuar Astarte [ele permitiu a adoração a Astarté, conforme I Reis 11.4-5; II Reis 23.13]” (METZGER; COOGAN, 2002, p. 25). Em I Reis 11. 4-5 se lê: “Porque sucedeu que, no tempo da velhice de Salomão, suas mulheres lhe perverteram o coração para seguir outros deuses; e o seu coração não era perfeito para com o Senhor, seu Deus, como o coração de Davi, seu pai, porque Salomão andou em seguimento de Astarote, deusa dos sidônios, e em seguimento de Milcom, a abominação dos amonitas”.

ajudasse”; “Salomão estava bem. Oh, Deus, Salomão estava bem. Obrigada, Deus, Deusinho, obrigada por teres poupado a vida dele. Obrigada, Deus”. Essa atitude oscilante da feia em seu relacionamento com Deus também pode ser compreendida por causa da severidade dos anciãos com a narradora, que impuseram a ela a concepção de um Deus muito austero: “[eu] adorava sinais gráficos, os anciãos os detestavam; para que interrogação ou exclamação, se Deus não pergunta nem sem admira? Para que reticências, se Deus não é reticente?” (SCLIAR, 2007, p. 60, 84, 122, 153). Tal qual a feia, Salomão é outro personagem que vive uma relação contraditória em relação a Deus: o monarca quer que a protagonista escreva seu livro mencionando Jeová como o deus Criador e o deus da nação israelita, mas o próprio soberano segue Deus e também Astarté, como denuncia o pastorzinho num diálogo com a feia na parte final da narrativa:

Salomão segue Astarté, a Grande Deusa para os pagãos, a Grande Prostituta para o nosso povo, a divindade diante da qual os poderes do mundo inferior se curvam. Salomão construiu um templo para os deuses dos amonitas. E, para financiar esta abominação toda, o povo geme sob o peso dos impostos. Este é o rei sábio? Responde, esta é a sabedoria dos reis? (SCLIAR, 2007, p. 145)

Ao longo da narrativa, o líder político de Israel não parece carregar qualquer sentimento de culpa por essa dubiedade religiosa. Porém, na visão do pastorzinho, a adoração do rei à Astarté seria uma prova de que ele não era sábio. O pastor pretende assassinar Salomão porque no Judaísmo somente Jeová poderia ser adorado. Nessa parte da narrativa se nota a presença do fundamentalismo religioso, expressão que carrega em si a noção de se matar um indivíduo por não se aceitar a crença desse alguém. O pastorzinho foi recrutado pelo Mestre da Justiça, passando a fazer parte do grupo dos “Guerreiros do Bem” e disposto a travar a “batalha final”, que, quando acontecer, “rios de sangue correrão nesta terra, carregando consigo o pecado e a abominação”. O fundamentalismo religioso do pastorzinho é tanto que, ao falar para a feia como se tornou um “Guerreiro do Bem”, ele diz que antes de ser o Mestre da Justiça, seu mentor era “um rico patriarca, homem poderoso”, mas “como não podia pagar os

tributos, prenderam-no. Ficou três anos no cárcere”, até que teve um encontro com o falecido irmão de Salomão (SCLIAR, 2007, p. 144-145). Aqui se estabelece uma inconsistência: se o homem era rico, patriarca e poderoso, como não pôde pagar os tributos, indo parar na cadeia? Essa aparente contradição do texto talvez seja proposital para exemplificar o quanto os seguidores de certas seitas não percebem os infundados aspectos que a sustentam.

Dentro desse contexto vigente, há que se acrescentar ainda que, quanto à escritura do livro encomendado por Salomão, a feia deixa de se questionar: “Por que Deus e não Deusa? Por que Jeová e não Astarté [...]?”, pelo motivo de que não poderia começar o grande livro “criando caso” com Salomão, que nessa ocasião é chamado por ela de seu “patrocinador” (SCLIAR, 2007, p. 94), lembrando um mecenas. Porém, nem por isso, ela deixa de inserir com sutileza e argúcia suas críticas e preferências religiosas pagãs, assim como intencionalmente por meio de seu texto ela pretendia excitar o rei hebreu, “transmitindo uma mensagem”: “Algo como, olha aqui, seu broxa, este é o modelo que tens de seguir, e fica sabendo que quem é tórrida no texto é tórrida no leito” (SCLIAR, 2007, p. 96).

Mesmo entre tentativas de inserir mensagens subliminares como essa, a feia produz o texto solicitado. Nele, Deus é o criador de todas as coisas. Ela anota: “Deus disse, faça-se a luz, e a luz se fez.’ Ótimo, já tínhamos **luz – e trevas também, porque não há luminosidade sem escuridão, sem sombra**” (SCLIAR, 2007, p. 94, 95, 96, grifo nosso). Observa-se, nesse trecho, a narradora delineando que as trevas e a luz são pares opostos que se complementam, e isso evoca o Yin-Yang.

Em seu *Dicionário de símbolos*, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant pontuam que esse conceito presente no Taoísmo e na geomancia concebe a crença de que o Yin e o Yang sinalizam o aspecto obscuro e o aspecto luminoso de todas as coisas; o aspecto terrestre e o aspecto celestial; o aspecto feminino e o masculino (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 468, 843, 968-969). Os estudiosos George Mather, Larry Nichols e Alvin Schmidt vão mais além, explicando que Yin é a força feminina, passiva ou negativa. “É também o sopro

que forma a terra. O Yang é o poder masculino, ativo e positivo que irradia luz e compõe os céus.” “O Yin-Yang descrevem as forças bipolares do Universo (luz/treva; bem/mal; macho/fêmea; exterior/interior; sol/lua; fogo/água; etc.)” Esses poderes reagem incessantemente um ao outro, causando o fluxo, o equilíbrio ou a falta dele no Universo (MATHER; NICHOLS; SCHMIDT, 2000, p. 492). Ao realizar uma referência que pertence ao Yin-Yang a narradora pode estar tentando propor novamente sua crença na divindade Astarté: ela equivaleria à força feminina que contém o sopro que formou a terra e Jeová, apontado no *Dicionário da Bíblia* como consorte de Astarté, correspondia ao Yang, ou seja, ao poder masculino que propaga luz e compõe os céus. Juntos, Astarté e Deus seriam como Yin-Yang, lembrando aqui que para Chevalier e Gheerbrant “a harmonia perfeita decorre do Yin e do Yang” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 335). Já que a feia não poderia expor seu sincretismo naquela sociedade dominada pelo machismo e pela rígida cultura religiosa, ela lança mão de dizer o que pensa por meio das “entrelinhas” de seu texto. É o que lhe resta. Apesar disso, a feia se considera tão sábia que acredita que pode escrever o que quiser, sem que ninguém consiga perceber o que de fato ela está dizendo. Justamente por isso, quando ela aprende a escrever sente como que “uma letra, uma única letra – tivesse me libertado de um passado opressivo” (SCLIAR, 2007, p. 30). Aprender a redigir foi o grande passo para a feia suplantar a opressão patriarcal e machista.

Outro detalhe que não pode ser desconsiderado é que apesar de reconhecer Deus como onipresente, a escriba insere em sua narração algo – ou alguém – para rivalizar com esse atributo de Jeová. Quando ela afirma que descobre que Salomão se sentia ameaçado pelo espectro do irmão falecido, registra que “**sombras são ubíquas**, ocultam-se em qualquer lugar, em qualquer coisa, numa planta, carnívora ou não, num mamífero, num pássaro” (SCLIAR, 2007, p. 131, grifo nosso). Ora, ubíquo é o que está ao mesmo tempo em toda parte, e esse adjetivo parece equivaler a onipresente. No *Dicionário de símbolos*, lê-se que a sombra é essencialmente “o que se opõe à luz” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 842) e segundo a *Bíblia*, Deus habita na luz (I Timóteo 6.

16). Portanto, no texto literário a narradora parece contrapor Deus e as sombras/trevas, insinuando que ambos são onipresentes. Nessa afirmação, subjaz a noção de que a onipresença não é um atributo exclusivo de Deus, e de alguma forma isso diminui o poder de Jeová. Essa possibilidade de leitura encontra coerência na própria obra literária, pois na página seguinte a feia continua fazendo suas considerações sobre a fragilidade emocional de Salomão e arremata: “Muita coisa naquelas **entrelinhas**, hein? Muita coisa”. Talvez o objetivo da feia fosse reescrever a seu modo toda a história cultural e religiosa sua e de seu povo, e o faz pelas “entrelinhas”, por ser este o único modo de poder se expressar livremente. No início do romance, quando aprende a escrever, ela menciona a emoção de traçar a primeira letra do alfabeto, a saber, “o alef, que é o começo de tudo”. Nessa ocasião, ao descrever sua emoção, ela não agradece a Jeová. Ela apenas o menciona como uma mera interjeição, como uma palavra repetidamente pronunciada na sua cultura: “Que emoção. Deus, que emoção” (SCLIAR, 2007, p. 30, 132, grifo nosso). A ideia de que as ubíquas sombras podem ser uma referência a um rival para Jeová não são fortuitas. Em seu livro *O diabo no imaginário cristão*, Carlos Roberto Nogueira destaca o que disse Jules Michelet a respeito do antagonismo entre Deus e o Diabo, e a força deste: “Um enorme vazio se fez no mundo. Quem o ocupava? O Demônio, diziam os cristãos, sempre e em todos os lugares o Demônio: **Ubique daemon**” (MICHELET, Jules *apud* NOGUEIRA, 1986, p. 34, grifo nosso).

Muito do que a feia afirma nas entrelinhas é permeado pelo humor. E nesse sentido importa demonstrar a associação que existe entre este e o dizer sutil, sublinhado pela professora Luiza Lobo no livro *Crítica sem juízo*: o humor “é um efeito que age sobre a palavra, e seu fim é revelar o entredito, o não-dito, o não-sentido. Através deste trabalho ao nível da própria cadeia significativa, altera-se a leitura do mundo” (LOBO, 1993, p. 97). Assim, é por meio das entrelinhas, a feia comunica sutilmente sua leitura do mundo, discordando das imposições religiosas vigentes e da sabedoria salomônica.

Retomando a questão das sombras no fragmento supracitado, é importante observar que estas costumam aparecer na trilogia como um sinal de

que vai acontecer algo que vai “balançar” a narrativa, mudando os rumos de certas personagens. Na primeira parte do MPS, o patriarca está em viagem e passa em frente a um templo pagão. Ele fica atraído pelas prostitutas “vestidas em cores berrantes sentadas à **sombra** do templo”. Logo, Judá estará transando com sua ex-nora e entrando numa situação que resolverá o problema dela, mas o deixará desmoralizado (SCLIAR, 2008, p. 112, grifo nosso).

Nessa perspectiva, se na obra protagonizada pela feia esta parece propor sutilmente que as sombras/trevas podem rivalizar com Jeová, em ambas as partes de MPS, Shelá e Tamar fazem do barro imagens do tradicional adversário de Deus segundo a cultura judaico-cristã, a saber, o Diabo, representado pluralmente na confecção de “demoninhos (uns com chifre e rabo, outros, com cara de bode)”. Shelá chega a ensinar Zerá e Perez – os filhos de Tamar – a fazer essas figurinhas de barro de pequenos demônios. Nisso, pode estar subjacente uma iniciativa dessacralizadora, pois de Zerá e Perez descenderia Davi e, posteriormente, Jesus. A própria narradora sabe disso. Além disso, no texto bíblico Tamar entra na genealogia de Cristo, conforme está registrado em Mateus 1.1-3.⁸³ Dentro desse contexto, pode-se supor que talvez Shelá estivesse tentando macular/corromper a pureza da origem de Cristo, vinculando seus antecessores (Zerá e Perez) ao demônio (SCLIAR, 2008, p. 126, 200, 207).

No MPS, a presença do demônio se dá quando a narradora menciona que Lilith “à noite voava sobre as casas, introduzia-se subrepticiamente nas casas e tinha relações com maridos adormecidos – essa perversa astúcia resultando nas vergonhosas, humilhantes, mortificantes poluções noturnas” (SCLIAR, 2008, p. 166). O contexto no qual Tamar afirma isso é quando ela sente como se estivesse sendo incorporada pelo poder de sedução de Lilith a fim de seduzir Onan para este ter relações com ela. Segundo Northrop Frye, Lilith é “supostamente a mãe dos demônios, ou falsos espíritos”, embora tenha uma inclinação maternal (FRYE, 2004, p. 173, 175). Metzger e Coogan explicam que Lilith é “um demônio fêmea

⁸³ “Livro da geração de Jesus Cristo, Filho de Davi, Filho de Abraão. Abraão gerou a Isaque, e Isaque gerou a Jacó, e Jacó gerou a Judá e a seus irmãos, e Judá gerou de Tamar a Perez e a Zerá, e Perez gerou a Esrom, e Esrom gerou a Arão”.

que aparece em Isaías 34. 14 como parte da descrição do dia da vingança do Senhor”. Além disso, há um entendimento de que Lilith havia sido esposa de Adão antes de Eva. Lilith teria fugido de Adão após ter exigido sem sucesso ser encarada como sua igual. Além disso,

Leituras feministas deste e de outros textos sobre Lilit observaram que os autores do sexo masculino do material de Lilit criaram uma antítese de Eva, que é descrita aqui como mais dócil e dependente e, em contraste com Lilit, como uma procriadora e nutriz de filhos. Essas leituras chamam a atenção também para a autoconfiança de Lilit e sua exigência de igualdade em sociedades em que as mulheres eram legal e socialmente subordinadas ao homem. (METZGER; COOGAN, 2002, p. 183)

Essas informações ajudam a supor que o texto literário supracitado transmite ideologicamente a crença de que Jeová não pode ajudar Onan a ter relações com Tamar, mas Lilith, o demônio fêmea, pode. A remissão a Lilith também se conforma à contextura da cena, pois essa entidade tem propensões maternas e a protagonista anseia por engravidar. Lilith também pode auxiliar Tamar a lutar por igualdade perante Onan no sentido de ter direito ao prazer sexual tanto quanto ele. A autoconfiança de Tamar reflete-se na sua iniciativa no ato conjugal e pode ter tido como inspiração esse demônio. Depois de mencionar Lilith, a narradora do segundo segmento do MPS parece tentar suavizar o que acabara de dizer e se pergunta: “Estava eu possessa? Não sei. Só sei que de repente, e freminho de desejo, tirei a roupa, fiquei nua, completamente nua” (SCLIAR, 2008, p. 166).

Se no MPS Jeová parece ser preterido por demoninhos e por Lilith, Ele acaba sendo mais temido do que Satanás no sentido de ser capaz de fazer mais mal ao ser humano do que a entidade maligna. Isso é perceptível quando Shelá relata ter medo de Jeová o deixar com a mão peluda por ele se masturbar, mas não se demonstra tão assustado se o “verdadeiro Diabo, o Diabo com D maiúsculo” lhe espetasse “nas profundezas do inferno” (SCLIAR, 2008, p. 89). Para Shelá, os malefícios que Deus poderia lhe imputar seriam maiores, pois, para ele, Jeová vive a punir as pessoas e a expô-las a situações em que são continuamente envergonhadas:

Agora...mão na genitália? Mão fazendo coisas vergonhosas? Não seria eu punido por isso, como punido fora Adão ao provar do fruto proibido, como fora Caim ao cometer seu crime? Deus poderia marcar-me com um estigma: por exemplo, fazendo brotar cabelos na palma da minha mão. Cabelos longos, escuros e crespos dariam a todos testemunho de minha perversão (“Lá vai o Shelá, o desavergonhado manipulador, o cara da mão peluda”). E de nada adiantaria cortá-los ou raspá-los; estimulados pela divindade, à qual nenhuma calvície, temporária ou permanente, pode resistir, voltariam ainda mais abundantes, sem necessidade de implante ou tônico capilar. (SCLIAR, 2008, p. 90)

Em MPS, é Tamar a personagem que, assim como a esposa escriba de Salomão, acredita na bruxaria. Mesmo na condição de “filha de um sacerdote” (SCLIAR, 2008, p. 200), ela recorre a uma adivinha pagã que lhe prenuncia que geraria dois meninos e assegura que da estirpe de Tamar nasceria “um rei poderoso, chamado Davi, e um profeta que vai abalar o mundo, Joshua ou Jesus”. Tamar acredita na existência de Jeová, embora às vezes duvide se a ideia para solucionar seus problemas procede de Deus ou do destino. Num outro momento, Tamar afirma que confeccionava “demoninhos” de barro, sendo “uns com chifre e rabo, outros, com cara de bode” (SCLIAR, 2008, p. 180, 200, 207, 208), e esse interesse na representação do macho da cabra concorre para aproximá-la da bruxaria: segundo Chevalier e Gheerbrant, “o bode é também, assim como o cabo da vassoura, montaria das feiticeiras que se dirigem ao Sabá” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 134). Em seu diálogo com Shelá, ela ataca Jeová e demonstra claramente sua preferência por uma deusa pagã:

Recebi como marido um homem que não gostava de mulher; e depois, um homem que vertia seu sêmen sobre a terra para não entregar o que me era devido. E eu sempre aflita, sempre sofrendo, sempre querendo cumprir as disposições patriarcais e os desígnios de um Deus que para mim sempre foi enigmático, que busco em vão entender. Um Deus que, como os patriarcas, é homem; não se trata de uma deusa como aquela do templo junto ao qual teu pai me encontrou. Aquela deusa, Shelá, pode ser falsa, pode ser uma mentira, mas é linda, é sedutora. A face dela, na imagem – outra coisa que nossa religião não tolera, imagens, mesmo que sejam obras de arte –, é uma face sorridente, cúmplice. Amem, é o que a deusa está dizendo, não só para fazer filhos, façam amor para ter prazer, para gozar – gozar é bom, não sintam culpa por causa disso. E talvez por ter olhado a deusa, mudei: quando fiz sexo com teu pai não senti culpa, senti prazer, muito prazer. Duplo prazer: o prazer da carne, o prazer da vingança. (SCLIAR, 2008, p. 197-198)

A fala de Tamar parece reunir as principais ausências impetradas às mulheres da trilogia: o direito à maternidade, ao prazer sexual e à igualdade de direitos perante os homens. Tamar é massacrada pela cultura religiosa judaica. “Queria tornar-me mãe, queria amamentar um bebê. Um filho seria para mim a realização máxima”, revela a narradora (SCLIAR, 2008, p. 165). Mas a ela são tolhidos uma sequência de direitos: o direito a demonstrar-se feliz é o primeiro deles. “Que eu me lembre, ninguém sequer usava essa palavra [felicidade]. Viver era cumprir obrigações, era seguir tradições, era manter o código moral herdado de nossos antepassados”. Quando Tamar entra na adolescência não pode contar com sua mãe para orientá-la a conviver com o surgimento dos desejos sexuais que culminavam em sonhos eróticos e nem a lidar com essas sensações que acompanham essa faixa etária: “Olhar para rapazes, inclusive para meus irmãos, que começavam a chegar à puberdade, era uma experiência perturbadora”. Quando finalmente se casa, seu primeiro marido é um homossexual “enrustido” e não consegue manter nenhuma relação sexual. A ela só resta um ínfimo ressarcimento, expresso nestas palavras: “Virei-me para o lado e, as lágrimas correndo silenciosas pela face, acabei adormecendo. Um sono pesado, o sono misericordioso, a pequena indenização que Deus enfim me concedia”. Para tentar se deitar com Er, a narradora-protagonista “agarrava o pênis” do marido, mas o membro continuava “murcho” (SCLIAR, 2008, p. 138, 146, 155).

Com a feia, acontece a mesma situação: na primeira vez em que se deita com Salomão ele parece distante. Por isso, a feia resolveu “meter a mão e ver o que estava acontecendo”, constatando que “o circunciso pinto real esta ali, conforme esperado, mas murcho, flácido”. Como o rei continuava impotente, ela tenta, inutilmente, a felação – “caí de boca no pau dele”. As reações de Salomão a essas iniciativas da personagem são de irritação: “Quem é que te autorizou a mexer aí? Quem pensas que és, afinal?” A protagonista tenta conquistar seu espaço – não evocando nenhuma deusa – mas pelo diálogo. Ela diz ao rei hebreu: “Sou tua esposa. [...] Uma a mais, mas esposa de todo jeito. Tu és meu esposo” (SCLIAR, 2007, p. 74-75). Com a dificuldade para ter seu pênis ereto, num dado

momento, o soberano israelita, numa atitude machista, culpa a feia pela sua impotência:

- Agora: de quem é a culpa? É tua. Quem mandou ser tão feia? Além de feia, estúpida. Estou passando por um momento de grandes dificuldades, até ameaça de rebelião enfrento. O que se espera de uma esposa em circunstâncias assim. Compreensão, paciência. Mas não. Forçaste a barra, fizeste até um comício para me obrigar a te receber. Resultado: broxura. Mas arcarás com as consequências: sairás daqui como entraste: cabaço. Bem feito. É o castigo que mereces. [...] Sai, abominável! Sai daqui! (SCLIAR, 2007, p. 75)

Tanto a feia como Tamar são dadas em casamento a homens que não as satisfazem, apenas para se seguir uma tradição machista nos aspectos religiosos, culturais e políticos. A protagonista de AMQEB não pensa em adorar nenhuma deusa pagã por causa disso, mas Tamar associa sua negação ao sexo a uma revolta por Deus e levanta a possibilidade de adorar alguma divindade feminina, pois esta lhe parece mais compreensível e terna para com as mulheres. Mesmo quando Tamar consegue engravidar do patriarca e se tornar mãe por meio de um artifício astucioso, ela continua tendo suprimido seu direito ao sexo.

Eu sentia falta, muita falta de homem. A maternidade não extinguiu em mim o desejo; ao contrário, de certa forma o aumentara. Agora não se tratava de ser fecundada, de gerar filhos que fossem herdeiros; agora tratava-se do sexo em sua expressão mais autêntica. [...] A falta de homem estava me deixando doente, e o pior é que eu não sabia o que fazer, a quem recorrer. (SCLIAR, 2008, p. 203-204)

Na trilogia, quase sempre prevalece o fracasso de o elemento masculino satisfazer às mulheres no que elas precisam. Sejam patriarcas, sacerdotes, pais, maridos ou líderes políticos os indivíduos do sexo masculino são incapazes de atender às necessidades físicas e emocionais femininas. E Deus, também por ser masculino, quase sempre não preenche as demandas das mulheres. Por tudo isso, elas não podem recorrer aos patriarcas e aos sacerdotes para pedirem ajuda. É o caso da protagonista do segundo segmento do MPS, que consulta uma pagã, na verdade, uma ex-prostituta e agora professora de sexo sobre suas necessidades fisiológicas não preenchidas. A resposta obtida foi a sugestão da prática da masturbação: “Faze amor contigo mesma, recomendou, é

para ti a melhor solução, a mais prática, a que menos problemas te trará” (SCLIAR, 2008, p. 204). Tamar adere a essa prática e, considerando o que presenciou na interação com mulheres pagãs, pensa também em criar um falo tal como os que existiam em templos pagãos. Pela descrição de como seria esse falo feito de madeira, nota-se que ele se aproximaria de um consolo e seria utilizado na masturbação. Devido a sua grande decepção com Jeová, Tamar também cogita “esculpir uma imensa imagem de mulher, como aquela deusa que vira no templo de Enaim”, mas esses projetos não se concretizam. Ela conclui essa parte da narração ponderando que “de certa forma, até mesmo Deus é um solitário”. E esbraveja: “Não é mesmo, Deus? Hein? Deus?”, como se Ele não ouvisse ou não quisesse escutá-la (SCLIAR, 2008, p. 207-208).

Assim como Tamar, Shelá é outro personagem que se entrega à masturbação diante da impossibilidade de ter uma relação com a mulher que deseja – a própria Tamar. Quando ele a conheceu, chegou a tremer, conforme suas palavras denotam: “era linda, aquela mulher. Cabelos como cabritinhos etc. e muito mais: olhos negros, boca sensual e corpo simplesmente alucinante” (SCLIAR, 2008, p. 44). Essa foi a impressão que Shelá teve de Tamar quando ela foi apresentada e dada em casamento ao irmão dele, Er. Após a morte de Er, Tamar contraiu núpcias com Onan, mas, como o desejo de Shelá por ela continuava, ele decidiu espiar a relação sexual do casal, o que concorreu para aumentar seu desejo físico pela cunhada: “Por uma fresta, fiquei espiando. Vi quando se deitaram, primeiro Tamar – nua, e que corpo perfeito era aquele, que corpo perfeito” (SCLIAR, 2008, p. 68).

O desejo de Shelá por Tamar se intensificou após a morte de Onan, já que a jovem disse ao narrador: “Eu te quero para marido” e, em seguida, lhe beijou na boca (SCLIAR, 2008, p. 79). Diante da negativa de seu pai concedê-la em matrimônio, Shelá fez para si uma Tamar de barro. O desejo de possui a ex-cunhada era tanto que o narrador procurou fazê-la a mais real possível, a ponto de manter sua vagina artificial por meio de uma bexiga de carneiro com água quente e “colocar ali um equivalente hímen, feito com uma bexiga de cabra, para que o pênis pudesse ter a glória de desvirginar Tamar, se não a verdadeira, então a de

barro” (SCLIAR, 2008, p. 84-87). Essa Tamar de barro mais parece uma versão feminina do Golem, ser que na lenda judaico-cabalística corresponde a uma espécie de homem-robô que, criado por meios artificiais, concorre com a criação de Adão por Deus e é mudo já que “os homens foram incapazes de lhe dar o dom da palavra” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 473). Pois bem, após penetrar essa Tamar artificial e desfrutar de uma torrente ejaculação, o narrador diz: “Minha Tamar, minha adorada Tamar” (SCLIAR, 2008, p. 84-87).

Desprovidas de homens, as protagonistas de AMQEB e MPS vivenciam sozinhas sua sexualidade por meio da busca pelo autoprazer. Talvez por essa razão o *tesão*, palavra que é um substantivo masculino, seja grafado antecedido do artigo feminino “a” todas as vezes em que aparece no primeiro romance citado. Por isso, lê-se desse modo o trecho em que a narradora conclama as mulheres do harém a se revoltar contra a falta de sexo por parte de Salomão: “Deus, eu estava realmente inspirada – nada como **a** *tesão* longamente reprimida para fomentar a eloquência”. Por outro lado, quando a encarregada do harém diz à feia que “**A** *tesão* dele [Salomão] não é infinita” pode estar sutilmente insinuando algo depreciativo sobre a virilidade do rei hebreu. Para isso, concorre o comentário anterior dessa encarregada: “As setecentas esposas, mais as trezentas concubinas, mais os casos eventuais... Muitas [são as mulheres]. Nem mesmo o rei dá conta do recado. – Sorriu” (SCLIAR, 2007, p. 56, 57, 68, grifo nosso). Ao adotar essa inserção do artigo feminino à frente de um substantivo masculino (*tesão*), a narradora pode estar apontando que a mulher também tem direito ao prazer sexual. Isso também está relacionado ao fato de que quase todas as mulheres da trilogia estão submetidas ao domínio masculino ora dos pais, ora dos maridos. No caso da Tamar bíblica – e por extensão da Tamar de Scliar –, essa dominação é mais ampla, pois, como assinala Altamir Célio de Andrade, “há um triângulo de autoridade masculina que determina sua existência, o que é bastante singular na *Bíblia*: o pai, o sogro e o esposo” (ANDRADE, 2013, p. 264).

A feia se valia de uma pedra, da qual chegou a sentir saudades quando dela se separou. Talvez isso permita a inferência de que até uma pedra era mais eficiente do que o homem em termos de dar prazer a uma mulher. No romance, a

feia diz: “que saudade da pedra. Pelo menos nunca me humilhara, nunca me deixara na mão”. Numa certa ocasião, depois que se tornou letrada, a narradora deixou a pedra de lado por algum tempo e quando tentou encontrá-la, não conseguia. “Quando a encontrei cheguei a chorar de alegria: beijei-a, pedi-lhe perdão”, relata. Para fins de suscitar prazer, a pedra também se torna um “símbolo” de esperança. Por isso mesmo, a escriba de Salomão assevera: “de alguma forma os solitários precisam apaziguar sua paixão, cabra ou pedra, tudo serve, quando a fantasia supera a triste realidade”. A pedra da feia era pequena, lisa, “suave ao tato”, de formato ovoide (SCLIAR, 2007, p. 26, 32-33, 64, 89, 116) e a protagonista chega até mesmo a imaginar uma “biografia” para ela e aqui se insere um lastro de dessacralização. A lisura da pedra

Quem sabe era o trabalho de algum misterioso habitante da montanha, um gnomo ou bruxo, que polira pacientemente a antes áspera superfície, pensando, um dia a feia virá à montanha em desespero e então esta pedra lhe servirá de consolo. (SCLIAR, 2007, p. 25)

Segundo a Cabala, os gnomos seriam gênios de tamanho pequeno que morariam debaixo da terra e deteriam a posse dos tesouros de pedras e metais preciosos, e “são como a alma oculta das coisas, orgânicas ou não” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 472-473). Ao conjecturar que a confecção da pedra com que se satisfazia seria resultado de uma providência de um gnomo ou bruxo mais uma vez a feia distancia-se da ideia do contínuo cuidado do Deus onisciente, até mesmo porque para Ele a masturbação seria um pecado. Na sequência de seu discurso, a feia defende a “personificação” e a eficiência da pedra, proferindo as seguintes afirmações:

Quê? Pensais que as pedras não sentem? Enganai-vos, homens e mulheres de pouca fé. As pedras sentem, sim, sentem muito mais do que certos humanos, os de duro coração e os outros. Só não manifestam seus sentimentos. Não gritam, não choram, não clamam aos céus. Mas reagem com gratidão à mão que as acaricia; armazenam a ternura como uma bateria armazena energia e depois a devolvem. No meu caso, no caso da minha querida pedra, a generosa devolução, com juros e correção monetária. Que orgasmos, damas e cavalheiros. Que orgasmos. Verdadeiros terremotos corpóreos, terminando com um lancinante e mal contido grito. (SCLIAR, 2007, p. 25).

Nota-se que parte do excerto supracitado – “homens e mulheres de pouca fé” – dialoga com a *Bíblia* (cf. Mateus 8. 26; Lucas 12. 28),⁸⁴ nas ocasiões em que Jesus adverte seus discípulos a exercitarem a fé. O tom de autoridade com que a feia profere sua “máxima” aparentemente soa como um ensinamento bíblico. Nesse contexto vigente, o romance, “gênero dialógico por excelência” (COMPAGNON, 2012, p. 109), demonstra-se enriquecido por uma releitura que adquire importante ressignificação. Se, no texto bíblico, Jesus disse que as pedras poderiam vir a clamar se os seus discípulos não o anunciassem como o “Rei que vem em nome do Senhor” (cf. Lucas 19.37-40),⁸⁵ no romance de Scliar as pedras também são personificadas, mas, com um sentido muito diferente do texto sagrado: a intertextualidade com que é construído o discurso da feia é permeada de um lastro dessacralizador, se se considerar o aspecto evangelístico contido no discurso de Jesus (cf. Lucas 19.28-40).

O aspecto dessacralizador da fala da feia também pode estar presente se se considerar a lição de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant que em seu *Dicionário de símbolos* pontuam que “segundo a tradição bíblica, em função de seu caráter universal, a pedra simboliza a sabedoria”. Além disso, “No Templo, a pedra é dita santa”, principalmente “porque ela foi santificada através do uso da consagração” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 701, 702). A feia se apropria da pedra, faz um discurso de alcance universal – endereçado tanto às damas como aos cavalheiros –, mas esse discurso enaltece os “poderes” da pedra e não de Cristo. Inserido no início do romance, esse pronunciamento da feia antecipa sua intenção de ser reputada por sábia. Talvez se possa supor que no livro o caminho para a feia ser alçada à condição de sábia – ou ao menos pleitear isso – subjaz no fato de ela deter a pedra, símbolo da sabedoria. Em algumas

⁸⁴ “E ele [Jesus] disse-lhes: Por que temeis, homens de pequena fé? Então, levantando-se, repreendeu os ventos e o mar, e seguiu-se grande bonança” (Mateus 8. 26); “E, se Deus assim veste a erva, que hoje está no campo e amanhã é lançada no forno, quanto mais a vós, homens de pequena fé?” (Lucas 12. 28).

⁸⁵ “E, quando já chegava perto da descida do monte das Oliveiras, toda a multidão dos discípulos, regozijando-se, começou a dar louvores a Deus em alta voz, por todas as maravilhas que tinham visto, dizendo: Bendito o Rei que vem em nome do Senhor! Paz no céu e glória nas alturas! E disseram-lhe dentre a multidão alguns dos fariseus: Mestre, repreende os teus discípulos. E, respondendo ele, disse-lhes: Digo-vos que, se estes se calarem, as próprias pedras clamarão”.

páginas adiante, o próximo passo para a protagonista de AMQEB é aprender a ler e a escrever. Depois de apreender essas habilidades ela passava os dias na caverna escrevendo pensamentos, versos, histórias da sua gente, etc. **“Escrevendo sobre meu pai, eu, de algum modo, adquiria ascendência sobre ele; eu era uma mulher sábia e poderosa,** ele um menino perplexo e assustado” (SCLIAR, 2007, p. 31, grifo nosso).

Desobedecendo às normas da religião judaica em que estava inserida, Tamar adere à masturbação assim como a feia, ignorando o dever de seguir os santos preceitos de Jeová. Ambas não sentem nenhuma culpa. O que as difere é a iniciação nessa prática: a escriba desprovida de beleza descobriu a automanipulação sozinha, mas Tamar só passou a se tocar depois da dica da professora de sexo. A feia aderiu prontamente, porém a narradora do MPS a princípio ficou até irritada com a sugestão da anciã de Enaim, pois sob certa perspectiva o conselho afetava seu narcisismo: “Quem pensava que eu era, aquela velha? Uma pobre coitada, incapaz de atrair homens e obrigada, portanto, a praticar a masturbação?” (SCLIAR, 2008, p. 204). Somente depois de voltar para sua casa e refletir, concordou.

Tão grande era a minha raiva que me levantei e, depois de pagar a consulta, fui embora sem nem sequer me despedir. Mas à noite, deitada e mais calma, achei que a anciã não deixava de ter razão. Melhor alguma forma de vida sexual, mesmo que solitária, do que sexo nenhum. Resolvi experimentar e não me arrependi. No começo eu me manipulava desajeitadamente; depois descobri o clitóris e aí os orgasmos eram gloriosos. Minha ansiedade diminuiu consideravelmente. Agora podia, com calma e com alegria até, cuidar da casa e de meus filhos. Fazia o que tinha de fazer e, à noite, sozinha no meu quarto, entregava-me ao sexo solitário, com muita variação em termos de parceiros imaginários: Shelá era uma presença constante, mas um rejuvenescido Judá entrava na dança, e também muitos outros homens da tribo e até viajantes que ocasionalmente passavam por ali. Isso, à noite. Durante o dia eu levava a vida normal de mãe, de mulher da tribo. Convivia com muitas pessoas; com Perez e Zerá [seus filhos] visitava regularmente minha família, para alegria de minha mãe e de meus irmãos, que eram loucos pelos garotos. (SCLIAR, 2008, p. 204-205)

As narradoras de MPS e AMQEB parecem querer mostrar em suas entrelinhas é que, por causa dos rigores da religião, as mulheres –

independentemente de serem ou não lindas⁸⁶ – não conseguem desfrutar de uma vida sexual satisfatória, mas os patriarcas muitas vezes não observam a Lei de Jeová no que se refere à vida íntima. Judá toma Tamar por meretriz e com ela mantém relações. “Ao ver uma prostituta, Judá deveria, como patriarca, cuspir no chão e ir embora de cabeça erguida e cara de nojo. Mas não foi o que fez” (SCLIAR, 2008, p. 185). O pai da feia também era um patriarca adúltero e, se isso não bastasse, é “estrategista”: “emprenhara a esposa para que não atrapalhasse o ignóbil romance [dele com a amante]” (SCLIAR, 2007, p. 20-21). Para ambos nenhuma condenação é impetrada, nem pela tribo nem por Deus, porém, para não serem apedrejadas, a belíssima Tamar e a horrenda letrada precisam, às escondidas, encontrar prazer na masturbação. A feia praticava o sexo solitário na montanha, possivelmente na caverna, e isso durante o dia, já que à noite tinha que dormir com sua família (SCLIAR, 2007, p. 25); Tamar se masturbava em sua casa, à noite (SCLIAR, 2008, p. 205). O texto não diz que a futura escriba pensava em algum homem no ato de se tocar, entretanto na segunda parte do MPS se lê que Tamar tinha muitos parceiros imaginários. Esta diz: “Shelá era uma presença constante, mas um rejuvenescido Judá entrava na dança, e também muitos outros homens da tribo e até viajantes que ocasionalmente passavam por ali” (SCLIAR,

⁸⁶ A beleza da esposa-escriba de Salomão contrasta com a de Tamar. A fealdade da narradora-protagonista de AMQEB se restringe ao seu rosto e aos seus cabelos, pois, segundo ela mesma: “Tenho belas mãos (aliás tenho belos seios, belos quadris – sou da variedade paradoxal conhecida como feia-de-cara-mas-boa-de-corpo),” Em outra ocasião, em que é examinada pelo sacerdote, explica a narradora: “Ele me olhou de cima a baixo. Nada disse, por razões óbvias, mas eu sabia o que ele estava pensando: é boa de corpo, essa aí, o rei vai passar bem” (SCLIAR, 2007, p. 23, 41). A beleza do corpo da protagonista é realçada em outras duas ocasiões (p. 50, 73) e a dos seios em mais outro momento (p. 73). Por causa dessa má aparência parcial da protagonista de AMQEB, no decorrer desse trabalho seria mais apropriado denominá-la de feia entre aspas duplas. Porém, para não “cansar a vista” do leitor essa opção não foi acionada. Quanto à Tamar, na primeira parte de MPS, é o patriarca que descreve à família, e especialmente ao filho, Er, como era Tamar, mulher que na condição de líder do lar ele havia “arranjado” para ser esposa de Er. Ele diz que a futura noiva do filho tinha “olhos negros, boca sensual e corpo simplesmente alucinante”, além do “corpo perfeito” (SCLIAR, 2008, p. 44, 68). Cabe mencionar que o narrador dessa primeira parte é masculino e se chama Shelá. A Tamar do segundo segmento de MPS também é apresentada como linda, mas é ela quem narra toda a história. Assim, ela afirma que era “uma mulher linda, de corpo perfeito” e “tinha orgulho” de seus “cabelos, longos, negros” (SCLIAR, 2008, p. 166, 182). Além disso, pondera a narradora: “Deus, eu era linda. Tudo em mim era lindo. Os cabelos eram lindos, os olhos, escuros, eram lindos, os lábios, túmidos, eram lindos. Tu és linda, dizia Laila, não sem uma ponta de inveja [...]. Tu és linda, diziam minhas irmãs, quando crescermos vamos ser lindas como tu. Até minha mãe, timidamente, uma vez me disse que se sentia orgulhosa de ter uma filha tão linda. [...] Os rapazes da aldeia me olhavam com uma insistência que traduzia sua admiração, seu deslumbramento” (SCLIAR, 2008, p. 143, 145-146).

2008, p. 205). No fim das contas, por causa da religião repressora, as personagens femininas acabam se tornando hipócritas tanto quanto os patriarcas. Destes nunca é dito que se masturbam às escondidas, embora se saiba que alguns coabitam com cabras e/ou são adúlteros. Aqui pode ser inserida uma reflexão que se coaduna com a atitude dessacralizadora das narradoras: se Deus é justo, por que Ele não pune esses patriarcas por sua hipocrisia e descaso para com os direitos das mulheres? E onde está o Deus amoroso que não age para ajudar essas jovens?

Em se tratando das crenças das mulheres de OVT, é bom destacar que na primeira parte do livro a esposa do vendilhão demonstra acreditar em Jeová. Quando seu filho Silencioso volta para casa com as vestes sujas do sangue que jorrou pela degola de um pombo, ela se desespera, mas ao se certificar de que ele não estava ferido, “suspirou aliviada: graças a Deus, graças a Deus” (SCLIAR, 2006, p. 59). No segundo segmento desse livro, Inês é a personagem feminina que mais aparece, porém ela não demonstra nenhuma crença em Jeová. Na verdade, ela não pensa em nenhuma divindade, tentando apenas satisfazer seus desejos sexuais. A última parte do romance também não tem nenhuma personagem preocupada em agradar esta ou aquela divindade.

No início do segundo segmento do MPS há um trecho que talvez possa ser tomado como o apontamento de uma futura falta de sexo na vida de Tamar. Esse fragmento é o que a protagonista descreve seu pai, destacando que na comunidade administrada por ele é muito diferente dos templos dos sacerdotes pagãos, que tinham “imagens safadas” (SCLIAR, 2008, p. 142). Além disso, “a pouca distância ficava um desses templos, onde havia uma escultura representando um enorme falo” (SCLIAR, 2008, p. 142). No MPS outro personagem que sofre com a ausência do falo é o primeiro marido de Tamar, Er. Enrustido, acabou se suicidando numa caverna. Na concepção da narradora era pouco provável que tivesse chegado a ter relações com algum homem, pois “nunca se atreveria a assumir publicamente o seu lado mulher” (SCLIAR, 2008, 158). Aliás, tanto Tamar como a feia comungam do fato de compreender os indivíduos homossexuais, a despeito da posição radical da comunidade religiosa a

que pertencem. Mesmo flagrando Er com uma tintura vermelha nos lábios e os olhos maquiados de preto, Tamar não o censurou nem o entregou aos rígidos patriarcas para ser morto (SCLIAR, 2008, p. 157). A feia convive o tempo todo com a encarregada do harém, da qual percebe que é lésbica desde que são apresentadas – “grande, gorda e forte, com jeito masculino (quem sabe tinha participação nos prazeres do serralho), olhou-me intrigada”. Às vezes, ela tem um sorriso irônico, pois carrega consigo “a raiva de quem cuida dos leitos mas neles não pode deitar”. Apesar disso, lança para a feia “um sorriso bem malandrinho” (SCLIAR, 2007, p. 39, 55-57). A escriba medonha nunca cogita denunciar essa lésbica para a liderança religiosa e, além disso, defende abertamente o lesbianismo quando convoca as mulheres do harém para pleitearem direitos perante Salomão, conforme se verifica neste trecho:

Outro detalhe: dentro do conceito de vida sexual democrática, cada mulher teria ao mesmo número de noites no leito real. Argumentos tipo meu pai é um monarca muito poderoso, eu mereço mais, não pesariam. Sou mais bonita, tenho mais tesão – nada disso seria aceito. Agora: haveria margem para alguma negociação. Se uma mulher quisesse passar um ano sem trepar, poderia. **Se uma mulher preferisse outra mulher, em lugar do rei – tudo bem. Essas ficariam com créditos sexuais, para serem utilizados em outra época ou para serem trocados por outras espécies de gratificação.** Dez fodas não utilizadas dariam direito a uma viagem de turismo pelo Mediterrâneo, em navio confortável, com tudo pago. Se o rei estava poupando sua energia sexual, nada mais justo que compensasse aquelas que o beneficiavam. (SCLIAR, 2007, p. 66, grifo nosso)

Por essas atitudes, Tamar e a escriba podem ser consideradas coniventes com a terrível prática do homossexualismo que, na cultura judaica, pregava a morte para seus adeptos: “Com varão te não deitarás, como se fosse mulher: abominação é [...] qualquer que fizer alguma dessas abominações, as almas que as fizerem serão extirpadas do seu povo” (Levítico 18. 22, 29). O Cristianismo também abomina essa prática, conforme se verifica em Romanos 1. 26-27, 32.⁸⁷

⁸⁷ “Pelo que Deus os abandonou às paixões infames. Porque até as suas mulheres mudaram o uso natural, no contrário à natureza. E, semelhantemente, também os varões, deixando o uso natural da mulher, se inflamaram em sua sensualidade uns para com os outros, varão com varão, cometendo torpeza e recebendo em si mesmos a recompensa que convinha ao seu erro. [...] os quais, conhecendo a justiça de Deus (que são dignos de morte os que tais coisas praticam), não somente as fazem, mas também consentem aos que as fazem.”

Se na trilogia se pretender investigar qual o homem que mais privou mulheres do direito ao sexo este é Salomão, pois tinha mil e não conseguia atender a demanda. Havia, inclusive, uma mulher já idosa, conhecida como a Virgem Caduca, por nunca ter sido desvirginada. Ela se queixava: “aqui estou eu, com esse hímen que já virou pedra – quem é que vai fazer alguma coisa por mim?”. Pior do que isso, além de não satisfazê-las plenamente, ele foi corrompido pela idolatria (SCLIAR, 2007, p. 63, 151). Nesse sentido é curioso que nenhum patriarca ou sacerdote confronta a idolatria do rei, ao passo que a protagonista tem tanto medo de ser pega no flagrante se masturbando que se estremece quando sua pedra some do lugar em que estava escondida: “Mil coisas me ocorreram: a pedra chegando às mãos de meu pai e ele me chamando furioso: reconheces essa pedra, e se reconheces, o que fazias com ela?” (SCLIAR, 2007, p. 32-33). Em AMEQEB os patriarcas e sacerdotes deixam de ser mencionados a partir do instante em que a feia chega ao palácio salomônico e é levada à sala do sacerdote onde precisaria ficar nua para que esse religioso verificasse se ela tinha algum sinal de impureza, como a lepra. Nessa parte a crítica à religião novamente se faz presente, pois o olhar do homem é de lascívia e a protagonista descreve tudo com ironia:

Eu teria, naturalmente, de me despir, mas não havia o que temer, pois estava diante de um santo homem, de alguém que havia muito se livrara da concupiscência. Não hesitei – ordens que vêm do alto não se discutem – e tirei a roupa. Ele me olhou de cima a baixo. Nada disse, por razões óbvias, mas eu sabia o que ele estava pensando: é boa de corpo, essa aí, o rei vai passar bem. (SCLIAR, 2007, p. 41)

Não bastasse essa exposição a algo que ela sinaliza como um capricho do domínio masculino e uma crítica sutil à pretensa pureza sacerdotal, no reino salomônico a protagonista relembra que, naquele contexto religioso, Jerusalém, “a cidade real, a cidade do Templo, era um lugar para a peregrinação dos homens, não das mulheres”. Quanto ao Templo, “entrar ali era coisa vedada às mulheres”. Em seu diálogo com a feia, Salomão lhe disse que em Jerusalém ele construiu o Templo, o qual testemunhava a presença de Jeová. “Peregrinos agora vinham de todo o país para ali orar, para fazer sacrifícios. Jerusalém havia se tornado cidade

sagrada”, salientou o rei. Todavia, a escriba se lembrava de que seu pai Ihe havia dito que Jerusalém era “um lugar onde se vivia intensamente”, afirmação que pode sugerir práticas não tão reverentemente religiosas para aquele povo (SCLIAR, 2007, p. 39, 87-88).

Na primeira parte de OVT o vendilhão também não pode frequentar o Templo normalmente, pois como comerciante não é bem visto e precisa ficar restrito ao átrio daquela instituição religiosa. Na trilogia, o Templo parece ser um instrumento de proscricção, de discriminação. Num momento em que conclui que sua vida será muito breve para realizar tantos projetos, o vendilhão desse segmento inicial do livro é possuído por uma convicção de que seu corpo viraria pó, “mas cada grão desse pó transportará minhas visões”. Ele acredita que essa certeza pode estar vindo “de alguma oculta, misteriosa sabedoria”, já que ele era muito humilde para deduzir isso. Ele também pensa que talvez tenha chegado a essa percepção pois pudesse ter “algo em comum com os mestres que desvendam os segredos do universo” (SCLIAR, 2006, p. 50). Ou seja, o vendilhão parece ter um “lado místico” que Ihe permite antever o futuro e isso confronta com a personalidade divina, segundo a qual somente Deus pode ter conhecimento do porvir, sendo abominável quem tenta tomar para si essa capacidade (Deuteronômio 18. 14).⁸⁸

O fato de a feia e as demais mulheres serem barradas de adentrar o Templo esconde uma forma de discriminação religiosa muito maior do que elas serem simplesmente proibidas de entrar num prédio. O que está sendo tolhido é o acesso simbólico ao sagrado e às benesses proporcionadas por Deus, pois como explica Mircea Eliade ao analisar diversas religiões, “por um lado, a igreja é concebida como imitação da Jerusalém celeste, e isto desde a antiguidade cristã; por outro lado, reproduz igualmente o Paraíso ou o mundo celeste”. Para Eliade, o Templo é o lugar santo por excelência, e é por ele que o Mundo é ressanctificado na sua totalidade (ELIADE, 2010, p. 56-57). À feia, isso é vedado.

⁸⁸ “Porque estas nações, que hás de possuir, ouvem os prognosticadores e os adivinhadores; porém a ti o Senhor, teu Deus, não permitiu tal coisa”.

Se a feia testemunhou essa situação discriminatória pelo fato de não poder frequentar o Templo, Tamar relata que a religião judaica impedia o enterro de seu ex-marido perto dos demais membros da aldeia por ele ser um suicida. Mas o pai dela – num dos poucos momentos da trilogia em que se nota uma tolerância religiosa – contorna a situação, decidindo que “Er seria sepultado como um morto comum, não como suicida”. Essa atitude do pai de Tamar deixou-a emocionada:

Foi um alívio, o único momento de alívio naquele terrível transe, e permitiu-me ver meu pai de maneira diferente, não como o insondável e inexorável homem da lei, mas alguém que, buscando poupar pessoas, recorria a uma medida piedosa. Er, finalmente absolvido, finalmente livre de seu sofrimento, foi enterrado. (SCLIAR, 2008, p. 159)

Além do pecado da masturbação, Tamar pratica o da edificação de imagens. Torna-se uma escultora cada vez mais hábil. Ela tem nessa prática uma forma de passatempo e de expressão pessoal de importância terapêutica, a fim de exteriorizar suas emoções, sua paixão, seu desejo. Seu objetivo era “reconstituir minha trajetória pessoal por meio das esculturas dos homens que haviam marcado minha vida”. Porém, antes de chegar plenamente a essa percepção, a narradora confeccionava camelinhos, jumentinhos, ovelhinhas, cabritinhos e “demoninhos (uns com chifre e rabo, outros, com cara de bode)”. Chama a atenção que duas linhas após mencionar – e detalhar – os demoninhos, Tamar usa a palavra “Deus” como interjeição: “e, Deus, o tempo passava, como passava rápido –, fui atingindo um grau de perfeição que a mim própria surpreendia” (SCLIAR, 2008, p. 207, 208). O descaso para com a religião judaica e a Jeová se manifestam aqui tanto diretamente como por alusão, pois a protagonista quebra a tradição confeccionando imagens e, pior que isso, ela cria imagens de demônios com chifre, rabo e cara de bode. É Shelá que auxilia Tamar na confecção dessas imagens de pequenos demônios. Ambos dividem a caverna na fabricação dessas pequenas esculturas. Eles se tornam amigos próximos, mas diversos obstáculos os impedem de serem marido e mulher – o romance amoroso não se concretiza. De alguma forma, isso se relaciona com a tela estampada na capa do livro.

Intitulado “Atalanta e Hipomenes”, o quadro pintado por Guido Reni (1575-1642), preeminente artista do Barroco italiano, representa um famoso mito da cultura grega. Assim que nasceu, Atalanta foi abandonada numa floresta por seu pai, que desejava descendentes masculinos. Criada nas montanhas por caçadores, esta se torna uma perita nessa arte e mata um javali que destruía as plantações locais. De seu destino, é dito: “Não te cases, Atalanta, porque o casamento será tua ruína”, motivo pelo qual ela fugia da companhia dos homens. Apesar disso, pretendentes aparecem, mas ela se desvencilha deles propondo desafiá-la numa corrida, pautada pela seguinte regra: “Eu serei o prêmio daquele que conseguir vencer-me numa corrida, mas a morte será o castigo de quem tentar e perder”. A princípio desinteressado na jovem, Hipomenes muda de ideia quando a vê tirando as vestes para disputar uma das provas e fixando seus olhos nos dela, se oferece para a prova. Ele roga a ajuda de Afrodite e como ela tinha nos jardins uma árvore de folhas e ramos amarelos com frutos de ouro, colheu três frutos e sem ninguém notar, os entregou a Hipomenes que, durante três momentos da corrida, os deixava cair ao chão e assim ultrapassava a jovem caçadora. Vencida a corrida, Atalanta e Hipomenes desejam ficar juntos, mas por se esquecerem de agradecer à Afrodite por permitir a aproximação deles, outra deusa – Cibele – os faz perder a forma humana: Atalanta foi transformada em leoa e Hipomenes em leão. Ambos foram atrelados ao carro da deusa, local no qual podem ser vistos por todos seja na arte pictórica como na escultura. Desse modo, o vaticínio se cumpriu, pois o casamento de Atalanta foi sua ruína.

Tanto na primeira como na segunda parte do MPS, Shelá e Tamar não conseguem ficar juntos, embora ele anseie por isso. Judá não permite o casamento dele com Tamar, pois já havia designado dois de seus filhos para se unirem à jovem, e ambos haviam morrido. Dessa forma, no entendimento do patriarca, permitir que seu filho mais novo se casasse com Tamar seria empurrá-lo para a ruína. Talvez por isso se possa dizer que a capa do romance de Scliar antecipa a impossibilidade da união dos jovens, pois o que se vê é o quadro apresentando Atalanta de um lado e Hipomenes do outro – em direções opostas.

Se, no mito, Hipomenes pede o auxílio de Afrodite para conquistar Atalanta e a deusa o ajuda, na narrativa Shelá não recebe nenhuma intervenção divina favorável para consumir sua união, restando-lhe a opção de se masturbar com uma Tamar *fake*, feita de barro. Isso permite postular que Afrodite é a deusa do amor, mas Deus não. O Onipotente não estaria interessado em abençoar a união dos jovens enamorados. Nessa leitura, Jeová estaria mais para Cibele, pois ambos parecem preocupados em aplicar punições.

Em AMQEB, aparentemente elementos do mito grego se fazem presentes. Já no início da narrativa, a feia consegue prever que sua ruína seria se apaixonar:

Eu podia ter sido feliz assim, desde que tivesse renunciado ao mundo e a seus ardis. Mas não, eu não era imune às tentações. Acabei caindo na vala comum. Na vala comum dos sentimentos humanos, digo. Apaixonei-me. (SCLIAR, 2007, p. 26)

No contexto em que afirma isso, a protagonista havia descoberto recentemente as alegrias do prazer solitário. E nisto poderia ficar, não fosse a condição humana que impele os indivíduos a se apaixonar. Ela se enamora do pastorzinho e sofre porque este já está interessado em sua irmã. Antes de tomar conhecimento da paixão do pastor por sua irmã, a feia se julgava na “corrida” pelo coração do empregado do seu pai. Nessas circunstâncias, suas “concorrentes” eram as cabras. Ela se considerava em vantagem:

Sim, eu era feia, mas não mais feia do que as cabras que ele pastoreava, ainda que houvesse entre elas umas fêmeas muito simpáticas, de uma raça cujo nome já não lembro. Mas eu estava segura de vencer a concorrência. Pelo menos poderia corresponder a seus abraços. Pelo menos poderia murmurar-lhe ao ouvido ternas palavrinhas de amor, coisa que cabra alguma faria. (SCLIAR, 2007, p. 26)

Na narrativa protagonizada pela feia, os personagens costumam interagir com animais, procurando encontrar neles alguma coisa. Salomão tenta falar com pássaros em busca de sabedoria, o pastorzinho procura as cabras em busca de prazer. Apenas a feia não procura respostas ou favores no reino animal, a não ser quando cogita treinar um pombo do jardim de Salomão para que a ave

levasse uma carta para o pai dela, o que acabou não ocorrendo, pois ela passou essa responsabilidade para o pastorzinho. Aliás, na vida de Salomão não só os pássaros eram importantes, como também os leões (SCLIAR, 2007, p. 80-82, 160). Havia leões artificiais no trono salomônico:

Como tudo no palácio, aquele trono era magnífico, todo em ouro e marfim. Ficava no alto de uma escadaria (doze degraus, um para cada tribo de Israel) guarnecida por esculturas de leões – cujas cabeças, o rei ausente, moviam-se lentamente, de cima para baixo, de um lado a outro, como advertindo a quem porventura ali aparecesse sem ser convidado: este trono tem dono, não te atrevas a cobiçá-lo ou serás devorado. Eram famosos, aqueles leões; até na aldeia falava-se deles: os leões de Salomão vão te comer, era uma comum ameaça das mães aos filhos desobedientes. Dizia-se que eram criaturas sobrenaturais, geradas pela mágica de Salomão. Mas não passavam, como vim a descobrir depois, de feras mecânicas. Para que se movessem, um servo, oculto no porão, acionava engrenagens, aliás boladas pelo próprio Salomão. Falar com pássaros ele talvez não falasse, mas que tinha um talento para a mecânica, sobretudo a mecânica do ilusionismo, ah, isso tinha. (SCLIAR, 2007, p. 52-53)

A descoberta das “manobras” do rei hebreu deixou a feia um tanto decepcionada e se constitui numa atitude bastante pecaminosa na lei judaica: a mentira. Mas antes de ela tomar conhecimento dos “ilusionismos” do monarca, tinha em Salomão um referencial em todos os sentidos. Em termos de dessacralização, Jeová não pune o rei hebreu por sua mentira. Aliás, em AMQEB o Senhor parece mesmo não castigar ninguém por essa prática. No início do romance, a protagonista afirma que sua família não teve coragem de lhe dizer que era horrenda, enganando-a com meias-verdades: “A afirmativa ‘tu estás bonita’ sempre se acompanharia de uma relativizadora complementação (‘com essa túnica’), o que atenuaria a mentira, tornando-a suportável aos olhos de Jeová” (SCLIAR, 2007, p. 19).

5.2 A DESSACRALIZAÇÃO PELA ESCRITA E POR ALGUMAS ABOMINAÇÕES

A dessacralização também ocorre por meio da escrita e, por vezes, esta se dá na caverna, às escondidas. A feia procura dessacralizar escrevendo.

Quando é convidada para elaborar o livro sobre a história dos hebreus, já no início da atividade, ela procura propor uma deusa no lugar de Jeová, afirmando: “Por que Deus e não Deusa? Por que Jeová e não Astarté, a divindade que outros povos da região veneravam?” (SCLIAR, 2007, p. 94). Obrigada a descrever divindade suprema como um ser masculino e, segundo a crença vigente, “como um velho de barbas brancas e olhar severo”, ela o faz mas em meio a questionamentos e risos, desejando inverter tudo o que orientavam os anciãos, responsáveis pela orientação conteudística no processo de elaboração do texto sagrado. Ela se questionava sobre o motivo de ter que descrever Jeová com “barba e não face lisa” já que por vezes ela pensava consigo se Ele teria de fato alguma característica que lembrasse a forma humana (SCLIAR, 2007, p. 94-95). Iniciando o texto encomendado, uma das primeiras objeções que ela faz é: “por que o homem [foi criado] primeiro, e não a mulher? E por que a mulher tinha sido criada de maneira diferente?” (SCLIAR, 2007, p. 96). Essas observações permitem supor que a feia só não dessacraliza mais Jeová em seus escritos por causa das imposições dos anciãos, considerados por Salomão como “os depositários da sabedoria do passado” (SCLIAR, 2007, p. 97).

Shelá pretendia deixar para a posteridade a descoberta da masturbação, sua principal prática dessacralizadora. No Congresso de Estudos Bíblicos, o Professor Haroldo realiza sua fala na condição de ter sido “o único brasileiro a fazer parte do grupo de especialistas que estudara o chamado Manuscrito de Shelá, recentemente encontrado numa caverna em Israel” (SCLIAR, 2008, p. 10). Como narrador da primeira parte de MPS, Shelá começa suas considerações afirmando:

Sou um anônimo entre os anônimos, um desconhecido extraviado na multidão dos desconhecidos, vivos ou defuntos. É uma realidade que sempre aceitei, ainda que com profunda mágoa. Essa mágoa, tentei neutralizar com um sonho: milênios após meu desaparecimento, num lugar para mim estranho, pessoas para mim estranhas, vestindo roupas para mim estranhas, falariam, num idioma estranho, sobre mim. A partir desse momento esse sonho transformou-se na esperança à qual eu me agarrava e que, de certa forma, me mantinha vivo. (SCLIAR, 2006, p. 13)

O trecho acima demonstra que Shelá tem o desejo de ser lido no futuro: ela tenta imaginar como seriam as pessoas que teriam conhecimento da sua vida e dos seus atos. Nessa mesma página do livro, o narrador também argumenta que foi ele – e não seu irmão Onan – “o inventor da masturbação” (SCLIAR, 2006, p. 13).⁸⁹ Ou seja, Shelá faz questão de divulgar sua descoberta. Além disso, no decorrer da primeira parte da obra há diversas passagens nas quais ele narra todo o processo da busca pelo autoprazer. Por meio de seu manuscrito, que chegou às mãos do Professor Haroldo e é lido por ele a uma vasta plateia, Shelá expõe outra prática que afronta Jeová: a fabricação de imagens de escultura.

Na segunda parte de MPS, é a professora Diana que lê a biografia de Tamar e esse texto também relata as dessacralizações praticadas por essa personagem feminina dos tempos bíblicos. Se Tamar aprendeu a ler e a escrever com seu pai, que precisava dela para anotar em pergaminhos os pedidos dos fiéis que comandava (SCLIAR, 2008, p. 142), a protagonista de AMQEB tornou-se letrada por iniciativa do escriba da tribo de seu pai, sob a justificativa de que por ele estar velho queria transmitir a alguém sua habilidade de escrever. Essa alegação provocou suspeitas na feia, que desconfiava que a verdadeira motivação dele fosse subverter a ordem na família do patriarca: por vezes, o escriba se aborrecia com as ordenanças do patriarca (SCLIAR, 2007, p. 31). A despeito das motivações, sobressalta ao leitor dos dois romances que a feia celebra o domínio da leitura e da escrita muito mais do que Tamar:

Fosse como fosse, o certo é que me fez sentar à mesa, mostrou-me como usar o material de escrever, cálamo, tinta, pergaminho. Quando dei por mim, estava traçando a primeira letra do alfabeto- o alef, que é o começo de tudo. Que emoção. Deus, que emoção. Eu olhava aqueles vacilantes traços com a satisfação de um artista contemplando sua obra-prima. Tinha conseguido algo com que nunca sonhara. Mais: naquele curto espaço de tempo eu mudara. Já não me sentia tão feia. Meu rosto continuava o mesmo, mas a sensação da fealdade intrínseca, a

⁸⁹ Nesse contexto, cita-se uma importante fala desse narrador: “Muitas vezes ocorreu-me divulgar o método que, sozinho, sem recorrer a nenhum guru, a nenhuma bibliografia, eu criei: um jeito simples e eficiente de fazer sexo prescindindo de outras pessoas, evitando conflitos e agressões, choro e ranger de dentes. Um método cujo princípio básico é simples: a modesta fricção dos dedos sobre a pele da verga substitui com inquestionável vantagem o problemático contato carnal e emocional entre humanos.” (SCLIAR, 2008, p. 129-130)

sensação que me acompanhava até durante o sono e se traduzia em pesadelos dos quais acordava gritando, essa sensação se atenuava consideravelmente. Eu agora era...feinha. Uma condição perfeitamente suportável e que, comparada ao que eu passara, representava até um estado de inesperado bem-estar, de felicidade, quase. Sentia-me leve, solta, como se o ato de escrever – uma letra, uma única letra – tivesse me libertado de um passado opressivo. (SCLIAR, 2007, p. 30-31)

Seguindo a orientação do escriba, a feia deveria manter em segredo sua habilidade, razão pela qual a protagonista ficava escrevendo escondida na caverna. A feia aprendeu a escrever sem o conhecimento do pai, para o qual a mulher era “para cuidar da casa, para casar, gerar filhos”, ou, como ele disse para a própria esposa: “negócio de mulher é outro, é na cama” (SCLIAR, 2007, p. 30, 110). Quando visitou a filha no palácio de Salomão e notou “as prateleiras cheias de pergaminhos”, se alterou com a feia, dizendo: “Mas tu continuas com aquela mania de escrever? Pensei que já tinhas acabado com essa **porra!**” (SCLIAR, 2007, p. 110, grifo nosso). A condição de ela escrever na caverna a aproxima de Shelá, que também registrava seus sentimentos nesse lugar (SCLIAR, 2008, p. 59). Cotejando os dois personagens, nota-se que ambos expõem a apreciação pela escrita, e também revelam as dificuldades para se obter os materiais para escrever. Já no palácio de Salomão, a feia precisou se desfazer do único objeto de valor que tinha – “um pequeno bracelete de ouro e marfim”, presente da mãe dela – para conseguir pergaminho, cálamo e tinta com um dos guardas, isso porque somente os escribas poderiam usar esses materiais (SCLIAR, 2007, p. 83). Shelá enfrenta o mesmo problema: embora seu pai tivesse permitido que ele aprendesse a escrever, o patriarca jamais admitiria que seu filho usasse os pergaminhos para registrar seus “dramas interiores”, suas “aflições”, conforme pondera o próprio narrador-protagonista (SCLIAR, 2008, p. 47). Os apetrechos de escrita – pergaminhos, estiletos, frascos de tinta – ficavam no quarto do patriarca e Shelá precisou roubá-los (SCLIAR, 2008, p. 39, 47, 48). Vivendo numa cultura religiosa que não aceitava a premonição, só resta a Shelá registrar num pergaminho os seus presságios, como a tragédia que pressente (SCLIAR, 2006, p. 46).

Se por vezes o dessacralizar ocorre pelas entrelinhas dos escritos da feia, perpassando essa questão também observa-se que a opção por comunicar o

pensamento nas sutilezas é uma ferramenta que não é exclusiva da feia. Quando Mikol conhece a escriba pede a ela que a cite em seus escritos. É curioso que, conforme a narradora, essa concubina não sabia ler nem escrever, “mas conhecia todos os sinais gráficos”. A vírgula lhe deixava pensativa; a interrogação e a exclamação “lhe provocavam barrigadas de riso”. Só do ponto nada é dito, talvez porque para essa personagem nada está fechado, terminado ou finalizado (SCLIAR, 2007, p. 122). No diálogo entre essas mulheres, novamente é sugerido que a trajetória de Salomão vai mais além do que está – ou será – redigido. A concubina diz à protagonista:

- Sim, nas reticências talvez haja lugar para mim... A pessoa que vir aqueles três pontinhos dirá, hum, mas então a história de Salomão não é só o que está descrito em palavras... Há mais coisas. E ao se perguntar que coisas serão essas talvez lhe ocorra, na lista das possibilidades, uma foda com certa concubina... Grande foda... (SCLIAR, 2007, p. 122)

Na primeira parte de OVT, a dessacralização por meio da escrita ocorre por meio do vendilhão, pois este quer que o filho seja alfabetizado a fim de usá-lo para seus propósitos arrivistas. Ele pensa consigo que por intermédio “da escrita, [ele, o vendilhão] poderia manter uma lista de clientes, aos quais periódicas missivas seriam enviadas: ‘Aproximando-se a época de sacrifícios rituais, tenho o prazer de informar que disponho de um grande estoque de pombos...’” (SCLIAR, 2006, p. 52). Esse aspecto será mais destrinchado no capítulo sobre o arrivismo.

Por fim, destaca-se que na tríade scliariana o padre Nicolau é um personagem que tem uma relação pouco produtiva com a escrita: ele não tem qualquer êxito nas duas vezes em que, usando a língua portuguesa, tenta registrar num diário as suas experiências na aldeia indígena em que é líder espiritual. Na primeira ocasião, o protagonista “durante longo tempo ficou pensando no que escreveria”, e quando conseguiu anotar uma simples frase, percebeu que estava sendo observado por uma índia que sorria ininterruptamente para ele. Sentindo-se constrangido, o padre teve um bloqueio na sua escrita (SCLIAR, 2006, p. 183-184). O outro momento em que Nicolau tentou escrever ocorreu quando ele e a aldeia estavam prestes a ser atacados pelos bandeirantes. Decidido a escrever

uma carta de despedida para sua família, ele não conseguia escrever nada, já que “palavras, naquele momento, pareciam-lhe totalmente convencionais, incapazes de descrever o que estava acontecendo ou as emoções que estava sentindo” (SCLIAR, 2006, p. 203-204). Ao que tudo indica, se Nicolau tivesse o conhecimento do idioma guarani evitaria que Deus fosse dessacralizado por causa de Felipe, o misterioso intérprete do padre. É bem possível que Felipe traduzisse as confissões dos indígenas erroneamente só para deixar Nicolau aflito. Uma possível prova disso ocorre quando uma índia vem ao confessor e Felipe fala: “Ela diz que sonha contigo todas as noites. Ela diz que fará tudo o que quiseres na cama. Ela pode, **por exemplo**, te lambar o corpo todo. Ela pode te chupar.” Nicolau gritou: “Pára”, e a moça ficou assustada, deu um pulo, “os olhos arregalados” (SCLIAR, 2006, p. 186, grifo nosso). No processo de tradução, a expressão “por exemplo” pode indicar que Felipe esteja “inventando” as falas dos índios.

Levando-se em conta tudo o que foi dito até o momento, nota-se que em *Seis propostas para o próximo milênio*, Italo Calvino menciona que “há o texto unitário que se desenvolve como o discurso de uma única voz, mas que se revela interpretável a vários níveis” (CALVINO, 2012, p. 132). A partir dessa afirmação, talvez se possa ponderar que a dessacralização das três obras de Scliar ocorre num nível múltiplo: ocorre num plano explícito, mas também numa dimensão profunda, nas entrelinhas. No caso da feia, por exemplo, ela fala mal de Jeová, mas a dessacralização não se instaura somente nesse nível visível, já que a sutil eleição de outras divindades e símbolos pagãos põe Deus em segundo plano ou o hostiliza.

Essa multiplicidade de leituras possíveis das narrativas de Scliar facilita muito para o leitor a fruição do texto. Isso pode ser notado no MPS. Caso o leitor não tenha percebido a relevância e a significância da caverna para Shelá e Tamar, o posfácio da obra traz o seguinte diálogo explicativo entre Haroldo e Diana: “[...] há um tempo para tudo. E a gente precisa de um tempo para isso, para exorcizar nossos fantasmas, para descobrir os segredos guardados nas nossas cavernas interiores” (SCLIAR, 2008, p. 210). Nesse sentido, é importante salientar que a

caverna também é um lugar muito importante para a feia. A caverna é o lugar de fetiche para a feia, onde ela deseja se deitar com Salomão e com o pastorzinho (SCLIAR, 2007, p. 27, 92, 162). É a caverna e não o Templo o lugar da realização. O Templo está mais para a ostentação, ao passo que a caverna pode ser o melhor habitat para o ser humano, invertendo a moral do mito da caverna proposto por Platão. A caverna é o melhor lugar para fazer sexo, para as escapadelas sexuais que fazem parte da condição humana, para se construir objetos de arte e para escrever, como o faziam Shelá e Tamar e também a escriba. A caverna pode ser a origem de muita coisa atual, como a projeção cinematográfica. Tamar parece ter dado os primeiros passos nesse sentido: chamando Shelá para um encontro, “convidei-o para entrar na caverna, iluminada por uma fraca lamparina que projetava sombras estranhas nas anfractuosidades” (SCLIAR, 2008, p. 177). Numa perspectiva simbólica, a caverna comportaria o aspecto sagrado e o profano, pois Jesus nasceu e foi sepultado numa gruta, de onde desceu ao inferno antes de ascender ao céu. A caverna também pode simbolizar o lugar da identificação, ou seja, o processo de interiorização psicológica, segundo o qual o sujeito se torna ele mesmo, conseguindo chegar à maturidade. Por fim, a caverna pode ser equiparada ao Templo, pois como um “local preferido para as práticas da feitiçaria” se torna condensadora “de força mágica ou extranatural” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 214). A gruta está presente no romance protagonizado pela feia e nas duas partes do MPS, mas não é mencionada em OVT. Neste, sua presença poderia ser notada apenas simbolicamente, considerando as significâncias explicitadas por Chevalier e Gheerbrant. A caverna também pode ser simbolicamente o local de busca de sabedoria pois quando se lê no MPS que Shelá e Tamar usam a caverna para fazer do barro imagens “demoninhos (uns com chifre e rabo, outros, com cara de bode)” (SCLIAR, 2008, p. 207) pode se estar fazendo uma referência a Baphomet. No livro *O código de James Bond*, Philip Gardiner explica que o nome dessa divindade deriva de *baphe* (submersão) e *metis* (sabedoria). Para esse estudioso, os templários cultuavam Baphomet, pois “veneravam a submersão da pessoa na sabedoria, uma característica nitidamente gnóstica e alquímica”. Gardiner também observa que fisicamente esse deus “era

retratado com uma cabeça de bode dourada, e os chifres são um símbolo da iluminação” (GARDINER, 2008, p. 92).

Ainda é importante salientar que as premonições dos personagens podem ser vistas como uma forma de dessacralização, pois na cultura judaico-cristã essa habilidade não era aceitável, pois fazia parte do paganismo. No dia em que Jesus derrubou a sua mesa, o vendilhão havia acordado “com maus pressentimentos” e a evidência concreta de que algo de ruim ocorreria naquele dia estava no fato de que “os pombos estavam agitados demais” (SCLIAR, 2006, p. 65). Na manhã em que foi chamada pelo rei Salomão para ter um *feedback* sobre os textos encomendados que já havia escrito, a feia estava “com maus presságios” (SCLIAR, 2007, p. 103). Tamar presente que algo ruim aconteceria a Onan (SCLIAR, 2008, p. 174). Todos os presságios dos personagens se cumprem.

Considerando-se que a construção de AMQEB se dá por meio da paródia e o MPS também, essa obra de Scliar traz Tamar como uma personagem como membro de uma tribo judaica, mas pelo que se depreende da leitura do texto bíblico de Gênesis 38, ela é cananeia. Ora, os cananeus adoravam a Astarté, deusa da fertilidade e do amor, “o contraponto da grega Afrodite”, sendo associada também à guerra (METZGER; COOGAN, 2002, p. 25). Portanto, seria natural que a Tamar bíblica cultuasse à Astarté, mas, para atender aos princípios dessacralizadores da trilogia, a personagem homônima do livro scliariano é judia e, ao adorar a deusa cananeia, faz de Jeová um preterido.

Nesse contexto, é importante frisar que tanto Tamar como a feia preferiam adorar uma deusa pagã a Jeová. Para a escriba não importava se Salomão e as outras pessoas imaginassem Deus “como um velho de barbas brancas e olhar severo”. Ela se questionava sobre o motivo de ter que descrever Jeová com “barba e não face lisa” já que por vezes ela cogitava se Ele teria de fato alguma característica que lembrasse a forma humana: “Na minha cabeça, Deus seria apenas a energia geradora, não uma figura antropomórfica a reinar sobre a criação” (SCLIAR, 2007, p. 94-95). Como à feia é imposto descrever Jeová com caracteres humanos, ela realiza a missão, mas sem deixar de lançar

mão de seu projeto dessacralizador – agora o ataque ao Senhor se dá por meio das reflexões sobre os métodos de Ele agir na vida do patriarca Jó.

O pastorzinho é outro personagem que, contraditório em suas crenças, pode ser inserido entre os que praticam a dessacralização. Num determinado trecho ele afirma que acredita no “desígnio divino” (SCLIAR, 2007, p. 144). Depois, declara que Salomão “não mais respeita a palavra do Senhor” por trazer para seu reino mulheres estrangeiras, provenientes de nações que não servem a Jeová. Se ele pensa assim, parece estar inserido na cultura religiosa judaica. Esse personagem também aparenta acreditar no Judaísmo quando admite para a feia que praticar zoofilia era abominação (SCLIAR, 2007, p. 143). No entanto, quando afirma que acredita nas palavras do Mestre da Justiça, ele se contradiz, pois esse Mestre foi recrutado pelo falecido irmão do monarca hebreu: “uma noite o irmão de Salomão, um menino de olhos muito grandes e muito tristes, apareceu-lhe em sonhos. Disse que, apesar de morto, não podia repousar, por causa dos pecados e da arrogância do rei” (SCLIAR, 2007, p. 143-145). Como o judeu não acredita na possibilidade de comunicação com os mortos, o apascentador de cabras se desmente.

Ao que parece, um dos preceitos divinos que os personagens da trilogia não têm coragem de quebrar é tirar a própria vida (Deuteronômio 5. 17).⁹⁰ Isso pode ser exemplificado pela protagonista de AMQEB. Assim que descobre sua fealdade aos dezoito anos, por meio de um espelho (SCLIAR, 2007, p. 23-24), ela pensa em suicídio, mas logo desiste, optando por sobreviver valendo-se de sua única arma disponível: o humor. Nesse contexto, ela afirma:

Não nego: pensei em me matar. Tudo o que eu tinha de fazer era galgar a montanha e jogar-me no abismo. Meu corpo se despedaçaria contra as rochas [...] Não me matei. Não tive coragem, em primeiro lugar. Depois, o suicídio, além de malvisto (e é incrível como mesmo as feias incorporam os conceitos da cultura dominante), não resolveria meu problema: eu deixaria de ser feia viva, mas quem garantia que a feiura não comprometia também a caveira? Nada impediria que, no futuro, alguém, o membro de uma expedição arqueológica, desenterrasse o meu crânio e, fitando-o com espanto, dissesse a um companheiro: que coisa horrível deve ter sido essa mulher, isto não é rosto, isto é uma ofensa. A isenção científica não preclui o senso estético. (SCLIAR, 2007, p. 24)

⁹⁰ “Não matarás”.

O fragmento acima é relevante para se pontuar que o humor da protagonista suscita o riso no leitor. Nesse caso, o riso se estabelece primeiramente num contexto temporal: o fator que faz rir se dá pela suposição de um provável comentário depreciativo acerca da caveira da personagem num futuro distante. O despertar do riso também se efetiva em termos de linguagem, por meio de uma pequena variação de uma conhecida expressão popular, conforme se verifica quando um dos membros da expedição arqueológica diz: “isto não é rosto, isto é uma ofensa”. Desse modo, através do humor, a feia tenta lidar com um assunto tão angustiante: o que fazer consigo diante de tanta fealdade? O senso de humor com que a protagonista se autodescreve também contribui para levar o leitor às gargalhadas:

Resumindo, era isso o que eu via: a) assimetria flagrante; b) carência de harmonia; c) estrabismo (ainda que moderado); d) excesso de sinais. Falta dizer que o conjunto era emoldurado (emoldurado! Essa é boa, emoldurado! Emoldurado, como um lindo quadro é emoldurado! Emoldurado!) por uns secos e opacos cabelos, capazes de humilhar qualquer cabeleireiro. O que o espelho me mostrava era algo semelhante a uma paisagem estranha, atormentada, na qual os acidentes (acidentes: muito apropriado, o termo) geográficos não guardavam a menor relação entre si. (SCLIAR, 2007, p. 18)

Assim como no fragmento citado anteriormente, nota-se que o despertar do riso no leitor é proporcionado pelas “escolhas” da linguagem, ou melhor, pela ênfase em determinadas palavras/expressões. Nesse caso, os vocábulos “emoldurado” e “acidentes” realizam essa função, ao mesmo tempo em que demonstram que a feia parece querer rir de si mesma. A descrição da feiura da personagem em tópicos – letras “a” a “d” – concorre para intensificar a total ausência de beleza da protagonista, porém, nesse ponto, é necessário salientar que a jovem era desprovida de formosura apenas no rosto, já que a narradora afirma ter “belas mãos”, “belos seios, belos quadris”, arrematando assim o seu “conjunto pessoal”: “sou da variedade paradoxal conhecida como feia-de-caras-boas-de-corpo” (SCLIAR, 2007, p. 23). Nesse e no excerto anteriormente citado, nota-se que a protagonista procura enfrentar sua fealdade facial por meio do humor.

5.3 A DESSACRALIZAÇÃO PELO HUMOR E PELO SEXO PROIBIDO

Nos livros investigados os narradores demonstram predileção em narrar práticas sexuais condenáveis segundo o padrão judaico-cristão. Dentre elas, figuram a zoofilia, a masturbação, a felação, os atos homossexuais, o *swing*, o *voyeurismo* e *ménage à trois*. Às vezes, o nível de dessacralização avança a ponto de o narrador relacionar até mesmo Deus nessas práticas. Ilustra essa observação a parte do livro em que a feia está redigindo a sua versão da criação do mundo e coloca Deus como um *voyeur*. “Criados, o primeiro homem e a primeira mulher enamoram-se loucamente um do outro [...] Todas as posições [sexuais] eram usadas, [...] **isso sob o olhar benévolo de Deus**” (SCLIAR, 2007, p. 96, grifo nosso). Muitas vezes, o humor perpassa a narração dessas práticas abomináveis. Como em todos os livros da trilogia os narradores se valem de palavras estrangeiras na construção de seus discursos, por vezes esses termos ajudam a compor o efeito humorístico que acompanha essas narrações de práticas dessacralizadoras.

No romance de Scliar se percebe o humor judaico, presente em “grande parte da obra do escritor gaúcho”, conforme se verifica no livro *Do Éden ao divã*: humor judaico. Esse livro, cuja seleção, organização e edição ficaram a cargo de Patrícia Finzi, Eliahu Toker e do próprio Scliar, contém uma compilação de textos do humorismo judaico bem como textos teóricos sobre o tema. Para os autores, nem todo humor judaico é proveniente de fontes judias, “assim como nem todo humor criado por judeus é necessariamente judaico”. Dada essa dificuldade de conceituação, por vezes se procura pontuar o humor judaico pelo que ele não é: “Ele não é escapista, não é grosseiro, não é cruel; ao mesmo tempo, também não é polido ou gentil”. O humorismo judaico “lida tipicamente com o conflito entre as pessoas e a estrutura do poder”, podendo “este conflito [ser ou não] o do indivíduo judeu em sua comunidade” (SCLIAR; FINZI; TOKER, 1991, p. 1, 137). Nesse sentido,

O humor judaico zomba de todos – inclusive de Deus. Muitas vezes satiriza personalidades e instituições religiosas, assim como os rituais e

dogmas. Ao mesmo tempo afirma as práticas e tradições religiosas, buscando uma nova compreensão das diferenças entre o sagrado e o mundano. [...] Se o judeu luta com seu humor contra o ambiente hostil, contra a tradição congelada, contra a defecção dos assimilacionistas, é porque tem em mente o modelo de uma sociedade em que tais pragas não existam mais. O humor não luta só *contra*, ele luta também *por*: por uma ética pessoal isenta dos preceitos restritivos tradicionais, por uma sociedade mais justa, e pela liberdade de cada qual ser como é sem temer a ação insidiosa do preconceito. (SCLIAR; FINZI; TOKER, 1991, p. 1, 2)

Todas essas características do humor judaico se fazem presentes em AMQEB, cuja narradora ora zomba de seu pai, ora faz gracejos acerca da cultura religiosa a que está submetida. Logo no início do livro, a protagonista revela que morava “numa casa pequena, austera”, só por causa dos rigores da religião judaica. Por isso, em seu lar havia “poucos móveis, nenhum conforto; [pois naquela cultura] qualquer coisa que cheirasse a luxo seria abominação” (SCLIAR, 2007, p. 16).

Também é relevante destacar o humor com que a protagonista relata as atitudes adúlteras e fingidas de seu pai, que, como patriarca e líder religioso da tribo, age inversamente ao que deveria. O referido patriarca, que é o pai da protagonista, “tratava [a própria esposa] a pontapés”, a ponto de ela se tornar uma “mulher quieta, assustadiça [que] tinha medo de tudo, do vento, da trovoadas”, “[ele] estava atrás de uma outra mulher” e “oculto em uma caverna qualquer, estava [...] trepando sem parar”, sendo que essas “escapadelas” eram motivo do conhecimento e deboche alheios. Apesar dessa vida errada, o patriarca ordenou impiedosamente o apedrejamento do pastorzinho que desvirginou sua outra filha – a irmã da feia – atuando num “julgamento no qual ele foi o promotor e o juiz”. (SCLIAR, 2007, p. 20, 21, 28). Esse patriarca era extremamente hipócrita, e a narradora credita sua feiura à culpa dos pecados de seu pai, ridicularizando-o ao extremo:

era um mulherengo conhecido, desses que não respeitam nem a mulher do próximo. Além disso, andara metido em negócios escusos – parte de seu rebanho era, para usar um eufemismo, de procedência duvidosa. Nada disso o impedia de posar como um guardião da moralidade. Exigia da tribo, e da família em particular, um comportamento irrepreensível. Não tolerava a menor manifestação de vaidade das filhas. [...] As

impressões que minha mãe tivera durante a gestação se haviam gravado de maneira indelével na face da filha [ou seja, na face da protagonista]. Filha esta que certamente não desejara; nessa época meu pai estava atrás de uma outra mulher. Emprenhara a esposa para que não atrapalhasse o ignóbil romance. Entre lágrimas, a desprezada grávida passava os dias olhando a montanha. Sabia que ali, oculto em uma caverna qualquer, estava seu fescenino marido trepando sem parar [...] a visão da montanha ficou impressa para sempre no meu rosto. [...] Uma protusa rocha era o meu nariz; a escura entrada de uma das muitas cavernas correspondia à minha boca. Muitos veem faces em nuvens; eu via na montanha – monumento ao insólito – a reprodução de meu próprio rosto. (SCLIAR, 2007, p. 16, 20, 21)

O humor amargo desse fragmento reside na crítica a uma tradição cuja hipocrisia governa seu próprio líder. Para Scliar, Finzi e Toker, o humor judaico existente na *Bíblia* tem uma função eminentemente didática, cuja principal meta é “ridicularizar o vício e a insensatez; algo inteiramente compreensível dentro das duras condições em que vivia o ‘povo eleito’, sempre enfrentando inimigos internos e externos” (SCLIAR; FINZI; TOKER, 1991, p. 5-6). Nesse contexto, é inadmissível que o patriarca agisse exatamente como os povos das nações vizinhas e não observasse a fidelidade no casamento conforme foi ordenada por Deus (Deuteronômio 5. 18). Por outro lado, se observa que a narradora de AMQEB não emprega o humor tal como no texto sagrado. Ao contrário disso, usa o humor para denunciar os pecados dos representantes de Deus na religião judaica, nesse caso, os patriarcas.

De outro prisma, no fragmento citado se nota a protagonista tentando encontrar uma explicação para a feiura de seu rosto. O riso daí proveniente advém do absurdo da realidade narrada e aqui outra faceta do humor judaico pode ser observada, pois, segundo Scliar, Finzi e Toker, o judeu ri de si mesmo e de outros hebreus, sendo que seu riso é profundo, pois se origina de “uma percepção particularmente aguda do absurdo das limitações a ele impostas por entidades aparentemente dignas do maior respeito”, como “as figuras de proa da sua própria comunidade”. Além disso, uma das peculiaridades do humor judaico é ridicularizar a hipocrisia. Nesse contexto, há que se dizer ainda que o humor judaico não tem a obrigação de suscitar gargalhadas, pois, em suas submodalidades, pode ser

“sarcástico, queixoso, resignado”, provocando “um sorriso melancólico, um aceno de cabeça, um suspiro” (SCLIAR; FINZI; TOKER, 1991, p. 1, 2).

Em AMQEB, por intermédio do humor judaico se zomba de Deus por meio de uma crítica severa que resulta numa dessacralização do Senhor e de Suas leis instituídas. Isso pode ser verificado, por exemplo, quando, já esposa do rei Salomão e alojada no palácio deste, a feia se irrita com a obrigação de ter que ficar isolada para redigir parte da narrativa bíblica enquanto sua amiga Mikol padecia sozinha num leito à beira da morte. Apesar disso, o ancião tenta impor esse isolamento à feia alegando que a redação do texto bíblico é um “desígnio divino”. Disso resulta uma explosão da narradora, que aponta Deus como injusto e que “não resolve nada”:

Desígnio divino? Que merda de desígnio divino é esse, que deixa morrer uma pobre mulher que nunca fez mal a ninguém? Esse Deus de vocês só quer sacrifícios, mais nada. Resolver, que é bom, ele não resolve nada. Olha só o que aconteceu com o coitado do Jó. Por causa de uma aposta com o demônio, ele cobriu o homem de feridas. (SCLIAR, 2007, p. 125)

Valendo-se de um humor tipicamente judaico, que se caracteriza por não compactuar com o autoritarismo (SCLIAR; FINZI; TOKER, 1991, p. 1), a protagonista se posiciona contra as atitudes permissivas de Deus quanto ao sofrimento humano. Ela se ira diante da proposição de que um livro pode ser mais importante do que a saúde de uma pessoa, no caso sua amiga. Colocando-se numa posição defensiva em relação à Mikol e ao patriarca Jó, a feia torna a questionar as prioridades daquela cultura religiosa, assim como havia feito anteriormente por meio da versão da *Bíblia* que estava produzindo.

Incumbida por Salomão para escrever o texto sagrado e tendo o monarca como um dos leitores que vetariam ou não o texto final produzido por ela, a feia escreve de maneira erotizada a vida do homem e da mulher no Éden, com o propósito de excitar o rei e levá-lo a se deitar com ela, conforme se verifica nesta passagem:

Criados, o primeiro homem e a primeira mulher enamoram-se loucamente um do outro, e aí transformam o Éden num cenário de arrebatadora paixão. Fodem por toda parte, na grama, na areia, à sombra das árvores,

junto aos rios. Fodem sem parar [...] O encontro dos dois era, portanto, uma espécie de Big Bang do sexo, muito Big e muito Bang. Todas as posições eram usadas, todas as variantes experimentadas, isso sob o olhar curioso das cabras e dos ornitorrincos e, mais, sob o olhar benévolo de Deus. Que, na minha versão, não os expulsava do Paraíso; ao contrário, encorajava-os. (SCLIAR, 2007, p. 96)

O fragmento acima citado serve de amostra para se ponderar que na obra de Scliar a narradora costuma usar palavras de baixo calão, o que contrasta com o livro bíblico com o qual o texto de Moacyr Scliar dialoga. Assim, a linguagem velada do *Cântico dos Cânticos*, até mesmo quando se refere à prática sexual, contrasta vividamente com a linguagem quase sempre repleta de termos chulos do romance aqui analisado. A linguagem da narradora é quase sempre constituída por palavras e expressões que remetem a práticas sexuais. O verbo “trepar” aparece inúmeras vezes na narrativa (SCLIAR, 2007, p. 101, 115, 138, 139, 144, 149) e os termos associados ao ato estão presentes até mesmo quando a protagonista pensa em como escrever o livro sagrado do qual fora incumbida pelo rei Salomão: “Por que José não comera a mulher de Putifar, deixando assim todos contentes, inclusive o próprio Putifar?” (SCLIAR, 2007, p. 114). Em relação às intenções da feia como escriba, estas não surtiram o efeito desejado, pois Salomão acabou acatando o veto que os anciãos impuseram aos textos da feia, que teve que modificá-lo, adotando uma linguagem formal e recatada. Isso implica em dizer que o único recurso que a personagem dispunha, a saber, o humor com que resistia à sua fealdade e o desprezo que sofria porque Salomão não mantinha relações com ela, é duramente tolhido. Nesse momento da narrativa, a feia conclui: “A esse homem [Saul] eu [a feia] poderia, mais que ao autossuficiente Salomão, **consolar e encantar com minhas histórias**. Infelizmente, eu tinha chegado dois reis atrasada” (SCLIAR, 2007, p. 130-131, grifo nosso).

O riso suscitado pelo uso das palavras “Big” e “Bang” no fragmento citado acima advém do fato de que estas palavras são empregadas num outro contexto que não o original, servindo para explicar um encontro sexual tão explosivo como foi “explosivo” o surgimento da Terra. Num segundo momento, essas palavras parecem representar os órgãos sexuais dos amantes: “o encontro dos dois era, portanto, uma espécie de Big Bang do sexo, muito Big e muito

Bang”. É com humor também que nesse mesmo romance a protagonista relata a tensão que sentiu em seu primeiro encontro com Salomão, assim que ela foi enviada ao palácio real para ser esposa do monarca. Relata a narradora: “[O olhar de Salomão] Era o olhar de um expert, de um serial husband” (SCLIAR, 2007, p. 50). Essa expressão - “serial husband” - é utilizada no contexto em que Salomão é apresentado à feia, e no instante em que ela vai conhecê-lo fica intrigada com o olhar deste, homem que tinha mil mulheres e que, portanto, tinha um olhar de especialista em mulheres. O humor é construído na verificação linguística de que o termo “serial” costuma ser utilizado associado com “killer” (serial killer – assassino em série), mas que no texto de Scliar passa a ter o sentido de “marido que tinha muitas mulheres, em série”.

Em AMQEB, além da narradora-protagonista, outras personagens comungam da mesma dificuldade, a saber, anseiam, frustradas, por uma relação sexual. Desde que é dada como esposa ao rei Salomão, a feia almeja por uma noite de amor, o que só ocorre na última página do romance. O desejo da protagonista é tão latente que ela tenta sublimá-lo por meio do ato de escrever. Salomão tinha centenas de mulheres e deitava-se com cada uma delas, segundo a sua vontade, mas nas palavras da feia: “Minha vez [de ir para a cama com Salomão] não chegava. Os dias se sucediam, e minha vez não chegava”, restando a ela um “escasso consolo – em vez de foda, escrita” (SCLIAR, 2007, p. 62, 140). A ansiedade da protagonista era intensificada na medida em que do quarto dela ela ouvia o rei deitando-se com outras mulheres, como a rainha de Sabá (SCLIAR, 2007, p. 138). O falso terapeuta de vidas passadas do prefácio de AMQEB também sofre de desejos por uma de suas pacientes, mas ela parte em busca de outro homem. No romance, a narradora é procurada à noite por um dos anciãos do reino salomônico que, segurando o pergaminho com parte do livro escrito pela feia, revela ter se excitado com o texto dela a ponto de voltar a ter ereções, o que há muito não ocorria. Muito agitado e nervoso, ele relata estar sem fazer sexo há décadas por causa da aspereza de sua esposa e deseja manter com a feia uma relação sexual fora do casamento, mesmo sendo um ancião que deveria guardar a Lei:

[..] sabe há quanto tempo eu não tinha uma ereção? Quanto tempo? Anos. Décadas. E não é coisa da velhice, não, porque na minha família os homens trepam até os cem anos. Fiquei broxa por causa da minha mulher, aquela víbora. Ela nunca quis nada com sexo, repelia-me com brutalidade quando eu tentava alguma coisa. Vai estudar os textos sagrados, dizia. E eu ia estudar. E estudava, estudava. Que remédio? Estudava, estudava. Sabia tudo sobre o vício e o pecado, sobre a virtude e sobre a abominação. Especialmente sobre a abominação. Ah, sim, sobre a abominação sabia tudo. Se quiseres posso te fazer uma lista detalhada, com todas as formas possíveis e imagináveis de abominação. Agora: de que me adiantava estudar? Eu estava infeliz, vivia no seco, sonhando com uma trepada. Quem me dera um pouco de abominação, eu pensava. Mas nada, abominação só nos livros. Na vida real, só tristeza, aquela frustração. Mas então tu apareceste, e com umas poucas linhas despertaste em mim um desejo que eu imaginava morto, inacabado... É maravilhoso! É um milagre! (SCLIAR, 2007, p. 101)

Depois de relatar à protagonista o drama de uma rotina conjugal sem sexo, o ancião aproximou-se dela trêmulo de desejo. Recusando-se a deitar-se com ele, o ancião ficou muito irritado e passa a tentar prejudicá-la no palácio, já que ele estava na condição de dar o parecer final sobre todos os capítulos que a feia escrevia para compor o livro encomendado pelo rei Salomão. É interessante observar que nesse romance, as recusas das personagens em fazer sexo são acompanhadas de situações que despertam o riso. Aqui o riso se dá pelo relato da narradora quando do assédio do ancião sedento por sexo:

Interrompeu-se e, num gesto brusco, abriu a túnica. Coisa espantosa: estava de pau duro. Era um pênis enorme, o dele, comicamente desproporcional à diminuta estatura do homenzinho, um vergalhão imenso que quase, eu diria, o desequilibrava. A vontade que tive foi de rir, de rir às gargalhadas, de estourar de rir diante daquela cômica cena. [...] Aproximou-se devagarinho, olhos brilhantes, trêmulo de desejo. E aí, com surpreendente agilidade, tentou agarrar-me. Repeli-o, delicada mas firmemente. Tentou de novo, e dessa vez o empurrei, com tanta força que ele caiu e rolou pelo chão. Quis levantar-se, embarçou-se na túnica, caiu de novo. Tão cômico era aquilo, tão patético, que não pude conter-me e caí na gargalhada. O que o deixou fora de si. Pôs-se de pé, [...] ainda cambaleando [...] (SCLIAR, 2007, p. 101-102)

O riso proveniente da situação ridícula explicitada acima pode ser entendida teoricamente à luz dos estudos de Vladimir Propp. Em seu livro *Comicidade e riso*, Propp explica que o riso é natural do ser humano, pois o riso existe por si só. O homem ri, e isso é um fato concreto. Por isso, de acordo com ele, “[n]ão é possível estudar o problema da comicidade fora da psicologia do riso

e fora da percepção do cômico”. Por essa razão, ele pontua que “o riso ocorre em presença de duas grandezas: de um objeto ridículo e de um sujeito que ri, ou seja, do homem”. Segundo Propp, “para rir é preciso saber ver o ridículo; em outros casos é preciso atribuir às ações algum valor moral (a comicidade da avareza, da covardia etc.)”. De tudo isso os animais não são capazes, no entendimento do referido teórico (PROPP, 1992, p. 27, 31, 40).

Diante do que foi exposto, pode-se afirmar que em AMQEB a personagem feia centraliza em si diversas situações humorísticas e as narra. Desprovida de um rosto bonito e sempre convivendo com belas mulheres – sua irmã, as mulheres do harém salomônico (SCLIAR, 2007, p. 27, 42) –, a protagonista também sofre com a resistência de Salomão em consumir seu casamento com ela e com o machismo dos anciãos do palácio. Nessas duras condições, o que resta à personagem é intercalar o humor tipicamente judaico – aquele humor que propicia um riso/sorriso melancólico e reflexivo acerca da sua própria situação e que lida com conflitos com as estruturas de poder – com um humor mais escrachado, ou seja, mais voltado para suscitar o riso no interlocutor, como o riso que os comediantes costumam despertar intencionalmente no público.⁹¹

Além da masturbação, outra transgressão sexual que pode ter sido praticada pela feia é o sexo antes do casamento. É necessário chamar a atenção que embora a escriba declare que a transa com o rei foi sua primeira vez, talvez

⁹¹ Muitos trechos narrados pela feia em AMQEB lembram apresentações de comédia *stand-up*, gênero que designa um espetáculo de humor realizado por apenas um comediante cuja atuação encerra a comicidade em si mesmo por meio de falas que fazem rir. No referido romance, um trecho que exemplifica esse tipo de humor pode ser visto nas páginas 18 a 19. Considerando-se esse excerto mencionado, se poderia afirmar a feia é autossuficiente como humorista, isso a partir das afirmações de Sigmund Freud no texto *Os chistes e a sua relação com o inconsciente*, editado originalmente em 1905. Para o estudioso, dentre as categorias do cômico, o humor “é a mais facilmente satisfeita. [O humor] Completa seu curso dentro de uma única pessoa; a participação de alguma outra nada lhe acrescenta” (FREUD, 1977, p. 257). Nesse sentido, para a comicidade da feia emergir bastariam as ações e as falas individuais dela. Ocorre que em 1927 o pai da Psicanálise publica o artigo “O humor”, no qual amplia a discussão sobre o tema observando que o humor ocorre de duas maneiras: dá-se em relação a uma pessoa isolada, que adota a atitude humorística, sendo uma segunda pessoa apenas espectadora; pode também ocorrer entre dois indivíduos, no qual um dos quais será objeto de contemplação humorística pelo outro. A atitude humorística, portanto, não é somente dirigida ao eu, mas também a outras pessoas, proporcionando prazer a quem a adota e a quem partilha dela, mesmo não se envolvendo no processo (FREUD, 1996, p. 165-169).

ela esteja mentindo. Na última página do livro ela diz: “eu, estreando, não me saí mal”, porém quando conversava com ela o pastorzinho disse que quando teve o braço dele cortado vagou muito. Nesse ponto, ele revela:

Finalmente, depois de vagar muito, cheguei – mas aquilo não foi acaso, foi desígnio divino – à montanha, **à nossa montanha**. E lá na antiga caverna das abominações, na caverna onde teu pai trepava, e onde eu comia as cabras, e depois a tua irmã, encontrei o Mestre da Justiça e seus discípulos. (SCLIAR, 2007, p. 144, grifo nosso)

A fala do apascentador de cabras pode permitir a leitura de que o pastor e a feia já tivessem tido relações anteriormente, pois ele diz “cheguei [...] à nossa montanha”. Então, cabe a pergunta: eles haviam ficado juntos nessa montanha? Outra compreensão possível é que ele e a feia haviam se deitado na mesma caverna, assim como nesse mesmo local o pai da feia havia adulterado com outras mulheres, o pastor tinha levado as cabras e também a irmã da escriba. Ou seja, essa mesma caverna tinha testemunhado todas essas “abominações”.

De outro modo, pode-se considerar outra “falha moral” da feia ter deixado Salomão após a consumação do casamento e ter ido procurar o pastorzinho. Aqui a protagonista de AMQEB incorre numa contradição, pois depois de esperar tanto tempo por uma tão sonhada noite de amor com o rei hebreu, consegue manter relações com ele, mas parte ainda de madrugada atrás do pastorzinho. Num primeiro momento se poderia dizer que esse anônimo pastor em nada era superior ao rei hebreu. No quesito aparência, Salomão era exuberantemente lindo:

Que homem lindo, Deus do céu. Eu nunca tinha visto homem tão lindo. Um rosto longo, emoldurado por uma barba negra (com alguns fios prateados), olhos escuros, profundos, boca de lábios cheios, nariz um pouquinho adunco – o suficiente apenas para dar-lhe um charme especial. E o porte senhoril, e o ar másculo... Lindo, lindo. (SCLIAR, 2007, p. 45)

O excerto acima traduz as primeiras impressões que a protagonista teve ao contemplar o soberano de Israel pela primeira vez. Ela teve até uma vertigem e precisou ser amparada pela encarregada do harém para não cair. “De

imediatamente me apaixonei por ele. Uma paixão avassaladora”, menciona a própria feia. Mas as descrições da formosura salomônica persistem ao longo da narrativa. Logo ela reafirma a bela presença do filho de Davi ponderando que ele era um homem “cuja beleza chegava às raias do insuportável”. Mais adiante, ela revela que foi seduzida pelos “seus negros, fundos olhos” (SCLIAR, 2007, p. 44-45, 48, 91).

É a esse soberano belíssimo que a protagonista de AMQEB abandona para procurar o pastorzinho. A narradora nunca afirma que esse cuidador de caprinos fosse bonito. Outra depreciação dessa personagem ocorre por ele sofrer uma amputação de um dos braços (SCLIAR, 2007, p. 142, 144).

Apesar dessa aparente vantagem de Salomão, uma leitura mais atenta do romance mostra que o anônimo pastor na verdade pode ser superior. Se Salomão precisou da ajuda da concubina Mikol para que o iniciasse no sexo – “Não trepava direito, o pobre rapaz” – o pastorzinho seduz Mikol e mantém com ela um caso. Ou seja, esse pastor demonstra ser bom de sexo e de sedução sem precisar de aulas como o rei hebreu. Além disso, há que se lembrar que ele já havia se deitado com a irmã da feia no início da narrativa e tinha diversas técnicas para “traçar” cabras. Esse homem do campo conhecia modalidades de práticas sexuais, quando revela à feia que com a irmã dela realizou “abominação em cima de abominação” e “sexo baixo, vil”. De modo semelhante, se Salomão era bom de argumentação junto às mulheres e extraiu da Rainha de Sabá muito ouro, o pastorzinho também conseguia ser convincente, conforme se comprova pelo fato de ele conseguir obter de Mikol joias e dinheiro. Se o rei hebreu tinha poderes sobrenaturais e usava um anel mágico, o pastorzinho tinha sua flauta “mágica”, com a qual atraía as cabras para a zoofilia, “entoando baixinho a canção que, eu sabia, enfeitiçava-as, e então, crã, possuía-as” (SCLIAR, 2007, p. 120, 143, 144). Nessa citação, a onomatopeia “crã” colabora para produzir um efeito humorístico. Ou seja, por vezes a própria narração da protagonista já é constituída de humor, sendo que isso resulta da escolha das palavras e expressões, muitas delas voltadas para o coloquial.

Quanto ao rei e ao pastor, no plano simbólico é mais fácil aproximá-los.

No *Dicionário de símbolos* se lê:

O simbolismo do pastor comporta também um sentido de sabedoria intuitiva e experimental. O pastor simboliza a vigília; sua função é um constante exercício de vigilância: ele está desperto e vê. Por isso, é comparado ao sol, que tudo vê, e ao rei. Além disso, o pastor, ao simbolizar o nômade, como já foi dito, está privado de raízes; representa a alma que, no mundo, jamais é sedentária – está sempre de passagem. No que concerne ao seu rebanho, o pastor exerce uma proteção ligada ao conhecimento. Sabe qual o alimento que convém aos animais sob seus cuidados. É um observador do céu, do Sol, da Lua, das estrelas; é capaz de prever o tempo. [...] Por causa das diferentes funções que exerce, o pastor aparece como um sábio, cuja ação deriva da contemplação e da visão anterior. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 691-692)

A apresentação dessas informações suscita a possibilidade de se supor que, a feia tenha decidido ir atrás do pastorzinho e de sua sabedoria prática, pois se identificava mais com esta.

Na trilogia também observa-se a presença frequente de palavras estrangeiras pelos narradores e muitas vezes o humor é evocado por esses termos. Nesse sentido, observa-se que em AMQEB há poucos termos hebraicos: *alef*, “a primeira letra do alfabeto [...] o começo de tudo”, “sch’hora ani ve nava, banot lerushalaim” (SCLIAR, 2007, p. 30, 134). No supracitado romance de Scliar, a narradora se mostra sofisticada, ao demonstrar conhecimento de certas expressões e palavras estrangeiras, mas não em itálico. Elas estão: a) em francês: *negligée*, *ça va sans dire*, *en passant*, *au grand complet*, *tour* (SCLIAR, 2007, p. 13, 43, 51, 129); b) em inglês: *pole-position*, *ranking*, *open house*, *expert*, *serial husband*, “o.k., o.k.”, (SCLIAR, 2007, p. 43, 45, 46, 50, 115); c) em latim: *totum*, *tertius*, “capitis diminutio”, “Domine, non sum digna” (SCLIAR, 2007, p. 51, 84, 102, 159); d) em espanhol: “no pasarás, no pasarás” (SCLIAR, 2007, p. 159). De todas as palavras estrangeiras utilizadas nessa narrativa, apenas o termo *negligée* (SCLIAR, 2007, p. 13) é empregado por um narrador masculino, a saber, o falso terapeuta de vidas passadas, cuja fala é apresentada no livro num prefácio ficcional de oito páginas. Os demais vocábulos são usados por uma mulher, já que é a feia a narradora do restante da obra AMQEB (pós-prefácio). O que se verifica

termos estrangeiros usados pela narradora conferem a ela um ar de sofisticação e erudição, ao mesmo tempo em que torna a narrativa mais leve e agradável ao leitor que, devido à influência da globalização, tem mais chances de saber os significados dos termos em inglês, os quais são predominantes dentre as palavras estrangeiras no romance. Dentre os termos ingleses, a expressão “serial husband” (SCLIAR, 2007, p. 50) é construída para provocar o humor, pois é utilizada no contexto em que Salomão é apresentado à feia, e no instante em que ela vai conhecê-lo fica intrigada com o olhar deste, homem que tinha mil mulheres e que, portanto, tinha um olhar de especialista em mulheres. Relata a narradora: “[O olhar de Salomão] Era o olhar de um expert, de um serial husband” (SCLIAR, 2007, p. 50). O humor é construído na verificação linguística de que o termo “serial” costuma ser utilizado associado com “killer” (serial killer – assassino em série), mas que no texto de Scliar passa a ter o sentido de “marido que tinha muitas mulheres em série”.

No MPS o emprego de termos hebraicos por parte dos narradores se restringe aos vocábulos *zonah*, *kedeshah*, *kohl*, os quais são imediatamente seguidos de explicações sobre seus respectivos sentidos, a saber, “prostituta comum”, “prostituta sagrada” e “tintura negra usada em todo o Oriente Médio para realçar os olhos” (SCLIAR, 2008, p. 181, 184). Nesse romance, o narrador explicita os sentidos desses termos judaicos apenas na primeira vez em que aparecem no texto – depois esses termos são utilizados sem qualquer explicação (SCLIAR, 2008, p. 187, 188). O segmento que contém palavras em hebraico é a parte da narradora. No primeiro prefácio do livro é verificado, uma única vez, um termo estrangeiro: “happening” (SCLIAR, 2008, p. 11). Além dessa citação, há outra, na primeira parte do livro. Esta é proveniente de quando o narrador-protagonista planeja novos métodos masturbatórios e confidencia: “Fui reduzindo cada vez mais a amplitude da *palmita de la mano*” (SCLIAR, 2008, p. 95).

No segundo segmento de OVT a construção do humor por meio de palavras que não são as do vernáculo é constatada quando, convocado para auxiliar o padre Manuel numa comunidade indígena, o padre Nicolau Veiga vê-se diante de uma situação muito difícil, pois Manuel morre e ele precisa conduzir os

indígenas sem saber falar guarani. Um forasteiro – Felipe – se oferece como intérprete, porém em pouco tempo o caráter suspeito deste se evidencia. Em determinados momentos da narrativa, após a morte do velho sacerdote, Nicolau contava também com a ajuda de Inês, uma índia, para aprender algumas palavras em guarani. A ideia de Nicolau era mostrar objetos diversos para a índia, e ela diria como se denominava cada objeto em guarani, e, assim, Nicolau iria aprendendo as palavras na língua indígena aos poucos, podendo prosseguir com seu trabalho de evangelização. Dentro desse contexto, as palavras indígenas se fazem presentes na narrativa, sempre em itálico. Ocorre que a indígena era jovem e muito bonita, cujos seios “grandes, rijos, avultavam sob a modesta bata que, ao contrário do que acontecia com outras mulheres, mal disfarçava os contornos de um corpo generoso, exuberante” (SCLIAR, 2006, p. 168). Ela sentia desejo pelo padre e o narrador constrói situações em que se revela o humor justamente por meio do processo de aprendizado das palavras indígenas, ensinadas pela índia a Nicolau:

[...] e ali estavam os dois, na pequena casa, sozinhos, a bela indiazinha e o padre [Nicolau]. Que de imediato decidiu começar o seu aprendizado. Apontou para a flor que estava num vaso sobre a mesa e disse:

- Flor.

A princípio ela mirou-o, perplexa. Flor, ele repetiu, bem devagar. E uma segunda vez, e uma terceira: flor, flor. Finalmente ela pareceu entender o que o padre queria. Apontou para a flor:

- *Ivoti*.

Ivoti, ele repetiu, e ela riu, mostrando os dentes pequenos e perfeitos. Ele apontou a cama: cama, disse. *Tupa*, disse ela. O baú: *karameguá*. O padre pegou a pena, tinta e papel e febrilmente anotou: flor, *ivoti*; cama, *tupa*; baú, *karameguá*. Pronto: já sabia três palavras. E ela agora prosseguia no jogo. Mostrou a cabeça dele:

- *Aká*.

Aká, ele repetiu. A mão: *po*. *Po*, ele disse. O cabelo: *akaragué*. Mas aí chegou a vez da barriga, *tyé*, e ela quis botar a mão no ventre dele: *tyé*, *tyé*. Delicada mas firmemente, ele a repeliu. Aprendizado, sim; contato físico não. *Tyé*? Só a distância. *Po* na *tyé*, não. *Po* para lá, *tyé* para cá. Nada de *po* acariciando a *tyé*. Porque se a *po* acariciasse a *tyé*, nada impediria a *po* de descer mais abaixo: pecado, pecado. [...] [Felipe] Começou a se engraçar com a rapariga [a índia]. Mais de uma vez o padre o vira transportando-a na garupa de seu cavalo, a galopar na direção de uns matos próximos. E ali, sem precisar de *tupa*, certamente praticavam um tórrido sexo, a *po* dela mergulhando na *akaragué* dele, depois descendo para a *tyé* e seguindo para baixo, para aquela coisa cujo nome em guarani ele não sabia e na qual nem queria pensar. (SCLIAR, 2006, p. 193-194, 195)

No fragmento acima a utilização de palavras estrangeiras se dá com vistas à produção do humor. Além disso, verifica-se a presença de personagens que sentem desejo sexual por outros, sendo o ato sexual recusado pela outra parte. No excerto supracitado, a índia que auxilia o jovem padre freme de desejo sexual por ele. A reação da indígena perante a recusa do padre novato foi de irritação, conforme aponta o narrador para quem o protagonista da história é o pároco: “Aos poucos, Inês foi ficando irritada com as sistemáticas recusas. Amuada, falava pouco, e com má vontade dizia em guarani os nomes das coisas que o padre lhe mostrava. Nicolau ficou preocupado” (SCLIAR, 2006, p. 195). Nesse momento da narrativa, insinua-se a possibilidade de um possível *voyeur*⁹² caso o ato sexual se concretizasse: quando Felipe apresenta a índia Inês para ajudar o padre, ele disse que sempre estaria por perto, levando o jovem pároco a ficar intrigado:

Agora: o que estava por trás daquele aparentemente solícito “estarei sempre por perto”? Desejava mesmo o tal Felipe ajudar – ou queria espionar, verificar o que estava se passando? [...] Ou apenas queria deixar os dois [o padre e a índia] a sós, com a esperança de que aquilo se transformasse numa orgia, de que o padre caísse em pecado? (SCLIAR, 2006, p. 193)

A insinuação de *voyeurismo* por parte do personagem Felipe ocorre não somente na segunda parte do livro OVT, como também na terceira parte deste. Nesse segmento, o narrador – narrador protagonista, diga-se de passagem – um jornalista que atua como assessor de imprensa na prefeitura da cidade de São Nicolau do Oeste, relata a relação sexual que teve com sua colega de trabalho Márcia, no salão nobre da repartição pública em que trabalhava. A faxineira Antônia entrou no recinto e os pegou em flagrante. A faxineira prosseguiu sua tarefa aparentemente sem voltar a mirar o casal que transava. Porém, ao rememorar esse acontecimento, o narrador conclui que na verdade Antônia foi,

⁹² De acordo com o *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, *voyeur* é o indivíduo que experimenta o *voyeurismo*, sendo o *voyeurismo* definido como “excitação sexual ao observar a cópula praticada por outros, ou simplesmente ao ver os órgãos genitais de outrem, independentemente de qualquer atividade própria” (FERREIRA, 2004, p. 2077).

sim, *voyeur* do ato sexual dele com Márcia, tanto que “logo depois [a faxineira] deixaria o emprego e, certamente inspirada no que tinha presenciado, arranjaría trabalho em um dos melhores bordéis da cidade” (SCLIAR, 2006, p. 236). Na sequência, o narrador conta que, após essa “trepada monumental, a trepada do século” que ele teve com Márcia, moça detentora de uma “fama de grande fodedora”, nunca mais ela quis encontrar-se com ele, deixando-o extremamente “transtornado”: “comecei a fazer bobagens; telefonava, insistente, mandava bilhetes e presentes, e uma vez tentei agarrá-la em pleno saguão, na frente de uns cinquenta (*sic*) espantados munícipes” (SCLIAR, 2006, p. 234-236). Mesmo depois desse escândalo, o narrador não consegue esquecer a colega e quando ouve o riso dela no corredor da prefeitura corre para a porta a fim de contemplar “as calças justas [que] realçam ainda mais o corpo perfeito [dela]”. Ele diz: “[Márcia] recusa, com certo desprezo, o café que lhe ofereço e vai-se, rebolando”. O desprezo dela contrasta com a leveza de uma meretriz anônima que cruza com o protagonista na rua: “uma prostituta passa por mim, murmura qualquer coisa, percebe que para freguês não sirvo, mas mesmo assim sorri, amistosa”, antes de partir (SCLIAR, 2006, p. 244-245). Na primeira parte de OVT, o vendilhão tenta se relacionar com uma prostituta, mas ela o ultraja dizendo: “És um verme, e com vermes eu não me deito”. O ato só é consentido depois de um diálogo entre ele e a rameira, que se deixa convencer pela quantia do dinheiro (SCLIAR, 2006, p. 136-137). Aqui é necessário lembrar que na cena em que o narrador transa com Márcia o *voyeurismo* não se restringe à ação da faxineira, pois enquanto está mantendo a relação com a colega o protagonista visualiza quadros na parede da sala contendo fotos de “antigos prefeitos e intendentes, figuras ilustres da cidade, barões, comendadores” condenando o ato. Em seguida, uma daquelas figuras incentiva a prática:

Naquele momento dei-me conta de que um dos retratados, um homem de bastas costeletas e bigodes, me olhava de maneira diferente; olhar irônico e safado, o dele, o olhar que parecia dizer, vai em frente, rapaz, não dá bola pro cenário, não é a primeira sacanagem que este salão testemunha, eu mesmo ganhei muito dinheiro com os contratos que aqui firmei, come logo a tua franguinha, vai ser uma grande foda. (SCLIAR, 2006, p. 235)

No livro sobre os vendilhões, os narradores das três histórias priorizam os relatos de práticas sexuais não tradicionais. Desse modo, salienta-se que, além dos relatos de *voyeurismo* já mencionados, observa-se, na primeira parte do livro, a seguinte fala da prostituta para o vendilhão: “Andei pelo Oriente, aprendi mil formas de fazer amor. Queres que te mostre?” (SCLIAR, 2006, p. 137). O interesse da rameira em “fazer de tudo” com o vendilhão dialoga com a segunda parte da referida obra, na qual Felipe diz ao padre Nicolau que a índia está disposta a satisfazê-lo sexualmente de todas as maneiras, deixando o pároco gritar para encerrar esse assunto:

- Ela [a índia Inês] diz que sonha contigo todas as noites. Ela diz que fará tudo o que quiseres na cama. Ela pode, por exemplo, te lambar o corpo todo. Ela pode te chupar. Ela pode te oferecer o traseiro, e garante que isso será para ti uma experiência inesquecível. (SCLIAR, 2006, p. 186)

A descrição das práticas sexuais anticristãs que Inês quer realizar com o padre o deixa desesperado, e nisso se instaura o humor que suscita risos no leitor. No entanto, a angústia do religioso não se limita às propostas de Inês, pois quando os índios iam se confessar ao padre Nicolau, este ouvia relatos de

Onanismo, sodomia, felação, sexo grupal, bestialismo: “Eu peguei a égua Jacinta, levei-a para o mato...”, “Eu abri um buraco no barranco, um buraco bem parecido com uma vagina, um buraco úmido...”, “Eu agarrei a mulher do meu amigo...”. Suando abundantemente, o padre Nicolau prescrevia penitência após penitência e rezava para que aquilo terminasse de uma vez. (SCLIAR, 2006, p. 186)

A naturalidade com que os índios descrevem seus pecados ao padre o deixa ansioso, suando sem parar, despertando risos mais uma vez. Os indígenas não parecem nada preocupados com o que é ou deixa de ser pecado, embora aqui se possa suspeitar se a tradução feita por Felipe seria de fato verdadeira, conforme o próprio padre suspeitava. A dúvida do religioso existe porque embora em sua tradução Felipe tivesse um “tom neutro, quase monótono” e sempre tinha “o ar [semblante] levemente entediado”, ele “revelava-se verborrágico, explícito ao ponto da inconveniência, da pornografia pura e simples. Fazia questão de descer aos menores detalhes, de usar a linguagem mais crua, chula mesmo” (SCLIAR, 2006, 186-187).

Na terceira parte de OVT notam-se personagens que não se importam nem um pouco se estão ou não agindo contrariamente aos mandamentos de Deus. Isso se constata no diálogo entre Félix e o narrador. Nessa conversa, Félix esclarece que o motivo da briga entre este e Armando foi a cantada da esposa de Armando no próprio Félix, que acabou fazendo uma brincadeira com o amigo: “vamos os quatro [dois casais] para a cama”. Desse modo, evidencia-se uma proposta de *swing*, outra modalidade de relação sexual não convencional que permeia a obra de Scliar e que não é deixada à parte pelo narrador. Nesse episódio, Félix diz ao narrador que a proposta de *swing* só aconteceu porque “a esposa do Armando quem se engraçou” (SCLIAR, 2006, p. 248). Aqui talvez seja possível propor um paralelo entre a companheira de Armando e a feia: esta revela que sofria com seu “insatisfeito sexo”, ou seja, suas necessidades sexuais não eram preenchidas por Salomão (SCLIAR, 2007, p. 132). Na visão de Félix, a consorte de Armando também não estaria realizada, tanto que ele se defende assim perante o narrador: “O que é que eu vou fazer, se a mulher é insatisfeita, se o Armando não dá conta do recado?” (SCLIAR, 2006, p. 248). Já na lembrança de Armando, recontada pelo narrador, a proposta surgiu assim:

[Armando] Vacila um instante; por fim, desabafa, conta a história que tem atravessada na garganta. Há tempos se encontraram, por acaso, na rua. Conversa vai, conversa vem, Félix, amável, convidou-o, a ele e à mulher, para um jantar em sua casa. Foram. Eram só os dois casais, coisa que deixou Armando surpreso e embaraçado. Mas depois do vinho o ambiente se desanuviou, o papo fluía, as anedotas se sucediam, cada vez mais picantes. Félix resolveu mostrar o gigantesco apartamento e foi guiando os convidados: aqui é o suíte do casal, aqui é o nosso banheiro, aqui é a sauna, aqui é o solário. Chegaram ao salão de jogos, onde havia uma mesa de sinuca. A mulher de Armando disse que nunca tinha jogado aquilo, Félix se ofereceu para ensinar e – olhe, o taco você segura assim – começou descaradamente a se esfregar nela. Armando puxou-o para um canto, ameaçou: pára de cantar minha mulher, senão te quebro a cara. Félix não apenas ignorou sua fúria como até fez uma proposta: acho que minha mulher está a fim de você, podíamos ir os quatro para a cama. (SCLIAR, 2006, p. 230)

Nesse livro de Scliar, o “espaço” que tanto Félix como Armando tem de mostrarem suas versões se assemelha à disposição do MPS, no qual tanto Shelá como Tamar expõem suas trajetórias. Como OVT é anterior ao MPS talvez se

possa cogitar que essa estratégia narrativa de Scliar compor seu texto tenha se originado com o romance sobre os vendilhões. Mas voltando ao trecho supracitado, o narrador ficou tão excitado com a história que estava sendo contada por Armando que, mesmo admitindo para si mesmo que correria o risco de ofender seu amigo se perguntasse se o *swing* chegou a acontecer, indaga: “E aí, que houve?”. “Armando, incomodado, e com razão, por essa fescenina curiosidade, corta o papo: não houve nada, arremata, brusco, peguei a minha mulher e fui embora” (SCLIAR, 2006, p. 230-231).

Como protagonista da primeira parte de MPS, Shelá vivencia uma situação que não está nem um pouco coadunada com a sua cultura judaica: ele se sente incorporado por seu falecido irmão Er e uma cena de *ménage à trois* é esboçada, ainda que imaginariamente, no texto que Shelá escrevia:

Animado com essa ideia (e com as cenas que agora visualizava), eu escrevia com uma volúpia incrível. Estava pronto para, junto com Er, possuir Tamar. **Sexo a três**. Maior suruba, ali no pergaminho. Maior suruba. (SCLIAR, 2008, p. 50, grifo nosso)

No trecho acima, mais uma vez o humor comparece em meio à descrição de práticas sexuais dessacralizadoras. A hipótese de uma suruba “ali no pergaminho”, de tão surreal, gera risos, pois é totalmente absurda de se concretizar. Quanto ao uso de palavras estrangeiras por parte dos narradores dos livros da trilogia, observa-se que em OVT não foram encontrados termos hebraicos, mas os vocábulos desse idioma estão presentes em AMQEB e MPS. Porém, em todos os livros da trilogia foram encontradas palavras estrangeiras.

Em suma, na trilogia o humor corrói os valores ancestrais para colocá-los na cotidianidade e porque o universo de Scliar é continuamente crítico. Parte das palavras estrangeiras que comparecem na trilogia estão relacionadas à construção do humor.

O jovem padre é um dos poucos religiosos da trilogia que almeja ser um verdadeiro representante de Deus, ao contrário de boa parte dos patriarcas, como o pai da feia, que praticam atitudes contrárias aos mandamentos divinos.

5.4 A DESSACRALIZAÇÃO PELAS ATITUDES E PELA IMAGEM DE DEUS

Desígnio divino? Que merda de desígnio divino é esse, que deixa morrer uma pobre mulher que nunca fez mal a ninguém? Esse Deus de vocês só quer sacrifícios, mais nada. Resolver, que é bom, ele não resolve nada. Olha só o que aconteceu com o coitado do Jó. Por causa de uma aposta com o demônio, ele cobriu o homem de feridas. Desígnio divino! Eu te mostro o que é desígnio divino! (SCLIAR, 2007, p. 125)

O contexto da afirmação da feia, exposta acima, remete ao momento em que ela pede a um servo de Salomão que auxilie sua amiga Mikol, que está muito enferma. A resposta do serviçal contém a declaração de que a concubina está doente por causa de um desígnio divino. É nesse instante que se inscreve a fala da escriba, que pode ser entendida como um desabafo e uma expressão de ira quanto às atitudes tomadas por Deus. Nisso se percebe que ela tem por Ele uma mágoa e uma raiva profundas e antigas, por achar injusto o Criador ter aceitado colocar o patriarca no centro de uma disputa com Satanás, a fim de se verificar a fidelidade de Jó. Além disso, quando a escriba afirma que “resolver, que é bom, ele [Deus] não resolve nada”, a feia está retirando de Jeová seu atributo de Onipotente. Quando diz que Deus “só quer sacrifícios, mais nada”, a feia desassocia o Senhor de seu atributo de amor, inserindo, em seu lugar, a crueldade. São duas formas de dessacralização num único trecho.

Pelo modo com que faz suas afirmações, a feia demonstra estar se referindo ao livro bíblico *Jó*, mas suas palavras apresentam Jeová como um ser inconsequente, que permite a vida de Jó se tornar um “inferno” por causa de uma simples “aposta” com o diabo, ao passo que no texto sagrado os sofrimentos do patriarca faziam parte de um desígnio divino de demonstrar a Satã que o patriarca era um homem fiel a despeito de suas posses. Considerando isso, ao final da narrativa bíblica, Deus não só cura a Jó como também restitui em dobro tudo o que ele havia perdido. Mas a feia não faz qualquer menção a isso e só delinea o lado negativo da provação. Outra questão presente que se nota nessa contextura é que a feia afirma que foi Deus quem cobriu o corpo do patriarca de feridas,

quando na Bíblia se lê que quem infligiu esse mal a Jó foi Satanás, com a permissão de Jeová (Jó 2. 4-7). Em todas essas observações, se verifica que a feia faz uma leitura parcial do livro bíblico, talvez porque ela estivesse com raiva pelo que ouviu do empregado de Salomão, ou porque esse recorte seria bem adequado aos seus propósitos dessacralizadores. Contudo, essas asserções não podem ser encerradas quando se presencia a feia agradecendo a Deus por Ele ter evitado que o pastorzinho matasse o rei hebreu, no final da narrativa: “Salomão estava bem. Oh, Deus, Salomão estava bem. Obrigada, Deus, Deusinho, obrigada por teres poupado a vida dele. Obrigada, Deus” (SCLIAR, 2007, p. 153).

Essas atitudes oscilantes da narradora quanto ao seu modo de conceber seu relacionamento com a divindade judaica ficam bem emblematizadas em sua menção a Jó, pois a leitura do livro bíblico homônimo pode despertar num leitor atento a percepção da ambiguidade que paira na “impossibilidade de conciliar o juízo de Deus com o juízo do homem”, já usando aqui as palavras do filósofo Umberto Galimberti. Para o autor do livro *Rastros do sagrado*, na *Bíblia* esse traço ambíguo começa a ser percebido no episódio em que Deus pede que Abraão mate seu filho (Gênesis 22), o que contrasta com o próprio mandamento divino “Não matarás” (Deuteronômio 5. 17). Segundo Galimberti, “Deus, portanto, está além do mandamento moral ‘Não matar’. O bem e o mal aqui se confundem e se misturam, como sempre acontece no sagrado que mal se concilia com a razão e a moral do homem” (GALIMBERTI, 2003, p. 19). Quanto ao livro do patriarca homônimo, Galimberti destaca que quando Jó pergunta ao Senhor a razão de tanto sofrimento, Jeová responde com uma série de outras perguntas, todas impossíveis de responder (Jó 38. 4-18)

[...] como se o simples perguntar fosse um ato de impiedade que ignora a incomensurabilidade existente entre o homem que “pede explicação” e Deus que está “além de todas as razões”. [...] Não há, portanto, comparação entre a razão humana que pede contas do bem e do mal, do justo e do injusto, e as disposições do sagrado que não podem ser questionadas e intimadas a dar explicação. Por isso, também o homem “justo”, também o homem que segue os mandamentos, ao defrontar-se com o sagrado, não tem mais orientação e muito menos segurança. E isso porque não é possível falar com o indiferenciado do lugar onde o homem, com a razão, estabeleceu as diferenças para orientar-se no

mundo, e por isso sofre a violência da imperscrutabilidade do sagrado que, com sua indizibilidade, nele habita [...] (GALIMBERTI, 2003, p. 20)

As explicações de Galimberti são oportunas para se ponderar que no romance de Scliar a insondabilidade divina dificulta – se não impossibilita – o relacionamento entre Jeová e a feia, pois esta nunca consegue entender esses “desígnios” superiores, principalmente quando eles parecem ser coniventes com o sofrimento de um justo como Jó ou de uma amiga próxima que só quer viver. Se o livro bíblico não apresenta nenhuma “justificação do comportamento de Deus”, como observa Harold Bloom em *Onde está a sabedoria?* (BLOOM, 2008, p. 24), na narrativa scliariana isso também ocorre, já que Jeová nunca dá justificativas para suas atitudes.

Tamar é outra personagem que convive com essa ambiguidade. Pressionada sobre o motivo de não engravidar, ela conta ao seu pai, o sacerdote, que seu marido Onan a penetrava, mas ejaculava no chão propositadamente, para não engravidá-la (SCLIAR, 2008, p. 170). A respeito desse procedimento de Onan, o pai de Tamar simplesmente diz: “Ele está condenado”, e ela se desespera, pois isso implicaria de fato na morte do marido. Tamar acreditava que na condição de sacerdote seu pai poderia pedir a Deus que matasse Onan e essa oração seria prontamente atendida (SCLIAR, 2008, p. 172-175).

Antes da fala do sacerdote, Tamar fora casada com Er, rapaz que tinha desejos homossexuais e se vestia de mulher às escondidas. Por isso, mesmo após quase um ano juntos, o matrimônio nunca foi consumado. O pai de Tamar a chama e diz que sabe que a culpa de ela não ficar grávida é de Er, pronunciando em seguida a mesma sentença que posteriormente foi dada a Onan: “Ele está condenado”. Em pouco tempo, Er é encontrado morto numa caverna e se suspeita de suicídio por envenenamento. Desse modo, em MPS Jeová é o Deus que mata mediante a palavra de juízo do sacerdote/patriarca. Essas mortes ocorrem numa cultura em que isso parece perfeitamente compreensível, tanto que algumas pessoas tentam consolar Tamar “com palavras do tipo ‘Foi a vontade de Deus’” (SCLIAR, 2008, p. 157-159). Em AMQEB, essas circunstâncias também se

verificam, pois quando Mikol é acometida de um tumor e está à beira da morte, o ancião conversa com a amiga dela:

Disse que na verdade Mikol estava sofrendo o castigo divino; todos sabiam que ela era uma transgressora; traíra Salomão com vários homens, cortesãos, guardas do palácio, e até com um pastorzinho meio renego que uma época rondara o palácio tocando sua flautinha. Salomão a perdoara – mas não pudera poupá-la da ira divina. (SCLIAR, 2007, p. 126)

O trecho acima corrobora que para as pessoas inseridas naquela cultura dos tempos bíblicos do Antigo Testamento era normal que Deus matasse alguém por castigo. Já no romance OVT, cujo período revisitado diz respeito ao Novo Testamento, a ira divina é percebida na primeira parte, pela maldição impetrada ao vendilhão – a de que ele seria visto pela posteridade como “figura desprezível, a imagem da ganância”. O sapateiro é quem explica ao vendilhão que “o teu vender e o teu comprar serão sempre lembrados com repulsa, exatamente porque serão símbolos do Mal.” As pessoas “sorrirão ao ler a descrição do castigo que o crucificado te impôs” – completa o sapateiro, acrescentando que no futuro quem encenasse o vendilhão numa peça seria morto. O comerciante não entende o motivo da maldição e diz: “Por que essa maldição? Eu não fiz nada para aquele homem [Jesus], eu nem pude fazer nada [quando Jesus virou sua mesa com pombos e moedas no Templo]”. A maldição impetrada por Deus por meio do sapateiro parece injusta, e nem mesmo o profissional da sapataria consegue fornecer uma explicação plausível ao comerciante, limitando-se a dizer: “É a tua sina, uma sina traçada no momento em que encontraste o Crucificado”. Na terceira parte de OVT, a maldição se cumpre, pois Matias morre depois de representar o vendilhão no teatro da escola. Já o padre da segunda história de OVT tem internalizado em si o medo do castigo divino e, por causa disso, orava muito, lia a Bíblia e chegou a confeccionar um chicote pensando em se autoflagelar por conta do desejo sexual que sentia pela índia que o assediava (SCLIAR, 2006, p. 134, 135, 195, 264, 277, 282). Tudo isso evidencia que o castigo divino está presente nos três livros de Scliar e a divindade impetra medo

em suas criaturas, não podendo ser vista como um Deus perdoador e misericordioso, mas sim vingativo.

Consideradas em suas proporções, a maneira como Deus interfere nas vidas das mulheres nos três romances parece ser ambígua. O Senhor mata Mikol porque ela foi adúltera, mas vinga Tamar de Onan porque este não a engravida de propósito. Por fim, parece aprovar a astúcia com que Tamar engravida de Judá, permitindo-lhe conceber de gêmeos e continuar viva, ainda que ela tenha agido fora das Suas leis. Todavia, a ambiguidade dessas decisões divinas não pode ser questionada.

O resultado desse temor dos personagens remete à iniciativa de procurar solução para seus problemas em outros deuses. Por isso, inversamente à atitude da feia afirmar que Deus não resolve nada e daí partindo da hipótese de esta ser a razão de ela adorar a outros deuses como Astarté, o vendilhão da primeira parte de OVT recorre a deuses pagãos, mas são estes que não resolvem seus problemas. Ele faz essa reminiscência quando, pensando em obter mais e mais lucros com a comercialização de pombos, se abre a uma perspectiva ecumênica:

Os pombos poderiam ser sacrificados em outros templos, a outros deuses e deusas; não se faria discriminação. Um consórcio de divindades seria assim formado, o interesse comum superando as diferenças de crença, a racionalidade econômica mandando para o espaço as questiúnculas doutrinárias e rituais. O próprio vendilhão, quando vivia no campo e precisava de mais chuva, apelava a todos os deuses da região, que não eram poucos (mesmo assim, às vezes não obtinha mais que um fraco chuveiro). (SCLIAR, 2006, p. 42)

Esse trecho é significativo para mostrar que o vendilhão não temia somente a Jeová, mas também era adepto de um sincretismo religioso que se ajustava ao seu arrivismo. Nessa oscilação de crenças, ele pode ser aproximado à feia, à Tamar, a Shelá, a Salomão. O trecho do livro que demonstra que o vendilhão temia a Deus é o que segue: “E se Deus, aborrecido com os excessos da noite anterior [que o vendilhão teve com sua esposa], tivesse resolvido castigá-lo e afastasse os clientes?” (SCLIAR, 2006, p. 24). Em outras palavras, Jeová é

lembrado pelo castigo que poderia impetrar aos seus filhos, mas não é celebrado por demonstrações de amor.

Na trilogia, Jeová é desapreciado a partir da postura dos sacerdotes e patriarcas, seus representantes na sociedade. Por essa razão, Tamar revela que quando “estava falando com Deus ou com os fiéis”, seu pai era um “homem fechado, enigmático”, mas quando não estava nessa função, para seu “alívio”, “era uma pessoa normal, simpática até” (SCLIAR, 2008, p. 142). No início do segundo segmento do romance, ela havia dito que para ela “papai e Deus eram uma coisa só”, “papai era um clone do Senhor”, já que “na minha cabeça, Deus era igualzinho ao meu pai, os mesmos olhos escuros, insondáveis, a mesma barba negra, enorme, viçosa” (SCLIAR, 2008, p. 139). Portanto, a aversão às atitudes e da imagem do pai era um reflexo que a narradora tinha da aversão do comportamento e da aparência que ela atribuía a Deus.

Se Tamar imaginava Jeová com barbas, a feia não importava se Salomão e as outras pessoas O imaginassem “como um velho de barbas brancas e olhar severo”. Ela se questionava sobre o motivo de ter que descrever Jeová com “barba e não face lisa” já que por vezes ela cogitava se Ele teria de fato alguma característica que lembrasse a forma humana (SCLIAR, 2007, p. 94-95). Já em OVT, não se verifica nenhum personagem concebendo Deus com barbas. A menção a esse item da aparência masculina ocorre quando o narrador pondera que Matias não conseguia ensaiar direito para participar da peça escolar organizada por Félix pois, além de recitar “suas falas em voz baixa, olhando para o chão”, “para cúmulo dos azares, ele não sabia colocar a barba postiça, que ficava sempre torta”. (SCLIAR, 2006, p. 264, 266, 271). É bom observar que a estratégia das narradoras – a feia e Tamar – de atribuírem barbas a Deus e, em seguida, criticá-la é uma interessante atitude dessacralizadora visto que a barba é “símbolo de virilidade, de coragem”, mas também de “sabedoria” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 120). Ou seja, primeiro elas consentem em aceitar Jeová ser representado com barbas; em seguida, apontam que esse item compõe a aparência dos representantes divinos – os patriarcas e os sacerdotes. Por fim,

tentam “varrer” de Deus e dos Seus representantes todo elemento que lhes seja um indicativo de sabedoria, até mesmo um detalhe físico.

Portanto, Deus é “desconstruído” a partir das barbas dos patriarcas, que têm esse item ridicularizado pelas narradoras. Tamar observa que naquela cultura, “a barba era, para os homens de nossa gente, motivo de orgulho; [...] orgulho de quem cumpre suas obrigações para com Deus”. No final da sua narrativa, ela frisa que com o envelhecimento de seu pai “a viçosa barba negra agora tornara-se rala e esbranquiçada e continha permanentemente restos de comida” (SCLIAR, 2008, p. 144, 205). No final da narrativa, os patriarcas com suas barbas desaparecem/morrem e o que subsiste é Tamar com seus cabelos,⁹³ antes demonizados, pois segundo o entendimento vigente em sua tribo,

Os cabelos, inicialmente brotavam viçosos, adubados pelos maus pensamentos emanados da turva mente feminina; cresciam não para baixo, como a modesta e reservada barba, mas para cima, como se quisessem atingir o céu onde estava Deus. Propósito arrogante, de antemão condenado ao fracasso: a vontade divina era incomensuravelmente mais forte. Diante dela os cabelos, por bonitos que fossem, perdiam sua soberba, e eram logo obrigados a uma inflexão que corrigia seu rumo e os dirigia implacavelmente para a terra, a mesma terra que, como destino final (és pó e ao pó retornarás), os fios da barba aceitavam com tão comovente humildade. De tal humildade, porém, não partilhavam os cabelos; como Satã, eles não se conformavam com a derrota. Se não podiam submeter a divindade a seus perversos desígnios, a eles submeteriam os homens, apelando para o que tinham, e têm, de mais vulnerável: o desejo sexual. Sútis tentáculos, sútis serpentes, mais sútis ainda do que a serpente do Paraíso, os cabelos envolveriam os descendentes de Adão e, com essa sedutora manobra, aprisionar-nos-iam para sempre. **Pagãos falavam de uma terrível criatura, uma bela mulher cujos cabelos eram serpentes vivas e venenosas; na verdade, porém, todos os cabelos eram serpentes.** Não por outra razão nossa lei ordenava que ficassem modesta e prudentemente ocultos e era o que eu, para evitar problemas para o meu pai, fazia (SCLIAR, 2008, p. 144, 145, grifo nosso)

Do fragmento acima, a parte destacada parece fazer referência à Medusa, monstro que na mitologia grega era uma das três Górgonas, as outras

⁹³ A mãe de Tamar também considerava seu esposo como um ser frágil, cuja barba não lhe ajudava em nada: “Via-o como um ser superior, mas frágil, vulnerável; um homem cuja **barba**, vestes sacerdotais e virtudes protegiam muito precariamente dos embates da existência num mundo mau e corrupto. Temos de cuidar do pai de vocês, dizia-nos, ele precisa da ajuda da família.” (SCLIAR, 2008, p. 140, 141, grifo nosso).

duas seriam Euríale e Esteno. A Medusa teria sido originalmente uma bela donzela que servia como sacerdotisa do templo de Atena. Um dia ela teria cedido às investidas de Poseidon, o "Senhor dos Mares", e coabitado com ele no próprio templo da deusa Atena que, enfurecida, transformou as lindas madeixas da virgem em serpentes, além de deixar sua face tão horrível de se contemplar que a simples dela transformaria todos que a olhassem em pedra. Medusa acabou sendo decapitada por Perseu. O mito de Medusa foi "eternizado" na tela "Cabeça de Medusa", de Caravaggio. Os autores do *Dicionário de símbolos* explicam que assim como na iconografia hindu os cabelos soltos são quase sempre uma característica das divindades terríveis, o mesmo ocorre com Medusa (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 154). Por isso, no excerto supracitado os cabelos evocam as serpentes e tornam as mulheres uma ameaça à ordem vigente.

Nas páginas 108 e 109 de AMQEB a feia levanta vários questionamentos sobre o sistema do patriarcado que, na sua ótica, foi "o pai de todos os modelos" que se baseiam na manutenção de "um continuum de poder" (SCLIAR, 2007, p. 108). Excetuando os líderes cheios de falhas, a feia aponta Jó, que é "resgatado" pela escriba como um patriarca injustiçado por Jeová. Abraão é outro líder dessa linha que a feia não critica, apenas observando que ele lhe parecia um personagem bem perplexo, "o que explicava sua ansiedade em agradar ao Senhor", aceitando sacrificar o próprio filho. Nas entrelinhas, porém, a escriba parece afirmar que Abraão obedecia a Deus visando depois barganhar com Ele assuntos de seu interesse, como quando pediu para Deus não destruir Sodoma. (SCLIAR, 2007, p. 109). Os patriarcas do MPS também são muito criticados, embora Tamar, a narradora da segunda parte do livro, suavize suas considerações quando se refere ao seu pai, que também era um líder dessa linha. O pai dessa personagem demonstrou compaixão por Er e lhe permitiu ser enterrado dignamente, mesmo sabendo que era um suicida. Em OVT, não há menção ao patriarcado, então os personagens que são atacados são os líderes religiosos do Templo.

Um detalhe curioso é que embora a feia constantemente se valha de atitudes que dessacralizem Jeová, num dado momento da narrativa é ela que é criticada duramente por um escriba, que lhe dá a seguinte indireta: “Escreve aí: Rebeca, mulher de Isaac, era muito bela. Ouviste? Era muito bela. [...] **Feiura, no relato sagrado, não tem vez. Feiura é abominação**” (SCLIAR, 2007, p. 109, grifo nosso). Essa fala do funcionário de Salomão permite a leitura que a protagonista de AMQEB é comparada a uma abominação, é “dessacralizada”, devido a sua fealdade.

Delineada as críticas às atitudes divinas realizadas em AMQEB e em MPS, nota-se que na segunda parte de OVT paira uma crítica indireta ao Senhor quando o padre intercede a Deus pelo reestabelecimento de uma criança e não se sabe se ela foi curada pelo Criador ou pelas compressas frias aplicadas (SCLIAR, 2006, p. 168-169). Nesse segmento do romance, Deus também não livra os índios dos ataques dos bandeirantes, enfim, Ele parece um ser ineficiente. É o deslocamento de Felipe – de volta à aldeia indígena, diante da iminência do ataque dos bandeirantes, que garante a sobrevivência do padre e de todos os índios que viviam ali: apesar de ser um indivíduo de índole duvidosa,

Felipe cavalgou até onde estavam os bandeirantes e pouco depois o grupo todo partia. Armando não tem explicação para esse inesperado e estranho desfecho, mas acha que o aventureiro [Felipe], talvez para poupar o filho recém-nascido [que tivera com a índia Inês e até então somente o desprezava] (mesmo aventureiros têm instintos paternos), conseguiu convencer Bartolomeu Silva a desistir do ataque (SCLIAR, 2006, p. 225-226).

Em sua visão do futuro, a escriba da face horrenda chega a afirmar que “o Jeová **enigmático**, autoritário, seria substituído por um Deus-Pai, todopoderoso, sim, mas ao mesmo tempo misericordioso”. No romance narrado pela feia, ela sabe que naquela cultura Jeová é imaginado “como um velho de barbas brancas e olhar severo”, mas para ela as feições de Deus não importavam, pois ela não o aceitava. E mesmo que a aparência divina fosse essa, para a narradora seria mais aceitável uma “face lisa”, afirmação que já abre espaço para se pontuar a predileção por uma deusa e não por um deus masculino (SCLIAR, 2007, p. 94-

95, 151, grifo nosso). Tamar também prefere uma deusa em vez de Deus por uma questão visual. Ela diz a Shelá que a deusa “pode ser uma mentira, mas é linda, é sedutora. A face dela [...] é uma face sorridente, cúmplice. Amem, é o que a deusa está dizendo, não só para fazer filhos, façam amor para ter prazer, para gozar” (SCLIAR, 2008, p. 197). Servir ao Deus judaico não resolvera seus problemas de falta de sexo e nem de ter um filho, mas a contemplação da deusa solucionou tudo: “talvez por ter olhado a deusa, mudei: quando fiz sexo com teu pai não senti culpa, senti prazer” (SCLIAR, 2008, p. 197). Além disso, nesse ato ela conseguiu engravidar. Para Tamar, se submeter a Jeová também é difícil porque ela é uma artista – aprecia confeccionar esculturas – e a sua religião “não tolera, imagens, mesmo que sejam obras de arte” (SCLIAR, 2008, p. 197). Para agravar ainda mais a questão, a protagonista dessa parte do MPS comunga com a feia a sua revolta contra os “desígnios de Deus”. Ela diz que sempre viveu “aflita, sempre sofrendo, sempre querendo cumprir as disposições patriarcais e os **desígnios de um Deus** que para mim sempre foi **enigmático**, que busco em vão entender” (SCLIAR, 2008, p. 197, grifo nosso). Ambas as personagens não apreciam Deus por ele ser enigmático. Aqui é importante observar que a feia e Tamar diferem muito da sociedade em que estão inseridas, pois parecem ser as únicas que não se conformam com a personalidade de Deus. Em AMQEB, por exemplo, os anciãos, “com sua fama de erudição adquirida ao longo de décadas”, parecem não se incomodar com o “modelo” de um Deus enigmático. Eles impõem à feia que escreva que Jeová aceitou a oferta de Abel mas recusou a de Caim, e a protagonista o faz, pensando consigo mesma: “Deus recusa, por alguma razão que só ele e os anciãos sabiam, as oferendas de Caim” (SCLIAR, 2007, p. 104).

A sedução suscitada pela deusa pagã atinge até mesmo um dos patriarcas. Na parte inicial do MPS, Shelá observa que seu pai se sente tentado a entrar num templo estranho às suas crenças. O narrador se pergunta se a morte de seus dois irmãos poderia ter provocado em seu pai uma inusitada rebeldia, um amargo ressentimento por meio dos quais o patriarca “quisesse desafiar, ou ofender, o Deus que matara seus filhos”. Nesse ínterim, Shelá conjectura: “Talvez estivesse em busca de uma divindade mais compassiva, uma deusa que,

exatamente por ser deusa, entendesse melhor a aflição humana”. O pai de Shelá, “um patriarca, um homem de respeito” e que “sempre defendera sua crença” em “seu Deus, o único verdadeiro”, deveria cuspir no solo e ignorar as meretrizes, mas acaba deitando-se com uma delas – na verdade, Tamar (SCLIAR, 2008, p. 111-113). Com essa atitude, ele renega na prática o que defendia como líder religioso. Já na segunda narrativa do MPS, outro patriarca, o pai da narradora, comete um “ato dessacralizador”, alegando que já não entendia direito o que Jeová lhe dizia, suspeitando “que o problema estivesse na própria voz de Deus, que, por algum motivo, tornara-se rouca, gutural, incompreensível” (SCLIAR, 2008, p. 205).

6 CONCLUSÃO

Ao final desta pesquisa, verificou-se que as obras AMQEB, MPS e OVT constituem, sim, uma trilogia, não somente devido à reelaboração de passagens e personagens bíblicas, mas principalmente pelas múltiplas formas de dessacralização do Deus judaico-cristão. A recriação desses livros difere dos demais textos de Scliar construídos a partir da *Bíblia* justamente nesse quesito.

Considerando-se o processo de criação de Scliar, a tríade guarda relações com outras obras do escritor no que se refere ao tempo alongado para elaboração. Isso foi demonstrado no primeiro capítulo, no qual se verificou uma relação de livros que levaram anos para serem finalizados. Seguem alguns deles, acompanhados, respectivamente, dos estudiosos responsáveis por essas constatações: *A estranha nação de Rafael Mendes* (ZILBERMAN, 2009, p. 118), *Cenas da vida minúscula* (ZILBERMAN, 2009, p. 118), *A majestade do Xingu* (ZILBERMAN, 2009, p. 119), *Doutor Miragem* (SCLIAR, 2012, p. 27). O mesmo ocorreu com AMQEB (BONASSI; ALVES, 2002, p. 18), MPS (MOREIRA, 2009) e OVT (ZILBERMAN, 2009, p. 118; SCHWARTZ, 1996, p. 5). Para se chegar a essa conclusão as entrevistas foram muito válidas.

A hipótese de que a trilogia seria resultante da encomenda de Luiz Schwarcz, editor de Scliar na Companhia das Letras, foi um importante ponto de partida para se entender melhor a criação do escritor gaúcho, sendo útil para constatar que a produção de *Sonhos tropicais* iniciou-se a partir da sugestão de Schwarcz (SALLUM, 1997, p. 10; KORACAKIS, 2006, p. 101, 115), assim como *Os leopardos de Kafka* e *Na noite do ventre, o diamante* (KORACAKIS, 2006, p. 115, 147). Porém, em relação à AMQEB, OVT e MPS, sabe-se que destas apenas a última foi de fato encomendada pelo editor de Scliar (MOREIRA, 2009).

A tese também demonstrou que na carreira de Scliar foram publicadas muitas obras com temática médica e em seus textos vigora a clareza para o leitor, até mesmo quando se trata de se falar de enfermidades, conforme se nota em *A linguagem médica*, obra do autor editada em 2002. O que é diferenciado em AMQEB, MPS e OVT é que as moléstias que afetam certas personagens

constituem uma estratégia narrativa importante para suscitar a dessacralização. Por exemplo: o tumor irreversível de Mikol e o descaso de Salomão oportunizam à feia se irar contra “o desígnio divino [...] “que deixa morrer uma pobre mulher que nunca fez mal a ninguém” (SCLIAR, 2007, p. 125). No MPS, a enfermidade que leva à morte Onan, marido de Tamar, possibilita a ela concluir que Jeová é um assassino: a narradora conta para seu pai que o esposo se recusava a ejacular dentro dela e, na condição de sacerdote, seu genitor pronuncia que Onan “está condenado”. Logo, o rapaz morre de uma “doença devastadora” e Tamar se “encheu de ódio” contra seu pai “e contra sua divindade” por achar que “nem o pior dos mortais merecia aquilo” (SCLIAR, 2008, p. 172-175). Na segunda parte de OVT há um episódio construído de modo a permitir dúvidas se foi Deus mesmo quem curou uma criança indígena que estava muito febril. O padre leva a criança para sua casa e passa a noite toda colocando-lhe compressas frias e pedindo a Jeová que lhe restaure a saúde. De madrugada, a febre começa a baixar e ao meio-dia a criança já apresenta bons sinais de recuperação. Em nenhum instante o narrador diz que foi Deus quem curou a criança, se limitando a mencionar que a pequenina ficou melhor. Todavia, depois desse incidente o padre fica prestigiado como líder espiritual da aldeia (SCLIAR, 2006, p. 167-168). Se se considerar o que diz o narrador nas entrelinhas, não se sabe ao certo se o doente foi curado por um milagre ou se pelas incessantes compressas frias.

Quanto aos paratextos, constatou-se que eles contribuem para instaurar a dessacralização, pois tanto a epígrafe de AMQEB, como os prefácios e posfácios de MPS e as seções que dividem os três segmentos de OVT estão associados ao projeto dessacralizador. Isso não foi verificado em outras obras do escritor, que se vale frequentemente de diversos paratextos, conforme foi demonstrado.

Nos três livros em análise, verifica-se que ocorre uma dessacralização do Deus do Judaísmo e do Cristianismo, bem como dos Seus mandamentos, registrados na *Bíblia*, “coletânea” que contém livros dessas duas religiões. Nesse sentido, se confirma a hipótese que supunha que o emprego dos pássaros, presente em trechos de *A guerra no Bom Fim*, primeiro romance de Scliar e em

alguns outros textos do escritor gaúcho, receberia um tratamento diferenciado na trilogia. Isso realmente ocorre, pois em AMQEB, MPS e OVT as aves têm propósitos dessacralizadores: uma parcela dessa dessacralização se dá com o foco na onisciência e onipresença da ave, em contraposição a esses respectivos atributos de Deus cujos olhos perpassam toda a terra, conforme se lê na *Bíblia*: “Os olhos do Senhor estão em todo lugar, contemplando os maus e os bons” (Provérbios 15. 3).

O dessacralizar também se verifica quando os personagens demonstram preferência pela bruxaria e por crenças ocultistas que vão de encontro ao que preconiza os preceitos das religiões acima citadas. Também ocorre quando, por meio de atitudes dos personagens, Deus é preterido em função de outros deuses, ou ainda quando imperam atitudes oscilantes dos personagens que creem no Senhor, mas com uma postura crítica que suscita muitas objeções e questionamentos. Deus também é atacado quando é adorado junto com outras divindades, já que somente a Ele cabe adoração. Ainda é importante observar que a dessacralização presente em AMQEB, MPS e OVT acontece num nível múltiplo: ocorre num plano explícito, mas também numa dimensão profunda, nas entrelinhas. No caso da feia, por exemplo, ela fala mal de Jeová, mas a dessacralização não se instaura somente nesse nível visível, já que a sutil eleição de outras divindades e símbolos pagãos põe Deus em segundo plano ou o hostiliza.

As obras em análise têm algo em comum quanto a sua construção. Os conflitos interiores e a dessacralização também se efetivam por conta do deslocamento de personagens de um espaço para outro. Em AMQEB, a feia se deslocou do campo para o palácio, onde passa a escrever o livro encomendado por Salomão e a questionar Jeová nesse processo. No MPS, Tamar precisa sair de sua tribo para no caminho de Enaim seduzir Judá e conseguir engravidar deste. Na parte inicial de OVT, o protagonista parte do campo para a cidade e lá se insere no comércio de pombos para sacrifício no culto judaico. No segundo segmento desse mesmo livro, o padre sai do seu seminário para ser um líder espiritual numa aldeia indígena no meio do mato. Somente na última parte de OVT

não há deslocamento de personagens no sentido de provocar conflitos. Nas obras AMQEB, MPS e OVT há uma unidade estrutural no que tange à presença de personagens arrivistas e do emprego do tempo cronológico, conforme se cogitou com as primeiras leituras dos livros.

Se os livros da trilogia forem apreciados numa sequência histórica é possível que se possa dizer que em MPS houve uma tentativa de retomada de AMQEB no que tange à presença de narradora protagonista. Nas três obras ocorre a dessacralização, porém em OVT só há narradores masculinos, aos quais faltam a “simpatia” e as sutilezas que abundam na feia e em Tamar. Talvez depois de publicar AMQEB e OVT o escritor tenha se dado conta disso e em MPS proporcionasse o retorno de uma narradora (Tamar). Também pode ser que Scliar tenha percebido que foi laureado com o Prêmio Jabuti por AMQEB mas não por OVT e por isso tenha retornado às “origens” de seu projeto dessacralizador com a publicação de MPS. Coincidentemente ou não, com MPS Scliar voltou a receber um Jabuti e a estética da dessacralização teve sequência.

Em conformidade com outra das hipóteses levantadas, quanto ao foco narrativo predominam narradores protagonistas e narradores heterodiegéticos. Esses narradores são muito críticos e nesse âmbito empreendem uma ácida dessacralização de Jeová. O humor também comparece, como uma importante ferramenta na construção de situações e reflexões que promovem a dessacralização.

Diante de tudo que foi averiguado, conclui-se que AMQEB, MPS e OVT foram arquitetados com mestria por Scliar, constituindo-se numa trilogia dessacralizadora de agradável leitura.

REFERÊNCIAS: ⁹⁴

OBRAS DE MOACYR SCLIAR

Contos:

SCLIAR, Moacyr. *Histórias de um médico em formação*. [São Paulo]: Difusão da Cultura, 1962.

_____; STEIN, Carlos. *Tempo de espera*. [São Paulo]: Difusão, 1964.

_____. *O carnaval dos animais*. 2. ed. reform. São Paulo: Ediouro, 2001. (Prestígio) [1968]

_____. *Os mistérios de Porto Alegre*. Porto Alegre: Artes e ofícios, 1975.

_____. *A balada do falso Messias*. São Paulo: Ática, 1976.

_____. *Histórias da terra trêmula*. São Paulo: Escrita, 1977.

_____. *O anão no televisor*. Porto Alegre: Globo, 1979.

_____. *Os melhores contos de Moacyr Scliar*. 6. ed. São Paulo: Global, 2003. (Coleção Melhores Contos / Direção Edla van Steen) [1984]

_____. *Dez contos escolhidos*. Brasília: Horizonte, 1984.

_____. *O olho enigmático*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

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

_____. *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *O amante da Madona*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

_____. *Os contistas*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

⁹⁴ Segundo Carlos Herculano Lopes no artigo “Universo literário de Moacyr Scliar”, após a morte de Scliar, uma das preocupações da família dele é reunir em no máximo quatro editoras toda a obra de Scliar. “Ele tem trabalhos lançados por mais de 20 editoras, de algumas nem sabíamos, e isso torna o controle mais difícil”. Disponível em: <<http://www.scliar.org/moacyr/noticias/universo-literario-de-scliar/>>. Acesso em 20 maio 2014. Para realizar essa pesquisa com mais consistência, procurou-se adquirir o máximo de livros do escritor, mas **ao listá-los procurou-se colocar entre colchetes as datas originais de cada publicação, o que torna essa relação mais cronológica**. Para tal, baseou-se nas seções “Obra e fortuna crítica”, do livro *O viajante transcultural: leituras da obra de Moacyr Scliar* (2004), organizado por Regina Zilberman e Zilá Bernd (p. 211-218) e “Cronologia da vida e obra”, do livro *Tributo a Moacyr Scliar*, organizado por Zilá Bernd, Maria Eunice Moreira e Ana Maria Lisboa de Mello (p. 207-211). Também foi consultado o *site* oficial do escritor. Disponível em: <<http://www.scliar.org/moacyr/sobre/premios/>>. Acesso em 15 jun. 2014.

_____. *Histórias para (quase) todos os gostos*. 4. ed. Porto Alegre: L&PM, 2010. [1998]

_____. A balada do falso Messias; Zap. In: MORICONI, Italo (Org.). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000. p. 352-357, 555-556.

_____. *Pai e filho, filho e pai*. Porto Alegre: L&PM, 2002.

_____. *Mãe judia, 1964*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. (Coleção Vozes do Golpe)

Romances:

SCLIAR, Moacyr. *A guerra no Bom Fim*. Porto Alegre: L&PM, 2013a. [1972]

_____. *O exército de um homem só*. Porto Alegre: L&PM, 1973.

_____. *Os deuses de Raquel*. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 1978. [1975]

_____. (*O ciclo das águas*). São Paulo: Círculo do Livro, s.d. [1977]

_____. *Mês de cães danados*. Porto Alegre: L&PM, 2011. (Coleção L&PM POCKET, vol. 272) [1977]

_____. *Doutor Miragem*. Porto Alegre: L&PM, 2010. (Coleção L&PM POCKET, vol. 126) [1978]

_____. *Os voluntários*. Porto Alegre: L&PM, 2011. (Coleção L&PM POCKET, vol. 253) [1979]

_____. *O centauro no jardim*. 10 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. [1980]

_____. *Max e os felinos*. Porto Alegre: L&PM, 2013. [1981]

_____. *A festa no castelo*. Porto Alegre: L&PM, 2011. (Coleção L&PM POCKET, vol. 209) [1982]

_____. *A estranha nação de Rafael Mendes*. São Paulo: Círculo do Livro, s.d. [1983]

_____. *Cenas da vida minúscula*. Porto Alegre: L&PM, 1991.

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

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

- _____. *A mulher que escreveu a Bíblia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. (Companhia de Bolso) [1999]
- _____. *Os leopardos de Kafka*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. *Éden-Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *Uma história farroupilha*. Porto Alegre: L&PM, 2004. (Coleção L&PM POCKET, vol. 388)
- _____. *Na noite do ventre, o diamante*. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2005.
- _____. *Os vendilhões do templo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *Manual da paixão solitária*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *Eu vos abraço, milhões*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Narrativa em quadrinhos:

- _____; GUIMARÃES, Josué; VERÍSSIMO, Luis Fernando. *Pega pra Kapput!* Porto Alegre: L&PM, 2004. [1977]

Literatura Infanto-Juvenil:

- SCLIAR, Moacyr. *Cavalos e obeliscos*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981. (Novelas, 4)
- _____. *Memórias de um aprendiz de escritor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1984.
- _____. *Introdução à prática amorosa*. São Paulo: Scipione, 1995. [1988]
- _____. *No caminho dos sonhos*. São Paulo: Ática, 2005. (Coleção Moacyr Scliar) [1988]
- _____. *O tio que flutuava*. São Paulo: Ática, 1988. (Série Rosa dos Ventos)
- _____. *Os cavalos da República*. 2. ed. São Paulo: FTD, 1990. (Coleção Outras páginas da história) [1989]
- _____. *Pra você eu conto*. 5. ed. São Paulo: Atual, 1990. (Série Transas e tramas) [1991]

- _____. *O Rio Grande Farroupilha*. São Paulo: Ática, 1995. [1993]
- _____. *Uma história só pra mim*. São Paulo: Atual, 1994.
- _____. *Um sonho no caroço do abacate*. 8. ed. São Paulo: Global, 2002. (Coleção Jovens inteligentes) [1995]
- _____. *Câmera na mão, O Guarani no coração*. São Paulo: Ática, 1998. (Coleção Descobrindo os clássicos)
- _____. *A colina dos suspiros*. São Paulo: Moderna, 1999.
- _____. *O livro da medicina*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2000.
- _____. *O mistério da Casa Verde*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2008. (Coleção Descobrindo os clássicos) [2000]
- _____. *Ataque do comando P. Q.* São Paulo: Ática, 2002. (Coleção Descobrindo os clássicos) [2001]
- _____. *O irmão que veio de longe*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2002.
- _____. *Aquele estranho colega, o meu pai*. São Paulo: Atual, 2002.
- _____. *As pernas curtas da mentira*. São Paulo: Moderna, 2002.
- _____.; PAES, José Paulo; HATOUM, Milton; COELHO, Marcelo; VARELLA, Dráuzio. *Era uma vez um conto*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2002. (Coleção Literatura em minha casa; v. 2)
- _____. *O sertão vai virar mar*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2008. 120 p. (Coleção Descobrindo os clássicos) [2002]
- _____. *Aprendendo a amar e a curar*. São Paulo: Ática, 2003.
- _____. *Navio das cores*. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2003.
- _____. *Nem uma coisa, nem outra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- _____.; FONSECA, Rubem; MIRANDA, Ana. *Pipocas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. (Coleção Literatura em minha casa; 8ª. série, v. 2. Crônica e conto)
- _____. *Um menino chamado Moisés*. São Paulo: Ática, 2004.
- _____. *Respirando liberdade*. São Paulo: Larousse do Brasil, 2005. (Coleção Tempo de descoberta)
- _____. *O amigo de Castro Alves*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2008. (Coleção Descobrindo os clássicos) [2005]

- _____. *Ciumento de carteirinha*. São Paulo: Ática, 2006. (Coleção Moacyr Scliar)
- _____. *O menino e o bruxo*. São Paulo: Ática, 2007. (Coleção Moacyr Scliar)
- _____. *ABC do mundo judaico*. São Paulo: Edições SM, 2007.
- _____. *A palavra mágica*. São Paulo: Moderna, 2007.
- _____. (Org.). *Leituras de escritor*. 2. ed. São Paulo: Comboio de Corda, 2009. (Coleção Leituras de escritor) [2008]
- _____. *A voz do poste*. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2008.
- _____. *Deu no jornal*. Porto Alegre: Edelbra, 2009.
- _____. *Contos e crônicas para ler na escola*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

Crônicas:

- FISCHER, Luís Augusto (Org.). *Moacyr Scliar*. São Paulo: Global, 2004. (Coleção Melhores Crônicas / Direção Edla van Steen)
- SCLIAR, Moacyr. *A massagista japonesa*. Porto Alegre: L&PM, 1984. (Coleção RBS)
- _____. *Um país chamado infância*. Porto Alegre: Sulina, 1989.
- _____. *Dicionário do viajante insólito*. Porto Alegre: L&PM, 2011. (Coleção L&PM POCKET, vol. 329) [1995]
- _____. *Minha mãe não dorme enquanto eu não chegar*. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 1996. (Coleção A leitura é uma aventura) [1996]
- _____. *Porto de histórias: mistérios e crepúsculo de Porto Alegre*. Rio de Janeiro: Record, 2000. (Coleção Metrôpoles)
- _____. *A língua de três pontas: crônicas e citações sobre a arte de falar mal*. Porto Alegre: Artes e ofícios, 2001.
- _____. *O imaginário cotidiano*. 2. ed. São Paulo: Global, 2002. [2001]
- _____. *et al. Pátria estranha*. São Paulo: Nova Alexandria, 2002.
- _____. *Histórias de Porto Alegre*. Porto Alegre: L&PM, 2005.

_____. *O olhar médico: crônicas de medicina e saúde*. São Paulo: Editora Ágora, 2005.

_____. *Do jeito que nós vivemos*. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2007.

_____. *Histórias que os jornais não contam*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

ZILBERMAN, Regina (Org.). *A poesia das coisas simples: crônicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ZILBERMAN, Regina (Org.). *Território da emoção: crônicas de medicina e saúde*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ZILBERMAN, Regina (Org.). *A banda na garagem*. Porto Alegre, RS: Edelbra, 2014.

Ensaios:

_____. *A condição judaica*. Porto Alegre: L&PM, 1987. [1985]

_____. *Do mágico ao social: a trajetória da saúde pública*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

_____. *Cenas médicas*. Porto Alegre: Editora Artes e ofícios, 2002. [1987]

_____. *Caminhos da esperança: a presença judaica no Rio Grande do Sul*. Rio de Janeiro: Editora Riocell, s.d. [1990]

_____; FINZI, Patrícia; TOKER, Eliahu. *Do Éden ao divã: humor judaico*. 5. ed. São Paulo: Shalom, 1991. [1990]

_____. *Se eu fosse Rothschild: citações que marcaram a trajetória do povo judeu*. Porto Alegre: L&PM, 1993.

_____. *Judaísmo: dispersão e unidade*. São Paulo: Ática, 1994.

_____. *Oswaldo Cruz: cadeira 5, ocupante 2*. 2. ed. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2012. (Essencial; 1) [1996]

_____. *A paixão transformada: história da medicina na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____; SOUZA, Márcio. *Entre Moisés e Macunaíma: os judeus que descobriram o Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003. [2000].

_____. *Meu filho, o doutor: medicina e judaísmo na história, na literatura e no humor*. Porto Alegre: Artmed Editora, 2001 [2000].

_____. *A face oculta: inusitadas e reveladoras histórias da medicina*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.

_____. *A linguagem médica*. São Paulo: Publifolha, 2002. (Coleção Folha explica)

_____. *Oswaldo Cruz & Carlos Chagas: o nascimento da ciência no Brasil*. São Paulo: Odysseus, 2002.

_____ *et al.* *Saúde pública: histórias, políticas e revolta*. São Paulo: Scipione, 2002.

_____. *Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Um olhar sobre a saúde pública*. São Paulo: Scipione, 2003.

_____. Moacyr Scliar. In: _____; AJZENBERG, Bernardo; CONY, Carlos Heitor; CALLIGARIS, Contardo; PINTO, Manuel da Costa; KEHL, Maria Rita; HORTA, Nina; RAMOS, Nuno. *Ilha deserta: livros*. São Paulo: Publifolha, 2003. p. 125-147. 188 p.

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

_____. *Enigmas da culpa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007. (Coleção Filosófica)

_____; MACHADO, Ana Maria. *Amor em texto, amor em contexto: um diálogo entre escritores*. Campinas, SP: Papyrus 7 Mares, 2009. (Coleção Papyrus Debates)

_____; ALVES, Rubem. *Rubem Alves & Moacyr Scliar conversam sobre o corpo e a alma*. 2. ed. Campinas, SP: Saberes Editora, 2012. [2011]

CRÔNICAS DE MOACYR SCLiar UTILIZADAS NESTA PESQUISA

SCLiar, Moacyr. Uma discreta sinfonia para duas gerações. In: ZILBERMAN, Regina (Org.). *A poesia das coisas simples: crônicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 46-49.

_____. Erico, literatura e medicina. In: ZILBERMAN, Regina (Org.). *A poesia das coisas simples: crônicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 26-28.

_____. Que país é este? O impasse da literatura brasileira. In: ZILBERMAN, Regina (Org.). *A poesia das coisas simples: crônicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 32-34.

_____. Quem são os vendilhões do Templo? In: ZILBERMAN, Regina (Org.). *A poesia das coisas simples: crônicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 63-64.

_____. Ciência e ficção. In: ZILBERMAN, Regina (Org.). *Território da emoção: crônicas de medicina e saúde*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 100-101.

_____. Os pássaros (versão brasileira). In: FISCHER, Luís Augusto (Org.). *Moacyr Scliar*. São Paulo: Global, 2004. . p. 161-162. (Coleção Melhores Crônicas / Direção Edla van Steen)

DEMAIS ESTUDOS E TEXTOS SOBRE MOACYR SCLiar

BERND, Zilá; MOREIRA, Maria Eunice; MELLO, Ana Maria Lisboa de (Orgs). *Tributo a Moacyr Scliar*. Porto Alegre, RS: EDIPUCRS, 2012. 219 p. (Série Memória das Letras; 24)

BERND, Zilá; ZILBERMAN, Regina (Orgs). *O viajante transcultural: leituras da obra de Moacyr Scliar*. Porto Alegre, RS: EDIPUCRS, 2004. (Coleção Literatura Brasileira. Grandes autores; 1)

CAVALCANTI, Geraldo Holanda. *O Cântico dos Cânticos: um ensaio sobre a interpretação através de suas traduções*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

CEZAR, Marina Coelho Moreira. *Do ensino da língua literária e do sentido: reflexões, buscas, caminhos*. 1997. Tese. Área de concentração: Estudos Literários. Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 1997.

GRAIEB, Carlos. No início era ela: E se a *Bíblia* tivesse sido escrita por uma mulher? In: *Revista Veja*. São Paulo: Ed. Abril, n. 42, 20 out. 1999. p. 197.

LAJOLO, Marisa. Moacyr Scliar – realidade com muita fantasia. In: *Histórias sobre ética*. 5. ed. São Paulo: Editora Ática, 2003. p. 39. (Para gostar de ler; 27).

LEONEL, João. *Os vendilhões do Templo: uma experiência de leitura*. In: PEREIRA, Helena Bonito (Org.). *Novas leituras da ficção brasileira no século XXI*. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2011. p. 225-247.

LOPES, Carlos Herculano. Universo literário de Moacyr Scliar. Disponível em: <<http://www.scliar.org/moacyr/noticias/universo-literario-de-scliar/>>. Acesso em 20 maio 2014.

LUCAS, Fábio. Apresentação. In: _____. (Org.). *Contos da repressão*. Rio de Janeiro: Record, 1987. p. 7-16.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. Moacyr Scliar, contista. In: BERND, Zilá; ZILBERMAN, Regina (Orgs). *O viajante transcultural: leituras da obra de Moacyr Scliar*. Porto Alegre, RS: EDIPUCRS, 2004. p. 137-151. (Coleção Literatura Brasileira. Grandes autores; 1)

PINTO, Manuel da Costa. Moacyr Scliar. In: _____. *Literatura brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2004. p. p. 108-110.

PINTO, Manuel da Costa. Moral da fábula. In: Guia Folha 27 de abril de 2013, São Paulo: *Folha de São Paulo*, p. 4.

_____. Tradição judaica aparece desde o seu [de Scliar] primeiro romance. In: São Paulo: *Folha de São Paulo*, 28 fev. 2011, p. 5. (Seção “Opinião”). (Caderno “Folha Ilustrada”).

STYCER, Maurício. Obras descrevem a vida de prostitutas judias no Brasil. São Paulo: *Folha de São Paulo*, 31 jan. 1993, p. 6. (Seção “Livros”).

SZKLO, Gilda Salem. *O Bom Fim do shtetl*: Moacyr Scliar. São Paulo: Perspectiva, 1990.

ZILBERMAN, Regina. Cronista e leitor. In: _____. (Org.). *A poesia das coisas simples*: crônicas. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 9-17.

_____. A guerra de Joel. In: SCLIAR, Moacyr. *A guerra no Bom Fim*. Porto Alegre: L&PM, 2013. p. 17-18.

ZILBERMAN, Regina. Leitura prazerosa sobre a saúde. In: _____. (Org.). *Território da emoção*: crônicas de medicina e saúde. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 9-18.

TEXTOS E DEPOIMENTOS CONCEDIDOS POR MOACYR SCLIAR

SCLIAR, Moacyr. Apresentação. In: CAVALCANTI, Geraldo Holanda. *O Cântico dos Cânticos*: um ensaio sobre a interpretação através de suas traduções. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005. p. 11.

SCLIAR, Moacyr. A controvérsia sobre *Max e os felinos* e *Life of Pi*. In: _____. *Max e os felinos*. Apresentação: Regina Zilberman. Porto Alegre: L&PM, 2013. p. 19-32.

_____. As expressões da fé judaica. In: *Revista Língua Portuguesa* – Edição Especial Religião. São Paulo: Editora Segmento, s. d. p. 16-21.

_____. Literatura é uma forma de vida. In: _____. *O tio que flutuava*. São Paulo: Ática, 1988. p. 3-5. (Série Rosa dos Ventos)

TEXTOS E DEPOIMENTOS SOBRE MOACYR SCLIAR

Guia da Folha de 18 a 24 de janeiro de 2013, São Paulo: *Folha de São Paulo*, p. 10.

KORACAKIS, Teodoro. A Companhia das Letras e o papel do editor na ficção brasileira contemporânea. Disponível em:

<[www.avatar.ime.uerj.br/cevcl/.../Textos%20Abralic%20\(Teodoro\).doc](http://www.avatar.ime.uerj.br/cevcl/.../Textos%20Abralic%20(Teodoro).doc)>. Acesso em 30 set 2014.

MOREIRA, Carlos André. Castos registros de um libertino. Disponível em: <<http://wp.clicrbs.com.br/mundolivro/2009/03/19/castos-registros-de-um-libertino/?topo=13,1,1,,13#respond>>. Acesso em 30 set. 2014.

SCLIAR quis processar Martel por plágio, diz editor Luiz Schwarcz. In: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 fev. 2013, p. E4. (Caderno “Folha Ilustrada”).

STRECKER, Marcos. Moacyr Scliar é o grande vencedor do 51º Jabuti. In: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 06 nov. 2009, p. 8. (Caderno “Ilustrada”)

ENTREVISTAS CONCEDIDAS POR MOACYR SCLIAR

BONASSI, Fernando; ALVES, Terciane. Mulher e religião. In: MARETTI, Eduardo (Org.). *Escritores: entrevistas da Revista Submarino*. São Paulo: Limiar, 2002. p. 17-20.

RIBEIRO, Teresa. Começa hoje em São Paulo a 5ª. Bienal Nestlé. São Paulo: *Folha de São Paulo*, 1 jul. 1991, p. 5. (Caderno “Folha Ilustrada”).

SALLUM, Erika. Livro de Moacyr Scliar é biografia romanceada. São Paulo: *Folha de São Paulo*, 12 abril 1997, p. 10. (Caderno “Folha Ilustrada”).

_____. Revolta da Vacina vira ‘Sonhos Tropicais’. São Paulo: *Folha de São Paulo*, 12 abril 1997, p. 10. (Caderno “Folha Ilustrada”).

SCLIAR, Moacyr. Entrevista. In: DORF, Mona. *Autores e ideias: entrevistas*. São Paulo: Editora Saraiva, 2010. p. 207-214.

_____. Páginas de uma vida. In: *Coleção E com a palavra: textos originalmente publicados na Revista E do Sesc São Paulo*. São Paulo: Sesc São Paulo; Lazuli Editora Limiar, 2004. p. 105-108.

SCLIAR, Moacyr. Entrevista. Disponível em: <<http://www.jornalolince.com.br/2008/nov/entrevista/scliar.php>>. Acesso em: 08 jul. 2014.

SCHWARTZ, Adriano. A literatura do conflito: Moacyr Scliar fala sobre seus “Contos Reunidos”. São Paulo: *Folha de São Paulo*, 04 fev. 1996, p. 5.

TÂNIA Carvalho entrevista Moacyr Scliar. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=l3fXFgFkdxw>>. Acesso em: 07 out. 2014.

TRIGO, Luciano. Entrevista: Moacyr Scliar. Disponível em: <<http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2009/01/08/entrevista-moacyr-scliar/>>. Acesso em: 20 maio 2014.

ZILBERMAN, Regina. Do Bom Fim para o mundo: entrevista com Moacyr Scliar. In: *WebMosaica*: revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall. v. 1, n. 2, jul.-dez. 2009. p. 116-120. Disponível em: <<http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCoQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.seer.ufrgs.br%2Fwebmosaica%2Farticle%2Fdownload%2F11987%2F7128&ei=uwt7U63bG8SBqgbEp4H4CA&usg=AFQjCNE68PxXEbR5VSKFGeWVYGkBaOKliQ>>. Acesso em: 20 maio 2014.

REFERENCIAIS TEÓRICOS (POR ÁREA)

a) TEORIA LITERÁRIA:

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca*: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura. Tradução de Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. 3. ed. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

COELHO, Fabiana Garcia. *A construção do (s) arrivismo (s) em Balzac e Alencar*. 2012. Dissertação. Área de concentração: Estudos Literários. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*: literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

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

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. 3. ed. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. (Biblioteca do Pensamento Moderno)

FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Tradução de Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

_____. O humor. In: _____. *O futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos (1927-1931)*. Trad. do alemão e inglês sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 165-169. (Edição *standard* brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. XXI)

GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2001.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009. p. 131-135, 141.

KORACAKIS, Teodoro. *A Companhia e as Letras: um estudo sobre o papel do editor na literatura*. Tese apresentada na UERJ para a obtenção do título de Doutor em Literatura Comparada. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Orientador: Prof. Dr. Italo Moriconi. 2006. 216 p.

LAJOLO, Marisa. *Como e por que ler o romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

LOBO, Luiza. *Crítica sem juízo: ensaios*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993. (Ensaio e crítica)

MENESES, Adélia Bezerra de. *As portas do sonho*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

PRADO, Raquel de Almeida. *Perversão da retórica, retórica da perversão: moralidade e forma literária em As ligações perigosas de Choderlos de Laclos*. São Paulo: Ed. 34, 1997. p. 53.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. Tradução Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992. (Série Fundamentos, 84)

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. (Série Fundamentos).

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1999.

b) ANÁLISES BÍBLICAS:

ANDRADE, Altamir Célio. Exílio, deslocamento e estratégias de sobrevivência: questões literárias e culturais na narrativa bíblica de Tamar. In: FERRAZ, Salma; MAGALHÃES, Antonio Carlos; LEONEL, João; LEOPOLDO. Raphael Novaresi (Orgs.). *Teologias e literaturas 4: profetas e poetas: entre os céus e a terra*. São Paulo: Fonte Editorial, 2013. p. 259-270.

AROLA, Raimón. *Simbolismo del Templo*. Barcelona: Obelisco, 1986. (Coleção Testigos de la Tradición)

BÍBLIA DE ESTUDO APLICAÇÃO PESSOAL. Tradução de João Ferreira de Almeida. Ed. rev. e corrig. Rio de Janeiro: CPAD, 2004.

BLOOM, Harold. *Onde está sabedoria?* Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2008.

BROWNING, W. R. F. *Dictionary of the Bible*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

CHAMPLIN, R. N. *Enciclopédia de Bíblia, Teologia e Filosofia*. Trad. João Marques Bentes. São Paulo: Editora Candeia, 1991, v. 1, p. 406.

FRYE, Northrop. *O Código dos Códigos: a Bíblia e a Literatura*. Tradução de Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

GALIMBERTI, Umberto. *Rastros do sagrado*. Tradução de Euclides Luiz Calloni. São Paulo: Paulus, 2003.

GEISLER, Norman L.; HOWE, Thomas. *Manual popular de dúvidas, enigmas e "contradições" da Bíblia*. Tradução de Milton Azevedo Andrade. São Paulo: Mundo Cristão, 1999.

LANDY, Francis. O Cântico dos Cânticos. In: ALTER, Robert; KERMODE, Frank (Orgs.). *Guia literário da Bíblia*. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Ed. UNESP, 1997. p. 327-341.

LEONEL, João. [A Bíblia e Os vendilhões do Templo]. 10 mar. 2013. p. 6. Slide.

MATHER, George A.; NICHOLS, Larry A.; SCHMIDT, Alvin J. *Dicionário de religiões, crenças e ocultismo*. Tradução de Josué Ribeiro. São Paulo: Ed. Vida, 2000. p. 353.

METZGER, Bruce M.; COOGAN, Michael D. *Dicionário da Bíblia*. Vol. I – As pessoas e os lugares. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *O diabo no imaginário cristão*. São Paulo: Ática, 1986.

c) DEMAIS SUPORTES PARA ANÁLISES:

BUENO, Francisco da Silveira. *Dicionário escolar da língua portuguesa*. 11. ed. Rio de Janeiro: Fundação de Assistência ao Estudante, 1986.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 26. ed. rev. e ampl. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

CID-10: Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas Relacionados à Saúde. Tradução Centro Colaborador da OMS para a Classificação de Doenças em Português. 8. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 3. ed. rev. e atual. Curitiba: Positivo, 2004.

GALLO, Ivone Cecília D'Avila. *O Contestado: o sonho do milênio igualitário*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1999. (Coleção Pesquisas)

GARDINER, Philip. *O código de James Bond: o mundo secreto de Ian Fleming e James Bond*. Tradução de Claudia Gerpe Duarte. São Paulo: Cultrix, 2008.

KLEIN, Joshua. Os pássaros. In: SCHNEIDER, Steven Jay (Editor geral). *1001 filmes para ver antes de morrer*. edição especial de 10 anos. Trad. Carlos Irineu da Costa *et al.* Rio de Janeiro: Sextante, 2013. p. 402.