

DIALETICA DO RESGATE: UMA LEITURA DE

MOACYR SCLiar


por

Silvia Palma Sampaio Ciccu

Dissertação apresentada ao Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Este exemplar é a redação final da Tese defendida por Silvia Palma Sampaio Ciccu e aprovada pela Comissão Julgadora em 15/08/85

CAMPINAS - 1985


Jesus Antônio Durigan
Presidente da Banca

COMISSÃO JULGADORA

Jesus Antonio Durigan (Orientador)

Marisa Philbert Lajolo

Carlos Alberto Vogt

Adélia Bezerra de Menezes (Suplente)

AGRADEÇO

- . a meu orientador
Jesus Antonio Durigan
pela disponibilidade responsável e apoio
amigo.
- . aos professores do curso de pós-graduação
- . aos demais professores e funcionários do
Instituto de Estudos da Linguagem
- . aos primeiros mestres
Maria Lúcia Santaella Braga
Flávio R. Kothe
- à amiga
Maria Luisa Coelho Dal Rio
a quem devo a leitura interessada e valios
sas sugestões para a redação final.
- . à CAPES
- . a Moacyr Scliar

AGRADEÇO

- . em especial aos meus pais e peço perdão
pela falta das palavras;
- . e ao
Eugenio
Giuliana
Nino
que tão bem compreenderam as minhas auu
sências

"Bem aventurados os tempos que podem ler no céu estrelado o mapa dos caminhos que lhes estão abertos e que têm de seguir! Bem aventurados os tempos cujos caminhos são iluminados pela luz das estrelas! Para eles tudo é novo e toda via tudo lhes pertence. O mundo é vasto e contudo nele se encontram à vontade, porque o fogo que arde na sua alma é da mesma natureza que as estrelas."

Lukacs

(Teoria do Romance)

SUMÁRIO

	Página
INTRODUÇÃO	1
I. O UNIVERSO DA PERSONAGEM	13
I.1. O papel social das personagens.....	13
I.2. O sentimento de mundo e a discriminação	25
II. PERSONAGEM E MITO	37
II.1. As personagens e seus mitos	40
II.2. O mito degradado	45
II.3. As imagens recorrentes	63
III. MITO, MEMÓRIA E PERSONAGEM	77
III.1. O universo demoníaco	82
III.2. O humor	94
IV. A ORGANIZAÇÃO NARRATIVA	101
IV.1. O foco narrativo	101
IV.2. O tempo e o nexo causal	108
IV.3. O espaço	117
V. CONCLUSÃO GERAL	124
VI. BIBLIOGRAFIA	135
VII. NOTAS	144

RESUMO

Este trabalho tem por objeto as obras de Moacyr Scliar produzidas de 1970 a 1980 cujo tema é a imigração judaica em Porto Alegre.

Dos vários elementos que as compõem, tomamos em particular o mito que é um dos seus aspectos predominantes. Buscamos assinalar como se comporta, o que revela, o que significa e qual o seu papel no texto scliriano. "Desarticulamos" a narrativa destacando todos os outros elementos presentes em sua ficção, com a finalidade de ressaltá-los, para depois relacioná-los e assim não perder o dinamismo próprio do universo ficcional do autor.

Grosso modo, o nosso propósito é verificar como se articula o seu texto, o que reflete e instaura, quais os procedimentos utilizados na sua elaboração; enfim, pretendemos verificar como e por que este modo particularíssimo de organização narrativa guarda afinidade com o nosso tempo, e desempenha um papel na Literatura Brasileira.

Autor: Silvia Palma Sampaio Ciccu

Orientador: Jesus Antonio Durigan

DIALÉTICA DO RESGATE: uma leitura de Moacyr Scliar

INTRODUÇÃO

Moacyr Scliar é escritor gaúcho cuja produção se compõe de crônicas, contos, novelas e romances.

Tendo publicado seu primeiro livro em 1962 - as Histórias de um Médico em Formação, foi na década seguinte que produziu a maior parte de sua obra de ficção. Das dezessete obras elaboradas até 1980, apenas três o foram antes de 1970.

A crítica tem se ocupado da sua produção. Em 1979, o Departamento de Estudos da Linguagem, da UNICAMP, lança a coleção Remate de Males ⁽¹⁾. Dentre os artigos publicados encontra-se "A Solidão dos Símbolos: (uma leitura da obra de Moacyr Scliar)" de Carlos Vogt ⁽²⁾, que considera que "a singularidade de Moacyr Scliar na literatura brasileira deve-se a dois fatores fundamentais: em primeiro lugar à qualidade de sua produção, e, em segundo lugar, ao fato de ser ele o único escritor no Brasil a trabalhar sistematicamente sobre o fenômeno da imigração e das colônias judaicas, para transformá-lo em temas constantes de romances e contos". Carlos Vogt completa, a seguir, que também fatos da vida social e política do país estão presentes na ficção de Scliar.

Os diferentes grupos de imigrantes desempenharam um importante papel na colonização do Rio Grande do Sul. O escritor, ao tratar da imigração em suas obras, é, então, fiel a um fenômeno regional e sintoniza-se com uma

linhagem da prosa sulina pelo emprego literário deste tema.

Estes aspectos - a qualidade da ficção de Scliar e sua temática única no Brasil - é que nos levaram a trabalhar com os textos deste autor. Acrescente-se a isto o fato de que, apesar de sua projeção nos meios literários, não há um estudo crítico de maior fôlego sobre sua ficção. O presente trabalho representa apenas a tentativa de, revelando aspectos da ficção de Scliar ainda não abordados em profundidade, abrir um espaço maior para a obra deste escritor nacional reconhecidamente talentoso. Naturalmente, é necessário relativizar a expressão, já que abrir espaço efetivo para um escritor implica divulgá-lo, significa levá-lo ao público, enquanto que nosso trabalho é acadêmico. Consideramos, pois, este "espaço maior" mais no sentido do trabalho representar uma possível fonte de referências e inspiração para outros estudos sobre Scliar.

O objeto da nossa pesquisa é constituído por cinco obras - A Guerra no Bom Fim, O Exército de um Homem Só, Os deuses de Raquel, (O Ciclo das Águas) e O Centauro no Jardim, que foram publicados de 70 a 80. As suas outras obras - romances e novelas - poderão eventualmente ser mencionadas à medida que servirem ao nosso interesse. (3)

O critério de seleção das obras se justifica pelo fato de todas pertencerem ao mesmo período, isto é, de 70 até 80, além de terem o mesmo tema: a imigração judaica em Porto Alegre.

Julgamos que restringir a pesquisa a somente cinco obras não prejudica a visão global sobre o romance de Scliar, já que, a nosso ver, elas representam um caminho básico para a interpretação scliriana e são, por isso mesmo, extremamente representativas. Além disso, guardam certos aspectos recorrentes que transbordam os limites dessas narrativas e nos remetem diretamente às suas demais obras, como veremos logo adiante.

A nossa leitura da ficção scliriana representa apenas uma possibilidade de abordagem entre outras. Trataremos os textos sob o ponto de vista da sua organização, assim como dos seus aspectos sociais e históricos. Seja como for, a nossa abordagem pretende apenas ser "o próprio objeto funcionando". ⁽⁴⁾ Deste modo, desmontar a obra, isolando os seus elementos, representa uma atitude convencional, talvez didática. Não significa destruí-la: ao contrário, significa colocar em relevo estes mesmos elementos para que sejam melhor percebidos em sua correlação dinâmica com os outros aspectos que compõem a narrativa, possibilitando o seu entendimento como um todo. No entanto, estamos conscientes de que há elementos que, embora percebidos e intensamente sentidos, resvalam continuamente e escapam a qualquer tentativa de apreensão.

Cumprido, a seguir, registrar a posição de alguns críticos que tendem a enquadrar a ficção de Scliar no gênero fantástico, já que seu discurso narrativo privilegia o insólito e é marcado pelo gosto do incomum.

Poder-se-ia perguntar, de início: como enquadrá-la no gênero fantástico, se, até hoje, não se en

controu uma definição definitiva para o próprio fantástico? Basta, por exemplo, verificar os critérios desconhecidos que são adotados pelos diversos autores ⁽⁵⁾ na tentativa de definir o gênero. A diversidade de definições quase sempre acaba sendo condicionada pelo ponto de vista particular adotado por cada crítico ou grupo de críticos. A discussão não resolvida até hoje sobre a conceituação do gênero, revela, em última instância, o problema fundamental de se tentar definir definitivamente um gênero que se alimenta de sua própria paralogia. Apesar da sua não resolvida definição julgamos que a narrativa de Scliar pode ser considerada fantástica, levando-se em consideração, inclusive, a sua natureza, de que trataremos a seguir. Antes, porém, cumpre registrar a este propósito uma oportuna colocação de Todorov. Para este autor, não há necessidade de que uma obra encarne perfeitamente o seu gênero. Aliás, continua, há pouca probabilidade de que isto ocorra. Portanto, mesmo que o fantástico fosse um gênero de limites demarcados e os textos de Scliar se afastassem dele sob certos aspectos, este fato não teria maior importância porque, como bem diz Todorov, não é necessário que a obra encarne fielmente o seu gênero para que a ele pertença.

Por isso julgamos não haver nada que impeça a inclusão das obras de Scliar no gênero em questão, embora, nosso objetivo maior não seja o fantástico em Scliar, apesar de nos ocuparmos dele, como não poderia deixar de ser. Por causa das diversas conotações do vocábulo Fantástico, optamos por um outro que - não tão comprometido como este - expressa bem a natureza da sua narrativa: é o termo insólito.

to, que retomaremos continuamente no decurso da abordagem.

A narrativa de Scliar possui natureza dúbia e o insólito do seu universo ficcional provém de uma ambigüidade básica que se realiza na tensão entre diferentes pólos. A ambigüidade não se resolve no sentido de se poder optar por uma solução apenas ou por um caminho definido. Por esta razão há uma contradição nunca resolvida em sua ficção, um conflito que se projeta no foco narrativo, no espaço, no tempo, enfim, no nível da organização romanesca, e ainda na personagem, no seu relacionamento com o grupo, e até mesmo na sua vivência mítica.

Todos estes aspectos apontados acima serão desenvolvidos no decorrer da análise. Citá-los, como faremos a seguir, e assinalar alguns de seus aspectos serve apenas para situar o leitor, introduzĩ-lo na problemática das obras.

O foco narrativo ⁽⁶⁾ é ambíguo. O narrador scliriano narra um mundo em que acontecimentos naturais, comuns e corriqueiros se mesclam a acontecimentos insólitos por não condizerem com o senso geral de normalidade. Todos sabemos que homens não voam, entretanto, em A Guerra no Bom Fim, "quatro sublimes violinistas voadores" cortam os céus de Porto Alegre. Sabemos também que não nascem dentes na vagina, que macas não são barcos e que não existem centauros.

O narrador, além de apontar fatos insólitos, as sinala também atitudes insólitas nas personagens, já que não obedecem aos parâmetros de normalidade estabelecidos pelas convenções sociais. Assim é que Samuel se atira, com sua é

gua, do alto de um edifício; que Mayer faz palestras para a companheira galinha, a companheira cabra e para o companheiro porco; que Raquel conserva as aparas de suas unhas em um pote, e atravessa bairros distantes a se desfazer de lenços, de pulseiras e carteiras; e que Esther, velha, percorre loucamente as ruas de Porto Alegre, com seu velho jipe vermelho, de antena gigantesca, ornado com uma estatueta, a procura de "clientes" sob o sol e sob a chuva. Não só nos são revelados fatos impossíveis, como também os próprios personagens são-nos revelados impossibilidades - são todos sistematicamente desmistificados; nenhum traço de dignidade se mantém, dificultando a identificação e a empatia.

Aos fatos e atitudes insólitas, junta-se a estranheza proveniente da fachada desencontrada dos sonhos e devaneios das personagens.

Fatos, atitudes insólitas e fantasias se misturam de tal sorte, que se torna difícil separá-los. Este conjunto se mescla, por sua vez, a fatos e atitudes perfeitamente coerentes com o senso de normalidade ditado pelas convenções sociais. Acabam se nivelando na mesma "naturalidade", isto é, o narrador não coloca o insólito como insólito; ao contrário, o banaliza.

No entanto, o leitor não consegue sentir o universo romanesco como banal. E é rompendo as fronteiras entre o incomum e o comum, nivelando-os, que o narrador forja um mundo ambíguo. Estabelece-se uma oscilação não resolvida entre o normal e o anormal. Este fato implica determinadas questões que abordaremos em momento oportuno.

Queremos apenas deixar registrados alguns dos aspectos responsáveis pelo insólito em Scliar, criados pela ambigüidade.

Depois de focalizá-la no foco narrativo, tratá-la-emos no plano da personagem de Scliar, uma vez que esta também é ambígua e, talvez por isso, se configura insólita.

As personagens de Scliar, aparentemente seres comuns, amesquinados por uma rotina massacrante que dissolve até as suas mais ínfimas aspirações são, no entanto, no seu mundo particularíssimo, seres também extraordinários. O cotidiano sufocante é que os induz ao sonho, é que os faz inventar seus próprios mitos, feitos de retalhos, que lhes dão forças para se manterem no eixo da história. Se, por um lado, parecem insignificantes na sua vida exterior, social, são, por outro, iluminados e se sentem tocados pelo divino, pelo mito, consumidos/consumados na chama do sonho.

Vivem o mito do resgate, na busca de um sentido maior para suas vidas fragilizadas. Para isso se investem do poder de heróis e vivem em um duplo universo - o da experiência e o do mito. No entanto, o mito não sobrevive sem o apoio do real; é no real e pelo real que a personagem luta. Afinal, a mola de suas ações se situa no pólo da experiência: é seu próprio resgate. Por outro lado, também o real não pode ser suportado por ela, não fosse o mito que vai conferir dignidade à sua vida. A convivência realidade/mito não é, entretanto, harmoniosa. Estabelecem-se atritos e tensões que vão apenas provar o grau de discre

pância que separa os universos. Ocorre a oscilação entre o real e o mítico, o descompasso entre o social e o indiv dual.

A oscilação ocorre também no modo como a perso nagem vive o seu tempo/espço. Naturalmente, o tempo/espço mítico só pode ocorrer dentro de um tempo/espço real. São, pois, simultâneos e interdependentes. Porém, a perso nagem os sente de modo diverso. O tempo/espço real é sem pre maldito, ao passo que o tempo/espço mítico é refúgio da opressão, apesar de não se colocar, de fato, apenas co mo o avesso irreversível do mundo da experiência. Também ele, sob determinados aspectos que abordaremos no decurso da análise, se revela limitação e dor.

Dissemos anteriormente que as obras por nós analisadas são exemplares do romance scliriano. Para con firmar essa nossa hipótese, cumpre assinalar que todos es tes aspectos já registrados se mantêm, guardadas as devi das proporções, em Mês de Cães Danados, Doutor Miragem, Os Voluntários e ainda nas obras pós-80: Cavalos e Obeliscos, A Festa no Castelo e A Estranha Nação de Rafael Mendes. Ca da qual a seu modo mantêm a relativização da matéria narra da, a fragmentação espaço-temporal, e a ruptura interna da personagem a oscilar entre o real e a fantasia. Diferen cia-se, no entanto, Doutor Miragem, cujo título apesar de sugerir a personagem sonhadora de Scliar, acaba se configu rando uma obra mais "realista". Isto se deve sobretudo ao fato de a personagem se desenvolver sem graves desequilí brios. Embora seja uma personagem "redonda" ⁽⁷⁾ e, portan to, evolua e se modifique conforme as circunstâncias exte

riores, esta modificaco não é radical como normalmente acontece com as personagens das obras de Scliar. As circunstâncias não chegam a afetar o doutor Miragem a ponto de lhe provocar uma reao de fuga para outro universo. O doutor Miragem aproxima-se de Joel adulto, e de Guedali.

Há ainda outros aspectos comuns entre estas outras obras e as cinco trabalhadas por nós - a frustrao e o desengano da personagem, a presença das imagens míticas, os fatos e atitudes insólitos, o humor, o grotesco, etc -, que trataremos ainda. Isto se confirma na última obra publicada por Scliar - A Estranha Nao de Rafael Mendes - que tem como tema central a busca da identidade. Rafael Mendes vive obsecado pela lembrança de um pai misterioso - também Rafael Mendes - que o abandonara para ir lutar, segundo constava, na Guerra Civil da Espanha. Um dia encontra a oportunidade de desvendar o mistério através da leitura de certos cadernos escritos por seu pai e que lhe são oferecidos por um velho adivinho, Samar-Kand. De acordo com Carlos Vogt ⁽⁸⁾, a personagem se depara com "dois modos de aproximao de suas origens: uma, genealógica, e, portanto, mítica e alegórica; a outra, mimética, e, consequentemente histórica e circunstancial, no sentido em que é recortada pela memória e pela experiência pessoal".

Esta aproximao mítica e alegórica, através da leitura dos cadernos, acaba sendo frustrante e desmistificadora. A história de sua família  rastreada até o seu primeiro ascendente, Jonas, o profeta bíblico engolido pela baleia. A história de Jonas juntam-se várias outras, em um contínuo de absurdos. Curiosamente, elas quase se repe

tem, no sentido de conterem sempre personagens idealistas e estouvadas. Assistimos ao esvaziamento sistemático de seus mais simples sonhos, à luta entre o universo mítico e o da experiência, enfim, assistimos à contínua repetição de histórias de desastres - aspectos estes recorrentes nos textos do autor. O insólito nesta obra, como nas outras, é também alcançado pela ambigüidade básica a que já nos referimos e desenvolveremos durante o trabalho.

Esta última obra de Scliar, como se pôde notar pelos breves comentários acima expressos, confirma a nossa proposta de que as obras por nós analisadas são representativas do seu romance. São estes traços recorrentes, estas tendências básicas que configuram o particularíssimo "estilo scliriano".

O universo ficcional de Scliar, por causa da ambigüidade básica que o organiza, parece fragmentar-se. Assim, o foco narrativo apresenta um mundo dúbio, oscilante, enviezado e oblíquo, onde o impossível ameaça alcançar o possível e vice-versa. Sua personagem se fragmenta entre degradada e divina. O seu mundo fragmenta-se à medida que oscila permanentemente entre o real e o mítico, rompendo a crença no universo perfeito, uno e íntegro. O tempo e o espaço se fragmentam porque tempo-espaço real é continuamente atravessado pelo tempo-espaço mítico e vice-versa. Também, a memória e o mito se fragmentam ao cumprirem papel ambíguo.

O insólito se realiza nesta tensão e atrito. Por este motivo, delimitar fronteiras na tentativa de sistematizar toda esta ambigüidade é trabalho vão e inútil. Es

tabelecer o ponto exato em que avesso e direito se encontram é impossível. Os pólos assinalados não são impermeáveis um ao outro.

O objetivo deste nosso trabalho é tratar, justamente, do caráter dialético de sua visão particular do mundo; desta tensão, do processo, do dinamismo de uma narrativa "emperrada" em cujo universo até mesmo o mito-território de plenitude - cumpre papel ambíguo, ora como fator de salvação da personagem, ora como fator de sua própria condenação. E é esta articulação do mito em Scliar - aliada à memória - que realiza a dialética do resgate.

"Não cessarei a luta da Mente
nem a espada dormirá em minha mão
enquanto não tiver construído Jerusalém
na verde e alegre Inglaterra."

BLAKE

I

O UNIVERSO DA PERSONAGEM

A personagem de Scliar é um ser insólito porque, ao mesmo tempo em que incorpora o divino, incorpora também a mesquinhez. Enquanto personagens do mundo social, encarnam a mediocridade; são heróis do dia-a-dia, senão anti-heróis, no sentido da perda do estatuto dignificante e edificante do herói tradicional.

Neste primeiro momento trataremos particularmente da personagem enquanto membro de um grupo, desempenhando seu papel social. De certa forma este nosso procedimento pode parecer redutor, já que a personagem não tem apenas o seu papel social. Mas a nossa atitude se faz necessária à medida que permite melhor ressaltar os aspectos que configuram sua personagem. Em um segundo momento trataremos da personagem enquanto indivíduo, com sua visão singular do mundo e dos homens, para, finalmente, efetivarmos a integração destes aspectos.

I. 1. O PAPEL SOCIAL DAS PERSONAGENS

Joel, de A Guerra no Bom Fim é criança inexpressiva, estudante comum que, adulto, torna-se vendedor de jóias. Sem saída, encurralado em uma vida sem grandes perspectivas, tenta a escalada social através da conquista de alguma jovem rica.

Mayer Guinzburg, o Capitão Birobidjan de O Exército de um Homem Só, passada a sua fase de adoles-

cente em que se recusava a estudar, porque o estudo era "só um mecanismo de ascensão social", e a trabalhar, para não enriquecer algum "porco capitalista", acaba se casando, ganha a loja do sogro e vê a vida passar, carregada de tédio, massacrando seus sonhos. Mayer se insurge, às vezes, contra esta vida que o constrange. Acaba por perder a loja, a família, e morre, só, em uma Pensão/Asilo.

Miguel, de Os Deuses de Raquel, em termos de papel social revela-se um ser insignificante e "prescindível". Internado em um hospício várias vezes, trabalha na loja de Raquel, alheio a tudo e a todos. Empregado relapso, passa as horas a rezar e, aos domingos, constrói um templo.

Marcos, de (O Ciclo das Águas), ainda sob o mesmo aspecto, se inscreve no universo cinzento do homem sem qualidades. Quer ser médico, mas termina apenas como professor de História Natural de uma pequena faculdade em situação instável: "... não era bem o que eu queria, mas não consegui coisa melhor; o pouco que pagavam era melhor que nada. Aceitei o emprego de professor numa pequena faculdade particular"⁽⁹⁾. Casa-se com uma colega sua, psicóloga, tem dois filhos, um apartamento e seu Wolks. Aos domingos visita a mãe no Asilo.

No entanto, difere dessas quatro personagens o protagonista de O Centauro no Jardim, o centauro Guedali. Em um primeiro momento, temendo a discriminação, recusa-se a desempenhar qualquer papel na sociedade. Após a operação, em consequência da qual alcança a normalidade, inicia a sua escalada no mundo capitalista. Sob o ponto de vista burguês, Guedali é considerado, no final das contas, um bem

sucedido homem de negócios.

Como se pôde observar, as personagens das quatro primeiras obras inscrevem-se no quadro social como seres comuns, anônimos e obscuros.

Nas personagens secundárias, talvez se possa observar melhor a presença deste traço de mediocridade e desvalorização do homem que chega a irromper no trágico.

Grosso Modo, Scliar as define com poucos traços, mas os exagera e isso as aproxima da caricatura. As semelham-se a estranhos seres sem vontade, fantoches sacudidos por um indiferente destino que se diverte em manipulá-los. Movem-se obscuramente na narrativa e parecem dançar ma cabra dança cujo tema é a frustração e o desengano.

Shendl, mãe de Joel, de A Guerra no Bom Fim, por exemplo, faz um elenco de suas alegrias - a bala de café, o filme "triste e colorido", prêmio de luta e trabalho, o vestido estampado. Todas são desmanchadas por equívocos sem sentido: um tapa nas costas, uma dor de barriga, um esquecimento. Acaba seus dias em um asilo, a cantar canções em íidiche e a embalar um boneco a quem dera o mesmo nome do seu filho morto, Nathan.

Samuel, seu pai, depois da égua que morre, apega-se a uma gata, consolo dos seus dias vazios de desempregado. Ela morre assada no forno do fogão a lenha, por esquecimento de Shendl. Termina seus dias também só, em uma casinha no distante morro da Velha, espaço estéril e constrangido. Morre "assado" por garotos alemães.

Em O Exército de um Homem Só, vamos encontrar Léia, mulher de Mayer, gorda, amarga, plena de tiques, a

esfalfar-se no trabalho, sonhando poder um dia ir à praia, e o sonho sempre adiado. Também ela sonhara com uma sociedade mais justa, e reconhece que aquilo fora apenas um sonho impossível: "... Era tudo sonho, aquilo..." (p.71).

Também Ferenc e Maria, pais de Raquel de Os Deuses de Raquel, vêem seus sonhos esfacelados e anseios desfeitos. Ferenc jamais pôde ser professor de latim, como sonhara. Gastou a sua herança para fundar a "Escola de Altos Estudos da Língua Latina", sem se dar conta de que este sonho não podia caber na realidade sócio-cultural em que vivia. E Maria teve, então, que se desfazer de suas jóias - último vínculo com a família - para se estabelecerem como comerciantes em Porto Alegre. Jamais pôde recuperá-las. Tiveram que se sujeitar a serem comerciantes, como os "judeus do gueto". Ferenc é a única das personagens secundárias que não é muito apegado às tradições, haja vista o fato de colocar sua filha em uma escola católica por causa da sua própria obsessão pelo latim.

Como ocorre com os demais personagens secundários, a esperança e a realização acenam para Esther de (O Ciclo das Águas) que também no limiar de alcançá-las as perde inexplicavelmente. Jamais consegue recuperar os laços com os seus - suas cartas não têm resposta; sonha ser a Rainha da América e não passa da rainha de um prostíbulo; sonha com uma família como a que inventa nas cartas e termina seus dias unida a um vendedor de giletes, até ir para um asilo onde passava o tempo a cantar velhas canções em iídiche, canções de um espaço/tempo para sempre perdidos.

Em O Centauro no Jardim, a mãe de Guedali, após o seu nascimento, fica prostrada, sem falar, sem comer. Seu pai, perplexo, não consegue se atribuir pecados suficientemente graves para merecer o castigo de ter um filho meio homem e meio cavalo. E vão se descartando dos sonhos, suas aspirações vão sendo cortadas. Eles têm que viver em função do pequeno centauro, atados à sua condição especial.

E assim as personagens de Scliar vão sendo elaboradas como heróis-vítimas de um destino que sistematicamente as massacra. Esta impossibilidade sistemática de realização dos sonhos mais banais e os anseios continuamente cortados acabam não parecendo possíveis e criam um "inverossímil" sempre ligado a uma forma variável de massacre. Parecem sofrer de um desastre inevitável, como se estivessem condenadas. O elemento trágico aqui, não depende do caráter da personagem, ou de qualquer culpa ostensiva que mereça punição; origina-se de uma situação arbitrária expressa no fato de jamais se encontrar uma explicação plausível para o esfacelamento dos seus sonhos mais medíocres. Por que Shendl perde o filme "triste e colorido" e seu vestido mais bonito? Por que Samuel perde a gata? Por que Lélia não consegue ir à praia? Por que Maria jamais recupera as jóias? E Esther jamais alcança a resposta às suas cartas? Os mais simples sonhos feitos de insignificâncias e banalidades, as mais ínfimas aspirações são para sempre adiadas.

Em Scliar nota-se, então, o "sentimento trágico da vida", como sugere o elenco dessas alegrias falhadas

e esperanças abortadas. Trágico a conta gotas, dissolvido na rotina, consumindo a personagem em paciente morte lenta que é, na verdade, um fim adiado. Cumpre registrar a desproporção existente entre a alegria estreita e a profunda frustração que acarreta a sua desintegração. Tudo é tão facilmente alcançável, mas sempre impossível. Não é apenas a frustração de uma miudeza, mas sim a soma destas frustrações ras-teiras é que provoca o trágico. Porém, talvez paradoxalmente, este trágico tem a sua faceta cômica: o leitor acaba por se divertir com este "azar" recorrente e sem sentido e torna-se joguete de emoções contrastantes.

Ao lado destes pequenos desejos, há um desejo comum a todas estas personagens secundárias - o sonho, o desejo de preservara sua própria identidade étnica através de seus filhos. Mas, como os outros sonhos, também este se desintegra. A maior cota trágica provém da queda deste desejo que significa o risco da perda desta identidade. Os pais são cumpridores fiéis das normas e preceitos da religião judaica e neles a resistência é mecanismo de defesa contra as influências estranhas que ameaçam sua tradição. É tarefa complexa dizer da diversidade das culturas hebraica e brasileira em contato, porque isso equivale a dizer também da diversidade de seus fins e valores. Sem nos furtarmos completamente a isso, ater-nos-emos, no entanto, apenas aos objetivos e valores mais gerais evidenciados na obra de Scliar.

Os pais dos heróis sclirianos tentam, inutilmente, reconduzi-los às suas origens e encontram sempre a sua resistência, irremediavelmente seduzidos pelos "pecados do mundo", pelas tentações da sociedade burguesa. Assim é que

fazem seus filhos estudarem em escolas hebraicas, que festejam o seu calendário, o Chanuka, o Iom Kipur, participam das comemorações pelo Iom Haguetto, realizam a cerimônia do Shabat, freqüentam a sinagoga e fazem jejum. Todos os seus filhos são circuncidados e passam, na época adequada, pela cerimônia do Bar Mitzvah. Reagem com mágoa às mudanças relativas à conservação de hábitos e religião judaicos. Reagem com inconformismo à resistência que seus filhos impõem às suas tentativas de trazê-los de volta a antiga casa.

Samuel, por exemplo, de A Guerra no Bom Fim, abandona o apartamento em que vivia com Joel como forma de protesto, ao vê-lo no quarto com duas morenas e, ainda por cima, "goim".

Em Os deuses de Raquel, os pais de Raquel não aceitam sua união com um "gói" e, por causa disso, Raquel escuta o pranto da mãe "agudo", "monocórdio", "uivinho melancólico", "sibilante", que a persegue dia e noite. Assemelha-se ora à uma gata, ora à distante sirena dos bombeiros, ora ao vento. Este choro constante, ininterrupto, revela dor também constante e ininterrupta.

Em O Exército de um Homem Só, o pai de Mayer lhe dizia: - "Foste criado para estudar a Torá"; ao que Mayer lhe dizia: ... "o essencial não é estudar, é fazer." (p.23). A certa altura o pai continua: "Quando dois homens se reúnem para discutir a Torá o Santo Espírito paira sobre eles. (...) A maior riqueza é o estudo, a religião", ao que Mayer contesta: - "Não (...) A maior riqueza é a posse dos meios de produção, estás ouvindo? Estudo, religião! É bem como diz Marx: a religião é o ópio dos povos!" (p.24)

E seu pai lhe perguntava, então, quem era Marx, fato que revela a total ruptura dos seus mundos. No final, seu pai, inconformado e desiludido, balançava a cabeça e lhe predizia muito sofrimento.

Esther, de (O Ciclo das Águas), por sua vez, apesar de prostituta - fato a que nunca se habituou haja vista o grave sentimento de culpa revelado nos seus sonhos em que o pai a apontava, ameaçador, condenando-a - exige a circuncisão do filho mesmo sob os protestos do "Mohel", que acusa Marcos de indigno por ser filho de uma "impura". Exige também a sua iniciação:... "o senhor vai levá-lo à sinagoga para o Bar-Mitzvah. Ah! isto não! - gritou o Mohel indignado. O filho de uma impura! Nunca!" (p.70)

Também o pai de Guedali exigiu a sua circuncisão, mesmo sob os protestos do Mohel, escandalizado por ter que realizar um dos preceitos das leis judaicas em um cavalo. Apesar de sofrer o risco de ver o seu segredo divulgado ao mundo - o filho centauro -, aos 13 anos o faz passar pela cerimônia do Bar Mitzvah. Ao casar-se com uma "góí", sua mãe lhe diz - "Ela não é da nossa gente (...). Nunca vou me acostumar com ela (...). Podias ter arranjado uma moça judia." (p.115) Lamento e desilusão é o que sua fala transmite.

Como se pôde observar, estas personagens secundárias - os pais dos protagonistas - preservam os valores da comunidade e reagem sempre com inconformismo face à sua mais grave desilusão: ver no seu herdeiro, perpetuador da tradição e responsável pela sua sobrevivência, a desin-

tegração dos valores que consideram sagrados.

No entanto, se por um lado ocorre o esforço pela preservação e transmissão de certos valores de uma geração à outra, por outro nota-se também o seu escamoteamento e a aquisição de outros valores exclusivos da sociedade brasileira. Isto significa que o imigrante - ou filho de imigrante - já não é mais imigrante e, de certa forma, está ocorrendo um processo de absorção da cultura brasileira, e, em, particular, da cultura sulina. E o herói de Scliar se é ainda judeu, é também brasileiro e também gaúcho, constituindo uma realidade original.

Certos traços culturais brasileiros são "devorados", "digeridos" e absorvidos pela personagem. Daí terem o valor dinâmico de transformação de mentalidade, gosto e sensibilidade. Tal fato ocorre quase que exclusivamente com a personagem principal que toma chimarrão, faz despatches, casa-se com as "goim"; que aprende a dançar o "foxtrot", o maxixe, a rumba, o tango e a conga; que tem vergonha do sotaque dos pais; que come carne de porco, xixo, polenta, churrasco e que adota o "dialeto" gaúcho. Além do emprego do tu que - se não é uma característica exclusiva do Sul -, aliado a outros aspectos lingüísticos o reforça, encontramos expressões como:

- "Buenas, que aqui me espalho" onde Buenas revela a "contaminação" típica das fronteiras. (O Centauro no Jardim, p. 27).

Scliar aborda certos problemas da classe média intelectualizada brasileira como, por exemplo, o empecilho burocrático enfrentado por Marcos - (O Ciclo das Águas) -

para ver financiado o seu projeto de saneamento de águas; os valores e os fins que contam para a inserção na classe burguesa nacional, notada de modo mais evidente em A Guerra no Bom Fim e O Centauro no Jardim; a submissão às leis do mercado em A Festa no Castelo; o comprometimento, enfim, com a História do Brasil ainda neste último e também em Mês de Cães Danados. Aqui ainda se revela, através de Picucha, certo apego às tradições gauchescas, buscando desmistificá-las. Outro exemplo de ligação com o gaúcho é a imagem do Centauro que, transportada para o cenário específico do Sul, sugere a analogia com o homem dos pampas, tipo humano sempre ligado ao cavalo. De acordo com Regina Zilberman, "assumindo o corpo daquele que sintetiza a natureza sulina, Guedali é antecipadamente um gaúcho"⁽¹⁰⁾.

Portanto, se há uma forte atmosfera judaica, há também uma forte atmosfera brasileira e, particularmente, sulina. Ocorrem permutas entre as culturas em contato; não a sua simples justaposição, mas a interpenetração de uma por outra. Naturalmente, esta acomodação se faz não sem atritos, como veremos.

A punição e a culpa surgem em não raros momentos na narrativa de Scliar, Marcos, personagem irrelevante de A Guerra no Bom Fim, foi punido porque "abandonou" seu povo; o arcanjo Gabriel - segundo Joel - castigou os judeus ricos que não se importavam com seus irmãos, petrificando-os; Elias, a qualquer momento sofreria o castigo dos céus por ter-se casado com uma "mulata pecaminosa". Raquel de Os Deuses de Raquel é punida pelo "pe

cado de sexo" com pesadelos terríveis, assim como Esther de (O Ciclo das Águas). Também ocorre na ficção de Scliar a desproporção entre a falta cometida e a punição, e este fato alcança a exatidão no castigo por faltas não cometidas. Samuel acaba "churrasquinho de judeu". E Fritz grita: - "O Gládio de Deus", que o isenta da culpa por ter assassinado o judeu. A justiça fez-se pelas mãos de Deus, da qual julga-se apenas instrumento. Neste caso, a culpa de ser judeu já responde pela punição.

Samuel concentra o medo e o ódio dos três irmãos, representa "algo que indeniza o pai deles do sofrimento". É perseguido e escorraçado - sua captura segue o ritual nazista:

- "Quem é? - pergunta o velho sem abrir a porta.

- Polícia: Gestapo:"

.....

- "Te lembrás do forno crematório, judeu?"

O escorraçamento do vilão pode até se justificar, mas não o de Samuel. Justamente por isso, por essa dor infligida a uma criatura humana desamparada que "concentra o medo e o ódio dos outros homens", é que Samuel se configura Pharmakós ⁽¹¹⁾, bode expiatório. E a grande ironia é o escorraçamento não do vilão, mas da vítima.

Também Leão, (O Centauro no Jardim) sente-se punido por ~~faltas~~ que ignora. Não consegue atribuir-se pecados suficientemente graves para merecer a punição de ter um filho centauro. Estes fatos provocam uma sensação

de arbitrariedade, de sem sentido, da fatalidade de que já falamos e tornaremos ainda a falar, que se abate inexoravelmente sobre o destino das personagens de Scliar que, como se pôde notar, configuram-se seres humilhados, ínfimos e mesquinhos. Essa mesquinhez das personagens vem reforçada também pelos motivos grotescos que permeiam a sua ficção.

É assim que Shendl é surrada a golpes de gata assada e que Samuel vira "churrasquinho de judeu"; é igualmente grotesca a cena de Léia a perseguir Mayer por todo o apartamento, atirando-lhe a batedeira e o liquidificador, batendo-lhe com a antena de TV, tentando afogá-lo na pia, e culminando com a tentativa de fazê-lo engolir sua aliança. O grotesco (trataremos deste aspecto em tópico à parte, no capítulo III do nosso trabalho) em Scliar é um aspecto quase que exclusivo das personagens secundárias; ocorre aqui o exagero do ridículo, o ridículo hiperbólico, que provoca a comicidade e quebra, de certa forma, a tensão trágica. A personagem se realiza entre cômica e trágica, talvez mais trágica visto que até mesmo o grotesco/ cômico cumpre função de amesquinhá-la ainda mais. Por tudo isso, aproximam-se da caricatura, onde a personagem perde sua dimensão humana. Este fato ajuda a criar o insólito. A caricatura representa a redução da personagem, que se revela quase que paródia do próprio ser humano e, se isto é de certa forma cômico, é também trágico. Trágico como a solidão e o isolamento das personagens que terminam seus dias derrotadas ou pelo tempo, ou pela doença ou pela fatalidade. É assim que Samuel, Maria e Ferenc terminam suas vidas, sós, confinados em apartamentos ou casinhas distantes; Shendl e

Esther em Asilos, a cantar velhas canções em iídiche, canções de um tempo/espço de paz, sem as ameaças do presente em uma terra onde não conseguiram fincar raízes e onde dissolveram os seus ideais.

Acabamos de ver que a personagem principal de Scliar, no seu papel social, não apresenta qualquer traço que a distinga do homem comum da massa anônima. Excetua-se, no entanto, Guedali. Vimos que este aspecto de "pequenez" se acentua nas personagens secundárias, que se aproximam da caricatura. Mas será necessário verificar ainda as implicações deste tipo de caracterização da personagem. Ainda não discutimos estas implicações porque resta assinalar o sentimento de mundo experimentado pela personagem principal de Scliar e a discriminação que sofre. O aspecto da mesquinhez, do aviltamento mesmo, aliado a um tipo específico de sentimento de mundo e à discriminação, é que nos permitirá alguma conclusão. Por este motivo é que nos limitamos, até o momento, a apenas colocar a questão sem, no entanto, discutí-la.

I. 2. O SENTIMENTO DE MUNDO E A DISCRIMINAÇÃO.

As personagens principais de Scliar sentem-se, em geral, presas de uma rotina sufocante que as humilha e degrada. Esta rotina não se manifesta de modo categórico na sua primeira obra - A Guerra no Bom Fim. Não há um antagonismo absoluto entre Joel, "rei e capitão, terror dos nazistas", e o mundo que o cerca e no qual se integra. Nota-se, inclusive, um tom de empatia em relação a ele. Apenas

o mundo é vazio, carente de atração e vida. E, se bem que insípido, Joel não o odeia. Apenas não lhe basta, e tenta, então, preenchê-lo através da vivência mítica. Neste mundo mítico, o nazismo é o móvel das ações de Joel que, para combatê-lo, se investe do poder de um grande herói. No entanto, este fantasma não se revela uma real fobia, uma cruel obsessão e não o aterra efetivamente.

A discriminação existe e é apontada freqüentemente nesta obra. As famílias judias se isolam em um mesmo bairro, o Bom Fim, e as crianças estudam em um mesmo colégio. Todos os contatos que mantêm com "os outros" se articulam em tensão, porém esta tensão torna-se rarefeita; a discriminação presente em toda a produção de Sciliar não é, aqui, levada a sério pelo narrador. Isolam-se todos os garotos judeus em um mesmo bairro, em um mesmo colégio. O único que ousou sair do clã e ingressar em outra escola, foi punido: Marcos é humilhado e discriminado no colégio. O funileiro polonês, após provocações, gritava à turma: "Judeus de uma figa (...) estão fazendo sabãozinho de vocês. Estão assando vocês nos fornos, que nem galinhas depenadas. Que nem churrasco!" (p.20); nos jogos de futebol, o time da Rua João Telles provocava a turma de Joel: "Heil, Hitler" (p.56). Rafael é perseguido na sexta-feira da Paixão, quando "até as pedras da Rua Fernandes Vieira estavam cheias de ódio contra os judeus" (p.51); o cão perseguia os judeus, os homens os "caçavam".

O narrador se utiliza dos verbos perseguir e caçar judeus (p.51), onde caçar é revitalizado pela combi

nação inusitada com o objeto. Ironicamente, apesar da força do verbo, a caça em si acaba se tornando cômica, revelando-se farsa. A ferocidade é de mentira, as tensões são mentirosas. Não há tragicidade. Joel e a turma, quando eram agredidos, "se abraçavam uns aos outros e riam-se, se davam tapas nas costas e riam, rolavam no chão de tanto rir". (pp. 21, 50, 59, 64).

A seriedade no tratamento do tema acaba diluída em risos e brincadeiras. A "guerra de bosta" contra os negros da Colônia Africana, por exemplo, foi pior que suas batalhas contra os nazistas! De qualquer forma, a discriminação, apesar de não ser levada muito a sério, existe e, muito provavelmente, é um dos fatores responsáveis pela vivência mítica de Joel.

Já adulto, no final da obra, nota-se uma transformação no procedimento em relação à discriminação, que passa a ser efetiva: Joel não mais "se ri, rola no chão de tanto rir" quando Mali o recusa por serem de "ambientes diferentes". Agora, já adulto, sente a pressão do mundo, experimenta uma vaga sensação de angústia, mas luta, solitário, na sua escalada social.

Vejamos, a seguir, qual é o sentimento de mundo experimentado por Mayer Guinzburg, o Capitão Birobidjan.

Ao contrário de Joel, o mundo de Mayerlhe é insuportável e o oprime. Registra-se agora não mais o tom de mal estar da primeira obra, mas, de aversão. Esta aversão, a partir desta obra, se firma e se mantém também na próxima.

Em situações invariavelmente castradoras e mas

sacranter, no paroxismo da recusa a um mundo que o tolhe, e constrange, Mayer sente que "flutua imóvel, meio afogado." Nos momentos de maior estreiteza, de corpo e sonhos atados, o narrador diz: "Jamais se faria ao largo". "Minha vida, di zia a Léia - é como esta pílula achatada, branca, amarga". (p.51) "Minha vida é vazia - dizia a Léia" (p.57). Por três vezes se rebela contra esta vida pasmamenta e funda Nova Birobidjan. A frase "Iniciamos agora a construção de uma nova sociedade", é constantemente repetida. Esta frase é a resposta direta a "flutua imóvel, meio afogado", também re corrente, portanto, compensatória de uma intensa frustração. São duas frases que funcionam como contraponto de fundo, co rrente subterrânea tensa que percorre a narrativa.

Da rotina aniquiladora, Mayer só escapa através do mito. "Quase afogado", surge a centelha do mito, com a promessa de resgatá-lo. "Quase afogado" não só pela vida despida de sentido, mas também porque o mundo o estranha e o discrimina, grita: -"Não era sonho, não! Era um ideal, Léia. Um grande ideal..." (p.71) e "Iniciamos agora a cons trução de uma nova sociedade".

Se, na primeira obra, a discriminação ocorre en tre o judeu e "os outros", em O Exército de um Homem só ocor re entre o próprio grupo. Seu próprio povo - para o qual funda Nova Birobidjan, que representa "o fim das peregrina ções, a redenção do povo judeu" - o recusa. Este isolamento de Mayer do seu próprio grupo, que é também o das persona gens das outras obras, dá a medida da sua própria solidão. Rompidos os laços com seus irmãos a personagem se torna tra gicamente desamparada.

O relacionamento de Mayer com as outras personagens se pauta absolutamente sempre em equívocos e desnível. Todas o classificam como louco, abobado e dividem-se entre as que se apiedam dele e as que riem às suas custas. Curiosamente nós, leitores, também nos dividimos entre a piedade e o riso. É inegável a nossa solidariedade para com o Capitão Birobidjan, a nossa pena e compreensão. Mas é inevitável também o nosso riso diante da sua patética sociedade utópica. Retomando, o filho o estranha:... "Para que eu quero livros? Para ficar abobado como tu e fugir para o mato?" (p.106) J.Goldman pergunta: - "Será que ele está louco?" (p.90) E Marc Friedman - "Sempre tão louco; tão impulsivo" (p.91). E Santinha - "Sempre achei que fosses louco" (p.97). Outros lhe diziam: "Tu és louco, Mayer. Tens que ir para o hospício" (p.131) Os sobrinhos "debochavam dele" (p.48); Geórgia ri às suas custas.

Às vezes Mayer... "queria falar; queria contar sobre Nova Birobidjan, sobre os companheiros Animais, o Palácio da Cultura, as plantações; sobre Nova Birobidjan" (p.103). Mas não podia, não conseguia, não o deixavam. Logo que vai para o Asilo tem os gestos tolhidos, as palavras trancadas no mais absoluto mutismo. Como contar seu sonho? Para quem? "Melhor calar e rezar. Mayer Guinzburg (...) rezava, rezava muito (...) não tinha forças... preferível rezar." (p.155) E quando fala, os seus companheiros são incapazes de entenderem a "grandiosidade" de pertencermos a esta nova sociedade. O equívoco é a tônica na comunicação entre eles: "Iniciamos neste momento a construção de uma nova sociedade (...) Octávio e Davi Benveniste ouvem-

-no sem entender nada; Ana Sousa ronca sonoramente". (p.160). Benveniste, o judeu egípcio, quer mudar de pensão pois o considera um "anti-semita sujo!" O Capitão inicia um discurso sobre o trabalho, "mas ninguém parece interessado". (p.168). Rebelde solitário, Mayer busca forças na utopia para dar sentido ao próprio banimento. Seu discurso utópico acaba sendo, ironicamente, como estamos vendo, um falso diálogo, ou seja, um monólogo.

Se Joel vive uma vida despida de sentido, e o sentido está no mito, também com Mayer acontece o mesmo e o mesmo acontece ainda com Miguel de Os deuses de Raquel. Este havia sido internado algumas vezes no hospício e todos o consideravam louco. Daí também ele, como Mayer, ser discriminado. No entanto, não há conflito como em O Exército de um Homem Sô, porque Miguel não incomoda a ninguém. Aliás, muito pouco se conhece de Miguel, personagem desprezada do mundo dos homens e do universo do narrador. Apenas no final da obra esta personagem avulta e a identificamos, então, com o deus-narrador. É o momento da epifania, da revelação. Sabemos, porém, que Miguel vive trancado em si mesmo, afastado de todos, alheio aos próprios clientes da loja onde trabalha. Daí seu sentimento de inadequação.

"Raquel reorganizou a loja (...) Bem que teria mandado Miguel embora; o homem não se adaptava ao novo sistema, confundia tudo." (p.107) "A loja está cheia de fregueses (...). Miguel está sentado num tamborete, atrás do balcão. Balança o corpo para frente e para trás, murmurando qualquer coisa." (p.117) "Encontra a loja em grande balbúr

dia. Miguel fez confusões incríveis - dizem os empregados. Pior, nos últimos dias sumiu. Ninguém sabe dele. No Hospício não está (...) "- "É a última, Miguel! A última, ouviste? Mais uma, e vais para a rua!" (pp.121-122).

A palavra do ser absolutamente solitário é o monólogo. Assim é que Miguel, tanto quanto Mayer, acabam falando apenas consigo próprios em um divórcio permanente com os outros homens, lacerados entre seu universo interior e o exterior. Estes dois heróis realizam a experiência do insulamento com seu modo estéril de vida social e de seu distanciamento do mundo.

É no final da obra que descobrimos que, se Miguel é alheio a tudo, não o é a Raquel. Ele é o olho que observa, do alto, todos os seus atos. Ela e o templo, que constrói nos fins de semana, dão significado à sua insignificante vida.

Marcos, de (O Ciclo das Águas), como as outras personagens de Scliar, sente também o mundo como peso. Vivendo em espaços degradantes - o apartamento sufocante, a maloca e o laboratório povoado de ratazanas, invadido pelo odor fétido de um riacho/esgoto vizinho, Marcos sente a sua existência como um fardo. Também ele vive uma vida trancada. "Minha mulher entra no quarto. Que houve, Marcos? -Inquieta-se por mim, por meus silêncios"; (p.19).

Marcos, como os outros, sofre a discriminação que, no seu caso particular, provém do fato dele ser filho de uma prostituta.

O sentimento de mundo vivido por Guedali de O Centauro no Jardim é análogo ao das outras personagens..." a sensação de diferença, de bizzarria me impregna,

se incorpora ao meu modo de ser". E lhe traz angústia: "... angústia que cristalizará, que se depositará para sempre na medula dos meus ossos, nos germes dos meus dentes, na raiz dos meus cabelos." (p.35). Enquanto centauro, sentia a "vida miserável de monstro encurralado." (p.59). Era aquele que causa horror, do qual todos fogem, aquele que não se compreende, o absurdo, o inconcebível. "Em prantos, atirei-me ao chão: ai, mãe, ai, pai, eu queria tanto ser gente, eu queria tanto ser normal" (p.61). Seus irmãos queixavam-se: "nunca poderei trazer em casa um cliente, um amigo, uma namorada, tudo por causa daquele bicho horroroso (...). - Não vais poder ir à festa, Guedali: - gemeu - Ele nem sabe de ti, não tive coragem de contar." (p.62).

A amputação da parte eqüina lhe assegura o trânsito entre as pessoas normais. De excluído que fora, passa a integrar a classe dominante. E a discriminação desaparece. No entanto, apesar de aceito, Guedali continua a sentir o mundo como um fardo. "Eu não queria mais a Tita, nem os meus filhos, nem o trabalho, nem os amigos, nem o condomínio horizontal, nada". (p.182) A discriminação não é mais a causa do seu sentimento de tédio e frustração. Ironicamente, o menino-centauro contemplava o sonho de tornar-se bípede; agora, completamente humano, contemplava o seu próprio fantasma, o sonho de ser novamente centauro. Mas isso é irreversível.

Vimos, até o momento, que a personagem de Scliar na sua função social encarna a mediocridade. Exce-tua-se, como se pôde notar, Guedali. Vimos que a rotina

tende, a dissolver os seus sonhos mais banais, e configuram-se heróis-vítimas de um destino inescrutável. Vimos que o sentimento de mundo experimentado pelas suas personagens se articula nas obras irrompendo como um sentimento de mal estar em Joel, intensifica-se através da aversão, recusa e crispação em Mayer, mantém-se em Miguel, para, enfim, diluir-se em Marcos, através do desencanto e da nostalgia. Já o sentimento de pânico vivido por Guedali em um primeiro momento, transmuda-se, depois, em intensa frustração. As personagens sentem o mundo como peso. Algumas, como Mayer e Miguel, se rebelam efetivamente contra a rotina que as entorpece. Outras, como Joel e Marcos, embora também rebeldes, aceitam melhor o fardo, como inevitável contingência. Porém, afinam-se todas no mesmo sentimento de impotência e confinamento. Vimos também que a discriminação está presente em todas as obras de Scliar. Em A Guerra No Bom Fim, rarefeita em um primeiro momento, é mais intensa em um segundo momento, quando a personagem passa a sentir-se de fato agredida, sobretudo pela discriminação sócio-econômica que sofre. Esta discriminação sócio-econômica expressa pelo autor revela a mentalidade típica da sociedade capitalista cujo valor essencial é o dinheiro. Outro aspecto social tratado por Scliar é a reverência de Joel a estes valores e regras, como único modo de garantir seu espaço na sociedade. Em O Exército de um Homem Só a discriminação torna-se exasperada, assim como em Os Deuses de Raquel onde Mayer e Miguel se antagonizam

com absolutamente todas as outras personagens. Já em (O Ciclo das Águas) efetua-se de modo indireto, por Marcos ser filho de uma "impura". Mas não há um confronto direto entre Marcos e os outros. Esta exacerbação da segunda e terceira obras, sobretudo, explica-se, talvez, de um lado, pela incapacidade das personagens entenderem o mundo - daí a personagem discriminar o mundo - e, de outro, pela impossibilidade de serem entendidas e, aceitas pelo mundo - daí o mundo também discriminar a personagem. Esta é uma das tensões presentes da obra de Scliar. Em O Centauro no Jardim, por sua vez, a discriminação, profunda no início, vai-se diluindo à medida que a personagem conquista o seu espaço social no contexto urbano brasileiro, e que presta tributo ao seu valor maior, o dinheiro. Como Joel, Guedali submete-se ao jugo do poder econômico como única forma de ascensão social.

A conjugação destes três aspectos por nós abordados - função social inexpressiva, sentimento de mundo e discriminação - revela, em última instância, o social como pólo maldito: o desempenho social da personagem é sempre inexpressivo. A personagem nunca sente o seu trabalho, a sua função na sociedade como algo, de fato, importante. É despida de ambições de sucesso e de glória. Algumas personagens, inclusive, abandonam seu trabalho, como Mayer e Miguel. Para outras ele é uma contingência, uma obrigação apenas, mas frustrante, como ocorre com Marcos. Joel e Guedali, no entanto, se distinguem por razões que trataremos mais tarde. Retomando, a personagem de Scliar sente um grave sentimento de mal estar e confinamento em relação ao pólo social porque não o entende e não é entendido por ele.

É justamente nesta relação que se estabelece um forte atrito e as relações sociais tornam-se invariavelmente reificadoras.

Um aspecto acaba interferindo no outro e intensificando-o. A discriminação reforça o mal estar e vice-versa. E o desprezo da personagem pelo seu papel na sociedade, aliado ao sentimento de mal estar, aliado, por sua vez, à discriminação, dão a medida da sua inadequação ao mundo em que se circunscreve. Esta inadequação é social: parece ser a do homem contemporâneo em geral na sua luta de adaptação à sociedade e sugere, em particular, o sentimento experimentado também pelo imigrante no confronto com outra cultura. Em Scliar, o atrito existente revela que a adaptação do imigrante - ou filho de imigrante - está em processo.

As personagens, marginalizadas e impotentes diante do contexto opressor, têm no universo mítico uma das poucas saídas possíveis. Todas as personagens de Scliar vivem o mito do resgate à medida que buscam salvar-se de uma rotina entorpecida que sistematicamente as massacra. Combatem este sentimento de frustração pela vivência mítica. Parece que quanto maior a pressão social, maior é a força do mito, que se manifesta, então, como reação ao mundo exterior. Ao que tudo indica, ele se origina, embora como sua negação, da própria rotina estéril e para esta mesma rotina regressa, na tentativa de modificá-la, de reconstruir o mundo e resolver a injustiça. No capítulo que se segue trataremos deste universo mítico do protagonista de Scliar.

"EIS QUE ESTOU PARA CRIAR
NOVOS CÉUS E NOVA TERRA."

ISAIAS (APOC. 21,1)

II

PERSONAGEM E MITO

Torna-se tarefa difícil senão impossível, uma única e objetiva conceituação da palavra mito, capaz de cobrir todos os tipos e funções dos mitos em todas as sociedades. Este é um problema também levantado por Mircea Eliade em sua conhecida obra Mito e Realidade: "O mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares". (p.11)

O mito é presença constante em todos os protagonistas de Scliar. Por esta razão cumpre acompanhar "pari passu" a sua trajetória na obra do autor.

Naturalmente uma posição definida sobre o mito, sua origem e implicações, exigiria uma outra tese. Conhecemos nossos limites e nosso interesse imediato. Portanto, ultrapassa de muito nosso objetivo discutir este problema. Por outro lado, também não podemos desprezá-lo. Cumpre, então, ressaltar apenas alguns aspectos básicos do conceito de mito, que se ligam mais diretamente ao nosso trabalho.

Os autores consultados ⁽¹²⁾ reconhecem hoje a existência de "resíduos míticos", "comportamentos míticos", "representações míticas" que não são senão exteriorizações, manifestações e/ou expressões de um processo psicológico que constitui traço essencial ou vital da civilização humana. De acordo com Jung ⁽¹³⁾, estas expressões ... "devem corresponder a elementos estruturais

coletivos da psique humana em geral"; Patai as considera um "vivo e real dinamismo psico-social", "força criadora" e "despertar da atividade criativa". Para Kèreny e Pavese são "foco vital e 'ratio ultima'". Portanto, o mito não é mera abstração teórica, mas é o pulsar de um anseio humano coletivo.

Nosso trabalho pretende estudar quais são as manifestações do mito na ficção de Scliar, como ocorrem, porque ocorrem, o que significam no contexto literário em particular e no contexto social. Finalmente, o que as manifestações do mito em Scliar acabam por mascarar ou revelar.

Já assinalamos que as suas personagens vivem o mito do resgate, desejo coletivo, que é "foco vital", "força criadora" à medida que é a própria razão de ser de suas existências banais. No entanto, a manifestação deste mito varia de personagem para personagem. O mito do resgate se realiza de diversas maneiras.

Em Joel manifesta-se no intenso desejo de salvar seu povo do nazismo. O combate ao nazismo é, pois, o modo como o mito se expressa aqui. Em Mayer expressa-se pelo desejo de fundar uma nova sociedade que significa "a redenção do povo judeu, o fim das peregrinações" (p.13.). Em Miguel o mito manifesta-se através do 'desejo de salvar Raquel, ovelha desgarrada, e fundar seu templo. Em Marcos o mito se manifesta no desejo de regresso à origem, tempo novo e pleno. No centauro Guedali o mito se manifesta, por sua vez, pelo desejo de alcançar a normalidade, tornar-se gente para ter seu lu

gar assegurado na comunidade dos homens.

Como se pode observar, a "fons et origo" das manifestações do mito está no eixo da própria história: o combate ao nazismo, a fundação de uma nova sociedade, o regresso a um tempo de harmonia, o tornar-se normal. Portanto, o mito brota, prolonga-se, dilata-se e atinge o mundo da experiência, quer transformá-lo, reconstruí-lo mais justo. O mito em Scliar não é um domínio desvinculado da vida. A sua personagem não se limita a observar apenas os erros do mundo e, alimentada por um intenso desejo de justiça, paz e harmonia, luta para corrigi-los. Há um termo que define bem este sentimento vivo da personagem. É o "Sehnsucht", que tem duplo sentido, referindo-se tanto ao passado quanto ao futuro. Conforme O. Matos⁽¹⁴⁾ significa, simultaneamente, nostalgia (passado) e ânsia (futuro).

Na sua vivência mítica as personagens se investem do poder de heróis. O mito do resgate ou da redenção é reconhecido, sobretudo, na tradição judaica-cristã, onde a missão maior do ser humano é sua própria salvação e a dos outros homens; onde a vida representa trajetória de purificação e redenção. É justamente por isso que o tipo de herói presente na ficção de Scliar é o herói redentor, o herói-salvador. Todos, apesar - ou justamente por causa - do confinamento e estreiteza da vida cotidiana, sentem-se predestinados à sublime tarefa de resgatar seja o próprio povo, ou um membro do grupo, ou a si próprios.

De acordo com Arrigucci⁽¹⁵⁾ "o mito se caracteriza por ser o reino onde o desejo tudo pode, pois seus personagens costumam ser entes superiores que realizam o

que pretendem". Em Scliar, ao contrário, como vimos e veremos, os heróis pouco ou nada podem. Parece, portanto, paradoxal que este universo se aproxime da esfera mítica. Entretanto, é justamente aqui que se torna evidente o modo irônico, que trataremos em tópico à parte.

II. 1. AS PERSONAGENS E SEUS MITOS

Seguindo o nosso método de trabalho, neste momento limitar-nos-emos a apresentar a manifestação do mito na personagem e algumas conclusões parciais. Somente depois é que verificaremos a natureza do mito, como se articula, o que significa e que relação mantém com o contexto histórico-social dos textos.

Já acenamos que o mito na personagem scliriana, se projeta na história de forma muito particular. Cada qual a seu modo se volta para a realização do seu resgate.

Em A Guerra no Bom Fim, por exemplo, o mito se manifesta no desejo de libertar o povo do fantasma do nazismo, na missão de grande herói, e se origina da própria rotina vazia de Joel. A sua futilidade existencial exige o mito que ele, então, forja, ou busca nas estórias em quadrinhos. E nesses momentos é amigo do rei na sua Pa-sãrgada particular.

O nazismo é fantasma que o persegue inapelavelmente. Deve lutar e combatê-lo. Para isso, investe-se do poder de um deus e passa a ver o mundo distorcido pela ótica toda particular de sua fantasia de salvador, semelhante a um novo Messias. São aliados de Joel desde os super-he

róis até Deus, passando por judeus e personagens bíblicas. E são todos como modelos para ele.

Joel, "rei e capitão, terror dos nazistas", crê-se o virtuoso herói, pois representa um ideal e ameaça a supremacia do mal. Os atributos da divindade parecem aderir à personagem da mesma forma que qualidades míticas de moníacas são assumidas pelos seus adversários. E tudo se centraliza no conflito entre o herói e seu inimigo.

O sentimento de vazio em relação ao grupo em que vive tem sua contrafacção no sentimento de orgulho e confiança, quando se investe do poder de herói, no seu unverso mítico.

Mayer, em O Exército de um Homem Só, como Joel, manifesta o mito através do desejo de criar uma sociedade justa. Investe-se também do poder de um herói para fundar Nova Birobidjan, como única saída diante do contexto opressor da sociedade sulina em geral e do seu próprio grupo em particular. E, como Joel, tem um modelo. Identifica a sua sociedade com o modelo ideal da sociedade marxista. Busca uma sociedade justa, igualitária. Por três vezes funda a nova sociedade e, ao fundá-la, sente-se também um Messias, um justiceiro.

Por sua vez, o mito de Miguel, de Os deuses de Raquel, é o desejo de salvar Raquel, anjo decaído. Isto confere razão à sua existência. Miguel é a personagem principal mais insignificante das obras de Scliar, no sentido de ser desprezada pelo deus-narrador, que não se ocupa absolutamente dela. Ocupa-se, sim, de Raquel. Apenas no desfecho da obra é que se descobre que Raquel é apenas o

sonho de Miguel, que ele é que era o olho que a observava permanentemente. Só no desfecho é que se descobre que Miguel é, afinal, o próprio narrador, o deus-narrador. E, de personagem irrelevante, Miguel avulta e é içado a personagem principal. Sem ele não há Raquel, não há narrativa.

Um estranho deus o subjuga e incorpora-se nele, divino instrumento. Fala pela sua boca. Miguel, o porta-voz do Deus, sente-se, também ele, deus. Medíocre no seu dia-a-dia, é, no seu universo mítico, como as outras personagens, glorioso. E as personagens vão incorporando o papel do herói quase divino, do intemorato protagonista de causas vitalmente importantes.

Quanto a Marcos, de (O Ciclo das Águas), sente-se também ele tocado pelo divino à medida que a nostalgia da origem o transfigura para sempre. O mito do resgate se manifesta aqui no desejo de retornar à origem como única possibilidade de salvação. É dono de um segredo que dá sentido à sua vida e, justamente por isso, o resgata. Marcos sente-se não um deus, mas um ser diferente, que encontrará a paz somente ao sofrer a experiência mítica do retorno à origem. Vive o compasso da espera/esperança de voltar à "bolsa das águas", à sua origem, porque, na sua ótica, a vida é um ciclo.

Se Joel se identifica com o modelo de heróis das histórias em quadrinhos, heróis judeus e bíblicos; se Mayer se identifica com o justo que fundará uma sociedade igualitária de tipo marxista; se Miguel se identifica, por sua vez, com um estranho deus; Marcos, apesar de não se identificar com qualquer modelo, como todos os outros, res

plandece no seu universo mítico.

Convém assinalar que se na primeira e segunda obras as personagens lutam por um valor que é também o do seu grupo, o nazismo e uma nova sociedade, e, na terceira Miguel luta pela salvação de um membro apenas da coletividade - Raquel -, que parece representar o judeu desgarrado e perdido, na quarta, Marcos luta por si mesmo, em busca da sua própria identidade.

A narrativa de Scliar, neste sentido, vai-se "afunilando", isto é, vai tendendo para o pólo individual. Este "fechamento" se concretiza na última obra analisada - O Centauro no Jardim - onde a heroicidade da personagem Guedali reside apenas na missão de resolver sua própria contradição interna, objetivada na figura mesma do centauro. Para ele, o fato de ter nascido centauro não lhe dá um estatuto de ente privilegiado, mas, ao contrário, de maldito. Sente-se "monstro encurralado". Nesta obra a luta por algum valor "transcendental" tende a desaparecer, porque a luta de Guedali parece ser extremamente pessoal, individual: "também eu gostaria de morar em Porto Alegre num apartamento de três dormitórios, 'living' amplo, garagem. Eu também queria ter a minha família" (p.96).

Guedali julga que a sua salvação reside na sua própria "cura", na trajetória que deve percorrer para tornar-se normal. Tem que passar por um processo de "purificação". É impossível para ele a convivência pacífica do cavalo e do homem. Acaba lutando para extirpar um dos pólos, julgando assim resolver sua própria contradição. Opta pela imolação de sua parte eqüina. O mito, desejo coletivo é

incorporado por Guedali de um modo particularíssimo: manifesta-se na sua luta solitária e individual para resolver sua própria contradição e definir-se. Quer ser gente, normal, para poder integrar-se.

Conforme vimos, os heróis de Scliar vivem no seu presente entorpecido e rasteiro o mito do resgate e, por isso, parecem preparar e antever o futuro. É a esta antecipação do futuro que chamamos utopia. A utopia "indica a direção da esperança e da surpresa" ⁽¹⁶⁾; é a antevisão da redenção.

Contudo, Guedali não luta por nenhum valor "transcendental" e o futuro para ele está limitado à sua própria integração social. A utopia, o futuro aberto e pleno não existe para Guedali. Esta integração social, no entanto, é realizada não sem sofrimento, daí associar-se a angústia individual ao significado social da existência.

Retomando, estes mitos penosamente alimentados pelas personagens, insistem em sobreviver, apesar - ou por causa - da história. Mito e história em Scliar convivem exasperadamente. Um não existe sem o outro, mas parecem ser inconciliáveis. O universo mítico irrompe para invadir e embaraçar o mundo tranqüilo, racional e estabelecido da rotina social. Este fato instaura e reflete o insólito. Insólito demoníaco, de inferno e dor. Cotidiano e mito se cruzam no mesmo nível. O mundo estranho não se situa além, em estranhas paragens distantes, mas guarda estreita relação com o mundo do dia-a-dia, que é visto "de viés". Daí, paradoxalmente, o senso de contraste e, ao mesmo tempo, de interação entre o objetivo e o subjetivo, o social

e o individual, a experiência e o mito.

É oportuno, neste momento, o questionamento: o mito, como vimos, é um fato na produção scliriana. Mas, qual é a natureza dos mitos aí encontrados? Como se articulam? O que significam?

II. 2. O MITO DEGRADADO

Grande parte dos heróis citados em A Guerra no Bom Fim, ao lado de Joel, tem origem norte-americana e foram forjados pela sociedade Americana em momento particular. Embora tenham sido colocados no mesmo plano, não têm o mesmo estatuto entre si. Sansão, por exemplo, tem a seriedade e a dignidade do herói tradicional, é personagem consagrado da mitologia clássica e herói bíblico. O Homem-Borracha, por sua vez, é semi-deus de laboratório, com super-poderes artificiais, "quase sempre alegre e brincalhão", (17). Aproximando-se do "herói-bufão" Zorro é o defensor dos fracos e oprimidos, mocinho do faroeste americano, companheiro do índio Tonto; e franceses, russos, e... Deus. De qualquer forma refletem o mesmo modelo: o herói que enfrenta situações desesperadoras e perigosas e, de todas, sai ileso, trazendo uma mensagem positiva aos seus semelhantes. Muitos combatem e vencem os egoístas, cruéis, astutos e impiedosos inimigos do povo, e Joel entre eles. Portanto, o motivo do bem-comum está aí presente. Há, em todos eles, o traço da "superioridade inerente" (18), tão invulgar, que justifica a causa por eles defendida, qualquer que

seja. O carisma é outro traço. Seja como for, estão todos bem estabelecidos em seus respectivos papéis heróicos. Joel identifica-se com todos eles. Nota-se que no seu mundo heróico-mítico não há lugar para frustrações. Ele vive o mito do herói invencível, guardião do Bem, apoiado nestes "arquétipos".

De acordo com Patai o arquétipo é o mito puro, o que tem significado vital, cosmológico; é o modelo sagrado, o caso divino, exemplar, não apenas uma história contada, mas uma realidade vivida. Mas não é isto que estamos notando nesta obra. Aqui os mitos são de mentira, dessacralizados. Por este motivo, o arquétipo é conspurcado e cria-se então o estereótipo. Os heróis são forjados pela sociedade americana "às voltas com problemas de sobrevivência e auto-afirmação deixados pela grande depressão de '29" (19). Heróis que jamais afrontam o código de ética do "Establishment" e cuja função última é justamente preservar os seus valores: arma ideológica. Não se nega a existência do mito, mas mito conspurcado, impuro, modelo duvidoso.

No entanto, o mito, mesmo conspurcado dá prazer, confiança renovada e satisfação emocional a Joel que, como um herói épico, regressa da aventura "com o poder de conceder dádivas aos seus semelhantes" - o extermínio do nazismo. Arrosta forças demoníacas para defender seu povo. Mas, epopéia às avessas, dessacralizada, com seus mitos e deuses de mentira e seu pobre herói bufão, herói de si mesmo, individualista.

Joel nivela seus modelos. Deus, Golem (20), San

são, homem-montanha, heróis bíblicos, boxeadores, judeus e americanos, etc., têm o mesmo estatuto. Ocorre um nivelamento onde as barreiras hierárquicas são rompidas e entre todos surge o "livre contato familiar". Chefes e subordinados ficam em total igualdade e parece haver uma aliança entre o alto e o baixo, o profano e o sagrado, o grande e o pequeno, que sugere a carnavalização (21).

A luta contra os nazistas é "orgiástica": "Os nazis caíam como moscas; apanhados na armadilha eram varados pelas balas, soqueados pelas soqueiras-punhais, esmagados a coronhaços, furados pelas baionetas, queimados pelos lança-chamas, destroçados pelas granadas, cortados pelos canivetes, iluminados pelos foguetes luminosos e rebentados a ponta-pés. Tripas juncavam a areia, dentes voavam pelo ar(...). A explosão fez tremer Capão da Canoa, o mar ficou juncado de pernas e braços" (pp.63/64). Após a batalha os amigos se abraçavam uns aos outros e riam, "davam-se tapas nas costas e riam, rolavam no chão de tanto rir" (p.64)

Reforçando a carnavalização, nota-se nesta batalha a atmosfera de espetáculo e não de tragédia. O modo de articulação destes aspectos em Soliar resulta em alegria, vitalidade, "alegre relatividade" e vitória sobre o dia-a-dia.

Assumindo heróis antagônicos, identificando-os indiscriminadamente, cruzando mitos e heróis de povos diversos, fazendo desta pluralidade uma unidade que é, afinal, a pluralidade-unidade brasileira, Joel não se afasta totalmente dos mitos tradicionais judaicos à medida que também os engloba. No entanto, esta mistura "carnavalizan

te" parece revelar, na verdade, a sua própria brasilidade.

Seja como for, o nivelamento dos deuses e heróis os dessacraliza. Mas, apesar de rebaixados, de se configurarem estereótipos, são instrumentos da redenção de Joel, cuja vida adquire uma outra dimensão. Sente-se dignificado e importante.

Quando Joel cresce, afasta-se do mito. Curiosamente isto restringe sua própria liberdade à medida que ele se torna de fato subjugado pelos valores da sociedade. Não há mais refúgios e compensações e sua luta de agora se limita à busca de integração em uma sociedade que resiste sistematicamente às suas investidas. O leitor assiste à queda abrupta de um chefe e a narrativa mistura, então, o heróico ao irônico. Adulto, seu objetivo maior é livrar-se da ameaça da pobreza. Sua preocupação é, agora, o dinheiro: "Tenho que ficar rico - pensou um dia Joel. Meu Deus, tenho que ficar rico. A pobreza mata " (p.78) Joel passa a viver para garantir o seu lugar naquele espaço social, traído pelo pólo social burguês e não vive mais o mito. Enquanto o vivia, seu discurso caracterizava-se sobretudo pela função apelativa, por ter como centro o receptor. É assim que o vocativo se apresenta inúmeras vezes através dos termos rapazes, amigos e, sobretudo, turma, muito reiterados. Isto é significativo no sentido de representar o interesse maior de Joel, isto é, o outro. É no capítulo XXVII que ocorre o salto para a maturidade, quando o mito não se manifesta no herói e isto se revela também através de uma mudança de discurso: ele não mais fala, perde o contato

com o outro. Joel pensa, apenas. E o centro do seu discurso é agora o eu, não mais o tu. Discurso egoísta, trancado, onde se notam as seguintes palavras, muito repetidas - rico, subir na vida, "nota", carro esporte, que sustentam a sua ideologia de agora. Scliar, através de Joel, trata aqui de uma problemática básica da sociedade capitalista, tendo como palco o sul do país: a liberdade acaba sendo condicionada pelo dinheiro. As contínuas pressões, as guerras psicológicas sofridas por Joel apontam para uma única saída, a riqueza. Adulto, Joel rompe com a comunidade já que não mais a reconhece: "Que importa se morreram? Guerra é guerra". Esta frase revela o esquecimento do desastre - o nazismo - e a sua própria morte como herói. No final da narrativa há a aceitação das regras do jogo econômico e o forte desejo de ascensão social. Morre o "rei e capitão, terror dos nazistas" para sobreviver apenas Joel, despido de sua aura mítica.

Nesta obra surge uma imagem - o fantasma do nazismo - que perpassa a narrativa e parece significar a própria consciência de Joel, continuamente a lembrá-lo da sua missão. Esta imagem reforça o seu traço de salvador todo-poderoso. Em todas as obras de Scliar por nós analisadas surgem, invariavelmente, imagens recorrentes. Dada a importância delas no contexto narrativo, serão tratadas em tópico à parte. Por enquanto, limitar-nos-emos a tecer alguns breves comentários apenas para marcá-las.

Também Mayer, (O Exército de um Homem Só), como Joel, sente-se herói. Deve fundar uma sociedade identificada com o modelo de sociedade que considera justa, a

marxista. A personagem assimila alguns conceitos, alguns pontos de vista da teoria marxista e os coloca como lemas a serem seguidos. Pauta suas atitudes a partir destes as pectos sectários. A narrativa é constituída por clichês, frases feitas, metáforas caducas, engendrando uma ideologia simplista, contraditória, marxismo "impuro". Assim é que a narrativa é permeada por expressões do tipo: "São as classes dominantes. Devem ser derrotadas". (pp. 24/48). "A terra é de quem a trabalha." (p.73). "Santinha é nome rea cionário" (p.87). "O Capitalismo agoniza." "A religião é o ópio dos povos" (p.24). "A maior riqueza é a posse dos meios de produção" (p.24). E o estudo para Mayer é "só um mecanismo de ascensão social"; o trabalho apenas meio de enriquecer algum "porco capitalista". Tudo indica que este elenco de frases em tal contexto, esta redução da teoria marxista a clichês, é paródia, rebaixamento de um discurso de esquerda. Os rebaixamentos em Scliar assumem sempre as pectos grotescos. O discurso de esquerda, sério, é deslocado para a boca do louco e do visionário. Destronado de seu contexto original, adquire um tom cômico. Na linha do re baixamento grotesco, o discurso é usado como desmascaramento do discurso político. Além disso, proclamando incessantemente a fundação de uma nova sociedade, a propósito de tudo e de nada, é que esta fundação acaba desacreditada. As sistimos à deslocação do mito da sociedade perfeita que se torna, então, parodiada. Todos estes fatos, desde os heróis-modelos de Joel até a sociedade-modelo de Mayer - sugerem que os mitos, ao se manifestarem no nível da experiência, ou seja, ao se "materializarem", sofrem um processo de degrau

dação, de rebaixamento.

Além de frases feitas, o próprio comportamento de Mayer é estereotipado, rígido nas regras que ele próprio estabeleceu e que deve obedecer independente de qualquer coisa. Não se faz concessões e jamais consegue relativizar seu ponto de vista, ao contrário, o absolutiza. Contra tudo e contra todos o Capitão se convence que "algumas (guerras) a gente luta sozinho". Daí o título da obra. Moderno D. Quixote, abandona paradoxalmente a sociedade para fundar uma nova sociedade. Acaba, ironicamente, por construir uma sociedade literalmente sem classes, uma sociedade de um homem só.

Como Joel, vimos que também Mayer é estereotipado e segue um modelo de sociedade estereotipado; não a doutrina marxista que ele julga perfeita, mas uma doutrina que ele mesmo inventa para construir uma sociedade mais justa.

Por três vezes Mayer funda Nova Birobidjan. A primeira durou apenas um dia e era composta por cinco elementos. A segunda fundação compreende um grupo formado pelos "Companheiros Animais" e é para eles que Mayer faz palestras no "Palácio da Cultura", escreve a "Voz de Nova Birobidjan", funda o "Tribunal do Povo". Mayer estabelece que não há hierarquia e todos têm os mesmos direitos e deveres. Apesar da organização, do planejamento minucioso, das preocupações com "complexas questões de produtividade, tomada de poder e conscientização", apesar das freqüentes sessões de "crítica e auto-crítica", não consegue libertar-se dos privilégios de classe. Mais tarde junta-se ao

grupo a Companheira Santinha causadora dos seus "desvios ideológicos". Descobre-se explorador e opressor: "De súbito o Capitão percebeu o que estava acontecendo. Não era nada de novo; a exploração de uma classe por outra, a destruição de todos os valores pela opressão brutal. E quem era o opressor? Ele, Birobidjan". (p.18). Mayer, pseudo-revolucionário, é tragado pelo pólo que odeia e nega e, na própria negação do pólo, o absorve e assume.

Retorna ao seio da família. Porém, outra vez, o sonho o persegue, só que agora funda Maykir, uma imobiliária. Ao se firmar na sua posição, já transformado em peça funcional da engrenagem social, ainda se lembra de que "quisera construir uma nova sociedade... E de certo modo ainda queria... Mas em faixa própria por sua livre iniciativa" (p.113). Afinal, o que significa "construir uma nova sociedade em faixa própria, por sua livre iniciativa", se não ironia? Com um olho na fundação de uma "nova sociedade" e o outro na "livre iniciativa", a única coisa que consegue, é envesgar-se. No entanto, convém notar a semelhança entre as duas sociedades: Maykir contém, "in nuce", o modelo de N.Birobidjan. Nova Birobidjan já é deturpação e degradação. Maykir, por sua vez representa, em relação a N.Birobidjan, nova degradação. Ambas são instaladas no mesmo velho casarão. Ambas possuem símbolos. O de Nova Birobidjan era constituído pelas letras N.B. entrelaçadas a um arado, uma enxada, um torno mecânico, uma paleta, um telescópio, um livro e uma proveta. O da Maykir é um M entrelaçado a uma régua de cálculo, uma pá de pedreiro e a silhueta de uma betoneira. Se o primeiro evoca uma série

de opções - os sonhos do Capitão - como o símbolo do trabalho agrícola, mecânico, a arte, a ciência, o livro, símbolo da cultura, essa variedade e rica conotação se perde no segundo emblema. Nenhum dos símbolos do primeiro emblema se conserva no segundo, em uma alusão à transformação da própria personagem principal, que, na nova vida abandona os sonhos da antiga; e também firma a diferença ideológica entre os símbolos. O da Maykir é diretivo, simples e contundente. Os três símbolos nele contidos se concentram, um reforçando o outro, régua/pã/betoneira, e tendem para o unívoco, apontando para uma direção definida: a construção civil. A "Voz de Nova Birobidjan" foi substituída pela "Voz de Maykir", cujo editorial concitava, agora, os pedreiros a assentarem mais tijolos, os corretores a venderem mais, as datilógrafas a cometerem menos erros. As palestras versam aqui sobre o mercado imobiliário. Assim como existiu em Nova Birobidjan Santinha, a Rosa de Luxemburgo, aqui surge a secretária Geórgia, com quem se envolve e cujo relacionamento acaba também em fracasso.

Enfim, a mesma estratégia que servira aos ideais socialistas de Mayer, serve agora para alcançar seus objetivos na escalada social burguesa. É utilizada em favor de uma sociedade de moldes capitalistas. Como bem diz Carlos Vogt no artigo "A Solidão dos Símbolos", já citado ... "não podendo desvencilhar-se objetivamente do código de comportamento que o capitalismo lhe impõe, Mayer tentará utilizar dos recursos que lhe oferece a fim de edificar uma saída simbólica para sua utopia".

Portanto, Nova Birobidjan e Maykir se revelam

espelho uma da outra. Mas o espelhamento se dá pelo avesso e pela negação, fórmula mágica que serve a amigos e inimigos, regra que veste tanto a afirmação quanto a negação, teoria que serve a Deus e ao diabo. Este procedimento sugere, pela ironia, a formação de um modelo paródico em relação ao modelo igualitário, justo, perfeito. Aqui o modelo de uma sociedade é o princípio de um modelo infernal, regido pela exploração e pela arbitrariedade do poder. Contudo, Maykir é, ainda assim, a presença do mito. Há ruptura, mas não aniquilamento e, por isso, só por isso, Mayer sobrevive. O mito ainda resiste. Durante a existência de Maykir a frase "Flutua imóvel quase afogado" por nenhum momento se inscreve no espaço narrativo. Isto significa que de algum modo Maykir satisfaz a Mayer. Há, porém, na obra, a ameaça de aniquilamento total do mito, quando ocorre a falência da imobiliária. O Capitão aí se sente "no fundo do mar", não consegue pensar em Nova Birobidjan e a impossibilidade disso não o impele para a realidade, para o pólo da história, como poder-se-ia supor; antes, o empurra para a morte, para "o fundo do mar".

Após um período banido do seio da família, Mayer é enviado a uma Pensão-Asilo. Um dia, exilado no seu próprio mundo, confinado à sua solidão, sistematicamente sufocado pela dona de pensão, Mayer a prende e funda pela terceira e última vez uma nova sociedade, que durou poucos dias. A última cena mostra o Capitão Birobidjan trancado, só, no velho casarão, cercado pela dona da Pensão e pelos policiais. É quando percebe que seus inimigos, a sociedade de burguesa, são, afinal, o povo. A obsessão é tão funda,

que até seus inimigos, os que sempre se lhe opuseram podem ser aproveitados sem necessidade de doutrinação. É para eles que grita: - "Iniciamos agora a construção de uma nova sociedade". E tomba para a frente.

Assim como o mito vivido por Joel acaba se revelando impuro, e ele herói fragilizado que se quebra a nossos olhos, o mito vivido por Mayer, como vimos, também se revela conspurcado.

Nesta obra, como nas demais, temos uma imagem que desponta a todo momento, os homenzinhos. Representam as massas que, ao contrário dos seres humanos, jamais se opuseram ao Capitão. Dão-lhe apoio e incentivo e, quando o reprovam, sua acusação é apenas um silêncio expectante e cheio de fé. São seres insignificantes, apequenados, caricaturizados. Daí, por analogia, também a utopia parece apequenada, amesquinhada, caricaturizada e ridícula. Sua função - como a dos nazistas da obra anterior - parece ser a de recordar permanentemente a Mayer a sua missão.

Vimos até agora que o mito em A Guerra no Bom Fim e em O Exército de um Homem Só ao se atualizar se revela degradado. No entanto, no primeiro, apesar de rebaixado, dá significado à vida de Joel, ao passo que, no segundo, perde sua "força vital", pois, não dá mais significado à vida de Mayer, que acaba por se esquecer da razão primeira, do motivo primeiro que originou a nova sociedade. À força de repetir invariavelmente o mesmo gesto - a inauguração de Nova Birobidjan - Mayer se enrijece. E o mito o arrasta e o traga. A fé se perde, funda a obsessão e o Capitão perde-se do mito. Ben Jonson, citado por Frye ⁽²²⁾, con

cebe a obsessão como uma "paixão predominante"; "a função dramática da obsessão é exprimir aquele estado que poderia ser chamado sujeição ritual". Esta "sujeição ritual" ocorre também com outra personagem de Scliar, como veremos mais adiante.

Miguel, de Os deuses de Raquel, se identifica com um modelo conspurcado. Um estranho deus se incorpora em Miguel, apossa-se de Miguel, funde-se com Miguel. Este deus lhe ordena: "Saí da casa de teus pais (...) vem ao lugar que te indicarei, constrói um templo em minha honra".

(p.25) Um dia percebe Miguel que sua cabeça comportava uma menor que "abriu os olhos dentro da escuridão daquele crânio; pouco via e só pelas pupilas da outra. Mas falava, sem cessar, dando ordens. Ressoava tão forte aquela voz lá dentro, que o casco externo estalava, ameaçava se romper"...

(p.21) Enquanto simples mortal, desterrado até mesmo do mundo dos homens, não tem poder para resgatar Raquel. No entanto, imbuído da divindade encontra poder para salvá-la, mesmo sendo degradado e limitado, deus que não tem povo, não representa o coro dos homens. É dono de um discurso singular, egoísta, trancado, que não se abre para os outros, mas pratica o movimento contrário de voltar-se para dentro de si mesmo. Dono de um discurso autoritário, auto-suficiente e impiedoso, acaba se configurando falsamente onisciente e onipotente.

E, assim como os modelos de Joel e Mayer, também o modelo que se manifesta através de Miguel é estereotipado.

Aqui, a imagem que permeia a narrativa é o

olho do deus. Se o nazismo e os homenzinhos, imagens contidas nas outras obras, recordam continuamente às personagens suas missões, nesta obra o olho cumpre papel análogo. Raquel sabe-se observada, sente-se vigiada todo o tempo e isto a incomoda. O olho parece acusá-la, condená-la, chamá-la para uma outra vida, uma outra missão. Vamos encontrar aqui o tema trágico do "derkou thēama"⁽²³⁾, a humilhação de ser constantemente observada por um olho hostil.

O móvel das ações de Miguel é Raquel, personagem insatisfeita e inescrupulosa que cerra fileiras com o opressor. Seu mundo nada tem de fascinante - mundo de enganos, masturbações e mesquinhas.

Em um primeiro momento, a eleição de Raquel pelo deus parece dever-se a um fado inescrutável, cuja engrenagem é administrada por um deus que marca fundo a futilidade humana em relação à ordem divina. Podemos tender a uma "convizione secondo cui la natura degli dei è fatta in tal modo che essa sin dall' eternità gode di una perfetta tranquillità, lontana e indifferente nei riguardi delle nostre preoccupazioni"⁽²⁴⁾.

Parece que qualquer ser humano é passível de ser o eleito. Parece que todos são iguais na visão do deus: pecadores e puros, inocentes e criminosos, egoístas e altruístas. Por outro lado, Raquel também incorpora o paradigma da ovelha desgarrada. Ela foi a escolhida talvez porque, mais que todos, precisa ser resgatada.

Mas o mito, o resgate de Raquel, não dá sentido à vida de Miguel, que passa a vivê-lo obsessivamente e, por isso mesmo, perde-se. Esta vivência mítica obsessiva é

análoga à de Mayer com as sucessivas fundações de Nova Birobidjan. Ambos sofrem a "sujeição ritual". A história entra em colapso a partir do momento em que Miguel a ex pulsa para viver só o seu universo mítico. Mas aí também perde-se do mito, porque parece que o mito só tem razão de ser quando, apesar de se chocar com a história, con segue manter o homem no eixo precário da história, dan do-lhe o seu sustento vital.

Uma das diferenças básicas entre Joel, Mayer e Miguel, é que Joel se sente como um herói, pode ser encarado metaforicamente, já Mayer e Miguel são heróis, não se sentem "como se fossem" heróis; o como é anulado - a projeção se constitui em ser objetivo e instaura a neuro se. O desprezo e o cansaço jamais os abatem. A força do sonho os mantêm em permanente vigília e mascara suas misé rias.

Cumprido, a seguir, verificar como se atualiza o mito em (O Ciclo das Águas). Até o momento vimos que sua manifestação no texto de Scliar vai obedecendo a uma trajetória de degradação. Até aqui o autor não apresentou um único lugar onde se revela puro. E o mito, território de plenitude, pureza e redenção, acaba se re velando inferno, porque se concretiza fragilizado e cons purcado. Nesta obra, o objetivo de Marcos é retornar à origem como única possibilidade de integração e purifica ção. Porém, ele só pode alcançar este tempo através do flagelo de um tempo cíclico, terreno, de dor e ruína. Desse modo, o mito, também em Marcos, apresenta-se conspurca do pela obrigatória travessia e contaminação de um tempo

demoníaco. Marcos, a certa altura da narrativa, retorna à bolsa das águas, ao ventre de Esther. Ela, prostituta, portanto degradada, é que engloba a origem. Este fato reforça a manifestação rebaixada do mito nesta obra. De repente, Marcos se revela "meio embrião, meio feto". E volta à origem, existência que se concretiza, caos que se organiza; é raiz, é alfa e é seu próprio futuro no presente da narrativa. O passado revelado deste modo é muito mais que o antecedente do presente, é sua própria fonte.

"Bolsa das águas" ou Ciclo das Águas, que conota origem. A água é massa indiferenciada, que representa o infinito de todas as possibilidades. Contém o germe de todos os germes, todas as promessas de evolução, mas também todas as ameaças de involução, de regressão, de absorção e morte. É símbolo do útero fértil, do poder cósmico, do embrião. É origem e veículo de vida. Fonte de vida e de morte, criadora e destruidora. A bolsa das águas é caos, é indistinção. Representa uma fase passageira de desintegração condicionada a uma fase progressiva de reintegração e de regeneração. O ciclo aponta para a volta às origens, que é representada pela água, mãe e matriz. Mas não é o simplesmente apontar, chegar à origem como objetivo final. Retornar à origem significa perder-se na matéria indiferenciada, tornar-se matéria indistinta, desintegrar-se, como única possibilidade de integração e regeneração. Vida e morte se contêm, do mesmo modo que água e ciclo se contêm.

Marcos parece procurar o centro de equilíbrio interior que, na psicologia jungueana chama-se Mandala⁽²⁵⁾. A Mandala é uma imagem arquetípica cuja existência é veri

ficada através de séculos e milênios. Designa a totalidade do si-mesmo, ou ilustra a totalidade dos fundamentos da alma. No sentido mítico é a manifestação da divindade en carnada no homem.

Marcos revela a nostalgia da origem: "... e suspirava: na bolsa das águas... Lá é que eu estava bem" (p.47). Jung, citado por Pacheco⁽²⁶⁾, argumenta que o procu rado na tendência de voltar à mãe é o "renascimento" que não só possibilitaria o retorno ao paraíso perdido, à in fância, como encetar-se-ia um novo ciclo vital, quem sabe mais fecundo.

Para Mircea Eliade o "regressus ad uterum" tem um objetivo terapêutico. "O retorno individual à origem é concebido como uma possibilidade de renovar e regenerar a existência daquele que a empreende"⁽²⁷⁾.

Aliás, todas as personagens da obra, tendem a completar o ciclo e voltar à origem. Esther, na sua incons ciência, "Trauteava canções em iídiche, a sua língua nativa, língua dos seus pais e irmãos. A Pequena Sereia - ima gem que permeia toda a narrativa - parece ter retornado ao mesmo mar por onde, um dia, viera. O narrador registra, no final da obra, um início de maloca perto do asilo de Esther e um riacho - fato que sutilmente indica que o ciclo se mantém, já que a obra tem início nestes espaços. Uma vez mais tudo se repetirá. É-nos sugerido que a vida não é senão um "flash" de um momento do eterno, de um momento-ci clo que fatalmente retornará. Marcos reconhece o retorno como única possibilidade de resgate e vive o compasso da espera, que é o compasso do mito. Tira seu precário susten

to vital da crença; parece resignar-se com a decadência de final de ciclo porque acredita que deverá surgir agora a luz de um tempo novo.

Como se pôde observar, o mito em Scliar se manifesta degradado porque acaba sendo apenas esboço, rascunho grosseiro da perfeição e da plenitude, recebendo um tratamento paródico.

De acordo com Furio Jesi⁽²⁸⁾ parece um contrasenso paródia e evocação mítica participarem da gênese da obra. Duvida-se dessa aliança contraditória, uma vez que não parece conciliável a paródia, irônica e enganosa, e a plenitude e pureza do mito. Salvo se se considerar sua alternância na obra, o que não é nosso caso.

Segundo o autor, a paródia não pode separar-se do objeto parodiado: uma força o induz a não mais depositar confiança neste, outra o impede de relegá-lo ao esquecimento. A paródia não é, pois, uma clara superação e abandonamento. Supõe um debruçar-se, um voltar atrás, se bem que contrastado e polêmica, já que a oportunidade de conciliação amistosa se perde na paródia. No vínculo que une o parodista ao objeto da paródia reconhece-se a sobrevivência de uma antiga emoção, os vestígios de um amor contra o qual se luta.

Em Scliar o mítico nos chega, como dissemos, através da ironia e da paródia. Os deuses agonizam, os heróis são degradados. O universo do desejo forja-se através da impotência. No entanto, agonia, degradação e impotência conservam ainda assim o seu avesso e evocam com rara intensidade a sua contrafacção ideal. Em Scliar, a paródia não

representa a interrupção do fluxo mítico, ao contrário, parece representar a sua única forma possível de manifestação.

Já foram apontadas as imagens que permeiam as obras anteriores - o nazismo, os homenzinhos e o olho de Deus - e que funcionam como a própria consciência das personagens à medida que lhes "cobram" a missão. Em (O ciclo das Águas) a imagem recorrente é a da Pequena Sereia, continuamente a recordar a Marcos a água, origem, mãe e matriz, caos e cosmos.

Nesta obra, o mito, apesar de atualizar-se im-puro, também dá sentido e dignidade à vida de Marcos. Em O Centauro no Jardim, a manifestação do mito não só é também degradada, como se desintegra.

Vimos que o desejo de Guedali é de alcançar a normalidade, descartar-se da sua origem, como forma de resolver sua própria contradição. Vai, então, extirpando dolorosamente tudo o que lhe resta do centauro, vai-se auto-operando firme e decisivamente. Ao concretizar o mito, no entanto, descobre-o falido. Ao extirpar a parte equina lhe sobrevém uma profunda nostalgia, talvez culpa mesmo, porque com ela ficaram a identidade perdida e as "verdades perdidas". Ironicamente, os outros homens, os "normais", eram frustrados e insatisfeitos. Perguntam-se inutilmente: "... Onde é que estão nossos sonhos?" (p.144) (...) "O que sei é que sofro como uma desgraçada e quero ser feliz" (p.146) (...) "me sinto frustrado" (p.153). E o mito do resgate se manifesta agora, pela segunda vez, de uma outra forma: através da recuperação da diferença. Guedali continua sua busca de salva

ção, de libertação.

A normalidade que se lhe afigurara gloriosa, revela-se, afinal, frágil e mesquinha; e se perde. Sem saída, Guedali julga que a felicidade talvez fosse a recuperação do que antes significara a sua desgraça. Seria a "única maneira de recuperar verdades perdidas" (p.214) "Voltar às raízes, era o que eu queria" (.p.207). No entanto isto é impossível, mesmo porque Guedali já perdera a capacidade de crer, de sonhar de fato, como veremos mais adiante. De qualquer modo, cumpre registrar a contradição presente neste modo de encarnação do mito. Gueda li luta toda uma vida para se resgatar e alcançar sua libertação. No momento em que a alcança percebe que aí está sua condenação. Tenta, então, recuperar o que antes significara a sua maldição. Um grave equívoco norteia a trajetória de Guedali e instaura a ironia.

II. 3 . AS IMAGENS RECORRENTES

Já foi sugerida a função das imagens que permeiam as obras de Slicar - o fantasma do nazismo é recorrente em A Guerra no Bom Fim, acorde subterrâneo agudo que a todo instante recorda a Joel a sua missão de salva-dor. Faz com que se sinta predestinado. Em O Exército de um Homem Sô são os homenzinhos que recordam a Mayer que de suas mãos nascerá a paz do seu povo, o "fim das peregrinações". Em Os deuses de Raquel, o olho do deus a persegue. Sente-se permanentemente observada e isto a incomoda, dá-lhe forte sensação de mal-estar. O olho parece funcionar como sua própria consciência, chamando-a.

O tema do olho isolado é evocado já na velha mitologia egípcia. Também na iconologia cristã encontramos o olho de Deus como elemento autônomo. O centro... "est souvent symbolisé par l'oeil, tantôt (...) par l'oeil du poisson, toujours ouvert, tantôt par l'oeil de Dieu - oeil jamais endormi de la conscience". (29)

Em (O Ciclo das Águas) é a Pequena Sereia, imagem conspurcada na sua identificação com Esther, na sua própria simbologia - bruxa e meretriz - que se faz intensamente presente. Também ela, como as outras imagens, parece ser a própria consciência da personagem. Ela lhe recorda a origem, o retorno à bolsa das Águas. Em O Centauro no Jardim, vamos encontrar a figura do Cavalô Alado, a lembrá-lo de que é dono de uma outra dimensão. Portanto, também nesta obra surge uma imagem a povoar continuamente o universo da personagem.

Todas estas imagens recorrentes têm, como se nota, papel análogo, ou seja, não deixam a personagem esquecer de que ela é diferente, de que sua vida tem uma outra dimensão. As imagens perseguem-nas sem tréguas e ambas mantêm uma estranha relação, pois a personagem as deseja porque lembram sua missão de herói, de ser predestinado, mas, ao mesmo tempo, não as deseja pelo mesmo motivo, ou seja, porque ser predestinado pesa como um fardo impossível. Em todo canto, a qualquer momento, a personagem se depara com as imagens a espreitarem-na e, no confronto, percebe-se sempre perplexidade e mal estar. As imagens parecem indestrutíveis.

Este fato, a nosso ver, pode ter relação com

o sentimento de culpa. Freud considera o sentimento de culpa como o mais importante problema no desenvolvimento da civilização e tenta demonstrar "que o preço que pagamos por nosso avanço em termos de civilização é uma perda de felicidade pela intensificação do sentimento de culpa." (30) Afirma ainda que este sentimento não é, geralmente, percebido como tal e em grande parte permanece inconsciente, "ou aparece como espécie de mal-estar ('Unbehagen'), uma insatisfação"... Para Freud, "a herança arcaica dos seres humanos abrange não apenas disposições, mas também (...) traços da memória da experiência de gerações anteriores" (31). O sentimento de culpa reside na memória de transgressões da espécie e também individuais. Ora, as personagens de Scliar, transgridem desde os hábitos mais simples da cultura judaica até os mais complexos. Tomam chimarrão, fazem despacho, comem carne de porco, casam-se com as "goim", não lêem a Torá, recusam-se à cerimônia do Bar Mitzvah, etc. A consequência parece ser um sentimento de culpa objetivado através destas imagens recorrentes. Vejamos as suas semelhanças: ambas - culpa e imagens - são irremovíveis e espreitam o ser onde quer que esteja, provocando o mal-estar; ambas são latências doloridas, porque "cobram", acusam e chamam a personagem, roubando-lhe a paz. Freud admite que "o sentimento de culpa, a severidade do superego, é (...) o mesmo que a severidade da consciência. É a percepção que o ego tem de estar sendo vigiado"... (32). Curiosamente, estas imagens que objetivam a culpa tendem a desaparecer à medida que a personagem se integra à sociedade.

É o que ocorre com a imagem do nazismo em A Guerra no Bom Fim e a do Cavalo Alado em O Centauro no Jardim que desa parecem à medida que seus personagens se integram socialmente.

Surge o Cavalo Alado, pela primeira vez, no nascimento de Guedali, deslizando majestoso sobre a sua casa. Há ainda referências a ele nas páginas 12, 15, 18, 35, 40, 94, 105. Após a operação, esta imagem praticamente se dissolve, acompanhando o processo de "cura" de Guedali. Confirma o que já foi apontado no decorrer da abordagem: a trajetória de integração de Guedali corresponde à trajetória de desintegração da vivência mítica. Após a operação, não se apresenta mais o Cavalo Alado (pp. 108, 110, 116) que retorna, no entanto, na segunda viagem ao Marrocos (pp.191, 205, 215).

Todas as imagens apontadas nas outras obras de Scliar - os nazistas, os homenzinhos, o olho do deus, a Pequena Sereia - estão relacionadas com a adaptação da personagem ao seu contexto histórico-social. A força das imagens parece inversamente proporcional à força de integração do próprio personagem. De modo geral, ao voltar as costas à realidade, resistindo à pressão social, estas imagens surgem com incrível intensidade. Quando a personagem, ao contrário, tende a aceitar o mundo, as imagens perdem a força e tendem a sucumbir sob a pressão.

Convém, no entanto, assinalar que é justamente no final desta obra - quando Guedali se configura o próprio burguês bem engajado - que o Cavalo Alado retorna por maior número de vezes no menor espaço físico da narrativa,

(p.12 - 2 vezes; pp.15, 243; p. 245 - 2 vezes). Isto parece mostrar que, mesmo integrado socialmente, o sonho não abandona a personagem. Mas é engano. Embora seja freqüente o aparecimento da imagem mítica, ela passa a ter outra função; veremos que, como imagem mítica, desaparece.

No último parágrafo. Guedali compara-se a "um Cavalo Alado, prestes a alçar vôo rumo à montanha de riso eterno, o seio de Abrão (...) pronto a galopar pelo pampa (...) centauro no jardim, pronto a pular o muro, em busca da liberdade" (p. 245).

Ao se comparar com a figura mitológica - Cavalo e Centauro - ocorre um rebaixamento da própria figura, não um elevar-se de Guedali, como também poder-se-ia supor. Isto porque este "alçar vôo, galopar pelo pampa, pular o muro" refere-se exclusivamente à conquista de fêmeas.

Neste nivelamento, Homem/Cavalo/Centauro de um lado, e, de outro, alçar vôo/liberdade/ato sexual, o que se perde é a dimensão mítica do Cavalo Alado e do próprio Centauro, e, ao mesmo tempo, a dimensão libertária do vôo, do galope e do salto "em busca da liberdade", que se confina, na verdade, ao ato sexual. Portanto, a manifestação do mito do resgate percorre aqui uma trajetória que é a imagem da ironia. Isto porque manifesta-se, em um primeiro momento, na luta de Guedali para tornar-se normal. Vencida esta luta, constata, ironicamente, que tudo fora ilusão e mentira e que não valera a pena. O mito do resgate torna, então, a manifestar-se na trajetória inversa, sua luta para tornar-se novamente centauro. Mas isto não consegue alcançar mais. Sobrevivem nele imagens da primeira vi

da, mas estas imagens, além de se configurarem rebaixadas, perdem também seu caráter mítico de resgate, como ocorre nas outras obras. O Cavalo Alado, o galope e outros símbolos análogos são banalizados. Aplicam-se agora às conquistas femininas, o que representa um rebaixamento em relação ao universo mítico.

Nas outras obras de Scliar, embora as imagens venham conspurcadas, ainda assim parecem garantir o resgate porque conservam a memória viva. Personagens dilaceradas, sim, mas, até certo ponto, resgatadas pela alucinação.

Como um pêndulo, estas imagens vêm e voltam e parecem reguladas pelo comportamento das próprias personagens. Registra-se uma tendência ao desaparecimento das imagens a partir do momento em que elas aceitam as regras do jogo/jugo social.

O Cavalo Alado é a única imagem mítica em Scliar que é destruída pela própria personagem, e isso é, de algum modo, significativo, conforme assinalaremos logo adiante.

Em A Guerra no Bom Fim o nazismo simplesmente desaparece. Em O Exército de um Homem Só alguns homenzinhos morrem afogados, em uma mimese da própria vida agonizante de Mayer e os outros morrem com o próprio Mayer. Em Os deuses de Raquel o olho que persegue Raquel, em um primeiro momento não identificado, é, em um segundo momento, identificado com Miguel. Ocorre um rebaixamento, que, no entanto, representa o momento da revelação e do encontro entre deus e Miguel. Mas a imagem permanece. Em (O Ciclo das Águas) a Pequena Sereia abandona Marcos, mas ela retor

narã. Já em O Centauro no Jardim o Cavalo Alado permanece, porém banalizado, integrado na rotina. Virou apenas metáfora rotineira; foi, como imagem mítica, destruída. As personagens sucumbem com seus universos míticos e as imagens aí integradas também sucumbem. Nesta obra, a personagem não só sobrevive à queda do seu universo mítico, como também o escamoteia e à imagem mítica que nele se integra. É desta forma que Scliar soluciona a contradição da personagem: a imolação da vivência mítica torna-se condição de integração ao sistema. Esta mesma solução encontramos também em A Guerra no Bom Fim, onde o universo mítico enquanto se manifesta é fator de libertação de Joel, é a contrafacção necessária, compensatória do real, fase passageira de um processo psicológico. Enquanto vive o mito, o mito o resgata. Recalcando-o, condena-se a uma vida de fato degradada, cuja razão última passa a ser o dinheiro e a posição social. Joel não se encontra mais acuado entre a história e o mito. Opta pela história, confirmando, pois, que a possibilidade de integração social exige o escamoteamento do mito. Nos dois últimos capítulos deparamo-nos com Joel adulto. É revelador notar que há aí uma quebra de "tom" na passagem do insólito para um tipo de narrativa "realista". Esta passagem é significativa uma vez que envolve a ideologia burguesa; enquanto narrativa insólita é ambígua, às vezes mágica e até lírica, mesmo com seus deuses e heróis artificiais. Enquanto "realista" é contundente e clara porque tudo indica que, no mundo da escalada burguesa, não há lugar para sonhos e mitos. Embora discriminado, Joel interioriza os padrões e valores da so

cidade a que busca pertencer e isso representa um passo em direção à sua adaptação. Joel, adulto, jamais contesta os valores sociais. Ao contrário, absorve-os. Reconhece a ascendência social de Mali, por exemplo, que o domina. Joel assume a sujeição, o seu grau social "inferior". Sabe que o que conta é o fator econômico. E tenta a escalada social através de Mali, estabelecendo uma relação fraudulenta e enganosa.

Já em O Exército de um Homem Só e Os deuses de Raquel, as personagens encontram-se emparedadas entre o eixo da história, sufocante e infernal, e o mundo mítico que, ironicamente, vai se configurando também ele sufocante e infernal à proporção que as arrasta e as subjuga. Não resolvendo sua contradição se dilaceram.

Se o pólo da história, social, real, é perpassado por "imagens demoníacas" (33), também o pólo mítico torna-se demoníaco a partir do momento em que a personagem passa a vivê-lo obsessivamente e, no paroxismo do desespero, é subjugada por ele. Daí o mito tornar-se um fardo absurdamente pesado. Tudo indica, paradoxalmente, talvez, que o mito só tem sentido quando, apesar do embate com o eixo histórico dá forças ao homem não para excluir-se da história mas, ao contrário, para suster-se nela.

Existe também no universo scliriano, Marcos, sua única personagem resgatada pelo mito cuja manifestação, embora conspurcada, é suficientemente forte para mantê-la no eixo instável da história. Apesar da narrativa englobar símbolos impuros como já apontamos, o mito resgata Marcos. Aqui a confrontação do mundo idealizado com a realidade resulta

em uma visão rebaixada da realidade e dos homens porque o mundo idealizado se mantém possibilidade de libertação, única saída possível para a personagem.

Há no texto scliriano, além de Joel adulto, outra personagem que escamoteia o mito, como já acenamos: Guedali.

Guedali acaba se perdendo do mito no caminho da existência à medida que o banaliza.

Se Joel e Guedali acabam escamoteando seus mitos, muito embora por outros motivos, também Mayer e Miguel acabam seus dias despojados da vivência mítica. No primeiro caso, porém, o recalque do mito parece ser exigência de integração social das personagens no espaço em que vivem. A ausência do mito parece garantir os seus passaportes na sociedade local. Já no segundo caso, o mito se perde porque a fé, tornada obsessão, rompe a sua força criadora. E se, no primeiro caso, o seu escamoteamento tem uma compensação, no segundo, nada resta às personagens, senão vagar, flageladas e rebeldes, entre dois universos impossíveis: o mítico com sua danação e o real: beco, aporia e solidão.

Deste modo, todas essas personagens acabam por nivelar-se na mesma perda da vivência mítica. Todas sofrem sua condição humana no mais trágico dos isolamentos; para elas os deuses não mais falam, os mitos silenciam, e os sonhos se recusam. O mito se rompe, mas estilhaços perdidos ainda pulsam, embora sem a força vital, inutilmente. É por esta razão, talvez, que a personagem mantém-se ambígua. Assim é que Joel ouve ainda "o eco de grandes batalhas" e quer falar "sobre o Colégio Iídiche, sobre 'Kneidlech' e 'latkes'".

Da mesma maneira afirma Guedali: "Ainda me vejo como um centauro, mas um centauro cada vez menor, um centauro miniatura, um micro-centauro"; mas, ainda assim centauro. Portanto, estas duas personagens embora integradas na sociedade em que vivem, guardam vestígios de uma outra dimensão. Joel e Guedali, por uma questão de predominância, de tendência básica, acabam por se definir, "desambíguam-se", tornam-se homens de negócios, assumem sua realidade histórico-social, resolvendo, deste modo, as suas próprias contradições. No entanto, não é isto que ocorre com Miguel e Mayer. Se Joel e Guedali podem escamotear o universo mítico - não importando que a consequência seja uma vida mecânica e fútil - Miguel e Mayer não podem escamotear a história, porque eles são história, eles têm que viver em um tempo e espaço históricos. Daí a impossibilidade de resolverem sua própria contradição e de manterem-se, além de ambíguos, conflituosos, em paredados entre dois mundos inconciliáveis.

Seja como for, nestas quatro personagens - Miguel, Mayer, Joel e Guedali - pelos motivos já expostos, o mito não mais se manifesta e, por isso, se condenam a uma vida despida de sentido. Contudo, apesar do mais absoluto desamparo, Miguel e Mayer talvez se resgatem porque ainda vibra neles um impulso místico. Impulso fraturado, desarticulação e dor, misticismo às avessas, demoníaco, mais perdição que resgate; mas esta resistência piedosa ainda atinge o leitor; e se estas personagens conseguem a nossa cumplicidade é porque sentimos a beleza da luta, mesmo sem significado. Luta arruinada; talvez, mas ainda tentativa. Joel e Guedali, por sua vez, não conseguem a mesma solidariedade

do leitor, que os sente desertores. Eles vislumbraram as batalhas que teriam para impor ao mundo os seus desejos, que eram os de toda a humanidade, mas não se entregaram a elas. A sensação do leitor é a de que Joel e Guedali se "domesticaram", ao contrário de Miguel e Mayer, cujos desejos, irrompendo sem permissão, livraram o selvagem pleno de paixão que existia dentro deles.

Apenas Marcos se isola, como única personagem a ser resgatada, de fato, pelo mito. Configura-se, pois, na ficção de Scliar, uma dialética marcada pelo resgate e pela condenação engendrada pelo mito.

O texto de Scliar parece não se fundar na aceitação apriorística do mundo caótico, assim como não o nega. Parece situar suas personagens em um mundo que não é falta de sentido apesar delas, mas por causa delas. Ao que tudo indica, o caos não está no mundo, mas na incapacidade de suas personagens entenderem e aceitarem este mesmo mundo. Daí a ruptura que as induz à melancolia, à saudade, ao "sehnsucht" - nostalgia e ânsia.

As relações entre as personagens e o grupo em que se inserem se articulam em desigualdade, jamais em reciprocidade, interdependência pessoal, em suma, igualdade; a marginalização é o estigma que as persegue. As relações são sempre violentas e humilhantes, mas no jogo entre dominante e dominado as personagens não se deixam dominar; brados de revolta permeiam a ficção de Scliar que se constrói, então, em impulsos e trêguas. O conflito com a instância recalcante parece provocar o aflorar do recalçado, e o mito torna-se, por excelência, a forma da revolta.

Em uma mesma personagem colide um ser social, ligado à necessidade de ajustar-se a certas normas convencionais para sobreviver, e um ser profundo, revoltado contra estas mesmas convenções, inadaptado, vendo a marca da fragilidade em tudo e em si mesmo. Daí a incapacidade de viver normalmente.

A personagem de Scliar se isola do mundo exterior, ao mesmo tempo em que nele se apóia, para no entanto, distorcê-lo. Afasta-se do mundo, recusa-o, sente-se traído por ele e, ao mesmo tempo, nele mergulha porque a causa de seus mitos está no próprio mundo. Seus heróis não são descrentes, antes, são insubmissos e indignados, jamais sem horizontes. O trágico em Scliar não provém de uma ausência de perspectivas.

O mito não se restringe, como notamos, a uma esfera ideal e inatingível. Interfere continuamente no real atrapalhando a rotina tranqüila. Isto nos conduz a certas interpretações: o autor desloca o mito para a história e tudo sugere que ao atualizar-se, o mito sõ consegue sobreviver como "demoníaco", porque sofre um processo de rebaixamento. O modo como se articula nesta relação com a vida, talvez seja responsável pelo atrito e dor. A personagem não percebe que seu mito não cabe na realidade sócio-cultural em que vive. Isto é trágico porque a isola e condena. O universo mítico colide com o universo da experiência. Neste confronto o mundo da experiência é sempre rebaixado, indigno e demoníaco. Mais trágico que isto, porêm, é que até mesmo o mundo do mito, refúgio da opressão, é, também ele, degradado e demoníaco. É desta tragicidade de

um território que representa a possibilidade , talvez única da libertação, revelar-se impossível, que trataremos neste capítulo que segue.

LETES

Hã um rio que corta o meu tempo
- este inferno -
tantos goles bebi (nã me lembro)
e afoquei
o futuro o passado e o presente
que vivi
condenado a quẽ não saberei.

.....

(Elizabeth Hazin)

III

MITO, MEMÓRIA E PERSONAGEM

Na elaboração deste universo demoníaco, a memória parece ter uma função fundamental. Benjamin propôs uma teoria que reforçou nossa hipótese a propósito da importância da memória na narrativa scliriana. Seus textos são inéditos, mas, apesar disso, entendemos que o material oferecido por Rouanet ⁽³⁴⁾ é suficiente para conhecermos o núcleo básico da concepção benjaminiana.

Para Benjamin, do mesmo modo que a consciência individual, a consciência coletiva também sonha e, se o sonho pertence à primeira, as imagens dialéticas pertencem à segunda. São estas últimas que nos interessam mais de perto. De acordo com o autor, estas imagens que pertencem à consciência coletiva têm uma manifestação mítica e uma manifestação utópica.

Em sua manifestação mítica são imagens de calamidade e correspondem a duas figuras da catástrofe: a do irreversível e a do imutável; articula o tempo do sempre igual com a impossibilidade do novo, oscila entre "o nunca e o nunca mais". Justamente por isso a manifestação mítica das imagens dialéticas documenta o "bárbaro", o homem moderno, o que rompe as conexões com o passado e, portanto está proibido de construir o futuro. Daí ele oscilar entre o nunca (a perda do passado e da experiência) e o nunca mais (a impossibilidade do futuro). Esta manifestação mítica retrata o homem sem passado e sem futuro, o homem

que perdeu a memória e por esta razão não pode ser sujeito da história e dela é banido.

Já em sua manifestação utópica, as imagens dialéticas correspondem a duas figuras da felicidade: "a primeira é o inédito, o que não foi nunca, a culminância da beatitude, e, a segunda, o eterno mais uma vez, a eterna restauração da felicidade original, da primeira felicidade". (35) A conjugação das duas figuras resulta na experiência mítica, onde o homem oscila entre o anseio de viver o único, o inédito, o que não foi nunca - a utopia - e o anseio de tornar a viver o que já se viveu, o passado pleno. Ora, só é capaz de viver esta experiência aquele que guarda a memória.

Como vimos, o que diferencia a manifestação mítica da utópica é a memória, que acaba sendo responsável pela perdição do homem à medida que lhe proíbe a construção do futuro, ou pela sua salvação. Cumpre, neste momento uma observação: Benjamin não considera necessariamente um mal a barbárie, esta ruptura com o passado e o futuro. Para ele a memória é também arquivo da injustiça; conservá-la significa, de certa forma, preservar a própria injustiça. A barbárie, representada pela perda da memória, não pode, portanto, preservá-la e, sob este aspecto, é positiva.

No entanto, a nosso ver, esta tese não prova que o bárbaro, o homem despido da experiência, consiga agir historicamente. Pelo contrário, acreditamos que a memória deva preservar a injustiça justamente para que ela não mais se repita. De qualquer forma, esta noção da barbárie ingênua, inocente e positiva, figura ao lado desta ou

tra noção de barbárie como responsável pela paralisação da história; e uma concepção não inválida absolutamente a outra. O próprio autor reconhece o passado como condição "si ne qua non" de existência do futuro.

Retomando, despojado de memória, o homem se instala em um tempo sem conexões, rompendo com a cultura e a tradição. Mas que cultura e tradição são essas? Para responder a esta questão, cumpre remontar ao próprio Benjamin. (p.66)

De acordo com F.Kothe, Cagnebin e Rouanet, Benjamin contrapõe ao conceito de história (cultura e tradição) como acúmulo linear e progressivo de eventos, o conceito de história anti-linear e descontínua. Vista como uma sucessão ordenada de acontecimentos em um tempo homogêneo, a história é sempre a história dos vencedores. Concebida como única e verdadeira, ela encobre e dissimula a história das esperanças truncadas, a outra história que fracassou; o sucesso e a vitória, não são, afinal, provas de validade histórica. Segundo Benjamin "Não há um documento da cultura que não seja também um documento do massacre"⁽³⁷⁾. E, como bem diz Cagnebin, a história linear do triunfante é, afinal de contas, apenas "uma história entre outras". É, pois, uma história a "contrapelo", história da derrota sobre a qual se impõe a dos vencedores, a proposta por Benjamin.

Onde está registrada esta história, "tradição dos oprimidos", senão fora da historiografia dominante? Na obra de arte, por exemplo? E quem a registrou senão um narrador⁽³⁸⁾, através da memória⁽³⁹⁾ e da experiência? Para

Flávio Kothe, "o passado, testemunhado pelas obras de arte, é o registro da felicidade que não se realizou." (40)

O ponto de vista dos vencidos - esta história, sucessão de desastres, sem nenhuma legalidade imanente, sem qualquer ordem - surge como "flashes", esporadicamente, a revelar os atalhos secretos da aventura humana. A memória e a experiência vão ter uma função preponderante porque representam um momento revolucionário: não só impedem que a história dos vencidos seja esquecida no silêncio, como também extraem do falso "continuum" histórico os passados cativos e os resgatam. Como afirma Rouanet, "atrofiada a memória (...) o homem não pode mais identificar os 'agora' aprisionados no passado (...) não comparece ao encontro marcado com todos os vencidos da história, e com isso sela a vitória dos dominantes." (41) Há, pois, uma "tradição dos oprimidos", de catástrofe e dor, que espera o seu resgate. Benjamin, na Tese 2 lembra que "existe um entendimento secreto entre as gerações passadas e a nossa. Nós fomos esperados sobre a Terra." (42) Talvez por isso, este desejo coletivo, o objetivo de conseguir uma sociedade justa, comum a todos nós, esteja profundamente associado a um problema de dívida em relação à humanidade. E se a história para Benjamin é um "amontoado de ruínas", cabe a nós salvá-la. A salvação consiste em um árduo e meticuloso trabalho de recolhimento destes cacos que contam os desastres dos que sucumbiram. Estes pedaços se salvam ao serem reconhecidos e receberem uma significação. É somente a partir destes restos e ruínas que uma nova construção torna-se possível. É o presente que resgata o passado e já contém o futuro.

Desse modo, a cultura e a tradição para Benjamin implicam o reconhecimento também de uma anti-história não registrada pela historiografia oficial, e não apenas de uma história sucessiva e linear, a história dos vencedores.

Tudo indica que, em Scliar, é justamente a memória do desastre - o nazismo (A Guerra no Bom Fim), o vagar perene do povo (O Exército de um Homem Só), a ameaça da identidade étnica e social (Os deuses de Raquel), (O Ciclo das Águas) e O Centauro no Jardim - a responsável pela manifestação do mito. Apesar do nazismo e da nova sociedade serem simplesmente pretextos - já que, em última instância, como já assinalamos, sob estes aspectos se esconde a busca de significado, o resgate, a redenção, sobretudo no sentido judaico-cristão - ainda assim existem e são fatos da memória, resíduos de catástrofe. A personagem scliriana se aproxima do "pathos" tipicamente benjaminiano: a obsessão da utopia no interior mesmo da ruína.

O autor se inscreve na "tradição dos oprimidos" cuja forma de representação não precisa ser necessariamente trágica. Em Scliar, como veremos em tópico particular, muitas vezes o riso substitui o trágico e o desastre vem filtrado através de um humor particularíssimo.

A memória é um dos principais fatores - senão o principal - responsáveis pela dialética do resgate. Cumpramos apenas observar que não temos a intenção de, mecanicamente, aplicar a teoria benjaminiana à obra de Scliar. O que pretendemos é entender um pouco mais a obra de Scliar, através dessa postulação teórica. Vejamos, pois, como se

articula a memória na personagem.

III. 1. - O UNIVERSO DEMONÍACO (43)

No final de A Guerra no Bom Fim Joel conta apenas com o seu presente, a sua luta solitária na conquista do espaço social. Descarta-se do seu passado, ao romper os laços com os seus - "Que importa se morreram? Guerra é guerra!" - frase que revela o escamoteamento do universo mítico, em prol do mundo da experiência. Quem eram os mortos? Quem os matará? O desastre era apenas um tênue resíduo na memória já perdida. Emparedado entre um grupo que ele não mais reconhece e um grupo que não o reconhece, acaba se perdendo. Sem memória do seu passado, despoja-se do futuro e vive o universo demoníaco.

Quanto a Mayer, vimos que, como Sísifo, está condenado ao recomeço perpétuo e à perpétua frustração. Cada gesto seu desenha a mesma impotência.

Mayer "parece preso nas malhas de um universo 'cíclico que, em vez de ser regido pela história, é regido pelo destino" (44). Daí a impressão de um destino que o persegue, "de uma orientação demoníaca de sua existência". O elemento trágico se revela aqui no enclausuramento da personagem, vítima impotente de um desejo que não pode ser, vivendo o malogro persistente dos seus atos.

Mayer é presa da dimensão mítica da imagem dialética que lhe confere, portanto, a dimensão do demoníaco, do homem sem memória, sem passado e sem futuro, que se debate, humilhado e rebelde, no exíguo espaço do seu presente,

confinado entre o que nunca foi e o que nunca será. Homem mecanizado que, à força de repetir inalteravelmente as mesmas palavras e as mesmas ações, atrofiou-se. Mayer não evoluiu, enrijeceu-se na sua obsessão e malogrou na mecânica repetição do mesmo gesto.

Benjamin separa radicalmente a imagem dialética da manifestação mítica, infernal, da imagem dialética da dimensão utópica, a do homem que guarda a memória do seu passado e por isso mesmo, e só por isso, é capaz também de sonhar, já que o sonho é feito de retalhos de um passado longínquo e/ ou imediato, do velho, que articulando-se em diversa ordem produz o novo, o utópico, o futuro, as "instâncias do despertar".

Para Benjamin, não é possível a convivência destas duas dimensões. Uma exclui a outra. O céu e o inferno jamais se conjugarão. No entanto, o conhecimento do céu não implica o desconhecimento do inferno e vice-versa.

Acreditamos que, na obra de Scliar, a personagem Mayer foi, de início, "dona" da dimensão utópica da imagem dialética, mas a perdeu no caminho da existência. Caminhou rumo ao desencontro. Mayer, em um primeiro momento, tivera a memória, e, por isso mesmo, também não perdera a capacidade de sonhar. Recuando até o passado remoto, o mito pré-histórico da sociedade sem classes, criou a imagem de um futuro socialmente harmônico (Mircea Eliade reconhece como precedente mais próximo do próprio Marx o mito da Idade de Ouro ⁽⁴⁵⁾). Neste momento, se reconhece em Mayer a imagem dialética em sua manifestação utópica. Mayer, de início, parece retratar o homem que reconhece seu passado

do e aspira viver o novo, o único, o que ainda não foi vi
vido, projetando-o em um futuro de justiça e perfeição. Nes
ta personagem se reconhece a memória do desastre. Daí dese
jar ardentemente uma nova sociedade que representaria "a
redenção do povo judeu, o fim das peripetivas". O espe
lho da memória preserva, então, em um primeiro momento, as
imagens do passado. Embora sô, Mayer arvorava-se em um li
der que arrastaria multidões. Sentia-se o salvador e isto
o confortava e representava seu próprio resgate.

Mas o mito o arrastou. Não o soube viver e dei
xou-se tragar por ele. A força de repetir-se é que regres
sa ao tempo da solidão absoluta, sem origem e sem futuro,
ao demoníaco; é o "inferno existencial" de Frye.

Para Rouanet "não há fronteira entre o sonho
individual e o coletivo, como não há fronteira entre o ho
mem e o mundo: há uma identidade perdida, há um desencon
tro, há uma procura em que as coisas são culpadas como o
homem, ou mais, e o sonho constitui uma forma de alucinar
a reconciliação". (46)

Á força de tentar transpor o mito para uma rea
lidade histórica impossível, Mayer mutila-o. E a força mī
tica também é fraturada. O mito do paraíso acaba no infer
no. Do Cosmos irrompe o caos. Da explosão do todo, apenas
fragmentos de uma plenitude perdida relampejam em vão. O so
nho louco de Mayer persiste como uma alma penada que não
tem repouso até encontrar sua libertação. E sua libertação,
ironicamente, sô acontece com sua morte, no último capítu
lo, quanto o Capitão "faz-se (enfim) ao largo" (p.10). Nada
mais pode fazer na história e pela história. Este último

capítulo é, na verdade, o primeiro - novamente o ciclo, a repetição. O espaço que estrutura a própria narrativa é o espaço circular onde a personagem vaga sem cessar entre a ilusão da conquista e a perda.

Se Joel se afasta do universo mítico ao romper com o motivo dos seus atos, também Mayer se afasta pela mesma razão assim como Miguel.

Miguel deve a sua vida à Raquel, paradigma da ovelha desgarrada. É por ela e para ela que vive. É aqui que se instaura a obsessão: o passado de Miguel é Raquel, o presente e o futuro serão Raquel mas não-humana e não-autônoma, transformada na exclusividade de sua fantasia. A memória de Miguel conserva apenas Raquel, porque só ela significa, e descarta-se de todo o resto. A história, com suas conexões, é banida da memória de Miguel que, trancado em sua obsessão, se enrijeceu. Não pode deixar de carregar sua condição histórica e não pode mais deixar de viver seu mito. Acossado entre estes dois universos, desarticula-se e fragmenta-se. Mais uma vez, a perda da memória implica no demoníaco. Miguel e Mayer acabam sendo aniquilados pelo caráter falso das suas verdades, que representam, no final das contas, apenas a miséria de suas existências. Seus desejos rompem as barreiras, revelam-se ao mundo exterior e se realizam pela loucura. Ambos não têm um mero caráter excêntrico; vão além e encarnam a existência negativa da insanidade que, no texto scliriano, é revelada de modo tragicômico. Fantoques escravizados por uma idéia que condiciona todas as suas ações, perdem a compostura e tornam-se bufões. Por isso, ao mesmo tempo em que choramos a loucura

de Mayer e Miguel, também nos rimos com ela, com a duplicidade tragicômica dos seus destinos. A luta insana do perdedor cria uma situação de choro/riso; esta falta de sintonia, esta falta de discernimento, esta cegueira do incabível, que teima ser cabível, transforma o herói de Scliar em herói patético e suas resistências em tentativas também patéticas.

Quanto a Marcos, tenta resgatar a vida de Esther, tirando-a do esquecimento. Ele é quem recria e revive a sua história, história de desastres. Em Esther, na sua própria origem, busca a sua identidade e aí está o seu resgate - "na bolsa das águas... lá é que eu estava bem" (p.47). É este tempo mítico, que Marcos tenta alcançar. Tempo que é reversível por natureza, tempo da revelação, ponto de epifania do universo apocalíptico, retorno à origem, ao tempo-sem-tempo; experiência individual do (re)encontro e (re)conhecimento de si mesmo e, por isso, resgate.

Marcos vive a "dimensão utópica das imagens dialéticas" proposta por Benjamin já que conserva a memória da sua origem, e por isso, não perde a capacidade de projetar o futuro. A Pequena Sereia foge, abandona-o, mas o compasso de espera em que vive é o compasso do próprio mito. Recuando até o passado original, cria e revive um espaço de pureza e plenitude. A partir daí, o sentido de sua vida parece ser a espera, "anseio de reviver com a mesma intensidade o que se viveu pela primeira vez." Marcos quer alcançar a verdadeira imagem da felicidade, que "é o fim da tensão, do sofrimento, da perda e da morte: volta do exílio, terminação da diáspora, reconciliação do homem consigo mesmo, e

da natureza com a história. É este estado de repouso que a felicidade como hino e como elegia se encontram. (...) e a roda da história não dará novas voltas, trazendo consigo a ameaça de novos desastres e corrompendo o instante vivido com a antevisão da morte." (47)

Esta imagem da felicidade é, em última instância, a imagem da experiência do tempo mítico. Do tempo que resgata o tempo histórico e salvaguarda a integridade do homem. Marcos sabe que a época que sucederá a esta decadência de fim de ciclo, apenas aparentemente significa o renascimento e a salvação. É, na verdade, também condenação; esperança e consolo já carregam consigo o embrião da desesperança e do desastre que os sucederá. Haverá sempre a ameaça da desgraça no consolo. À salvação deverá suceder a purgação, que, por sua vez, sucederá a salvação. É o eterno transitório do ciclo e que, justamente pela sua efemerídade, configura o supremo desastre, Marcos sabe que é apenas através deste tempo de pesadelo e inferno, que alcançará o tempo mítico. A espera deste tempo pleno o persegue inapelavelmente, e ele vagueia sem descanso à procura das duas figuras da felicidade: "a primeira é o inédito, o que não foi nunca, a culminância da beatitude, e a segunda, o eterno mais uma vez, a eterna restauração da felicidade original, da primeira felicidade".

Talvez por isso mesmo Marcos sinta a existência como ruptura, que o induz à melancolia, à saudade, à nostalgia de uma plenitude perdida: "La soledad, que es la condición misma de nuestra vida, se nos aparece como una prueba y una purgación a cuyo término angustia y inestabi

lidad desaparecerán. La plenitud, la reunión, que es reposo y dicha, concordancia com el mundo, nos esperan al final del labirinto de la soledad". (48)

Esta saudade - memória da origem - é que acaba resgatando o seu tempo histórico sofrido.

Em O Centauro no Jardim a manifestação do mito se faz de dois modos diversos. Guedali diferencia-se dos protagonistas das outras obras, sobretudo pela sua maneira ambígua de viver o mito. É o único que parece alcançá-lo e, ao alcançá-lo o reconhece como ilusão. Em um primeiro momento o mito se expressa no seu intenso desejo de "ser normal". Sentia como Centauro o seu tempo/espço demoníaco. Ocorre o colapso da individualidade no desdobramento homem/cavalo. À custa de golpes contra si mesmo, de paulatinas operações, que se configuram mais tarde, amputações de sua própria liberdade, tenta realizar o mito ao resgatar sua vida. Ironicamente, porém, já humano, igual a todos, Guedali contempla o seu próprio fantasma, e agora o mito se realiza no desejo intenso de tornar-se novamente Centauro. Neste momento, ainda pulsa a memória da origem. Conhece a irreversibilidade da história, mas conhece também a força do mito e nele crê. Por isso, retorna à fazenda onde nascera, em busca de respostas. Descobre seu antigo espaço demoníaco como redentor, apocalíptico. Lá ficaram a "liberdade perdida, verdades perdidas". Buscava "os campos onde (...) galopara livremente ou quase livre (...) Voltar às raízes, era o que eu queria (...) era o contato com a terra - experiência que eu acreditava profunda, visceral. Queria andar descalço, queria criar calos nas solas

dos pés, para torná-las cada vez mais grossas - cascos verdadeiros, enfim. Cascos em que cada camada córnea fosse resultado de longas caminhadas sobre a terra e sobre pedras, de meditação sobre o sentido da vida (...) E não desejava menos uma cauda. Patas, quatro; cauda, uma. Pronto: centauro." (pp. 207/208)

Se em (O Ciclo das Águas) a água representa a origem, mãe e matriz, aqui é a terra que vai cumprir função análoga. A terra é considerada "vera madre primordiale" (49). Mas ao contrário do que ocorre com Marcos, o retorno à origem não chega a resgatar Guedali, que começa a sentir saudade da família. "Paz interior? Nenhuma(...). Que diabinhos, onde estava o centauro em mim? (p.212).

Descobre de repente, que quer ser Centauro apenas por uns dias, e a vivência mítica sucumbe e torna-se irrecuperável; não sente mais vontade de galopar e de fazer perguntas. Afirma, após reconciliar-se com a mulher: "de uma forma ou de outra estava curado" (p.233). "Estar curado", "são", significa escamotear o centauro, desembaraçar-se dele. Como já dissemos, a trajetória de integração de Guedali corresponde à trajetória de desintegração da vivência mítica.

É preciso observar que levamos em conta apenas a estória tal como foi narrada por Guedali. A versão de Tita sobre a estória do centauro difere da sua: "uma estória tão engenhosamente montada quanto uma novela de TV. Com um único objetivo: convencer-me de que eu nunca fui um centauro. O que estão conseguindo. Em parte, pelo menos. Ainda me vejo como um centauro, mas um centauro cada vez menor,

um centauro miniatura, um microcentauro" (p.243).

A explicação racional dada por Tita para um caso que justifica como fantasia desvairada, curiosamente acaba por ser responsável por uma quebra de tom. É justamente esta explicação que soa artificial e falsa e não a inverossímil estória de um centauro. Reinventa-se uma estória mais tolerável e o êxito desta empresa garante uma relativa sociabilidade que só é possível, portanto, com o escamoteamento do mito. É curioso assinalar que esta quebra de tom ocorre também nos dois últimos capítulos de A Guerra no Bom Fim, quando Joel se revela já conquistado pela sociedade burguesa. Este fato consolida a nossa posição de que mito e história não convivem em harmonia nos textos de Scliar.

Em um primeiro momento poder-se-ia supor que a segunda versão da estória do Centauro representasse a síntese dialética dos contrários. Exteriormente homem, poderia sobreviver no seu interior a natureza do cavalo. Mas não é isso o que ocorre em O Centauro no Jardim. O homem empurra cada vez mais para o fundo a força do animal mítico. Até que restam apenas reminiscências longínquas, que, manipuladas, só fazem apagar ainda mais o centauro. Exemplo disso é o modo como se apresenta a imagem do Cavalo Alado, que, nos últimos capítulos, virou metáfora rotineira. Foi, como imagem mítica, destruída.

Nas outras obras, as personagens assumem o mito; as imagens míticas impregnam suas vidas. Se desaparecem, se as abandonam não é por culpa delas. Já nesta obra a personagem manipula a imagem mítica, banalizando-a para

forçá-la a caber nesta sua vida rotineira e "racional".

Guedali guarda a memória do seu passado; no en tanto, transmuda-o ao reescrever sua estória, que deixa de ser a estória da vivência mítica. O mito parece não ser to lerável, não ser suportável pela sociedade. Por isso a his tória e o mito parecem se excluir mutuamente. Não é por acaso, que o mito arrasta o obsecado Mayer, o louco Miguel, e o esquisito Marcos, todos marginalizados e sós, e acaba não se manifestando mais em Joel e Guedali adultos, ambos pseudo-donos do seu espaço social.

De acordo com Benjamin, como vimos, o passado trabalhado segundo as necessidades do presente não é iner te, paralisado e rígido, mas um agora pronto a funcionar na construção do futuro. Assim é que Guedali, ao deturpar a sua própria história, o seu próprio passado, perde-o pa ra sempre; é homem sem passado e, por isso, sem futuro.

Daí a sua vida se identificar com as duas figu ras da catástrofe propostas por Benjamin, a do irreversí vel e a do imutável: o sempre-igual se articula com a im possibilidade do novo, o novo perdido, que é a sua própria rotina condenada a oscilar entre o nunca - o mito perdido - e o nunca mais - o mito irrecuperável, instaurando-se o demoníaco.

Vimos que todas as personagens do autor gaúcho - exceto Marcos - por um motivo ou por outro, perdem a me mória. A força do mito se rompe e não dignifica mais suas rotinas, fato que passa a condená-las. Vimos que o mito es tá ligado à memória da personagem e que só é possível a re denção da vida e do homem quando a sua manifestação, mes

mo impura, consegue mantê-lo no eixo instável da história, dando-lhe o seu sustento vital. E que manter-se engajado na história, na comunidade dos homens, implica a memória do passado como única condição de futuro. Caso contrário o ser se define como "o bárbaro". O território do desejo só se oferece sem reserva e sem dissimulações para aquele que guarda a memória. As personagens analisadas até aqui não podem apontar para o futuro porque seus olhos se desgarraram do passado e se esqueceram, no caminho da existência - por motivos muito embora diversos - da razão primeira, que originou seu primeiro gesto.

Mas não basta notar que o herói de Sciliar acaba por perder a memória e que isto implica impedir que os instantes cativos do passado liberem-se. Não basta saber que, por perderem a memória, eles ensaiam o vazio, vivência antecipada da morte. Não basta saber que o demoníaco se instaura aqui, nesta perda da memória, que paralisa a dimensão redentora do mito. Tem-se que ir além e buscar o que está na raiz disto.

Freud, no Capítulo I do texto "O Mal-Estar na Civilização"⁽⁵⁰⁾, afirma que o sofrimento ameaça o homem a partir de três direções: "de nosso próprio corpo, condenado à decadência e à dissolução(...); do mundo externo, que pode voltar-se contra nós com forças de destruição esmagadoras e impiedosas; e, finalmente, de nossos relacionamentos com os outros homens. O sofrimento que provém dessa última fonte talvez nos seja mais penoso do que qualquer outro".

A partir daí Freud apresenta algumas formas

através das quais os homens neutralizam o sofrimento e buscam a felicidade. Entre estas destacamos uma que nos interessa mais de perto por guardar afinidades com as atitudes de duas personagens de Scliar: Miguel e Mayer. De acordo com Freud, para defender-se do sofrimento... "pode-se tentar recriar o mundo, em seu lugar construir um outro mundo, no qual os seus aspectos mais insuportáveis sejam eliminados e substituídos por outros mais adequados a nossos próprios desejos. Mas quem quer que, numa atitude de desafio desesperado, se lance por este caminho em busca da felicidade, geralmente não chega a nada. A realidade é demasiado forte para ele. Torna-se um louco..." (51).

Portanto, os "desafios desesperados" de Mayer e Miguel, não passam, a nosso ver, de ressonâncias de nosso próprio tempo, da nossa própria sociedade. Por trás da perda da memória, que engendra o demoníaco, parece, pois, haver uma causa social.

Mas também Joel e Guedali perdem-na, como pudemos observar. No entanto, na raiz deste fato situa-se uma causa bem diversa da que está por trás da perda da memória de Miguel e Mayer. Tudo indica que, no caso de Joel e Guedali, ela está condicionada às suas próprias integrações sociais. Eles mancomunam-se com a classe dominante e passam a fazer parte da "história dos vencedores". No entanto, a integração social não lhes garante a felicidade; não deixam de viver o demoníaco e acabam se configurando, verdadeiramente, "bárbaros": seres sem sonhos e sem história.

Não há dúvida de que esta vivência demoníaca da personagem é trágica. No entanto, este traço presente

na ficção de Scliar não impede o riso; aliás, ele vem filtrado através do riso. É este aspecto que será tratado a seguir.

III. 2.- O HUMOR

A obra de Scliar não permite, sob pena de distorcê-la, uma leitura simplesmente trágica. Há que se considerar no escritor um tipo de comicidade particularíssimo que não pode ser desprezado. O cômico ocupa lugar privilegiado em sua narrativa e é causado, sobretudo, pelo grotesco nos mais diversos níveis.

No caminho da conceituação do grotesco é necessário se haver com intrincados problemas fronteiriços, tais como a ironia, a sãtira e a paródia. Se não pretendemos esmiuçar aqui estas noções por não constituírem o nosso interesse maior, também não dispensamos alguns fundamentos teóricos elementares, que apresentaremos a seguir e durante a análise.

Em outubro de 1827, surge a concepção de Victor Hugo sobre o termo "grotesco", no seu Prefácio de Cromwell. Para Victor Hugo o grotesco "cria de um lado o disforme, e o horrível; do outro, o cômico e o bufo" e existe no reverso do sublime. O grotesco toma para si "todos os ridículos, todas as enfermidades, todas as feiúras (...) e as paixões, vícios, crimes".⁽⁵²⁾

H. Friedrich afirma que o termo grotesco, originariamente típico da pintura, a partir do século XVII abrange "o bizarro, a jocosidade burlesca, o elemento dis

torcido e o estranho em todos os campos". (53)

Wolfgang Kayser, por sua vez, diz: "as representações do grotesco constituem a oposição mais ruidoso e evidente a toda classe de racionalismo e a qualquer sistemática do pensar". (54)

Também Muniz Sodré, dentre outros, trata do assunto. Este autor concebe o termo como "uma aberração de estrutura ou de contexto" e a estranheza que o caracteriza "coloca-o perto do cômico ou do caricatural, mas também do 'Kitsh'". (55)

Como se observa, os autores citados, de forma mais ou menos evidente, se utilizam dos termos distorção, disforme, exageração, aberração, ruidoso, na tentativa de definir o grotesco. Este fato ocorre, a nosso ver, não por acaso.

Tudo parece indicar que a distorção que garante o grotesco em Scliar é alcançada através da exageração de determinados aspectos.

As atitudes das suas personagens são escandalosas: Samuel castiga Shendl, por exemplo, surrando-a com a gata assada que ela esquecera no forno; o grupo de trapeiros transforma Santinha em aríete para arrombar uma porta; Léia tenta afogar Mayer na pia e quer forçá-lo a engolir a aliança. Aliás, na personagem mãe o "escândalo" é quase idiossincrático. A mãe "arranca os cabelos da cabeça", "lanha o rosto com as unhas", surra a empregada na porta do cinema, fá-la despir o vestido que lhe roubara para, imediatamente após, cair-lhe em prantos nos braços; bate no verdeiro com o tamanco, chora alto e ininterruptamente, defen

de os filhos com vigor, mas também com vigor os acusa e chantageia.

É também o exagero que transforma os heróis mais trágicos do autor nos mais bufos, entendendo-se pelo termo aquela personagem caracterizada por um "sestro cômico arraigado". O sestro de Mayer, por exemplo, é o idealismo exorbitante. Aliás, este idealismo exagerado, e, por isso mesmo, estouvado, é o mesmo de várias outras personagens, como o de Miguel e seu templo em Os deuses de Raquel; o do sapateiro e sua primeira fábrica socialista no Brasil em A Festa no Castelo; o de Paulo - e seu grupo - e a viagem frustrada a Jerusalém, em Os Voluntários; e ainda o de tantos membros das gerações dos Mendes em A Estranha Nação de Rafael Mendes, etc.

É ainda o exagero da credulidade das personagens do escritor gaúcho, em detrimento do seu discernimento, que lhes furta a normalidade, deformando-as.

Um dos procedimentos usados pelo autor na elaboração deste traço - o exagero - é a repetição, nos mais diversos níveis. Certas situações vividas pelos seus heróis são recorrentes; também seus gestos, atitudes e discurso são exaustivamente reiterados, assim como o aspecto frustração, como vimos assinalando ao longo do trabalho. Tornaremos a este recurso no capítulo A organização narrativa.

O exagero, esta tão evidente característica do estilo scliriano, acaba, pois, por engendrar o grotesco, que não deixa de ser um tipo de rebaixamento. A atitude escandalosa das personagens rouba-lhes a compostura e a se

riedade; o seu idealismo exorbitante as faz desastradas e confere-lhes traços patéticos; a recorrência, levada ao ex tremo, de situações, gestos, discursos, atitudes, bem como a da frustração, conduz ao maníaco, ao não-confiável.

É responsável ainda pelo rebaixamento grotes co, além do exagero, a opção de Scliar por motivos degra dantes, que se evidencia, sobretudo, em determinados momentos, como no do "filho" de Raquel, (Os deuses de Raquel), que ela imagina "um ser extraordinário (...) de substância di vina" e que não passa de um problema intestinal. No meio da noite ela "descarrega" seu "filho": uma "avalancha de fezes negras e fétidas". Esta exploração do repulsivo se revela também, por exemplo, no encontro de Marcos, no mar, com suas próprias fezes identificadas por dois grãos de mi lho que se assemelhavam a olhinhos (O Ciclo das Águas). E ainda quando Joel vomita um verme perto do Rabino (A Guer ra no Bom Fim), além de surgir em outros momentos.

A articulação de todos estes aspectos que se conjugam para engendrar o rebaixamento grotesco, cria no leitor a impressão de sem sentido, de absurdo.

Mas, como estamos vendo, não é qualquer absur do que o autor gaúcho nos apresenta, e sim, o do idealismo que quer a todo o custo se impor; não é qualquer despropô sito, mas o da personagem mísera e divina; não é qualquer desfiguramento, ao contrário, é justamente o deste univer so ordenado, lógico e "certinho". Toda esta deformação pro move uma imagem paródica do mundo. Subvertendo os diversos aspectos à medida que se manifesta o sábio no louco, o pro fano no sagrado, a razão na loucura, o digno na patético,

e vice-versa, garante-se a falta de sintonia, o desconcerto e a relativização das coisas, compromete-se o racionalismo e ajuda-se a criar o insólito scliriano.

Esta distorção paródico/grotesca, que subverte os aspectos e as proporções comuns, que tranfere o que é elevado para o plano do ridículo em um permanente rebaixamento, acaba sendo um recurso utilizado pelo escritor para tirar a máscara: destrona o herói, o mito, o mundo, a vida e os seus valores.

Este humor que desnuda não é aleatório ou ingênuo, pelo contrário, é muito bem dirigido e proposital, e não deixa de ser um tipo de agressão. A nosso ver, é justamente este caráter agressivo que aproxima da sátira o grotesco presente no texto scliriano. Conforme Frye, a sátira se define basicamente por dois fatores: a graça ou humor e o ataque. O ataque sem humor forma um dos seus limites. O olhar de Scliar desnuda através de uma agressão que, se de um lado diverte, do outro provoca o horror. A reação do leitor é a reação natural que se tem diante do anormal, situação penosa, mas risível. É humor feito do riso e da penúria que, apesar disso, libera e afrouxa o sério, já que representa a face cômica do trágico.

Nada impede que consideremos "demoníaco" o seu tipo de humor, porque corrosivo. Aliás, o rebaixamento grotesco é, afinal, arremedo, face deformada do universo ideal, do mundo apocalíptico de Frye. De qualquer modo, o riso que atravessa a narrativa do autor gaúcho, embora "demoníaco", não deixa de aliviar a tensão trágica. Por todas estas razões, consideramos que, em Scliar, o humor acaba

sendo uma alternativa da tragédia.

O seu gesto radical, elegendo o grotesco como forma de representação do humor, carrega uma ideologia implícita - a visão rebaixada do homem e da vida. Contudo, ao lado do grotesco, não se pode perder de vista, por mais contraditório que isso possa parecer, o lirismo. Há na bufonaria das suas personagens, tantas vezes escandalosa, um inquebrantável lirismo manifesto, sobretudo, na sua cega resistência. Estranho lirismo esse que o riso não consegue desarmar!

Este jogo entre o lirismo e o grotesco é responsável por uma insólita relação entre o leitor e a obra. O leitor se sente expulso da narrativa, dada a dificuldade de empatia e de identificação com este grotesco universo scliriano e, ao mesmo tempo, sente-se identificado e ecúmplice deste lírico e inquebrantável mundo.

O movediço do texto de Scliar se mantém, como se vê, ainda aqui, nesta estranha conjugação do trágico e do cômico (nos seus sentidos mais abrangentes), do sério e do patético, do grotesco e do lírico, da visão impiedosa e complacente.

"Para a catástrofe, em busca
Da sobrevivência, nascemos."

Murilo Mendes

IV

A ORGANIZAÇÃO NARRATIVA

Como se pôde observar até o presente momento, Scliar reflete uma visão demoníaca da realidade. Trataremos, a seguir, da instauração do demoníaco através da própria técnica de construção do seu universo ficcional. Quando registramos a nossa concepção do termo assinalamos que o desequilíbrio, a desarmonia e a desordem eram algumas de suas manifestações. Cumpre lembrar que esta desordem básica a que chamamos "demoníaco", presente no texto do autor gaúcho nos mais diversos níveis, é que garante o seu caráter insólito. Daí identificarmos os termos insólito e demoníaco.

Abordaremos o foco narrativo e suas implicações, o tempo, a causalidade, o espaço, enfim, a estrutura das obras trabalhadas. Em um primeiro momento descreveremos apenas como se comportam estes elementos, cada um em particular, para somente em um segundo momento relacioná-los.

IV. 1. O FOCO NARRATIVO

Tomemos inicialmente o foco narrativo. Em A Guerra no Bom Fim, a narrativa é em terceira pessoa e o distanciamento é favorecido. O narrador jamais penetra claramente no interior da personagem Joel, "rei e capitão, terror dos nazistas", que é, pois, opaca a nossos olhos. Portanto, não podemos ter certeza de que os fatos relatados representam, de fato, a visão distorcida da personagem: furiosos

ataques nazistas no contexto histórico-social da obra são impossíveis. Só seriam aceitáveis como distorção da realidade circundante através da visão de Joel, mas adotar com confiança esta posição implica risco, já que os fatos narrados nunca vêm filtrados através da personagem. Colabora com esta desconfiança o fato de o narrador negar o direito da fala e do pensamento a Joel - em raríssimos momentos ocorrem diálogos ou monólogos. De qualquer forma, no entanto, também não se descarta a possibilidade contrária, isto é, dos fatos relatados serem frutos de sua imaginação. Neste caso, o insólito perde a intensidade, uma vez que furiosos ataques nazistas, como fantasias de um adolescente são aceitos e explicáveis. A tendência a crer nesta possibilidade é grande, já que quando Joel se torna adulto, estas fantasias desaparecem totalmente.

Mas o problema se complica com os ataques nazistas ocorrendo "fora de lugar", ou seja, em capítulos onde não podem ser considerados absolutamente distorções da visão particular de Joel, uma vez que ele nem ao menos está presente nelas. Daí, a confusão instaurada e o insólito.

O Exército de um Homem Só é uma narrativa também em terceira pessoa. Há dois narradores nesta obra. O narrador (1), sem nome, e o narrador (2), Avran Guinzgurg. Ambos têm estilos idênticos - o uso do Futuro do Presente e da adjetivação são as marcas do estilo deste romance de Scliar, e ambos se utilizam destes recursos de modo idêntico. O único traço que os distingue é um tênue nós, surgindo tão raras vezes que o leitor tem que procurá-lo arduamente

para saber qual dos narradores está relatando os eventos. O texto estabelece um processo lúdico, impondo-nos dois narradores, mas não torna um mais importante que o outro, não dá uma função maior a qualquer um deles. Daí, tornarem-se si multaneamente um e outro e ser quase impossível distingui-los.

Quanto ao narrador de Os deuses de Raquel, ape sar de ser um eu - narrativa em primeira pessoa, visão "com", "igual a personagem" - acaba se configurando, na ver dade, narrador em terceira pessoa. Por considerar-se onis ciente, por conceder-se o poder de deus, incorpora caracte rísticas de um narrador em terceira pessoa. Distancia-se das outras personagens e as vê "por trás". Daí a ambigüida de. Ambigüidade reforçada pela revelação final da obra. De repente, o deus-narrador é Miguel, o alienado. De repente não há e nunca houve onisapiência, onipresença e onisciên cia. O deus narrador e Miguel se fundem. No último capítulo Miguel traz um presente para Raquel, o pequeno pássaro cin zento que escapa, roça-lhe a fronte e desaparece. No entan to, Raquel "recua assustada", pois o que vê é um revólver cuja bala lhe atinge a fronte. Cambaleia. Miguel a toma nos braços e inicia a ascensão ao templo. Se acreditamos na ótica deste deus "todo-poderoso", não houve a morte de Ra quel, porque não havia revólver mas, apenas, o pássaro cin zento, símbolo da "eleição" de Raquel. No entanto, a tendên cia é não crer na ótica do deus-narrador, uma vez que este, durante toda a narrativa, vai se configurando falso, arbi trário e limitado. A tendência é, portanto, acreditar no que, segundo o próprio narrador, Raquel "pensa ter visto":

o revólver. Neste caso a revelação é de crime. De qualquer modo é impossível a escolha de uma solução apenas. A ambigüidade aponta para a fenda e fragmentam-se as soluções tradicionais que oferecem a chave do problema. Fragmenta-se a sensibilidade automatizada que exige respostas definidas e definitivas.

(O ciclo das Águas) caracteriza-se pela mistura de focos narrativos. Não apenas Marcos assume o ponto de vista. O livro é organizado por dois eixos distintos, que convencionamos chamar Relato 1 (Marcos) e Relato 2 (Esther). O Relato 1 (Marcos) é perpassado pela corrente-de-consciência, portanto narrativa "Personal", que implica sempre a simultaneidade, este ininterrupto fluxo mental da personagem, a contar-se a si própria no momento em que vive a experiência, ou o sonho, ou sensações e emoções. Mas ocorre também a narrativa em primeira pessoa e até em terceira neste relato. Já no Relato 2 (Esther), em um primeiro momento, a narrativa parece ser em terceira pessoa, dada a busca de insenção do narrador, para passar a ser narrada em primeira pessoa, quando Marcos se revela o filho de Esther.

O Centauro no Jardim apresenta, por sua vez, foco narrativo em primeira pessoa, e o insólito parece vir, sobretudo, do fato do narrador ser uma personagem mitológica: um centauro. No entanto, no final da obra, Tita assume o foco, filtrado muito embora, pelo próprio Guedali. Tita recapitula todos os eventos já narrados, procurando dar-lhes uma explicação plausível. A narrativa de Tita tende a invalidar a narrativa de Guedali.

Vimos, então, que vai-se formando, desde a primeira obra tratada, a figura de um narrador que sistematicamente incorpora a ambigüidade; é importante assinalar a variedade de recursos de que o autor se utiliza para expressar esta ambigüidade típica do insólito.

Em O Exército de um Homem Só não se sabe quem narra, afinal, se o narrador sem nome, se Avran Guinzburg, se os dois ou se os dois são um. Em Os deuses de Raquel também não é possível saber quem narra, se um narrador que se investe do poder de um deus, se Miguel, se um ou outro, se ambos. Em (O Ciclo das Águas) o narrador Marcos revela-se volúvel e a contínua mudança de foco torna a narrativa movediça, fluida e ambígua. Também em O Centauro no Jardim as duas versões de uma mesma estória instauram a ambigüidade.

Posto isso, e antes de verificar, de fato, o papel do ponto de vista em Scliar, cumpre algumas observações concernentes ao foco narrativo em geral.

I. Chiampi ⁽⁵⁶⁾ afirma que o foco narrativo é sempre falso, é disfarce, é máscara que o escritor está condenado a vestir para sempre, e, por mais que dela tente-se livrar, sempre acaba se denunciando. E continua: atrás de um ponto de vista quer em primeira pessoa, quer em terceira, esconde-se irremediavelmente um manipulador do discurso. Desse modo, o narrador acaba sendo, querendo ou não, o centro irradiador e poder absoluto. Para a ensaísta há apenas uma forma do narrador se livrar desta condição de manipulador da matéria: problematizando a enunciação, ou seja, o próprio ato de narrar. E é isso, justamen

te, o que ocorre em Scliar. Seu narrador não se apresenta como o dono da verdade; ao contrário, sendo ambíguo, fugid_udio, negando-se a apontar uma direção definida, recusando-se a oferecer um único caminho, acaba se revelando deus de caído e fragilizado. Ele parece desconfiar da sua própria atividade escritural e questionar a sua forma romanesca.

Esta indefinição do foco narrativo, esta ausência de uma visão única e diretiva, rouba os nossos pontos de apoio, ou seja, é impossível a opção por um único caminho interpretativo. O narrador estabelece um processo lúdico e não oferece soluções. Se não fosse arriscado, diríamos que esta contínua mudança de perspectiva na obra de Scliar liga-se ao clima de indefinição, à própria ausência ou dificuldade de perspectiva do homem contemporâneo e à sua fragmentação.

Retomando, como já dissemos, a ambigüidade do narrador de Scliar é uma forma de questionamento da própria narrativa. O fato de negar-se à posição de "dono da verdade" e assumir sua precariedade, desconfiando ele próprio da sua própria posição, instaura uma crise no cerne do universo narrado. Esta perspectiva ambígua de Scliar parece expressar um projeto permanente de desordem e sugere que o escritor aceita realmente o mundo em crise em que vive. Por assumir a sua limitação, não tem o narrador a pretensão de mergulhar na objetividade das coisas e "tirar efeito de plasticidade e plenitude" - como pretende a narrativa realista, o narrador onisciente - porque, simplesmente, não há mais "objetividade das coisas" e não é mais possível tirar "efeito de plasticidade e plenitude" de na

da. Segundo Adorno ⁽⁵⁷⁾, neste caso, o narrador "ficaria culpado pela mentira de se entregar ao mundo com um amor que pressupõe que o mundo tem sentido".

Logo, a posição do narrador em Scliar, à medida que se revela oscilante, insegura e desnorteada, mina a base lógica e ordenada das coisas e cria a desordem e o demoníaco.

Este narrador narra um universo, como já foi dito no início da abordagem, em que atitudes incomuns das personagens, fatos e fantasias, se nivelam a fatos e atitudes perfeitamente coerentes com o senso geral de normalidade. Não coloca o insólito como insólito, mas, ao contrário, o banaliza. É rompendo as barreiras entre o "normal" e o "anormal" que este narrador relativiza a matéria narrada. As fronteiras entre o "normal" e o "anormal" tornam-se escorregadias e se, por um lado, o narrador não se surpreende com isso, nós, leitores, nos surpreendemos. Temos a impressão de que estamos presos a equívocos ou somos vítimas de uma brincadeira de mau gosto. Daí ser impossível uma leitura apenas trágica de Scliar. Esta relativização faz com que a narrativa perca a compostura e a "seriedade". É justamente esta perda de compostura que impede o dramático e é, talvez, a principal responsável pela auto-paródia, ou seja, o narrador cria uma narrativa que, sendo séria, não o é, que filtrando o trágico através do riso, quebra a "superioridade" do trágico. O foco narrativo forja, então, uma tensão entre o sério e o paródico, o lírico e o irônico, o demoníaco e o apocalíptico. Isto tudo provoca a desconfiança que, por sua vez, não permite a total cumplicidade en

tre narrador/leitor, impedindo, muitas vezes, a catarse. E o leitor oscila entre crer e/ou descrer deste narrador cujo riso, cuja piscadela de desafio pressente a cada passo.

Também este efeito - que, diga-se de passagem, não é algo extra-textual, subjetivo, que depende do leitor, mas, ao contrário, é elaborado, como vimos, a partir de uma ambigüidade projetada no próprio foco narrativo, elemento estruturante do texto - é demoníaco, porque o leitor, aliciado e, ao mesmo tempo, expulso da narrativa, enfrenta o que podemos chamar de "crise de confiança".

O demoníaco, se apresenta, pois, aqui, justa mente na relativização da matéria narrada, que instaura uma desordem no "sistema estável do leitor", conduzindo-o a esta desconfiança. O demoníaco também está presente no tempo e no nexo causal, como verificaremos a seguir.

IV. 2. O TEMPO E O NEXO CAUSAL

A Guerra no Bom Fim, primeira obra analisada, tem início em 1943 (Cap.I). No capítulo XXII assinala-se janeiro de 1944 e, no capítulo XXVIII Samuel lê que em 1948 "tinham formado 18 colônia agrícolas em uma só noite", portanto 1948 já havia passado e a personagem se situa além, em um tempo não demarcado.

Naturalmente, como se vê, há uma linha cronológica que avança, mas é permanentemente interrompida por saltos e digressões do narrador, através de uma cena, uma personagem, reminiscências costuradas, episódios dispersos. Cria-se então a sensação de movediço, às vezes até de frag

mentação, e a rarefação do enredo.

O desarranjo da causalidade dá a impressão de movediço, de casualidade e arbitrário. O nexu causal não é abolido, porém é tênue. Além disso, acusam-se incriveis desproporções entre as conseqüências e suas causas, que se situam sempre além e escapam a qualquer explicação lógica. Este fato nos dá a impressão de que as personagens são manipuladas por um destino indiferente e enigmático.

A conjugação do nexu causal tênue com o tempo fragmentado, se não conduz ao esfacelamento do enredo de um lado, contribui, de outro, para reiterar o movediço, a ambigüidade, para engendrar também a desordem da narrativa scliriana, que é traço demoníaco.

A organização dos elementos formais em O Exército de um Homem Só, por sua vez, se resolve em repetições, espelhamentos, mesmice e monotonia. E o demoníaco provém desta recorrência que engendra a narrativa, permeando todos os seus níveis, como exporemos a seguir. A obra gira em falso, marca passo nas sucessivas fundações de uma nova sociedade que termina inevitavelmente em fracasso: "Iniciamos a construção de uma nova sociedade" (16 vezes). Há, além disso, a exaustiva repetição de certas frases, com tênues variações: ... "flutua imóvel, meio afogado". (13 vezes). "No pasarán". (6 vezes).

Encontramos também a repetição do termo "louco" em relação a Mayer, a reiteração das imagens recorrentes como a dos homenzinhos (23 vezes), e ainda contínuas referências aos desenhos de Mayer, através dos quais ele ten

ta objetivar o mundo e as pessoas que o cercam (pp. 9, 13, 57, 60, 76, 89, 91, 118).

Quanto à causalidade, verificamos que a causa de vários eventos se repete, ou seja, é, em última instância, a mesma. O nexu causal, na verdade, não se desenvolve, antes, atrofia-se e se enrijece, já que não há, grosso modo, causas diversas para efeitos diversos. Invariavelmente é a mesma causa, ou seja, o sonho de uma nova sociedade, que provoca os mesmos efeitos: fundações sucessivas de novas sociedades, não importa onde, como, em quê circunstâncias. Ironicamente, estão condenadas ao mesmo malogro. Este fato acaba interferindo no movimento narrativo que se torna entorpecido, "brecado" mesmo.

A mesmice também existe no espaço. Embora ocorra variação espacial, o que se constata é, na verdade, um único e mesmo espaço que avulta encobrendo os outros: o espaço da sua própria obsessão. Mayer contamina o espaço que o circunda, transformando-o, qualquer que seja ele, em palcos iguais, em Novas Birobidjans. A reiteração e mesmice assinaladas são reforçadas ainda pelo jogo de espelhamento que vamos encontrar na obra e que funciona simplesmente como variação da mesma repetição - Nova Birobidjan e Maykir se espelham como direito e avesso, assim como o Capitão e Mayer são o mesmo e o outro. A repetição que é, como vemos, um dos princípios de construção artística do texto de Scliar, cria, conforme, apontamos há pouco, o exagero, responsável maior pela distorção grotesca. Este grotesco é, portanto, fruto de um procedimento estrutural. Há também, como já assinalamos, outros recursos que o garantem. Na

produção do autor a recorrência impõe-se como uma condenação e é o princípio que rege a obsessão.

Toda essa repetição acaba interferindo no fator Tempo que se rebela. Progride sim, porém aos tranços. O suceder das datas dá idéia de progressão que, no entanto, é negada pela repetição invariável dos mesmos eventos, comportamentos e frases. Além disso, apesar da sucisão linear dos anos, marcada pela contínua citação de datas, apesar do tempo histórico seguir seu curso irreversível, o tempo pessoal não é linear; encurva-se, é circular como a própria obra, cujo primeiro capítulo é, de fato, o último. E a repetição aproxima a narrativa do "eterno retorno" ou do "círculo sinistro", de Frye "O Ciclo destrói tudo o que o homem, sob a ilusão do tempo linear, acreditava ter construído para a eternidade" (58)

A fusão do primeiro e do último capítulo conota o "motum perpetuum" que coincide com a paralisia, com o congelamento do mecanismo de esperança e desesperança, espera e projeto, entre os quais, miseravelmente se debate Mayer. Toda essa reiteração que, como vimos, ocorre nos mais diversos níveis narrativos, cria a obsessão. Apesar da obsessão ser tranquilizadora para o herói, já que lhe poupa conflitos no nível das escolhas e opções, ela não deixa de ser demoníaca, pois representa a perda da consciência e é fator de sua própria destruição, escravizando-o. Todas as possibilidades de realização naufragam em função do exclusivismo de apenas uma fantasia. Além disso, se a obsessão é tranquilizadora em um nível, em outro, mais precisamente no das relações sociais, ela é profunda-

mente conflituosa e é causa maior de sofrimento e dor.

Os deuses de Raquel, por sua vez, apresenta uma ordem temporal cronológica. Raquel acorda, toma o café da manhã e dirige-se para a loja. Para três vezes: no posto de gasolina, na lanchonete e, finalmente, na loja, quando, então, termina a narrativa. No entanto, o hoje vai sendo fragmentado por lembranças da vida passada de Raquel e por digressões do narrador. O tempo real, o curto presente, interrompido por grandes espaços de outros tempos, se quebra. Torna-se ambíguo, o leitor conhece, pois, fatias "aleatórias", interrompidas, de uma seqüência linear, causando a impressão de fragmentação. E a fragmentação do tempo é, afinal, a fragmentação da personagem/narrador quebrada entre o poder de deus e a limitação de Miguel; quebrada porque é deus e não é. Ironicamente, dona de uma impossível onisciência. A limitação e a ruptura é que tornam demoníaca a condição humana da personagem.

A fragmentação do tempo, presente em A Guerra no Bom Fim é análoga à que ocorre em Os deuses de Raquel. Apenas, neste último caso, o hoje é cortado por digressões e lembranças do narrador e, no primeiro, a seqüência linear do passado é que se fragmenta devido às reminiscências e digressões do narrador.

A estrutura narrativa de Os deuses de Raquel é semelhante à de O Exército de um Homem Só. Um dos períodos finais da obra - "... Sou aquele cujo nome não pode ser pronunciado (...) - Chamam-me Jeová." (p.124) é o mesmo que inicia a obra "Eu sou aquele cujo verdadeiro nome não pode ser pronunciado. Admito, contudo, ser chamado

de Jeová". Cumpre assinalar que Miguel, ao assumir o nome Jeová, passa a ser o próprio deus. O nome passa, então, a ser o objeto e não apenas a nomear o objeto. O mito é que acaba inventando a personagem à medida que o domina, e não o contrário. A estrutura narrativa circular é reforçada pelo último período: "Quero que veja o Livro, o Livro que agora termino de escrever e que conta tudo destes dias. Os dias de Raquel. Destes deuses: os deuses de Raquel". (p.125) Esta obra termina com seu próprio título. O narrador remete ao próprio livro, a este livro "sagrado" que é sua bíblia particular.

A narrativa de O Exército de um Homem Só e de Os deuses de Raquel, embora linear, estrutura-se, portanto, antilinearmente, promovendo a imagem do círculo, tempo demoníaco de Sísifo.

Também a sequência cronológica de (O Ciclo das Águas), como a das outras obras, sofre fragmentação. O livro é composto por dois tipos de relato, que convencionamos chamar Relato 1 (Marcos) - onde predominam elementos míticos, a corrente-de-consciência, tempo psicológico, enfim a vida interior de Marcos - e Relato 2 (Esther), onde, por sua vez, predomina o enredo cujos motivos se encadeiam conforme evoluem, a estória de Esther que obedece à cronologia e ao nexu causal. São estórias "paralelas", construções duplas em contraponto. O narrador interrompe "pari passu" um relato para inserir o outro e torna a retomá-lo na interrupção seguinte. Este jogo de relatos perturba a linha evolutiva normal dos acontecimentos, gerando esta impressão de fragmentação, que acaba sendo reforçada tam

bem pelo andamento próprio de cada relato.

No Relato 2 (Esther) há uma clara progressão. A atenção está sempre voltada para o seguinte e a sensação de aceleração é acentuada. Daí apresentar maior tendência para o dinamismo. Já o Relato 1 apresenta maior tendência para o estatismo. Engendrado basicamente por digressões e símbolos, produz uma impressão de retardamento. O andamento narrativo é, pois, extremamente complexo e irregular já que os eixos tem sua velocidade própria, a sua própria ordem temporal e se intercalam um interferindo continuamente no avanço do outro.

Este bloqueio contínuo de um eixo pelo outro provoca um atrito entre eles que, se de um lado não conduz a um grave conflito, de outro compromete o equilíbrio da narrativa e a harmonia.

Retomando, (O Ciclo das Águas) tem início com o Relato 1 e termina com o Relato 2, porém, pela primeira vez surge neste Relato 2 a imagem mítico-simbólica: a água/lágrima. E é aí, portanto, que se unem: "Estas lágrimas que rolam dos seus olhos e que a terra vermelha e poeirenta absorve ávida, completa - de certa maneira - o (O Ciclo das Águas)". (p. 133)

Esta obra, como a anterior, termina com seu próprio título, O Ciclo das Águas, palavras que apontam para dois caminhos: a própria obra e o simbólico, isto é, a vida que se repete. A narrativa se entretetece e não se fecha, mas está sempre em processo. Portanto, o ciclo não só perpassa, como engendra a própria obra.

No entanto, cabe aqui uma ressalva: o ciclo

que estrutura as obras anteriores - O Exército de um Homem Sô e Os deuses de Raquel - é demoníaco em função do próprio conteúdo, isto é, a sua estrutura circular promove a imagem de prisão, pesadelo e danação devido à própria vida atada e constrangida das personagens. Já em (O Ciclo das Águas) a estrutura narrativa circular promove uma imagem não mais de confinamento e maldição como nas duas outras, mas oposta, de libertação e equilíbrio. A configuração desta imagem liga-se ao próprio conteúdo da obra. O círculo aqui representa libertação porque trará a luz de um novo tempo. Marcos sabe que o ciclo é infernal porque é transitório: esperança e consolo guardam já consigo o germe da desesperança e da aflição que os sucederá; é infernal porque justamente sua efemeridade é que instaura o desastre. No entanto, este tempo infernal é capaz de resgatar o tempo histórico sofrido e salvaguardar a integridade do homem. Marcos sente que, apesar de infernal, o ciclo é também céu e libertação, pois representa o único meio de acesso à experiência mítica. Logo, o círculo aqui sugere resgate, salvação.

O Centauro no Jardim, a exemplo dos outros livros anteriores, também apresenta uma estrutura narrativa circular. Tem início em 1973, em um restaurante tunisino de São Paulo e termina exatamente onde começa. O início e o fim ancoram um no outro. Entre eles se intercala uma narrativa que segue o mecanismo de causa/efeito e o princípio cronológico. É dividida em capítulos assinalados por datas que avançam rumo ao presente do narrador. Das obras analisadas esta é a que apresenta a articulação temporal

mais próxima da tradicional, no sentido de obedecer às normas do tempo cronológico. Naturalmente o autor se utiliza de certos procedimentos, tais como, saltos no tempo, recuos, avanços e digressões, mas predomina a cronologia.

Cumprir observar que o presente do narrador - primeiro e último capítulos - interfere, às vezes, na narrativa interna, onde predomina o seu passado. Mas nada que configure uma efetiva fragmentação. Talvez um movimento, uma tênue oscilação, apenas.

A dor, ânsia e desejo do Centauro não são relatados através de forma fluente. Esta forma "tranquila", "inteira", "não-dramática" de relatar eventos que tanto marcaram o próprio narrador, indica que estas marcas de algum modo se dissolveram. A justificativa para tal forma encontra respaldo no fato de o narrador filtrar seu passado através do seu presente cotidiano e banal de homem bem sucedido na vida. Parece que o sentimento do presente acaba impregnando o passado.

Quanto à estrutura narrativa circular, se promove uma imagem demoníaca na segunda e terceira obras, se esta imagem simboliza possibilidade de resgate na quarta, sugere-nos aqui, por sua vez, uma imagem também demoníaca: a da própria personagem condenada a vagar entre seu passado banalizado e seu futuro vazio, na tentativa inútil de decifrar o enigma da sua condição humana.

Vimos até o momento que em todas as obras analisadas o foco narrativo, por um motivo ou por outro, instaura uma perspectiva oscilante. Mostramos que em A Guerra no Bom Fim ocorre fragmentação da linearidade e rarefação

do nexu causal; que em O Exército de um Homem Só há o mascaramento do tempo linear e a paralisia da causalidade; que em Os deuses de Raquel também há fragmentação do fio cronológico e o esgarçamento da relação causal, fatos estes que se mantêm ainda em (O Ciclo das Águas). Os diversos fatores - foco narrativo, tempo e causalidade - se aliam à estrutura narrativa circular que sugere um processo que não se fecha: o final aponta para o começo e vice-versa, e a narrativa oscila entre o fim e o início, traindo a conclusão. Estes aspectos formais se unem para criar a atmosfera insólita do texto de Scliar. Conforme apontamos, a ambigüidade, recurso para se alcançar a indefinição do foco narrativo, a rebelião do tempo e da causalidade e a "traição" da estrutura narrativa circular, acaba provocando o mesmo efeito: a instauração do demoníaco. Resta, a seguir, tratar do espaço e verificar como se instaura, nele também, o demoníaco.

IV. 3. O ESPAÇO

Significativamente, além da estrutura narrativa circular também o espaço fechado, imagem do círculo, é o que predomina na narrativa de Scliar.

Escorraçado pelo inevitável progresso, pelo avanço imobiliário, Joel acaba em um minúsculo apartamento; e Mayer, o Capitão Birobidjan, termina seus dias confinado à Pensão/Asilo. Só sabia calar e rezar, rezar e calar. Esta pensão é o mesmo velho casarão do Beco do Salso, onde sempre fundara Nova Birobidjan. Tende por isso,

a retornar ao mesmo espaço enclausurado que o atrai irresistivelmente. Miguel isola-se na loja, também a rezar e calar, alheio ao mundo; Marcos tranca-se no laboratório e no quarto; e Guedali se esconde em fazenda isolada e em galpão fechado. Neste espaço a tensão emotiva reside na total solidão e falta de comunicação entre as personagens,

O espaço fechado cria a imagem demoníaca⁽⁵⁹⁾ de um mundo sufocante e aniquilador, cujo ponto de epifania de acordo com Frye, é representado pelo cativeiro como o de Mayer na Pensão/Asilo, pelo apartamento de Joel, pela loja de Miguel, pelo laboratório de Marcos, pelo galpão de Guedali e por símbolos análogos.

No entanto, assim como a imagem demoníaca associa-se estritamente a um inferno existencial, o seu avesso dialético une-se intimamente ao universo mítico, representado pelo ponto de epifania deste mundo idealizado e positivo (embora conspurcado): as alturas.

Joel voa com seu irmão Nathan; Mayer constrói por três vezes Nova Birobidjan no Beco do Salso, que fica em uma colina; Miguel é o deus-narrador, é o olho que observa do alto; Marcos escapa do espaço fétido do laboratório através do mágico olho do microscópio que revela o interior de uma gota por onde viaja. Do alto do microscópio procura a Pequena Sereia; Guedali por sua vez, galopa, voa na fazenda, foge de Porto Alegre, a galopar doidamente em busca da própria liberdade. Sonha engolir distâncias e "sumir no horizonte". (p.72)

Porém, este avesso dialético do espaço maldi

to - as alturas - ponto de epifania do universo idealizado, acaba se revelando impossibilidade: Joel voa com seu irmão Nathan, mas jamais consegue alcançar as suas alturas; a colina em que Mayer inaugura Nova Birobidjan é a mesma em que acaba seus dias de pesadelo, dor e ruína; o olho onisciente do deus é, na verdade, o olho terreno e limitado de Miguel. O olho não vê, afinal, do alto, mas de baixo. Quanto a Marcos, a Pequena Sereia foge e Marcos não a procura mais. Espera, apenas. E Guedali jamais sumiu no horizonte, terminando seus dias paralisado.

Esta impossibilidade da personagem, de alcançar efetivamente as alturas, o ponto de epifania do seu universo idealizado e positivo, prova apenas que este universo não é tão positivo assim, nem tão perfeito, e reforça o que estamos vendo até o momento - a degradação do próprio mundo mítico, pseudo-espaço da Perfeição, do Céu, da Maravilha. Se o espaço físico é demoníaco porque prende e isola as personagens, também o mítico o é, uma vez que se revela espaço de impotência.

Registra-se, pois, a presença desses dois espaços, ambos malditos. A personagem vive o espaço mítico que, apesar de conspurcado, se mantém como a contrapartida ideal do outro e, dividindo-se entre eles, tende a fragmen-
tar-se.

Até agora, por questão didática apenas, "desarticulamos" a organização narrativa de Scliar, separando os elementos formais do seu texto. Em resumo, o que assinalamos neste capítulo é, na verdade, uma espécie de grande princípio geral de reversibilidade criado pela ambigüidade

scliriana , procedimento básico utilizado pelo autor e que garante a atmosfera insólita das suas obras.

Vimos a ambigüidade do foco narrativo, responsável pela perspectiva falseada; do tempo que se rebela seja por causa da sua fragmentação ou por causa da recorrência; da causalidade que se "esgarça" devido à presença constante de digressão ou "emperra" devido à exaustiva repetição de uma mesma causa; ambigüidade da estrutura narrativa circular, que sugere um processo que não se fecha; ambigüidade ainda, como acabamos de apontar, do espaço que transita do mítico para o real e vice-versa; e do tipo social que oscila entre o glorioso e o humilhado, o sábio e o tolo; e ainda ambigüidade metafísica que faz o homem oscilar entre o inferno e o paraíso.

Estes planos engendrados pela ambigüidade compõem um deslizamento que jamais é fluido. Aos trancos eles se relacionam induzindo à impressão de desordem, de disritmia e desarmonia que, em última instância, representam o demoníaco.

Como se pôde observar, Scliar não só reflete uma visão de mundo demoníaca, como também instaura o demoníaco através da técnica de composição de seu universo ficcional, onde a ambigüidade ocupa lugar privilegiado.

A representação literária scliriana rompe, deste modo, a verossimilhança do realismo tradicional. Esta forma assim "enviezada" de captar o mundo escapa à lógica e ao racionalismo e acaba por ressaltar uma das dimensões do homem: a da luta insana entre o desejo e a realização, e frustração em permanência. A transmissão desta dimensão

sõ poderia mesmo vir veiculado através de subversões profundas no nível da organização romanesca. Há uma ideologia implícita que transparece no modo pelo qual a obra de Scliar é efetivamente construída.

De acordo com U. Eco o artista que "intravvista la condizione di alienazione patita dall' uomo in una società tecnologica, tenta un discorso di descrizione e denuncia su questa situazione assumendo i modi di un linguaggio 'comune' (...) pecca per generosità, ma comette in buona fede peccato di mistificazione". (60)

Scliar, como se pôde notar, rompe com o sistema tradicional cujo narrador cria um universo ordenado, conduzindo as personagens (que encarnam o princípio de identidade do ser) ao longo de um enredo cronológico (onde avanços e recuos são marcados como tais) de encadeamento causal. Romper com o sistema tradicional significa, de certa forma, ameaçar a ética social, a moral, a ideologia que naquele sistema se expressam.

Scliar cria um texto deformado em cujo rosto, porém, nós nos reconhecemos e reconhecemos na sua (des)articulação a nossa própria história em fragmentos. Situando sua narrativa no centro nervoso de tensões e relações individuais e coletivas específicas acaba por captar um momento essencial da condição humana da nossa época e, particularmente, do gaúcho e do imigrante.

Vimos destacando, até o presente momento, os elementos formais da narrativa de Scliar, buscando já marcar como se articulam com outros elementos que a compõem, visto ser a obra, afinal, um organismo vivo em que cada

parte diz do todo e o todo diz de cada parte; em que cada parte só tem sentido quando relacionada com as outras. São desta maneira é que conseguiremos, de fato, mostrar o de moniaco presente no seu texto e conseguiremos também não perder o processo, o dinamismo da narrativa, cuja impor tância apontamos na parte introdutória do trabalho. Nosso objetivo, como lá dissemos, é tratar de toda esta tensão de que se nutre a obra do autor. E tensão e dinamismo só se apreendem no correlacionamento dos diversos componen tes da obra. É o que faremos de maneira mais efetiva a seguir, na Conclusão Geral.

"Pois esquecido de si mesmo, em tudo pronto
Para cumprir o desejo dos deuses,
O que é mortal e uma vez de olhos abertos
Anda seus próprios caminhos,
Gosta de andar a via mais curta de volta à totalidade;
Assim precipita-se a corrente para baixo,
Procura repouso, rasga, arrasta-o contra a sua vontade
O desgovernado,
A aspiração maravilhosa para o abismo de quedas em quedas."

Hölderlin.

V

CONCLUSÃO GERAL

Dissemos que o insólito em Scliar provém de uma ambigüidade que se realiza na tensão de pólos diversos e procuramos apontá-la durante todo o nosso trabalho. Cum pre, neste momento, retomar os aspectos em que se manifes ta.

Nota-se no texto do autor gaúcho uma forte at mosfera judaica. Suas personagens, imigrantes ou filhos de imigrantes judeus, impregnam o espaço em que vivem com seus costumes e tradições. A sua adaptação à terra implica de terminados problemas como a discriminação e a punição cau sada pela "traição" ao grupo. É preciso lembrar ainda a presença do judaísmo na própria manifestação do mito do resgate: significativamente o combate ao nazismo é o modo como se expressa em Joel; em Mayer expressa-se pelo desejo de fundar uma nova sociedade que significa a "redenção do povo judeu, o fim das peregrinações"; em Miguel o mito ma nifesta-se através do desejo de salvar a judia desgarrada do grupo e, em Marcos e Guedali, manifesta-se no desejo da identidade étnica e social. Mas, assim como seus heróis são judeus, são também brasileiros e, particularmente, gaú chos. Portanto, tradições e costumes brasileiros/gaúchos, permeiam as obras do autor. E seus heróis fazem "despacho", se fantasiam no carnaval, dançam o samba, o maxixe e ainda o tango (que é influência da fronteira); comem carne de porco, churrasco e tomam chimarrão; alguns estudam em colé gios católicos e rezam à Virgem.

Outros aspectos e implicações das culturas em contato foram ainda registrados no tópico I. 1 e ao longo do trabalho. Convém marcar apenas que a ambigüidade se apresenta ainda na criação desses heróis judeus-brasileiros-gaúchos; no confronto de culturas que não se acomodam simplesmente, mas se ameaçam.

Vimos que suas personagens, ao mesmo tempo em que incorporam uma dimensão divina, incorporam também a degradação e, se são gloriosas, são também grotescas, cômicas e trágicas, alcançando quase a caricatura. Vimos que tudo se conjuga na ficção de Scliar para amesquinhá-las: sua função social obscura aliada à frustração provocada pelo sistemático esfacelamento dos seus sonhos mais banais, aliada, por sua vez, ao sentimento de mundo que, irrompendo com um mal estar profundo, atinge a mais extrema aversão, aliados ainda à discriminação que sofrem. Tudo isto se conjuga para construir uma personagem aviltada e dar a medida de sua inadequação ao mundo. Todas afinam-se no mesmo sentimento de impotência e confinamento e, por isso, o pólo da experiência se configura maldito. A rotina tende a dissolver os seus mais ínfimos anseios e as personagens revelam-se vítimas. Pressionadas pelo dia-a-dia estéril, sentindo o mundo como um fardo, o mito irrompe como uma das poucas saídas possíveis e torna-se, por excelência, a forma de expressão da revolta. Scliar cria, então, um sutil jogo entre a opressão e a liberação que se trava, não nos campos grandiosos das lutas políticas, mas no tecido fino da vida social. A experiência histórica de seus heróis passa pela malha fina de suas próprias inser

ções pessoais no mundo. Vivem o mito do resgate que se manifesta diversamente em cada um deles. O universo mítico das personagens não se restringe a uma instância ideal, desvinculada do universo da experiência, já que a "fons et origo" de suas ações é seu próprio desejo de resgate, que, irrompendo, embaraça a ordenada rotina social.

O modo como o mito se articula nesta relação com o contexto histórico, político e social é responsável pela dor, atrito e tensão. Os domínios colidem e, no confronto, o mundo da experiência é sempre indigno, injusto e demoníaco, já que se configura como espaço de confinamento. Se isto é trágico, mais trágico ainda é o mundo mítico, território, por excelência, da libertação e da plenitude, revelar-se, também ele, degradado. Entretanto, conforme já mostramos, o modo como o autor organiza os elementos trágicos acaba resultando no cômico paradoxalmente feito de penúria.

Todas as personagens se sentem predestinadas à uma sublime tarefa. Resplandecem nos seus universos míticos, onipotentes e gloriosas. Contudo, vamos observando na obra scliriana, a degradação deste universo. O modo de vivência do mito acaba por degradá-lo; mesmo assim ele cumpre sua função: dá significado e dignidade à vida das personagens.

Vimos que a perda da memória é um dos fatores responsáveis - talvez o maior - pela ruína do universo mítico. Todas as personagens, de uma forma ou de outra, perdem a memória da causa primeira que originou seu primeiro gesto. O nazismo para Joel não mais existe. A última

frase da obra revela o recalque do mundo mítico em favor do mundo da experiência. Guedali perde a memória do seu passado ao transmutar sua própria estória, que passa a não ser mais a estória da sua vivência mítica. Ambos oscilam entre o nunca - o mito perdido - e o nunca mais - o mito irrecuperável. Ambos optam pelo social e escamoteiam o universo do mito. Tudo indica que o preço da integração social é o da sua imolação. Por tudo isso configuram o "homem moderno", o que está proibido de construir a história porque, cortadas as conexões com o passado através da memória, o futuro se esvazia.

Miguel e Mayer, por sua vez, passam a viver obsessivamente os seus mitos e, no paroxismo do desespero, são subjugados por eles. A fé tornada obsessão rompe a sua força criadora. Ao perderem a memória da causa que originou seu primeiro impulso, condenam-se e perdem-se. Ambos também são banidos da história e não construirão o futuro.

Integrados na sociedade - como Joel e Guedali - ou excluídos - como Miguel e Mayer - a perda da memória, que paralisa a função redentora do mito, é que os condena. Nivelam-se na mesma perda e se faltam a si mesmos. Se se nivelam sob esse aspecto, diferenciam-se sob outro aspecto: Joel e Guedali, optando pela integração social, "dessambiguam-se". Tornam-se pseudo-donos de seu espaço social e assim parecem resolver suas contradições. Já Miguel e Mayer "optam" pela vivência mítica; no entanto, eles não podem se descartar da sociedade; o mundo os solicita, os outros exigem deles participação e respostas. Daí manterem-se ambíguos e, mais que ambíguos, conflituosos. Acossados en

tre dois universos impossíveis, desarticulam-se. Esta desarticulação não deixa de ser cômica. A personagem desarticulada é caricatura que provoca o riso; a exageração de apenas alguns traços em detrimento do todo torna o herói de Scliar "defeituoso", disforme e, justamente por isso, risível. Ambíguo e conflituoso é também Marcos, integrado na sociedade e nutrindo-se do mito. Como já foi assinalado, embora a convivência do social e do mito seja exasperada, o mito só tem sentido quando dá forças para a personagem se manter no eixo da experiência, pois não pode excluir o ser da comunidade dos homens e das coisas. Marcos, por exemplo, não é banido da história porque nele pulsa a memória da identidade ameaçada. É esta memória que recupera o mito de um tempo de reconciliação e harmonia e aponta para o futuro. A ele é permitida a construção da história. A espera/esperança é que resgata sua rotina de flagelo e humilhação.

Como se nota, a perda da memória causada, ao que tudo indica, por uma exigência de integração social, acaba por condenar Joel e Guedali; a perda da memória causada pela vivência obsessiva do mito acaba por condenar também Mayer e Miguel; e, ao contrário, a memória viva é que mantém vivo o mito, tornando-se o fator de resgate da personagem Marcos.

As personagens de Scliar não assumem uma falsa integridade, ao contrário, assumem a crise da identidade no seu próprio cerne: são loucas, marginalizadas, estrangeiras. Seu presente é o espaço limitado entre o mito envenenado e a história vazia. A memória do desastre, espaço de frustração, de segregação, de deuses fragilizados, de

ruína e sofrimento, se rompe. Quebrada a memória, o seu herói torna-se exilado da esperança e da redenção.

Para Benjamin, "na idéia de felicidade (...) vibra indissolavelmente a idéia de redenção"⁽⁶¹⁾, mas a redenção é impossível para o herói de Scliar, e, por isso mesmo, a felicidade é irreversivelmente banida. Merquior reflete sobre esta questão. Considera o autor que "a felicidade em ruínas e a esperança de redenção constituem os pólos de uma nova visão do tempo"⁽⁶²⁾. Não é isto, no entanto, o que ocorre com o herói de Scliar. Se, por um lado, a felicidade em ruínas lhe pertence, por outro, a antevisão da redenção lhe é negada. Daí, desgraça e condenação. Anulam-se os pólos propostos por Merquior e instaura-se uma outra ordem do tempo: o tempo de moníaco da impossibilidade. A utopia, de acordo com Bloch, esta "crença numa próxima realização da vida e da História"⁽⁶³⁾, que se manifesta, sobretudo em Miguel e Mayer, não representa uma consoladora esperança de repouso e paz, mas uma irresistível aventura que conduz o herói ao caos, um desesperado furor de seguir seu sonho para sempre. Furor desesperado, que é, ao mesmo tempo, patético. Furor de quem, na ânsia de realizar a utopia, exorbita os limites e, estouvada e desastradamente, no arrebatamento do seu delírio, quer se resgatar a qualquer custo e resgatar o mundo e a vida. E o leitor ri dos seus pseudo-revolucionários e dos seus discursos "esquerdofrênicos"; ri das atitudes incoerentes e dos exageros, diverte-se com seus martírios e penas.

Nenhuma das personagens de Scliar se iden

tifica com o conceito corrente do revolucionário ou do engajado. Nenhuma delas tem a consciência crítica que se exige comumente daquele que pretende, de alguma forma, forçar a direção da história. No entanto, a perspectiva do autor faz com que se manifeste nas suas personagens - alienadas - o engajamento, através de uma crítica pelo avesso. Esta parece ser a sua resposta ao mundo. O autor revela a independência individual perdida, a lucidez e a integridade comprometidas; revela mitos e utopias degradados, a inadequação do ser, a sua árdua redenção; e revela todos estes aspectos através do rebaixamento satírico-grotesco, fazendo do riso uma alternativa do choro. No entanto, o universo rebaixado de Scliar não deixa de apontar para a sua contrafacção ideal e nem o lirismo deixa de ter o seu lugar assegurado.

Tudo oscila no universo ficcional do autor - degradação e glória, solidariedade e aversão em relação ao grupo, tragicidade e comicidade, mito e história - e os diversos planos perturbam-se mutuamente. Se o intrometer-se contínuo de um no outro não chega a conduzir ao esfacelamento do enredo global das narrativas, chega, pelo menos a tornar seu equilíbrio precário. Um domínio sofre freqüentes investidas do outro, acabam se impregnando mutuamente e, por este motivo, vivem condição conturbada, sempre de embate e luta, nunca de harmonia e abraço. "Vêem-se", "provocam-se", há contínuas incursões de uma instância à outra, e interferências. Apesar de interdependentes, como foi assinalado no decorrer da análise, paradoxalmente articulam-se em repulsa. Este movediço, criado pela ambi

güidade, promove a crise do universo ficcional de Scliar e, ao mesmo tempo em que o fragmenta, faz desta fragmentação a sua unidade.

Porém, não é o fato de ser impossível a escolha de um caminho definido que instaura a crise. Não é também o fato de os diversos pólos permanecerem entre parênteses, como soluções possíveis, que gera a crise. Este tipo de ambigüidade é ainda harmonia porque as possibilidades, os diferentes caminhos, permanecem em presença e sua convivência pode ser pacífica, à medida que não buscam anular-se mutuamente. O que instaura a crise - e, portanto, o demoníaco e ainda o insólito em Scliar - não é a ambigüidade em si. É, a nosso ver, um tipo específico de ambigüidade em que os planos colidem e permanecem em conflito. O que caracteriza o conflito é a luta que não se resolve entre forças iguais e opostas.

É justamente neste modo de articulação dos pólos que se configura a dialética do resgate; neste jogo em que os pólos não se mantêm estanques, insanavelmente se parados, e não se instalam cada qual no seu lugar definitivo: assim é que o pólo mítico ora solapa o outro, ora é rechaçado, escamoteado pelas imperiosas solicitações do pólo da experiência. Os conflitos não se resolvem em Scliar no sentido de se poder estabelecer qual dos pólos sai vitorioso, o mítico ou o social? É difícil discernir até que ponto mito e utopia, no seu texto, são libertários e salvadores. A quem pertence a redenção: às personagens que se integram à sociedade mesmo pagando o preço da imolação do universo mítico ou às personagens que se desgarram da história e não

abandonam sua luta patética e inglória? Este misticismo de moníaco de Mayer e Miguel é salvação ou perdição? A perda não é também caminho? A alucinação não é ainda luz? Vimos que se a memória e o mito em Scliar resgatam, também condenam; mas até que ponto o resgate não é também condenação e vice-versa? Se esta resistência piedosa dos que perderam a memória e perderam-se dos seus mitos consegue a nossa conternada solidariedade, não é apenas porque sentimos a beleza da luta, mesmo insana; é porque alcança também a nossa consciência. O desatino e o desvario acabam por nos resgatar à medida que iluminam certas circunstâncias da nossa sociedade revelando, desvendando e instaurando a crise que não é só a crise do homem do sul, ou do imigrante, ou do brasileiro, mas, sobretudo, a do ser humano na sociedade capitalista.

Os conflitos não se resolvem, como estamos vendo, neste nível; nem se resolvem no nível da organização romanesca, que apresenta também este tipo particular de ambigüidade em que os planos convivem em conflito. Ratificando o que já dissemos no decurso do trabalho, a narrativa de Scliar dá a impressão de "tropeçar", de estar "girando em falso". Isto ocorre porque há planos diversos de tempo, de espaço e de causalidade que se misturam e buscam anular-se mutuamente. Como vimos, a sucessão temporal é continuamente brecada; o espaço físico é sempre bloqueado por outros espaços; o princípio de causalidade não obedece a uma ordem mecânica e "desimpedida", mas vê-se também continuamente atravessado e torna-se "desamarrado". O autor arma, então, as situações narrativas, impede a sua progressão, desarman

do-as e criando uma narrativa "travada" em que os planos se bloqueiam e lutam para poderem caminhar e evoluir. Scliar prepara e anuncia soluções que acabam não se resolvendo, causando a impressão de frustração e adiamento perenes.

Portanto, o texto scliriano é organizado por este tipo básico de ambigüidade jamais resolvida, responsável pelo insólito. O autor não só reflete o insólito de um mundo contraditório, como também o instaura através desta organização específica que é, a nosso ver, a única forma possível de expressão de um universo paradoxal. Scliar passa de uma visão da realidade ambigua à incorporação desta ambigüidade na própria técnica de construção narrativa, ocorrendo uma fecundação recíproca entre o mundo em crise e sua linguagem. Esta organização significativa é uma das maiores qualidades do autor porque "diz", formalmente, o nosso conflito essencial e a nossa essencial perplexidade.

A tensão entre todos estes planos assinalados cria a disritmia, o descompasso, a dissonância e a sua ficção ameaça romper-se em todos os níveis narrativos. Este "estado de risco" do texto scliriano é, no nosso entender, ressonância do nosso próprio tempo e do nosso próprio espaço, que o autor revela através deste seu modo muito particular de sentimento da realidade brasileira. Este insólito-demoníaco de Scliar é mutilação do mundo e do ser ideais e revela o "unheimliche" presente no homem contemporâneo que não reconhece mais o mundo e não se reconhece a si próprio. Este insólito diz a arbitrariedade (que não é a do sonho ou a do devaneio ou a da loucura) da nossa própria legalidade burguesa, moral, social, etc. Não por acaso o autor esco

lheu o insólito-demoníaco como forma de representação e o grotesco como expressão do humor. Não por acaso as ações de suas personagens não "raiam (apenas) os limites do desejo", mas vão além e atingem a alucinação. A obsessão é o desejo impossível, é o paroxismo da vontade, desejo paralisado, mas, ainda assim desejo.

Parece que no nosso mundo, a totalidade é divisão e nostalgia; parece que a dimensão humana possível só existe no louco, no "gauche", no estranho, no visionário, enfim, nos sonhadores de utopias vãs e inúteis, que teimam arrastar pateticamente sua penúria e indignância. Seu grito de vencedor e, também o do derrotado; o seu heroísmo é também pulsão de morte, a mais louca tentativa de resgate. É protesto fraturado e mutilado, mas o único possível.

A ficção de Scliar se inscreve na anti-história, na "tradição dos oprimidos", de um modo muito particular, resgatando a memória do desastre pelo avesso, ao revelar a própria impossibilidade de resgate. Impossibilidade de resgate que acaba se expressando no tragicômico. Debilitam-se a seriedade, a racionalidade, a univocidade e o dogmatismo. Instauram-se a precaridade, o descompasso e a disritmia que se afinam, no nosso entender, com o nosso próprio sentimento de ruptura e representam, talvez, uma das mais legítimas formas de representação da nossa época. Desordem e desvario em Scliar tornam-se um impulso desvelador e a perda da razão acaba sendo a mais profunda lucidez.

VI. BIBLIOGRAFIAI - BÁSICA

- ADORNO, T. - "A posição do narrador no romance contemporâneo". In Benjamin, Horkheimer, Adorno, Habermas: Textos Escolhidos, Coleção "Os Pensadores". São Paulo, Editora Abril Cultural, 1980.
- BAKHTIN, M. - Problemas da Poética de Dostoievsky, Rio de Janeiro, Editora Forense Universitária, 1981.
- BENJAMIN, W. - "O Narrador". In Benjamin, Horkheimer, Adorno. Habermas: Textos Escolhidos. Coleção "Os Pensadores". São Paulo, Editora Abril Cultural, 1980.
- BESSIÈRE, I. - Le récit fantastique Paris Librairie Larousse, 1974.
- CAGNEBIN, J.M. - Benjamin, os cacos da história. São Paulo, Editora Brasiliense, 1982.
- CHEVALIER, J. Alain, C. - Dictionnaire des Symboles. Sêgnes, 1973.
- CHIAMPI, I. - O realismo-maravilhoso, São Paulo, Editora Perspectiva, 1980.

- ECO, U. - Letteratura e Industria, Org. Roberto Tessari, Itália, Editora Zanichelli, 1976.
- ELIADE, M. - Mito e Realidade, São Paulo, Editora Perspectiva, 1972.
- FORSTER, E. M. - Aspectos do romance, 2.^a ed. R.S., Editora Globo, 1974.
- FORDHAM, F. - Introdução à psicologia de Jung, São Paulo, Verbo, Editora da USP, 1978.
- FREUD, S. - Edição Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, Rio de Janeiro, Imago Editora Lt^{da}, 1969.
- FRIEDRICH, H. - Estrutura da Lírica Moderna, São Paulo, Editora Duas Cidades, 1978.
- FRYE, N. - Anatomia da Crítica, São Paulo, Editora Cultrix, 1973.
- HALL, C. S. y LINDZEY, G. - Teorias da Personalidade, 4.^a ed., São Paulo, Editora da USP, 1973.
- JESI, F. - Literatura y Mito, Barcelona, Editora Barral S.A., 1972.

JUNG, C. G. - Lo inconsciente, Buenos Aires, Editora Losa da S. A., 1938.

JUNG, C. G. - Un mythe moderne; Paris, Gallimard, 1961.

KAYSER, W. - Lo grotesco, su configuración en pintura y literatura. [Das Grotteske] trad. Ilse M. de Brugger, Buenos Aires, Editora Novo, 1964.

KERÉNY, K. - Miti e Misteri, Torino, Editora Beringhieri, 1980.

KOTHE, F. R. - Confrontos: Benjamin e Adorno. São Paulo, Editora Ática, 1978.

KOTHE, F. R. - Para ler Benjamin, Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves, 1976.

LOPES, E. e CAÑIZAL; E. P. - "Da teoria e da prática". In: O Mito e sua expressão na literatura hispano-americana, São Paulo, Editora Duas Cidades, 1982.

MATOS, O. - "A nostalgia do inteiramente outro". In: Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, edição de 29/05/1983.

MENDILLOW, A. A. - O Tempo e o Romance, Rio de Janeiro, Editora Globo, 1972.

- MERQUIOR, J. G. - "As idéias e as formas: Sholem, o grau zero da mística". In: Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, edição de 20/05/1982.
- MERQUIOR, J. G. - Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin, Rio de Janeiro, Editora Tempo Brasileiro, 1982.
- MEYRINK, G. - O Golem, São Paulo, Hermus, Livraria Editora Lt^{da}, 1973.
- MONEGAL, E. P. - Borges: uma poética da leitura, São Paulo, Editora Perspectiva, 1980.
- PACHECO, V. C. - Habitantes do Subconsciente, São Paulo, Editora Anhembi, 1959.
- PATAI, R. - O Mito e o Homem Moderno, São Paulo, Editora Cultrix, 1974.
- PEIXOTO, N. B. - A Sedução da Barbárie, São Paulo, Editora Brasiliense, 1982.
- PRADO, L. E. - "Homem-Elástico". In: O mundo dos Super-Heróis, São Paulo, Editora Vozes, nº 4, vol. LXV, 1971.
- RONCHETTI, G. - Dizionario illustrato dei Simboli II, Milano, Editora Libraio della Real Casa, 1922.

- ROUANET, S. P. - Édipo e o Anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin, Rio de Janeiro, Editora Tempo Brasileiro, 1981.
- SANTOS SOARES, A. M. - "Crítica Literária: Modelo Literário". In: A poesia e a crítica, Rio de Janeiro, Editora Tempo Brasileiro, 1977.
- SCLIAR, M. - A Guerra no Bom Fim, Rio de Janeiro, Editora Expressão e Cultura, 1972.
- SCLIAR, M. - O Exército de um Homem Só, 3^a ed., R. S., L & PM Editores Lt^{da}, 1980.
- SCLIAR, M. - Os deuses de Raquel, 2^a ed., R. S., L & PM Editores Lt^{da}, 1978.
- SCLIAR, M. - (O Ciclo das Águas), R. S., Editora Globo, 1977.
- SCLIAR, M. - Mês de Cães Danados, R. S., L & PM Editores Lt^{da}, 1978.
- SCLIAR, M. - Doutor Miragem, R. S., L & PM Editores Lt^{da}, 1978.
- SCLIAR, M. - Os Voluntários, R. S., L & PM Editores Lt^{da}, 1979.

- SCLIAR, M. - O Centauro no Jardim, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1980.
- SCLIAR, M. - Cavalos e Obeliscos, R. S., Editora Mercado Aberto, 1981.
- SCLIAR, M. - A Festa no Castelo, R. S., L. & PM Editores Lt^{da}, 1982.
- SCLIAR, M. - A Estranha Nação de Rafael Mendes, R. S., L & PM Editores Lt^{da}, 1983.
- SÉRGIO AUGUSTO - "É um pássaro? É um avião? É Super-Homem? Não, é Deus". In: O Mundo dos Super-Heróis, São Paulo, Editora Vozes nº 4, vol. LXV, 1971.
- SODRÉ, M. - A Comunicação do grotesco, 6.^a ed. Rio de Janeiro, Editora Vozes, 1977.
- STORR, A. - As idéias de Jung, São Paulo, Editora Cultrix, 1977.
- TODOROV, T. - Introdução à Literatura fantástica, São Paulo, Editora Perspectiva, 1976.
- VICTOR HUGO, Prefácio de Cromwell, trad. e notas de Célia Berretini, São Paulo, Editora Perspectiva S.A., Coleção Elos.

- VOGT, C. - "A Solidão dos Símbolos". In: Ficção em Debate e outros temas, São Paulo, Editora Duas Cidades, Coleção Remate de Males, 1979.
- VOGT, C. - "Da genealogia à fotografia". In: Leia Livros, Ano VI, nº 65, pp. 22/23, 114/31, 1984.
- ZILBERMAN, R. - "O Centauro no Jardim". In: Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, edição de 26/07/1981.
- ZILBERMAN, R. - "A Ficção de Moacyr Scliar". In: Suplemento Literário de Minas Gerais, edição de 27/03/1982.
- II - Sobre MOACYR SCLIAR
- AVERBUCK, L. - "Tradição e Aventura". In: Jornal do Brasil, caderno B, edição de 04/10/1980.
- BELLA JOZEF - "O Centauro no Jardim". In: Suplemento Literário de Minas Gerais, edição de 19/06/1981.
- CAPORAL, A. - "Meio Homem, meio eqüino". In: Jornal do Brasil, edição de 04/10/1980.
- FONSECA, P.C.L. - "Moacyr Scliar e o Reduccionismo Fantástico". In: Suplemento Literário de Minas Gerais, edição de 30/05/1981.

HOHLFELDT, A. - "A narrativa compensatória". In: Suplemento Literário de Minas Gerais. edição de 13/08/83.

KOTHE, F. R. - "Os fantasmas da classe média, neste romance de Scliar". In: Suplemento do Jornal da Tarde, edição de 27/11/1982.

SIMONE, N. - "Um contista ubíquo". In: A Balada do Falso Messias, São Paulo, Editora Ática, 1976.

SOARES, I. L. B. "Scliar critica Goulart com uma paródia". In: O Estado de São Paulo, edição de 14/11/1982.

III - de CARÁTER GERAL

ANTONIO CÂNDIDO, - Tese e Antítese, 3ª ed., São Paulo, Editora Nacional, 1978.

ANTONIO CÂNDIDO, - Literatura e Sociedade, 5ª ed., São Paulo, Editora Nacional, 1976.

ARRIGUCCI, D. - "Minas, Assombros e Anedotas". In: Folhetim, Folha de São Paulo, edição de 23/01/1983.

BOSI, A. - "Poesia-Resistência". In: O Ser e o Tempo da Poesia, São Paulo, Editora Cultrix, 1977.

CASSIRER, E. - Linguagem e Mito, São Paulo, Editora Perspectiva, 1972.

COVIZZI, L. M. - O insólito em Guimarães Rosa e Borges ,
São Paulo, Editoria Ática, 1978.

DEL CORRAL, L. D. - La function del mito en la literatu-
ra contemporanea, 2.^a ed., Madri, Editora Gre
dos, 1974.

SILVEIRA, N. da - Jung, vida e obra, 7.^a ed. Rio de Janei
ro, Editora Paz e Terra, 1981.

Vários autores- Análise Estrutural da Narrativa, 4.^a ed.,
Editora Vozes, 1976.

Vários autores - Teoria da Literatura, formalistas rus-
sos, R. S., Editora Globo, 1973.

VII. NOTAS

- 1 - Vários autores - Ficção em Debate e Outros Temas, São Paulo, Editora Duas Cidades, 1979 (Coleção Re mate de Males).

- 2 - Além de Carlos Vogt, têm se ocupado do trabalho de Scliar, através de artigos, os ensaístas Pedro Carlos L. Fonseca, Bella Jozef, Flávio Kothe, Ligia Averbuck, Regina Zilberman, Berta Waldman, entre outros.

- 3 - Bibliografia de Moacyr Scliar con indicações de cronologia e edição utilizada.
 - 1972 - A Guerra no Bom Fim, R. J., Ed. Expressão e Cultura, 1972.
 - 1973 - O Exército de um Homem SÓ, 3^a ed. R.S., L & PM Edit. Ltda, 1980.
 - 1975 - Os deuses de Raquel, 2^a ed. R.S., L & PM Edit. Ltda, 1978 (menção honrosa do Walmap).
 - 1977 - (O Ciclo das Águas), R. S., Ed. Globo, 1977 (1^o prêmio Êrico Veríssimo)
 - 1977 - Mês de Cães Danados, R. S., L. & PM Edit. Ltda, 1977 (Prêmio Brasília, 1977)
 - 1978 - Doutor Miragem, R. S., L. & PM Edit. Ltda, 1978 (Prêmio Guimarães Rosa, 1977)
 - 1979 - Os Voluntários, R. S., L. & PM, Edit. Ltda, 1979
 - 1980 - O Centauro no Jardim, R.J., Edit. Nova Fronteira, 1980.
 - 1981 - Cavalos e Obeliscos, R.S. Ed. Mercado Aberto, 1981.

- 1982 - A Festa no Castelo, R. S., L. & PM, Editores Ltda, 1982.
- 1983 - A Estranha Nação de Rafael Mendes, R. S., L. & PM Editores Ltda, 1983.
- 4 - Santos Soares, A. M. - "Crítica Literária: Modelo Literário". In: A Poesia e a Crítica, R. J., Editora Tempo Brasileiro, 1977.
- 5 - Alguns, como Uslar Pietri, Alejo Carpentier e Borges, In: MONEGAL, E.P. - Borges: uma poética da leitura, S. P., Perspectiva, 1980, estabelecem conceitos partindo do modo de encarar a matéria prima que dá origem às narrativas. Outros, como Irène Bessièrre, In: Le récit fantastique, Paris, Librairie Larousse, 1974, partem do princípio de que a fantasmaticidade é obtida sobretudo através de um efeito inter-discursivo. Esta posição é também partilhada por TODOROV, T., In: Introdução à Literatura Fantástica, S. P., ed. Perspectiva, 1976, que define ainda o termo privilegiando a relação estabelecida entre o narrador e o leitor. Argumenta, entretanto, que é arriscado defini-lo partindo do seu efeito sobre o receptor porque, neste caso, "o gênero de uma obra depende do sangue frio do leitor", (p. 41). Apesar deste perigo é curioso notar que os autores em geral acabam por ressaltar sempre esta relação narrador/leitor. De qualquer modo, o problema da conceituação deste gênero, dada a posição diversificada dos críticos,

- permanece em aberto.
- 6 - Todos os grifos encontrados no trabalho - excetuando-se os convencionais - são nossos.
- 7 - De acordo com a terminologia de E. M. Forster, In: Aspectos do Romance, 2.^a ed., R. S., Ed. Globo, 1974, p. 53.
- 8 - VOGT, C. - "Da Genealogia à fotografia". In: Leia Livros São Paulo, Ano VI, nº 65, pp. 22/23, de 14/03/84.
- 9 - Em vista da contínua citação que se faz das obras de Scliar, todas as referências a elas limitar-se-ão à indicação da página entre parênteses, logo após o texto citado.
- 10 - Zilberman, R. - "O Centauro no Jardim". In: O Estado de São Paulo, edição de 26/07/81.
- 11 - Utilizamos esta categoria tal como aparece em FRYE, N. - "Modos da Ficção Trágica". In: Anatomia da Crítica, S. P., Cultrix, 1974, p.149.
- 12 - ELIADE, M. - Mito e Realidade, S. P., Ed. Perspectiva, 1972.
- FREUD, S. - Edição Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, R. J., Imago Ed. Ltda, vol. XXIII, 1969.

- FRYE, N. - Anatomia da Crítica, S. P., Ed. Cultrix, 1973.
- JESI, F. - Literatura y Mito, Barcelona, Ed. Barraç S/A, 1972.
- JUNG, C.G. - Lo Inconsciente, Buenos Aires, Ed. Lona da S/A, 1938.
- JUNG, C.G. - Un Mythe Moderne, Paris, Gallimard, 1961.
- KÉRENY, T. - Miti e Misteri, Torino, Ed. Boringhieri, 1974.
- PATAI, R. - O mito e o homem moderno, S.P., Ed. Cultrix, 1974.
- ROUANET, S.P. - Édipo e o Anjo, R. J., Ed. Tempo Brasileiro, 1981.
- STORR, A. - As idéias de Jung, S.P., Ed. Cultrix, 1977.
- 13 - Trad. de PATAI, E. - Op. cit. p.29.
- 14 - MATOS, O. "A nostalgia do inteiramente outro",. In: Suplemento Literário do Estado de São Paulo, edição de 29/05/1983.
- 15 - ARRIGUCCI, D. - "Minas, Assombros e Anedotas". In: Suplemento da Folha do Estado de São Paulo, edição de 23/11/1983.
- 16 - PEIXOTO, N.B. - A Sedução da Barbárie, S.P., Ed. Brasiliense, 1982, p.7.

- 17 - PRADO, L.E. - "Homem Elástico". In: O mundo dos Super-Heróis, S.P., Ed. Vozes nº 4, volume LXV, 1971.
- 18 - PATAI, R. - Op. cit., p. 193.
- 19 - SÉRGIO AUGUSTO - "É um pássaro? É um avião? É super-homem? Não, é Deus". In: O Mundo dos Super-Heróis. S.P., Ed. Vozes nº 4, volume LXV, 1971.
- 20 - A lenda do Golem na literatura judaica e alemã tem sofrido várias adaptações. Conforme SHOLEM, G.G. In: A cabala e seu simbolismo. S.P., Ed. Perspectiva, 1978, a história tradicional judaica aproxima o Golem do próprio Adão. Mas há uma versão muito curiosa apresentada por MEYRINK, G., In: O Golem, S.P., Hemus, Livraria Editora Ltda, 1973, que vale a pena citar: "No começo da nossa era alguns rabinos quiseram imitar Deus e acharam que poderiam criar um ser vivo e inteligente, valendo-se de fórmulas mágicas. Deus tinha criado falando, e eles procuraram a fórmula apropriada. A seita dos chassidim elaborou, durante o século XII, 221 combinações diferentes com as letras do alfabeto. Amassando uma certa quantidade de barro vermelho era possível criar um homem pronunciando estas combinações, e ele poderia ser novamente desfeito, pronunciando as combinações invertidas. Durante o Renascimento a lenda do Golem assumiu um

aspecto diferente: ele se destinava a ser uma utili
dade doméstica e se tornava servo do homem."Crescia
rapidamente e, para destruí-lo, bastava "cancelar a
primeira letra da palavra 'emeth' (verdade) que
ele levava inscrita na testa. Sobrava então 'meth',
que significa morte".

- 21 - No sentido de Bakhtin M. In: Problemas da pœtica de Dostoiévsky. R.J., Ed. Forense Universitária, 1981.
- 22 - FRYE, N. - "O mythos da primavera: a comédia" In:
Op. cit., p. 168.
- 23 - FRYE, N. - "O mythos do inverno: a ironia e a sãti-
ra". In: Op. cit., p. 234.
- 24 - KERÉNY, R. - Op. cit., p. 324.
... "convicção segundo a qual a natureza
dos deuses é feita de modo tal que,
desde a eternidade, goza de uma perfeita
tranqüilidade distante e indiferente
em relação às nossas preocupações."
- 25 - Mandala - palavra de origem sânscrita e que significa
círculo mágico. Aurélio registra Mandala: substantivo,
feminino, paroxítono.
- 26 - PACHECO, V.C. - Habitantes do Subconsciente, SP.
Anhembi, 1959.

- 27 - ELIADE, M. - Op. Cit., pp. 74-75.
- 28 - JESI, F. - Op. Cit., p.207.
- 29 - JUNG, C. G. - Un Mythe Moderne. Paris, Gallimard ,
1961, p. 271.
... "é freqüentemente simbolizado pelo
olho, quer pelo olho do peixe, sempre aber
to, quer pelo olho de Deus - olho jamais
adormecido da consciência"
- 30 - FREUD, S. - "O Mal Estar na Civilização".In:Op.Cit.
vol. XXI, p.158.
- 31 - Op. Cit., vol. XXIII, p.120.
- 32 - Op. Cit., vol. XXI, p.160.
- 33 - É em Frye que esta categoria é proposta. O mesmo
ocorre com o conceito de "imagens apocalípticas" ,
sua contra-partida, utilizado em nosso trabalho. Pa
ra Frye há dois mundos contrastantes, um desejável
e outro indesejável que se identificam freqüente -
mente com "os céus e os infernos existenciais das
religiões contemporâneas de tal literatura" (p.114).
Frye chama a estas "duas formas de organização me
tafórica", respectivamente, apocalíptica e demo
niaca. Há uma série de imagens e símbolos vincula
dos a estes dois mundos.

34 - ROUANET, S.P. - "Do sonho à Sintaxe do Mundo", In: Op. Cit., p. 85 "et seqs."

35 - ROUANET, S.P. - Op. Cit., pp. 100-101.

36 - Estes aspectos que abordaremos a seguir se encontram nas suas teses Sobre o Conceito de História, que estão sendo traduzidas para o Português. As seis obras publicadas no Brasil sobre o autor, de acordo com Cagnebin, a saber; -

CAGNEBIN, J.M. - Benjamin, os cacos da história, S.P., Ed. Brasiliense, 1982.

KOTHE, F.R. - Confrontos, Benjamin & Adorno, S.P., Ed. Ática, 1978.

KOTHE, F.R. - Para ler Benjamin, R.J. Livr. Francisco Alves, 1976.

MERQUIOR, J.G. - Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin, R.J., Ed. Tempo Brasileiro, 1969.

PEIXOTO, N.B. - A sedução da Barbárie, S.P., Ed. Brasiliense, 1982.

ROUANET, S.P. Op. Cit.

- apresentam desde comentários gerais até maiores críticas sobre estas teses. As críticas não apresentam, basicamente, nenhuma contradição entre si, apesar da variação de enfoques. Antes pelo contrário, ratificam-se e complementam-se. Embasamo-nos, sobretudo, nos trabalhos de Flávio Kothe, Jeanne M. Cagnebin e S.P. Rouanet, por julgá-los mais adequados ao nosso interesse.

- 37 - Trad. N.B. PEIXOTO - Op. Cit., p.188.
- 38 - Conforme o conhecido ensaio de Benjamin- "O Narrador".
In: Benjamin Horkheimer, Adorno, Habermas: Textos Escolhidos, Col. Os Pensadores, S.P., Ed. Abril Cultural, 1980, a narração (literária ou não) se caracteriza por um vínculo entre a matéria narrada e a vida de quem a relata e de quem ouve. Narrar " é trocar experiências".
- 39 - Não a "memória involuntária" - ilustrada pelo famoso episódio da "madelaine" em À la recherche du temps perdu - mas a voluntária, que está à disposição da inteligência e tem a função de aparar e transformar os fatos chocantes em vivência. Esta noção se encontra no ensaio de Benjamin "Sobre Alguns Temas em Baudelaire", contido no texto citado na nota 38.
- 40 - KOTHE, F. - "A obra literária e a História". In: Para Ler Benjamin. R. J. , Livraria Francisco Alves, 1976, p.99.
- 41 - ROUANET, S.P. - Op. Cit., p.68.
- 42 - Tradução de Merquior, Op. Cit., p. 140.
- 43 - Para nós o demoníaco está relacionado com o homem que perde a memória e, por isso, vive a experiência do insulamento, destituído de passado e de futuro. Mas es

tendemos também o termo para tudo o que, em graus di-
versos, é desequilíbrio que ameaça o homem. Portanto,
a desarmonia, a incompletude e a desordem são elemen-
tos do demoníaco. Aliás, o aspecto desordem subjaz
à toda a ficção de Scliar e a veremos de modo mais
contudente no capítulo A Organização Narrativa.

44 - Trad. ROUANET, S.P. - Op. Cit., p.110.

45 - ELIADE, M. - Op. Cit., p. 158.

46 - ROUANET, S.P. - Op. Cit., p. 103.

47 - ROUANET, S.P. - Op. Cit., pp. 101-102.

48 - OTAVIO PAZ citado por LOPES, E. e CAÑIZAL, E. P. -
"Da teoria e da prática". In: O Mito e sua ex-
pressão na literatura Hispano-Americana, S.P.,
Ed. Duas Cidades, 1982, p. 147.

49 - RONCHETTI, G. - Dizionario Illustrato dei Simboli-II,
Milano, Edit. Libraio della Real Casa, 1922.

50 - FREUD, S. - Op. Cit., vol. XXI, p. 95.

51 - FREUD, D. - Op. Cit., p.100.

52 - HUGO, V. - Do grotesco e do sublime, trad. e notas de
Cecília Berretini, S.P., Ed. Perspectiva S/A ,

Col. Elos, 1979, pp. 29/52.

- 53 - FRIEDRICH, H. "A teoria do grotesco e do fragmentário.
In: Estrutura da Lírica Moderna, S.P., Duas Cidades, 1978, p.33.
- 54 - KAYSER, W. - Lo grotesco, su configuración en pintura y literatura, [Das Grotteske] trad. Ilse M. de Brugger, Buenos Aires, Ed. Novo, 1964, p.229.
- 55 - SODRÉ, M. - A comunicação do Grotesco, 6.^a ed., R.J. Ed. Vozes, Ltda, 1977.
- 56 - CHIAMPI, I. - O Realismo Maravilhoso, S.P. Ed. Perspectiva, 1980.
- 57 - ADORNO, T. - "A posição do Narrador no Romance Contemporâneo". In: Benjamin, Horkheimer, Adorno, Habermas: Textos Escolhidos, Col. Os Pensadores, S.P., Ed. Abril Cultural, 1980.
- 58 - FRYE, N. - Op. Cit., p.110.
- 59 - Cf. aponta Carlos Vogt em "A Solidão dos Símbolos", op. cit.
- 60 - ECO, U. - "Industria e neovanguardia". In: Letteratura e Industria, Itália, Ed. Zanichelli, 1976.
"... percebendo a condição de alienação sofrida pelo homem em uma sociedade tecnológica, tente

um discurso de descrição e denuncia esta situação expressando-se através de uma linguagem 'tradicional' (...) peca por generosidade e comete de boa-fé pecado de mistificação.

61 - Trad. de G. Merquior - Op. Cit., l. 140.

62 - MERQUIOR, J.G. - Op. Cit., p. 141.

63 - Trad. de PEIXOTO, N.B. - Op. Cit., p.55.

TESE: Dialética do resgate: uma leitura de Moacyr Scliar.

ERRATA

- p.14: ascensão em lugar de "ascenção"
- p.19: circuncidados em lugar de "circuncisados"
- p.34: frustrante em lugar de "frustante"
- p.53: perdem em lugar de "perde"
- p.57: passivel em lugar de "passivel"
- p.60: aspas ("...em iídiche") em lugar de "... em iídiche.
- p.61: polêmico em lugar de "polemico"
- p.64: identificação em lugar de "dentificação"
- p.95: ruidosa em lugar de "ruidoso"
- p.102: Guinsburg em lugar de "Guinsgurg"
- p.116: não são em lugar de "NÃO SÃO"
- p.121: veiculada em lugar de "veiculado"
- p.124: "... desejo de resgatar a identidade..." em lugar de
"desejo de identidade"
- p.134: "...é também o do derrotado" em lugar de "e, também o do
derrotado"
-