

Simone Guimarães Matheus

SAGRADAS APROPRIAÇÕES:
A mulher que escreveu a Bíblia, de Moacyr Scliar

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2011

Simone Guimarães Matheus

SAGRADAS APROPRIAÇÕES:
A mulher que escreveu a Bíblia, de Moacyr Scliar

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito obrigatório para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Lyslei Nascimento.

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2011

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

S419m.Ym-s Matheus, Simone Guimarães.
Sagradas apropriações [manuscrito] : A mulher que escreveu a Bíblia , de Moacyr Scliar / Simone Guimarães Matheus. – 2011.
102 f., enc.

Orientadora : Lyslei Nascimento.

Área de concentração : Literatura Brasileira.

Linha de Pesquisa : Poéticas da Modernidade.

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

Bibliografia: f. 95-102.

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

CDD: B869.341

Banca Examinadora

Profa. Dra. Lyslei Nascimento (UFMG) – Orientadora

Prof. Dr. Leopoldo Osório Carvalho de Oliveira (UFRJ) – Titular

Profa. Dra. Tereza Virgínia Barbosa (UFMG) – Titular

Profa. Dra. Aléxia Teles Duchovny (UFMG) – Suplente

Belo Horizonte, 04 de abril de 2011

Ao Almir, ao Maurício e à Luísa,
meus grandes amores

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela orientação constante em cada dia da minha caminhada.

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

À amiga Elizabeth Coelho, por ter me apresentado ao grupo de Estudos Judaicos da UFMG e, conseqüentemente, à sua coordenadora, a Prof^ª. Dr^ª. Lyslei Nascimento, sem a qual minha chance de defender uma dissertação seria bastante limitada, e a quem agradeço, por ter acreditado em minha capacidade intelectual, por sua sabedoria durante a orientação e pela acolhida.

À Banca Examinadora, pela gentileza e prontidão.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, especialmente à Prof^ª. Dr^ª. Dilma Castelo Branco Diniz, à Prof^ª. Dr^ª. Constança Lima Duarte, à Prof^ª. Dr^ª. Ana Maria Clark Peres, pelas disciplinas ministradas.

À Vívien Gonzaga e Silva, Madalena Loredo Neta, Maria Elvira Malaquias e Cláudio Humberto, pelas leituras, interferências e eternas discussões teóricas.

À minha família, especialmente à minha mãe, pelo ensinamento de não desistir nunca. Ao meu marido, pela dedicação, incentivo moral e financeiro, sem os quais não conseguiria chegar à metade dessa estrada. Ao meu filho Maurício, por horas de escuta desse trabalho e por suas críticas contundentes e pertinentes, e à minha pequena Luísa, por ter entendido as horas de isolamento diante do computador.

Às pessoas que me ajudaram de alguma maneira, com uma palavra, um gesto acolhedor, sugestões e até mesmo com críticas.

RESUMO

Esta dissertação realiza uma leitura do romance *A mulher que escreveu a Bíblia*, de Moacyr Scliar, a partir de uma reflexão sobre as relações intertextuais entre a literatura e a *Bíblia*, tomando como base a reescrita de episódios bíblicos no romance. A ficção de Scliar retoma alguns episódios bíblicos desconstruindo, por meio da ironia, mitos, personagens e temas do texto sagrado.

Palavras-chave: Literatura; Bíblia; Intertextualidade; Ironia.

ABSTRACT

This Thesis does a reading based on the novel “A mulher que escreveu a Bíblia” (The woman who wrote the Bible), from Moacyr Scliar. It is from a thought (reflection) about the intertextual relations between the literature and the Bible, having as a background the biblical episodes rewritten in the novel. The author rewrites some biblical episodes using irony and breaking down myths, characters and some themes (issues) from the sacred text.

Keywords: Literature; Bible; Intertextuality; Irony.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I: A LITERATURA COMO ESPAÇO INTERTEXTUAL	17
1.1 Moacyr Scliar: do mágico ao social	17
1.2 <i>A mulher que escreveu a Bíblia</i>	26
1.3 O texto bíblico como “texto escritível”	42
CAPÍTULO II: A ESCRITA INTERTEXTUAL.....	47
2.1 A teoria da “intertextualidade” e a literatura contemporânea	47
2.2 A literatura no campo do sagrado: a atualização de episódios bíblicos.....	51
2.3 Episódio da repartição da criança	54
2.3.1 Salomão julga a causa de duas mulheres – Reis 3,16-28.....	54
2.4 Episódio da visita da rainha de Sabá	65
2.4.1 Salomão, o comerciante – Reis 10,1-13	65
CAPÍTULO III: INTERTEXTUALIDADE E IRONIA.....	71
3.1 A ironia no romance <i>A mulher que escreveu a Bíblia</i>	71
3.2 O texto dessacralizado: Salomão personagem sombria	85
CONCLUSÃO	90
REFERÊNCIAS	95

De que é feito um texto?
Fragmentos originais, montagens singulares, referências,
acidentes, reminiscências, empréstimos voluntários.

Michel Schneider

Toda forma de ironia literária depende de escritos precedentes.

Harold Bloom

INTRODUÇÃO

REESCREVER PARA DESLOCAR O PODER

O objetivo central desta dissertação é o de refletir sobre as relações intertextuais entre a literatura e a *Bíblia*. De modo específico, a pesquisa aqui apresentada aborda o texto bíblico como suporte para a ficção, a partir do romance *A mulher que escreveu a Bíblia*, de Moacyr Scliar, publicado em 1999.¹ A intertextualidade será tomada aqui como um dispositivo fundamental para se compreender esse romance, tendo como baliza a hipótese de que cada texto seria um constructo elaborado a partir de outros textos, de outras obras.

Para Mikhail Bakhtin, a subjetividade, ou a consciência do sujeito falante, constitui-se a partir dos contatos que o indivíduo estabelece, na esfera social, com os diversos grupos dos quais participa, em suas múltiplas interações verbais cotidianas. Assim, o sujeito e o discurso produzido por ele são, constitutivamente, atravessados por uma alteridade, fenômeno a que Bakhtin chamou de “dialogismo”, compreendendo-o como uma dimensão fundante de todo discurso, de toda interação verbal.² Contudo, os formalistas russos dedicaram-se não somente ao estudo das interações linguísticas cotidianas, mas também refletiram e teorizaram sobre a arte, a estética e a literatura. É em relação a esta última, foco central desta dissertação, que Bakhtin formula o conceito de “polifonia”, observando, em sua análise dos romances de Fiódor Dostoiévski, a coexistência de uma pluralidade de vozes, ou de múltiplas consciências, que estabelecem uma tensão entre visões de mundo diferenciadas.

¹ SCLIAR, Moacyr. *A mulher que escreveu a Bíblia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

² BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 11. ed. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2004a.

Utilizaremos, ao longo deste texto, algumas formulações conceituais que envolvem a categoria do sujeito e sua relação com a linguagem, retiradas de trabalhos de Julia Kristeva³ e de Roland Barthes.⁴ Para esses estudiosos, o texto é dependente de dois grandes regimes englobantes: o do simbólico e o do semiótico, que trata de um real não inteiramente na ordem da linguagem. O sujeito insere-se no simbólico como condição da sua existência.

No romance de Scliar, a intertextualidade multiplica os sentidos do texto, tanto o bíblico, quanto o ficcional, e são relidos, pelo viés da ironia, alguns episódios bíblicos e questionados vários atos do célebre rei Salomão, como, por exemplo, o uso do templo para resolver questões miúdas, do cotidiano, aquém do que se esperaria do lugar de culto e da adoração.

Abordaremos, entre outras formas textuais presentes em *A mulher que escreveu a Bíblia*, a parábola, essa narração alegórica na qual, segundo uma definição tradicional, o conjunto de elementos evoca, por comparação, outras realidades de ordem superior; tomaremos o romance, em alguns momentos, como pertencente a esse gênero, ou duplicador dele,⁵ tendo como propósito analisar algumas parábolas bíblicas revisitadas pelo romance, levando-se em conta a grande rede intertextual que ele convoca para sua leitura.

Assim, o romance de Scliar será considerado como uma espécie de parábola do texto bíblico, uma vez que tanto o romance quanto o texto bíblico poderiam ser

³ KRISTEVA, Julia. O texto e sua ciência. In: _____. *Introdução à semiótica*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 7-26.

⁴ BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. Jacó Guinsburg. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

⁵ DUROZOI, G.; ROUSSEL, A. *Dicionário de filosofia*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1993.

denominados como “textos escritíveis”, na acepção de Roland Barthes.⁶ Para Barthes, existem dois tipos de texto: o legível e o escritível. O texto legível seria aquele que não permitiria muitas representações. O texto escritível, por sua vez, seria aquele que produziria infinitas releituras e interpretações. Isso ocorreria, como será visto nesta dissertação, na complexidade do texto. Na análise da obra de Scliar, usaremos, portanto, a noção de texto escritível, tendo em vista a complexidade do seu romance no diálogo que estabelece com a *Bíblia*.

No romance de Scliar, os sujeitos são estruturados pela representação no nível do simbólico, ou seja, sua ação não é tomada como uma representação do real, mas como o real sendo introduzido no simbólico. Barthes, atento à emergência de uma noção de texto como produtividade, acentuou a polifonia inerente à textualidade, resultante dos múltiplos fatores que o texto literário aciona.

Propomos, então, analisar *A mulher que escreveu a Bíblia* a partir de dois célebres episódios bíblicos que são reescritos no romance: “Episódio da repartição da criança” e “Episódio da visita da rainha de Sabá”. Essas cenas parecem apontar para uma desconstrução de verdades absolutas presentes na narrativa bíblica.

Nesse sentido, nesta dissertação, tomaremos o texto bíblico como uma forma de narrativa aberta, de acordo com a concepção de Eliana Malanga.⁷ Conforme será explicitado adiante, os relatos bíblicos permitem uma contínua exegese, como nos ensina Erich Auerbach.⁸ A ficção, por meio da leitura e reescrita, preenche, reelabora,

⁶ BARTHES, 2002. p. 71.

⁷ MALANGA, Eliana Branco. *A Bíblia hebraica como obra aberta: uma proposta interdisciplinar para uma semiologia bíblica*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.

⁸ AUERBACH, Erich. *A cicatriz de Ulisses*. In: _____. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 1-20.

cria infinitos jogos de palavras que provocam indagações e desconstruções dos mitos que caracterizam o texto religioso, para além da simples constatação da referência intertextual.

“... mulher escrevendo?”, pergunta o narrador do romance, e responde: “Impossível. Mulher, mesmo feia, era para cuidar da casa, para casar, gerar filhos”.⁹ Só com essa provocativa interrogação, Scliar cria, no leitor, um olhar crítico, contemporâneo, uma visita ao texto do passado, subvertendo, por exemplo, a confiança num poder que pode ser interpretado como masculino, centrado, absoluto. Dessa forma, é possível perceber que reescrever, na ficção de Scliar, é, sobretudo, uma forma de deslocar o poder.

Os elementos interpostos e estruturantes, tais como a desconstrução de mitos, os preenchimentos de lacunas e algumas imagens recorrentes da poética do texto bíblico apontariam, também, para uma possível resignificação de símbolos existentes e estabelecidos naquele contexto.

A relação intertextual com a *Bíblia* é inegavelmente recorrente e frutífera nas produções culturais e artísticas em todo o Ocidente. Na literatura brasileira, a título de exemplo, o escritor Graça Aranha será mencionado como um dos romancistas que integram essa grande tradição. Faremos, a propósito, um brevíssimo apontamento sobre o romance *Canaã*,¹⁰ a fim de ressaltarmos determinados aspectos importantes para a nossa argumentação.

⁹ SCLIAR, 1999. p. 30.

¹⁰ ARANHA, José Pereira de Graça. *Canaã*. São Paulo: Martin Claret, 2005.

Este estudo visa, também, enfatizar a questão da ironia em Moacyr Scliar, utilizando como marco teórico Linda Hutcheon, em *Teoria e política da ironia*.¹¹ De acordo com suas postulações, estão em jogo no acontecimento da ironia fatores pragmáticos, culturais e históricos que se relacionam, sobretudo, com o eixo da recepção e da interpretação dos códigos discursivos. Hutcheon insiste no caráter de “acontecimento” da ironia, estudando os atos de interpretação e recepção que permeiam o enunciado irônico. A análise que aqui se fará propõe possíveis leituras de como a ironia acontece no processo comunicativo do romance. Nosso objetivo é descrever de que maneira aparecem enunciados de teor irônico em determinadas passagens da narrativa, cotejando-as com excertos bíblicos.

O primeiro capítulo trará uma reflexão sobre um depoimento de Moacyr Scliar que contribui para aumentar o leque de classificações de sua obra. Para observar o lugar da obra de Scliar na crítica contemporânea, estudaremos alguns textos de Malcolm Silverman, Berta Waldman, Gild Szklo, Elcio Cornelsen, Maria Zilda Cury, Valdete Souza, Luís Augusto Fischer, Marcus Vinicius de Freitas e do próprio Scliar, que serão destacados oportunamente. Nesse mesmo capítulo, faremos, também, uma breve apresentação do romance, salientando as questões relevantes para esta dissertação. Ainda no primeiro capítulo, há uma menção ao conceito barthesiano de “texto escritível”, que deverá nortear a análise do romance. Nessa primeira parte, ficarão estabelecidas, portanto, uma revisão da fortuna crítica de Scliar e, também, uma marcação teórica sobre a abordagem escolhida para este estudo.

¹¹ HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

No segundo capítulo, faremos um levantamento de algumas questões relevantes sobre a intertextualidade, a partir de reflexões de Mikhail Bakhtin, de Julia Kristeva e de Leyla Perrone-Moisés. À luz das proposições de Bakhtin, Kristeva define a literatura como um vasto sistema de trocas, em que a questão da propriedade e da originalidade se relativiza. Conclui-se, dessa forma, que o mais importante são as novas interpretações que os textos de uma tradição podem suscitar em relação a novas produções literárias. É, ainda, ao retomar o conceito de dialogismo, que Kristeva concebe a teoria da “intertextualidade”, segundo a qual todo texto seria um mosaico de citações, absorção e transformação de outros textos.¹² Além dessas fundamentações conceituais que nos auxiliarão na abordagem proposta, nesse capítulo, serão analisados o “Episódio da repartição da criança” e o “Episódio da visita da rainha de Sabá”, com o propósito de descrever as técnicas narrativas utilizadas pelo autor para atingir o efeito que denominamos de desconstrução de verdades antigas e contemporâneas derivadas dos ensinamentos bíblicos.

O terceiro e último capítulo objetiva estudar como a ironia, um dos elementos estruturantes da narrativa do Scliar, passa, também, a constituir uma das marcas mais relevantes na construção do romance, em sua retomada do texto sagrado. Em *A mulher que escreveu a Bíblia*, seria por meio da ironia, portanto, que o escritor entrecruza o texto bíblico, considerado sagrado, com a ficção e a fábula, colocando em questão, inclusive, o próprio ato de narrar.

¹² KRISTEVA, 1974.

CAPÍTULO I:
A LITERATURA COMO ESPAÇO INTERTEXTUAL

Eu me considero muito
mais realista do que mágico.

Moacyr Scliar

1.1 Moacyr Scliar: do mágico ao social

Moacyr Jaime Scliar recebe, ao nascer, o nome de uma personagem da literatura brasileira do período Romântico, retirado da obra de José de Alencar, e irá interpretar esse fato como um recado dado por sua mãe, uma professora que adorava literatura e mantinha o lema “torne-se leitor e talvez escritor”.¹³ O recado não apenas foi entendido, como plenamente aceito. O primeiro livro de Scliar, uma coletânea de contos, *Histórias de um médico em formação*,¹⁴ foi escrito durante o curso de Medicina, e sua recepção entre os colegas foi divergente: uns não compreendiam o que ele queria dizer, outros, no entanto, gostaram do resultado e um deles chegou mesmo a editar o material do amigo. Esse livro obteve algum êxito, principalmente, segundo o autor, por causa da insistência de seu pai em vendê-lo para os amigos do bairro.¹⁵ No entanto, com sua publicação, Scliar o julgou muito ruim e, ao acabar de ler o volume, decidiu nunca mais escrever, tamanha a decepção com os contos em letra impressa. Foi assim que aprendeu uma importante lição: começou a guardar tudo o que escrevia e, depois

¹³ SCLIAR, Moacyr. Programa: *Livros na mesa com Moacyr Scliar*. Mediação de Suzana Vargas. Estação das Letras. Rio de Janeiro, maio de 2009. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=SoE9zwDCWEE>>. Acesso 20 out. 2010.

¹⁴ SCLIAR, Moacyr. *Histórias de um médico em formação*. Porto Alegre: Difusão de Cultura, 1962.

¹⁵ SCLIAR, 2009.

de seis anos relendo o material, publicou *O carnaval dos animais*.¹⁶ Uma resenha do crítico Wilson Martins,¹⁷ veiculada no jornal *O Estado de S. Paulo*, segundo o escritor, ajudou de forma significativa a divulgação da publicação.

Em 2010, com uma carreira já consolidada, Scliar lança o octogésimo livro, *Eu vos abraço, milhões*, publicado pela Companhia das Letras,¹⁸ 48 anos depois de ter lançado seus primeiros contos. Atualmente, sua vasta obra abrange contos, romances, ou novelas, como ele prefere definir, ficção infanto-juvenil, crônicas e ensaios. O escritor teve alguns de seus textos adaptados para cinema, teatro, televisão e rádio, no Brasil e no exterior.

Nascido em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, em 1936, na comunidade judaica do bairro do Bom Fim, Scliar foi eleito para a Academia Brasileira de Letras em 31 de julho de 2003, na sucessão de Geraldo França de Lima, e recebido em 22 de outubro de 2003 pelo acadêmico Carlos Nejar. É o sétimo ocupante da Cadeira nº 31. Scliar tem admiração confessa por escritores como Clarice Lispector, Graciliano Ramos e Franz Kafka. Na música, suas preferências são Mozart, Philip Glass e Chico Buarque. Filho de imigrantes judeus da Europa Oriental, Scliar foi alfabetizado pela mãe. Coursou, a partir de 1943, a Escola de Educação e Cultura, conhecida como Colégio Iídiche. Transferiu-se, em 1948, para o Colégio Rosário, uma escola católica.

Na adolescência, em plena Segunda Guerra Mundial, participou de movimentos juvenis de inspiração marxista-leninista-estalinista, vivência que lhe serviu de

¹⁶ SCLIAR, Moacyr. *O carnaval dos animais*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1968.

¹⁷ MARTINS, Wilson. Um realista mágico. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo. 13 jun. 1970. Suplemento Literário [não paginado].

¹⁸ SCLIAR, Moacyr. *Eu vos abraço, milhões*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.

inspiração, como relatou em várias ocasiões, para compor *O exército de um homem só*,¹⁹ em que conta a história de um judeu que quer fundar uma nova sociedade. Em 1955, passa a cursar a Faculdade de Medicina da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, onde se forma em 1962, especializando-se em Saúde Pública. Em 1970, frequenta um curso de pós-graduação em Medicina, em Israel. Posteriormente, torna-se doutor em Ciências pela Escola Nacional de Saúde Pública. Na madrugada de 27 de fevereiro de 2011, o escritor morre, na mesma cidade em que nasceu.

Scliar teve suas obras publicadas nos Estados Unidos, França, Alemanha, Espanha, Portugal, Inglaterra, Itália, Rússia, antiga Tchecoslováquia, Suécia, Noruega, Polônia, Bulgária, Japão, Argentina, Colômbia, Venezuela, Uruguai, Canadá, Israel e em outros países, com grande repercussão crítica. Sua condição de filho de imigrantes judeus e o convívio com a cultura judaico-cristã influenciaram diretamente sua criação literária. Scliar assim descreve como sente sua ascendência judaica:

Sou parte de uma longa corrente humana formada desde os tempos bíblicos até nossos dias, a corrente do judaísmo. Isto é, acho que sou parte dela; minha árvore genealógica está mais para arbusto. Para além dos bisavós, tudo se perde na bruma do tempo, e aí todas as confusões são possíveis. [...] De qualquer forma, a condição judaica não depende de uma análise de DNA. Resulta de um sentimento de pertinência. Reconheço-me nos milhões de seres humanos com quem partilho tal condição; sofri com aqueles que foram perseguidos, morri com aqueles que foram exterminados, mas orgulho-me daqueles que deram sua contribuição à humanidade, nas artes, nas ciências, na literatura, na política. Não acredito que alguém possa ser indiferente a seu judaísmo, nem mesmo num país como o Brasil, em que identidades freqüentemente se desfazem

¹⁹ SCLIAR, Moacyr. *O exército de um homem só*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1973. Porto Alegre: L&PM, 1973; Porto Alegre: L&PM, 1980.

naquilo que é chamado de geléia geral. A marca judaica pode tornar-se tênue, mas não se desfaz.²⁰

A expressão “geléia geral” remete ao Tropicalismo, e, também, ao título de uma música do poeta Torquato Neto. Durante a década de 1960, o país estava mergulhado no caos da ditadura militar e Torquato, com o teor crítico, político e irônico que lhe era característico, compôs, em maio de 1968, “Geléia geral”, a canção-manifesto do movimento tropicalista.

Segundo Valdete Souza,²¹ o efeito provocado por essa letra desmonta a ideologia nacionalista-ufanista, que atribuía ao país a imagem de um paraíso tropical. Além de músico e letrista, o poeta possuía a coluna “Geléia Geral”, no jornal *Última Hora*, do Rio de Janeiro. Nesse espaço, publicava narrativas sem gênero definido, híbridos. Tratava-se de um texto que, por transitar entre jornalismo e literatura, permitia uma reflexão acerca da confluência entre esses dois campos, ao mesmo tempo convergentes e divergentes, o que faria, segundo Souza, com que se criassem elementos que buscavam uma diferenciação que extrapolaria a problemática do texto. Do ponto de vista do jornalismo, esses elementos tornar-se-iam redutores, inviabilizando, muitas vezes, o exercício da comunicação propriamente dita. Nesse sentido, a busca por uma melhor compreensão acerca do exercício da narrativa –

²⁰ SCLIAR, Moacyr; SOUZA, Márcio. *Entre Moisés e Macunaíma*: os judeus que descobriram o Brasil. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2000. p. 132.

²¹ SOUZA, Valdete Nunes. *Confluências entre o literário e o jornalístico*: a geléia geral de Torquato Neto. Pesquisa de Iniciação Científica, Centro Universitário do Leste de Minas Gerais, Coronel Fabriciano, 2003. Valdete N. Souza é aluna da Pós-Graduação em Estudos Literários na UFMG e pesquisa as relações entre literatura e fotografia. O trabalho aqui mencionado é parte de uma pesquisa de iniciação científica, realizada no Centro Universitário do Leste de Minas Gerais e orientada pelo Prof. Dr. Fernando Resende (PUC-RIO), no ano de 2003.

literária e jornalística – tornaria possível, acreditava-se, a proposição de outras práticas comunicativas, mais voltadas para as demandas do contemporâneo.

A trajetória de Scliar traz a possibilidade de percebermos, em sua obra, algumas dessas questões apontadas na “Geléia geral” de Torquato. Além disso, a produção do autor apresentaria marcas de um forte caráter social que alterna irreverência, amargor, ternura e melancolia. A infância na convivência com um povo com uma longa tradição de sofrimento, mas com os pais presentes e uma mãe protetora; uma adolescência com certa participação política em movimentos juvenis de inspiração marxista-leninista-estalinista; e, ao final, um trabalho árduo de médico sanitarista na fase adulta. Pode-se aventar, portanto, que a atenção aos conflitos e tensões que dilaceram o homem contemporâneo seja um traço marcante na obra de Scliar, talvez devido à sua história pessoal.

Scliar opta, assim, pela exposição rápida de situações em que real e imaginário se confundem, sem exibição poética. Seus principais romances são: *A guerra no Bom Fim* (1972), *O exército de um homem só* (1973), *Os deuses de Raquel* (1975), *O centauro no jardim* (1980), *A estranha nação de Rafael Mendes* (1983), *A majestade do Xingu* (1997), *A mulher que escreveu a Bíblia* (1999), apenas para citar alguns.

Ganhou inúmeros prêmios em várias instituições, entre os quais: Academia Mineira de Letras (1968), Joaquim Manoel de Macedo, do Governo do Estado do Rio (1974), Cidade de Porto Alegre (1976), Brasília (1977), Guimarães Rosa, do Governo do Estado de Minas Gerais (1977), Jabuti (1988, 1993 e 2000), Casa de las Américas (1989), PEN Clube do Brasil (1990), Açorianos, da Prefeitura de Porto Alegre (1997 e 2002), José Lins do Rego, da Academia Brasileira de Letras (1998), Mário Quintana (1999). Na série

“O escritor por ele mesmo”, em agosto de 1998, uma das respostas de Scliar à pergunta “Por que escrevo?” foi a seguinte:

Escrevo pelo prazer de trabalhar com as palavras. Trabalhar talvez não seja a expressão mais adequada, tão fácil é esta atividade; mas quando estou compondo um texto lembro-me do tempo em que brincava na oficina do meu tio, marceneiro, fabricando meus próprios brinquedos: juntar pedaços de madeira para fazer um aviãozinho (que voará propulsionado pela imaginação) é, no meu modo de ver, aquilo que mais se aproxima à atividade de escrever.²²

Uma vez que a ideia de juntar pedaços de madeira é comparada à de criar um texto, há, aqui, uma possibilidade interpretativa do fazer literário de Scliar, porque recriar histórias já contadas pode ser um processo análogo ao de juntar pedaços de madeira, para que com eles sejam feitos novos textos. Trata-se de revisitar histórias de sua memória e tradição, fundamentalmente a bíblica e a judaica.

Segundo Luís Augusto Fischer,²³ a crônica de Scliar versa sobre a vida familiar naquilo que ela tem de mais imediato: a atenção à vida miúda, que se faz dos pequenos gestos. Na ficção, curta ou longa, o escritor ocupa-se de temas de maior abrangência, os quais, mesmo relatando o dia-a-dia, extrapolam-no em temas como a identidade de uma geração, as mazelas da imigração, o destino das cidades. Ainda de acordo com Fischer, a linguagem de Scliar é direta, enxuta, a serviço das ideias que a crônica veicula. A ironia é outra marca desses seus textos. Scliar ostenta uma vocação intelectual para o comentário erudito e informado, interpretando a vida de um jeito novo e criativo, sempre reinventando a natureza desse gênero literário, a crônica. Ao

²² SCLIAR, 2009.

²³ FISCHER, Luís Augusto. Seleção e prefácio. In: SCLIAR, Moacyr. *Melhores crônicas*. São Paulo: Global, 2004.

colher notícias saídas em jornais, cria, a partir delas, enredos, textos de flagrantes da vida diária.

Em um artigo intitulado “A leveza do centauro”,²⁴ Marcus Vinicius de Freitas aponta para outro texto publicado em *O Estado de S. Paulo*, de Cristóvão Tezza, em que este teria feito um comentário que, segundo Freitas, parece ser exemplar da obra de Scliar: “No mundo de Scliar, as coisas são assim mesmo: levemente perturbadoras, mas de uma leveza renitente, absurda, plana, desconfortável, inapelavelmente fora do esquadro”.²⁵

Atente-se para o fato de os sentidos não se fecharem na obra de Scliar, e da significação nunca se completar, “tornando o leitor uma presa de uma rede infundável de níveis de leitura, que ora se completam, ora se chocam”.²⁶ Freitas observa, ainda, que não seria o caso de utilizar-se a nomenclatura “obra aberta”. Para o crítico, seria banal essa classificação, pois o que fica de mais forte seria a desestabilização de sentido que se produz a partir do texto de Scliar. Também o artigo de Tezza alude à dificuldade em se definir a obra de Scliar:

Afinal, o mundo não tem mesmo sentido – mas não se esperem, por causa disso, profundas digressões filosóficas ou gritos desesperados de horror: no máximo, pesadelos durante o sono, logo tranqüilizados por uma espécie suave de fatalismo.²⁷

Em *A mulher que escreveu a Bíblia*, Scliar dá mais um passo em direção a esta característica marcante de sua obra: a de indicar a falta de um significado lógico dos

²⁴ FREITAS, Marcus Vinicius. A leveza do centauro. *Revista de Ciências Humanas do Centro Universitário Newton Paiva*. Belo Horizonte, Paralelo 20. p. 62-71, 2004.

²⁵ FREITAS, 2004. p. 62.

²⁶ FREITAS, 2004. p.64.

²⁷ TEZZA, Cristóvão. Livro de Moacyr Scliar perturba com leveza. *O Estado de S. Paulo*, 3 maio 1997. Caderno 2. p. 1.

fatos da vida, a ausência quase que total de uma coerência no ser humano. Assim, ainda que a narrativa provoque uma sensação algo perturbadora no leitor, à primeira vista, quando se volta ao texto com mais cuidado, percebe-se que o plano do enredo era construir um texto labiríntico que retoma o que já foi dito, repetindo e apontando para algo que não seja presumível. Scliar constrói uma personagem feminina, feia, mas letrada, para escrever a história da *Bíblia*, a mando de Salomão. É a partir dessa tarefa atribuída por Salomão que Scliar manejará habilmente a ironia.

Uma cena do romance que pode exemplificar essa afirmativa é o trecho em que nos é apresentado o templo do rei Salomão. Nesse ponto, os limites entre o relato bíblico e a ficção elaborada por Scliar são tênues, ao se mesclarem elementos do imaginário religioso com imagens da cultura de massa e, também, fragmentos do mundo moderno:

Então o rei, a quem estava afeta a administração de um país, usava seu tempo resolvendo questiúnculas de mulheres de má vida? Salomão, no entanto (ah, como era lindo aquele homem), não estava nem aí para tais objeções. Pelo jeito, prostitutas e outras pessoas de baixa classe eram freqüentadoras habituais da *open house* em que a sala do trono periodicamente se transformava.²⁸

Colocam-se, dessa forma, no mesmo patamar, os vários discursos formadores do repertório cultural da personagem e, assim, desconstrói-se a noção de sagrado, pois se desmascara a fonte humana (e não divina) da criação dos mitos.

Scliar escreveu para dois jornais no Brasil: *Zero Hora*, de Porto Alegre, e *Folha de S. Paulo*. Este último, desde a década de 1970. Nesse jornal, assinava uma coluna no caderno Cotidiano, publicada às segundas-feiras. Seu trabalho consistia em escrever

²⁸ SCLAR, 1999. p. 46.

textos de ficção baseados em notícias da atualidade, permitindo-lhe conjugar imaginação e humor em sua tarefa. Segundo Scliar, “Atrás de cada matéria jornalística há uma história humana pedindo para ser narrada”.²⁹

A produção ficcional de Scliar tem sido frequentemente inserida, por muitos críticos, na vertente da “literatura fantástica”, ou seja, uma variedade da literatura que seria, segundo Tzvetan Todorov, tradicionalmente dividido em subgêneros: o mágico, o maravilhoso, o maravilhoso surrealista e o alegórico.³⁰ Regina Zilberman assim traduz o efeito causado pelo gênero fantástico na produção literária de Scliar:

Aliando-se ao emprego da técnica do fantástico, Moacyr Scliar alcança a tradução de conflitos que assolam a todo o indivíduo indistintamente, mostrando as oscilações entre a lealdade a certas raízes e ideais e a degradação decorrente da aceitação das regras do jogo econômico e do desejo de ascensão social.³¹

Entretanto, estudos mais recentes têm mostrado certo distanciamento dessa associação da escrita de Scliar com as propostas estético-formais da chamada literatura fantástica. Convém notar que o próprio Scliar define sua literatura como algo muito mais realista do que mágico. Segundo ele, se há um ponto recorrente em sua obra, este seria a visão que tem do componente histórico, quando procura entender o comportamento de personagens à luz da condição humana, tal como ela se mantém por milênios. Esse componente histórico é apresentado em sua obra, como se verá, aliado à ironia, muitas vezes, usada num contexto político, de forma crítica e libertária. A geração literária de Scliar começa a publicar no final da década de 1960.

²⁹ SCLiar, 2009.

³⁰ Cf. TODOROV, Tzvetan. *A poética da prosa*. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

³¹ ZILBERMAN, Regina. *A leitura e o ensino de literatura*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 1991. p. 80.

No Brasil, o contexto político da época implicou sacrifícios pessoais para muitos escritores, dando-lhes também uma missão. Quanto a Scliar, sua missão era “fazer literatura como escritores e defender a liberdade de expressão”.³²

Alguns críticos argumentam a favor da relevância da ironia na obra de Scliar, sem que tal fato se relacione às correntes de interpretação mais tradicionais da recepção crítica do escritor. Lealis Conceição Guimarães, por exemplo, trata do cruzamento entre o real e o imaginário, que constitui um dos principais componentes da obra de Scliar, na qual são apresentadas situações inusitadas e burlescas. O estranhamento provocado por essas cenas resultaria no tom irônico peculiar do escritor. Guimarães salienta, em sua tese, que “a liberdade do escritor para manipular os fatos históricos ou bíblicos e transformá-los em matérias ficcionais representa a sua leitura interpretativa de tais fatos, sem o compromisso com a veracidade deles”.³³ Caberia investigar, portanto, como o romancista articula tais elementos para apresentar sua versão dos fatos narrados pelo texto bíblico.

1.2 *A mulher que escreveu a Bíblia*

O propósito desta dissertação é analisar o romance *A mulher que escreveu a Bíblia*, levando-se em consideração a grande rede intertextual que o livro constrói. É importante destacar que Scliar sempre mostrou ser um leitor contumaz da *Bíblia*, tomando-a como uma coleção de notáveis narrativas, apropriando-se das histórias que ali aparecem e de seus narradores, não com a reverência de um leitor religioso, mas

³² SCLAR, 2009.

³³ GUIMARÃES, Lealis Conceição. *A ironia na recriação paródica em novelas de Moacyr Scliar*. 2005. 250 f. Tese (Doutorado em Letras, Literatura e Vida Social) - Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista, Assis, 2005.

como paradigmas da condição humana, talvez o principal foco de sua produção literária. Assim, o escritor recria as histórias da *Bíblia*, apresentando uma versão alternativa e pouco ortodoxa dessas histórias, desde os seus primeiros contos.

A ascendência judaica do escritor parece ter influenciado para a emergência de uma característica notável em *A mulher que escreveu a Bíblia*: a aguda sensação de uma fragilidade em tudo que está em torno do homem, com exceção da palavra escrita. O livro baseia-se em uma hipótese um tanto quanto excepcional, na medida em que, em uma sociedade patriarcal, hebraica, uma mulher escrever um documento dessa importância e natureza seria algo inconcebível. Assim, deixando a intertextualidade operar, por meio da ironia, como um recurso literário de construção textual, Scliar recria narrativas em que desconstrói mitos e personagens, bem como ilumina o máximo possível a condição humana neles inscrita. Como afirma o próprio escritor:

A tradição judaica (não a religião) manifesta-se, em primeiro lugar, por uma verdadeira veneração ao texto escrito. Os judeus ficaram conhecidos como o Povo do Livro, e por boas razões; enquanto gregos, romanos, egípcios nos legaram grandiosos monumentos e obras de arte, os hebreus deixaram apenas um livro, mas que livro! Uma obra que condicionou os destinos de nosso mundo.³⁴

Vários pesquisadores da obra de Scliar salientam que, para o escritor, uma das motivações fundamentais da produção ficcional é a ironia. Malcolm Silverman, um dos críticos a quem já nos referimos, ressalta precisamente a “ironia vibrante, intensa, própria de sua espécie particular de parábola contemporânea”.³⁵ Assim, em *A mulher*

³⁴ SCLIAR, Moacyr. A paixão pela escrita. *Revista Língua Portuguesa*, n. 60, 13 out. 2010b. [não paginado]. Disponível em <<http://revistalingua.uol.com.br/textos.asp?codigo=12138>>. Acesso em 14 dez. 2010.

³⁵ SILVERMAN, Malcolm. A ironia na obra de Moacyr Scliar. In: _____. *Moderna ficção brasileira: ensaios*. Trad. João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1978. p. 170-189.p. 170.

que escreveu a Bíblia, analisaremos de que modo essa ironia pode ser vista como uma espécie de parábola contemporânea. Para Scliar,

A parábola é a maior criação do estilo bíblico. É o ideal de todo narrador. Ela é curta e objetiva, vai direto ao ponto e faz as pessoas pensarem. Há parábolas no Antigo Testamento, mas no Novo há muito mais. Porque Jesus se deu conta de que, para falar àquelas pessoas simples, humildes, ele teria que usar uma linguagem figurada, a linguagem ficcional. Percebeu que as pessoas aprenderiam muito mais através da parábola.³⁶

Apesar de a explicação de Scliar ser suficiente para as questões tratadas neste capítulo, a definição de parábola usualmente encontrada nos dicionários pode potencializar um pouco mais o significado que queremos enfatizar. O vocábulo “parábola” provém do termo grego *parabolê*, que, literalmente, quer dizer “colocar ou atirar ao lado”, mas que, na atualidade, significa “comparação ou ilustração”, visando a ensinar uma verdade. Dito de outro modo, parábola é o emprego de circunstâncias comuns do dia-a-dia para ilustrar verdades religiosas. Parábola é, assim, “uma narrativa alegórica que transmite uma mensagem indireta por meio de comparação ou analogia”.³⁷ Para efeito neste estudo, notemos bem que, mesmo em se tratando de uma alegoria, as imagens são significativas nas representações do real.

O romance *A mulher que escreveu a Bíblia* pode ser considerado uma releitura brasileira de um episódio bíblico envolvendo o rei Salomão e uma de suas muitas mulheres. Portanto, a narrativa abre a possibilidade de uma nova versão para uma história que se pretende unívoca, a despeito de sua incessante revisitação por

³⁶ DIAS, Matheus. Moacyr Scliar no Paiol Literário. *Rascunho*, jul. 2009. Disponível em <<http://rascunho.rpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&lista=&secao=45&subsecao=0&ordem=3071&submenu=0&semlimite=todos>>. Acesso em 16 out. 2010.

³⁷ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 1.032.

escritores de todos os tempos, na tradição religiosa ocidental. Em sua leitura e reescritura, Scliar parece preencher as lacunas que o texto bíblico deixaria em aberto.

É importante ressaltar que estamos considerando o texto bíblico como uma narrativa aberta, conforme será explicitado adiante, no terceiro capítulo, quando nos remetermos às formulações teóricas de Auerbach sobre as duas grandes tradições estilísticas que fundamentaram a literatura ocidental.

O conceito de obra aberta foi utilizado por Eliana Branco Malanga³⁸ para referir-se à *Bíblia* hebraica e à sua recepção e apreciação por milhões de pessoas, não necessariamente judias. Em razão da estrutura poética da linguagem usada em muitas partes dos textos bíblicos, eles são “abertos”, e podem ganhar novos significados a cada geração. Ser “aberto” significa, para a estudiosa, admitir muitas possibilidades de significado para o mesmo texto.

Consideramos, portanto, que, no romance de Scliar, a revisitação a uma obra aberta se presta a multiplicar os sentidos de um texto original que, por sua própria natureza, já é polissêmico. Tais preenchimentos ficcionais, para além da referência intertextual, são elaborados com jogos de palavras que provocam indagações e desconstruções dos mitos que fundamentam o texto religioso.

Grandes autores brasileiros puderam servir-se, também, das parábolas bíblicas como material de recriação literária. Gostaríamos de mencionar o caso de Graça Aranha. Em seu romance *Canaã*,³⁹ publicado no início do século 20, há uma visão mítica da terra de Canaã e uma alusão ao que poderia ser compreendido por um amor

³⁸ Cf. MALANGA, 2005.

³⁹ ARANHA, 2005.

universal, o que não vemos no romance de Scliar. Em *A mulher que escreveu a Bíblia*, podemos apontar uma desestabilização na narrativa, que percorre a concepção do ser humano e das cidades: o Templo ruirá, Salomão trairá seu povo, e a única utopia possível de realizar-se parece ser apenas na pátria do texto.

Em *Canaã*, narra-se a trajetória de Milkau, um imigrante alemão que vê, no Brasil, uma reedição da Canaã bíblica. Segundo Mariângela Paraizo, no ensaio “Canaã: esquina entre utopias”, o lugar onde vive Milkau é assim designado, textualmente, várias vezes, ao longo do romance.⁴⁰ As duas utopias, representadas pelo Éden e pela terra prometida ao povo Israel, serão o esteio da narrativa de Graça Aranha, como demonstra a autora:

A ilusão de encontrar uma Canaã no Brasil, entretanto, será desfeita para Milkau através de uma personagem que ele conhece por acaso, vivendo uma vida íntegra e feliz, e que, mais tarde, reencontra na penúria. Essa moça, também imigrante, será expulsa da casa em que fora “criada” depois da morte de seus pais. Nesse ponto, a palavra criada pode ser tomada em suas duas acepções: criara-se no local e lá servia como criada.⁴¹

Se o romance de Graça Aranha relata a morte da ilusão de uma Canaã na terra brasileira, não o faz sem se apropriar do que há de sagrado nessa utopia, fazendo-a dialogar com aquela representada pela Canaã bíblica e, mais arcaicamente, ao Éden, recortando-a e inscrevendo-a no romance, no qual o espaço sagrado é mais simbólico do que geográfico. É preciso salientar que a narrativa bíblica pode ser considerada como um mosaico de mitos fundadores da tradição cristã. Ela é, via de regra, retomada

⁴⁰ PARAIZO, Mariângela. Canaã: esquina entre utopias. In: NAZARIO, Luiz; NASCIMENTO, Lyslei (Org.). *Estudos judaicos*: Brasil. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2007. p. 123-134; ver p. 129.

⁴¹ PARAIZO, 2007. p. 210.

por escritores que, ao longo dos tempos, reescrevem-na em inúmeras versões, como no romance de Graça Aranha e na obra de Scliar. A *Bíblia*, seus personagens arquetípicos, a saga do povo hebreu, o exílio e a dispersão judaica são temas que povoam a ficção desses autores. No caso específico de Scliar, isso se nota tanto nos contos como nos romances, nos quais ele apresenta narrativas que recontam, ironicamente, alguns episódios bíblicos.

Em *Manual da paixão solitária*,⁴² narra-se a história do desafortunado Onan, em um suposto congresso de estudos bíblicos. O tema será um relato do Gênesis, em que Judá precisa casar seu primogênito para dar início à linhagem de sua sucessão.⁴³ Negocia, então, com um sacerdote, a mão da filha, Tamar, para se casar com Er. No entanto, passado um tempo, Tamar não engravida e Er acaba morrendo. Como reza a tradição judaica do Levirato, o irmão do marido, para manter a descendência, deve se casar com a viúva do irmão. Assim, Onan se casa com Tamar, mas derrama seu sêmen sobre a terra, para não ser pai dos filhos do irmão morto. Depois da morte de Onan, Judá mantém relações com uma misteriosa prostituta, perto de um templo pagão. Em pagamento à jovem, deixa com ela o cajado, o sinete e o cordão que representam seu poder de patriarca. Pouco tempo depois, Tamar aparece grávida e, prestes a ser apedrejada como adúltera, informa que o pai de seu filho é o dono daqueles três objetos. Judá entende que caiu numa cilada e dá sua proteção à mulher para que gere seus dois filhos mais novos, os gêmeos Zerá e Perez. A cilada é uma ação que exige

⁴² SCLIAR, Moacyr. *Manual da paixão solitária*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

⁴³ Cf. BÍBLIA. Português. *Bíblia de Jerusalém*. Trad. Domingos Zamagna. São Paulo: Edições Paulinas, 1985. p. 85.

astúcia para quem a pratica e, de acordo com Scliar, a astúcia, de vez em quando, aparece na *Bíblia*. Ser astuto é não ser moral, pois a astúcia não é moral.

Em *A mulher que escreveu a Bíblia*, as passagens bíblicas são retomadas, como já foi dito, a partir de uma perspectiva irônica, como um convite ao leitor contemporâneo a revisitar aqueles textos fundadores da imaginação religiosa ocidental, retirando deles a sacralidade, a aura religiosa. No romance, a ironia se apresenta num jogo metalinguístico, numa narrativa que, ao se voltar sobre si mesma, explicita, para o leitor, seu processo de construção. Silverman, em “A ironia na obra de Moacyr Scliar”, assim reflete sobre o uso dessa estratégia:

O elemento irônico na ficção de Scliar, essencial à acentuação temática, é caracterizado por uma rica variedade de imagens, símbolos, e motivos, que se desenvolvem através de um uso constante da repetição: seja sobre objetos animados ou inanimados, ação ou linguagem, é essa repetição que salienta a perspectiva dominante do autor: a natureza cíclica da vida.⁴⁴

O romance apresenta, assim, uma estrutura complexa e constitui-se de duas narrativas diferenciadas, inclusive na apresentação gráfica. A primeira narrativa, em itálico, é conduzida por um narrador-personagem anônimo, um fracassado professor de História que se torna, de forma duvidosa, um terapeuta de vidas passadas. Nessa aventura, ele é, ao contrário da antiga profissão, bem-sucedido financeiramente. No entanto, no exercício da terapia, deixa-se apaixonar por uma de suas clientes.

A segunda narrativa, construída como um encaixe dentro da primeira, traz o relato, em primeira pessoa, de uma hipotética vida pregressa dessa cliente, objeto do interesse do terapeuta. De forma singular, esse relato corresponderia a uma regressão

⁴⁴ SILVERMAN, 1978. p. 185.

a uma vida passada, à vida de uma das mulheres de Salomão, o rei sábio israelita, herdeiro do trono de Davi. A narrativa do professor-terapeuta é endereçada a um destinatário a quem se dirige com um tom não apenas de intimidade, mas também confessional. Segundo o narrador, muita gente o pergunta por que se dedicou à terapia de vidas passadas. A resposta, ao mesmo tempo em que revela sua nova opção profissional, denuncia seus estratagemas, seus embustes: “Minha resposta varia conforme as circunstâncias [...] e ao público não interessa e mesmo que interessasse eu não contaria”.⁴⁵

A vida desse narrador é configurada a partir da história de frustração do pai, um ex-militante comunista, funcionário de uma gráfica, que, ao perder a mão num acidente, torna-se vigia do sindicato. O filho é, assim, num primeiro momento, o narrador das histórias que o pai contava, mas “não reconhece o pai enquanto fonte de conselho” e o vê como um fraco, ouvindo-o tão-somente porque ele “deprimia-se facilmente, chorava por nada”.⁴⁶ Dessa forma, o filho quer expiar suas culpas em relação à vida ruim do pai, mas tem dele uma imagem rebaixada, ou seja, de um inválido, deprimido, fraco, sem cultura, e que “na verdade lera apenas um resumo de *O Capital*”.⁴⁷ O pai é, assim, apresentado na narrativa como alguém que espera que o filho realize o que ele não foi capaz. Esse espelhamento entre pai e filho, posteriormente, resultará num desencanto do filho em relação à sua condição de professor de História. A personagem percebe, sintomaticamente, após a encenação de

⁴⁵ SCLIAR, 1999. p. 7.

⁴⁶ SCLIAR, 1999. p. 11.

⁴⁷ SCLIAR, 1999. p. 8.

uma peça de teatro na escola em que dava aulas, a oportunidade de tornar-se não um simples terapeuta, mas um terapeuta de vidas passadas.

O sucesso, nessa outra profissão, é imediato: muda-se para um apartamento novo, compra um carro importado, aparece na mídia, torna-se assediado pelas editoras de autoajuda e constrói, sob esse embuste, uma carreira baseada no dinheiro, contrariando o idealismo fracassado do pai. No auge da fama, surge em seu consultório a filha de um rico fazendeiro, que se torna sua cliente. Observa-se, nesse encontro, o tom depreciativo do narrador: “a moça tinha grana, o que não era decisivo, mas, claro, pesava na balança”.⁴⁸

Segundo o terapeuta, a cliente, que se apresentara com “uma ladainha típica de uma moça solitária”,⁴⁹ tinha por confidente somente uma irmã e, como consolo, os livros. Estudava e lia muito, ganhara prêmios no colégio de freiras pelos conhecimentos bíblicos e sabia de cor o Cântico dos cânticos. Um dos grandes traumas, relatados nas sessões com o terapeuta, dizia respeito a uma história de amor mal resolvida. Há tempos decidira declarar o seu amor a um estranho e bonito empregado da fazenda do pai, mas, antes que ela o fizesse, o rapaz, numa súbita revelação, conta que já havia mantido um romance com a irmã da moça. O pai, furioso, manda dar uma surra no rapaz e o expulsa da fazenda. Esse episódio faz com que a protagonista abandone a cidade e, conseguindo emprego em uma grande empresa, muda-se para a capital, onde vive só e deprimida com os fantasmas do passado.

⁴⁸ SCLiar, 1999. p. 11.

⁴⁹ SCLiar, 1999. p. 11.

Na televisão, ela vê uma propaganda do terapeuta. Deduz, ingenuamente, que terá nele a solução para todos os seus conflitos: seria guiada por ele nos labirintos do passado e acharia a resposta oculta para suas inquietações. Iniciam-se, pois, as sessões de regressão em que, rapidamente, a moça se vê no palácio do rei Salomão. Por não ser conhecedor da *Bíblia*, o professor-terapeuta necessita, às pressas, tomar ciência desse intertexto que aparece no discurso da cliente, para, então, poder conduzi-la ao passado. Pouco a pouco, os relatos da cliente seduzem o terapeuta que, cada vez mais perturbado, resolve declarar-se. Tal como na narrativa de sua cliente, a declaração não se realiza, porque ela viaja, feliz, com o antigo empregado da fazenda do pai. Antes de partir, no entanto, deixa para o terapeuta uma carta de agradecimento e uma pasta que contém a história de sua “viagem” ao passado, assim referida pelo narrador, que já fora ouvinte do pai e da moça, e torna-se, agora, leitor das histórias da sua ex-paciente:

Essa é a história que tenho lido, dia e noite, desde que ela se foi. Procuro a mim próprio, nessa história. Procuro-me nas linhas e nas entrelinhas, procuro-me nos nomes próprios e nos nomes comuns, procuro-me nos verbos e nos advérbios, nos pontos, nas vírgulas, nas reticências.⁵⁰

A história perseguida pelo terapeuta nos manuscritos deixados pela mulher completa, assim, a que foi narrada em seu consultório. Segundo o manuscrito, em vidas passadas, a ex-cliente fora uma das inúmeras mulheres do rei Salomão. A peculiaridade dessa personagem, no entanto, reside em dois aspectos determinantes na narrativa. Primeiro no que se refere à aparência, visto que, ironicamente, ela é extremamente feia, não se enquadrando no encantador perfil habitualmente atribuído

⁵⁰ SCLiar, 1999. p. 87.

às esposas do soberano. Segundo, por ter sido essa mulher, na narrativa de Scliar, a autora da *Bíblia*. A feiura dessa narradora é tratada, no romance, de forma autoirônica, por meio de uma espécie de categorização:

Resumindo, era isso o que eu via: a) assimetria flagrante; b) carência de harmonia; c) estrabismo (ainda que moderado); d) excesso de sinais. Falta dizer que o conjunto era emoldurado (emoldurado! Essa é boa, emoldurado! Emoldurado, como um lindo quadro é emoldurado! Emoldurado!) por uns secos e opacos cabelos, capazes de humilhar qualquer cabeleireiro.⁵¹

A fealdade da personagem, marcada, principalmente, pela assimetria das formas, é suplantada, porém, por sua condição de escritora. Sendo a única esposa que não apenas sabia escrever, mas que também escrevia muito bem, recebe um elogio do próprio Salomão: “Maravilhoso. Tu és a primeira mulher letrada que encontro – afirmou, com uma admiração que devo dizer, massageou consideravelmente meu ego – além disso, escreves muito bem. Eu não conseguia parar de ler”.⁵² Salomão, construtor do primeiro templo do povo de Israel, entende que este poderia tornar-se ruínas, e ele não gostaria de ser lembrado dessa forma, mas sim, por algo que durasse para sempre:

Um livro. Um livro que conte a história da humanidade, de nosso povo. Um livro que seja a base da civilização. Claro, o livro como objeto, também é perecível. Mas o conteúdo do livro não. É uma mensagem que passa de geração em geração, que fica na cabeça das pessoas. E que se espalha pelo mundo. O livro é dinâmico. O livro se dissemina como as sementes que o vento leva.⁵³

⁵¹ SCLiar, 1999. p. 18.

⁵² SCLiar, 1999. p. 87.

⁵³ SCLiar, 1999. p. 88.

O envolvimento do professor-terapeuta, haja vista sua trajetória de frustração e ambiguidades, com a história de sua ex-cliente, transfigurada nessa escritora da corte do rei Salomão, apresenta-se, assim, no corpo da narrativa – ou das narrativas que se enovelam no romance –, como uma espécie de elogio, não sem ironia, à cultura letrada e erudita que a *Bíblia* representa. Parece-nos que podemos ler aí, também, um elogio ao estatuto da literatura; trata-se de um discurso que presta homenagem à arte literária, à arte de narrar, como parece estar sinalizado quando a personagem diz que “não conseguia parar de ler”.

Ao recontar episódios bíblicos pelo viés ficcional, Scliar reescreve uma nova versão para uma história que pretende ser única e, no espaço ambivalente do texto, sujeito a jogos de simulações e dissimulações, o romancista se vale de representações ficcionais de sessões terapêuticas para fazer falar vozes, como a da cliente, até então silenciadas.

Com erudição, fantasia e ironia, Scliar apropria-se de um texto canônico, a narrativa bíblica, destituindo-o de seu lugar sagrado. Para isso, arquiteta um jogo de vozes a partir da narrativa que inicia o romance – a narrativa confessional do “terapeuta” –, e que serve de moldura para a segunda narrativa, aquela construída pela cliente em regressão.

Assim, o leitor se vê diante de um embuste: o narrador, que ficou encarregado de editar o livro sem nenhuma alteração, confessa a uma pessoa que sua resposta à pergunta “Por que me dedico à terapia de vidas passadas”⁵⁴ varia de acordo com as

⁵⁴ SCLiar, 1999. p. 7.

circunstâncias. Ele segue a leitura da segunda narrativa com essa permanente dúvida: será mesmo esta a história que foi escrita?

Além dessa estratégia narrativa, como caixas dentro de caixas, Scliar, ao iniciar o livro com uma epígrafe de Harold Bloom,⁵⁵ multiplica as vozes, os textos que se interpõem, a metalinguagem, os jogos entre ser e parecer ali encenados. Um exemplo disso é a figura do “enganador enganado”, permutada, ao longo da trama, entre as diversas personagens que compõem o texto ficcional de Scliar. Ora apontando para o caráter da linguagem como condição essencial ao homem, ora desconstruindo esse estatuto, pela irreverência que configura um das mais variadas expressões da ironia, o romance oferece novas versões para conhecidos episódios bíblicos. No desenrolar da narrativa, as personagens vão se apresentando de forma tal que o caráter duvidoso do narrador-terapeuta vai se apaziguando para o leitor. Primeiro são apresentados os patriarcas, na voz da anônima narradora:

Na verdade, até a época do meu avô, nossa gente era nômade, percorria o deserto em busca de pastagem para as cabras, morava em tendas. Sempre fora assim e tudo indicava que nem sempre seria assim. Meu pai, contudo, decidiu que a tribo teria residência fixa. Seu sonho era que formássemos o núcleo de uma cidade, de uma cidade que cresceria rapidamente, tornando-se uma metrópole, talvez a capital de um império.⁵⁶

À primeira vista, a ambição e a audácia do pai em mudar a tradição são amenizadas consideravelmente por sua coragem e pela impressão que fica de tratar-se de um homem virtuoso. Contudo, essa impressão, logo em seguida, cai por terra: “Era um homem ambicioso, ele, ainda que não muito inteligente. E intratável: não admitia

⁵⁵ SCLiar, 1999. p. 6.

⁵⁶ SCLiar, 1999. p. 15.

ser contrariado”.⁵⁷ Um pouco mais à frente, a descrição oferecida ao leitor visa a rebaixar completamente o caráter do pai: “[...] era um mulherengo conhecido, desses que não respeita nem a mulher do próximo. Além disso, andara metido em negócios escusos – parte de seu rebanho era, para usar de eufemismo, de procedência duvidosa”.⁵⁸

A mãe da personagem, por sua vez, é apresentada como uma mulher quieta, assustadiça, medrosa, “tinha medo de tudo, do vento, da trovoada, mas temia sobretudo meu pai, que a tratava a pontapés: ‘Nunca se aproximara muito de mim’”.⁵⁹ A relação entre mãe e filha resumia-se a uma história contada em modalidades distantes. Às vezes, a mãe entoava uma canção de ninar com uma voz desafinada e, em outras, com a mão trêmula e arisca, acariciava o rosto da filha:

Ela me evitava por causa da fealdade, mas também concluí depois de muito pensar a respeito, por causa da culpa que devia sentir, culpa da qual a própria fealdade dava testemunho.⁶⁰

Havia pessoas que faziam parte do seu entorno, como o pastorzinho que trabalhava para o pai: um belo rapaz, alto, forte, que possuía uma voz bonita e entoava, nas montanhas, canções nostálgicas que narravam amores impossíveis. Foi o primeiro homem pelo qual se apaixonou. “Os outros pastores debochavam dele, diziam que era um fodedor de cabra”,⁶¹ mesmo assim, criou coragem e abordou o pastorzinho. Achou-o agradável, mas, para sua surpresa, ele apaixonou-se pela bela

⁵⁷ SCLiar, 1999. p. 16.

⁵⁸ SCLiar, 1999. p. 16.

⁵⁹ SCLiar, 1999. p. 20.

⁶⁰ SCLiar, 1999. p. 21.

⁶¹ SCLiar, 1999. p. 26.

irmã mais nova, a quem já havia conquistado, presenteando-a com um espelho que roubara de uma caravana. No mesmo dia da conversa, o pastorzinho levava a irmã para uma caverna, onde realizaram a “ginástica do sexo”, como presenciara a narradora: “E gemidos, e gritos, e risinhos... De minhas lágrimas ninguém tomou conhecimento”.⁶²

Os habitantes da aldeia, furiosos, arremessam pedras contra o pastorzinho, que, amarrado em uma estaca, recebe, assim, o castigo por ter desvirginado uma donzela. A irmã mais nova, “amiga e confidente”,⁶³ após presenciar o amante ser apedrejado e expulso da aldeia, não demorou a resignar-se: “Minha irmã consolou-se rápido, mesmo porque já estava de olho em outro pastor”.⁶⁴ A narradora registra, ironicamente, que não apareceu nenhum advogado de defesa em toda a aldeia, só havia o promotor e o juiz, na figura do pai, de modo que, em breve, ninguém falaria mais dele, nem mesmo os seus pais.

A narradora afirma, ainda, que o escriba da aldeia era um homem respeitado, olhado com temor pelos demais e considerado uma espécie de mago. Ele a ensinara a ler, talvez por piedade.

Tudo muito nobre, mas eu suspeitava que no fundo ele não fosse tão desprendido. Mais de uma vez notara a expressão de rancor em sua face quando meu pai lhe dava uma ordem qualquer. Não estaria tentando subverter a ordem da família do patriarca, instrumentalizando a feia primogênita numa atividade reservada a homens, e só a alguns homens?⁶⁵

⁶² SCLIAR, 1999. p. 28.

⁶³ SCLIAR, 1999. p. 15.

⁶⁴ SCLIAR, 1999. p. 29.

⁶⁵ SCLIAR, 1999. p. 31.

As personagens comuns, do círculo cotidiano da narradora, sem exceção, uma a uma vão sendo descritas em suas condições humanas negativas: o pai, o chefe do clã, muito ambicioso, astuto nos negócios, fornicador; a mãe submissa e distante; a irmã fútil e vaidosa; o pastorzinho, ladrão e oportunista; e o escriba, rancoroso e invejoso. Entretanto, para ela, após a descoberta da escrita, quase nada fazia diferença: “A mim pouco importava. Tendo descoberto o mundo da palavra escrita, eu estava feliz, muito feliz”.⁶⁶ Segundo o texto, ela passava os dias escrevendo, inventava histórias idealizadas, nas quais ela era sempre a bela heroína desejada pelos príncipes, escrevia histórias verdadeiras, histórias da sua gente:

Falava de meu pai; um homem bonito e vigoroso, um líder que conduzia sua gente pelo deserto até o oásis junto à montanha: aqui construiremos nossas casas, aqui fundaremos uma grande cidade.⁶⁷

No texto, somente no texto, parece ser encontrado o pai ideal, o pai sem máculas, o líder de um povo do deserto. Nesse ponto da narrativa, a jovem aprendiz pouco se importa com o seu entorno, pois seu ponto de vista está voltado para a escrita e seu poder transformador, que anuncia uma reviravolta em sua vida pacata. Ela será uma das esposas do rei Salomão. A partir desse momento, entrarão em cena as personagens do Livro Sagrado, a *Bíblia*. Sendo assim, o romance de Scliar permite a contemplação dessas personagens sagradas por meio da voz da narradora, moradora do templo de Salomão, esposa do rei, observadora e próxima de figuras que são citadas no texto bíblico.

⁶⁶ SCLiar, 1999. p. 31.

⁶⁷ SCLiar, 1999. p. 31.

Essa coexistência da narrativa bíblica com a ficção possibilita uma reflexão crítica sobre a construção de personagens. Nessa relação, os personagens sagrados se emaranham na teia da ficção e se inscrevem no romance, de forma a perderem parte de sua aura. A narrativa ficcional revela-os quase humanos, destituídos do que poderia, ainda, ser chamado de sagrado.

1.3 O texto bíblico como “texto escritível”

No segundo capítulo, abordaremos, com mais vagar, como a noção de intertextualidade, disseminada a partir dos estudos de Julia Kristeva, uma das primeiras intérpretes da obra de Mikhail Bakhtin na Europa Ocidental, tornou-se um dispositivo fundamental para se estudar a literatura moderna e contemporânea. Por ora, apresentaremos algumas formulações conceituais que envolvem a categoria do sujeito, mais precisamente, como essa categoria se relaciona com a linguagem.

Tanto em Kristeva quanto em Barthes, não há sujeito à margem da linguagem. Kristeva tenta, no entanto, uma aproximação à subjetividade pré-simbólica, mas, desde logo significativa, por meio do alargamento do campo da significância ao domínio do heterogêneo, do não-semiotizável. Para Kristeva, o texto depende de dois grandes regimes englobantes: o do simbólico e o do semiótico, que trata de um real não inteiramente na ordem da linguagem. Insere-se o sujeito no simbólico como condição mesma da sua existência.⁶⁸

O nível semiótico é, no processo do sujeito, um nível antigo, feito de marcas deixadas pelas cargas energéticas ou pulsionais; ao passo que o nível do simbólico,

⁶⁸ Cf. KRISTEVA, 1974.

coincidente com a aquisição da linguagem e a estruturação do sujeito na e pela representação, diz respeito ao domínio da posição, do juízo. Kristeva explicita esse regime semiótico do texto, quando afirma:

Se lermos o texto não unicamente como “véu” semântico ou sintático mas também na espessura pulsional e corporal em que age o sujeito, isto é, como uma prática, dir-se-á que, longe de encobrir o real, ele será a única “linguagem” (mas deixa de ser então uma linguagem no sentido de sistema estático, letra morta, mineral, véu) que introduz o real no simbólico. Donde a função de verdade do texto poético.⁶⁹

No romance de Scliar, os sujeitos são estruturados pela representação no nível do simbólico, ou seja, trata-se da ação dos sujeitos não como uma representação do real, mas como o real sendo introduzido no simbólico.

O texto bíblico, revisitado em *A mulher que escreveu a Bíblia*, pode servir como um agente transformador da compreensão dos fatos pelo sujeito, fazendo com que o real da narradora seja introduzido no simbólico. A narradora, por exemplo, reinstala um novo olhar, ao confessar:

escrever sobre os patriarcas teve sobre mim um efeito inesperado: ajudou-me a entender o meu pai. Ele se considerava, obviamente, um descendente de Abraão, Isaac e Jacob. Sob esse prisma, sua arrogância me parecia até compreensível. A imagem que eu tinha dele, meu pai, mudara: lembrava-o com saudade, com ternura até.⁷⁰

Ao avaliar os textos bíblicos e entender a condição humana presente até mesmo nessas personagens bíblicas, instaura-se um elemento interpretativo que abrange concomitantemente as personagens sagradas e as ficcionais. Retirando a aura de seres perfeitos, imaculados que se atribui às personagens bíblicas, o romance

⁶⁹ KRISTEVA, 1974. p. 363.

⁷⁰ SCLiar, 1999. p. 109.

permite ao leitor enxergar pecados, máculas, deslizes, como características pertencentes a qualquer tipo humano.

Barthes, atento à emergência de uma noção de texto como produtividade, acentuou a polifonia inerente à textualidade, resultante da multiplicidade de fatores que o texto literário convoca à cena. Para Barthes, como mencionamos anteriormente, existem dois tipos de texto: o legível e o escritível. O texto legível seria aquele que não permitiria muitas representações, enquanto o texto escritível seria o que faz com que sejam necessárias variadas releituras, variadas interpretações devido à complexidade desse mesmo texto.⁷¹

Para esta análise que estamos construindo sobre o romance de Scliar, usaremos, portanto, a noção de texto escritível, tendo em vista a complexidade do fundo intertextual em que se assenta a obra: o texto bíblico.

Os argumentos de Barthes visam a instaurar uma distinção entre texto legível e texto escritível. Esta última noção ilustra um investimento pulsional sobre o significante, tornando-se ilegível, opaco ao significado ou ao sentido no seu todo. Daí o interesse que o texto literário desperta. A razão pela qual uma determinada filosofia, desconstrucionista ou da diferença, mergulha na escrita literária seria porque nela encontra-se um universo complexo, do ponto de vista dos regimes semióticos que a compõem, garantindo uma espécie de texto indizível. O indizível não seria, para Barthes, um resto, mas uma dimensão semiótica intrínseca à própria textualidade, dimensão heterogênea relativamente à linguisticidade textual, porque é

⁷¹ Cf. BARTHES, 2002.

estruturalmente impossível esgotar o indizível em um texto. A exaustão linguística de um texto só aumentaria, pois, a sua aura de indizível; eis uma aporia da textualidade.⁷²

Por outro lado, Umberto Eco⁷³ traz a ideia de “economia” para caracterizar a textualidade. Todo o texto teria sua economia, porque não explicita tudo, nunca explicita a totalidade do que comporta. O texto é econômico porque desencadeia no leitor a participação necessária à compreensão daquilo que está em causa. Essa economia é linguística, já que se funda precisamente num regime misto do texto. Este participa de um universo cultural e apela a esse mesmo universo cultural, seu contemporâneo. Forma-se, assim, uma totalidade imprescindível à sua apreensão. Por isso, a questão não pode ser simplesmente a de saber se um texto cumpre ou não uma função representativa, isto é, se ele se enquadra ou não na ordem da representação, porque esta é, desde logo, extravasada pela textura de todo o texto.

A mulher que escreveu a Bíblia constitui uma parábola do intertexto bíblico, reescrita de forma contemporânea. Considerar a obra de Scliar como um projeto realista que, como tal, apresenta uma estética que postula um mundo exterior (o fora-do-texto) real e material, e tentar fazer ver um mundo idêntico ao mundo real é uma tarefa desnecessária e impossível. O leitor, por meio do dispositivo de escrita da mimese, pode até acreditar estar diante de algo do mundo real, que se conta por si mesmo, na transparência da narração. É aquilo a que se chama “ilusão referencial”. Para que essa ilusão seja eficaz, o texto realista deve ser legível, no sentido em que Barthes os concebia. Os textos escritíveis seriam, ao contrário, aqueles em que a

⁷² Cf. BARTHES, 2002.

⁷³ ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. 8ª reimp. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 158.

escrita é a matéria primeira do texto, em que este último é a sua própria referência e no qual a mensagem se torna opaca.

O texto ficcional pressupõe, para Barthes, um trabalho de transparência da escrita, a qual, como veículo e instrumento de comunicação, seria um suporte da representação, um meio de expressão. A escrita serviria, assim, para designar, para mostrar o real. O enunciado romanesco deveria, desse modo, conformar-se com o conjunto de saberes e pressupostos que constituem os valores dominantes, não tão taxativos como na década de 1960, vivida pelo escritor, mas de todo modo presente e anunciada, ou melhor, denunciada nesse romance.

A essa estética (chamada de realista) opõe-se a escrita intransitiva de Barthes, a estética fantástica dos contos do próprio Scliar, ou de Kafka, por exemplo. As formas narrativas herdadas da tradição realista, no sentido barthesiano, não estão esgotadas na medida em que são reinventadas. Nossa hipótese é a de que Scliar se apropria do texto bíblico, aqui tomado como um texto escritível, para também escrever um texto escritível, multidimensionando aquele da tradição religiosa.

Além de escritível, esperamos analisar as relações entre a ficção elaborada por Scliar e a *Bíblia*, a partir do ponto de vista de Eco, que entende o texto como portador de uma economia linguística, à espera de uma intervenção do leitor. Para Eco, qualquer narrativa de ficção é rápida porque, “ao construir um mundo que inclui uma multiplicidade de acontecimentos e de personagens, não pode dizer tudo sobre esse mundo. Alude a ele e pede ao leitor que preencha uma série de lacunas”.⁷⁴

⁷⁴ ECO, 2001. p. 9.

CAPÍTULO II:

A ESCRITA INTERTEXTUAL

2.1 A teoria da “intertextualidade” e a literatura contemporânea

Segundo Leila Perrone-Moisés, quando se pensa em intertextualidade, a primeira referência a ser destacada é Mikhail Bakhtin.⁷⁵ As reflexões do filósofo, aliadas aos trabalhos de outros intelectuais vinculados ao formalismo russo, contribuíram para a definição de novos paradigmas para o desenvolvimento dos estudos da linguagem e da literatura, principalmente a partir da primeira metade do século 20.

Para Bakhtin, a subjetividade, ou a consciência do sujeito falante, constitui-se a partir dos contatos que o indivíduo estabelece na esfera social, com os diversos grupos dos quais participa, em suas múltiplas interações verbais cotidianas. Assim, o sujeito e o discurso produzido por ele são, constitutivamente, atravessados por uma alteridade, fenômeno a que Bakhtin chamou de “dialogismo”, compreendendo-o como uma dimensão fundante de todo discurso, de toda interação verbal.⁷⁶

Bakhtin irá formular, ainda, o conceito de “polifonia”, observando, em sua análise dos romances de Dostoiévski, a coexistência de uma pluralidade de vozes, ou múltiplas consciências, que estabelecem uma tensão entre visões de mundo diferenciadas.

⁷⁵ PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: _____. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 91-99.

⁷⁶ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 2. ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004b.

De modo bastante simplificado, pode-se dizer que os termos “dialogismo” e “polifonia” passaram a caracterizar, desde então, estratégias discursivas dentro de um romance no qual o autor permite que dialoguem, que polemizem entre si, vozes discordantes, sem que haja uma voz dominante, centralizadora.

À luz das reflexões bakhtinianas, Kristeva define a literatura como um vasto sistema de trocas, em que a questão da propriedade e da originalidade se relativiza, posto que o mais importante são as interpretações que os textos de uma tradição podem suscitar em relação a novas produções literárias. É, ainda, ao retomar o conceito de dialogismo, que Kristeva⁷⁷ concebe a teoria da “intertextualidade”, segundo a qual todo texto seria um mosaico de citações, absorção e transformação de outros textos.

Yuri Tynianov foi um dos primeiros teóricos a julgar o estudo imanente insustentável, por ignorar as correlações do sistema literário com outros sistemas. A partir desse olhar crítico, foi possível o desenvolvimento da noção de intertextualidade formulada por Kristeva. O conceito de intertextualidade aplica-se, assim, a um recurso capaz de transpor um sistema de signos em outros, criando-se a possibilidade de se estender a série literária a sistemas simbólicos não verbais.⁷⁸ Esse conceito se caracteriza, assim, por uma espécie de intercâmbio discursivo, por um fenômeno de dialogismo textual em que os textos dialogam entre si, se interagem, se modificam mutuamente:

⁷⁷ KRISTEVA, 1974.

⁷⁸ TYNIANOV, Yuri. Da evolução literária. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da literatura: Formalistas russos*. Trad. Ana Maria Ribeiro, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman e Antônio Carlos Hohfeldt. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 105-118.

A intertextualidade tomada em sentido estrito não deixa de se prender com a crítica das fontes: a intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido.⁷⁹

É necessário dizer, porém, que Kristeva alarga a noção de texto. Para ela, texto é sinônimo de “sistema de signos”, quer se trate de obras literárias, de linguagens orais, de sistemas simbólicos sociais ou inconscientes. Importa delinear, ainda, uma noção de texto literário que se distingue, tradicionalmente, pelo fato de transformar a realidade, servindo-se dela, muitas vezes, como modelo para se arquitetar mundos que só existiriam textualmente, constituindo-se por meio da metáfora, da caricatura, da alegoria ou pela verossimilhança, podendo residir aí sua natureza ficcional. O escritor se esforçaria, portanto, para enaltecer a palavra e os recursos estilísticos, fazendo desse gesto a razão do seu trabalho autoral.

Haveria, então, uma seleção rigorosa das palavras e de suas relações na organização textual, de modo a se obter uma estrutura que realce, por exemplo, os aspectos polissêmicos da linguagem, transcendendo o seu uso comum e produzindo um efeito de estranhamento. Esse seria o elemento que mais diferencia o texto literário do texto não literário, que, tradicionalmente, teria por finalidade transmitir uma informação objetiva e autêntica acerca da realidade. O texto não literário, desse modo, se apropriaria das palavras numa sucessão coerente, visando, apenas, à sua utilidade comunicativa.

Contemporaneamente, outras relações vêm marcando a produção literária, indicando uma confirmação ou ampliação das formulações de Kristeva. Sabe-se que os

⁷⁹ KRISTEVA, 1974. p. 15.

diálogos intertextuais não constituem nenhuma novidade, no entanto, pode-se pensar que, especialmente a partir da segunda metade do século passado, a literatura passa a se nutrir consciente e assumidamente das possibilidades dialógicas apontadas por Bakhtin e Kristeva, muitas vezes, tomando os processos intertextuais como valor em si. Isso permite que os escritores passem pelos territórios da ficção com desenvoltura, utilizando textos alheios, ficcionais e não ficcionais, verbais e não verbais, como se fossem propriamente seus, sem necessariamente explicitar a fonte, e obtendo, com isso, os mais diversos efeitos de leitura.

Segundo Kristeva, os três elementos dialogantes nesse processo são o sujeito da escrita, o destinatário e os textos exteriores. Só haveria intertextualidade, no sentido forte do termo, quando as fronteiras entre esses elementos são abolidas pela força da escrita. Assim, afirmou-se, no campo literário, a noção de soberania da intertextualidade, permitindo o surgimento de obras literárias que, entre outras consequências, derrubam, em certo sentido, tanto os muros da propriedade da obra como também os muros dos gêneros textuais.

Nesse sentido, vale lembrar também as reflexões de Roland Barthes, quando o autor afirma que há quem possua a capacidade de “fragmentar o texto antigo da cultura, da literatura, e disseminar as suas marcas segundo fórmulas irreconhecíveis tal como se disfarça uma mercadoria roubada”.⁸⁰ Segundo Barthes, essa seria a verdadeira intertextualidade, que ocorreria quando a literatura torna possível derrubar muros que se encontram para além da própria literatura. O movimento

⁸⁰ BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. Trad. Heloysa de Lima Dantas, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971. p. 15.

intertextual dissemina os fragmentos, avança em espiral, apaga os rastros de outrem e os seus próprios.

É Barthes, também, que irá propor uma tipologia textual que interessa à abordagem do romance de Scliar nesta dissertação. Para ele, existiria uma categoria de textos aos quais designa como “legíveis”, e que compreende aqueles textos cujo aspecto polissêmico é restrito, inibindo, por assim dizer, a possibilidade de múltiplas interpretações, fechando-se em uma leitura unívoca ou, pelo menos, limitada. Conseqüentemente, tais textos não aceitariam com facilidade as retomadas, as apropriações, as reescritas.

Por outro lado, como já foi dito, haveria o texto “escritível”, “que aceita escrever (reescrever), desejar, propor como uma força. Só o texto escritível permite que se escreva a partir dele”.⁸¹ São textos, portanto, que podem ser indefinidamente reinterpretados e reescritos pelo leitor, que instigam a construção de novas obras e que alimentam a cadeia intertextual.

2.2 A literatura no campo do sagrado: a atualização de episódios bíblicos

Para a análise das relações intertextuais estabelecidas entre o romance *A mulher que escreveu a Bíblia* e o texto bíblico, entendido, pois, como um texto escritível, na concepção barthesiana, propomos tomar como parâmetro, antes, os conceitos apresentados por Kristeva. A partir desses conceitos, entendemos que cada obra nova seria uma continuação, por consentimento ou contestação, de obras anteriores, de gêneros e temas pré-existentes.

⁸¹ BARTHES, 1971. p. 13.

Para um escritor, escrever é dialogar com a literatura de seu tempo, sobretudo com a literatura que o antecede, como salienta Perrone-Moisés.⁸² Sendo assim, é possível dizer que as conexões intertextuais se delineiam a partir da constatação de que a comparação e a aproximação de textos não apenas admite, mas comprova que a literatura se produz num constante diálogo de textos, por retomadas, empréstimos, trocas.

Auerbach, em “A cicatriz de Ulisses”,⁸³ contrasta o estilo de um texto sagrado, especificamente, o episódio do sacrifício de Isaac, com um trecho da *Odisséia*, de Homero. O crítico analisou o capítulo 22 do Gênesis, considerando-o muito mais unitário e carregado de segundo plano em contraposição ao texto de Homero.

Essa noção de “segundo plano” seria um recurso utilizado pelo narrador para inserir o leitor na coconstrução do sentido do texto. Assim, o narrador do texto bíblico, por conta de seu estilo enxuto e conciso, deixaria vários aspectos em aberto para que o leitor se veja preenchendo esses vazios, esses detalhes que podem ser agregados à narrativa.

Auerbach lembra o episódio em que Abraão recebe a ordem divina de ir ao monte Moriá, a fim de sacrificar seu filho bem-amado. Saem pai e filho e, ao “terceiro dia”, ele “ergueu os olhos” e viu o lugar de longe. Auerbach considera que nada é dito acerca da viagem de três dias. Não há nenhuma descrição da caminhada do pai e do filho, de repousos, de diálogos emocionantes que poderiam ter sido feitos, nem sobre

⁸² PERRONE-MOISÉS, 1990.

⁸³ AUERBACH, 2004.

o que eles fizeram ou como se alimentaram. A compreensão dessa lacuna na descrição do episódio dar-se-ia por intermédio das possíveis interpretações feitas pelo leitor.

Em sua ficção, Scliar parece preencher as lacunas que o texto bíblico deixa para a imaginação do leitor. Esses preenchimentos, para além da referência intertextual, são elaborados a partir de estratégias que provocam indagações e desconstroem os mitos que caracterizam o texto religioso. Scliar faz, assim, uma visita ao texto do passado, absorvendo-o e transformando-o em um texto outro, de acordo com as reflexões de Kristeva. Atuando, portanto, como leitor, um leitor que irá preencher as lacunas do texto bíblico.

Ao mesmo tempo em que subverte, de maneira fundamentalmente irônica, os sentidos construídos ao longo dos séculos, e que vêm sustentando o texto bíblico como escritura sagrada, escreve uma obra aberta, contraponto daquele texto religioso. Os elementos estruturantes da narrativa de Scliar, tais como a reinterpretação dos mitos, o preenchimento de lacunas, a apropriação de imagens recorrentes na poética bíblica, o deslocamento e a recontextualização de cenas, e, principalmente, os efeitos de ironia, apontariam para uma possível ressignificação de símbolos da tradição religiosa. Isso parece apontar quase para um paradoxo: o texto religioso é fechado, de sentido unívoco; ele tem uma mensagem a transmitir ao seu leitor. No entanto, é também um texto aberto, na medida em que seus leitores podem reescrevê-lo em forma de ficção. Pelo que parece, a partir dessa linha de pensamento, ou leitor promoveria a abertura dos textos, sua condição de escritável, ou o texto bíblico seria uma obra aberta, apesar de veicular um discurso único baseado na construção da verdade. Sendo assim, num primeiro momento, Scliar é esse leitor que manipula o

texto sagrado, elaborando novos sentidos em *A mulher que escreveu a Bíblia*. Num segundo momento, os leitores de Scliar podem desfrutar de um romance também escritível. Trataremos, a seguir, de demonstrar essa dupla leitura, a partir da análise de dois episódios bíblicos que são reescritos no romance: o “Episódio da repartição da criança” e o “Episódio da visita da rainha de Sabá”.

2.3 Episódio da repartição da criança

2.3.1 Salomão julga a causa de duas mulheres – Reis 3,16-28:

A linguagem é uma legislação, a língua é seu código. Não vemos o poder que reside na língua, porque esquecemos que toda língua é uma classificação, e que toda classificação é opressiva: ardo quer dizer, ao mesmo tempo, repartição e cominação. Jákobson mostrou que um idioma se define menos pelo que ele permite dizer, do que por aquilo que ele obriga a dizer.

Roland Barthes

A questão do poder e do discurso é tematizada por Barthes em inúmeros de seus textos. Para o crítico, a linguagem não mais é vista como um sistema abstrato de regras, mas em sua articulação com os seres humanos, que não só criam essas regras por meio de suas práticas sociais cotidianas, mas também as tornam vivas por meio dessas mesmas práticas.

Como define Ana Paula Goulart Ribeiro, a partir da publicação de *S/Z*, Barthes “rompeu definitivamente com o estruturalismo e redefiniu alguns dos pressupostos do marxismo ortodoxo, como os próprios conceitos de ideologia e poder”.⁸⁴ Segundo a

⁸⁴ RIBEIRO, Ana Paula Goulart. Discurso e poder: a contribuição barthesiana para os estudos de linguagem. *Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*. São Paulo, v. 27, n. 1, jan./jun. 2004. p. 79-93.

estudiosa, a reviravolta no pensamento barthesiano é provocada pela obra de um outro pensador de influência marxista: Bakhtin. A incorporação dos conceitos de polifonia e dialogismo permitiram a Barthes relativizar a ideia de denotação e ultrapassar o formalismo das análises estruturalistas, reintroduzindo, na reflexão sobre a linguagem, os seus dois recalcados: a história e o sujeito. Vejamos, a seguir, como essas noções podem ser entrevistadas no romance de Scliar.

No episódio bíblico “Salomão julga a causa de duas mulheres”, relata-se uma contenda ocorrida entre duas prostitutas que recorrem à sabedoria do rei Salomão para julgar qual das duas seria a verdadeira mãe de uma criança de apenas três dias de vida. Em apenas doze versículos do Livro dos Reis (do 16 ao 28 da *Bíblia de Jerusalém*), a história é apresentada: “Então, vieram duas prostitutas ao rei e se puseram perante ele”.⁸⁵ Após essa introdução concisa, inicia-se, em discurso direto, o relato das mulheres. Do versículo 23 ao 25, a palavra é dada à Salomão e ele propõe cortar ao meio a criança, objeto de disputa das duas mulheres. Depois do grito de desespero de uma delas, para que não matassem a criança, o rei toma novamente a palavra e, em um versículo, sentencia: “Dai à primeira a criança viva, não a matem. Pois é ela a sua mãe”.⁸⁶

A linguagem, em qualquer nível, é sempre ideológica. Como ensinou Bakhtin, em todo signo se confrontam índices de valores contraditórios. Todo signo é uma espécie de arena onde se desenvolve a disputa pela significação. Não seria possível falar, portanto, nesse contexto, em conteúdos pré-existentes, nem em sentidos

⁸⁵ Reis 3,17. In: BÍBLIA. Português. *Bíblia de Jerusalém*. Trad. Gilberto da Silva Gorgulho. São Paulo: Paulus, 2003. p. 473.

⁸⁶ Reis 3,27. In: *Bíblia de Jerusalém*, 2003. p. 473.

fechados. Bakhtin trabalha com a ambiguidade de toda linguagem que, como território de conflito, nunca se estabiliza.

Já o relato ficcionalizado desse episódio é desenvolvido por Scliar em quatro páginas de seu romance,⁸⁷ a partir do momento em que a personagem-narradora, a mais nova esposa de Salomão, é encaminhada pela encarregada do harém à sala do trono. Ao entrar na sala, essa mulher, não nominada, vê Salomão sentado no trono, usando o manto real e a coroa. Ele não percebe sua entrada no recinto, pois está entregue ao julgamento relatado na *Bíblia*, assim recontado por essa narradora:

Salomão nem se dera conta de que eu estava ali, entregue ao que depois descobri, era uma de suas atividades prediletas, a saber: julgar: decidir o que era certo e errado, o bom e o mau, decidir quem tinha e quem não tinha razão. Naquele momento estavam diante dele duas mulheres.⁸⁸

A narradora focaliza a predileção do rei em julgar e consegue, também, inverter a posição das mulheres em relação ao texto bíblico, ao utilizar a construção verbal “estavam diante dele”. Com isso, há uma nova possibilidade a ser considerada, pois as mulheres não mais “se apresentam”, como é dito no texto bíblico, simplesmente “estão”. O verbo “estar” possui uma significação mais próxima de “apresentar-se”. A escolha dos vocábulos revela a construção de um ambiente mais humanizado, mais prosaico. É a partir desse momento que o leitor é informado de que duas mulheres estão diante do rei. Inicia-se, assim, a descrição das mulheres envolvidas no julgamento.

⁸⁷ SCLiar, 1999. p. 45-48.

⁸⁸ SCLiar, 1999. p. 45.

Mesmo não conhecendo prostitutas, uma vez que em sua aldeia não havia tais mulheres, a narradora deduz, sem um mínimo de dúvida, que se tratava de profissionais do sexo. Nesse ponto, ela reflete sobre a aparência física das duas mulheres: feias, não tão feias como ela mesma, mas feias. A forma como se vestiam e a maquiagem exagerada ajudara a supor parcos rendimentos. Como se não bastasse a descrição física das duas mulheres, a narradora estende o tema da feiura, colocando-as em uma espécie de competição de beleza ou, seria mais apropriado dizer, em uma competição de fealdade, ofertando, de forma irônica, uma estrela para a mais alta e duas estrelas para a mais baixa. A segunda delas recebeu uma estrela a mais porque tinha belos olhos, segundo a narradora.

O ponto central na narrativa bíblica, ou seja, quem seria a verdadeira mãe da criança, continua sem menção na narrativa literária, pois, a partir do comentário em relação à aparência física das prostitutas, a narradora passa a se preocupar em esclarecer a forma como as duas mulheres comportam-se na presença de um rei tão poderoso. A narradora informa que o *ranking* dado às prostitutas não importava, pois o que seria relevante era o fato de esse tipo de mulher estar no templo de Salomão e, ainda, o modo como falavam com o rei. As prostitutas gritavam, apontavam dedos ameaçadores, ou seja, exigiam seus direitos no palácio real.

No mesmo parágrafo em que esclarece, de maneira bem extensa, a forma pela qual as prostitutas se comportavam, a narradora relata, concisamente, em cinco linhas, o motivo do julgamento: o roubo da criança. Nessa situação de enunciação, o problema que seria o mais importante, isto é, o roubo da criança, é diminuído frente a outras questões abordadas pela narração. A escolha pelo “descaso” do fato em si

produz um possível distanciamento em relação ao episódio bíblico, mobilizando, assim, o leitor para outra interpretação carregada pelo tom irônico.

No parágrafo seguinte, a narradora volta a “julgar” o que parece, nessa narrativa, não ser a atividade predileta apenas do rei, mas também da própria narradora. Ela julga e censura o uso do templo e do tempo para resolver questões miúdas, e o tipo de pessoas que tinham livre acesso ao local sagrado passa a ser questionado, como se vê no trecho abaixo, já mencionado no capítulo anterior:

A mim aquilo causava espécie. Então o rei, a quem estava afeta a administração de um país, usava seu tempo resolvendo questiúnculas de mulheres de má vida? Salomão, no entanto (ah, como era lindo aquele homem), não estava nem aí para tais objeções. Pelo jeito, prostitutas e outras pessoas de baixa classe eram freqüentadoras habituais da *open house* em que a sala do trono periodicamente se transformava.⁸⁹

A cena é descrita como se o palácio do rei Salomão estivesse sendo aberto ao público, tal como se abrem as cortinas de um teatro: o povo era atendido em uma sala que, periodicamente, transformava-se em *open house*. Esse termo é uma expressão norte-americana que designa uma situação em que o dono de uma casa à venda marca um ou dois dias para visitas de possíveis compradores. Nesses dias, o proprietário prepara a casa para os visitantes com uma intenção comercial bem definida.

O uso de uma expressão em inglês para descrição do templo pode ser considerado como uma espécie de anacronia, um termo de origem grega que provém de *ana* (contra) e *chronos* (tempo).⁹⁰ O termo refere-se às alterações entre a ordem dos eventos da história e a ordem em que são apresentados no discurso. Assim, pode-se

⁸⁹ SCLiar, 1999. p. 46.

⁹⁰ FERREIRA, 1986. p. 15.

antecipar acontecimentos ou informações (prolepse) ou recuar no tempo (analepse). O uso de anacronias pode ter vários motivos, tais como a caracterização retrospectiva de personagens, a reintegração de acontecimentos que não foram introduzidos no devido tempo ou a manutenção da expectativa do leitor pelo fornecimento de informações antecipadas.

A ideia do comércio associada ao rei Salomão e o anacronismo da expressão *open house*, utilizada pela narradora, cria um efeito irônico, ao fazer coexistir tempos tão distantes e atitudes tão similares: os mesmos jogos de interesses, as mesmas situações políticas.

De acordo com essas observações, devemos ter em conta a sua amplitude (dimensão da história coberta pela anacronia) e alcance (distância no tempo a que se projeta a anacronia: horas, meses, séculos). As anacronias podem ser: externas, se a sua amplitude começa e acaba antes do início da diegese da narrativa primária (narrativa a partir da qual as anacronias se definem como tal); internas, se a amplitude começa depois do início da diegese da narrativa primária; e mistas, se a amplitude começa antes do início da diegese da narrativa primária e termina depois dele. As anacronias internas podem ser heterodiegéticas, quando se referem a uma personagem ou a um acontecimento que não figura na narrativa primária, ou homodiegéticas, quando tais elementos figuram na narrativa.

Dessas observações, podemos suspeitar que, ao fazer alusão a um termo contemporâneo e em inglês, Scliar retomaria o texto sagrado com o possível objetivo de mostrar essa relação entre discurso/poder/ideologia, descrevendo o espaço sagrado de Salomão como símbolo ideológico de nossa atual época capitalista, algo

que não é comumente percebido no texto bíblico. O propósito de tal reviravolta operada no espaço da ficção é desconstruir a visão do rei que é considerado modelo de sabedoria e exemplo para aqueles que professam a fé cristã. Necessário se ter em vista, também, que quem narra, em primeira mão, no tempo atual, é a paciente do terapeuta embusteiro. Em segunda mão, no tempo da irônica regressão, temos a mulher que escreveu a *Bíblia*.

Em um texto intitulado *I love New York*, Scliar afirma que a cidade “funciona como um coração para o nosso mundo, um coração que bate forte e acelerado”.⁹¹ Ele acrescenta que Nova Iorque é um caldeirão de emoções, e atrai cidadãos de todas as partes do mundo:

É uma coisa ligada à história moderna: no século 19, fazer a América, como se dizia então, passou a ser o sonho dos pobres em muitos continentes. Europeus, asiáticos, latino-americanos acorriam em massa para uma cidade. Como dizem os versos de Emma Lazarus, inscritos no pedestal da Estátua da Liberdade: Tragam a mim os exauridos, os pobres, as confusas massas ansiando por respirar liberdade.⁹²

Esse texto corrobora uma interpretação que fazemos acerca do romance: a ideia de que, para o autor, a cidade de Jerusalém e, especificamente, o Templo de Salomão eram, em sua época, o símbolo de possibilidade de um futuro pródigo, “o sonho dos pobres”. Semelhante importância econômica parece ter sido atribuída, pelo escritor, à cidade de Nova Iorque do início do século 20.

⁹¹ SCLIAR, Moacyr. *I love New York*. PORTAL SULMIX. Disponível em <http://www.sulmix.com.br/colunista_moacyr/PAGINAS/moacyr210.htm>. [Matéria sem data de publicação]. Acesso em 16 out. 2010.

⁹² SCLIAR, *op. cit.*

Após o irônico comentário sobre o espaço ideológico do Templo de Salomão, a narradora continua descrevendo a cena e esclarece que o rei ouviu as prostitutas atentamente e “fizera três a quatro perguntas”, mas, segundo ela, a atenção dada ao fato não produziu uma reflexão adequada, e julga as perguntas do rei irrelevantes. No entanto, ao mesmo tempo, questiona-se: “quem era eu para opinar sobre relevâncias”. Depois das perguntas, o rei ficara em silêncio meditando e, no silêncio, apenas no silêncio, parece ter havido um momento de revelação: “O ar estava denso, pesado, como saturado de invisível vapor. Era a sabedoria dele. Exalava sabedoria por todos os poros, impregnava-nos com sua sabedoria”.⁹³

O efeito desse silêncio é ironicamente relatado pela narradora: o ar estava denso, ela sente uma espécie de cócega, “uma coisa gozada, enquanto uma das prostitutas rascava as coxas”.⁹⁴ O silêncio do rei enquanto meditava não causava uma sensação de respeito e profunda admiração, mas o que essa narradora indica é uma espécie de gozo. Gozo do leitor de um texto inexistente, construído a partir do silêncio, gozo com conotação física: as coxas da prostituta são coçadas por ela mesma, que tem uma sensação estranha, uma espécie de “cosquinha”. Depois do suspense causado pelo silêncio, a narradora dá a palavra ao rei, que anuncia, com a voz grave e pausada, a sentença.

Após relatar a sentença do rei, passa-se a um novo julgamento, feito pela própria narradora: “Num primeiro momento, a decisão soou surpreendente, cruel até”,⁹⁵ a criança seria cortada, cada mulher receberia uma metade. As reações dos

⁹³ SCLIAR, 1999. p. 46.

⁹⁴ “Rascar”, de acordo com o dicionário *Aurélio*, é o mesmo que “coçar”. Ver: FERREIRA, 1986. p. 48.

⁹⁵ SCLIAR, 1999. p. 46.

cortesãos demonstram preocupação com as relações internacionais do reino, temendo a imagem pública do rei.

Entretanto, isso não intimida Salomão, que chama um soldado para cumprir a ordem. A cena é descrita como uma apresentação detalhada de uma peça teatral: “o homem veio, espada na mão. Momento de suspense, momento de extremo suspense, todos ali imóveis, respiração contida [...]”. A narradora indica a reação de um dos cortesãos presentes no recinto. Entre as mulheres, a mais bonita fica parada, como conformada, a outra, a de uma estrela, reage de maneira dramática:

Correu para o soldado, agarrou-se no braço que já se erguia no ar, pronto para o golpe, e em voz estrangulada gritou, se é para matarem meu nenê, prefiro que o entreguem inteiro para essa aí. Grande comoção no recinto; Salomão então se pôs de pé.⁹⁶

Nesse ato, com alta carga dramática, proclama o rei: “És a verdadeira mãe, o grito que ouvimos foi o da tua maternidade. O filho é teu, podes pegá-lo”.⁹⁷ No soldado recai a observação da narradora, no início do parágrafo seguinte: desapontado, por ter tido seus planos de fatar uma criança frustrados, entrega o nenê à mulher, enquanto se segue um verdadeiro delírio entre o público presente. Delírio esse que deixa o rei satisfeito. Acabara de dar prova concreta da sua sabedoria, a principal causa de ser tomado como uma lenda viva. Em seguida, a narradora questiona a sentença, oferecendo várias hipóteses em que a decisão do rei passaria a ser vista como ato bárbaro:

E se a mulher identificada como mãe tivesse emudecido de terror, como ficaria a pretensa prova de maternidade? Que recurso lhe restaria então, senão ir além com a sentença, permitindo que o

⁹⁶ SCLiar, 1999. p. 46.

⁹⁷ SCLiar, 1999. p. 46.

soldado cortasse a criança em duas? Esse ato bárbaro aliás nem resolveria a questão; o rei ainda teria de decidir que metade caberia a cada postulante. Mesmo que o corte fosse longitudinal, nada garantiria a simetria: o fígado ficaria de um lado, o baço de outro, por exemplo, isto sem falar que as metades do cérebro não são iguais.⁹⁸

Mas as hipóteses levantadas pela narradora não atrapalhavam em nada a fama do rei, que também é visto como dotado de poderes sobrenaturais. Pela vontade, deslocava-se instantaneamente para qualquer parte do mundo; entendia a linguagem dos pássaros, seres mais ágeis e bem-informados da criação; e, por meio de seu anel, orientava a força e a direção dos ventos.

Quando Salomão pedira a Deus que lhe desse sabedoria, não estava querendo entender os homens. Estava querendo entender a si próprio. Mais do que isso, queria entender o passado – tarefa complexa, projeto gigantesco para o qual eu fora mobilizada: o livro não seria apenas o pretense monumento cultural, seria um farol no tempo, uma resposta ao enigma. Salomão precisava encontrar um sentido na trajetória histórica da qual era parte integrante. Se pudesse evidenciar que nele culminava um longo processo iniciado com o primeiro homem, com a primeira mulher, se pudesse mostrar que em sua pessoa se concentrava mais misérias e as grandezas do passado, a virtude e o pecado, o acerto e o erro, se conseguisse provar-se um feixe de contradições – mas também um ser humano lutando para tornar-se justo, para julgar bem os outros e a si mesmo, para entregar um disputado bebê à verdadeira mãe –, talvez então a alma do irmão o deixasse em paz e partisse em busca de um merecido repouso no Vale das Sombras da Morte.⁹⁹

O escritor parece intensificar a desconstrução, o processo de colocar em causa a sabedoria infalível de um rei, que passa a ser retratado como um ser humano também passível de erro. Essa condição humana de Salomão pode ser exemplificada

⁹⁸ SCLIAR, 1999. p. 47.

⁹⁹ SCLIAR, 1999. p. 132.

no trecho acima, no excesso de descrição que, para Barthes,¹⁰⁰ pode servir para criar uma oposição entre a objetividade da narrativa e a subjetividade do discurso. Porém, com Benveniste, Barthes acredita que é preciso lembrar que se trata de uma objetividade e de uma subjetividade definida por critérios de ordem linguística. Seria subjetivo o discurso onde se marca, explicitamente ou não, a presença do eu, mas esse “eu” não se define de nenhum modo com a pessoa que mantém o discurso. Da mesma maneira que o presente – por excelência, o tempo do modo discursivo – não se define como o momento em que o discurso é enunciado, sem emprego marcado, existiria uma “coincidência do acontecimento descrito com a instância do discurso que o descreve”.¹⁰¹

Já a objetividade da narrativa, amplamente estudada como impossível, definir-se-ia pela ausência de toda referência ao narrador: o narrador omite-se, os acontecimentos são colocados e se produzem à medida que aparecem no horizonte da história. Seria como se os acontecimentos narrassem a si mesmos. Porém, é preciso acrescentar que as essências da narrativa e do discurso quase nunca se encontram em estado puro, em nenhum texto. Em muitos casos, há uma proporção de narrativa no discurso e certa dose de discurso na narrativa.

A releitura moderna do episódio bíblico, que é um dos argumentos do romance em estudo, desloca e recontextualiza cenas, admitindo uma resignificação de símbolos da tradição religiosa. O texto literário, ao servir-se de outro texto como

¹⁰⁰ BARTHES, 1971, p. 272.

¹⁰¹ BARTHES, 1971, p. 272.

modelo, arquiteta possibilidades textuais diferentes, constituindo a sua natureza ficcional por meio da intertextualidade.

O escritor deixa os acontecimentos narrando-se por si mesmos, esforçando-se em enaltecer a organização textual e omitindo, na medida do possível, a narradora, elaborando uma estrutura que realça os aspectos polissêmicos da linguagem, transcendendo o seu uso comum e produzindo um efeito de estranhamento. Se, para Kristeva, a ruptura das fronteiras entre os elementos dialogantes é essencial para que haja intertextualidade, nos trechos analisados até aqui, percebe-se a escrita envolvendo o sujeito da escrita, o destinatário e os textos exteriores, de forma tal que se torna difícil demarcar onde se inicia um e termina o outro.

Portanto, é possível apontar, no romance de Scliar, uma fragmentação do texto antigo da cultura e uma disseminação de suas marcas por meio do movimento intertextual, o que propicia o apagamento de alguns rastros do texto bíblico e do seu próprio texto. Essas reflexões servirão, também, para acompanharmos outro episódio bíblico relatado em *A mulher que escreveu a Bíblia*: o episódio da rainha de Sabá.

2.4 Episódio da visita da rainha de Sabá

2.4.1 Salomão, o comerciante - Reis 10,1-13

No texto bíblico, o episódio da visita da rainha de Sabá ao rei Salomão é apresentado em treze versículos. O título do capítulo, na *Bíblia de Jerusalém*, é “Salomão, o comerciante”, e já anuncia o elo estabelecido nas narrativas abordadas: o comércio. O relato se inicia com o nome da rainha de Sabá, que, tendo ouvido sobre a fama de Salomão, vai conhecê-lo e colocá-lo à prova por meio de enigmas. Em seguida,

a ênfase recai sobre a numerosa comitiva da rainha, “com camelos carregados de aromas, grande quantidade de ouro e pedras preciosas”.¹⁰² Com essa rica comitiva, apresenta-se diante de Salomão e expõe-lhe tudo o que tinha no coração, e o rei esclarece todas as suas dúvidas. Ao perceber a grande sabedoria do rei e comprovar suas realizações, “o palácio que fizera para si, as iguarias de sua mesa, os aposentos de seus oficiais, as funções e vestes de seus domésticos; seus copeiros; os holocaustos que ele oferecia ao Templo de Iahweh”, ela afirma:

Realmente era verdade quanto ouvi na minha terra a respeito de ti e de tua sabedoria! Eu não queria acreditar no que diziam antes de vir e ver com meus próprios olhos, mas de fato não me haviam contado nem a metade: tua sabedoria e tua riqueza excedem tudo quanto ouvi. Feliz a tua gente, felizes destes teus servos, que estão continuamente na tua presença e ouvem a tua sabedoria! Bendito seja Iahweh teu Deus, que te mostrou benignidade, colocando-te sobre o trono de Israel; é porque Iahweh ama Israel para sempre que ele te constituiu rei, para exerceres o direito e a justiça.¹⁰³

Subvertendo a perspectiva apresentada pela tradição, Scliar constrói uma nova versão desse episódio, inaugurando outras possibilidades interpretativas pelo viés da ironia. A primeira vez em que é mencionado o nome da rainha de Sabá, no romance, é por ocasião da morte de uma das concubinas de Salomão, e ele não comparece ao enterro. Tal ausência é justificada pela narradora por uma visita importante que está por chegar. Absorvida no luto pela única amiga que fizera no palácio, a personagem não participa da euforia, mas percebe uma movimentação incomum:

Mas não pude deixar de notar a inusitada movimentação que se registrava no palácio: gente limpando, consertando coisas, trazendo móveis, tapetes, luminárias. Deduzi que aquilo estava ligado à

¹⁰² Reis 10,2. In: *Bíblia de Jerusalém*, 2003. p. 484.

¹⁰³ Reis 10,6-9. In: *Bíblia de Jerusalém*, 2003. p. 485.

esperada visita, e perguntei à encarregada do harém quem estava para chegar. Olhou-me espantada, como se eu tivesse vindo de outro planeta:

— Mas então não sabes? Onde é que andas com a cabeça? É a rainha de Sabá, menina!¹⁰⁴

A encarregada do harém esclarece, então, quem era a visita tão anunciada:

Tratava-se da soberana de um lendário país cuja localização ninguém sabia ao certo: ficava na Arábia, segundo uns, na África, segundo outros. Era famosa, essa mulher, pela beleza e pela audácia e pela riqueza. De há muito desejava conhecer Salomão, cuja fama de sábio chegara até ela. Seu *tour* tinha esse objetivo exclusivo: vinha ver o rei, uma visita que provavelmente se prolongaria bastante. Não era de admirar que as mulheres do harém se mostrassem francamente descontentes com a notícia. Já era feroz a disputa pelo leito de Salomão; a chegada de uma rainha estrangeira só complicaria as coisas. Aparentemente, vinha em busca de sábios conselhos, a exemplo de outros governantes; mas será que esse propósito declarado não mascarava ocultas intenções, uma aliança político-sexual?¹⁰⁵

Scliar introduz, ficcionalmente, elementos tipicamente associados ao mundo material e comercial dos homens no mundo sagrado, venerado, que conteria uma verdade eterna, inquestionável. A narradora parece querer levar o leitor a partilhar de uma suspeição, de uma dúvida quanto à sacralidade, à divindade da narrativa bíblica. Esse aspecto, porém, será mais bem discutido no terceiro capítulo desta dissertação, na seção “O texto dessacralizado: Salomão personagem sombria”.

O texto literário recria, ficcionalmente, vários detalhes aos quais, no texto bíblico, não se faz nenhuma alusão: quem era a rainha de Sabá, sua origem, por exemplo. Todo o procedimento descritivo é extensivamente retórico, a fim de garantir

¹⁰⁴ SCLiar, 1999. p. 129.

¹⁰⁵ SCLiar, 1999. p. 129.

a produtividade da desconstrução, manifesta no discurso da narradora. Sobre o anúncio da visita da rainha de Sabá, a narração suspende o assunto e só o retoma páginas depois. Numa manhã, de repente, soam as trombetas anunciando a chegada da caravana de mais de duzentos camelos ricamente ornamentados.

A descrição da beleza da rainha é curta, há apenas algumas poucas expressões como linda, negra, alta, esbelta, belíssimos traços, grandes olhos e boca cheia e sensual. Encerra-se a descrição com a repetição do superlativo *belíssimo*. Esses traços constroem a imagem da beleza ímpar dessa mulher. Ressalta-se que a cor negra da rainha, em um país de mulheres de tez morena, chama a atenção de todos, inclusive da narradora, que responde, em hebraico, no lugar da rainha: “sou negra e também sou formosa, ó filhas de Jerusalém”.¹⁰⁶

O rei faz um pequeno discurso e anuncia que, além de possuir o templo que atrai visitantes de todos os lugares, em breve será coroado com uma obra intelectual que marcará para sempre a história da humanidade. Terminados os cumprimentos iniciais, a nobre visitante vai para os aposentos a ela destinados e a narradora para os seus, onde a esperam pergaminhos. Como era feia, não merecia glórias nem sorrisos, só trabalho. Trabalho de escriba que seria utilizado para aumentar o prestígio internacional do rei.

Na mesma noite da chegada da visita ilustre, realiza-se um banquete: “um desbunde”. Logo ao início, a rainha faz um sinal para que entrassem cinquenta escravos vergados sob o peso das oferendas:

¹⁰⁶ SCLiar, 1999. p. 134.

Perfumes raros, valiosos. Pedras preciosas. Ouro – quatro mil quilos de ouro, como depois se soube. Com o que o problema da dívida externa praticamente deixava de existir. Salomão teria grana suficiente para dar os últimos retoques no Templo, para equipar melhor o exército, para comprar concubinas. O ouro estava em alta, no mercado internacional, e com aquela quantidade em suas burras, Salomão já não teria de buscá-lo nas minas da misteriosa Ofir, situada ninguém sabia onde: na África, diziam uns, nas tropicais terras das amazonas, sustentavam outros. Agora: tudo aquilo em troca de alguns conselhos? Ou estaria ele estabelecendo com a rainha uma nova aliança, abrangendo Oriente Médio e África, esta considerada como nova e promissora fronteira?¹⁰⁷

Salomão, a partir dessa chegada triunfal, passa a ignorar as esposas e as concubinas. Entretanto, manda chamar a escriba para afiançar sua pretensão de presentear a rainha com uma cópia da história que ela estava escrevendo. Assim, solicita que ela conclua a descrição do reinado de Davi e chegue até o seu, fechando o relato com a visita da ilustre rainha de Sabá, solicitando, portanto, que apressasse a marcha do trabalho.

O próximo ato, na narrativa, é a revolta das mulheres de Salomão, que chamam a escriba para assumir o comando de um movimento de protesto, pois, devido ao cargo que ocupava, poderia levar as reivindicações do harém ao rei. Uma das mulheres questiona, então, a sabedoria do monarca: “esse rei não é sábio coisa nenhuma, ele se deixa enganar por qualquer forasteira que apareça”.¹⁰⁸ Em seguida, levantam a suspeita de bruxaria, prática comum na África: “um filtro amoroso

¹⁰⁷ SCLiar, 1999. p. 134.

¹⁰⁸ SCLiar, 1999. p. 137.

qualquer colocado disfarçadamente no vinho de Salomão e pronto, lá estava o idiota, babando de paixão”.¹⁰⁹

No entanto, a escriba desestimula a primeira intenção das mulheres, que era organizar uma greve de sexo contra o rei; pelo raciocínio lógico, era exatamente isso que ele gostaria que acontecesse enquanto a rainha estivesse lá. Então, aconselhadas pela narradora, as mulheres deduziram que o importante seria perceber as reais intenções de Salomão em relação à visitante; para isso, imploraram à narradora que as mantivesse informadas quanto a tudo o que se passasse no quarto da visitante, que se localizava ao lado do dela.

Em sua retomada do texto sagrado, cumpre destacar os vários recursos intertextuais engendrados por Scliar. A mediação irônica de algumas célebres passagens bíblicas, em *A mulher que escreveu a Bíblia*, funciona como um convite ao leitor contemporâneo a revisitar aqueles textos fundadores da imaginação religiosa ocidental, retirando deles a sacralidade, a aura religiosa, mítica e mística, acrescentando desdobramentos com humor e ressaltando a astúcia da narradora. Afinal, não é por intermédio da própria ironia, presente na instância da narração, que o escritor poderia entrecruzar o tempo contemporâneo com o texto bíblico, colocando em questão, inclusive, o próprio ato de narrar? O uso da ironia parece-nos uma das marcas mais relevantes na estruturação de *A mulher que escreveu a Bíblia*, e, por isso mesmo, será o argumento central do próximo capítulo.

¹⁰⁹ SCLiar, 1999. p. 137.

CAPÍTULO III:

INTERTEXTUALIDADE E IRONIA

3.1 A ironia no romance *A mulher que escreveu a Bíblia*

No romance de Scliar, a narradora questiona os atos, as falas e até a postura de algumas personagens bíblicas. Como personagem central, o rei Salomão é, entre todos, aquele que é mais visado e colocado em xeque, como poderemos ver neste trecho:

aquele trono era magnífico, todo em ouro e marfim. Ficava no alto de uma escadaria (doze degraus, um para cada tribo de Israel), guarnecida por esculturas de leões, cujas cabeças, o rei ausente, moviam-se lentamente, de cima para baixo, de um lado a outro, como advertindo a quem porventura ali aparecesse sem se convidado: esse trono tem dono, não te atrevas a cobiçá-lo ou serás devorado. Eram famosos, aqueles leões; até na aldeia falava-se deles: os leões de Salomão vão te comer, era uma comum ameaça das mães aos filhos desobedientes. Dizia-se que eram criaturas sobrenaturais, geradas pela mágica de Salomão. Mas não passavam, como vim a descobrir depois, de feras mecânicas. Para que se movessem, um servo, oculto no porão, acionava engrenagens, aliás boladas pelo próprio Salomão. Falar com pássaros ele talvez não falasse, mas que tinha um talento para a mecânica, sobretudo a mecânica do ilusionismo, ah, isso tinha.¹¹⁰

Apesar da ausência quase total de uma descrição de ambientes e paisagens no texto bíblico a que o romance recorre, percebemos uma presença bem acentuada da descrição do ambiente ficcional. Esse fato ressalta as características dos espaços mencionados e realça o lado luxuoso da ambientação, revelando, assim, o poder do rei, como no trecho em análise.

¹¹⁰ SCLiar, 1999. p. 53.

Entretanto, observa-se, no decorrer da descrição, que o poder sagrado vai se desmistificando e o que resta dele diz respeito àquilo que alude aos bens valorizados comercialmente até os dias atuais: ouro, empregados, engenharia mecânica.

A representação de um rei poderosíssimo, com capacidade semelhante à dos deuses, vai sendo desmontada. A fama das cabeças de leões ia longe; elas serviam para castigar crianças desobedientes, mas, na verdade, o que fazia com que elas se movessem era a capacidade engenhosa do rei e o seu poder financeiro. Um empregado era pago para acionar o arsenal inventado pelo próprio rei para balançar as feras mecânicas.

Não há, em nosso estudo, o interesse em analisar as partes comentadas do romance de Scliar sob o ponto de vista historiográfico. Porém, é válido ressaltar a citação das doze tribos do período monárquico, com o objetivo de demonstrar a importância da união política, pois isso contribui para o que estamos tentando demonstrar: a descrição, na narrativa de Scliar, chama mais a atenção para os aspectos políticos bem engendrados por parte dos comandantes bíblicos do que para os relatos com perspectiva milagrosa ou sagrada. Salomão falar com pássaros, segundo a narradora, seria quase impossível. Tratar-se-ia de um talento divino, um talento negado ao rei. Não são questionadas, entretanto, a inteligência e a astúcia de Salomão, qualidades estas mais humanas.

A fim de reconhecermos algumas passagens bíblicas, a partir de uma perspectiva irônica, é, no entanto, importante que o leitor compartilhe do texto bíblico. Sem esse compartilhamento, o leitor pode não detectar o sentido irônico. Ou seja, ainda que se possa construir significados e sentidos para a narrativa de Scliar,

talvez tais significados e sentidos não cheguem a ter necessariamente valor irônico, sobretudo se os canais de intertextualidade do romance forem parcial ou totalmente desconhecidos por esse leitor.

Linda Hutcheon, em *Teoria e política da ironia*,¹¹¹ ao estudar o conceito, leva em conta as complexas circunstâncias discursivas e políticas que podem relacionar-se com a emergência desse fenômeno. É bastante difícil encontrar uma definição precisa e consensual sobre o conceito de ironia, uma vez que é necessário considerar todo o ato comunicativo que envolve suas manifestações, desde o emissor até o receptor da mensagem, afirma.

Há várias teorias sobre a ironia, as quais se baseiam em diferentes aparatos epistemológicos assentados em disciplinas como a filosofia, a linguística, a análise do discurso, a psicanálise e a teoria da literatura. O livro de Hutcheon tenta percorrer os caminhos já traçados por muitos estudiosos da ironia, ao longo dos anos, destacando formulações ou posições teóricas que se aproximam ou que se chocam no desenvolvimento histórico do conceito.

Um dos fatores que contribuem para a dificuldade de conceitualização da ironia diz respeito à própria natureza do fenômeno, que parece ser hostil a uma definição de cunho essencialista. Não se deve questionar o que *é* a ironia, e sim *quando* e *como* a ironia acontece. Nos termos propostos por Hutcheon, precisamos indagar quais as condições empíricas ou textuais que tornam viável o fenômeno da ironia. Em que medida um interlocutor ou leitor pode tomar um enunciado como irônico? Essa pergunta põe em relevo a prerrogativa de que a ironia é, antes de tudo, um fenômeno

¹¹¹ HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

a ser interpretado. É exatamente a instância da interpretação que importa denunciar em todo o ato comunicativo que pode ser chamado de irônico. Hutcheon afirma, nesse sentido, que “a ironia não é ironia até que seja interpretada como tal – pelo menos por quem teve a intenção de fazer ironia, se não pelo destinatário em mira. Alguém [...] faz a ironia ‘acontecer’”.¹¹²

Assim, estão em jogo no acontecimento da ironia fatores pragmáticos, culturais e históricos que se relacionam, sobretudo, com o eixo da recepção e da interpretação dos códigos discursivos. Esses fatores interferem no entendimento do que seja a ironia, uma vez que atribuir caráter irônico a um determinado enunciado pode passar a ser um ato problemático, quando tal atitude não for compartilhada pelo autor e pelo receptor da mensagem, da mesma forma ou em igual medida. Isto é, deve-se sempre levar em consideração a dificuldade de uma plena comunicação entre os indivíduos ou de uma plena concordância de sentido dentro das fissuras e lacunas da própria linguagem. Desse modo, também não é possível atribuir um sentido fixo ao termo ironia, uma vez que ele sofre alterações semânticas, à medida que passam os anos, mudam as comunidades discursivas e os contextos e registros de comunicação. Conforme a avaliação de Hutcheon,

o termo “ironia” não significa agora o que ele significava nos séculos anteriores, ele não significa, em um país, tudo que ele pode significar em outro, nem na rua o que ele pode significar no gabinete, nem para o erudito o que ele pode significar para o outro.¹¹³

A ironia acontece, por essa perspectiva, como parte de um processo comunicativo, e não é um mero instrumento retórico e estático a ser utilizado dentro

¹¹² HUTCHEON, 2000. p. 22-23.

¹¹³ HUTCHEON, 2000. p. 24.

das possibilidades que a língua oferece aos falantes. A ironia nasce nas relações entre significados e, também, entre pessoas e emissores e, às vezes, entre intenções e interpretações. Hutcheon sugere, ainda, que o ato comunicacional, por si, é uma espécie de milagre, principalmente a comunicação irônica, pois a compreensão é um processo complexo. É importante notar que, ao chamar de “milagre” o ato comunicacional, Hutcheon defende a ideia de que a linguagem humana admite muito mais equívocos de interpretação do que geralmente supomos ou estamos habituados a crer. Isso não é válido apenas para a linguagem literária ou poética, em que se verificam facilmente índices de opacidade que violentam as normas da lógica e da sintaxe, mas também é válido para a linguagem dita pragmática e cotidiana, isto é, a fala comum, em que também não deixa de haver desconformidade entre significantes e significados.

A ironia seria, portanto, um processo complexo que envolve, quase sempre, pessoas que vivem em mundos discursivos diversos e que nem sempre comungam da mesma experiência. Aliás, até dentro de um mesmo grupo é possível haver certa diversidade discursiva. Logo, não é a ironia que torna as comunidades discursivas possíveis, mas são as comunidades discursivas que tornam a ironia possível. Por comunidade discursiva, Hutcheon entende um grupo caracterizado por experiências comuns de “conhecimento, crenças, valores e estratégias comunicativas”.¹¹⁴ Assim, podemos conceber o discurso irônico como um processo dialógico, intersubjetivo, que

¹¹⁴ HUTCHEON, 2000. p. 136.

envolve as “particularidades de tempo e espaço, de situação social imediata e de cultura geral”.¹¹⁵

Os leitores não pertencem apenas a uma comunidade discursiva, mas a várias, que se sobrepõem simultaneamente. Quanto maior a pertença a tais comunidades, tanto mais facilitada será a compreensão do discurso irônico, quando utilizado por pessoas que compartilhem de valores e crenças semelhantes ou que estejam, de alguma forma, relacionadas, ainda que em sentido oposto, à visão de mundo conhecida. A ironia, mais do que criar “comunidades afáveis”, passa a existir em zonas de contato e atrito interpessoal, que constituem os “espaços sociais onde culturas se encontram, se chocam e se atacam, quase sempre em contextos de relações de poder altamente assimétricas”.¹¹⁶ Portanto, são as comunidades discursivas que são simultaneamente inclusivas e exclusivas, não as ironias.

Ao criticar a noção de “competência linguística” utilizada por alguns autores, Hutcheon salienta que a ironia nem sempre é compreendida por todos os falantes. Tal fato se explicaria não exatamente pela falta de competência interpretativa do falante, mas pela falta de participação em certa comunidade discursiva ou contexto discursivo compartilhado ou, ainda, pela falta de conhecimento acerca dos valores e crenças historicamente construídos por certa comunidade. Há também outra dicotomia simplificadora que Hutcheon combate em suas formulações sobre a suposta intencionalidade da ironia. Segundo ela, os polos intencional e não intencional

¹¹⁵ HUTCHEON, 2000. p. 135.

¹¹⁶ HUTCHEON, 2000. p. 139.

sugerem uma falsa distinção. Toda ironia acontece intencionalmente, quer a atribuição seja feita pelo codificador, quer ela seja feita pelo decodificador.

Desse modo, ela estende a noção de intencionalidade a três linhas diferentes da teoria da ironia, esteja a atenção voltada para o autor, para o receptor ou, então, para uma responsabilidade compartilhada entre ambos no uso e na atribuição da ironia.¹¹⁷ Entendida como um acontecimento performativo, a ironia envolve uma complexa interação potencial entre interpretador, ironista e texto. Hutcheon sugere que a função intencional irônica seja ativada e colocada em jogo pelo interpretador, em um ato performativo que leva a autora a caracterizar a ironia como uma função de leitura, ou melhor, como um fenômeno que se completaria na leitura.¹¹⁸

Como dissemos anteriormente, a ficção de Scliar parece convidar o leitor a preencher as lacunas que o texto bíblico deixa à disposição de seus leitores e intérpretes. Em um trecho do romance, Salomão está às voltas com o problema da esposa feia, revoltada por ainda não ter consumado suas núpcias, e intercepta uma carta da narradora a seu pai, na qual a filha relata a desfeita do rei. Para se ver livre desse problema, o rei a convida para ser responsável pela escrita de um livro que conte a história da humanidade, mas, antes disso, discorre sobre a grande realização do seu reinado: o Templo de Jerusalém:

E aí começou a falar sobre o templo. Tratava-se de um antigo sonho, um sonho que não era só dele, mas de todas as gerações que o haviam antecedido e que a ele coubera tornar realidade. Para tanto, não poupava esforços; em busca de ouro e madeiras preciosas, suas naves tinham cruzado os mares e chegado a regiões longínquas, regiões povoadas por homens bronzeados que andavam nus,

¹¹⁷ HUTCHEON, 2000. p. 173.

¹¹⁸ HUTCHEON, 2000. p.177.

adornavam-se com penas de pássaros e falavam uma língua desconhecida. Milhares de trabalhadores haviam sido mobilizados, imensas quantias haviam sido gastas, mas ao cabo de treze anos o Templo estava praticamente pronto, testemunhando a presença de Deus e transformando-se num símbolo de unidade religiosa.¹¹⁹

A partir da leitura desse trecho, reforçamos o que foi escrito anteriormente em relação à estratégia textual de Scliar, cujo objetivo é voltar a atenção para o lado humano da realização de uma construção grandiosa. Foram necessários milhares de homens para o árduo trabalho, ao longo de mais de uma década, além de longas viagens para a exploração, em outros continentes, em busca de metais valorosos. Tudo isso foi feito para a realização de um sonho. Mas, diferentemente do texto bíblico, a construção do templo não era um sonho religioso, uma vez que seus fins eram políticos, como novamente parece denunciar a narradora, com tom irônico:

Peregrinos agora vinham de todo o país para ali orar, para fazer sacrifícios. Jerusalém se havia transformado na cidade sagrada, além de capital política. O que ele considerava um êxito pessoal, uma consagração. Verdade que tinha meio caminho andado, graças à idéia de um deus único. A proibição de ídolos havia ajudado muito, porque cada ídolo é expressão de um grupo e cada grupo tem seus interesses.¹²⁰

O uso da ironia apresenta-se como uma das marcas mais relevantes na estruturação de *A mulher que escreveu a Bíblia*. Voltemos, então, à primeira narrativa do livro, que serve de moldura para todo o texto da “Feia”, em que há o narrador que se declara, logo no início do texto, como não confiável: “Essa é a história que conto nas entrevistas. E já contei tantas vezes que para mim se tornou verdade”.¹²¹ Assim,

¹¹⁹ SCLiar, 2007. p. 87.

¹²⁰ SCLiar, 2007. p. 88.

¹²¹ SCLiar, 2007. p.10.

recorremos à interpretação feita na tese de doutorado do professor e pesquisador Leopoldo Oliveira, quando afirma:

Não importa tanto aqui que a civilização judaico-cristã tenha uma longa história de repressão e de dominação; de práticas sociais e humanitárias diametralmente opostas aos seus discursos e ideais, uma vez que o que se busca é o acesso, através da ficção, a um imaginário que seja capaz de inspirar transformações na realidade e dotá-la de significados novos; proporcionando uma pluralidade, mesmo que ainda no plano do ideal e do desejável, de vivências não conflitantes.¹²²

A propósito da citação anterior, convém salientar que a questão maior que se atesta nesta dissertação é o acesso não só a um imaginário capaz de transformações da realidade, mas, ainda, a transformações de interpretações das personagens bíblicas com fortes características típicas do ser humano, o que levaria a uma aceitação maior da essência humana.

Voltando a considerar o romance, pode-se afirmar que, com erudição, fantasia e humor, Scliar oferece novas e irreverentes releituras para conhecidos episódios bíblicos, como a passagem que celebrizou Salomão por sua decisão no litígio entre as duas mães que pleiteavam uma mesma criança, estudadas no capítulo anterior. Esse episódio aparece relatado na *Bíblia* em poucas palavras, que não ocupam sequer meia página. Trata-se de um tipo de economia verbal brilhantemente tratado por Auerbach, no clássico *Mimesis*, ao qual também já nos referimos. Em nenhum momento, é posta em dúvida a decisão do rei de partir a criança ao meio, decisão considerada digna e

¹²² OLIVEIRA, Leopoldo Osório Carvalho de. *A estranha nação de Moacyr Scliar: a ficcionalização de lugares, identidades e imaginários judaicos e brasileiros*. 2006. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Letras, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. p.154.

sábua. Scliar, porém, introduz novas possibilidades de leitura dessa cena, com as quais coloca em questão a imagem do rei israelita.

Dentro da crítica especializada na produção ficcional de Scliar, há trabalhos que destacam a relevância da questão da ironia na obra do escritor. Indaga-se, especificamente, de que maneira a narrativa de Scliar se relaciona com grandes clássicos da literatura de língua portuguesa, que estabeleceram certos parâmetros para a compreensão do fenômeno irônico na obra literária. Silverman, já citado no primeiro capítulo, trata do uso dessa estratégia e afirma que o elemento irônico, na ficção de Scliar, “é essencial à acentuação temática, caracterizada por uma rica variedade de imagens, símbolos e motivos”.¹²³ O crítico aponta, ainda, para a maneira pela qual as imagens criadas pelo autor transitam entre os polos do ridículo e do sublime:

A característica fundamental de Scliar é a ironia, não a do tipo relativamente sutil de um Machado ou de um Eça, mas a ironia vibrante, intensa, própria de sua espécie particular de parábola contemporânea. Ele combina a fantasia infantil e o escapismo adulto, adicionando ainda uma melodramática ou tragicômica percepção da insensatez humana. Neste contexto, sua ironia, oscilando entre o ridículo e o sublime, demonstra ser particularmente rica em imagens simbólicas.¹²⁴

Maria Beatriz Zanchet, no artigo “Moacyr Scliar: mito, história e ironia”,¹²⁵ contribui para nossa argumentação, na medida em que destaca o modo pelo qual as personagens bíblicas são desconstruídas por meio da ironia. Tanto Silverman quanto

¹²³ SILVERMAN, 1978. p. 185.

¹²⁴ SILVERMAN, 1978. p. 170.

¹²⁵ ZANCHET, Maria Beatriz. Moacyr Scliar: mito, história e ironia. 3ª JELL – Jornada de Estudos Lingüísticos e Literários. *Anais...* Cascavel: EDUNIOESTE, 2001.

Zanchet ressaltam o uso da estratégia da ironia na organização da tessitura dos romances de Scliar. Uma vez que o romance em estudo fundamenta-se na intertextualidade com o texto bíblico, a ironia torna-se um importante recurso do qual o escritor se vale para recriar o texto canônico em uma nova perspectiva. Apesar de as marcas intertextuais serem bastante notáveis, as personagens perdem sua pose de pessoas com uma única verdade e, assim, suas ações podem ser questionadas. O romance vai transformando heróis em tipos humanos passíveis de erros.

As reflexões teóricas de Silverman se aproximam mais daquelas que temos debatido nesta dissertação, uma vez que, para o crítico, as imagens elaboradas a partir do ponto de vista da narradora vão desconstruindo imagens históricas quase inquestionáveis. Ou seja, sem prévio aviso, o leitor embarca em uma leitura perturbadora, em que a única preocupação parece ser a criação de rebaixamentos cômicos. No entanto, ao se fazer uma leitura um pouco mais atenta, vê-se uma crítica sofisticada, que atua sobre a desmistificação de personagens legendárias, como o rei Salomão. Segundo Silverman, a ironia, na obra de Scliar, está dirigida particularmente para o questionamento de imagens simbólicas pautadas na crença ingênua, tendo como objetivo criticar a aceitação benevolente de tais figuras míticas.

Cabe investigar, portanto, como o romancista articula os elementos profanos com os elementos do universo mítico-religioso, a fim de apresentar sua versão dos fatos narrados no texto bíblico. O uso da ironia como recurso pertencente aos processos intertextuais foi pensado também por Harold Bloom, em *O livro de J.*¹²⁶ Nesse livro, o autor sugere que uma mulher teria sido a autora da primeira versão da *Bíblia*,

¹²⁶ BLOOM, Harold; ROSENBERG, David. *O livro de J.* Trad. Monique Balbuena. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

escrita no século 10 AEC. A obra que deteve a atenção de Bloom e motivou a escrita de *O livro de J*, a partir da tradução feita do hebraico para o inglês por David Rosenberg, refere-se à parte mais antiga do Pentateuco, possivelmente escrita em Jerusalém, naquele século, por um autor desconhecido. Segundo Bloom e Rosenberg, essa autoria é delineada quando o leitor se depara com a diversidade dos textos bíblicos e pode observar fragmentos específicos distribuídos em três divisões da *Torá*: Gênesis, Êxodo e Números.¹²⁷

A hipótese de Harold Bloom é que o autor desses fragmentos seria uma mulher, “um bem posicionado membro da elite salomônica, iluminada e irônica”.¹²⁸ Entretanto, ao propor tal possibilidade de autoria, o crítico afirma estar consciente de que essa visão poderá ser julgada como fantasia ou ficção, e observa, com muita pertinência, que todos os relatos da *Bíblia* seriam ficções eruditas ou fantasias religiosas e, geralmente, serviriam a propósitos bastante tendenciosos: “ao propor que J era mulher [...] estarei tentando dar as razões para a minha crescente impressão das diferenças surpreendentes entre J e qualquer outro escritor.”¹²⁹

Scliar, leitor de Bloom, apropria-se dessa hipótese para construir *A mulher que escreveu a Bíblia*, recurso anunciado, em epígrafe, à primeira página do romance:

Em Jerusalém, há quase três mil anos, alguém escreveu um trabalho que, desde então, tem formado a consciência espiritual de boa parte do nosso mundo [...].

Não era um escriba profissional, mas antes uma pessoa altamente sofisticada, culta e irônica, destacada figura da elite do rei Salomão

¹²⁷ BLOOM, 1992. p. 14.

¹²⁸ BLOOM, 1992. p. 39.

¹²⁹ BLOOM, 1992. p. 22.

[...]; uma mulher que escreveu para seus contemporâneos como mulher.¹³⁰

A partir da leitura do texto de Bloom, Scliar constrói sua narrativa em contínuo diálogo, também, com o texto bíblico, pondo em jogo, pela ficção, as várias maneiras de se contar uma mesma história. Diálogo necessariamente empenhado no campo da crítica por Bloom, em *O livro de J*, e também por Auerbach, no célebre capítulo “A cicatriz de Ulisses”, do livro *Mimesis*.¹³¹ Como dito no capítulo anterior, o ensaio de Auerbach contrasta o estilo de um texto sagrado, a partir do episódio do sacrifício de Isaac, com um trecho da *Odisséia*, de Homero, um texto secular, destacando, principalmente, a natureza lacunar do primeiro em contraposição ao caráter objetivamente descritivo do épico grego.

De acordo com Auerbach, o texto do relato bíblico necessita de interpretação a partir de seu próprio conteúdo. No entanto, existe uma busca de verdade na *Bíblia* que chega a ser mais urgente que em Homero. Isso parece querer dizer que, a despeito de sua pretensão à autoridade absoluta, os relatos bíblicos necessitam de exegese, de leitura e interpretação. Segundo Auerbach, se, “por um lado, a realidade do Velho Testamento aparece como verdade plena, com pretensões à hegemonia, estas mesmas pretensões obrigam-na a uma constante modificação interpretativa do seu próprio conteúdo”.¹³²

Por sua vez, o ponto de partida de Bloom, ao analisar a *Bíblia*, longe de buscar a interpretação de uma obra que seria fundamentalmente teológica, é lançar-se à

¹³⁰ BLOOM *apud* SCLIAR, 1999. p. 6.

¹³¹ AUERBACH, 2004.

¹³² AUERBACH, 2004. p. 13.

investigação dos elementos estritamente linguísticos e específicos da elaboração textual, coincidentes nos extratos narrativos examinados, e que, segundo o estudioso norte-americano, dão forma ao conjunto de textos e lhes conferem uma unidade autoral:

O que é novo em J? Onde se reúnem as importantes originalidades de J? O que há no tom, na postura e no modo da narrativa de J que foi diferente o bastante para fazer diferença? Grande parte da resposta dirá respeito à representação da mulher se comparada à do homem; outra parte, à ironia, que me parece ser o elemento de estilo na Bíblia ainda mais freqüente e mais fracamente deslido, mesmo pelos críticos literários de último tipo que se dedicam à Bíblia Hebraica.¹³³

Percebe-se, portanto, que o foco de Bloom recai no tom, na postura e no modo de narrar, diferentes o bastante para suscitarem a ideia defendida pelo autor, em *O livro de J*, de que se estaria diante de uma escrita que, sendo marcada pela ironia, mostra-se sensivelmente diversa dos demais extratos textuais que compõem o conjunto bíblico. Bloom, no capítulo “Imaginando uma autora”, indicaria que tipo de ironia deve ser estudado para se entender a escrita de J. Ele propõe que J é, essencialmente, uma escritora cômica, à maneira difícil de Kafka, “sem dúvida porque Kafka é o autêntico herdeiro do legado de J dentre os escritores do nosso século”.¹³⁴ Esse parece ser também o ponto de partida aqui adotado para o estudo do romance de Scliar.

¹³³ BLOOM, 1992. p. 22.

¹³⁴ BLOOM, 1992. p. 38.

3.2 O texto dessacralizado: Salomão personagem sombria

O mito consiste no conjunto de suas versões [...] essa estrutura do mito, constituída por camadas *ad infinitum*, reproduz-se no seio de cada versão, cujos episódios, aparentemente sucessivos, não se alinham segundo uma ordem irreversível ao modo dos eventos históricos: trata-se, antes, de reproduções de um modelo fundamental apresentado sob um número de perspectivas diferentes, igual ao das versões.

Claude Lévi-Strauss

As pessoas sempre encontraram um meio de contar suas lendas e seus mitos e legá-los à posteridade. De uma forma ou de outra, essa tradição vem sendo mantida. Antigamente, quando se tratava de narrativas orais transmitidas a uma coletividade, tudo se passava em volta de fogueiras, com um narrador em tempo real. Depois disso, com a emergência do texto escrito e dos modernos meios de comunicação, como o rádio e, mais recentemente, a televisão e as mídias informatizadas, formou-se um novo paradigma de transmissão de narrativas. Mas o costume de contar histórias permanece entre os indivíduos, e os mitos continuam criando cosmogonias que apresentam uma moral reconhecida pela sociedade que os gesta.

A epígrafe de abertura desta parte da dissertação, extraída da obra do antropólogo Lévi-Strauss, define o mito como uma narrativa composta de várias versões, ou reproduções de um modelo de um conjunto incompleto, porque sempre aberto. Esse contar o mito é continuamente contextualizado, unindo diversos segmentos: o senso comum, a filosofia, a ciência, o imaginário popular e a literatura. Mas como podemos estudar essa contextualização do mito no discurso literário? Como se daria uma contextualização do mito na obra de Scliar? Em que medida é possível

descrever tal contextualização no romance *A mulher que escreveu a Bíblia*, mais especificamente, na versão de Scliar ao mito do rei Salomão?

Everardo Rocha traça uma definição para o mito, designando-o como o meio pelo qual a sociedade não só se expressa como indica seus caminhos e discute consigo mesma. Assim, o mito, para o autor, não possui sólidos alicerces de definições e tampouco possui verdade eterna, já que é como uma construção que não repousa no solo: “O mito flutua. Seu registro é o do imaginário. Seu poder é a sensação, a emoção, a dádiva. Sua possibilidade intelectual é o prazer da interpretação. E interpretação é o jogo, e não certeza”.¹³⁵

Barthes, em *Mitologias*, afirma que o mito é um sistema de comunicação, uma mensagem que não tem formato específico e, conseqüentemente, pode ser adaptada. O autor explica que a fala mítica é uma mensagem que pode, além de tomar forma oral, ser composta por registro escrito ou por representações: “o discurso escrito, assim como a fotografia, o cinema, a reportagem, o esporte, os espetáculos, a publicidade, tudo isto pode servir de suporte à fala mítica”.¹³⁶

Assim, vemos uma concepção de literatura servindo de suporte à fala mítica e, na tentativa de ir além do suporte, a literatura nega o mito, renova suas versões, questionando a forma antiga e contextualizando-o na sociedade moderna. Segundo Barthes, o mito tem também a capacidade de ludibriar, pois ele pode ser tomado como uma fala aparentemente “despolitizada”, mas que, no fundo, carrega um conteúdo ideológico, motivo pelo qual muitos “suportes” se apropriam dele. De acordo Barthes,

¹³⁵ ROCHA, Everardo. *O que é o mito?* 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 95.

¹³⁶ BARTHES, Roland. *Mitologias*. 4. ed. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1980. p. 132.

a função do mito é transformar uma intenção histórica em natureza, uma contingência em eternidade. Ora, este processo é o próprio processo da ideologia burguesa. Se a nossa sociedade é objetivamente o campo privilegiado das significações míticas, é porque o mito é formalmente o instrumento mais apropriado para a inversão ideológica.¹³⁷

Esse registro do mito no imaginário pode ser atestado em várias narrativas ficcionais. Nas narrativas que retomam o texto bíblico, por exemplo, a verdade universal desse discurso sobrepõe-se a questionamentos do que seria verossímil. Os enredos bíblicos mexem com o imaginário do leitor e contam com seu conhecimento prévio. O texto bíblico está repleto de mitos. E a literatura recorre a esses mitos, ora para manter seu *status*, ora para dessacralizá-los, revertendo, assim, o mito em personagens comuns e passíveis de erros.

Como dizíamos, na literatura, as histórias bíblicas misturam-se às explicações míticas. Mesmo não sendo novos, os mitos bíblicos são sempre apropriados e, dependendo da perícia do escritor, vão ganhando ou perdendo sua aura mitológica. Entretanto, de acordo com Mircea Eliade,¹³⁸ há uma nova possibilidade de avaliar essa recorrência da literatura ao texto bíblico, pois, segundo Eliade, há uma necessidade de fazer memória de um acontecimento primordial (*in illo tempore*), daquilo que os deuses ou seres divinos fizeram no começo do Tempo (*ab initio*). Isso se evidencia nas cerimônias que, uma vez narradas, dão origem ao mito.¹³⁹ A repetição, ainda hoje, carrega a memória de seu significado primitivo. Falando sobre o papel da repetição, Eliade recorda que repetir é também remeter à periódica criação mítica do mundo. O

¹³⁷ BARTHES, 1980. p. 162.

¹³⁸ ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

¹³⁹ ELIADE, 2001. p. 84.

ser humano religioso está sempre movido pelo desejo de retornar periodicamente ao que era *in principium* (o mito do eterno retorno).¹⁴⁰

Scliar, ao recontar de maneira irônica alguns episódios em que o mito central é o rei Salomão, paradoxalmente, questiona a verossimilhança, não do relato em si, não do texto sagrado, mas do poder sobrenatural da “persona” de Salomão. No texto bíblico, ao ser confrontado com situações difíceis em que o ser humano é posto à prova e, obtendo êxito, adquire uma aura de iluminado, guiado por Deus; no entanto, um mito, como o Salomão do texto de Scliar, é humanizado. E o romance vai deixando sempre em dúvida sua sabedoria.

Na primeira cena em que a personagem-narradora se vê diante de Salomão, ele está julgando o episódio de duas mulheres, episódio esse que já foi estudado no segundo capítulo desta dissertação. Retomemos, entretanto, a conclusão da cena em que os atos de Salomão são questionados em vários sentidos. Em seguida, Salomão ignora a sua mais nova esposa, devido à sua feiura, e se explica pelo fracasso sexual, atribuindo a culpa à mulher:

— Está bem. Queres saber? Broxei. Nunca tinha me acontecido antes, mas agora aconteceu. Broxei. É uma coisa vergonhosa, mas tenho de admitir: broxei. Depois de setecentas esposas, trezentas concubinas e vários casos extras, broxei. Fracasso. Fracasso, total.¹⁴¹

Assim anuncia a narradora como foi a reação do rei: “Bufou”. E devolve, em seguida, a voz a Salomão:

— Agora: de quem é a culpa? É tua. Quem mandou ser tão feia? Além de feia, estúpida. Estou passando por um momento de grandes dificuldades, até ameaça de rebelião enfrento. O que se espera de

¹⁴⁰ ELIADE, 2001. p. 82.

¹⁴¹ SCLiar, 2007. p. 75.

uma esposa em circunstâncias assim? Compreensão, paciência. Mas não. Forçaste a barra, fizeste até um comício para me obrigar a te receber. Resultado: broxura. [...] Bem feito. É o castigo que mereces.¹⁴²

Além de ter demonstrado o fracasso sexual do rei, a narrativa continua apresentando mais fatos que desconstroem a imagem mítica do conquistador e sábio Salomão. O rei, ao se deparar com uma carta redigida ao pai pela esposa humilhada, denunciando-o por não cumprir suas obrigações de marido, desesperadamente, arruma uma saída e atribui a ela o encargo de ser redatora do reino. Sua tarefa será a de escrever a história do povo judeu.

Assim, a narradora passa a redigir o texto que seria o texto fundante do povo de Salomão. E essa mulher, que está escrevendo o primeiro livro em sua vida, ainda encontra falhas no texto dos escribas e os coloca em questionamento. Em alguns trechos do romance, como este que transcrevemos abaixo, ela chega até mesmo a manifestar indignação pelos ensinamentos canônicos dos textos sagrados:

E por que tinha sido a mulher criada de maneira diferente? A história da costela me parecia tola, para dizer o mínimo, ou talvez até uma afronta, considerando a modéstia dessa peça anatômica.¹⁴³

Quando a escriba mostra o relato sobre o mito da criação ao rei, Salomão diz a ela que o submeteria ao crivo da leitura dos anciãos, para que eles opinassem sobre o seu teor. A mulher, então, responde, crítica: “— Escuta Salomão – eu disse, esforçando-me por manter a calma, se vais ouvir aqueles velhos a respeito do meu texto, estamos perdendo tempo. Aquelles caros nunca o aprovarão”.¹⁴⁴ Vemos, assim, que até mesmo para avaliar um texto, Salomão recorre à ajuda de outrem.

¹⁴² SCLiar, 2007. p. 75.

¹⁴³ SCLiar, 1999. p. 94.

¹⁴⁴ SCLiar, 1999. p. 128.

CONCLUSÃO

Esta dissertação buscou realizar uma leitura do romance *A mulher que escreveu a Bíblia*, de Moacyr Scliar, a partir de uma reflexão sobre as relações intertextuais entre a literatura e a *Bíblia*, tomando como base a reescrita de episódios bíblicos no romance. Além disso, buscou-se analisar a reescrita, na ficção de Scliar, a partir da ironia, que foi entendida, neste estudo, como uma desconstrução de mitos, personagens e temas caros ao texto sagrado.

Entremeados a personagens e referências bíblicas, que poderiam ser entendidas como arcaicas, constatamos a presença de um vocabulário contemporâneo, termos e expressões em inglês, além da referência ao capitalismo e ao liberalismo.

O primeiro passo deste estudo foi empreender uma investigação sobre o conceito de parábola e como, esse conceito, migrava para a literatura na forma de uma “parábola contemporânea”. Nesse sentido, o texto vem, simbólico, atualizado, no entanto, sem o fechamento moral, próprio das parábolas bíblicas.

O texto bíblico foi considerado, desse modo, como um texto escritível,¹⁴⁵ de acordo com a terminologia cunhada por Roland Barthes. Há toda uma tradição literária que faz uso do texto sagrado com suas incontáveis possibilidades de leitura, revelando-o como uma obra aberta. Assim, a noção de intertextualidade tornou-se central e estruturadora de nossa reflexão, a partir dos posicionamentos teóricos de Mikhail Bakhtin e Julia Kristeva. Dedicamos, portanto, o primeiro capítulo a um breve estudo sobre o conceito de “intertextualidade”.

¹⁴⁵ BARTHES, 2002.

Para esta abordagem, foi necessário verificar como alguns críticos classificam a obra de Scliar, percebendo que podem ser divididos em dois grupos: alguns consideram o texto de Scliar como pertencente ao gênero da literatura fantástica, como Regina Zilberman, Malcolm Silverman e Luís Augusto Fischer; outros pesquisadores, como Marcus Vinicius Freitas, Cristovão Tezza, Lealis Conceição Guimarães e Valdete Nunes, com os quais este estudo compartilha, consideram a obra do escritor num sentido mais realista, entendido, nesta dissertação, a partir do texto de Scliar, cuja força reside na desestabilização de sentido. Ainda há correntes mais contemporâneas que argumentam a favor da relevância da ironia na obra de Scliar, como a abordagem de Leopoldo Oliveira.

No segundo capítulo, realizamos um estudo panorâmico sobre a intertextualidade, tendo como pano de fundo uma visão mais geral do romance, pois foi importante delinear uma noção de texto literário que se distingue, tradicionalmente, pelo fato de transformar a realidade, servindo-se dela, muitas vezes, como modelo para se arquitetar mundos que só existiriam textualmente, constituindo-se por meio da metáfora, da caricatura, da alegoria ou pela verossimilhança, podendo residir aí sua natureza ficcional. O escritor se esforçaria, portanto, para enaltecer a palavra e os recursos estilísticos, fazendo desse gesto a razão do seu trabalho autoral, estratégia esta demonstrada em alguns trechos do romance em estudo.

A ideia de que a literatura se nutre consciente e assumidamente das possibilidades dialógicas, como teorizam Bakhtin e Kristeva, muitas vezes, tomando os processos intertextuais como valor em si, permitiu-nos observar como o texto de

Scliar realça os aspectos polissêmicos da linguagem, transcendendo o seu uso comum e produzindo um efeito de estranhamento, indicando uma confirmação ou ampliação das formulações dos críticos.

Sendo assim, confirmou-se, neste estudo, a existência de uma intertextualidade no romance *A mulher que escreveu a Bíblia*, que privilegia a paródia, a desconstrução e a ironia, pois consideramos que algumas fronteiras entre o texto, principalmente o texto bíblico, foram abolidas pela força da escrita do romance, e foram derrubados, em certo sentido, tanto os muros da propriedade da obra como também os muros dos gêneros textuais.¹⁴⁶ Ainda no segundo capítulo, seguimos a definição do que Barthes considera como “a verdadeira intertextualidade”. Para nós, o romance de Scliar pode enquadrar-se nessa categoria, pois, a partir da sua escrita, observou-se que o movimento intertextual disseminou fragmentos e avançou, na medida em que fez ressaltar a referência explícita do texto de origem.

A ironia foi considerada, nesta dissertação, como um dos recursos com o qual o escritor pode entrecruzar o tempo contemporâneo com o texto bíblico e, assim, colocar em questão o próprio ato de narrar. Por isso, a ironia foi o argumento central do último capítulo.

Scliar, ao recontar de maneira irônica alguns episódios sobre o rei Salomão, figura mítica do texto sagrado, paradoxalmente, questiona a verossimilhança, para além do relato bíblico em si, do texto sagrado, mas também do poder sobrenatural da “persona” de Salomão. Ao ser confrontado com situações difíceis em que o ser humano é posto à prova, nos relatos bíblicos, Salomão obtém êxito, adquire uma aura,

¹⁴⁶ BARTHES, 1971. p. 15.

como se guiado por Deus. Cria-se, desse modo, um mito, entretanto, os comentários da narradora do romance colocam em questionamento a divindade desses atos, desdobrando o personagem e revelando uma face humana, para além do mito.

Uma vez que o romance em estudo fundamenta-se na intertextualidade com o texto bíblico, a ironia torna-se um importante recurso do qual o escritor se vale para recriar o texto canônico em uma nova perspectiva. Apesar de as marcas intertextuais serem notáveis, as personagens deixam de sustentar uma única verdade e, assim, suas ações podem ser questionadas. O romance vai transformando heróis em tipos humanos passíveis de erros.

Dessa forma, o estudo dos episódios bíblicos contribuiu para um mapeamento das estratégias utilizadas pelo escritor na construção do seu estilo irônico: do componente bíblico e histórico, quando procura entender o comportamento de personagens à luz da condição humana, tal como ela se mantém por dois milênios.

A desestabilização de sentido proporcionada pela ficção de Scliar, ao retomar o texto sagrado, mostra uma relação delicada e complexa entre discurso, poder e ideologia. E, fazendo isso, o escritor parece querer que o leitor reflita sobre algo que não é comumente percebido, isto é, sobre a possibilidade de desconstrução da visão de um rei que é considerado modelo de sabedoria e exemplo.

O escritor parece, assim, intensificar a desconstrução do mito, ao enfatizar e colocar em causa a sabedoria infalível de um rei, que passa a ser retratado como um ser humano, sujeito a erros, limitações e, também, acertos. Afinal, é ele que dá voz à mulher que escreveu a *Bíblia*.

Assim, a condição humana de Salomão, revelada na ficção, foi interpretada, neste estudo, como uma estratégia para criar uma oposição entre a objetividade da narrativa e a subjetividade do discurso. Ao dar voz à mulher, para que fale, escreva e julgue os acontecimentos à luz da contemporaneidade, Scliar acaba por suplementar o texto bíblico, que se revela, também, como o romance, como um texto escritível, portanto, aberto a novas leituras e novos olhares.

REFERÊNCIAS

- ALTER, Robert. *A arte da narrativa bíblica*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Companhia da Letras, 2007.
- ALTER, Robert; KERMODE, Frank. *Guia literário da Bíblia*. Trad. Raul Fiker. São Paulo: UNESP, 1997.
- ARANHA, José Pereira de Graça. *Canaã*. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- AUERBACH, Erich. A cicatriz de Ulisses. In: _____. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 1-20.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 11 ed. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2004a.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 2. ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004b.
- BARRAL, Gislene. Correspondências entre espaços físicos e psicológicos liminares em *O exército de um homem só*, de Moacyr Scliar, e *Armadilha para Lamartine*, de Carlos & Carlos Sussekind. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 18, p. 3-37, 2002.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. Trad. Heloysa de Lima Dantas, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. 4. ed. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1980.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Cultrix, 1987.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. Jacó Guinsburg. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2004. p. 57-64.
- BERND, Zilá. De trânsitos e de sobrevivências. In: BERND, Zilá; ZILBERMAN, Regina (Org.). *O viajante transcultural: leituras da obra de Moacyr Scliar*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. p. 197-210.
- BERND, Zilá; ZILBERMAN, Regina (Org.). *O viajante transcultural: leituras da obra de Moacyr Scliar*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.
- BÍBLIA. Português. *Bíblia de Jerusalém*. Trad. Domingos Zamagna. São Paulo: Edições Paulinas, 1985.
-

BÍBLIA. Português. *Bíblia de Jerusalém*. Trad. Gilberto da Silva Gorgulho. São Paulo: Paulus, 2003.

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

BLOOM, Harold; ROSENBERG, David. *O livro de J*. Trad. Monique Balbuena. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

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

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

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

CABRAL, Shirley Aparecida Gomide; NASCIMENTO, Lyslei de Souza. *Pragas, risos e lentilhas: Moacyr Scliar, Bíblia e literatura*. 2010. 110 f. Dissertação (Mestrado em Letras, Literatura Brasileira) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 2010.

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

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

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2000. p. 23-60.

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

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

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

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

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

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

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

DIAS, Matheus. Moacyr Scliar no Paiol Literário. *Rascunho*, jul. 2009. Disponível em <<http://rascunho.rpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&lista=&secao=45&subsecao=0&ordem=3071&submenu=0&sem limite=todos>>. Acesso em 16 out. 2010.

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

DUROZOI, G.; ROUSSEL, A. *Dicionário de filosofia*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1993.

ECO, Umberto. *O nome da rosa*. Trad. Letícia Zini e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983a.

ECO, Umberto. Pós-escrito a *O nome da rosa*. Trad. Letícia Zini e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983b.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. 8ª reimp. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. 20. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

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

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

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FISCHER, Luís Augusto. Seleção e prefácio. In: SCLiar, Moacyr. *Melhores crônicas*. São Paulo: Global, 2004.

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

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

FREITAS, Marcus Vinicius de. A leveza do centauro. *Revista de Ciências Humanas do Centro Universitário Newton Paiva*. Belo Horizonte, Paralelo 20. p. 62-71, 2004.

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

GUIMARÃES, Lealis Conceição. *A ironia na recriação paródica em novelas de Moacyr Scliar*. 2005. 250 f. Tese (Doutorado em Letras, Literatura e Vida Social) - Faculdade de Ciências e Letras de Assis - Universidade Estadual Paulista, Assis, 2005.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

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

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

KRISTEVA, Julia. O texto e sua ciência. In: _____. *Introdução à semântica*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 7-26.

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

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1991.

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

MACHADO, Célia Maria Borges; CORNELSEN, Elcio Loureiro. *Memória e narrativa no romance A majestade do Xingu de Moacyr Scliar*. 206. 136 f. Dissertação (Mestrado em Letras, Teoria da Literatura) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 2006.

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

MARTINS, Wilson. Um realista mágico. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo. 13 jun. 1970. Suplemento Literário [não paginado].

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

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

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

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

NASCIMENTO, Lyslei. *Borges e outros rabinos*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.

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

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

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

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

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

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

PARAIZO, Mariângela. Canaã: esquina entre utopias. In: NAZARIO, Luiz; NASCIMENTO, Lyslei (Org.). *Estudos judaicos: Brasil*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2007. p. 123-134.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: _____. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 91-99.

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

PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradición. 2º Congresso da Abralic. *Anais...* Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1991. v. 1. p. 60-66.

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

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. Discurso e poder: a contribuição barthesiana para os estudos de linguagem. *Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*. São Paulo, v. 27, n. 1, jan./jun. 2004. 79-93.

ROCHA, Everardo. *O que é o mito?* 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

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

SANTOS, Kléber José Clemente dos. *O balé dos canibais: leitura de contos de Moacyr Scliar e vivência em sala de aula*. 2007. 95 f. Dissertação (Mestrado em Linguagem e Ensino). Universidade Federal de Campina Grande, PB, 2007.

SANTOS, Rodrigo Marçal; CORNELSEN, Elcio Loureiro. *A identidade cultural no romance A majestade do Xingu, de Moacyr Scliar*. 2007. 126 f. Dissertação (Mestrado Letras, Teoria da Literatura). Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 2007.

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

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

SCLIAR, Moacyr. *Histórias de um médico em formação*. Porto Alegre: Difusão de Cultura, 1962.

SCLIAR, Moacyr. *O carnaval dos animais*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1968.

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

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

SCLIAR, Moacyr. *O exército de um homem só*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1973. Porto Alegre: L&PM, 1973; Porto Alegre: L&PM, 1980a.

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

SCLIAR, Moacyr. *A estranha nação de Rafael Mendes*. Porto Alegre: L&PM, 1983.

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

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

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

- SCLIAR, Moacyr. *Sonhos tropicais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SCLIAR, Moacyr. A prosa judaica entre dois pólos. *Folha de S.Paulo*. São Paulo, 14 abr 1996. Caderno Mais! p. 13.
- SCLIAR, Moacyr. *A majestade do Xingu*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SCLIAR, Moacyr. *A mulher que escreveu a Bíblia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SCLIAR, Moacyr. *Os leopardos de Kafka*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- SCLIAR, Moacyr. *Judaísmo: dispersão e unidade*. São Paulo: Editora Ática, 2001.
- SCLIAR, Moacyr. *Éden-Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SCLIAR, Moacyr. *Os deuses de Raquel*. Porto Alegre: L&PM, 2003a.
- SCLIAR, Moacyr. *Os melhores contos de Moacyr Scliar*. Seleção de Regina Zilbermann. 6. ed. São Paulo: Global, 2003b.
- SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003c.
- SCLIAR, Moacyr. *O mistério da casa verde*. São Paulo: Ática, 2004.
- SCLIAR, Moacyr. *Na noite do ventre, o diamante*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- SCLIAR, Moacyr. *Os vendilhões do templo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- SCLIAR, Moacyr. *O texto, ou a vida: uma trajetória literária*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- SCLIAR, Moacyr. *Manual da paixão solitária*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SCLIAR, Moacyr. Programa: *Livros na mesa com Moacyr Scliar*. Mediação de Suzana Vargas. Estação das Letras. Rio de Janeiro, maio de 2009. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=SoE9zwDCWEE>>. Acesso 20 out. 2010.
- SCLIAR, Moacyr. *Eu vos abraço, milhões*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.
- SCLIAR, Moacyr. A paixão pela escrita. *Revista Língua Portuguesa*, n. 60, 13 out. 2010b. [não paginado]. Disponível em <<http://revistalingua.uol.com.br/textos.asp?codigo=12138>>. Acesso em 14 dez. 2010.
- SCLIAR, Moacyr. I love New York. PORTAL SULMIX. Disponível em <http://www.sulmix.com.br/colunista_moacyr/PAGINAS/moacyr210.htm>. [Matéria sem data de publicação]. Acesso em 16 out. 2010.
-

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

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

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

SOUZA, Valdete Nunes. *Confluências entre o literário e o jornalístico: a geléia geral de Torquato Neto*. Pesquisa de Iniciação Científica, Centro Universitário do Leste de Minas Gerais, Coronel Fabriciano, 2003.

SZKLO, Gilda Salem. *O Bom Fim do shtetl: Moacyr Scliar*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.

TEZZA, Cristóvão. Livro de Moacyr Scliar perturba com leveza. *O Estado de S. Paulo*, 3 maio 1997. Caderno 2. p. 1.

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

TYNIANOV, Yuri. Da evolução literária. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da literatura: Formalistas russos*. Trad. Ana Maria Ribeiro, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman e Antônio Carlos Hohfeldt. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 105-118.

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

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

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

ZANCHET, Maria Beatriz. Moacyr Scliar: mito, história e ironia. 3ª JELL – Jornada de Estudos Lingüísticos e Literários. *Anais...* Cascavel: EDUNIOESTE, 2001.

ZILBERMAN, Regina. *A leitura e o ensino de literatura*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 1991.
