



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

RAFAELLA BERTO PUCCA

***RETIRANDO OS VÉUS:
DESCONSTRUÇÃO E METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA EM A
MULHER QUE ESCREVEU A BÍBLIA DE MOACYR SCLIAR***

Londrina
2007

RAFAELLA BERTO PUCCA

RETIRANDO OS VÉUS:
DESCONSTRUÇÃO E METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA EM A
MULHER QUE ESCREVEU A BÍBLIA DE MOACYR SCLiar

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários – da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof^a Dr^a Gizêlda Melo do Nascimento.

Londrina
2007

Catálogo na publicação elaborada pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da Universidade Estadual de Londrina.

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

P977r Pucca, Rafaella Berto.
Retirando os véus : desconstrução e metaficção historiográfica em *A mulher que escreveu a Bíblia* de Moacyr Scliar / Rafaella Berto Pucca. – Londrina, 2007.
104f.

Orientador : Gizêlda Melo do Nascimento.
Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2007.

Bibliografia : f. 127-132.

1. Scliar, Moacyr, 1937- – Crítica e interpretação – Teses. 2. Ficção brasileira – História e crítica – Teses. 3. Desconstrução – Teses. I. Nascimento, Gizêlda Melo do. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-31.09

RAFAELLA BERTO PUCCA

RETIRANDO OS VÉUS:
DESCONSTRUÇÃO E METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA EM A
***MULHER QUE ESCREVEU A BÍBLIA* DE MOACYR SCLIAR**

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª Dra. Gizêlda Melo do Nascimento
Universidade Estadual de Londrina

Prof^ª Dra. Marisa Corrêa Silva
Universidade Estadual de Maringá

Prof^ª Dra. Regina Helena M. Aquino Corrêa
Universidade Estadual de Londrina

Londrina, 28 de fevereiro de 2007.

DEDICATÓRIA

A meus pais, pela dedicação.

A Rogério, minha inspiração.

AGRADECIMENTOS

Muitas foram as pessoas que direta ou indiretamente contribuíram para a elaboração deste trabalho, tanto por terem participado efetivamente de meu processo de formação, ou simplesmente por terem sido ombros amigos ou apoio em momentos de turbulência. De forma que, mesmo que eu teça merecidas considerações a certos companheiros, antecipadamente também me desculpo caso tenha ocultado outros tantos nomes nas entrelinhas, talvez um dia alguém consiga encontrá-los em meu texto.

Primeiramente agradeço a minha família, sobretudo a meu pai e a minha mãe, a oportunidade oferecida para que eu me torna-se a pessoa que sou, dispensando todos os gatos e preocupações, acreditando e investindo em minha competência. Em especial, rendo homenagens às mulheres, minhas avós que tiveram a coragem de romper convenções em nome da liberdade e da vontade de criar um mundo melhor para seus filhos, minha mãe, uma mulher batalhadora e a frente de seu tempo, e, finalmente, minhas irmãs, eternas companheiras. Espero que eu não as tenha decepcionado.

Também agradeço aos amigos de ontem, hoje e sempre. A Isabela Oliveira, Sonia Pascolati, Anderson do Lago Leite, Juliana Brandes, Andréia Sampaio, Lara Gervásio, Bárbara Marques, Francis de Lima Aguiar, Gabriela Canale e outros tantos nomes queridos que marcaram sua passagem em minha vida.

Como não poderia faltar, agradeço ao CNPQ e ao Programa de Pós-graduação da Universidade Estadual de Londrina pela bolsa e custeio de eventos, um investimento sem o qual eu não conseguiria terminar a pesquisa.

Ao Rogério, meu esposo, não encontro palavras capazes de expressar minha gratidão. Obrigada por todos os dias de convívio, você tonou minha vida mais prazerosa.

Finalmente, agradeço à amiga e orientadora, prof^a Dr^a Gizêlda Melo do Nascimento, a pessoa que me ensinou a preservar, acima de tudo, a “delicadeza que, não trazendo qualquer vestígio de fragilidade, revela a soberania de quem aprendeu a desembaraçar-se das tramas adversas da realidade, a entretecer os fios que o cotidiano lhe aponta”.

[...] mergulho em águas profundas, águas em que mal penetra a luz do dia. Como esses mergulhadores que procuram restos arqueológicos de antigas embarcações, estou em busca do passado. Não se trata, porém, de pesquisa científica e muito menos mera curiosidade. O que tento fazer é organizar de maneira coerente acontecimentos que ultrapassam não apenas o âmbito da minha existência – curta; mas abrangem milênios.
(Moacyr Scliar).

PUCCA, Rafaella Berto. *Retirando os véus: desconstrução e metaficção historiográfica em A mulher que escreveu a Bíblia* de Moacyr Scliar. 2007. 104f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2007.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar o romance *A mulher que escreveu a Bíblia* de Moacyr Scliar a partir da perspectiva de revisão histórica pretendida pela obra, recontando sob uma outra visão (o olhar feminino) episódios de um texto canônico: *A Sagrada Escritura*. Para tanto, iniciamos com uma breve exposição de reflexões empreendidas por alguns pensadores e teóricos da literatura, a respeito das peculiaridades inerentes ao discurso histórico e ao ficcional (situando o discurso bíblico no entre-lugar dessas duas categorias), bem como apresentamos a contemporânea discussão do entrecruzamento desses discursos na pós-modernidade, entrecruzamento este que visa ao resgate das vozes esquecidas, oprimidas ou vencidas na constituição do cânone. Por fim, adotamos os conceitos de *desconstrução* de Jacques Derrida e de *metaficção historiográfica* de Linda Hutcheon como base teórica para o desenvolvimento da análise.

Palavras-chave: História. Ficção. Desconstrução. Reescrita. Feminino.

PUCCA, Rafaella Berto. *Retirando os véus: desconstrução e metaficção historiográfica em A mulher que escreveu a Bíblia* de Moacyr Scliar. 2007. 104f. Dissertation (Master's Degree in Language Studies) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2007.

ABSTRACT

The objective here intended is to analyze the work *A mulher que escreveu a Bíblia* by Moacyr Scliar, starting from a historical revisionist perspective that, in fact, intends, recounting under another point of vision (the feminine view), episodes of a canonical text: *The Scripture*. For this purpose, we will begin with an exhibition of reflections undertaken by some theoretical of the literature, regarding the inherent peculiarities to the historical speech and the fictional (placing the biblical speech between these two categories), as well as we will present the contemporary discussion of the crossing of these speeches in the post modernity, aiming the retrieve of the forgotten voices, oppressed or defeated in the constitution of the canon.

Keywords: History. Fiction. Disconstruction. Re-written. Feminine.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 NOS LIMITES ENTRE A HISTÓRIA E A FICÇÃO	12
2.1 Algumas considerações teóricas	12
2.2 O pós-modernismo e a revisão da História.....	23
2.3 O discurso bíblico entre o histórico e o ficcional	30
3 DESCONSTRUÇÃO E METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA: A DESSACRALIZAÇÃO DO DISCURSO INSTITUÍDO	40
3.1 Sobre a desconstrução	40
3.2 A metaficção historiográfica: discutindo origem e originalidade	45
3.3 O impacto do feminismo sobre a escrita da História.....	49
4 A NARRATIVA DE SCLAR COMO RELEITURA DA HISTÓRIA	55
5 O OUTRO LADO DA HISTÓRIA: A VOZ FEMININA EM A MULHER QUE ESCREVEU A BÍBLIA	63
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
REFERÊNCIAS	98

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem por principal objetivo discutir, através da obra *A mulher que escreveu a Bíblia* de Moacyr Scliar, como a literatura contemporânea tem trabalhado a relação ficção – história em tempos de pós-modernidade, por meio de uma produção hoje identificada em alguns meios acadêmicos como metaficção historiográfica.

Iniciamos, portanto, nosso empreendimento com uma breve exposição teórica a respeito do pensamento de alguns autores da filosofia ocidental, no intuito de apresentar a forma como nossa tradição tem tratado essa relação. Dentre esses autores, destacamos o pensamento de Aristóteles, Hegel, Lukács, Benjamin, Bakhtin e a Escola dos *Annales*, além de historiadores da atualidade como Peter Burke. Passamos, dessa forma, por um percurso que vai desde a compreensão do discurso histórico e do literário imersos no mesmo ramo do saber, tal como concebia a antigüidade grega, para a exposição de uma suposta distinção dessas duas categorias visando à objetividade científica, conforme o discurso positivista do século XIX, chegando até a contemporânea discussão pós-moderna que propõe a retomada da historiografia a partir de uma ótica nada imparcial, ou seja, uma composição muito próxima ao expediente ficcional.

Importante destacar, contudo, que essa revisão teórica por nós pretendida no primeiro capítulo não tem a pretensão de abarcar todas as obras e tampouco todos os questionamentos produzidos pelos autores acima citados (tarefa quase impossível dada a quantidade de produções), pelo contrário, ela apenas concentra-se em expor, ainda que sucintamente, o fato de que a discussão existente sobre as porosas fronteiras entre a História e a Literatura não é uma preocupação recente, mas sim uma constante matéria de debate científico desde a antigüidade. Nesse sentido, selecionamos dentro da produção de cada pensador mencionado apenas aquilo que nos parece essencial, isso tanto para a compreensão do entrecruzamento de estilos, temáticas e formas de composição presentes na historiografia e na literatura, bem como para a exposição de discussões que formam uma espécie de prelúdio à atual tentativa de revisão historiográfica pretendida em produções pós-modernas.

Ainda no mesmo capítulo, fazemos também algumas considerações a respeito desse fenômeno amplamente conhecido como pós-modernismo, no sentido de mostrar como tal vertente tem discutido a revisão da história, ampliando os espaços de debates nas academias com inserções de vozes anteriormente caladas no discurso oficial (como as minorias étnicas e sexuais). Nesse ponto, selecionamos alguns teóricos tais como

Linda Hutcheon, Frederic Jameson, Nestor Garcia-Canclini e Irlemar Chiampi dentre outros, tendo, assim, uma exposição que apresenta tanto a discussão primeiro-mundista a respeito das produções culturais da atualidade, influenciadas pelos meios de comunicação de massa, como também abordamos o pensamento de alguns estudiosos latino-americanos que analisam o fenômeno dentro de nossa realidade periférica.

Não deixamos de propor uma discussão do discurso bíblico no entre-lugar do histórico e do ficcional. Tratamos o ponto em uma seção que, diferentemente de outros trabalhos como o de Robin Lane Fox (1996), não tem por propósito analisar quais eventos ou narrativas da *Sagrada Escritura* são historicamente verídicos; pelo contrário, nosso intento está em justamente mostrar como a constituição de tais discursos determinou a História e a formação de hierarquias e padrões de conduta, mesmo sendo hipotéticas ficções. Ou seja, a obra de Scliar – *corpus* de nossa pesquisa – pode ser considerada uma revisão histórica à medida que revisita um discurso (sob um novo olhar) entendido como histórico durante séculos a fio.

Também dedicamos um capítulo à explanação dos conceitos desenvolvidos primeiramente por Derrida e Linda Hutcheon, conceitos estes que compõem o título da pesquisa (desconstrução e metaficção historiográfica); bem como apresentamos em um outro capítulo uma exposição de parte da fortuna crítica de Scliar, sobretudo aquilo que se relaciona a sua narrativa como releitura da história, uma prática constante na obra do escritor, principalmente em se tratando de sua produção romanesca que dispõe de títulos tais como *O centauro no jardim* (1983), *Sonhos Tropicais* (1992), *A majestade do Xingu* (1997), *A estranha nação de Rafael Mendes* (1983), *Cenas da vida minúscula* (1991) e *Os Leopardos de Kafka* (2000); narrativas que recontam a História brasileira quase sempre sob o ponto de vista do judeu expatriado.

Outro ponto abordado é a crítica feminista e sua contemporânea discussão que se encontra engajada e em sintonia com todos os questionamentos que visam à revisão dos modelos canônicos. Nesse sentido, apresentamos um panorama do desenvolvimento teórico do pensamento feminista, cujas bases concentram-se nos primeiros movimentos políticos das décadas de 60 e 70 do então século XX, que traziam como bandeira a luta em prol dos direitos da mulher, mas que atualmente pretende muito mais que isso ao buscar compreender a lógica arbitrária do discurso que, fundamentado sob o signo de ser esta uma suposta natureza humana, é capaz de implantar a dominação valendo-se da aceitação do próprio oprimido, no caso, as mulheres.

Por fim, dedicamos o último capítulo à análise do romance, tentando mostrar como a narrativa possui esse caráter desconstrucionista histórico na medida em que revisita, a partir da perspectiva feminina, uma narrativa considerada cerne do discurso patriarcal. É, portanto, uma obra contemporânea que, ao propor a revisão de uma narrativa histórica sob o olhar daquele que sempre foi subjugado dentro da tradição ocidental, pode ser também considerada pós-moderna, posto que se encontra em sintonia com as atuais tendências de questionamento do cânone.

2 NOS LIMITES ENTRE A HISTÓRIA E A FICÇÃO

[..] não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa [...] – diferem, sim, em que um diz as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo mais filosófico e mais sério que a História, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular (ARISTÓTELES, 1966, p.79)

A epígrafe que abre este capítulo nos apresenta uma questão bastante provocadora: em que consiste o ofício do poeta (seja este um escritor de prosa ou verso) e o do historiador? E mais, quais as diferenças ou peculiaridades de cada um desses gêneros aqui abarcados? Discutir estas questões (ou simplesmente problematizá-las) será, portanto, o objetivo desta seção.

2.1 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS.

Tal afirmação, empreendida por Aristóteles, aparece como contra-argumento aos ataques de Platão, mestre antecessor do primeiro na filosofia grega, que julgava ser a poesia “imitação” transgressora da verdade. Para este sábio grego, “os poetas são simples imitadores das aparências da virtude e dos outros temas de que tratam [...]; o imitador não tem nenhum conhecimento válido do que ele imita”. (PLATÃO, 1965). Sendo assim, condena a poesia a ser um discurso menor, visto que afasta o homem da verdade, que deve ser cultuada e perseguida pelo cidadão democrata grego a fim de lhe garantir a justiça nos julgamentos realizados pela *polis*.

Dessa forma, e em resposta a uma tradição anterior, a redenção da poesia chega com Aristóteles, pois o mesmo demonstra existir um conhecimento advindo da ficção, no sentido de ser a narração uma representação do verossímil e do necessário ou, em outras palavras, daquilo que poderia acontecer independentemente de uma verdade exterior. O intuito, segundo o autor, é persuadir o ouvinte (ou público no caso das encenações) de que tal episódio seria possível segundo as leis e crenças da sociedade em questão. Há, portanto, uma

coerência interna, uma organização (textual, temática e narrativa) plausível que eventualmente pode até conter o real de maneira ressignificada.

Quanto à História, Aristóteles qualifica-a como a narração pura dos acontecimentos que realmente ocorreram através de uma organização quase sempre aleatória que, em muitos casos, não se apresenta coesa e verossímil. Sendo assim, a ficção aproxima muito mais o público maior das “verdades morais” do que aquelas narrativas factuais, visto que o envolve pela emoção. Em resumo: a ficção permitiria desvendar as aparências, levando o homem a conhecer as essências, não sendo esta, portanto, a negação de uma realidade e sim a reflexão sobre a mesma através de possibilidades narrativas.

Percebemos assim que Aristóteles inaugura no pensamento ocidental a primeira reflexão sobre as peculiaridades do discurso histórico e do ficcional, deixando clara a possibilidade de conhecimento do passado através da Literatura. Nesse sentido, acaba por determinar as linhas gerais que farão reger as relações entre história e ficção dentro da nossa tradição ocidental.

Um outro filósofo que também merece um olhar atento antes de adentrarmos no pensamento teórico posterior ao século XIX, momento em que presenciamos a popularização do romance, gênero alvo de nossa investigação, é Hegel. Este pensador nos parece primordial devido ao fato de ter aproximado a historiografia da produção ficcional ao identificar a subjetividade presente na escrita de ambas tipologias textuais. Ora, mesmo que por suposição a História seja a narração dos acontecimentos vividos, estes antes foram reunidos, agrupados e ordenados por um indivíduo (ou uma consciência) que inevitavelmente imprimiu-lhes sua marca na organização e seleção do documental. Dito de outra forma, foi preciso que alguém construísse a imagem do fato, cenário ou objeto tratado.

Contudo, o autor também acredita que embora a subjetividade na seleção documental seja inevitável, é preciso conferir certa objetividade na configuração do discurso sobre o passado (a consciência precisa retroceder para captar os processos de transformação da realidade dos homens, buscando atingir a totalidade), objetividade esta que a ficção dispensa devido ao seu próprio caráter de criação, mesmo que em alguns casos pretenda-se representação:

Até mesmo quando o historiador, guiado pelos seus conhecimentos subjetivos, procura atingir as razões absolutas dos acontecimentos e a essência divina ante a qual tudo o que é acidental desaparece para dar lugar à necessidade profunda e interna à qual tudo obedece, não deve invadir o domínio da poesia que sozinha tem o gosto e a liberdade de transformar a matéria existente, a fim de a tornar, mesmo exteriormente, conforme a verdade interna (HEGEL apud GOBBI, 2004, p.42).

Diante de tal pensamento, percebemos, portanto, que para Hegel a poesia é concebida através de mecanismos intrínsecos, sem necessariamente estar relacionada a uma realidade exterior. No entanto, podemos afirmar que essa coerência interna, que permite divagações emanadas apenas do texto, pode refletir um “sentido íntimo” da História, revelando aspectos que o discurso factual não apresenta por ser genérico e, portanto, distante do sujeito:

[...] a poesia deve então descobrir o sentido mais íntimo de um acontecimento, deve concentrar a sua atenção sobre o que deixa transparecer melhor a substância íntima da coisa, a fim de dar a esta, na sua forma exterior, uma expressão tal que os simples elementos racionais em si se possam revelar e manifestar por uma adequada exteriorização real (HEGEL apud GOBBI, 2004, p.42).

Isso posto, poderíamos concluir que o pensamento de Hegel tenha sido uma antecipação às teorias estruturalistas que, partindo do texto, uma organização coesa em si mesma, pode remeter-se a outros contextos, elucidando-os. Este é, portanto, o poder da poesia, arte livre, mas capaz de “tornar a verdade externa conforme a verdade interna” (GOBBI, 2004, p.43) da obra, capaz de propor um outro real que, sendo imaginável, torna-se concebível.

Resta lembrar que as reflexões expostas até o presente momento tratam das relações entre História e narrativa (ou ficção), entretanto, será somente após a obra de George Lukács que pela primeira vez imaginamos uma teoria própria não só do gênero romance, como também se conceberá uma teoria (a primeira conhecida até o presente momento) do próprio sub-gênero: o romance histórico.

Lukács aceita plenamente a concepção de Hegel segundo a qual o romance é o produto literário típico da sociedade burguesa, em que o sentido não é mais conhecido intuitivamente como parte da essência do homem. Entretanto, aponta para essa nova categoria

como algo muito além de uma *epopéia prosaica*¹, pois o romance, segundo esse teórico da literatura, é caracterizado como a representação da cisão entre o eu e o mundo (ou a *essência e a substância*), típica da vida moderna.

O herói problemático é o ponto alto da teoria do romance de Lukács, pois ele representa a busca que nunca será alcançada tendo em vista não haver mais a possibilidade de reconciliação entre o eu e a sociedade, devido à desproporção existente entre as aspirações da alma e a objetividade da organização social. Eis, portanto, a diferença primordial entre Hegel e Lukács: para o primeiro, o romance (ou a poesia) seria o caminho da reconciliação entre o indivíduo e o mundo burguês, ao passo que para o segundo essa reconciliação é impossível.

Embora nas literaturas do antigo Oriente, da antiguidade e da Idade Média existam obras, sob muitos aspectos, semelhantes ao romance, o romance só adquire seus caracteres típicos na sociedade burguesa. Todas as contradições específicas desta sociedade, bem como os aspectos específicos da arte burguesa, encontram sua expressão mais plena justamente no romance (LUKÁCS apud ANTUNES, 1998, p.182).

Em resumo, segundo o pensamento do teórico acima exposto, o romance é a composição típica da sociedade industrial, expondo o caráter antagônico das classes sociais e da vida individual em relação à vida social, que propiciam a degradação do humano pela cisão *essência e substância*. Contudo, o que nos interessa mais precisamente são as reflexões de Lukács sobre a especificidade do romance histórico.

É preciso considerar que a teoria lukacsiana fundamenta-se no argumento aristotélico da ficção como forma de conhecimento do universal, pois a partir de uma perspectiva marxista como essa, a noção de literatura como *reflexo da realidade* aparece como fundamental, possibilitando ser tal discurso uma forma específica de percepção da realidade passada ou presente. Nas palavras de Gobbi (2004, p.45):

Para o mestre marxista, portanto, o romance histórico poderia encenar o processo histórico por meio da apresentação de um microcosmo que generaliza e concentra. Ou seja, por uma parcela de vida, o romance desvendaria uma totalidade, pela própria autonomia e coerência do mundo ficcional criado. O leitor, assim vislumbrando, pela ficção, uma realidade mais profunda, desejaria transformar a sua própria realidade objetiva, e o romance cumpriria a sua função de ‘dar conhecer para mover’.

¹ Conceito de Hegel para designar as diferenças de composição desse tipo de linguagem em relação à realidade poética do mundo grego.

Em outros termos, o romance, ao reconstituir um microcosmo, seria capaz de representar uma dada realidade e, ao fazê-lo, consegue demonstrar ao leitor, pelo distanciamento, os processos de composição da estrutura social, bem como as possibilidades de transformação histórica. Assim sendo, esse gênero ficcional típico da sociedade burguesa torna-se capaz de humanizar a história e de conferir um caráter significativo à ação individual de cada personagem (tipos representativos) na configuração da historiografia. Assume, portanto, e segundo Lukács, uma tarefa pedagógica de elucidação dos conteúdos obscuros no texto histórico tradicional, expondo a dinâmica dos acontecimentos e as possibilidades de renovação.

Contudo, e considerando a contestação de muitos críticos da contemporaneidade à teoria lukacsiana - que reduz em certa medida a obra de arte a uma tarefa pedagógica, não considerando a grandeza e a independência dos signos capazes de ressignificarem-se a cada contexto, tempo ou leitor - o que nos resta como válido é a idéia de que a literatura é uma forma de conhecimento e representação da realidade dentre outras tantas possíveis.

Outra contribuição significativa para um novo olhar sobre a História é a obra de Walter Benjamin (1987). Assim como seus contemporâneos da chamada Escola de Frankfurt (denominação tardia dada ao Instituto para a Pesquisa Social, fundado em 1923, cujo objetivo era preencher a lacuna deixada na História do movimento operário e do socialismo), este filósofo acreditava na necessidade de se repensar o conceito de História que, até onde ele pôde observar, só legitimou a manutenção de grupos dominadores (ora o clero, a nobreza ou mesmo a então burguesia) no poder.

Para o autor, é imprescindível desmistificar os dogmas religiosos cristalizados naquilo que chamamos de História; dogmas estes que durante séculos geraram a ilusão de que uma vida de abnegações conduziria a uma felicidade prometida no plano celeste. Segundo os preceitos expostos em *Magia e técnica, arte e política* (1987), para que possamos concretizar a realização dos desejos no presente, através de uma felicidade mundana e verdadeira, torna-se indispensável desprender-se por completo desses motivos teológicos que regem as relações de dominação, isto é, primeiro todos aceitavam a exploração porque assim ordenava Deus e, em um segundo momento, porque essas são as leis que regem o mundo do trabalho, e só o trabalho dignifica o homem, tornando-o merecedor do “reino dos céus”.

Além disso, todas as grandes teorias fundadas em um ideal de racionalidade que abalaram o século das luzes só serviram de substrato para a retirada de uma massa de

dominadores e a entrada, ou coroação, de outros. Refletindo um pouco mais e criando uma ponte entre os pressupostos da então ciência que legitimou a consolidação do progresso tecnológico como derivativo do sistema capital com aquilo que é relativo à História, a crítica mantém-se a mesma, pois os textos da historiografia apenas trazem a narração de feitos dos ditos vencedores (os heróis), negando, ou ocultando, as imagens de destroços e perdas irreparáveis que fazem parte de qualquer grande acontecimento derivado da tomada do poder.

Ou seja, para Benjamin, o que se conhece como História são apenas representações, aparências criadas da realidade que servem a determinados substratos sociais. Nesse sentido, sua crítica pauta-se em uma reflexão sobre a construção da civilização técnica que condiciona, aliena e torna-se a causa do mal-estar social. Segundo sua concepção, a própria noção de razão e de racionalidade é a responsável pela produção do irracional e da barbárie, pois é essa razão fundada na hostilidade ao prazer, na renúncia à felicidade, no domínio e no controle da natureza exterior e das paixões humanas que leva ao fim da autopreservação, do amor a si próprio e aos demais; gerando, enfim, a destrutividade social. É uma tendência para o totalitarismo, para o mundo homogêneo, uniforme, sem oposição, que suprime os indivíduos ao liquidar sua autonomia e a liberdade de ação na História.

O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso (BENJAMIN, 1987, p.226)².

Portanto, de acordo com Benjamin, é imprescindível uma nova formulação do conceito de História que não esteja relacionada com um ideal de progresso, sendo necessário criar uma nova narrativa que aceite a contradição, a composição a partir de um emaranhado de diversas vozes e faces, não privilegiando nenhuma forma como verdade única. Ao olhar para o passado, devemos buscar aquilo que ficou soterrado na então conhecida História, percebendo além das conquistas e dos bravos heróis, também os grandes massacres, as derrotas e as ruínas.

² Passagem referente à imagem do quadro *Angelus Novus* de Klee.

As contribuições de Mikhail Bakhtin também são significativas para a constituição de uma teoria do romance. Herdeiro do formalismo russo, esse teórico clama por um movimento que leve do interior do texto, com seus traços constitutivos, a uma problematização ideológica sempre relacionada ao tempo em que a obra foi escrita ou à “ressuscitação” do conteúdo no momento da leitura. Isto é, mesmo que o texto possua determinada autonomia enquanto código lingüístico, os indivíduos que o manipulam (escrevendo-o, lendo-o ou apropriando-se do mesmo para outros fins) sempre o fazem visando a encontrar neste os valores que concebem como regentes de sua existência, buscam nestes artefatos escritos as ideologias que os representam, negando, assim, aquelas que contradizem seus pontos de vista. Podemos dizer que vemos no texto, e em especial no romance, aquilo que queremos ver, e negamos, por intermédio de argumentação pertinente, as ideologias que não nos representam. As possibilidades de interpretação tornam-se, então, infinitas.

Sendo assim, de acordo com o autor russo, o romance torna-se o gênero do presente, o agora inacabado, em contraposição à epopéia, gênero próprio do passado absoluto, fechado e imutável. Portanto, suas reflexões não se referem ao romance histórico, mas a historicidade presente no gênero romance. Percebe-se, então, uma aproximação das idéias de Bakhtin com a obra de Lukács, no sentido de definirem ambos a epopéia como gênero próprio de um passado absoluto e o romance como instância própria da sociedade moderna.

Todo evento qualquer que seja, todo fenômeno, toda coisa e, em geral, todo objeto de representação literária, perde aquele caráter acabado, aquele desesperador aspecto de ‘pronto’ e imutável, inerente ao mundo épico do ‘passado absoluto’, protegido por uma fronteira inacessível do presente, o objeto se integra no processo inacabado do mundo a vir, e nele deixa a sua marca de inacabado. Qualquer que seja a sua distância de nós no tempo ele está ligado ao nosso presente, inacabado pelas contínuas mutações temporais, e entra em relações com a nossa incompletude, com o nosso presente, e este presente avança para o futuro ainda não perfeito. Neste contexto inacabado perde-se o caráter de imutabilidade semântica do objeto: o seu sentido e o seu significado se renovam e crescem à medida que esse contexto se desenvolve posteriormente (BAKHTIN, 1998, p.419-20).

Eis a especificidade do romance, uma obra aberta a novas significações, um objeto que ganha autonomia assim que terminado pelo seu criador, que lhe imprime sua marca, mas não o completa devido à própria especificidade da composição lingüística capaz de ressignificar-se a cada leitura porque contém em si um diálogo constante (e às vezes

inconsciente) com outros textos e discursos que circulam na sociedade e se manifestam em cada representação. Dessa forma, o texto autoriza outros sentidos possíveis já que incorpora na própria elaboração outras linguagens (vozes de outros, gêneros diversos, estratos distintos da linguagem oral, o senso-comum, etc.) estilizadas conscientemente ou não pelo autor que, muitas vezes ao fazê-lo, opta pelo efeito da paródia, ou seja, a apropriação e estilização de um discurso por meio de outro que pretende desconstruir, inverter ou ressignificar o primeiro sentido.

A multiplicidade de vozes ressonantes dessa construção híbrida é justamente o que permite a atualização do objeto no tempo. Nesse sentido, a retomada de um passado pela ficção pode oferecer, devido ao caráter aberto do romance, um complemento às significações dos acontecimentos que o texto histórico científico não permite, pois o mesmo oculta, sob o tapete da objetividade, as variedades de pontos de vistas e ideologias presentes em quaisquer que sejam os tempos. O romance, dentro dessa perspectiva, torna-se uma importante ferramenta para reavaliar o discurso entendido como histórico no sentido que lhe imprime plurifocalidades.

Resta-nos lembrar que, posteriormente ao pensamento de Bakhtin, que ressalta antes de mais nada o caráter discursivo da historiografia, vimos desenvolver na França um projeto que marcará os estudos históricos da contemporaneidade: a chamada *École des Annales* (ou Escola dos Annales). Trata-se de um grupo de historiadores da segunda metade do século XX reunidos em torno da revista *Annales: économies, sociétés, civilisations*, que acabou propondo uma nova forma de escrita e leitura do passado, assumindo a voz do pesquisador (historiador) no texto como uma perspectiva possível de interpretação dos acontecimentos, não descartando, portanto, a existência de outras formas de leitura dos mesmos fatos quando empreendidas por outros olhares.

Em linhas gerais, segundo o reconhecido estudo *A escrita da História: novas perspectivas* (1992) de Peter Burke, definimos o contraste entre a antiga historiografia (pautada no mito da objetividade da História instaurada por Ranke³) e a Nova História em seis pontos.

O primeiro ponto concentra-se na quebra do conceito de que os acontecimentos históricos são essencialmente políticos. Segundo a História tradicional, só mereciam ser relatados aqueles episódios que de uma forma ou de outra modificavam a estrutura e as relações estatais de uma dada sociedade. Portanto, as narrativas concentravam-

³ Historiador herdeiro dos pressupostos iluministas que, influenciado pelos dogmas positivistas, implantou o ideal de objetividade histórica, diferenciando o discurso da historiografia dos demais existentes.

se em descrições de tratados, combates, ideologias, trajetórias e outros acontecimentos que redefiniam as divisões territoriais e o sistema de governo (percebe-se que a leitura de Benjamin já havia antecipado essa constatação).

Já a Nova História se interessa por toda a atividade humana realizada em qualquer segmento ou classe social. Isso inclui tanto a visão de um soldado subalterno sobre os acontecimentos de uma determinada batalha, quanto as diversas etapas de produção de um dado objeto transformadas pelo tempo, ou mesmo a história particular de grupos outrora marginalizados como as mulheres, os negros, enfim, todos aqueles que passaram por processos de colonização e exploração cultural ou capital etc. Portanto, para os *Annales* tudo tem uma história, daí a expressão “História Total” que, embora seja quase impossível de ser conquistada, é o objetivo de um pesquisador da atualidade, mesmo que este dedique-se apenas a reconstruir um fragmento dessa totalidade. Na verdade, a idéia de história total é muito mais conceitual que prática; é a concepção de que cada acontecimento tem uma infinidade de perspectivas e que para conceber uma visão abrangente do fato é preciso abarcar mais que uma representação.

O segundo ponto abordado por Burke (1992, p.328) e questionado por ele mesmo em outro estudo agrupado à edição a que aqui fazemos referência, é o fato de os historiadores tradicionais encararem a história como essencialmente uma narrativa dos acontecimentos, enquanto a Nova História está mais preocupada com a análise das estruturas. O estudo mais conhecido que aborda principalmente este tópico das relações estruturais é o *Mediterranean* (1972) de Fernand Braudel, uma obra que quase descarta a narrativa dos acontecimentos, pois a ela o que importa são as mudanças econômicas, sociais e geohistóricas de longo prazo porque são as únicas capazes de revelar as “correntes mais profundas do tempo”. Ora, o que chama a atenção de Burke em sua reavaliação sobre os *Annales* é a sinalização de que toda história escrita assume necessariamente algum tipo de forma narrativa, uma herança descartada pelos *Annales* preocupados em encarar o discurso histórico não como algo descritivo e sim analítico, relacionando os acontecimentos particulares pelo que revelam sobre a cultura de um povo, conciliando a estrutura econômica e social à experiência e aos modos de pensar das pessoas comuns.

Um outro ponto bastante caro a nossa pesquisa, é o questionamento da Nova História a respeito da anterior visão tradicional posicionada no cume da estratificação social, pois a historiografia tradicional apenas apresenta uma História vista de cima para baixo, centralizada nos “grandes feitos”, “grandes homens”, estadistas, generais ou ocasionalmente eclesiásticos, enquanto que ao “resto” da humanidade foi designado um papel secundário, de

coadjuvante talvez. Contudo, hoje vários pesquisadores se preocupam com a “História vista de baixo”, ou seja, a visão das pessoas comuns, não portadoras de *status* ou qualquer outro tipo de poder advindo de títulos ou capital, além de deslocarem seu campo de estudo para outras perspectivas do narrar histórico tais como a “história das mentalidades coletivas”, “história dos discursos ou linguagens”, “história das imagens”, “história oral” etc.

Em quarto lugar, quebra-se o paradigma tradicional de que a História deveria ser baseada em documentos e registros oficiais. Analisando posteriormente, não foi difícil perceber que tais registros oficiais expressam pontos de vistas também oficiais, caindo na mesma armadilha de se contar uma “história vista de cima”. Além disso, e considerando essa exigência documental, como encararíamos a história de povos desprovidos de escrita? Tudo seria englobado na classificação de pré-história? Ou seja, para reconstruir uma História a partir de perspectivas múltiplas, como propõe a então escola francesa, também necessitamos de fontes diversas.

Na seqüência enumerada por Burke, o quinto tópico posto em questionamento pelos *Annales* diz respeito à metodologia empregada na formulação das questões que fazem os pesquisadores na tentativa de elucidar os porquês dos acontecimentos. A crítica consiste em apontar uma falha na avaliação e formulação dos questionamentos elaborados pelos historiadores tradicionais, que tendem a afunilar toda a variedade a uma única resposta, dando a impressão de ser esta a “justificativa correta”. Ora, não há justificativa correta ou adequada, quando um historiador pergunta “Por que Brutus apunhalou Cezár?” (pergunta enunciada pelo célebre filósofo R. G. Collingwood apud BURKE, 1992, p.14) na verdade ele quer dizer “O que Brutus pensou, o que fez com que ele decidisse apunhalar Cezár” (R. G. COLLINGWOOD apud BURKE, 1992, p.14). Em suma, não há uma única resposta à questão, e sim possíveis respostas apontadas pelas evidências ou simplesmente fruto das especulações do historiador.

O sexto e último tópico da enumeração de Burke diz respeito à crítica realizada pela Nova História sobre o paradigma tradicional de que a História é objetiva e que a tarefa dos historiadores é apresentar aos leitores a veracidade dos fatos. Como já apontamos, há infinitos pontos de vista a respeito dos mais variados acontecimentos e, sendo assim, não podemos manter a presunção de que há uma só verdade.

Enumerados os objetivos centrais da Nova História, e mesmo considerando e reconhecendo a investida dos *Annales* para a abertura da escrita da historiografia, ainda devemos destacar um último questionamento de Burke:

Hoje em dia, este ideal é, em geral, considerado irrealista. Por mais que lutemos arduamente para evitar preconceitos associados a cor, credo, classe ou sexo, não podemos evitar olhar o passado de um ponto de vista particular. O relativismo cultural obviamente se aplica, tanto à própria escrita da história, quanto a seus chamados objetos. Nossas mentes não refletem diretamente a realidade. Só percebemos o mundo através de uma estrutura de convenções, esquemas e estereótipos, um entrelaçamento que varia de uma cultura para outra. Nessa situação, nossa percepção dos conflitos é certamente mais realçada por uma apresentação de pontos de vista opostos do que por uma tentativa, como a de Acton, de articular um consenso. **Nós nos deslocamos do ideal da Voz da História para aquele da heteroglossia, definida como ‘vozes variadas e opostas’** (BURKE, 1992, p.15; grifo nosso).

Enfim, mesmo que tentemos ampliar os horizontes, muitos textos da historiografia ainda são elaborados a partir de perspectivas hierarquizadas. Em geral, o que vemos é a apresentação da existência de outras vozes em textos que se pretendem monofônicos, persuasivos e disseminadores de uma dada ideologia. Só o outro pode falar por ele mesmo, a abertura deve estar na própria elaboração do discurso, apropriando-se das mais variadas vozes e gêneros, propondo um espaço verdadeiramente democrático (polifônico) na construção do próprio texto.

Precisamos encarar definitivamente o fato de que não importa qual o posicionamento teórico adotado, o fato é que com o advento do que hoje se convencionou chamar de pós-modernidade, as certezas tornaram-se dúbias e os questionamentos fazem-se necessários. Vivemos em um mundo sem fronteiras, a globalização é palavra de ordem, o passado deixou de ser território sagrado e o presente tornou-se o interesse do agora. Enxergar e explicar os acontecimentos transformou-se em uma tarefa relativa, não havendo mais espaços para hierarquizações, posicionamentos fechados e concepção de uma verdade absoluta.

Precisamos, portanto, enfrentar a árdua tarefa de rever o passado ainda obscuro que, em nome de uma verdade já não mais absoluta, foi ocultado durante séculos. A virada do século XX para o XXI e as mudanças ocorridas na velocidade das descobertas exigem reformulações. Os avanços tecnológicos trouxeram ao homem contemporâneo um novo perfil, ampliamos os horizontes e nos tornamos, por ironia do destino, individualistas. Retornemos, portanto, às origens, reavaliemos, pois, a nossa História.

2.2 O PÓS-MODERNISMO E A REVISÃO DA HISTÓRIA

O pós-modernismo dilui a história em uma espécie de literatura e faz do passado nada mais nada menos que um texto (MARBELA, 2006, p.13).

Não há um consenso teórico sobre a significação do fenômeno contemporâneo que se convencionou chamar de pós-modernismo. Um dos fatores, talvez, relaciona-se à questão de o fenômeno abranger diversas áreas da sociedade, tais como arte, ciência, tecnologia, política, filosofia e cultura; sendo assim, debruçam-se sobre o conceito pensadores de diferente áreas.

No entanto, tentamos resumir em linhas gerais as características mais amplamente aceitas, nos mais variados segmentos, sobretudo nas artes. São elas: eliminação da fronteira entre erudito e popular, o que nos remete a um hibridismo de culturas causado principalmente pela interferência da comunicação de massa; presença de diálogos, apropriações e intertextualidade, de caráter muitas vezes paródico, que contestam a idéia de origem e originalidade; eliminação de fronteiras entre estilos artísticos, uma mistura constante e consciente das mais variadas formas de composição existentes; revoluções minimalizadas em pequenos grupos do cotidiano (as mulheres, os homossexuais, etnias diversas, classes sociais, etc.); e, finalmente, retomada do passado como meio de subversão e desconstrução do mito (questionar para reavaliar).

Segundo Hutcheon (1995, p.19), “o pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia”. Trata-se, então, de uma continuação do passado moderno, ao mesmo tempo que é uma subversão do mesmo na medida em que o revisita com ironia, de maneira não inocente. Em outras palavras:

Invariavelmente o debate começa pelo significado do prefixo ‘pós’ – um enorme palavrão de três letras [...] a relação do pós-modernismo com o modernismo é contraditória [...] ele não caracteriza um rompimento simples e radical nem uma continuação direta em relação ao modernismo: ele tem esses dois aspectos e, ao mesmo tempo, não tem nenhum dos dois. E isso ocorreria em termos estéticos, filosóficos ou ideológicos (HUTCHEON, 1995, p.36).

Nesse sentido, vemos que o fenômeno vai muito além de ser apenas uma escola literária ou um movimento das artes; o pós-modernismo é um acontecimento histórico (próprio da sociedade tecnológica) e porque não dizer político e econômico, visto que boa parte das produções destina-se e é produzida para o mercado. Mesmo assim, estamos longe de afirmar, assim como fez Jameson (1997), que o evento refere-se a uma dominante cultural da lógica do capitalismo tardio, uma espécie de *paródia branca* ou cópia vazia, sem original ou análise crítica, pois ao aceitar tal definição estaríamos condicionando o fenômeno exclusivamente às estruturas econômicas que regem a sociedade e confirmaríamos o pressuposto de que se trata de uma arte que só viabiliza a criação de um produto cultural objetivando à venda; negaríamos, assim, seu caráter de expressão, criação e representação do imaginário popular.

Ao invés disso, preferimos acreditar que o pós-modernismo não é apenas produto das atuais exigências do mercado, é antes um movimento de apropriação das diversas linguagens e culturas circulantes que irremediavelmente são veiculadas e influenciadas pelos *mass mídias*.

[...] considero-o [pós-modernismo] como um processo ou atividade cultural em andamento, e creio que precisamos mais do que uma definição estável e estabilizante, é de uma 'poética', uma estrutura teórica aberta, em constante mutação, com a qual possamos organizar nosso conhecimento cultural e nossos procedimentos críticos (HUTCHEON, 1995, p.32).

O que Hutcheon aponta, nesse sentido, é a necessidade de se conceber uma nova teoria que dê conta dos recentes produtos culturais, uma teoria não estável, mas aberta a inserções e apropriações diversas, assim como são compostas muitas das atuais produções.

Outros teóricos também merecem nossa atenção quando se trata de debater o pós-modernismo, principalmente no contexto latino-americano; referimo-nos a Nestor Garcia-Canclini (1997) e Irlemar Chiampi (1996). Para o primeiro, o fenômeno teria ganhado força no território central e sul-americano por conter características muito próximas ao processo de formação cultural desses povos. A hibridação é, pois, uma prática constante nas relações latino-americanas e, sendo assim, apropriações e adaptações fazem parte do processo de criação dessas sociedades, quase todas imersas em contextos sociais, políticos, econômicos e culturais distintos, dentro do mesmo espaço:

Hoje, concebemos a América Latina como uma articulação mais complexa de tradições e modernidades (diversas, desiguais), um continente heterogêneo formado por países onde, em cada um, coexistem múltiplas lógicas de desenvolvimento. Para repensar esta heterogeneidade é útil a reflexão anti-evolucionista do pós-modernismo, mais radical que qualquer outra (CANCLINI, 1997, p.28).

Canclini destaca, por exemplo, as peculiaridades do movimento modernista na América Latina, portador de características completamente diversas daquelas adotadas pelos grandes centros, já incorporando certos pressupostos que serão posteriormente rotulados de pós-modernos, tais como: visão desmistificadora do passado (em *Macunaíma*, de Mário de Andrade, já percebemos a retomada de uma tradição com o olhar dessacralizador, envolto em um outro tempo distante do cronológico, o tempo mítico) e início de uma preocupação anti-evolucionista que atestava a quebra do paradigma de “eterna dependência cultural”, já apontando para uma perspectiva não hierarquizada (vimos, no Brasil, o movimento Antropófago). Todavia, o modernismo, mesmo o latino-americano, ainda clama por uma representação da origem, busca um ideal de identidade nacional calcado em uma matriz oculta pela dominação cultural. Já o pós-modernismo nega a existência de uma origem, pois não existe uma *essência*, verdade sobre a qual fundamentam-se todas as coisas, posto que tudo, incluindo os discursos, é uma questão de perspectiva, uma construção cultural.

Para Chiampi, a “contaminação” mútua do erudito com o popular (via cultura de massa) é vista como uma das principais características pós-modernas da cultura latino-americana. A autora chama a atenção para a forma como essa hibridação ocorre no território, capaz de deslocar o material da cultura popular-massiva (composta por elementos antes considerados “espúrios”, “alienantes”, “adulterados”) para reutilizá-los em outros contextos miscigenados com a Literatura, as artes plásticas, a arquitetura e outras formas de socialização ou produção da nomeada cultura erudita que possam adquirir novas funções em um processo de incorporação. Chiampi (1996, p.83), assim, destaca a “despragmatização”, inserção de conteúdos e códigos da cultura popular-massiva na produção canônica, e a “repragmatização”, que visa retirar do objeto erudito seu efeito estético para transcodificá-lo em um novo contexto. Nesse processo não há, pois, fronteiras, “sua identidade e legitimidade ficam comprometidas pelo contágio”.

Tal fenômeno é, pois, característico do momento hoje denominado como o “pós-boom” do romance latino-americano. Trata-se, na verdade, de composições que assumem os conteúdos transmitidos via cultura de massa como expressão legítima do

imaginário social, indo muito além do ideal impresso no romance realista maravilhoso dos anos 50/60 com seu conceito de hibridação calcado numa matriz binária erudito-popular. Essas obras incorporam o repertório melodramático (musical e televisivo) e lançam mão de apropriações popular-massivas para inseri-las no enunciado culto do romance. Temos como exemplo as obras de Manuel Puig (citadas por Chiampi) em que podemos vislumbrar o uso da letra de bolero como epígrafe dos fragmentos que formam a narrativa, usurpando, assim o lugar antes destinado a citações de grandes autorias canônicas. Efeito similar na literatura brasileira pode ser perceptível na obra de Caio Fernando Abreu, Márcia Denser, Roberto Drummond, Antônio Torres e no próprio Moacyr Scliar que, no romance alvo de nossa investigação, utiliza como forma de construção da narrativa o mais comum dos clichês da atualidade: “terapia de vidas passadas”.

Na obra de Caio, por exemplo, as apropriações são as mais diversas. Em *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990) o autor faz uso da estrutura dos romances policiais, tais como os que consagraram a escritora Agatha Christie, centrando a narrativa em uma busca detetivesca do paradeiro de uma antiga cantora das épocas áureas do rádio. Nesse percurso, as referências fílmicas e musicais pontuam o trânsito cultural, possibilitando a aparição de anacronismos, bem como uma tentativa de reconstrução identitária do próprio narrador. A estratégia é a mesma em *Morangos Mofados* (1982), uma coletânea de contos precedidos por epígrafes com trechos da música popular brasileira (como o repertório de Ângela Rô Rô), dedicatórias a amigos anônimos ou escritores, além de outras referências tais como o cantor e compositor de tangos Carlos Gardel, nome do canário de uma das personagens no conto “Aqueles Dois”.

Quanto à obra de Márcia Denser, as referências vão desde a citação de produtos e marcas publicitárias amplamente conhecidas e veiculadas pela mídia, neologismos, estrangeirismos e epígrafes com conotação erótica (uma prática constante na ficção da autora), como a música “Desabafo” de Roberto Carlos que abre o conto *O Animal dos Motéis* (1981). Há igualmente a citação de grandes nomes canônicos como Hemingway, Cortázar ou outros populares como Noel Rosa, Carmem Miranda, Gil e Caetano.

Já as obras de Roberto Drummond e Antônio Torres evidenciam declaradamente o hiper-realismo *pop* e a fragmentação pós-moderna, responsáveis pelos efeitos de *destemporização* (o tempo esquizofrênico, não cronológico do eterno presente, que mescla passado e alucinações de futuro em focos narrativos dispersos entre fluxo da consciência, rememoração, experiência e alucinação), *desreferencialização* (perda da referência, do ideal de representação da essência, arte do simulacro, ou seja, a cópia da cópia

porque não existe original) e *destotalização* (não obediência às imagens canônicas instituídas como representação da essência)⁴.

Em *A morte de D. J. em Paris* (1983), a personagem Dôia, do conto “Dôia na Janela” de Drummond, se recolhe num refúgio de segurança, de onde olha para o mundo feito de imagens e objetos de consumo. Anúncios luminosos fazem-se presentes na narrativa que incorpora uma nova diagramação quando se apropria de *slogans* da Coca-cola ou dos pneus Firestone. Segundo a narrativa, “certas noites, o único consolo de Dôia era aquela garrafa enchendo um copo de Coca-Cola” (DRUMMOND, 1983, p.21), assim como no dia em que seu inconsciente simulou a crucificação de um homem, tal como o ocorrido com *Salvador do mundo* que, na imaginação da personagem, tinha a idade, os cabelos e a barba de Cristo, mas “usava uma calça Lee desbotada e um quedes azul, sem meia. Sua blusa Dôia imaginou como sendo ‘Adidas’, comprada em Buenos Aires [...] achou-o parecido com Alain Delon” (DRUMMOND, 1983, p.23).

Vemos, portanto, que na cena vislumbrada por Dôia os limites entre realidade e fantasia são questionados, mesclando elementos do imaginário religioso com imagens da cultura de massa e fragmentos do mundo exterior. Colocam-se, dessa forma, no mesmo patamar os discursos formadores do repertório cultural da personagem e, assim, desconstrói-se a noção de sagrado, pois desmascara-se a fonte humana (e não divina) de criação dos discursos.

O romance *Um táxi para Viena D’Austria* (1991) de Antônio Torres é também um exemplo significativo da composição pós-moderna. Além das infinitas citações e alusões tanto ao repertório popular massivo quanto à tradição literária, o foco narrativo oscila entre a terceira e a primeira pessoa, modificando igualmente o tom da narração (em alguns momentos temos fluxo da consciência, em outros percebemos uma voz como a de um locutor de rádio transmitindo suas impressões da vida cotidiana, bem como vemos também anúncios publicitários, manchetes, o senso-comum e, certas vezes, um discurso autoritário que julga a trajetória do protagonista). Cada capítulo constitui uma narração à parte, todos compilados em um processo de bricolagem que muito evidencia o individualismo cotidiano representado na fragmentação da ficção pós-moderna.

Vale a pena ressaltar que, no Brasil, o conceito de pós-modernismo foi utilizado pela primeira vez em 1946 por Alceu Amoroso Lima, que já apontava para uma análise do fenômeno em expansão dentro da realidade própria do país. Hoje, Eduardo

⁴ Esses conceitos foram desenvolvidos por Gumbrecht (1988), recuperando as obras de Lyotard (1988) e Baudrillard (1991).

Coutinho (2003), em um segundo momento mais amadurecido e completamente distinto do vivido por Alceu, destaca a necessidade de se pensar o fenômeno fora das academias “primeiro-mundistas”, como algo importado por nós. Para o autor, fazíamos “pós-modernismos” antes mesmo que este conceito adquirisse tal nome, e por vezes, a crítica chega depois do movimento. Sendo assim, não há como definir quem começou ou como se expandiu o evento, o que importa é a plurifocalidade do mesmo, pois, para Coutinho, não existem modelos universais de aplicação.

Contudo, o que nos interessa mais especificamente é a relação do pós-modernismo com a produção historiográfica. Como já foi dito, o pós-modernismo exige uma nova forma de compreender as relações sociais, econômicas e culturais da contemporaneidade que inevitavelmente fundam-se sob o jugo da tecnologia e, por conseqüência, da velocidade. Nesse sentido, rever o passado torna-se absolutamente necessário à quebra de paradigmas estabelecidos no decorrer do tempo; paradigmas estes que determinaram a ordem “dominantes e dominados” em uma escala evolucionista (selvagens se tornariam civilizados conforme o modelo vigente).

Em um sentido geral, o pós-modernismo sustenta a proposição de que a sociedade ocidental, nas décadas mais recentes, passou por mudanças de Era Moderna para “Pós-moderna”, que se caracteriza pelo repúdio final da herança da Ilustração, particularmente da crença na “Razão” e no “Progresso”, e por uma insistente incredulidade nas grandes metanarrativas, que imporiam direção e sentido à história, em particular à noção de que a história é um processo de emancipação universal. No lugar de grandes metanarrativas do gênero, afirma-se, vieram uma multiplicidade de discursos e jogos de linguagem, o questionamento da natureza do conhecimento com uma dissolução da idéia de verdade (MARBELA, 2006, p.13).

Como já citamos anteriormente, os efeitos da mudança processaram-se a partir da *Escola dos Annales* (mesmo que este movimento já tenha sido influenciado pelos questionamentos de filósofos anti-metafísicos como Nietzsche, Heidegger e Benjamin), um projeto de fôlego, impossível de ser descartado, que irremediavelmente propôs uma nova forma de ler e escrever sobre o passado. Entretanto, hoje já observamos algumas críticas frente a certas posturas defendidas pela Nova História, dentre elas destaca-se a força narrativa da historiografia negada pelos *Annales* em nome das análises estruturais. Para autores como Peter Burke (1992) e Frank R. Ankersmit (2006), a escrita do passado não deve ser realizada levando em consideração apenas a análise das estruturas sociais, pois o texto historiográfico tem um forte apelo narrativo, e tal fato não pode ser desconsiderado. Pelo contrário, pode se

tornar uma importante ferramenta na difícil tarefa de rever as injustiças da História tradicional à medida que oferece as mais variadas formas e perspectivas para se contar a mesma história.

Do ponto de vista do especialista em historiografia, o texto precisa ser visto como “objeto” - ou “artefato literário”, como o chama White – e não como a mimese textual do passado. Extremamente importante para a sobrevivência da historiografia na pós-modernidade é, desse modo, a disposição de confrontar-se com o texto histórico como se fosse uma obra literária; qualquer concessão à crença na transparência do texto significaria colocar novamente em ação mecanismos que implicariam uma dissolução da historiografia em escrita da história. O uso de, e o recurso a, instrumentos da crítica literária não são por essa razão, característica acidental da historiografia pós-moderna, sendo tão natural a ela quanto a aplicação da matemática à física teórica (ANKERSMIT, 2006, p.104).

Concluindo, não estamos abandonando a História, apenas estamos dispostos a encará-la como narrativa de acontecimentos que podem conter mais de um ponto de vista. Nesse sentido, a historiografia (os textos escritos da História) perde seu caráter progressista-linear (reducionista e determinista), para ganhar o estatuto de discurso concebido por enunciadores não isentos de imparcialidade. Em suma, assim como o que acontece com o pós-modernismo, não há mais a História, e sim histórias, narrativas sobre o passado, uma plurifocalidade de enunciadores que responde às tendências e aos questionamentos da atualidade.

Tal expediente permitiria uma interpretação do conflito [histórico] em termos de um conflito de interpretações. Para permitir que as “vozes variadas e opostas” da morte sejam novamente ouvidas, o historiador necessita, como o romancista, praticar a heteroglossia (BURKE, 1992, p.336).

O que pretendemos mostrar é, portanto, que, assim como o que tem ocorrido com a literatura, as antigas formas de composição do discurso histórico são inadequadas já que privilegiam determinados pontos de vista. Tal como o expediente ficcional do “narrador nada confiável em primeira pessoa”, a historiografia precisa assumir sua postura de não imparcialidade, propondo-se a ser um conjunto de textos que abrigam muitas vozes entre outras tantas. Assim, fechos alternativos tornam a obra “aberta” encorajando os leitores a chegarem a suas próprias conclusões. Nesses tempos de pós-modernidade, torna-se imprescindível que literatura e história caminhem de mãos dadas.

2.3 O DISCURSO BÍBLICO ENTRE O HISTÓRICO E O FICCIONAL

Diferentemente de outros estudos, esta seção não tem a intenção de questionar em que medida a narrativa bíblica é historicamente verdadeira, como o fez Robin Lane Fox (1996) em *Bíblia – verdade e ficção*. Pelo contrário, o que o pretendemos é expor o fato de que esta narrativa foi e tem sido aceita como História durante séculos a fio e por um número infinito de grupos religiosos que se estendem até a contemporaneidade, formando o cerne de nossos códigos de conduta.

São correntes os estudos sobre a veracidade de personagens bíblicas e outras tentativas de constatação de datas e episódios descritos nessa coletânea de livros (feitos principalmente por fundamentalistas religiosos), como também é fato que algumas dessas personagens e acontecimentos foram identificados em outros relatos que podem até comprovar sua real existência. Mas o que nos interessa é que independentemente de ser ficção ou não, essa narrativa primeiramente composta pelos povos “de Israel” (os Judeus), forma a base de muitas doutrinas religiosas (cristã, protestantes, judaica, mulçumana, etc.) que historicamente definiram hierarquias, padrões de conduta, chefes de Estado, guerras, divisões de território, instituições sociais e outras organizações que, pela autoridade do discurso, implantaram e implantam a subserviência no mundo. Ou seja, relato histórico ou ficção, o fato é que a influência de tais narrativas freqüentemente determina a História.

Também não há consenso sobre a autoria dos diversos livros que compõem a *Sagrada Escritura*, sobretudo no que se refere ao Pentateuco (os cinco primeiros livros – *Gênesis, Êxodo, Levítico, Números e Deuteronômio*). Na verdade, supõe-se que o anonimato ou o falso crédito conferido a uma grande personagem já amplamente conhecida, como Salomão, Davi, Moisés ou outros heróis da saga de Israel, dava maior autoridade e credibilidade ao relato que se supõe ser inspirado por Deus.

Não temos como conhecer as intenções dos autores, mas a posteridade, sem dúvida, considerou verdadeiros seus relatos [...] Por séculos esse livro foi lido como a fonte da verdade, a regra da fé, a ‘escritura sagrada’, e não apenas como um texto (FOX, 1996, p.36).

Mesmo que especulemos algo sobre a origem da narrativa, bem como seus usos, subtrações, revisões e adições, não devemos deixar de considerar que se trata de um texto que incorpora verdades aceitas por boa parte da humanidade durante milênios, verdades

estas que determinaram modos de ser, de olhar para o passado e de creditar esperanças ao futuro. Portanto, encaramos a elaboração da obra bíblica, assim como suas leituras empreendidas no tempo, como acontecimentos e verdades construídas historicamente e que nesse novo contexto de revisão teórico-crítica proposto pela pós-modernidade faz-se necessária a recapitulação com intuito de reconhecer os discursos que nos constituem e nos acorrentam a posturas de exclusão.

Resumindo, longe de querer encontrar quais os reais acontecimentos descritos nesse discurso, tomamos a *Bíblia* como um texto, uma narrativa nada imparcial, assim como muitos dos textos produzidos e reconhecidos como História, que nos trazem explicações sobre a origem dos seres e do universo, de nossas aflições, pecados, medos e comportamentos. É o relato de uma tradição, com bases orais e míticas que, por ter sido escrito e preservado tão prematuramente na experiência da humanidade, cristalizou-se como verdade e constitui-se como palavra de autoridade – o primeiro *cânon*.

Sobre a composição da obra sagrada, credita-se (distante de qualquer consenso) a J, o Javista (caracterizado assim por apresentar pela primeira vez o ser supremo com o nome de Jehovah - Jeová, também anagrama de Yahweh) a primeira versão do *Gênesis* a *Números*, composta muito provavelmente entre os séculos X a.C. (sob o reinado de Salomão) e VI a.C. (quando os judeus são invadidos por povos do norte e exilados na Babilônia). Trata-se de uma narrativa que compila uma série de relatos orais e mitos sobre o surgimento dos seres e do universo, apresentando como diferencial a existência de um único criador, um ser onipotente e supremo. Surge na História o monoteísmo, e talvez o princípio da submissão a um poder central fundado na divindade masculina. Aliás, no próprio romance de Scliar, foco de nossa análise, há uma passagem que evidencia justamente o caráter arbitrário de se obedecer a uma única divindade centralizadora do poder, opressora e vingativa:

[...] culpa era o componente essencial de nossa tradição. Em todas as histórias que os idosos contavam, havia sempre um deus impiedoso nos acusando de alguma coisa⁵ (SCLIAR, 2003, p.29)

Contudo, segundo alguns estudiosos como David Rosenberg e Harold Bloom (1992), é possível que J seja uma mulher, e tal especulação funda-se no diferencial de seu texto em relação aos outros livros da *Bíblia*. É pouco provável a existência de uma mulher letrada naqueles primórdios que fosse capaz de escrever tal narrativa, mesmo assim, Bloom

⁵ Nota-se que a palavra Deus, dentro desse trecho da narrativa de Scliar, apresenta-se com letra minúscula.

aposta no estilo diferenciado da autora, na incrível capacidade de organização de toda uma tradição oral anterior e na imaginação fértil de uma contadora de histórias para justificar sua interpretação. Além disso, é necessário lembrar que, para o crítico literário, os escritos creditados a J não são os mesmos aos que hoje temos acesso, sua obra foi apropriada por outros que lhe acrescentaram narrativas ou mutilaram seu texto em nome de uma tradição ou instituição religiosa (isso sem falar nas possíveis perdas advindas das traduções). Sua análise, portanto, procura nos escombros do texto e em antigüidades bíblicas essa voz apagada ou ocultada nas entrelinhas.

Para Bloom, *O Livro de J* não se enquadra em nenhum gênero, embora tenha estabelecido todos os gêneros que os autores posteriores ao empreendimento tentam seguir. J seria apenas uma contadora de histórias, capaz de criar personalidades humanas e divinas, mesclando suas criações com conhecimentos herdados sobre as tradições de seu povo. Muito provavelmente a autora não ambicionava ver a sua narrativa como fundadora de boa parte das doutrinas religiosas que viriam a reger o mundo, e isto se confirma justamente porque sua obra trata mais sobre explicações a respeito das origens do que sobre a criação de códigos de conduta e imposições ou exigências divinas sob pena de castigo eterno (isto seria acrescentado anos depois). Aliás, fica claro em seu texto que eternidade não era dádiva humana, a idéia de ressurreição aparecerá apenas nos Evangelhos do Novo Testamento ou em presságios de profetas descritos pela posteridade.

Os argumentos oferecidos por Bloom para abraçar uma autoria feminina fundam-se na ironia presente no texto, na economia dos meios, no tom e na postura do narrador. Para o crítico, o Yahweh de J é *humano-demasiado-humano*, uma personagem infantil, até pueril, e por isso extremamente ciumenta. Seu texto não era para ser tratado com a seriedade com a qual o encaramos desde então, sua divindade está muito mais relacionada com seus pares pagãos do que com essa onipresença e onipotência estabelecidas posteriormente. A autora interpretada por Bloom ironiza toda a necessidade da crença humana na divindade quando concebe seu Yahweh, e talvez seja exatamente por isso que o cria sob a vigência do código masculino, pois desde aqueles primórdios já vivíamos sob a vigência do patriarcalismo e, nesse sentido, o soberano de J pode ser uma referência irônica ao poder investido aos homens; ironia esta que, uma vez não compreendida, gerou a questão da suposta misoginia da autora.

Se a história da religião é o processo de escolha de formas de adoração a partir de fábulas poéticas, no Ocidente é ainda mais extravagante: ela é a adoração, em formas amplamente modificadas e revistas, de um personagem literário extraordinariamente inconstante e estranho, o Yahweh de J (Bloom, 1992, p.24).

É importante à nossa análise citar uma intrigante leitura de Bloom para justificar a ironia de J ao descrever os mistérios da criação. Trata-se do momento de composição da mulher no *Gênesis*, que independentemente da forma como tenha ocorrido ocupou um espaço seis vezes maior que o dedicado à criação do homem, espaço este ainda perceptível nas atuais escrituras. Além disso, e já nos reportando à obra de Roberto Sicuteri (1985), há especulações sobre um primeiro Adão andrógino (a divisão dos sexos ocorreria após o conhecimento das atividades de acasalamento percebidas pelo “homem” observando outros animais) ou mesmo sobre uma criatura feminina anterior a Eva, Lilith, que, negando a submissão aos comandos de seu companheiro, teria sido expatriada do Éden por Yahweh, juntado-se a outros demônios. Seria essa a origem mitológica do medo do instinto feminino, uma negação à igualdade dos sexos e à animalidade presente no ato sexual. Tais interpretações existem e são derivadas de contradições bíblicas presentes no *Gênesis*, sendo fruto de um posterior trabalho de revisão e edição que, apesar de toda a censura empreendida, ainda preserva indícios de um primeiro ser hermafrodita anterior ao relato da criação da mulher: “*Deus criou o homem à sua imagem, à imagem de Deus o criou; macho e fêmea o criou*” (*Gênesis*, I, 27).

Enfim, e deixando as especulações de Bloom para um outro momento, o que nos interessa mais precisamente sobre sua intrigante leitura é o fato de a mesma ter servido de mote à criação do romance de Scliar. A narrativa inicia-se com uma epígrafe retirada de *O livro de J* (1992), e fundamenta-se a partir de algumas informações concedidas pela obra de Harold Bloom, tais como a hipótese de que a primeira versão do Velho Testamento teria sido escrita por uma mulher, integrante da corte do rei Salomão. Vejamos a epígrafe:

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 [...]; uma mulher, que escreveu para seus contemporâneos como mulher (BLOOM apud Scliar, 2003, p.6).

O que nos parece visível nesse contexto é que tanto Bloom quanto Scliar, por serem contemporâneos ao nosso então momento de reformulações conceituais, mergulharam no instigante desafio de rever as origens dos discursos que formam a base de nossas verdades construídas, mostrando que da mesma forma que as constituímos no passado, podemos igualmente desconstruí-las, pois elas nada mais são que textos elaborados por outros homens tais como nós e, nesse sentido, devem ser tratadas como textos, discursos sobre os quais durante séculos nos apoiamos para explicar nossa impotência diante de um universo maior e mais complexo que nossa capacidade de racionalizá-lo.

Não devemos, portanto, nos esquecer que, embora tais verdades nos causem a sensação de alívio e parcial controle de nossas atitudes frente à natureza dos eventos por julgarem-se ser as leis que regem o universo, elas também formam o cerne dos discursos que legitimam as disputas de poder, visando a conquistas territoriais, posições de reconhecimento relativas ao sexo, à classe social ou a etnias, pois seus preceitos justificam as hierarquias. Na *Bíblia* cristã (herdeira direta das primeiras versões judaicas) não há indícios de nenhuma sacerdotisa guardiã do Templo, apóstola de Cristo ou mesmo profetizas de alta conta. As mulheres poderiam até ser narradas como esposas engenhosas (Sara, Raquel, Dalila ou Abigail), mas seus feitos estavam sempre relacionados à vitória do marido. Além disso, os principais temas que elas protagonizam relacionam-se ao adultério (pecado altamente condenável até com a morte ou apedrejamento), à prostituição ou à maternidade, esta última somente levada em consideração se se tratasse do nascimento de um grande profeta ou rei (aliás, a grande protagonista feminina do cristianismo é a mulher que deu à luz o Messias). Enfim, a grande história bíblica sobrevivente ao tempo e que se institucionalizou como *cânon* nos apresenta uma existência feminina, desde Eva até Maria, que só se justifica quando relacionada à narrativa de um “dos homens de Deus”, ou se for para exemplificar um comportamento condenável. Esperava-se, portanto, que as mulheres da História e da Literatura fossem relegadas a um segundo plano, visto que assim o são dentro das narrativas do primeiro grande livro.

Quanto aos direitos de liberdade inerentes ao homem, percebemos que nem sempre foram vistos sob a vigência de uma natureza intrínseca, e uma de suas possíveis justificativas funda-se no fato de existir um povo superior e escolhido por Deus, os filhos de Abraão. O povo de Israel julga-se especial por ter sido eleito pelo Criador, mesmo assim também considera que os sortilégios, se por ventura existirem, são desígnios do Todo Poderoso e, nesse sentido, devem ser aceitos como forma de punição a algum mal praticado no passado pelo próprio desafortunado ou por seus ancestrais (ainda assim há contradições

como o caso de *O Livro de Jó* em que o mal é fruto de uma aposta entre Satanás e Deus para testar a obediência e a fé humana). Ou seja, os judeus aceitavam a escravidão quando imposta por um outro povo em conquistas, mas ansiavam o momento de reviravolta que lhes asseguraria a soberania por serem o povo escolhido por Deus. Há, pois, entre nossas Escrituras, passagens que justificam os porquês da dominação de um povo sobre o outro e a eleição de territórios sagrados que devem ser conquistados e defendidos até com o sangue, tudo “em nome de Deus”.

Parece-nos bastante estranho hoje pensarmos o discurso de uma superioridade judaica entre os demais povos do mundo, tendo em vista os acontecimentos históricos que marcaram, sobretudo, o século XX (referimo-nos ao holocausto da Segunda Guerra Mundial). Sabemos que foram os adeptos a essa tradição que sofreram o que talvez tenha sido uma das maiores perseguições de extermínio da História, mas de fato, e mesmo que já existam um sem número de pesquisas sobre o assunto, ainda questionamos o que teria levado a Alemanha nazista a considerar os judeus uma “raça inferior”⁶. Uma das intenções, entre muitas outras de ordem política e econômica (sobretudo), pode estar em negar esse desígnio divino.

Nesse ponto, torna-se importante lembrar que a temática do judeu expatriado é uma constante na obra de Scliar, um escritor brasileiro descendente de judeus russos. O autor debate a questão da imigração judaica como parte da tradição desse povo que foi perseguido em diversos momentos da História (o exílio na Babilônia, a Inquisição, A Segunda Guerra Mundial e a perseguição política empreendida pelo comunismo soviético), e que por isso precisou fortalecer-se na fé como diferencial para definir sua identidade. Contudo, não estamos condenando “os filhos de Israel” no sentido de afirmar que seus sortilégios foram fruto de sua prepotência por considerarem-se superiores aos demais povos, tanto é que existem inúmeras pesquisas que atestam haver infinitos interesses por trás dos extermínios da História, mas é fato que tal discurso figura nas linhas da Sagrada Escritura (a *Torah*) e de alguma forma ele sustentou o ideal de dominadores e dominados.

Mesmo assim, também sabemos que a voz judaica tem sido abafada em muitos outros textos que compõem o cânone ocidental e tal fato também pode ser justificado pelas perseguições responsáveis pela diáspora dos judeus pelo mundo; o que possibilitou a criação de um repertório literário escrito nos mais variados idiomas, inseridos dentro de

⁶ Sabemos que o conceito de raça hoje é bastante criticado por designar classificações de ordem evolucionistas que justificam preconceitos e hierarquias étnicas. Optamos pelo termo pois ele compõe o discurso do terceiro Reich.

inúmeras outras culturas. Ou seja, os traços de uma escrita particular que defina essa identidade acabaram por diluir-se entre diversas literaturas nacionais, e aí está, portanto, uma voz que merece ser recuperada, o que nos parece ser a tentativa de Scliar.

Para apresentar um outro exemplo da interferência do discurso bíblico na História, citaremos a conhecida dificuldade que o movimento abolicionista enfrentou para efetivar a emancipação dos escravos, sobretudo no Brasil. Reacionários à causa apoiavam seus discursos nas explicações religiosas, pois, segundo a versão bíblica, a obediência do escravo ao seu senhor era um dever religioso. Conquistas territoriais também (e ainda) se fazem presentes no mundo contemporâneo, aliás, o território sagrado de Israel até hoje é o espaço de constantes invasões e disputas entre israelitas e palestinos, além de também ser a Terra Santa dos cristãos.

Em resposta a isso, Scliar faz uma referência ao fato de serem poucos os escolhidos quando a protagonista de *A mulher que escreveu a Bíblia* questiona o porquê de apenas narrar a trajetória do povo judeu em seu empreendimento que deveria significar o livro que conta a História da humanidade. Embora tratemos melhor a questão no capítulo destinado exclusivamente à análise da obra, já apresentamos um indício bastante ilustrativo do caráter desconstrucionista por nós identificado.

Como já enfatizamos, e levando em consideração a pesquisa histórica elaborada por Robin Lane Fox e apresentada em *Bíblia - verdade e ficção* (1996), é possível que o primeiro texto creditado a J (o/a Javista) tenha sido apropriado e adaptado em 597 a.C., quando entrou em contato com uma outra narrativa atribuída ao Eloísta (E), que continha a versão dos povos judeus advindos do norte. A fusão deu-se no exílio, quando os israelitas viram-se obrigados a viver em terras estrangeiras devido à invasão do império babilônico. Desterrados do solo sagrado, “o povo de Deus” atribuiu grande significação a seus escritos (até então não há notificação de que uma outra religião tivesse em tais tempos textos semelhantes) que, preservados por seus sacerdotes, tornaram-se a única ligação com os rituais de adoração no Templo e com a tradição de honrar e obedecer a Jeová.

Calcula-se que nesse contágio houve uma reformulação dos episódios da Criação, bem como a introdução da aliança feita entre Abraão e Deus, em que o primeiro jura submeter-se aos desígnios dos céus em nome de proteção. As tábuas da lei também são acrescentadas nesse momento, reafirmando a promessa de Abraão por Moisés em *Números*. É nesse período que os pergaminhos passam a ser compreendidos como livros de educação e manuais ou fontes de todo o conhecimento, visto que era necessária a disciplina para preservar uma tradição em meio a uma cultura estrangeira.

Dois outros revisores foram de crucial importância para a concepção daquilo que hoje conhecemos como a *Torah* (A lei ou O livro da lei); trata-se de um sacerdote que recebeu o título de Deuteronomista (talvez por ter sido o principal autor desse livro bíblico) e de um outro membro que segundo as mais variadas pesquisas é considerado o grande Redator ou o Autor Sacerdotal. Não há precisão das datas em que essas duas interferências foram introduzidas, mas acredita-se que seria por volta de 400 a.C. e 540 d.C.

Em algum momento, portanto, entre 540 d.C. e 400 a.C., um editor desconhecido consolidou as tradições escritas e reuniu textos mais antigos e respeitados num único corpo de narrativas e leis. Para tanto, usou uma combinação das antigas versões do Norte e do Sul (E e J). É provável que, no exílio, as pessoas que concordavam com a visão do Deuteronomista já tivessem trabalhado em trechos desses textos (foram eles que inseriram a promessa de uma terra feita por Deus a Abraão, uma promessa bem vinda para exilados, em *Gênesis* 15). O editor desconhecido também incorporou a seu texto o detalhado palavrório que o autor sacerdotal (S) compusera mais recentemente; usou a abertura narrativa do Deuteronomista porque ela também era um texto da lei. A partir dessas quatro fontes, compôs o que hoje conhecemos como os primeiros cinco livros [...] (FOX, 1996, p.78).

Foi, portanto, dessa maneira a composição os primeiros livros da Lei (a *Torah*), um texto que ainda apresenta grandes lacunas, pontos obscuros e contradições. A justificativa lógica é que não foi criado por um único autor, contendo no relato mais que uma leitura dos acontecimentos e tradições (herança que se mantém na composição dos próximos livros até a criação do Novo Testamento), mas o fato é que tal narrativa tem sido utilizada como fonte primária e obrigatória da educação ocidental, não através da leitura direta de seus preceitos (que pode levar à mais absoluta confusão), mas sim por intermédio de trechos eleitos e elucidados por “homens iluminados”, sejam estes rabinos, pastores ou membros de qualquer ordem eclesiástica. Dito de outra forma, o poder das Escrituras passou ao longo dos séculos às mãos daqueles que as detêm, autorizando-as ou desautorizando-as segundo interesses de ordem política, econômica e social.

Assim que os leitores atentos começam a estudar, começam também a interpretar, afetando o significado dos textos antigos. Entre os judeus, nos cerca de cem anos que antecederam Jesus, esses leitores faziam o que bem queriam com as intenções originais dos autores desses textos. Entendiam seus textos literalmente e o entendiam das maneiras mais estranhas; interpretavam excessivamente as palavras, ignorando seu contexto e seu sentido geral [...] Ninguém interrogava os textos herdados de um ponto de vista crítico ou histórico; com isso os violentavam (FOX, 1996, p.98)

Mesmo assim, as Escrituras tornaram-se as palavras da fé judaica, e por consequência de todas as religiões que se fundaram sobre esta, e tal fato tem sua razão de ser. Elas contam o passado da nação (seja este verídico ou não) e explicam porque os israelitas sofreram e depois foram recompensados, garantem que há esperança na adversidade e, um dia, haverá um grande futuro.

As leis faziam dos judeus um povo especial, e era possível, para um povo especial, conservar uma esperança especial. As leis também tinham uma virtude especial: diziam às pessoas o que deviam fazer e, ao que se acredita, diziam-lhe o que iria acontecer, só que não esgotavam esses temas. Sua redação era obscura e muitas vezes contraditórias, e assim eram capazes de acomodar as mudanças e os progressos da vida. Estabeleciam um arcabouço em que os curiosos podiam se exercitar, mas deixavam espaço suficiente para que, nelas, as pessoas encontrassem o que quisessem (FOX, 1996, p.105).

Contudo, aquilo que nos perguntamos hoje é o porquê dessas narrativas ainda obterem tamanha popularidade mesmo após tantas descobertas científicas que negam a veracidade de seu conteúdo. Fundamentalistas religiosos explicam o fato não tentando comprovar os acontecimentos relatados na Escrita, mas apontando apenas para uma compreensão do texto como uma grande metáfora. Não que o mundo tenha sido criado em seis dias, ou que Abraão tenha vivido mais de cem anos, mas se soubermos interpretar o sentido geral do “modo certo”, a *Bíblia* nunca falha, traz a palavra que precisa ser ouvida e o que devemos fazer no momento em que necessitamos.

Hoje temos mais informações sobre a idade do mundo, sobre o fato de sua evolução e sobre o processo que se estendeu por bem mais do que seis dias de trabalho ou um jardim verdejante perto do rio Eufrates: nossa Eva foi localizada na África, enquanto que Adão é imaginado como pigmeu. Totalmente inverídicos, aqueles relatos têm sido citados de forma também equivocada de modo a constituírem-se em novas escrituras, mas continuam a ser um campo aberto para a imaginação (FOX, 1996, p.25).

A crença nas escrituras está ligada a uma tradição bem mais antiga, relaciona-se à necessidade humana em aceitar algo alegórico que explique aquilo que a lógica não se mostra capaz de fazê-lo. Nos primórdios, contar a História não era antônimo de se acreditar nas narrativas que circulavam sobre o passado de geração a geração. Hoje, a idéia de que as escrituras sejam infalíveis requer a aceitação da alegoria, a crença na noção de que,

embora o texto pareça dizer uma coisa, na verdade está dizendo outra, e isso comprova o porquê de buscarmos na *Bíblia* a explicação para todas as coisas. Se ainda não encontramos uma resposta (segundo nossos tutores religiosos), é por incompetência humana em compreender os significados “revelados” pela divindade.

Nenhuma descoberta científica afeta o poder da palavra sagrada, os fatos não negam sua veracidade na medida em que não devemos entendê-los exatamente da forma como ali vão escritos. A *Bíblia* sobrevive, portanto, ao ideal de verdade histórica e ao mundo prático da tecnologia em que tudo o que é aceito como verdade deve funcionar. A palavra de Deus, assim, ainda funciona e mantém-se como alternativa aos atuais descréditos concedidos às “verdades científicas” que, negando as antigas tradições calcadas na aceitação da alegoria por meio da fé, implantaram a desarmonia no mundo, tornando-o individualista, injusto e pragmático. Pelo menos é este o discurso que circula no atual senso-comum.

Assim como hoje desafiamos qualquer ideal de verdade estabelecido pela ciência que dê primazia a uma elite, instituição, etnia, sexo ou classe social, também devemos questionar o porquê de aceitarmos outras verdades que justificam os mesmos privilégios (ou preceitos) só por se configurarem sob o signo do sagrado. Verdades, como já vimos anteriormente, são historicamente construídas, e podem da mesma forma se desconstruírem.

Não estamos, contudo, dizendo que tais escritos estão isentos de qualquer outro valor que não seja o literário por conterem criações que nos aprisionam a verdades inquestionáveis. Pelo contrário, eles são de extrema importância para avaliarmos o quanto as coisas já foram diferentes e de que forma somos herdeiros de relíquias (concretas ou abstratas tais como os discursos) de outras épocas. Um historiador pode muitas vezes escrever algo que não seja História, por ser improvável ou incorreto; ainda sim, sua obra pode ser historicamente fascinante, por nos revelar de que maneira ele e outros viam as coisas na época em que escreveram. Portanto, longe de desconsiderar o discurso bíblico, nossa intenção está justamente em refletir sobre como ele ainda influencia nossos modos de ser (condutas e códigos morais) e olhar para o passado. Eis o porquê de nos atermos à criação de Scliar, pois o romance em questão nos apresenta exatamente uma forma de como podemos, hoje, fazer outras leituras desses mesmos discursos a fim de garantir um novo olhar, menos excludente e mais abrangente, sobre a nossa história, na medida em que passamos a ouvir também outras vozes.

3 DESCONSTRUÇÃO E METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA: A DESSACRALIZAÇÃO DO DISCURSO INSTITUÍDO.

Buscaremos neste capítulo explanar os conceitos que compõem o título do trabalho e formam o cerne da discussão teórica aqui empreendida. Tentaremos mostrar como a literatura de Scliar pode ser vista como uma *desconstrução* de discursos construídos historicamente e admitidos como centrais ao pensamento *logocêntrico*, este último amplamente criticado pelo filósofo Jacques Derrida; além de apresentar como a revisão ou releitura desses mesmos discursos pode ser vista como um repensar a escrita do passado através do processo intitulado por Linda Hutcheon como *metaficção historiográfica*.

Ao dar a voz a uma mulher para narrar a trajetória da humanidade, pautando-se na versão bíblica, Scliar nos mostra que a posição do discurso é uma questão de perspectiva e não um dado natural, e ao propor tal inversão, de um discurso tipicamente patriarcal para o olhar feminino, o autor apresenta uma reflexão sobre como tem sido composta a nossa História (ou nossa historiografia) de maneira excludente e unilateral (poderíamos até dizer que o texto bíblico forma o cerne do discurso patriarcal que subjugou as mulheres a uma posição subalterna frente a sociedade). A obra do escritor gaúcho pode nos fazer refletir sobre a constituição de nossa lógica de pensamento dicotômica (se não me encontro de um lado, então necessariamente me posiciono do outro – feminino x masculino), e tal reflexão se sustenta no sentido de que mesmo sendo a voz da narração a de uma mulher, a autoria continua nas mãos de um homem que lhe imprime seu olhar, mas o questiona construindo um discurso para além de qualquer perspectiva identitária calcada em diferenças relativas ao gênero. Poderíamos, assim, interpretar esse diálogo dentro do princípio da *différance* proposta por Derrida, uma superação da lógica do pensamento por oposição.

3.1 SOBRE A DESCONSTRUÇÃO

Em linhas gerais, o conceito primeiramente desenvolvido pelo filósofo franco-argelino Jacques Derrida (1930 – 2002) vem sido utilizado por alguns teóricos da literatura como forma de leitura e análise empreendida na crítica às posições hierárquicas que

estruturam o pensamento ocidental, tais como: modelo x imitação; dominador x dominado; forte x fraco; presença x ausência; corpo x mente; homem x mulher; selvagem x civilizado.

O que se pretende, em linhas gerais, é demonstrar que as oposições não são dados naturais e tampouco inevitáveis, e sim construções discursivas elaboradas durante processos históricos para serem aceitas como fatos incontestáveis. A idéia funda-se no questionamento à importância que as ciências, sobretudo a filosofia, dão à linguagem escrita como forma privilegiada de conhecimento, linguagem esta constituída a partir de uma oposição com a oralidade, entendida como *presença* pura que, estando imersa no universo sonoro e “natural”, não possibilita a reflexão objetiva; esta somente alcançada quando distanciada do objeto em pauta. A hierarquia funda-se, portanto, dentro da dicotomia *presença* (a voz, o discurso no momento em que se constrói) e *ausência* (a escrita como cristalização desse discurso que se perderia no tempo), sendo a segunda superior a primeira devido a seu suposto caráter de registro da “verdade”, isento das possibilidades de persuasão procedentes na fala.

Derrida inicia sua tese em *A Farmácia de Platão* (1997), obra em que desenvolve a idéia de ser a escrita uma simples representação da fala, não contendo, portanto, o verdadeiro conhecimento, pois esta parece ser apenas capaz de “repetir sem saber”. Para expor tal afirmação, o autor de *Gramatologia* (obra publicada em 1967, em que aparece pela primeira vez o conceito de *desconstrução*) retoma o texto de Platão (livros II e III de *A República*) em que Sócrates narra para Fedro a apresentação da escrita por seu inventor, o Deus egípcio Thoth, ao rei Thamous.

Segundo a narrativa do mito empreendida por Sócrates, o Deus Thoth submete à apreciação do rei Thamous algumas de suas fabulosas invenções, dentre elas os caracteres escritos (*grámmata*) que devem servir como remédio (*phármakon*) para a memória e para a instrução, pois os ensinamentos, uma vez ditos e apreendidos na escrita, poderiam ser retomados pelo aprendiz em todos os momentos que desejasse, exatamente como foram proferidos. Contudo, e inesperadamente, o rei nega o presente argumentando que tal invento não seria um remédio e sim um veneno (também designado na escrita grega como *phármakon*) para a memória (*mnéme*) que se isentaria de apreender as experiências vividas em nome do artefato que suscitaria apenas a simples recordação (*hypomnesis*). Vejamos a passagem rememorada por Derrida:

Eis, oh Rei, uma arte que tornará os egípcios mais sábios e os ajudará a fortalecer a memória: – Oh, Thoth, mestre incomparável, uma coisa é inventar uma arte, outra é julgar os benefícios ou prejuízos que dela advirão para os outros! Tu, neste momento e como inventor da escrita, esperas dela, e com entusiasmo, todo o contrário do que ela pode vir a fazer! Ela tornará os homens mais esquecidos pois que, sabendo escrever, deixarão de exercitar a memória, confiando apenas nas escrituras, e só se lembrarão do assunto por força de motivos exteriores, por meio de sinais, e não dos assuntos em si mesmos (PLATÃO apud DERRIDA, 1997, p.49).

Dessa forma, o rei Thamous inverte o sentido e o valor atribuído à oferenda por seu criador, transformando o “remédio” em “veneno” para a memória efetiva, ou seja, o que se marca é o valor da escrita como simples representação da fala, esta última a única capaz de produzir o conhecimento. Eis, portanto, o princípio da “tese do pai” elaborada por Sócrates e retomada por Derrida, segundo a qual o parricídio torna-se o fundador do pensamento *logocêntrico* no momento em que o *logos* (filho), no caso a escrita, só se sustenta com a ausência do pai (DERRIDA, 1997, p.22).

O desejo da escrita é indicado, designado, denunciado como o desejo da orfandade e da subversão parricida. O parricídio da escrita está em continuar a falar na ausência de seu pai, podendo vir a dizer aquilo que ele não teria dito, espécie de simulacro do desejo-presente. A ordem do conhecimento se deixa então ameaçar por essa *mnemotécnica* afetada pelo “mal de repetição”, pelo fato de ao repetir a palavra do pai em sua ausência poder traí-la (NASCIMENTO, 2001, p.109).

Funda-se o ideal de apreensão do conhecimento através de uma relação dicotômica, da *presença* e *ausência* da origem, uma criação elaborada a partir da própria instância do discurso e não o contrário, ou seja, é o discurso que pressupõe existir uma origem, uma verdade que o mesmo pretende representar e cristalizar no objeto texto, e não o contrário, isto é, a existência de uma possível “verdade” sob a qual fundamentam-se todas as coisas, independente da criação do discurso, e que deve ser perseguida por este. Portanto, não existem verdades, apenas criações discursivas que ambicionam ser representações dos valores que constituem seu criador e, sendo assim, há tantas verdades quanto os pontos de vista possíveis (as definidas identidades e ideologias) nas criações dos discursos.

Dessa forma, o ideal da existência de uma *presença* e de uma origem residente na própria construção discursiva que pressupõe representá-la, também viabiliza a tese de um sentido mais legítimo relacionado à intenção do autor. O “querer dizer” (*vouloir-*

dire) perseguido nas análises textuais, sobretudo quando refere-se ao literário, comandaria uma busca pela significação “correta” credenciada a partir do estabelecimento de centros produtores de sentido. Se o texto refere-se a uma origem, o trabalho de análise só poderia pautar-se na busca desse sentido primário que o texto representa, portanto, o desvendamento da significação inicia-se a partir de certos prismas eleitos pela nossa tradição ocidental como legítimos e verdadeiros: o olhar patriarcal, eurocêntrico e etnocêntrico (as variações exteriores a essa ordem seriam, assim, ilegítimas). Acentua-se, dessa forma, a oposição entre uma boa e uma má escrita.

Segundo o esquema que dominará toda a filosofia ocidental, uma boa escritura (natural, viva, sábia, inteligível, interior, falante) é oposta a uma má escritura (artificial, moribunda, ignorante, sensível, exterior, muda). E a boa só pode ser designada na metáfora da má. A metaforicidade é a lógica da contaminação e a contaminação da lógica. A má escritura é, em relação à boa, como um modelo de designação lingüística e um simulacro da essência. E se a rede das oposições de predicados que relacionam uma escritura com outra comporta em sua trama todas as oposições conceituais do “platonismo” – considerando aqui como a estrutura dominante da história metafísica - , poder-se-á dizer que a filosofia se exerceu no jogo de duas escrituras. Ainda quando só quisesse distinguir fala e escritura (DERRIDA, 1997, p.101).

É certo que as reflexões de Derrida não se restringem à análise de textos literários, e tampouco seus conceitos podem servir como método ou técnica de leitura (o que de certa maneira aniquilaria seu projeto para além da aplicação de modelos padronizados); na verdade, a proposta situa-se como uma crítica à Filosofia e a todo pensamento ocidental calcado na lógica opositiva. Sendo assim, suas formulações bem serviram a críticos da atualidade, sobretudo a escola americana (Paul de Man, Jonathan Culler, Geoffrey Hartman, J. Hillis Miller entre outros) como forma de *desconstrução* dos sentidos unilaterais que, uma vez legitimados pela tradição, excluíram ou abafaram uma infinidade de vozes que hoje querem fazer-se ouvir. Aliás, muito da contemporânea discussão sobre a abertura dos espaços políticos e acadêmicos, bem como a representação de outras vozes identitárias dentro dos acervos da cultura e da literatura, deve-se ao movimento feminista que, pelo poder da palavra e da ação, fez-se visível aos olhos anteriormente “míopes” de nossa tradição filosófica ocidental.

A reflexão derridiana que abre a *Gramatologia* apóia-se na dupla necessidade de pensar a Filosofia como um texto, um artefato construído a partir de uma teoria da linguagem e do signo calcada na possibilidade de representação (*suplemento*) do

discurso falado já não mais presente, e na necessidade de *desconstrução* dessa lógica que voluntária ou involuntariamente nega as subjetividades uma vez que pressupõe uma verdade, essência de todas as coisas. Ou seja, e retomando o exemplo fornecido por Evando Nascimento (2001, p.126) ao citar as falas irônicas do narrador de *A hora da Estrela* de Clarice Lispector, a criação da escrita acabou gerando a falsa ilusão de nomear as coisas como elas são (a cada *significante* corresponde um *significado*), possibilitando igualmente a materialização de outras coisas que não possuem corpo, através de um processo nominativo baseado na relação dicotômica de presença x ausência. Vejamos a passagem: “Mas que ao escrever – que o nome seja dado às coisas. Cada coisa é uma palavra. E quando não se a tem, inventar-se-à. Esse vosso Deus que nos mandou inventar” (LISPECTOR apud NASCIMENTO, 2001, p.126).

Para Derrida, a determinação do ser como *presença* em contraposição a uma *ausência* (o não ser que é a escrita) – que possibilita variantes como a essência, a existência, a substância, o sujeito, a transcendentalidade, a consciência, Deus, o homem etc. – não pode ser analisado senão dentro do mesmo processo que insere a escrita como representação. Para tanto, o pensador da *desconstrução* busca mostrar que a diferença em relação a si é constitutiva do pensamento (a lógica da dialética), e não há como refletir sobre essa diferença sem inscrevê-la na mesma lógica do desvio, impedindo, assim, a duplicação (a idéia de se pensar algo sempre em oposição a outra coisa). A solução apresentou-se com a criação da palavra *différance*, sonoramente igual à palavra francesa *différence* (diferença), um desvio inaudível (a troca da letra e pelo a) que demonstra a incapacidade de a escrita em ser réplica da fala. Eis a lógica derridiana da linguagem, para além do pensamento inscrito em uma relação de causalidade centrada na oposição; uma lógica capaz de propiciar a cada evento, leitura e vivência uma experiência singular.

Torna-se, a essa altura, bastante claro o fato de a crítica literária, sobretudo aquela empenhada na recuperação das vozes apagadas pela História, ter se apropriado dos questionamentos empreendidos por Derrida, pois a *desconstrução* possibilita o rompimento e a dissolução de idealidades excludentes, tais como: a individualidade criadora (a intenção autoral como sentido legítimo); a obra como totalidade reconhecível e representação da experiência vivida tal como ela é; a unidade da leitura; os conceitos de “gênero” (pares oposicionais masculino/feminino) concebidos como dado natural e de identidade estática; e os preceitos de forma erudita (em contraponto à popular), de expressão e singularidade de estilo.

Mesmo assim, é importante destacar que diferentemente de algumas equivocadas formulações, a *desconstrução* não propõe um movimento negativo de destruição,

de desarticulação ou decomposição do pensamento e da cultura, e tampouco pretende apenas a inversão dos pares opositivos criando um novo centro legitimado de produção de sentidos; pelo contrário, Derrida tenta apontar para um horizonte de pensamento em que essa oposição simplesmente não faça sentido, propiciando marcas de singularidade sob a inscrição da *différance*.

3.2 A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA: DISCUTINDO ORIGEM E ORIGINALIDADE

Com esse termo (a metaficção historiográfica), refiro-me àqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente auto-reflexivos, e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de personagens e acontecimentos históricos (HUTCHEON, 1991, p.21).

O conceito de *metaficção historiográfica*, desenvolvido por Linda Hutcheon em *Poética do pós-modernismo – História, teoria e ficção* (1991), é aqui admitido como base para a análise do romance de Scliar. No entanto, é necessário ressaltar que parte das reflexões empreendidas por Hutcheon também são abordadas por outros teóricos da literatura, sobretudo aqueles que se propõem a analisar as produções narrativas que se apropriam do discurso histórico; teóricos estes que optam por outros conceitos quando pretendem a definição desse tipo de obra. Portanto, embora admitamos o conceito desenvolvido pela autora de *Uma teoria da paródia* (1985) e reconheçamos a especificidade de sua reflexão dentre os questionamentos contemporâneos acerca dos atuais romances históricos, não nos restringiremos a abordar apenas sua obra.

Durante muito tempo, principalmente após o século XIX com a implantação da escola positivista, boa parte da pesquisa acadêmica embasada na reconstituição do passado histórico, buscando formular um registro que fosse o mais próximo possível da realidade social e material de uma determinada época, pautou-se apenas na interpretação do documental oficial, o que significa dizer, em conteúdos produzidos ou reconhecidos pela ordem vigente do momento.

Essa prática, amplamente criticada pelos historiadores da atualidade e exposta em *A pesquisa em História* (1989), edição organizada por Maria da Penha Araújo Vieira, configurou uma versão dos fatos muito exclusivista e disseminadora da ideologia

dominante, produzindo uma História pautada na visão dos vencedores das lutas travadas pela conquista do poder. Produziam-se, portanto, estudos embuídos de tom científico, progressista e linear que, se dizendo imparciais e objetivos, tornaram-se o conteúdo legitimado pelo Estado de uma dada tradição, que deveria ser difundido no ensino regular e veiculado pela imprensa oficial.

Não eram levadas em conta, até aproximadamente a segunda metade do século XX, produções críticas e de resistência à lógica do capital, saídas dos diversos segmentos sociais ou de culturas múltiplas e, em virtude disso, cristalizou-se uma historiografia unilateral que não assimila a simultaneidade dos acontecimentos e suas várias possibilidades de leituras derivadas dos infinitos focos de percepção.

Tais concepções nos remetem, dessa forma, à não-neutralidade da versão institucionalizada e aproxima o conteúdo entendido como histórico ao da ficção⁷, pois, no caso da historiografia tradicional, a narração nada mais é que o relato de um determinado ponto de vista privilegiado. Nesse sentido, a História, ou o discurso sobre a História (a historiografia), deixa de ser compreendido como verdade e passa a desfrutar do estatuto de criação cultural, abrindo espaço para questionamentos e debates sobre as formas de pesquisa e interpretação do passado.

Essa recente visada em encarar a plurifocalidade nos discurso de tempos anteriores é derivada dos atuais estudos da Nova História, uma estratégia de leitura engajada na recuperação das vozes esquecidas, oprimidas ou caladas pelo texto oficial. A tentativa é a ampliação do documental, incorporando escritas múltiplas produzidas pelas várias culturas, classes sociais e gêneros (ou orientação sexual), assim como também uma diversidade de tipologias discursivas, incluindo a literatura, as artes plásticas e visuais, a publicidade, os relatos da tradição oral e as narrativas de grupos outrora marginalizados. Valem também as leituras de fragmentos, rasuras, dizeres ocultos (ou implícitos) dos registros reconhecidos, ou qualquer que seja a técnica que propicie a configuração de uma versão mais justa e abrangente dos fatos.

Essa nova percepção dos acontecimentos passados sofreu um efeito bastante significativo em várias das composições artísticas da contemporaneidade, sobretudo dentro do romance, um gênero que se popularizou no século XIX, e que mesmo com a ascensão da indústria de entretenimento dos meios de comunicação de massa do século posterior, ainda

⁷ Vale lembrar que no passado anterior ao século XIX, as fronteiras entre Literatura e História eram muito porosas e ambas as disciplinas eram vistas como “ramos da mesma árvore do saber, uma árvore que buscava interpretar a experiência com o objetivo de orientar e elevar o homem” (HUTCHEON, 1991, p.141)

mantém um mercado fiel, principalmente àquele relativo ao romance histórico, sempre bem aceito pelo público.

Com relação às formas de composição da ficção embasada no passado real, objeto de nossa reflexão, é importante citar algumas alterações sofridas pelo gênero desde o momento de sua aparição até as atuais produções. Segundo Walter Scott⁸ (apud ESTEVES, 1998, p.129), a base para a classificação de uma obra como romance histórico situa-se na adoção de um pano de fundo historicamente construído através da descrição rigorosa da época, com figuras reais que ajudam a fixar o momento, juntamente com outros personagens fictícios compostos para amarrar a trama que deve obedecer às regras de verossimilhança, criando uma ilusão de realismo. Já aquilo que hoje consideramos o Novo Romance Histórico (ou *metaficção historiográfica*) funda-se, diferentemente dos critérios de Scott, na releitura crítica da História, revendo as formulações conservadoras e preconceituosas da historiografia tradicional, utilizando-se da carnavalização, dos pastiches e da paródia para a reconstrução (ou reescrita) desmitificadora do conteúdo original.

Em outras palavras, e de acordo com Seymour Menton (apud ESTEVES, 1998, p.134), as principais características do novo romance histórico, concentram-se em:

- distorção consciente da História mediante omissões, anacronismos e exageros.
- ficcionalização de personagens históricos bem conhecidos sem a necessidade de veracidade dos fatos e verossimilhança.
- presença da metaficção ou de comentários do narrador sobre o processo de criação.
- grande uso de intertextualidade, nos mais variados graus.
- presença de conceitos bakhtinianos de dialogia, carnavalização, paródia e heteroglossia, bem como utilização de agudo senso de humor.
- preocupação com a linguagem, propiciando alto grau de experimentalismo estrutural, que se transforma na ferramenta fundamental para a dessacralização do discurso repressor institucionalizado.
- narrativa híbrida, ou seja, apropriação dos mais variados gêneros de composição textual, incluindo o repertório popular (melodramático) da cultura de massa.

Como podemos constatar, a metaficção historiográfica responde às tendências pós-modernas das atuais produções que se apropriam dos discursos da tradição na incessante busca da configuração identitária. O diálogo com o passado torna-se uma forma de

⁸ Sir Walter Scott, escritor inglês do século XIX, autor de *Ivanhoe* (1819), romance histórico considerado o marco inicial do subgênero.

revisão e autoconhecimento do homem em crise, sejam em quaisquer de suas múltiplas representações culturais, fato que possibilita a variedade interpretativa reparadora de injustiças históricas, além de simbolizar uma estratégia de subversão do poder dominante. Nas palavras de Hutcheon (1991, p.146 -7):

A metaficção historiográfica sugere que verdade e falsidade podem não ser os termos corretos para discutir ficção [...] Romances pós-modernos afirmam abertamente que só podem existir verdades no plural, e jamais uma só Verdade; e raramente existe a falsidade *per se*, apenas as verdades alheias [...] A intenção do historiográfico com o metaficcional coloca igualmente em evidência a rejeição das pretensões de representação ‘autêntica’ e cópia ‘inautêntica’, e o próprio sentido da originalidade artística é contestado com tanto vigor quanto a transparência da referencialidade histórica [...] A ficção pós-moderna sugere que reescrever ou representar o passado na ficção ou na história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico.

Resta-nos destacar que nem todos os romances históricos, mesmos aqueles mais recentes, podem ser considerados pós-modernos ou tratam-se de uma metaficção. Segundo a autora do conceito, toda metaficção historiográfica tem como característica primordial ser auto-reflexiva, isto é, o objetivo dessas narrativas concentra-se em discutir a (in)capacidade que a escritura teria de captar a realidade ou reproduzi-la em “fato histórico”. Com o olhar do presente sobre o passado (as obras sempre trazem uma ótica contemporânea), esses romances apontam para um mundo de provisoriedade e indefinição, diluindo conceitos outrora vigentes tais como verdade e objetividade, demonstrando, ao mesmo tempo, as limitações presentes na elaboração do próprio discurso. Trata-se, portanto, de uma modalidade que se apropria da história sem pretender ser História, apresentando uma releitura crítica do passado através de uma multiplicidade de pontos de vista que enfatizam o caráter interpretativo da perspectiva de quem está narrando.

Além disso, o olhar é sempre *ex-cêntrico*, ou seja, o das figuras periféricas e marginalizadas pela historiografia tradicional. O pós-modernismo ambiciona a pluralidade e o reconhecimento da diferença e, sendo assim, rejeita a construção de personagens “tipos” (presentes em muitos romances históricos) que generalizam os comportamentos através de determinantes culturais. Há, pois, diferenças entre espaços, tempos e culturas e, dessa forma,

não há como crer na possibilidade de existir um microcosmo capaz de representar nossas complexas organizações sociais⁹.

O tom irônico e prosaico, bastante significativo entre as obras analisadas por Hutcheon, instaura a paródia do discurso histórico, bem como de outros textos canônicos de nossa tradição etnocêntrica, propondo uma narrativa não comprometida com o poder. A postura irreverente do narrador(a) *ex-cêntrico* dessacraliza o culto ao passado, abalando a estrutura dicotômica de uma linguagem erudita (nobre, elevada) em contraponto à popular, sempre rebaixada na hierarquia ainda defendida pela teoria literária.

Nesse sentido, podemos considerar o romance *A mulher que escreveu a Bíblia* como uma metaficção historiográfica pois, apropriando-se parodicamente de um discurso entendido como histórico por cristãos e não-cristãos do passado e do presente, ele igualmente questiona os fundamentos da própria escrita da História como construção discursiva próxima ao literário, apontando, ao mesmo tempo, para o olhar excludente da religião, uma instituição (seja esta católica ou não) formadora de preconceitos ainda regentes na sociedade. Dessa forma, será esta a postura por nós defendida: a de olhar para a obra de Scliar através de um enfoque desconstrucionista de discursos e verdades que privilegiam pontos de vista (sobretudo o do homem branco), estabelecem hierarquias, implantam a subserviência e educam para a resignação .

3.3 O IMPACTO DO FEMINISMO SOBRE A ESCRITA DA HISTÓRIA

Não nos parece novidade, aliás, temos nos detido sobre o fato desde o princípio deste trabalho, a constatação de que vivemos em uma sociedade que privilegia certos indivíduos, sobretudo aqueles que detêm o poder, seja este econômico, político ou concedido através de qualquer que seja o *status* conquistado. Também não é surpresa que nessa luta por melhores espaços, as mulheres, na maioria das vezes, saíram perdendo devido à força ainda vigente de discursos que, pautados na diferença do sexo, privilegiam o progenitor como superior e mais importante na tarefa da reprodução humana, e conseqüentemente em todas as demais atividades.

⁹ Percebemos, neste ponto, uma crítica à obra de Lukács ao considerar o romance histórico um microcosmo social capaz de representar a organização, os valores e as instituições de uma determinada época.

Ora, se nosso pensamento opera-se de maneira dicotômica e maniqueísta, como bem explana Derrida, nada mais natural que alguém estivesse na outra ponta da oposição, e se homem é sinônimo de superioridade (pelo menos sempre tem sido assim desde os “tempos bíblicos”), restaria inevitavelmente ao par mulher a posição inversa, a de inferioridade.

De fato, durante muito tempo as coisas imperceptivelmente foram concebidas assim (e há exemplos presentes até nos dias atuais), e dizemos imperceptivelmente porque em muitos casos nem mesmo as mulheres percebem a opressão por terem elas próprias recebido uma educação pautada na diferença, aceitando, portanto, o desígnio da subalternidade por acreditarem ser esta a “vontade de Deus”, o “sempre foi assim” cristalizado e naturalizado pelo discurso histórico e religioso.

Não podemos deixar de considerar também, agora já nos apoiando nos estudos de Pierre Bourdieu em *A dominação masculina* (1999), que na visão tradicional sobre a divisão do trabalho, sempre coube à mulher a educação dos filhos, sendo ela mesma reprodutora dos valores opressores à medida que repassa o discurso marginalizante dentro de uma prática cultural. A aceitação dessa *violência simbólica* inviabiliza a expressão da voz feminina, sendo a mesma derivada da tradição patriarcal que defende a idéia de o corpo da mulher ser seu destino, ou seja, os papéis sociais a ela atribuídos são tomados como sendo da ordem do natural posto que a mulher é “visivelmente” mais frágil que o homem. Sendo assim, coube ao sexo masculino a tarefa de tutor das práticas femininas, uma vez que essa opção histórica de se aceitar “o corpo como destino” acabou por reproduzir a lógica do sistema inculcando na consciência humana a noção de a diferença ser um dado natural.

Para exemplificar essa aceitação feminina frente a dominação imposta pelo universo masculino, basta retomarmos todos os estereótipos que construíram a imagem da mulher no passado, como os ideais de “mal necessário”, “demônio sedutor que desvia o homem da razão”, ou “a inveja do pênis” que desenvolveu os supostos traumas perseguidos pela psicologia etc. Se olharmos criticamente para essas construções, observamos que há sempre uma tentativa de minimizar o poder feminino, real fonte da reprodução humana na Terra.

Contudo, a partir das primeiras décadas do então século XX, o surgimento do movimento feminista começa a alterar esse quadro de hierarquias, pois as mulheres que tomaram no mercado os lugares dos homens entretidos e perdidos durante as duas grandes guerras, perceberam sua capacidade produtiva e intelectual, contestando um discurso que já

não mais fazia sentido à medida que elas apresentaram idênticas capacidades de liderança e produtividade braçal ou intelectual.

Mesmo assim, a força do discurso repressor e a dificuldade masculina de compreensão da igualdade continuaram produzindo escritos que justificavam as diferenças entre os gêneros, isso tanto dentro da historiografia quanto na literatura, que quando não apresentava a mulher como objeto da vontade do homem, simplesmente não a representava, omitindo sua presença e sua voz nos espaços públicos. Ou seja, segundo a autora medievalista Ria Lemaire (1994, p.58) em *Repensando a História Literária* (1994):

A história literária, da maneira como vem sendo escrita e ensinada até hoje na sociedade ocidental moderna, constitui um fenômeno estranho e anacrônico. Um fenômeno que pode ser comparado com aquele da genealogia nas sociedades patriarcais do passado: o primeiro, a sucessão cronológica de guerreiros heróicos; o outro, a sucessão de escritores brilhantes. Em ambos os casos, as mulheres, mesmo que tenham lutado com heroísmo ou escrito brilhantemente, foram eliminadas ou apresentadas como casos excepcionais, mostrando que, em assuntos de homem, não há espaços para mulheres “normais”.

Percebemos, portanto, que estamos imersos em dogmas que identificam a existência de uma “verdade absoluta” sobre a qual se baseiam todas as coisas, ou em outras palavras, a tradição ocidental priorizou a ótica masculina como centro produtor de sentido, e os casos de construções textuais elaboradas a partir de uma ótica feminina ou escritas efetivamente por uma autora, passaram a ser designados como ilegítimos ou menores segundo o cânone.

Por este motivo ainda, muitos textos medíocres foram incluídos no cânone e usados na consolidação do mito da continuidade e unidade de uma tradição masculina que dataria dos tempos de Homero. Por esta mesma razão, as literaturas não-ocidentais, assim como a contribuição feminina, foram, até muito recentemente, excluídas do cânone e das discussões acadêmicas. A história literária tem sido – com pequenas exceções – fundamentalmente etnocêntrica e viricêntrica (LEMAIRE, 1994, p.60).

No entanto, desde a década de 60 do século passado, com o desenvolvimento do pensamento e do movimento feminista, que ambicionavam conquistas políticas relativas aos direitos da mulher, muito tem aumentado o interesse de pesquisadores em eleger temas do universo feminino como objeto de estudo, isso tanto na área literária quanto em outras afins como a Sociologia, a Psicanálise, a História, a Antropologia, etc.

Tal empreendimento ampliou-se, sobretudo, com o advento do pós-modernismo, fenômeno que propiciou a afirmação não só da identidade feminina, mas também um deslocamento de percepção do centro (a ordem) do sistema, concebido a partir dos pressupostos do homem branco e economicamente abastado, para outras regiões relativas à periferia do mesmo, isto é, enfoques pautados na figura feminina, em outras etnias que não a branca ocidental ou sob a perspectiva de diferentes classes sociais. Portanto, é possível afirmar que já se vislumbra a afirmação de estilos alternativos marcados pela diferença, diversidade e imprevisibilidade que se distinguem pela riqueza de seu vocabulário, imagens e alusões.

No que diz respeito à crítica feminista, esta surge em meados da década de 1970 após a publicação de *Sexual Politics* da norte-americana Kate Millet, uma obra que finalmente diagnosticou uma tendência debatida na época: a experiência da mulher como leitora e escritora é distinta da masculina e por isso abre margem a mudanças no campo intelectual, além de gerar a quebra de paradigmas e descobertas de novos horizontes.

Em decorrência dessa publicação e como herdeiros de suas obras precursoras como as de Simone de Beauvoir e de Virgínia Woolf, os estudos da crítica feminista avançaram, sobretudo, em duas correntes: a francesa, encabeçada por Hélène Cixous e Julia Kristeva, e a americana liderada por Showalter. A primeira pauta-se basicamente nos argumentos pós-estruturalistas, embasados pelos conceitos de desconstrução (Derrida) e imaginário (Lacan), propondo a superação da lógica de pensamento por oposições (homem/mulher, superior/inferior...), instigada e gerada por um texto subversivo construído após a busca de uma linguagem interna (estágio pré-edípico) que, por sua vez, é anterior à instauração dos códigos padronizados – instituídos pela ordem vigente. Com relação à segunda corrente, trata-se da visão da mulher em duas perspectivas: uma encarando-a como leitora, propondo uma análise dos estereótipos femininos e sua pouca representatividade na literatura canônica; e a outra focalizando a mulher como escritora, traçando um perfil de estudo da história, do estilo, dos temas, dos gêneros e da estrutura dos textos literários de autoria feminina, considerando também que, para essas críticas, homens são passíveis de construir obras com olhares femininos após passarem pelo processo de desconstrução do pensamento por oposição, ou seja, masculino *versus* feminino.

Quanto à produção brasileira neste campo, poderíamos afirmar que até muito pouco tempo o tema não era reconhecido como objeto legítimo de pesquisa; basta fazer um balanço histórico das produções para constatar o descaso dos grandes centros científicos para com essas temáticas. Contudo, devido aos avanços internacionais na área, observamos a

partir da segunda metade da década de 80 a criação de grupos e associações de estudo da crítica feminista, além de conferir a inserção dessas abordagens em eventos já conhecidos nacionalmente. Tomamos como exemplos dessas novas práticas o *GT Mulher e Literatura* que integra a Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL), o *Seminário Nacional da Mulher & Literatura* que se destaca pela publicação dos trabalhos na área e, finalmente, a Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC) que muito tem contribuído para a divulgação desse novo arsenal teórico, assim como o que tem ocorrido com as edições posteriores aos *Seminários Internacionais Fazendo Gênero*, realizados em Florianópolis.

Percebemos um crescente aumento tanto nas produções teóricas brasileiras sobre o assunto – destacando os trabalhos e estudos de Maria Lúcia Rocha Coutinho, Cristina Ramalho, Helena Parente Cunha, Luíza Lobo, Zahidé Muzart, Elódia Xavier, e a própria Heloísa Buarque de Holanda (referência brasileira na área) entre outros tantos pesquisadores – como na própria literatura, em que vemos expandir gradualmente a presença de autoras entre os principais nomes da produção nacional, como os casos de Lygia Fagundes Telles, Nélide Piñon, Marina Colassante, Ana Miranda, Lya Luft, Maria Clara Machado, Ruth Rocha (essas duas últimas mais comprometidas com a literatura infanto-juvenil), Márcia Denser e a poetisa Adélia Prado. Para evidenciar a importância da produção dessas e outras escritoras, podemos citar uma recente publicação da Editora Record intitulada *As 25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (2004), uma organização de Luís Ruffato que já recebeu uma extensão: + *30 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (2005).

De acordo com as informações já coletadas, pode-se afirmar que o corpo teórico da crítica feminista, hoje, manifesta-se como um arcabouço satisfatório para a compreensão de literaturas de autoria feminina ou mesmo outras que busquem desconstruir os saberes hegemônicos na tentativa de proporcionar outros pontos de vista que levem em conta identidades e diferenças, sejam estas pautadas na “categoria” dos gêneros ou não.

Podemos concluir que os movimentos feministas das décadas de 50, 60 e 70 do século XX, empreendidos na conquista dos direitos das mulheres, mesmo que em um primeiro momento tenham sido considerados radicais por simplesmente desejarem a inversão do centro, foram os responsáveis pela abertura dos espaços de discussão sobre a construção da História e da própria história da literatura. A crítica feminista consolida-se, pois, como alternativa de análise e leitura, não só de obras de autoria feminina como também apresenta-se como crítica aos preceitos *falocêntricos* presentes na literatura canônica. Em outras palavras:

o discurso feminista abalou a ordem, proporciando os questionamentos de *descentramento* hoje tão caros à produção cultural da pós-modernidade.

Assim sendo, mesmo que a obra por nós selecionada seja de autoria masculina, é possível uma análise desconstrutora dos pressupostos *falocêntricos*, uma vez que se optou por dar voz a uma mulher, propiciando a quebra da dicotomia responsável pela criação do discurso que instala hierarquias e, conseqüentemente, a dominação. Portanto, o processo da desconstrução já foi primeiramente desenvolvido no próprio momento da criação, pois vemos autenticidade na fala da narradora de Scliar. Ao dar a voz a sua protagonista para recontar uma narrativa cerne do discurso patriarcal, o escritor gaúcho mobiliza uma estratégia discursiva completamente diversa daquela empreendida na obra a que o romance faz referência, desconstruindo o ideal de sacralidade através de uma linguagem subversiva, que questiona os postulados hierárquicos ao optar pela oscilação.

4 A NARRATIVA DE SCLiar COMO RELEITURA DA HISTÓRIA

Boa parte da obra de Moacyr Scliar, sobretudo a romanesca, concentra-se em revelar um microcosmo judaico como representação da realidade atual desse povo, numa construção que visa, através da memória e da luta pela sobrevivência, apresentar a identidade diferencial de um povo em constante peregrinação, sendo que os valores que o identificam concentram-se além do ideário de nação. Trata-se, em sua grande maioria, de narradores com a perspectiva do presente, que entrelaçam a herança da tradição com as marcas do mundo moderno (ou pós-moderno), revelando, assim, a *persona* do contador de histórias capaz de abarcar os registros escritos juntamente com a prática da oralidade disseminada de geração a geração. Nas palavras do escritor a respeito de sua formação:

Cresci ouvindo histórias. Porque tinham histórias a contar, eles: meus pais, meus tios, nossos vizinhos. Eram na maioria imigrantes. Da Rússia. Lá tinham vivido, como seus antepassados, em pequenas aldeias, em meio a uma lírica miséria, lendo a *Bíblia*, praticando a religião, e trabalhando como artesãos e pequenos comerciantes. A ruína do império *czarista*, nos anos que precederam a Revolução de 1917, acarretou também a destruição desse pequeno mundo. Sucediãem-se os *pogroms*, os massacres de judeus, apoiados pelo governo, que assim esperava desviar a atenção do povo insatisfeito. As comunidades judaicas da Europa Ocidental, mais ricas e cultas, resolveram fazer algo, e criaram uma companhia de colonização. Os navios de imigrantes, que o pintor paulista Lasar Segall tão bem retratou, cruzaram o oceano, trazendo milhares de pessoas para a nova Terra da Promissão: a América. No interior da Argentina e no interior do Rio Grande do Sul os colonos foram assentados, recebendo um lote de terra, ferramentas agrícolas, sementes. A experiência não deu certo. Não eram pessoas acostumadas às lides agrícolas; tudo lhes era estranho; além disso, a sangrenta revolução de 1923 no Rio Grande assustou os colonos e eles abandonaram as terras, dirigindo-se para as cidades. Quando meu pai chegou ao Brasil (minha mãe já nasceu aqui), a experiência da colonização judaica estava praticamente terminando. Mas as histórias ficaram. Contar histórias. Eis uma coisa que meus pais sabiam fazer particularmente bem, com graça e humor; sabiam transformar pessoas em personagens, acontecimentos em situações ou cenas (SCLiar, 1996, p.20-1)

Vemos igual importância dada tanto à leitura quanto à tradição oral, presente na prática de se contar histórias, na trajetória de Scliar. Herdeiro dos primeiros hebreus, o autor gaúcho admite que a *Bíblia* foi uma influência importante para seu futuro ofício, o de escritor (sabemos que o autor desenvolve paralelamente a sua atividade de criação textual à profissão de médico, especialista em saúde pública). Contudo, a leitura da “primeira grande

obra” por ele realizada, não é feita a partir de uma ótica que a qualifica como sagrada e incontestável, mas como um registro literário que, mesmo contendo certos indícios históricos, tem como principal característica a criação e relatos de situações e personagens (humanas e divinas). O estilo conciso (ou econômico como prefere designar), direto e a incrível capacidade de encaixar uma narrativa na outra, tornou-se uma herança e uma fonte de inspiração para Scliar e outros tantos escritores judeus, assim como Kafka, uma referência de Moacyr não só por absorver os preceitos estéticos da *Bíblia*, mas por ressignificá-los em temáticas que contestam a autoridade do poder e a falta de humanidade entre os homens, tudo feito através de um humor sombrio, o conhecido humor judaico.

Romances como *O centauro no jardim* (1980), *A estranha nação de Rafael Mendes* (1983), *Cenas da vida minúscula* (1991) e *A majestade do Xingu* (1997) destacam momentos diferentes da escrita de Scliar e revelam seus vários olhares sobre a trajetória da imigração judaica para o Brasil. O primeiro romance apresenta-se como inaugural para a abertura de um olhar anteriormente centrado no bairro do Bom fim em Porto Alegre (contexto de suas obras escritas na década de 70) para uma expansão que abarcará o judeu na extensão do território brasileiro. Guedali, o centauro protagonista, se desloca do Rio Grande do Sul para São Paulo, em uma trajetória que busca compreender o porquê de ser ele diferente (e ter que carregar esse estigma) dos demais indivíduos que o cercam. É o filho de imigrantes judeus russos, portador de uma estranha anomalia que nos concederá no desenvolver da narrativa o relato de uma fantástica cirurgia reparadora no Marrocos. Vemos, assim, que a temática concentra-se na discussão da alteridade que, embora focalizada na identidade judaica, igualmente questiona os ideais de nacionalidade e miscigenação formadores de nossa “brasilidade”, fato imprescindível para ver a obra de Scliar além do microcosmo da colônia judaica, apresentando um painel ou panorama (dentre os muitos possíveis) de nossa realidade.

A estranha nação de Rafael Mendes, discute não só a trajetória de uma família judia, herdeira direta do profeta Jonas engolido por uma baleia, perseguida num êxodo que se estende no espaço e se prolonga no tempo, como também destaca a crise de identidade do herói que sofre perdas econômicas e afetivas. Há portanto, uma discussão que explora e questiona a História à medida que apresenta o fortalecimento da burguesia urbana no Brasil à custa de perdas pessoais e sociais, bem como a narração de inúmeras peripécias como os judeus perseguidos, a Inquisição, revoluções (Farroupilha, Revolução de 1930 no Brasil e o crescimento do Estado Novo), presságios, sonhos, mitos e todos os processos que transformaram os judeus em cristãos-novos, sem, contudo, se esquecerem de sua origem e de sua tradição calcada na crença e na obediência a Deus.

Quanto aos dois outros romances citados, ambos mantêm a temática da imigração e a discussão da alteridade. Em *Cenas da vida minúscula* encontramos o *baixinho*, o narrador-protagonista herdeiro de uma família de homens minúsculos, os pioneiros com cerca de 10 cm, trancado em seu apartamento, um lugar onde isola-se e apega-se a todos os objetos e relíquias capazes de o retrocederem ao passado na tentativa de encontrar respostas a seus fracassos pessoais; enquanto em *A majestade do Xingu*, o narrador, em um hospital já à espera da morte, narra a seu médico as aventuras de seu suposto companheiro de viagem na travessia do Atlântico, Noel Nutels, um judeu russo que imigrou com a família para a América fugindo das perseguições aos judeus realizadas por anti-semitas às vésperas da revolução de 1917. Calcado em trechos da história do Brasil vistos a partir do olhar do narrador, o romance relata a vida de uma personagem histórica amplamente conhecida na década de 70 do século XX que, ao se tornar médico sanitaria, lançou-se aos interiores do país em expedições que visavam oferecer atendimento às comunidades indígenas.

Em ambas as narrativas, vemos o apagamento do narrador, o primeiro sem objetivos e perspectivas para o futuro, saudosista mas crítico de um passado heróico e desbravador que o constitui e o impede de seguir adiante devido a suas limitações e frustrações, e o segundo ofuscado pela luminosidade de Noel Nutels, o homem que admirava e desejava ser em nome de uma tradição que sente não representar por ter-se tornado acomodado, por constatar não ter feito a diferença no mundo.

Resumindo, segundo os exemplos elencados, os narradores de Scliar, sejam protagonistas da trama ou não, assumem a tarefa impossível de traduzir o passado; impossível porque eles próprios mantêm a consciência de que tal tradução só pode ser conseguida através da imaginação e da memória. Há, pois, uma apropriação e um afastamento da História à medida que incorpora fatos e acontecimentos descritos em boa parte de nossa historiografia, mas igualmente os (re)conta através da memória seletiva que um indivíduo incorporou da tradição. Nas palavras de Maria Luíza Remédios (2004, p.83) no artigo intitulado *A Viagem, a Memória e a História*:

Pode-se pensar num Scliar em constante diálogo com a história e que faz, muitas vezes, da ficção, instrumento desse diálogo, pois, apesar de não privilegiar a história em detrimento da ficção, nem supor a dissolução dessa naquela, lida com o mundo vivido, relacionando-o a seu universo imaginário. O trabalho com a história revela o texto de Scliar como um texto que recebe interferências de outros, porque está aberto aos diálogos a serem travados com diferentes momentos históricos e com outras percepções do tempo em sua fugacidade.

Vemos, portanto, que o enfoque no judeu expatriado e marginalizado é ponto privilegiado na narrativa de Scliar; aliás, há muito de sua biografia em sua obra, mesmo assim, também percebemos outras vozes que igualmente se fazem ouvir. Em *Sonhos Tropicais* (1992), a personagem Oswaldo Cruz, tão cara aos relatos da historiografia brasileira, torna-se protagonista de uma narrativa que o envolve na trama que culminará com o episódio da Revolta da Vacina, uma das mais polêmicas batalhas sociais e políticas brasileiras. O jovem Oswaldo, recém-formado em medicina, viaja a Paris onde entra em contato com cientistas influenciados pelos dogmas positivistas e evolucionistas desenvolvidos a partir da obra de Charles Darwin, que o convence da importância de “higienizar” o Brasil. Sendo assim, o estrepante médico, muito bem conceituado pela elite brasileira (afinal estudou no instituto *Pasteur*), engaja-se na campanha Estatal de vacinação contra as moléstias epidêmicas, num ambiente material e intelectualmente pobre, que mesmo tendo nomes como os de Adolfo Lutz e Vital Brasil, demonstra o descompasso existente entre a empresa civilizadora e a realidade miserável. Todavia, o real interesse primeiro-mundista concentrava-se na necessidade de adquirir mercado consumidor para os então descobrimentos científicos e a obrigatoriedade da vacinação acabou por configurar-se em uma revolução popular contra as imposições do Estado, que em nome do comércio e das relações internacionais, desconsiderava os valores morais presentes na cultura periférica. Ou seja, Oswaldo Cruz, na narrativa de Scliar, deixa de ser considerado o herói salvador do povo, para tornar-se apenas um homem comum, influenciado e deslumbrado com o primeiro mundo.

Várias outras vozes e várias formas de ser brasileiro também estão presentes nos romances, tais como pequenos comerciantes e membros da classe popular e do proletariado (perceptíveis em *A estranha nação de Rafael Mendes* e *Os leopardos de Kafka* entre outras obras), índios (*A majestade do Xingu*), pais e mães imigrantes de vários territórios distintos (presentes em muitas obras), comunistas (*Mês de cães danados* e *Os leopardos de Kafka* etc.) e mesmo as mulheres que, embora não apareçam quantitativamente dentro das obras, são figuras importantíssimas nos romances *Os Deuses de Raquel* (1975) e *A mulher que escreveu a Bíblia* (1999).

Talvez o intervalo de tempo existente entre a criação dos dois romances de Scliar que apresentam protagonistas femininas seja significativo. A primeira obra apresenta o bairro do Bom Fim em Porto Alegre a partir da ótica de uma mulher ousada para seu tempo, uma mulher que assume o desejo e a prática sexual como primordiais a sua existência, questionando a instituição do casamento e os preconceitos da colônia judaica que a impedem de formalizar seu relacionamento com um *goy* – não judeu. Frustrada, solitária e enrijecida

pela prática do comércio (é ela quem assume o patrimônio da família), Raquel acaba por rever sua história, e nesse processo desemboca em uma teia de histórias entrelaçadas de outras tantas mulheres judias. Contudo, a crítica elaborada a partir desse romance o qualifica como menor dentre outras narrativas do autor (o que provavelmente ocorra devido ao fato de ser esta uma de suas primeiras tentativas de longa ficção), e por coincidência a má recepção da crítica ou simplesmente pela opção de priorizar outros olhares, a voz feminina na obra de Scliar fica oculta até a criação de *A mulher que escreveu a Bíblia* em 1999.

É declarado pelo autor que aquilo que o motivou a compor o romance, ou novela como Scliar adota, foi a proposta de Harold Bloom em *O livro de J* (1992) de que trechos do Velho Testamento foram escritos por uma mulher. A obra do crítico americano trata, na verdade, de uma hipótese calcada no anonimato dos primeiros cinco livros da *Bíblia* e na suposta diferença de estilo existente entre estes e os outros livros pertencentes à obra. O resultado constitui-se na recuperação de uma voz ocultada pelas revisões e edições empreendidas no tempo, sendo esta uma voz crítica, irônica e ousada para a época, uma voz que pode ter ocultado no anonimato sua verdadeira identidade, a de uma mulher.

A idéia pareceu instigante ao escritor gaúcho que abraçou a possível autoria feminina para o livro sagrado, e sob a vigência de ser a memória de uma vida passada, delegou a uma mulher de nossa era a possibilidade de escrever o primeiro grande relato da História. Há, contudo, certas restrições da crítica não especializada (disponível nas páginas da internet¹⁰) em aceitar o romance como digno do autor, e os argumentos baseiam-se em encontrar na obra repetições de inúmeros clichês tais como “terapia de vidas passadas” e relatos de experiências sexuais próximos a filmes hollywoodianos ou tirado das ilustrações de *As 1001 Noites* e *Kama Sutra*.

Ora, se o romance estivesse tão imerso no quesito lugar-comum, não teria sido vencedor do Prêmio Jabuti 2000, e tampouco alvo de pesquisas acadêmicas na área de Letras¹¹. O que observamos é a reciclagem desses “sub-produtos” em um processo nomeado por Irleamar Chiampi (1996, p.78) como a despragmatização dos conteúdos pertinentes à cultura popular e massiva, através de uma incorporação que os revigora de sentidos quando entram em contato com a tradição e os signos da cultura erudita.

¹⁰ Disponível em <http://polzonoff.com.br/?p=75>, acesso em 11/09/2005.

A despragmatização supõe sempre uma transcodificação. Logo, as perdas e ganhos processadas pela transcodificação é o que nos mostrará até que ponto a reciclagem literária altera a percepção dos códigos originais, valendo-se da memória inscrita nos resíduos reaproveitados para gerar, com a informação nova, o ideograma que se propõe a desconstruir a cultura latino-americana.

Isto posto, podemos dizer que, ao apropriar-se de textos da historiografia, da religião, bem como de toda uma tradição popular calcada na oralidade, que em tempos pós-modernos funde-se com os conteúdos da mídia, Scliar atualiza o relato, incorporando vozes caladas nos registros oficiais. Nesse sentido, a reciclagem não significa falta de originalidade e tampouco plágio de conteúdos e estilos diversos, mas uma tentativa de abarcar o imaginário social composto por diversos discursos presentes em nossa herança cultural. Ou seja, *A mulher que escreveu a Bíblia* pode ser vista como uma obra que reflete sobre a escrita da História à medida que incorpora um outro olhar sobre a mesma (olhar este anteriormente marginalizado), inserindo igualmente outras linguagens que desconstróem os padrões instituídos pelo cânone.

Há várias pesquisas acadêmicas sobre a obra de Scliar, publicações, teses e dissertações produzidas em território nacional e em programas de pós-graduação diversos, que analisam e refletem sobre sua criação. Contudo, ainda é prematuro afirmar existir uma reconhecida fortuna crítica sobre o autor, visto que o mesmo continua em atividade e muitos dos estudos produzidos são recentes e, às vezes, simultâneos à publicação das obras.

No estudo *O bom fim do Shtetl: Moacyr Scliar (1990)*, Gilda Szklo analisa as personagens da ficção sclieriana, as quais ela denomina “as criaturas de Scliar”; personagens estas impelidas por uma realidade hostil a desenvolverem uma visão carnavalesca do mundo, marcada pela ironia e pelo confronto entre a fantasia e a realidade, numa narrativa fértil em imagens simbólicas. Seu enfoque concentra-se no romance *A guerra do Bom Fim (1972)*, mas efeito similar é perceptível em quase todas as obras de longa ficção do escritor gaúcho em que suas personagens, principalmente as protagonistas, quase sempre são seres fracassados à procura de uma identidade própria, possivelmente perdida no passado. “O que se impõe reconhecer e enfatizar é essa correlação de fracasso e grandeza que integra o seu universo de paixões e aponta para a intertextualidade e a paródia” (SZKLO, 1990, p.18).

Há igualmente outros trabalhos que destacam o recurso ao fantástico muito presentes nas obras de Scliar, sobretudo nos contos, estudos que em suas análises valorizam

¹¹ Há uma tese de doutorado a respeito do romance em que o enfoque concentra-se na análise da ironia e da recriação paródica – GUIMARÃES, 2005.

imagens e temáticas próprias da pós-modernidade, vários enfoques na construção textual e nos princípios estéticos, além de investigações de componentes míticos e pesquisas que buscam explicar como a realidade é apropriada e transfigurada na ficção do autor. Contudo, o que essencialmente nos interessa são as produções que discutem a relação História-ficção, uma constante nos romances do escritor eleito para a cadeira 31 da Academia Brasileira de Letras.

Sob o título *Dialética do resgate: uma leitura de Moacyr Scliar* (1985), Silvia Palma Sampaio Ciccu apresenta na UNICAMP sua dissertação, propondo uma análise das obras produzidas entre 1970 e 1980 que tematizam a imigração judaica. O trabalho destaca a presença do mito como componente fundamental na construção das narrativas, bem como a própria experiência de vida do escritor transformada em trajetória de suas personagens.

Outro trabalho de destaque é a dissertação de Maria Tereza Selistre, cujo título é *História e ficção: A estranha nação de Rafael Mendes e A jangada de pedra* (1991), defendida na PUCRS. Trata-se de uma pesquisa que se utiliza do instrumental da literatura comparada para estabelecer e explicar as relações existentes entre as obras de Scliar e José Saramago, mostrando de que forma ambas apropriam-se e subvertem o discurso da História. A mesma autora dedica-se, já no doutorado, a pesquisar outro romance de Scliar, *Os Deuses de Raquel*, também propondo o diálogo com outras obras latino-americanas do período de 1960 a 1990, tendo como intuito delinear as variações na evolução e na problematização da protagonista feminina dentro da seleção esboçada. A tese, defendida em 2000, na mesma instituição em que desenvolveu o mestrado, apresenta-se sob o título *Retratos da mulher na literatura: Brasil e Argentina*.

Rozangela Alves Vilas Boas analisa *A estranha nação de Rafael Mendes* com o suporte das teorias da Nova História e o conceito de metaficção historiográfica na dissertação *Aspectos da metaficção historiográfica na obra A estranha nação de Rafael Mendes de Moacyr Scliar* (2001). A relação história-ficção é bastante evidente neste romance e por isso também muito estudada em outros trabalhos de pós-graduação, bem como em artigos publicados em anais ou revistas científicas.

Talvez a mais completa análise (em termos quantitativos) que ressalta a presença do discurso da História na obra de Scliar, por nós encontrada, seria o trabalho de Ana Cecília Água de Melo, que defendeu a dissertação *Humildes livros, bravos livros: cenas da história brasileira na ficção de Moacyr Scliar* (2004), em que destaca a presença do foco narrativo de primeira pessoa como princípio do olhar subjetivo sobre os acontecimentos e a

realidade, em romances das décadas de 70 e 90: *Mês de Cães Danados*, *Cenas da Vida minúscula*, *Sonhos Tropicais* e *A majestade do Xingu*.

Por fim, e mesmo cientes de que há muitos estudos a que aqui não faremos referência (sobretudo àquilo que diz respeito aos contos, crônicas, ensaios e à literatura infanto-juvenil), encerramos o capítulo destacando o mais recente lançamento de ensaios críticos sobre a obra do escritor: *O viajante transcultural: leituras da obra de Moacyr Scliar* (2004), organizado por Regina Zilberman e Zilá Bernd. A obra é dividida em cinco segmentos: “Histórias de um escritor”, cuja a abordagem central está na relação biográfica do escritor com sua obra; “Leituras do Romance”, que consiste em quatro artigos sobre diferentes obras, enfocando as temáticas da viagem, da memória, da História, a figuração do duplo e a busca pela identidade perdida; “Leituras do Conto”, que aborda parte da obra de curta ficção do autor gaúcho; “Leituras Comparadas”, que relacionam a criação literária de Scliar com a de outros escritores contemporâneos através de aproximações temáticas; e finalmente uma apresentação panorâmica da “Obra e Fortuna Crítica” de Moacyr. Trata-se, em linhas gerais, de uma compilação de textos de conhecidos críticos literários do Brasil e do exterior que estudam, em conjunto, a obra do autor filho de imigrantes judeus.

Ainda, vale a pena ressaltar que Scliar continua em intensa atividade produtiva: hoje já são mais de 82 livros publicados entre ensaios, romances, coletânea de contos e crônicas, além de literatura infanto-juvenil, sendo que muitos deles foram traduzidos para mais de oito idiomas. Publicou em 2005 o romance *Na noite do ventre, o diamante*, pela editora Objetiva (3º lugar no prêmio Jabuti de melhor romance) e lançou em julho de 2006 outro romance, *Os vendilhões do templo*, publicado pela Cia. das Letras, sendo ambas as narrativas igualmente centradas na retomada do passado através do olhar presente, tudo visto pela ótica perscrutadora que dessacraliza a história oficial e o discurso ideológico da Igreja, tal como identificamos em *A mulher que escreveu a Bíblia*.

5 O OUTRO LADO DA HISTÓRIA: A VOZ FEMININA EM A *MULHER QUE ESCREVEU A BÍBLIA*.

Ah, por que foi fazer isso, por quê? Então o mais sábio dos mortais, o homem que falava com os pássaros, não sabia que há segredos que não se devem desvendar, véus que não se podem remover? (SCLIAR, 2003, p. 67¹²).

A Mulher que escreveu a Bíblia é a narrativa de uma personagem feminina, uma mulher feia e inteligente que após sofrer uma decepção amorosa, opta por consultar-se com um terapeuta de vidas passadas na tentativa de reencontrar-se ou se autoconhecer. Contudo, tal busca também está presente no próprio terapeuta que, frustrado com a antiga profissão de professor de história, passa a atuar no ramo esotérico. No entanto, mesmo que a prática do consultor seja autodeclarada “charlatã”, a mulher alega atingir seus objetivos após longas sessões, entregando ao guia (agora apaixonado por ela) o resultado de sua procura sob a forma de um texto relatando suas aventuras em uma vida anterior, como esposa do rei Salomão e primeira autora de um grande empreendimento para a humanidade, a *Bíblia*. O segundo capítulo é essa narrativa, a da vida regressa dessa mulher que mesmo feia fez-se reconhecer pelo mérito de ser letrada em uma sociedade que não admitia tal prática a alguém do sexo feminino. Além disso, é importante destacar que a narradora não possui nome próprio, intitula-se apenas como “*a feia*”, e por isso revela-se como voz manifesta de um determinado grupo subjugado, alijado por uma ordem de representação que valoriza certos padrões.

Ampliando um pouco nossa síntese da *diegese*, apontamos para o fato de a narrativa do segundo capítulo iniciar-se exatamente no momento de entrada da protagonista na vida adulta. A feiúra da narradora é fundamental para o desenrolar de sua trajetória, pois é a causa de seu ingresso no universo das letras. A descoberta dessa feiúra ocorre justamente quando a moça encara-se num espelho – objeto pecaminoso na cultura hebraica por incitar a vaidade – ao completar dezoito anos. É, portanto, ao ingressar na maturidade que a narradora inicia sua trajetória rumo à libertação dos discursos que a aprisionam, e não só os que se referem aos padrões estéticos, mas todos aqueles que a impossibilitam de ser ou fazer algo em

¹² A partir daqui, as referências ao romance serão apenas descritas em números de páginas, excluindo, assim, a citação bibliográfica completa. Utilizamos como fonte a publicação: SCLIAR, M. *A mulher que escreveu a Bíblia*. São Paulo: Planeta De Agostini, 2003.

nome de uma determinada conduta moral. Ironia ou não, a descoberta desencadeada por meio do espelho, objeto recorrente na obra de muitos autores e cristalizado na narrativa de Machado de Assis como a representação da máscara social (o eu construído como *persona*, representação da pessoa pública), torna-se a simbologia do autoconhecimento através do outro; ou seja, após ver-se no reflexo, na imagem construída, as máscaras impostas pelos discursos começam a cair. Vejamos, então, a passagem que narra a descoberta da feiúra da protagonista, o reconhecimento da não-adequação aos padrões vigentes:

Desde a infância eu suspeitava disso, de que era feia. As outras meninas da aldeia, bonitas em geral, relutavam em brincar comigo; quando eu aparecia, davam um jeito de escapular, rindo à socapa. Ora, eu não era aleijada, nem estúpida; por que fugiam? Era algo que viam em mim, e de que não falavam. Assim, e por incrível que possa parecer, só fui descobrir a extensão de minha fealdade aos dezoito anos (p. 19).

O que temos na revelação anunciada pelo espelho, é uma espécie de presságio ao que estava por acontecer. A simbologia do objeto como reflexo da verdade, da sabedoria, do conteúdo do coração, da consciência e da alma, segundo os mais variados mitos, sobretudo do Oriente (CHEVALIER, 1995, p. 393 – 397), faz-se presente nessa passagem que visa a ser o ponto de mudança ou transformação da narrativa. Nesse sentido, o espelho pode tanto refletir a realidade construída (a máscara) como pode inversamente revelar uma outra realidade anteriormente obscura ou ocultada pela imposição dos padrões; uma segunda ordem que, uma vez descoberta, faz o indivíduo despertar para um novo universo de libertação.

Além disso, torna-se importante atentar para a simbologia do espelho na *Bíblia*. A revelação da identidade e da diferença por meio desse artefato dá origem à queda de Lúcifer, o anjo que conhece a “verdade” do poder divino através do reflexo e, por isso, passa a almejá-la. Eis, portanto, a fonte da premissa que destaca o aspecto dúbio do espelho, isto é, o do terror que inspira o real conhecimento de si, abarcando tanto a máscara quanto a verdade da alma. Um reconhecimento que afasta os homens, pois o homem se utiliza do homem como espelho, daí a necessidade da imagem invertida visto que o coração humano é o espelho que reflete Deus e o Pai não pode ser apreendido em sua totalidade, fato que poderia suscitar no homem a ambição de também querer tornar-se o Todo Poderoso (assim como fez Lúcifer): “*E todos nós, como o rosto desvendado, contemplando, como por espelho, a glória do Senhor; somos transformados de glória em glória, na sua própria imagem*” (2, Cor., 3, 18).

Vemos, portanto, uma possível associação entre as trajetórias de Lúcifer, o anjo decaído, e a feia, visto que ambos descobrem por intermédio do espelho a real fonte do poder que os acorrentava a posições subalternas. Trata-se da aceitação de uma verdade centralizadora, cuja representação maior presume-se ser Deus, e não da existência perene da mesma que inviabilizaria a escolha de um outro destino. Dessa forma, o que os prendia é o discurso de um poder regulador construído historicamente e não a existência perpétua desse poder, representado na imagem de Deus. Uma constatação que, uma vez percebida, foi capaz de banir Lúcifer dos céus para tornar-se “o senhor dos infernos” e fez com que a feia almejasse algo além da vida doméstica.

Não devemos nos esquecer também que, embora a obra remeta-se a tempos longínquos, a voz da narração é contemporânea a nossa era e, sendo assim, o questionamento da afirmação do eu mediante a inclusão de signos estéticos ditados pela moda é uma discussão elaborada por uma mulher de finais do século XX, estando esta bastante incomodada pelo fato de ter que se adaptar a duras penas à ditadura do padrão estético imposto pelo mercado de consumo. Ela questiona, portanto, os padrões que a qualificam como “a feia”, discutindo também a forma de estabelecimento das identidades que, em tempos de pós-modernidade, são estruturadas mediante uma espécie de escravidão à moda, cuja consequência imediata é o desperdício e a exclusão, já que a afirmação do eu reduz-se ao ato de gastar (SARLO, 1997). Nesse sentido, acreditamos que a opção de Scliar pela feiúra de sua protagonista, ou seja, uma mulher que foge aos padrões instituídos, não está relacionada a clichês do tipo “só poderia ser inteligente e interessar-se pelo conhecimento e pela leitura porque era feia”, e sim à representação desse signo como forma de não-adequação às regras ditadas pela moda, uma atitude de subversão.

Aliás, durante o transcurso da trama, o impacto da imagem revelada pelo espelho nas primeiras páginas da narrativa ameniza-se à medida que a mulher passa a compreender que a definição de beleza é uma questão cultural, muito mais relacionada com a postura por ela adotada do que com atributos naturais. Assim:

Naquela noite, olhei-me num espelho. Mais uma vez, achei que havia mudado: minhas feições agora eram um pouco menos duras, a expressão dos olhos um pouco mais doce. Eu tinha a certeza de que estava a caminho – na vida e no texto. (p.143)

Portanto, na prévia do enredo percebemos uma importante característica que vai ao encontro de nossa interpretação do romance como releitura crítica da História, no sentido de desfrutar o próprio texto de uma convergência de tempos, isto é, da intervenção do presente no texto do passado, declarada sob a forma de memória de uma vida anterior; recurso que possibilita aparições de anacronismos e encaixa a obra na classificação de Novo Romance Histórico ou Metaficção Historiográfica.

Esse processo de criação, de encaixar a narrativa do presente na descrição do passado por meio da voz de uma mulher contemporânea ao nosso tempo, é realizado por Scliar desdobrando a obra em dois capítulos. O primeiro inicia-se como uma espécie de prefácio, escrito em itálico, fato que confunde o leitor que em um primeiro momento pensa tratar-se da voz do próprio autor, até que bastante impressionado com a confissão do narrador em admitir ter-se tornado terapeuta de vidas passadas por falta de opção e estar agora apaixonado por uma de suas clientes, acaba por concluir que na verdade já entrou na ficção, sendo o relato uma experiência vivida por uma das personagens da trama.

O que temos, então, são duas narrativas distintas, porém encaixadas. A primeira bastante breve (11 páginas), em que o narrador é um homem, o antigo professor de História (que, diga-se de passagem, não possui nenhum embaraço em manipular e subverter seu próprio objeto de estudo), e a segunda é o relato da vida passada de uma mulher, a querida cliente alvo da paixão não correspondida do professor, que relegou a um diário o resultado de suas regressões realizadas nas sessões terapêuticas. O encaixe dá-se no momento em que o “apaixonado” vai ao encontro da amada que acaba por abandoná-lo em nome de um antigo relacionamento, deixando para ele o diário que narra suas experiências regressas; experiências estas que possibilitaram à mulher entender no presente o porquê de seus sortilégios e a tomar novas atitudes. Dito de outra forma, o momento em que entramos na narrativa de tempos longínquos corresponde ao momento em que o professor inicia a leitura do diário.

É importante atentar para a relação existente entre as duas profissões do narrador da primeira parte do livro. Num passado pouco distante, ele é o professor de História, cuja prática, segundo seu próprio relato, pautava-se pela transmissão da verdade de tempos anteriores a seus discípulos nada interessados no assunto, pois estavam apenas preocupados com o presente imediato e as implicações deste na experiência do agora.

O salário era baixo, a escola sem recursos, mas o que mais me chateava era o fato de que os alunos não davam a mínima para a disciplina. Para que a gente precisa saber dos egípcios, perguntavam, dos faraós, esses caras já morreram há tanto tempo. (p. 9)

O professor viu-se, dessa forma, frustrado, pois a escolha de sua profissão era uma homenagem decorrente da trajetória sindicalista de seu pai, um marxista convicto, crente que a realidade é determinada pelas condições materiais de uma dada época e que seu sofrimento, derivado da opressão instituída pelas lutas de classe, só poderia ser extinto através da força e do engajamento político. Segundo essa versão, a tomada de consciência sobre a ordem do sistema é a única possibilidade de desmascarar a ideologia capitalista de mais e menos favorecidos tendo em vista a implantação de uma sociedade igualitária e justa. Vejamos, portanto, a passagem em que o narrador apresenta a paixão do pai pelo materialismo histórico marxista:

A obra de Marx dizia, olhos úmidos, foi para mim uma revelação. Na verdade lera apenas um resumo de O capital, mas tinha sido o suficiente: de repente tudo ficara claro a seus olhos, a História tinha um sentido; mais, tinha leis. Foi por causa desses papos que escolhi História? Acho que sim. Era como se eu o indenizasse, compreende? (p.8)

Acostumado a tais discursos, o professor percebe que as leis sobre as quais julgava ser regida a História simplesmente não faziam mais o menor sentido, visto o desinteresse de seus alunos. A crença na utopia de que a realidade seria transformada após a grande revolução ficara cada vez mais distante; além disso, seu pai já estava morto e a profissão que escolhera não lhe garantia o suficiente para ter uma vida confortável. Percebeu, então, em uma de suas últimas tentativas de motivar os aprendizes a “*caminhar pelos labirintos do tempo*” (p.11), que a solução estava diante de seus olhos: em uma dinâmica que tinha como objetivo interpretar no palco a trajetória de uma personalidade histórica, um de seus alunos descobriu que em uma outra vida teria sido “*um rei poderoso e cruel, desses monarcas que não hesitam em mandar matar os inimigos*” (p.10). A revelação modificou a conduta do menino, antes tímido e subserviente, e abriu caminhos para o professor desenvolver uma outra atividade, a de terapeuta de vidas passadas.

Sim, algo tinha acontecido, algo extraordinário. Ele não estava apenas representando um papel; estava vivendo uma existência diferente. Tinha voltado ao passado [...] Aturdido, eu não sabia o que pensar. Mas logo dei-me conta das extraordinárias possibilidades que o caso do garoto me proporcionava. Um novo caminho abria-se diante de mim: eu me descobri terapeuta de vidas passadas [...] o sucesso foi imediato (p. 11).

Seus conhecimentos e estudos não tinham sido em vão, agora ele poderia oportunizar às pessoas o recuo no tempo para encontrarem sua verdadeira personalidade. Conheceu, assim, a melhor fórmula de olhar para o passado, desta vez sem pudores, isto é, agora ele poderia finalmente utilizar a trajetória da humanidade como bem quisesse, almejando a um único objetivo, o de compreender os reais motivos que o levaram, justamente com seus clientes, à crise, ao *descentramento*, à perda da utopia e do sonho, resultando em identidades abertas, contraditórias, inacabadas e fragmentadas (HALL, 1999). Pela primeira vez, ele poderia manipular a História em vez de ser manipulado por ela, poderia propiciar às pessoas a possibilidade de viverem uma experiência diferente, atitude também presente na redação do diário elaborado por sua cliente quando afirma:

[...] queria entender o passado – tarefa complexa, projeto gigantesco para o qual eu fora mobilizada: o livro não seria apenas o pretenso monumental cultural, seria um farol no tempo, uma resposta ao enigma [...] Esse era, pois, o verdadeiro objetivo do texto em que eu trabalhava: a História como exorcismo [...] Também eu vagava pela vida em busca de meu lugar. Eu também me sentia escorraçada, marginalizada (p. 175 - 6).

O que temos é um esconjuro, um “exorcismo” declarado dos “espíritos maus” ou maus discursos da História que, na busca científica de padronizações identitárias, excluíram várias práticas e possibilidades de existência, tendo estas permanecido na errância “em busca do seu lugar”. Vemos, assim, o princípio do *descentramento* pós-moderno que, ao dar voz aos excluídos da História, possibilita o rompimento com a concepção de que as identidades são estáticas e previsíveis. Abre-se, então, na prática da terapia de vidas passadas, uma terceira via, não adepta do materialismo marxista, este também homogêneo e determinista, e tampouco imersa no imediatismo capitalista da geração atual, aqui representada pela figura dos alunos, capaz de ignorar suas próprias origens.

Nesse momento, o desencanto com a verdade, descrito na trajetória da personagem masculina, instala um solo fértil não só para o terapeuta manipular os discursos à procura de vidas passadas que determinaram a existência desta, como também nos propicia uma reflexão pós-moderna sobre a atual suspeita da natureza de todos os discursos, hoje entendidos como construtos humanos, criados durante uma trajetória histórica. Vemos, portanto, e no momento só focalizando essa pequena passagem da narrativa, várias das características descritas por Hutcheon (1991) como inerentes à metaficção historiográfica, dentre elas, a distorção consciente da História mediante omissões, anacronismos e exageros.

Eis a justificativa de presenciarmos no segundo relato, ponto alto da obra, uma narradora-protagonista que vê com os olhos da contemporaneidade suas experiências vividas em um tempo anterior. É o rever a História, recontá-la sob outros olhares; no caso do romance, refletindo a postura feminina frente ao discurso religioso-eurocêntrico que sempre a marginalizou. Em outras palavras, ao assumir a tarefa do registro, a narradora passa de objeto da vontade masculina, papel que lhe foi designado historicamente, para sujeito do próprio discurso, desconstruindo-se o significado tradicional de respeito e subserviência a uma verdade central, autoritária e incontestável. Temos, assim, o olhar *ex-cêntrico* – fora do centro instaurador da ordem, o olhar das margens ou periferias do sistema – que no caso é o de uma mulher como o de tantas outras caladas nas versões oficiais.

Grande parte do debate sobre a definição do termo pós-modernismo tem girado em torno daquilo que alguns consideram como uma perda da fé nesse impulso centralizador e totalizante do pensamento humanista. Oferecem-se como alternativas à construção do sistema teorias que privilegiam o dialogizado e o híbrido (Bakhtin, 1968; 1981) [...] Tanto o marxismo como a psicanálise freudiana foram acusados de serem “metarrativas” totalizantes [...] Quando o centro começa a dar luz às margens, quando a universalização totalizante começa a desconstruir a si mesma, a complexidade das contradições que existem dentro das convenções – como por exemplo as de gênero – começam a ficar visíveis (HUTCHEON, 1991, p.85 – 86).

Nas palavras de Hutcheon, as certezas do passado calcadas nas grandes metanarrativas, como o materialismo histórico ou a psicologia freudiana, tornaram-se questionáveis, pois essas formas de conhecimento estão definidas em leis totalizantes sobre as quais acredita-se fundar as relações dos indivíduos com a sociedade. Ora, o pós-modernismo vem negar justamente isso, a crença na existência de leis ou essência sobre a qual fundam-se todas as coisas, visto que o próprio transcurso da História já nos mostrou que a universalização tende à exclusão, pois esconde as contradições e exceções capazes de desconstruir a lógica em que a lei encontra-se estruturada. Precisamos, pois, ver além das barreiras dicotômicas, é necessário o olhar *ex-cêntrico*:

Ser *ex-cêntrico*, ficar na fronteira ou na margem, ficar dentro e, apesar disso, fora é ter uma perspectiva diferente [...] uma perspectiva que está sempre alterando seu foco porque não possui força centralizadora (HUTCHEON, 1995, p.96)

Ou seja, obras pós-modernas como o romance sobre o qual nos debruçamos são capazes de fazer emergir das profundezas as contradições presentes nos textos da historiografia tradicional, tal como prematuramente nos aconselhou Benjamin (1987) e como posteriormente definiu a Nova História ao propor um projeto mais abrangente para a escrita da historiografia que não abarcasse apenas a versão oficial do poder. Nas palavras de Gizêlda Melo do Nascimento (2006, p.44):

Trata-se de um enfoque novo porque não reflete o ponto de vista da oficialidade e altera sutilmente o ponto de vista dos ocupantes fronteiriços do centro, onde os conflitos foram travados. Estamos diante do que ficou ecoando nas ondas periféricas distantes; um outro comportamento, uma outra versão dos fatos.

Para demonstrarmos esse olhar desconstrucionista da narradora sobre toda uma tradição cristã patriarcal, podemos tomar como exemplo a maneira como ela descreve seu pai, o tutor chefe da tribo em que vivia antes do casamento, um homem ambicioso e audacioso que decidiu abandonar o nomadismo errante de seus antepassados para assumir residência fixa. Temos, portanto, a abertura para a concepção do espaço como território particular, a propriedade privada, que no caso engloba a terra, os bens e frutos que dela provêm, assim como todos aqueles que nela habitam, incluindo as mulheres da casa, os trabalhadores do campo e os serviçais em geral.

Relatando esses eventos, é possível estabelecer uma aproximação da trajetória familiar da protagonista com a da narrativa bíblica, segundo a qual os judeus passaram quarenta anos peregrinando pelo deserto até encontrarem e serem mercedores da Terra Prometida. Moisés teria guiado seu povo para fora do território egípcio, onde foram humilhados e explorados pela tirania de um déspota, porém, como os homens mostraram-se descrentes e não obedientes às leis de Jeová, tiveram como punição o exílio, até a consagração sob o comando de Josué, herdeiro de Moisés, que finalmente os conduziu à Terra Santa.

Pelo que consta, há uma relação entre as duas histórias (mesmo porque uma pauta-se na outra), no entanto, o patriarca da tribo de nossa narradora está bem longe de ser visto com o heroísmo atribuído a Josué no relato bíblico. Seu pai, conhecido por profetizar um futuro próspero que não chegava nunca, era um verdadeiro mulherengo, capaz de usar arbitrariamente o poder de que foi investido, abraçando negócios escusos, não respeitando, assim, a *Tábua da Lei* que defendia. O olhar que dirigia às mulheres, mesmo as da família, era o de protetor de um bem (que enquanto não fosse útil deveria manter-se escondido dos olhares

alheios), passível de ser usado, vendido ou trocado em negociações que lhe garantissem futuras alianças (como a que oficializou com o rei Salomão). Vejamos a passagem em que a narradora aponta sua crítica a essa tradição *falocêntrica*, mostrando as fissuras e contradições do discurso patriarcal:

Enquanto o futuro por meu pai profetizado não chegava, continuávamos morando numa casa austera. Poucos móveis, nenhum conforto; qualquer coisa que cheirasse a luxo era abominação [...] Não que fosse um exemplo de moral; era um mulherego conhecido, desses que não respeitam nem a mulher do próximo. Além disso, andara metido em negócios escusos – parte de seu rebanho era, para usar um eufemismo, de procedência duvidosa. Nada disso o impedia de posar como um guardião da moralidade. Exigia da tribo, e da família em particular, um comportamento irrepreensível. Não tolerava a menor manifestação de vaidade nas filhas (p.20-1).

Uma outra observação faz-se aqui pertinente: a leitura empreendida do discurso bíblico como histórico e ficcional simultaneamente. Ora, como já expusemos, a partir do momento que passamos a encarar a História como registro isento de imparcialidade e a aproximá-la ao discurso ficcional por ser a narrativa de uma determinada época elaborada sob a perspectiva de indivíduos portadores de certas ideologias, podemos igualmente encarar o discurso bíblico como detentor das mesmas características, visto ser considerado histórico em alguns grupos científicos por desfrutar de certas provas documentais e também ficcional por aproximar-se da composição própria ao literário. Sendo assim, o romance *A mulher que escreveu a Bíblia* é uma reescritura ficcional de episódios históricos, relatados anteriormente em uma outra obra ficcional: a própria *Bíblia*. Aliás, há uma passagem no romance que demonstra claramente a dificuldade de se impor limites ao terreno da história e ao da ficção, uma passagem que igualmente nos mostra a principal característica de um discurso que almeja permanecer no tempo, a de ser aceito pelas pessoas independentemente de sua veracidade:

Essa é a história que conto nas entrevistas. E já contei tantas vezes que para mim se tornou verdade. Fato ou Ficção, o certo é que as pessoas gostam muito, e é o que importa (p.11; grifo nosso).

Nesse momento, devemos atentar para a compreensão de como uma obra pode ser considerada base para a composição de uma outra obra, sem pretender, contudo, ser continuação ou reprodução da mesma. Sabemos que o processo de atribuição de sentidos é

determinado pelo ambiente cultural e pela tradição na qual encontra-se inserido o leitor, englobando, é claro, sua experiência particular de vida e de leitura e, sendo assim, pode-se afirmar que cada gesto interpretativo significa uma ação singular, visto que as relações estabelecidas e os efeitos experimentados por cada leitor nunca são idênticos. Pensando assim, podemos afirmar que a leitura bíblica empreendida por Scliar em nosso atual contexto de reformulações conceituais, permitiu-lhe encontrar na obra “sagrada” certos vazios ou lacunas que lhe exigiram preenchimento, e assim o fez, mobilizando seu repertório (ou arquivo) para a construção de um novo sentido calcado nos implícitos (ou não-ditos) textuais. Ou seja, elaborar uma reescritura não significa necessariamente dar continuidade à obra inaugural ou fazer paráfrase da mesma, nem o seu contrário; ela não precisa endossar e tampouco destruir. Esse refazer implica preencher os vazios e os questionamentos deixados em aberto no texto primeiro e que suscitaram no leitor, agora transformado também em escritor, a necessidade de atualização. Vejamos o que Iser (1996, p.53-4), um dos pensadores da *Estética da recepção*, diz sobre o assunto:

Se o texto ficcional existe graças ao efeito que estimula nas nossas leituras, então deveríamos compreender a significação mais como um produto de efeitos experimentados, ou seja, de efeitos atualizados do que como uma idéia que antecede a obra e se manifesta nela [...] lugares vazios designam a possibilidade de a representação do leitor ocupar um determinado vazio no sistema do texto. Os lugares vazios indicam que não há a necessidade de complemento, mas sim a necessidade de combinação.

Assim sendo, podemos inferir que o leitor Scliar, provocado pelas ausências ou vozes ocultadas nos textos da tradição bíblica, resolve fazer uma atualização desse conteúdo, e não só adaptando-o a nossa linguagem e realidade pós-moderna, mas propondo também a atualização da própria tradição ainda imersa em dogmas e discursos que aprisionam e geram exclusão. Colocam-se em questionamento as categorias de “representação autêntica” e “cópia inautêntica”, já que o romance não pretende ser uma reprodução do primeiro texto e o mesmo tampouco pode ser considerado uma representação “verdadeira” do discurso original, a suposta voz de Deus.

O procedimento metaficcional, que incorpora comentários do narrador sobre o processo de criação, é evidente em todo o romance. Destacamos que o próprio enredo dessa proposta ficcional engloba a criação de um livro e, sendo assim, todo o percurso retratado pela narrativa nada mais é que a tentativa de elaboração do projeto. Dessa forma, a discussão apresentada não só revela que todos os discursos, mesmo os da historiografia tradicional, são

elaborados a partir de uma dada perspectiva, mas também descreve a trajetória de composição de uma obra, abarcando, além do texto oficial, todo o processo de criação, incluindo os sentimentos e as perdas da autoria, bem como aquilo que foi censurado.

Entretanto, uma pergunta mantém-se no ar quando nos remetemos à trajetória da protagonista do romance: como seria possível encontrar naqueles primórdios uma mulher culta o suficiente para empreender a ousada tarefa de compor a obra fundadora de uma civilização? Não que a intenção seja a de comprovar a possibilidade, mas torna-se necessário levantar tal justificativa, e Scliar o faz para atribuir verossimilhança aos fatos ficcionalizados. Eis, portanto, a importância da feitura da narradora (além da significação de inadequação à ordem por nós já exposta), pois, segundo a trama, um ancião, o único escriba da tribo onde a moça vivia com a família antes do matrimônio, a teria ensinado a ler e a escrever como forma de consolo, possibilidade de receber alguma dádiva, já que não havia sido premiada pelos “céus” com atributos físicos. Ele teria se sensibilizado com sua falta de sorte, pois seria muito difícil contrair um bom casamento (a proposta do rei ainda não havia acontecido) e, dessa forma, rompe com as convenções transmitindo tal sabedoria a uma mulher:

Aquilo sim, era uma coisa surpreendente que ocorrera em minha vida. Escrever era coisa para raríssimos iniciados, para gente que por mecanismos obscuros, chegava ao domínio de uma habilidade que nós outros olhávamos com respeito quase religioso. Além disso – mulher escrevendo? Impossível. Mulher, mesmo feia, era para cuidar da casa, para casar, gerar filhos. O que ele estava me propondo não chegava a ser uma transgressão, mas era algo fora do comum. Que poderia lhe custar caro (p.38-9).

A escrita a que temos acesso e que supostamente teria sido elaborada por uma mulher, não constitui apenas o diário de uma moça do século XX contando suas experiências de uma vida passada como esposa do rei Salomão. Ela teria sido no próprio passado a primeira autora do grande livro que, segundo as versões da Igreja, fôra produzido entre os reinados do filho de Davi e seu sucessor, Roboão. Conforme vimos, surpreendentemente a narradora teria se iniciado no universo das letras e se tornado portadora de um estilo peculiar, descoberto pelo rei em razão da interceptação de sua correspondência (mulher que não sabe ler não pode ter correspondência). Após a revelação, em vez de lhe condenar a um rigoroso castigo, Salomão optou por aproveitar seu talento incumbindo-a de escrever o livro que contasse a trajetória do povo de Israel, livro este que estava sob os cuidados de antigos escribas sem, contudo, obterem sucesso:

Um livro que conte a história da humanidade, do 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 (p.116).

O poder da escrita na cultura ocidental é enfatizado (e posteriormente parodiado) tanto na fala da própria narradora que a qualifica como “uma habilidade que [...] olhávamos com respeito quase religioso” (p. 38), quanto na fala de Salomão no momento em que apresenta o artefato livro (no caso a *Bíblia*) como base da civilização, o discurso sobre o qual devemos pautar nossos comportamentos e códigos de conduta. O poder, nesse sentido, não está relacionado à pessoa do rei, visto que sistemas de governo modificam-se, assim como altera-se a voz personificada que impõe a dominação, mas no discurso que, cristalizado na escrita “passa de geração a geração”, atribuindo à palavra ou ao signo uma aura que pode vir representada na pessoa capaz de manipular esse mesmo código. Daí o ideal de individualidade criadora ou genialidade autoral presente nas falas das personagens do romance, nesse momento ainda envoltas por tais princípios que, mais adiante, serão questionados pela protagonista quando percebe ser o seu relato apenas um fruto de sua imaginação (evidentemente também influenciado por sua formação cultural), estando, portanto, distante de representar qualquer “verdade divina”.

Mesmo assim, a mulher compreende o valor da dádiva concedida pelo ancião, pois ela só adquire a possibilidade de desfazer-se dos dogmas patriarcais cristalizados no discurso, aqui representados pela figura do pai, quando se sente capaz de manipular a mesma ordem de códigos (ou signos):

Naquele curto espaço de tempo eu mudara. Já não me sentia tão feia [...] Sentia-me leve, solta, como se o ato de escrever – uma letra, uma única letra – tivesse me libertado de um passado opressivo [...] Escrevendo sobre o meu pai, eu, de algum modo, adquiria ascendência sobre ele; eu era uma mulher sábia e poderosa, ele um menino perplexo e assustado [...] Tratava-se de poder, de um poder que eu aos poucos ia assumindo [...] Feia, eu era, contudo, capaz de criar beleza (p. 40 – 42).

Vemos nessa passagem uma importante referência a necessidade da educação e do letramento àqueles que almejam libertar-se das amarras do discurso repressor, uma bandeira que foi arduamente defendida na segunda metade do século XX pelas

feministas, afirmando só ser possível lutar contra algo institucionalizado se este algo lhe for conhecido ou, em outras palavras, se o oprimido for capaz de dominar o modelo da escrita com o propósito de subvertê-lo. Teríamos, assim, como marco dessa defesa do direito feminino à escolarização, única alternativa de viabilizar a participação e a inclusão das mulheres nos espaços e nas representações sociais, o célebre discurso de Virgínia Woolf (apud Telles, 1997, p.409):

As mulheres precisam escapar dos textos masculinos que as definem como anjos do lar, ninharia, sonho ou devaneio, para poderem apresentar propostas alternativas e se tornarem, assim, escritoras, passando dos cadernos de receitas e diários aos contos e romances publicados [...] Para tornar-se criadora, a mulher teria de matar o anjo do lar, a doce criatura que segura o espelho de aumento [...] se livrar da tirania do alfabeto, tendo primeiro que aprendê-lo para depois deslindar os mecanismos de dominação nele contidos.

O que temos na afirmação de Woolf é a prática declarada do parricídio, a usurpação do poder do pai, no caso, o patriarcalismo como centro regulador dos sentidos. Para aniquilar o discurso repressor, a mulher apropria-se do código, utilizando, assim, a mesma arma que anteriormente a condicionava a práticas subalternas como ferramenta para a libertação. Ou seja, dominando o modelo, a mulher sente-se finalmente livre para poder traí-lo, subvertendo-lhe o sentido¹³. Rompe-se, dessa forma, com a idéia de essência ou origem, posto que o modelo de representação deixa de remeter a um significado convergente, passando a autorizar também outros sentidos.

Efeito similar à prática evocada por Woolf, pode ser perceptível nas ações de nossa protagonista quando afirma ter conquistado, com a aquisição da escrita, ascendência sobre o pai. Sendo ela capaz de manipular o código responsável pela difusão e cristalização do discurso opressor, representado pela figura paterna, torna-se também capaz de subvertê-lo, agregando ao modelo outros sentidos que lhe pareçam mais convenientes para representar seus valores e pontos de vista.

Ainda, não podemos esquecer que a voz do texto é a de uma mulher de finais do século XX e, sendo assim, há uma preocupação com a linguagem utilizada para narrar os fatos que se distanciam do conteúdo original (no sentido de primeiro relato). Opta-se em muitos momentos por um vocabulário avesso à norma culta, expressando erotismo e

¹³ O parricídio da cultura ocidental, segundo Derrida, seria a usurpação da escrita: a violência pela qual a escrita substituiria sua própria origem – a fala (DERRIDA, 1967a, p.59).

sexualidade de forma espontânea, fato nada comum no discurso a que a obra de Scliar faz referência (com exceção de o *Cântico dos Cânticos*). A narrativa encontra-se em primeira pessoa, com poucos diálogos, destacando o ponto de vista da voz feminina, que propõe alterações de determinados conteúdos cristalizados pela ideologia cristã, bem como críticas à moral que prega a submissão das mulheres, como no exemplo abaixo citado:

Segundo os anciãos, Deus criara o primeiro homem a partir do barro. Eu não tenho nenhuma objeção a essa humilde matéria-prima. Mas por que o homem primeiro, e não a mulher? E por que tinha a mulher sido 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. Decidi corrigir tais equívocos mobilizando para isso minhas próprias fantasias. Criados, o primeiro homem e a primeira mulher enamoram-se loucamente um do outro, e aí transformam o Éden num cenário de arrebatadora paixão. Fodem por toda a parte, na grama, na areia, junto aos rios. Fodem sem parar, como se a eternidade precedendo a criação nada mais contivesse que a paixão deles sob forma de energia tremendamente concentrada. O encontro dos dois era, portanto, uma espécie de Big-Bang do sexo, muito Big e muito Bang. Todas as posições usadas, todas as variantes experimentadas, isso sob o olhar curioso das cabras e dos ornitorrincos e, mais, sob o olhar benévolo de Deus. Que na minha versão, não os expulsava do Paraíso; ao contrário, encorajava-os: agora que descobristes o amor, podeis enfrentar a vida como ela é, a vida cheia de som e de fúria (p.127).

Essa preocupação com a linguagem é uma constante na obra que, ao propor alto grau de experimentalismo estético, propicia o trânsito cultural não hierarquizando discursos eruditos e populares, estejam estes presentes em qualquer meio de comunicação. O que temos é uma mescla do imaginário religioso, juntamente com o repertório popular da cultura de massa e o da tradição filosófica e literária. Trata-se, então, de uma narrativa híbrida, feita a partir de apropriações dos mais variados gêneros de composição textual, uma característica bastante comum em outras obras contemporâneas metahistoriográficas que visam a desconstruir os discursos tradicionais da História, propondo uma relação horizontal, sem as subordinações responsáveis pela definição de “boa” e “má escrita”.

No exemplo citado, a crítica ao discurso onipotente da Igreja a respeito dos mistérios da criação engloba, além de uma nova versão em que homem e mulher nascem simultaneamente, sem hierarquizações e sob o olhar de um Deus benévolo e não vingativo, um intertexto com a hipótese científica do surgimento do universo após uma grande explosão cósmica intitulada o Big Bang. Para a nova autoria, o Big Bang seria a explosão da paixão descoberta pelos dois primeiros seres humanos, uma proposta conciliadora entre as teorias do

criacionismo religioso e da física moderna. Além disso, a passagem se encerra com uma outra alusão, “a vida cheia de som e fúria”, apropriação da tragédia *Macbeth* (1981) de Shakespeare, em que a personagem Lady Macbeth apresenta-se como uma mulher poderosa e manipuladora que foge a qualquer estereótipo burguês de subserviência, uma mulher capaz de induzir o marido a matar o rei para conquistar o trono. Vejamos o trecho apropriado por Scliar, um dos monólogos derradeiros de *Macbeth* que, prestes a perder o poder, questiona a validade da essência e da aparência em nossa trajetória existencial:

[...] Outro amanhã, dia a dia se escoam mansinho até que chegue a última sílaba do livro da memória [...] A vida é apenas uma sombra ambulante, um pobre cômico que se empavona e agita por uma hora no palco, sem que seja, após, ouvido, é uma história contada por idiotas, cheia de fúria e som, que nada significa (SHAKESPEARE, 1981, p.186)

Encontramos no romance de Scliar um agudo senso de humor nas reinvenções dos episódios bíblicos, como nos momentos em que a protagonista reescreve *O Gênesis*, narrando as aventuras amorosas dos supostos Adão e Eva, ou mesmo quando apresenta o histórico relacionamento de Salomão com a Rainha de Sabá em forma de cenas de ciúmes próprias à vida doméstica:

Aquilo me deu muita raiva – o rei fodendo, sem dar bola para nada, nem mesmo para o risco que estava correndo [...] Mas eu podia imaginar Salomão sussurrando no ouvido da rainha: não liga, é aquela feia, a mulher não sabe mais o que fazer para me encher o saco, só porque não quis fazer amor com ela, agora me enferniza a vida (p. 198)

Percebemos, assim, que o humor presente na narrativa por meio da fala da protagonista, transforma-se em recurso fundamental para a retirada do tom solene (a aura) com que figuras históricas vêm descritas nos textos canônicos. Desconfiguram-se suas representações tradicionais, para então reconfigurá-las em um outro código: o da privacidade doméstica. Aliás, não devemos esquecer que é esse olhar deslocado da narradora – observando o rei não como representação pública, mas imerso no espaço privado – que empresta ao texto um tom de transgressão.

Várias personagens históricas fazem parte do enredo, tais como o próprio Salomão e a Rainha de Sabá, uma mulher negra que embora fosse poderosa e cultuada por sua riqueza e beleza, também é amaldiçoada na *Bíblia* por pertencer a uma cultura politeísta e

ousar ocupar um cargo apenas designado aos homens; no entanto, a imagem transmitida se distancia da versão heróica e as tão aclamadas personalidades passam a se comportar como pessoas comuns, sem terem maior importância em relação a outras personagens. Percebemos a efetiva desconstrução da narrativa historiográfica tradicional, na medida em que nomes consagrados por esta mesma narrativa são apresentados sem o heroísmo, a genialidade e a aura com que aparecem nos documentos oficiais. Todas as personagens, mesmo as nobres e históricas, são descritas como pessoas comuns, portadoras dos mesmos medos e anseios, prisioneiras dos mesmos discursos. Um exemplo disso é a passagem em que Salomão “broxa” em seu leito nupcial.

Há igualmente um trecho em que percebemos uma crítica à postura do rei que, embora fosse considerado extremamente honroso e sábio, capaz até de falar com os pássaros, não dava a devida atenção à educação dos filhos por razões de falta de tempo, uma alusão ao preocupante comportamento de abdicação paterna bastante praticado na atualidade devido ao excesso de atividade dos pais e à escassez de afeto impressa nas relações humanas:

Sofriam mais do que eu, aquelas crianças. Pelo menos eu tivera um pai presente. Safado, mas presente. De que adiantava àqueles infelizes serem filhos de um rei poderoso e sábio? De nada. O rei falava com os pássaros, mas não falava com eles. Verdade que não falava porque não tinha tempo, reinar é uma tarefa absorvente, desgastante; mas o resultado final é que se sentiam órfãos. Órfãos, mas não cegos (p. 82)

Torna-se evidente o processo de carnavalização (conceito desenvolvido por Bakhtin a partir de Rabelais), não só na inversão da voz do discurso, como também na paródia do tom sério conferido ao texto bíblico e na quebra das convenções instituídas entre o sagrado e o profano. Vejamos, por exemplo, como a narradora apresenta em seu relato o primeiro encontro realizado com seu futuro marido, o rei Salomão, cultuado na *Bíblia* como o mais sábio dentre os reis:

Seu olhar, enquanto me examinava, não era o olhar de um namorado ou de um noivo, nem mesmo o de um veterano marido. Era o olhar de um expert, de um serial husband; o que estava fazendo, naquele momento era uma avaliação [...] Vontade eu tinha de agredi-lo, de cair em cima dele a tapas, gritando: estragaste tudo, seu merda, pensas que é sábio mas não é sábio porra nenhuma, não passas de um cara burro e vulgar. Mas eu não podia fazer isso. Ele era o rei e eu a esposa, mais uma obediente esposa (p.66 –7)

Como vemos, a descrição causa certo estranhamento quando pensamos tratar-se de uma referência a um texto sagrado. Questiona-se o comportamento insensível do rei que, tendo adquirido mais de setecentas mulheres e outras tantas concubinas, já não mais se preocupa com os rituais do matrimônio e tampouco com os anseios e expectativas de suas recém-esposas. Para tanto, a narradora descreve o indiferente marido de maneira irônica, como um “serial husband”, incorporando ao relato o idioma inglês tão distante do aramaico, do hebraico ou do latim (línguas originais das primeiras versões da *Torah* e da *Bíblia* cristã), mas que hoje encontra-se muito próximo de nossa realidade global, em que neologismos e estrangeirismos tornaram-se práticas comuns na fala cotidiana. Além disso, a expressão é uma alusão ao termo policial “serial killer” que, muito utilizado nas tramas cinematográficas, designa um matador em série, ou seja, na visão da ofendida esposa, o rei aparentava-se mais com um animal voraz, derrubador em série de esposas no leito nupcial, do que com um afetuoso marido.

Não há pudores em utilizar em determinados trechos um linguajar “chulo” e tal recurso justifica-se tanto para criar um clima de veracidade ao relato (a mulher estava nervosa e, portanto, é bem provável ter pensado em tais signos) quanto para retirar o tom sério do texto bíblico, não cabível nessa proposta de ficção. Contudo, outra justificativa pode viabilizar um vocabulário avesso à norma culta; referimo-nos à tentativa amplamente praticada em obras metaficcionalis de aproximar o(a) leitor(a) e fazê-lo (ou fazê-la) reconhecer-se na narrativa, podendo igualmente (re)atualizá-la na medida em que lhe empresta outros olhares. O que temos, então, são expressões de erotismo e sexualidade de forma espontânea, muito próximas à fala atual de pessoas comuns. Vêm-se sentenças como “era um grande filho da puta, aquele Salomão” (p.207), ou mesmo “Olhem só esse bagulho, essa aí não foi parida, foi cagada” (p.56).

Uma outra diagramação, distinta da tradicional seqüência narrativa, também aparece em alguns trechos da obra, como no momento em que a “feia” indaga-se sobre quais seriam os critérios utilizados pelo rei quando elegia uma de suas esposas para o leito nupcial. Opta-se por uma enumeração organizada em tópicos, como uma espécie de manual de consulta, um efeito bastante interessante para viabilizar o sentido pragmático que se pretende abarcar:

[...] fiz uma lista de possíveis critérios de seleção:

- a) atributos físicos: “Hoje quero uma morena não muito alta nem muito baixa, com seios grandes e quadris largos...”;
- b) atributos psicológicos: “Gostaria de uma introvertida. Não deprimida: reservada, apenas. daquelas que pesam muito e que guardam segredos em seus corações...”;
- c) fatores políticos: “Minha aliança com aquele reizinho está fracassando. Me tragam a filha dele. Em homenagem ao pai, vou satisfazê-la...”;
- d) preferências artísticas: “Tragam-me aquela que canta muito bem...”;
- e) visão regionalista: “Quero uma do Sul. Faz tempo que não passo por aquelas bandas...”;
- f) seleção errática: “Entrem lá, tragam-me a primeira que encontrarem” (p.80).

Percebemos também a presença de clichês e descrições típicas do imaginário popular, tais como o relato do harém realizado muito similarmente ao que é veiculado pelos filmes hollywoodianos, ou seja, muitos véus, vestimentas que mais se parecem a figurinos carnavalescos de odaliscas, plumas, incensos e muitas, mas muitas fantasias eróticas (fala-se até em variantes de posições sexuais que teriam sido ensinadas pelos reis do Oriente – uma possível alusão ao *Kama Sutra*). Aliás, a própria proposta inicial do romance é extraída do mais comum dos clichês atuais (como já evidenciamos): terapia de vidas passadas como forma de auto-ajuda. Todavia, é importante destacar que tais recursos, diferentemente do que possa parecer, não diminuem o teor crítico da obra; ao contrário, ampliam a discussão na medida em que aproximam o leitor médio acostumado com a hibridação discursiva dos *mass-mídia* ao conteúdo da literatura que anteriormente lhe parecia distanciado e intocável. A problematização só evolui nas alternâncias entre uma linguagem popular e erudita e nas também referências literárias canônicas, ou seja, a reescritura em questão, além de apresentar um novo foco de percepção de toda uma tradição cristã patriarcal, também questiona os ideais de originalidade e autoria na medida em que se apropria dos mais variados discursos para a composição do novo sentido que só se constrói através da intersecção.

Além disso, precisamos levar em consideração que em tempos de pós-modernidade torna-se difícil a representação do imaginário social sem apropriações dos conteúdos midiáticos (os discursos, a linguagem popular, o senso-comum e as temáticas de interesse global), fato que explica a utilização de estrangeirismos como “serial husband” e “open house” (adjetivo qualificativo da sala do trono), ou expressões de baixo calão como “porra” ou “seu merda”.

Nesse sentido, torna-se claro o processo de dessacralização do discurso original, e não apenas o relativo ao conteúdo bíblico, mas uma possibilidade de metáfora da

perda da autoridade conferida ao literário canônico. Mesmo sendo Scliar conhecedor da forma erudita, nesta obra opta por um linguajar mais próximo ao coloquial na tentativa de conferir autenticidade à fala de sua protagonista, uma mulher letrada sim, mas conhecedora e parte integrante da cultura popular que encontra na oralidade as suas bases. Podemos dizer que o autor gaúcho seria uma espécie de poeta ou escritor contador que, nas palavras de Gizêlda Melo do Nascimento (2006, p.8), faz parte do mesmo grupo de “autores preocupados em imprimir nos seus textos uma linguagem oral como que procurando recuperar, no ato da escrita, o ato das palavras ditas”.

Há referências igualmente importantes aos espaços públicos reservados apenas aos homens. Tal como o sugerido por Richard Stole durante o século das luzes, a mulher não poderia freqüentar outros espaços senão os da casa; sendo ela “um apêndice da raça humana”, não deve pretender nada além das categorias de filha, esposa ou mãe, pois as que desobedecem a essa ordem são condenadas moralmente pela sociedade e pela Igreja. Ou seja, a mulher só pode viver em função do outro – o homem.

No romance, um dos momentos que apresenta questionamentos sobre essa prisão domiciliar imposta às mulheres é a chegada da “feia” ao palácio real. A narradora descreve com todos os detalhes os salões a que teve acesso e o próprio harém, enfatizando tanto o luxo como a segurança e a vigilância constante que a proíbem de sair. A visão que se tem do ambiente, segundo a descrição da “interna”, é o de uma imensa gaiola dourada, uma espécie de metáfora do imperceptível discurso que aprisiona as mulheres (integrantes de qualquer classe social) a cativeiros domésticos:

Esta é a tua morada – anunciou a mulher, não sem certa azeda ironia – aqui passarás o resto dos teus dias. Era um vasto salão todo ornamentado com cortinados, dosséis e vasos de flores e iluminado por muitos archotes. Dispostos em fileira, dezenas de leitos muito confortáveis, numerados de um a setecentos. As mulheres já estavam todas ali, algumas deitadas, outras entregues aos cuidados das escravas, várias reunidas em grupos, conversando [...] – De agora em diante – prosseguiu a mulher – tua rotina será a de todas as esposas [...] À espera de que o rei te chame. Tu agora vives para o rei, e só para o rei. O resto não interessa (p. 71 – 74).

A ausência da participação feminina nos textos da historiografia (aqui representados pela *Bíblia*) é igualmente questionada em uma das conversas que a protagonista tem com a amiga Mikol, uma concubina já madura. Ao contar à companheira que havia sido designada para escrever o livro que consagraria Salomão e toda a saga de Israel, a amiga

deixa escapar o seu desejo de figurar na narrativa. Contudo, logo percebe que seria uma possibilidade remota, visto que muitos eram os heróis consagrados por Deus e que muitas outras histórias deveriam sobrepujar a sua “insignificante” existência, já que não era rainha ou esposa de “um grande homem”. A mulher pede, então, para ser incluída nas reticências, naqueles espaços não ditos que representariam as histórias não contadas:

– Escrever uma história assim é a glória, minha amiga, a glória. Bem que eu gostaria de figurar nela. Ao lado de Salomão, por exemplo. Mas tem tanta gente. Setecentas esposas, trezentas concubinas...Impossível. Para mim não há lugar. A não ser nas reticências [...] Sim, nas reticências talvez haja lugar para mim... A pessoa que vir aqueles três pontinhos dirá, hum, mas então a história de Salomão não é só o que está descrito em palavras... Há mais coisas (p. 161 – 162)

De fato, há mais coisas, e não só sobre as histórias de Salomão, mas sobre muitas outras histórias nas quais não se ouve a fala das mulheres comuns, de outras etnias além da branca ocidental e dos pertencentes a tantos outros povos que, por serem “os vencidos” da História¹⁴, não tiveram igualmente a oportunidade de exprimir sua voz. Quanto à justificativa da exclusão, esta pautava-se na crença de que se tratavam de pessoas “inferiores”, “selvagens” ou portadoras de pouca massa cefálica, uma falsa acusação que a Nova História, assim como as produções metaficcionalis contemporâneas, vêm tentando reparar através de um trabalho de garimpeiro que visa a encontrar aquilo que foi ocultado nos discursos da historiografia tradicional.

Interessante é perceber como Scliar consegue, através da fala de Mikol, apontar o real espaço destinado às mulheres nas Escrituras: o de lacunar, visto que elas sempre estiveram condicionadas às reticências e entrelinhas dos textos sagrados, consagrados apenas ao homem, este sim “imagem e semelhança de Deus”. Poderíamos até dizer que, ao explorar o discurso “dos excluídos” ou o “das margens” do sistema, na obra representados nas figuras da “feia”, de sua amiga Mikol, do terapeuta e do aleijado pastorzinho, Moacyr nos apresenta um novo foco de percepção, isto é, a “História vista de baixo”, através do olhar periférico.

Retomando a fala do leitor do diário, o terapeuta e professor, temos um outro exemplo de como todos os discursos são concebidos sempre a partir de um determinado prisma, sendo que a única forma de proporcionar uma verdadeira heterogeneidade é a convivência simultânea de várias vozes. Fizemos até o presente momento referências sobre a

não-imparcialidade dos textos da historiografia, mas sabemos também que o romance de Scliar, sobretudo o segundo capítulo, assume mais especificamente um ponto de vista, o da mulher. Mesmo assim, a presença do narrador masculino na primeira parte do livro chama-nos a atenção para a existência de outras vozes, vozes estas que podem igualmente não estarem representadas mesmo em narrativas que abalam as estruturas dos discursos tradicionais, como o caso do diário da “feia”. Vejamos a fala do terapeuta após a leitura do texto de sua paciente:

Essa é a história que tenho lido, dia e noite, desde que ela se foi. Procuo a mim próprio, nessa história. Procuo-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 reticências. E não me acho. Assim como não me acho em lugar nenhum (p.17).

Vemos, assim, um sujeito perdido que não se vê representado em nenhum dos textos, nem na historiografia tradicional e tampouco na narrativa de sua amada. É o típico sujeito descentrado do pós-modernismo, sem identidade estática e acabada, estando sempre à procura de seu lugar nos escombros, “linhas e entrelinhas” de tantos e vários discursos (vale lembrar que tal atitude também está presente nas falas de Mikol, conforme expusemos).

O aspecto desconstrucionista é visível em toda a narrativa, como chegamos a sugerir em parágrafos anteriores. O que nos chama a atenção é o jogo com as polarizações sagrado/profano, homem/mulher, belo/feio, popular e erudito, uma estratégia de construção que, ao priorizar a oscilação, tende a não inversão pura e simples dos valores que formam o “centro”. Aliás, como diagnostica Derrida e sintetiza Evando Nascimento (2004, p.30) em artigo publicado na revista *CULT*, “o processo amplamente cultural e mundial da desconstrução não significa nem de longe, como querem alguns, uma aniquilação da cultura, nem muito menos da tradição filosófica. Desconstruir não é demolir nem destruir”. Trata-se, apenas, de uma nova forma de ler as diferenças não em pares opositivos e hierárquicos; ou seja, o que se pretende é: “Apontar um horizonte de pensamento em que essa oposição simplesmente não faça mais sentido. Não que as marcas de masculino e feminino desapareçam, mas elas deixam de se inscrever em um regime opositivo” (NASCIMENTO, 2004, p. 31).

¹⁴ Expressão de Walter Benjamin (1987)

Uma passagem que demonstra claramente a intenção problematizadora do romance no sentido desconstrucionista situa-se no momento em que a protagonista tenta subir ao trono do rei após ter sido ridicularizada pelo fato de não ser considerada uma mulher bela para os padrões estéticos instituídos na época. No caso dessa cena específica, poderíamos até dizer, ao lê-la isoladamente, que se trata de uma tentativa de inversão dos valores reconhecidos socialmente e valorizados pelo poder; no entanto, e considerando o fato de que a ação é frustrada e de que a personagem em um outro momento abre mão da autoridade quando finalmente a conquista, podemos ver o episódio como mais um dos momentos em que a oscilação faz-se presente:

– Estás louca, mulher? – gritava, furioso. – Sentar no trono do rei, estás louca? Mas era exatamente o que eu queria, sentar no trono do rei Salomão: uma bizarra, grotesca e inócua tentativa de ascender ao poder. Não era a mim própria, contudo, que eu queria entronizar, e sim a minha feiúra. Eu a queria cortejada, homenageada, glorificada. Queria a feiúra dando ordens, queria a feiúra julgando – cortem-no pelo meio -, queria a feiúra fazendo preleções, queria a feiúra cagando regras. Queria a feiúra reconhecida, homenageada, cultuada. Queria a feiúra poderosa a ponto de se tornar beleza (p. 70).

O que temos, então, em um primeiro momento da narrativa, é a impressão de que a protagonista apenas almeja retirar o poder (pela via da palavra) daquele que a oprime, fato bastante perceptível na passagem acima citada, mas com o desenvolver dos fatos, a mulher percebe que a instância do poder não está relacionada à prática do comando sobre os demais e sim na percepção da lógica que faz com que as pessoas aceitem esse discurso de dominação. Assim, acompanhamos durante o relato a tomada de consciência da protagonista e na medida em que ela se liberta das amarras do discurso religioso patriarcal, também abdica do *status* e do poder quando, enfim, o conquista (Salomão concede a sua mulher o poder de punir o responsável pela perda de seu trabalho, o partorzinho que queima a obra por ela redigida como forma de protesto à tirania e à abominação do rei), concedendo-nos no transcurso dos fatos uma narrativa com maior fruição, pois coincidentemente, a partir dessa tomada de consciência seu texto torna-se mais leve.

A fluência do texto alcança seu ponto máximo quando a moça percebe que assumir sua voz, seu ponto de vista como o “correto” e, portanto, exemplar para os demais, seria aplicar a mesma lógica que sempre a aprisionou, isto é, o poder apenas trocava de mãos, mas o ideário da dominação se manteria. Ao invés de punir, a “feia” perdoa e compreende as

motivações do súdito, e após consumir efetivamente seu casamento, abandona o “trono de Salomão”, aventurando-se mundo afora em companhia do próprio pastor, a única pessoa do seu passado capaz de reconhecer seu valor, um antigo amor que, tendo-se tornado aleijado, passou a pertencer ao mesmo grupo dos excluídos.

Outro ponto focado na trama exige considerações: sabemos que na antigüidade bíblica era permitida a um homem a prática da poligamia e, assim sendo, era comum que chefes de governo, e sobretudo reis, tivessem várias esposas. No caso de Salomão, também é reconhecida sua fama de monarca criador do maior harém de todos os tempos, contendo cerca de setecentas esposas e trezentas concubinas. No entanto, a protagonista recém-casada questiona o porquê de tantas mulheres e, diferentemente do que se espera, não o faz pautando-se apenas em preceitos igualitários (já que eles podem, por que também não podemos), mas destruindo a lógica que permite a “apropriação” de tantas esposas, visto que um homem, mesmo Salomão, nunca seria capaz de copular com todas elas.

Vê-se uma contradição: segundo os mandamentos divinos, um casamento só pode ser efetivado após a primeira relação sexual e se a mesma vier a não acontecer, o pai, antigo tutor da filha, retoma seus direitos sobre ela. Ou seja, valendo-se de sua situação (a feia estava sendo ignorada pelo esposo que ainda não havia cumprido suas obrigações matrimoniais), a narradora propõe uma união no harém com o intuito de conceber uma carta – contrato capaz de garantir os direitos sexuais de todas. Efetiva-se uma assembléia, pois as mulheres estavam desgostosas com o não-comparecimento do rei, e ao término estipula-se que a “feia” deveria ser recebida, assim como todas as outras, já que o sexo faz parte dos direitos matrimoniais de uma mulher.

[...] eu não estava atrás de favores, mas sim de direitos. Queria reivindicar, não implorar [...] Queria solidariedade, a verdadeira solidariedade das oprimidas. E contava chegar a isso partilhando com elas, da forma mais sincera e aberta possível, minha angústia. Queria mostrar-lhes que minha virgindade era um pouco a virgindade delas (mostrando que mesmo as descabaçadas continuavam, psicologicamente, socialmente, virgens), que minha marginalização tornava-as também marginais, que minha feiúra era também a feiúra delas – se não uma feiúra externa, feiúra da tristeza, do desamparo. Não tínhamos por que competir; ao contrário, só a união nos faria fortes, daria sentido a nossa vida ali no harém (p.86-7).

Com agudo senso de humor, Scliar, na voz de sua protagonista, descreve o que bem poderia ter sido o primeiro manifesto de luta pelos direitos da mulher. Valendo-se de expressões como “De pé, vítimas do sexo!” (p. 87) e “Chega de submissão! Chega de

opressão” (p. 90), a “Carta do Harém” pode ser entendida como uma referência, uma espécie de pastiche ou apropriação do primeiro discurso do movimento feminista da segunda metade do século XX.

Vivenciamos, dessa forma, toda a trajetória dos discursos que visam a conquistas dos direitos da mulher, desde os primórdios do movimento até os dias atuais. Uma trajetória primeiramente pautada numa fala radical, política e militante, clamando pela derrubada do opressor, mas que posteriormente, com o desenvolvimento da crítica feminista nos meios acadêmicos, propõe a tomada de consciência da mulher – e por conseqüência de outros oprimidos – para a percepção da lógica cultural que reproduz a diferença com o intuito de gerar a desigualdade.

Um interdiscurso bastante irônico que relaciona o indiferente comportamento matrimonial de Salomão com uma outra prática bastante corrente entre governantes, também merece aqui nossa atenção. Em nossos dias, é comum relacionarmos expressões como “paraíso fiscal”, “desvio de verba”, “compra de sigilo” e “superfaturamento de obras” com as atividades inerentes àqueles que exercem o poder; sendo assim, é coerente que a protagonista, uma mulher de finais do século XX, aproprie-se de tais signos para descrever uma possível atitude de Salomão. Trata-se de uma incorporação lingüística capaz de aproximar o relato histórico ao discurso do presente:

[...] minha própria versão: o rei teria afirmado na corte estar farto das mulheres do harém, umas incompetentes, de limitadíssimo repertório sexual. Estaria pensando em criar um novo harém, quem sabe em local distante, num **paraíso fiscal**, por exemplo, o que lhe facilitaria a remessa de dinheiro [...] Quando no futuro vivesse instantes de aflição (e certamente não seriam poucos, tais momentos: **ameaça de grandes potências, crises financeiras resultantes de gastos excessivos com templo & similares**, problemas físicos tais como ameaça do câncer de próstata) voltar-se-ia para mim (p. 88 – 104; grifo nosso).

Não poderíamos, a essa altura, deixar de tecer considerações sobre a voz da censura presente na narrativa por meio da fala dos anciãos, os escribas da corte. Conforme o narrado, Salomão descobre, através da interceptação de sua correspondência, que uma de suas mulheres era, inesperadamente, portadora de um talento raro: o de relatar e descrever fatos por meio da escrita. De posse de tal informação, o rei incumba a esposa de terminar o projeto que havia concebido, mas que seus escribas não desenvolveram com competência, o de relatar em um livro a História do povo de Israel.

A mulher aceita a proposta, mesmo tendo como principal objetivo, em um primeiro momento, apenas estar perto do amado, conquistando aos poucos seu respeito. Contudo, com o desenvolver do projeto, ela acaba por questionar o porquê de apenas relatar a trajetória de Israel naquilo que significaria o “grande livro da humanidade”, como também se indaga sobre o fato de serem somente os homens os protagonistas de todas as histórias: por que somente genealogia patriarcal?

Para “corrigir tais equívocos” (p.127), a autora resolve mobilizar suas próprias fantasias na redação do texto, uma ação frustrada, pois ao final a narrativa é vetada pela ordem dos anciãos, assim como pelo próprio Salomão, sob a justificativa de apresentar distorções no relato. Assim sendo, só poderia continuar o trabalho se aceitasse a interferência dos escribas e ocultasse sua autoria no anonimato.

Daí em diante eu teria de me restringir unicamente à redação do texto. O conteúdo seria fornecido pelos anciãos, que também teriam poder de veto sobre tudo o que eu escrevesse [...] Eu fora derrotada, fragorosamente derrotada [...] agora os velhos assumiram o comando, e eu não tinha quem me defendesse. Como dissera o rei, os anciãos, com sua fama de erudição adquirida ao longo de décadas e graças às suas poderosas conexões, eram personagens importantes. Ainda que não ocupassem cargos no governo, formavam uma espécie de supremo, e informal, conselho, que conferia à realeza uma parcela de sua legitimidade. Contra eles eu não tinha a mínima chance. Ouvi, portanto, em silêncio o veredicto. Tudo que me restava era a submissão (p. 137-8).

O que temos, portanto, na passagem citada, é uma alusão velada à instituição do cânone, uma ordem, assim como a dos anciãos, estabelecida dos preceitos conceituais e estéticos que qualificam uma obra como boa ou má. Concebendo também que tal ordem é formada pelos fundamentos de uma cultura hierarquizante e patriarcal, é óbvio que caberia às mulheres o segundo plano ou, em outras palavras, “a submissão”. Aliás, assim como o ocorrido com a protagonista de Scliar, muitas escritoras do passado tiveram que publicar suas obras no anonimato ou sob a assinatura de um pseudônimo masculino para que as edições pudessem chegar ao público. Exemplificando tal ocultamento na historiografia literária, poderíamos citar a frase de Norma Telles (1997, 403) no artigo “Escritoras, Escritas e Escrituras” publicado na coletânea *História das mulheres no Brasil*, frase que sintetiza o papel da mulher em sociedades brancas, masculinas, letradas e cristãs, ou seja, ela só poderia ser “a musa ou criatura, nunca criadora”.

Várias foram as mulheres que, no século XIX, ocultaram sua autoria sob a vigência de um pseudônimo masculino, como os casos de Mary Ann Evans (cujo pseudônimo eleito é George Eliot) e a francesa Amandine Aurore Lucile Dupin (George Sand). No Brasil, poderíamos dizer que a estréia de uma autoria declaradamente feminina na literatura surge com o romance *Úrsula* (1859) de Maria Firmina dos Reis, cuja primeira publicação saiu em 1859, embora a narrativa *Dona Narcisa de Villar* (2000) de Ana Luísa de Azevedo Castro, tenha chegado ao público leitor na mesma data. Contudo, a obra mais significativa como documento inaugural do feminismo no país é *Direitos das mulheres e injustiça dos homens* (1832) de Nísia Floresta Brasileira Augusta, um texto que abriu caminhos as também precursoras Júlia Lopes de Almeida, Carolina Nabuco e Dionísia de Faria Rocha, autoras que finalmente efetivaram a marca feminina na literatura brasileira, consagrando, mesmo que simbolicamente, todas as suas predecessoras censuradas pela ordem; mulheres que encontraram alternativas de expressão no apagamento da assinatura ou nas páginas de cadernos de receita, diários e livros de orações, assim como fez a nossa *feia* protagonista:

Escorraçada de um texto no qual já não me reconhecia, eu me refugiaria não nas linhas, mas nas entrelinhas. Ali eu deixaria uma muda e crítica mensagem, uma mensagem que, como a garrafa lançada ao mar, talvez chegasse a alguém, num futuro próximo ou distante. Eu estaria ali, celebrando o amor de Adão e Eva, e de muitos homens e mulheres cujos nomes não figuravam nos alfarrábios dos velhos, mas que nem por isso eram menos importantes como seres humanos. Anônima eu também seria, mas traços de minha paixão figurariam, de algum modo, no manuscrito (p.143)

A essa altura, porém, o leitor deste trabalho deve estar se perguntando como é possível a existência de uma autêntica voz feminina em uma narrativa de autoria masculina. Ora, como sabemos, sendo Scliar filho de imigrantes judeus, sua experiência ficou marcada pelo sofrimento vivido e ouvido em muitas histórias que delatam a intolerância e os abusos do poder. Nesse sentido, e remetendo-nos aos trabalhos de Julia Kristeva (apud ZOLIN, 2003, p.176), percebemos que sujeitos biologicamente masculinos podem ocupar uma posição simbólica de sujeito feminino (um eu travestido de enunciador feminino), uma vez que tenham passado por idênticos processos de opressão legitimados pela lógica arbitrária do poder, pois, como reitera Foucault (1998), a idéia de verdade depende de quem controla o discurso, mas a vigilância do poder disciplinar gera a falsa crença na existência de uma origem, centro regulador dos padrões de conduta.

Para evidenciar tal possibilidade, a da voz feminina em uma autoria masculina, poderíamos citar outras obras, tais como as do brasileiro Chico Buarque de Hollanda, cujas canções representam sensivelmente o universo feminino, mas nos restringimos à obra do escritor romântico-realista Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (2004), uma referência amplamente aceita sobre as possibilidades de fusão existencial entre o escritor e a voz da narração. Em entrevista concedida ao programa de televisão *Conexão Roberto D'ávila*, transmitido pela rede Cultura em 11/10/2006, Scliar aponta o romance de Flaubert como ícone desse tipo de composição capaz de fazer o escritor mergulhar tão profundamente no universo da personagem, chegando até a misturar-se com ela. Além disso, é célebre a frase do autor francês: “*Madame Bovary c’est moi*”¹⁵.

Devemos, contudo, considerar que há muitas diferenças, sobretudo nos recursos estilísticos, de linguagem e de temática, entre as obras aqui citadas de Scliar e Flaubert. Mesmo que em ambas as narrativas as protagonistas sejam mulheres, a primeira concentra-se em primeira pessoa, permitindo a entrada da voz feminina *per se*, enquanto que na segunda, o narrador onisciente deixa claro que o relato a que temos acesso é uma visão externa da trajetória de Emma Bovary.

Na verdade, o que Flaubert critica é a hipocrisia reinante no meio social, capaz de fazer com que as pessoas, assim como Emma, levem uma vida falsificada, de máscaras impostas, ou seja, assumem para si uma *persona* de ficção. Nesse sentido, a opção de Emma pela mentira e o adultério como forma de fuga de uma realidade medíocre e hostil, pode aproximar o escritor à trajetória desta mulher, já que ele também partilha de uma inadequação à ordem das coisas.

Muitas especulações na biografia do autor francês afirmam que Emma Bovary foi inspirada em Louise Collet, amante de Flaubert, mas independentemente da veracidade da informação, é coerente a sintonia existente entre o autor e a personagem, no sentido de ambos serem prisioneiros de uma moral burguesa que os impede de ser aquilo que desejam. Além disso, *Madame Bovary* é um prelúdio às narrativas do século XX que, ao explorarem as contradições dos discursos, podem levar os indivíduos e, sobretudo as mulheres, à libertação das máscaras sociais pela via da transgressão.

Na obra de Scliar há igualmente um exemplo de identificação entre a autoria feminina (no caso a “feia”) e uma personagem masculina. Em um dos momentos durante a redação de seu texto, a narradora chega a reconhecer-se na personagem Saul, o primeiro rei de

¹⁵ “Madame Bovary sou eu”. Frase proferida pelo autor em razão de seu julgamento em 1856 no tribunal do Sena, quando a obra foi acusada de ser uma ofensa à moral e à Igreja.

Israel. Segundo as histórias a que teve acesso, tratava-se de um homem deprimido em virtude de ter presenciado muitas derrotas e massacres causados pelas guerras, um sofrimento vivido que o igualava a outros tantos oprimidos e incompreendidos tais como a autora do projeto em questão:

Alegrava-me que fosse deprimido, que fizesse parte do torturado grupo das feias, das cancerosas, dos aleijados. A meus olhos, isso o tornava mais humano. Era algo que eu agora almejava: tornar-me mais gente, transformar o ressentimento que nascera de minha fealdade e a dor decorrente da perda de Mikol em tranqüila resignação, em sabedoria. Sabedoria – mas não como a de Salomão, que me parecia mais esperteza do que qualquer outra coisa. O que eu buscava era a genuína, autêntica sabedoria que só pode nascer do sofrimento compreendido, elaborado (p. 172 – 3).

Na passagem, vemos a efetiva tomada de consciência da protagonista que assume ter no passado apenas pretendido a derrubada do discurso opressor, representado no romance pelas figuras de Salomão e os velhos escribas. Hoje, contudo, almeja muito mais que isso, busca a verdadeira sabedoria derivada dos sofrimentos e ocultamentos a que teve de se submeter, uma sabedoria para além de qualquer categoria de gênero, dádiva esta que parece ter sido alcançada por Scliar na redação de sua obra.

Devemos também atentar para as constantes críticas e reinvenções dos episódios bíblicos. A mulher, após o veto instituído, teria de se conformar com o pequeno espaço ainda permitido para sua voz, fato que a deixou bastante abalada, mas não a impediu de despertar questionamentos no leitor do diário (ou seja, o terapeuta e, sobretudo, nós), problemáticas expostas através de um monólogo interior como o realizado no trecho abaixo:

Assim, me vi, no dia seguinte, escrevendo a história tal como eles queriam. A mulher sendo fabricada a partir de uma costela de Adão. A mulher dando ouvidos à serpente. A mulher provando do fruto da Árvore do Bem e do Mal. Em suma: a mulher cagando tudo. E aí vinha aquela história do Caim e do Abel, os dois filhos do casal (dois filhos: nenhuma filha. Ou seja, não teriam chance de se reproduzir, nem por incesto). Abel pastor (de ovelhas, não de cabras), o Caim agricultor; os dois brigam, em vez de optar por um empreendimento agropastoril conjunto, o que seria mais lógico e rendoso. Deus recusa, por alguma razão que só ele e os anciãos sabiam, as oferendas de Caim. Ciúmes – e crime. Estava inaugurada a sangueira, para deleite do cafajeste velho. O texto agora espelharia a sua fúria, o rancor não extravasado (p. 138)¹⁶.

¹⁶ Vemos na citação a “um empreendimento agropastoril” uma proposta de um projeto igualitário e de convivência pacífica para toda a sociedade humana.

Não é, portanto, de se estranhar que a mulher, embora tivesse sofrido um pouco com a destruição de seu trabalho, não tenha se abalado como se esperaria no caso da queima dos manuscritos praticada pelo pastor, seu antigo amor agora integrante de um grupo revolucionário contra o despotismo do rei. O relato que havia registrado sob a vigília dos escribas pouco mantinha de sua voz e, sendo assim, queimá-lo não representaria grandes prejuízos a seus princípios e valores; ao contrário, talvez representasse um bem para a humanidade. De posse dessa consciência, a narradora entende que queimar essa tradição sanguinária, relatada pelos anciãos e redigida por ela, era uma forma simbólica de libertar seu texto desses mesmos discursos que também a aprisionavam, desqualificando a imagem feminina através da compreensão da mulher como um “apêndice”, fabricada a partir da costela de Adão. A partir daí, a protagonista abdica da tarefa de refazer o trabalho, transpassa as muralhas da gaiola de ouro, bem como as lembranças de um passado opressor e, finalmente, ganha asas próprias:

De fato, estava tudo em chamas, ali. Tudo: os móveis, as roupas. Os meus manuscritos. Toda a história que eu escrevera e toda a minha premonição. Jeová. Adão e Eva. Caim e Abel. Abraão, Isaac e Jacob. Moisés. Saul e Davi. Salomão e o Templo. A rainha de Sabá. O Pai, o Filho, o Espírito Santo. A Mãe, milagres e maldições, recompensas e castigos, risos e lágrimas, mandamentos, sonhos, visões, profecias. Tudo virando cinza. Nada sobraria dali [...] Que outro, ou outra, refizesse o texto. A minha tarefa tinha terminado (p.207– 8).

No desfecho descrito, vimos referências a episódios bíblicos ainda não efetivados durante o reinado de Salomão, como os casos da Mãe, do Filho e do Espírito Santo (alusões à Santíssima Trindade do Novo Testamento). Ou seja, a protagonista, uma mulher do século XX que conseguiu retroceder no tempo, libertou-se definitivamente dos discursos religiosos que, sob o signo do sagrado, justificavam a opressão à medida que a impediam de reinventar uma outra história. A queima dos manuscritos, nesse sentido, pode ser vista como uma representação de destruição dos modelos canônicos, uma atitude subversiva mas necessária em tempos de pós-modernidade.

Aprofundando-nos um pouco mais na crítica que o romance propicia quando questiona a existência de verdades preestabelecidas; podemos dizer que a própria concepção de um padrão ou norma, na realidade, está ligada à exaltação de uma suposta essência originária, cuja fonte presume-se ser Deus – o supremo Pai. Na filosofia ocidental, a uniformização almejada nas relações sociais (com vistas ao controle) sempre esteve

relacionada ao discurso religioso que, sob uma pretensa igualdade e irmandade universal, pois “todos somos iguais perante Deus”, é capaz de dominar várias culturas em torno de signos como o hegemônico, o supremo, o único, o grande Pai, enfim, a verdadeira ordem à qual todos estamos condicionados.

Na narrativa, vemos uma passagem que delata o caráter arbitrário da homogeneidade pretendida pela cultura cristã, um trecho em que nossa protagonista descreve ironicamente a atitude de um dos velhos anciãos, cuja orientação dada era não “imaginar” ou “inventar”, apenas aceitar a versão por ele, e somente por ele oferecida:

A orientação era não inventar. Penetrando no texto, eu deveria deixar de fora toda visão pessoal. Nada de comentários colaterais. Isso ficaria, diziam os anciãos, para os sábios de gerações futuras. E eu obedecia. Claro, continuava estranhando certas passagens (p.151).

A contestação da existência de um Deus “impiedoso e cruel sempre nos acusando de alguma coisa” (p. 29) também é uma constante na obra. Um momento deflagrador é quando a “feia”, consumida pela dor da perda de sua amiga Mikol, explode em um acesso de raiva sua indignação frente a tais discursos:

Desígnio divino? Que merda de desígnio divino é esse, que deixa morrer uma pobre mulher que nunca fez mal a ninguém? Esse Deus de vocês só quer sacrifícios, mais nada. Resolver, que é bom, ele não resolve nada. Olha só o que aconteceu com o coitado do Jó. Por causa de uma aposta com o demônio, ele cobriu o homem de feridas. Desígnio divino! Eu te mostro o que é desígnio divino! (p.166).

Vemos, portanto, tanto uma contestação da ideologia religiosa que prega a obediência e a resignação, independentemente de quaisquer que sejam os infortúnios vividos na Terra, como também uma crítica à idéia da existência de um único Deus. Detendo-nos apenas na fala “Esse Deus de vocês”, percebemos que a protagonista aceita a possibilidade da existência de outros deuses além “desse”, o Deus hebraico cristão, sendo todos frutos da vontade ou necessidade humana de tomar para si uma alegoria capaz de explicar aquilo que a lógica ou a ciência não se mostram capaz de fazê-lo. A aceitação da idéia de que cada indivíduo possa tomar um Deus para si, nos faz crer na possibilidade de existirem tantos deuses quanto o número de seres humanos, mesmo que muitos destes sejam adeptos da mesma religião. Em outras palavras, a verdade não é única e tampouco sagrada ou absoluta, ela é alternativa.

As contradições bíblicas também são declaradamente expostas e questionadas na voz da narração. A protagonista nos revela em determinadas passagens que, mesmo tendo os escribas feito grande esforço, não conseguiram “escamotear episódios menos gloriosos” (p.174) que, por sua vez, ainda se encontram impressos nas atuais versões da sagrada escritura. A mulher refere-se a certas revoltas, transgressões e adultérios praticados por homens arbitrariamente abençoados e protegidos por Deus, visto que infringiram a *Tábua da Lei*, como os casos de:

[...] a trágica revolta do filho de Absalão, que por sinal morrera lutando contra o pai; e a muito perturbadora história de Betsabá, que narraram constrangidos, sem se olharem, sem me olhar. E havia razões para tal. O modo pelo qual Davi se livrara de Urias, marido de Betsabá, por quem estava apaixonado, fora simplesmente repulsivo: enviara o oficial para um posto perigoso na frente de combate, onde, de acordo com o esperado, o homem viera a morrer. Deus, que tudo vê, havia castigado essa ignomínia: o primeiro filho do casal morrera. Mas o segundo sobrevivera e se tornara rei. O rei Salomão (p.174).

Nesse sentido, pode-se afirmar que o romance *A mulher que escreveu a Bíblia* encontra-se em sintonia com as problemáticas abordadas pelo pós-modernismo e expostas nas metaficções historiográficas, pois questiona as categorias de escrita como representação da verdade (uma suposta verdade histórica), textualidade finita em si mesma (unidade da obra) e ideologia pautada em um universo homogêneo. Além disso, toda essa discussão ocorre na narrativa de Scliar através da apropriação e subversão (via voz da narração) do texto bíblico, cerne dos discursos que determinam os paradigmas sobre os quais estão pautados nossos comportamentos, códigos e padrões de conduta, relegando à mulher uma posição subalterna nas relações sociais. Assim sendo, hoje já podemos afirmar que:

O provisório e o heterogêneo contaminam todas as tentativas organizadas que visam a unificar a coerência [...] O centro já não é totalmente válido. E, a partir da perspectiva descentralizada, o ‘marginal’ e aquilo que vou chamar de ‘ex-cêntrico’ assumem uma nova importância à luz do reconhecimento implícito de que na verdade nossa cultura não é monólito homogêneo (isto é, masculina, classe média, heterossexual, branca e ocidental) que podemos ter presumido (HUTCHEON, 1991, p.29)

Podemos então concluir que a obra de Moacyr Scliar dissolve as marcações hierárquicas, deslocando a produção de sentidos para percepções alternativas do discurso,

desconstruindo, assim, o centro regulador. Através de contradições presentes no próprio discurso etnocêntrico e patriarcal, aqui representado pelo texto bíblico, o autor vai construindo outras centralidades, vozes abafadas no documentário da historiografia tradicional que entram no novo texto catalizadas na figura de uma das mais depreciadas categorias: a mulher. Percebemos na narração da “feia”, além de sua perspectiva que não almeja em nenhum momento ser transformada em modelo de produção de sentidos, a entrada entrecruzada de outros dizeres, como a voz do antigo professor de História, a do aleijado pastor, da amiga Mikol, do deprimido rei Saul, da poderosa Rainha de Sabá, bem como a do próprio Salomão e a dos anciãos da corte. Mesmo fazendo críticas a certos posicionamentos de algumas personagens, a narradora não impede o pronunciamento das mesmas.

Enfim, a intenção deste trabalho é mostrar, através da obra de Scliar, como a literatura contemporânea tem trabalhado a questão histórica, concebendo-a não como discurso isento de valor ideológico e tampouco como verdade incontestável. Nesses novos tempos de reformulações conceituais sobre nacionalidade, identidade e cultura, percebe-se cada vez mais a necessidade de ampliar os focos de percepção do passado para então corrigir determinados equívocos no futuro. Ao questionar a História e a Literatura, Scliar traz à luz não apenas uma leitura renovada dos fatos, mas também uma outra visão da própria história da literatura, ampliando os espaços, revendo valores e dirimindo injustiças.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como pudemos constatar no percurso desenvolvido por este trabalho, nosso intento maior concentrou-se em demonstrar como em tempos de pós-modernidade é inevitável a necessidade de discussão sobre a natureza de todos os discursos, mesmos os da historiografia ou da literatura, concebidos hoje após grandes contribuições, sobretudo as de Foucault (2001) e Derrida (1988), como construtos humanos e não como representações de “verdades”, posto que as mesmas são instituídas historicamente e não implantadas por uma ordem natural com existência perene.

Obras pós-modernas como o romance por nós analisado delatam que a narração de determinados acontecimentos sempre está relacionada à perspectiva daquele que apresenta os fatos (sendo esta influenciada pela ideologia e cultura na qual o narrador encontra-se inserido), localizando, assim, os textos da História em sintonia com os textos da literatura, uma categoria que demonstra não haver maiores pudores em subverter determinados episódios em nome do ponto de vista da autoria ou da narração. Ou seja, a literatura é uma narrativa de convencimento, e não do convencimento de que aquilo realmente ocorreu ou que aconteceu da forma como ali está escrito (como pretende a historiografia tradicional), mas de que há uma coerência em se pensar daquela forma, uma coerência que pode ou não ser aceita pelo leitor.

Contudo, sabemos que existem vários exemplos de textos literários construídos a partir da fragmentação e com a oscilação da voz da narração, uma prática constante em obras pós-modernas, o que não inviabiliza o expediente da coerência e do convencimento, posto que estas narrativas encontram-se engajadas com a linguagem e o imaginário social da era tecnológica, cuja principal característica é a simultaneidade dos eventos e a multiplicidade de focos de percepção. São estes os traços da sociedade pós século XX, e se os mesmos figuram na literatura de sua era, não deixam de apresentar coerência, propiciando uma lógica igualmente capaz de convencer o leitor.

Em outras palavras, as mudanças de grande impacto no mundo contemporâneo, tais como a descolonização, os movimentos de emancipação de grupos minoritários e os avanços da tecnologia eletrônica midiática, com certo deslocamento do interesse da produção para o consumo, favoreceu a emersão “de um cenário de superposição de competências disciplinares, que funde e confunde os campos da ciência, tornando urgente a

reflexão sobre as condições e pressupostos não só de uma história do passado, mas igualmente do presente” (OLINTO, 2004, p. 14). Dito de outra forma, a variação e a dificuldade de demarcação entre os campos da História, Sociologia, Jornalismo e Literatura, acabaram agregando a tais disciplinas certas características que antes só eram aceitas no campo da ficção, como a possibilidade de se desconfiar do relato.

Surge, nesse contexto, a abertura para a criação e especulação de vozes e narrativas outrora ocultadas nos textos da historiografia tradicional, como as minorias étnicas e sexuais; uma tendência que coloca em xeque a suposta objetividade e imparcialidade desses textos, aproximando-os, em certa medida, das características próprias ao literário. Nessa fronteira e em meio a tais discussões, o popular romance histórico criado em meados do século XIX adquire, no século XX, traços que envolvem um hibridismo de temáticas, estilos e culturas, possibilitando apropriações, diálogos, interferências e desconstruções capazes de desestabilizar a ordem tradicional tanto da História como da Literatura canônica. Referimo-nos à metaficção historiográfica, uma estratégia de composição bastante recorrente entre os escritores da atualidade, estratégia esta que evidenciamos ao analisar a obra de Scliar.

Tentamos mostrar que a posição do discurso é uma questão de perspectiva e que certos textos – no caso o próprio texto bíblico, base de muitos dos pressupostos que norteiam a educação humana – formam o cerne do discurso patriarcal e eurocêntrico que legitimou a instituição de determinados prismas aceitos como centros reguladores e geradores de sentido, hoje passíveis de serem questionados e desconstruídos.

Apropriando-se de textos e discursos sobre o passado, sejam estes históricos ou literários, a obra romanesca de Scliar nos apresenta uma atualização desse conteúdo, ao passo que também possibilita uma subversão, à medida que entrelaça a herança da tradição com outras vozes ocultadas pela mesma, além de exprimir as marcas do mundo pós-moderno; tudo feito através da ótica do presente e composto por meio de uma hibridação discursiva que inviabiliza quaisquer hierarquizações, tanto de ordem estilística quanto priorizando um centro regulador dos sentidos (o do homem branco e ocidental, por exemplo). Trata-se, portanto, de uma produção bastante significativa dentro da série literária contemporânea, visto que se encontra engajada com os atuais questionamentos sobre a falta de estabilidade conceitual para categorias como nacionalidade, identidade e cultura, propiciando uma reavaliação de posturas através de releituras e reescrituras de textos do passado.

No romance *A Mulher que escreveu a Bíblia*, pudemos perceber que o método desconstrucionista da narradora subverte a manipulação masculina da suposta

“verdade sagrada”, desestabilizando noções convencionais com vistas a eleger seu próprio código de comportamento, este último liberto da imposição ideológica do discurso bíblico.

Nesse sentido, é coerente afirmar que obras como o romance em questão, apresentam-nos uma possibilidade de subversão do poder concedido a determinados prismas eleitos, minimizando com riquíssimas e bem humoradas (re)criações os fundamentos defendidos por instituições hierarquizantes e preconceituosas que ainda modelam nossa existência, apontando-nos aquilo que deve ser considerado o bom e o mau gosto, o erudito e o popular.

Ao dar a voz a sua protagonista, Scliar retira os véus do discurso religioso que, fundamentado sobre signos como a verdade, a lei, o sagrado, o hegemônico e o supremo Deus, escamoteia as contradições, justificando hierarquias e padrões de conduta capazes de implantar a dominação, determinando a História. Pela ótica perscrutadora de quem vive sob o jugo da submissão, a “feia” desvenda os segredos da composição do discurso opressor, removendo os véus da intolerância.

REFERÊNCIAS

ABREU, C. F. **Morangos Mofados**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

_____. **Onde andar Dulce Veiga?**. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

ANKERSMIT, F. R. Historicismo, pós-modernismo e historiografia. In: MARBELA, J. A **História escrita: teoria e história da historiografia**. São Paulo: Contexto, 2006, p. 95 – 114.

ANTUNES, L. Z. Teoria da narrativa: o romance como epopéia burguesa. In: _____(Org). **Estudos de literatura e lingüística**. São Paulo: Arte e Ciência; Assis: FCL/UNESP, 1998, p. 181 –220.

ARISTÓTELES. **Poética**. Porto Alegre: Globo, 1966.

BAKHTIN, M. Apontamentos 1970-1971. In: _____. **Esttica da criação verbal**. Tradução de Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 369 –397.

_____. **Questões de literatura e esttica: a teoria do romance**. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo: Ed. UNESP, 1998.

BAUDRILLARD, J. **Simulacros e simulações**. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d' gua, 1991.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura, história e cultura**. 3 ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987 (Obras escolhida, 1).

Bíblia de Jerusalém. Tradução de Samuel Martins Barbosa et alli. São Paulo: Edições Paulinas, 1981.

BLOOM, H. **O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo**. Tradução Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

_____. **O Livro de J** . Tradução de Monique Balbuena. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. Tradução Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BRAUDEL, F. **The mediterranean and the mediterranean world in the Age of Philip II**. Trad. de S. Reynolds. 2 ed. Londres, 1972-3.

BURKE, P (Org). **A escrita da História: novas perspectivas**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora Unesp, 1992.

CASTRO, A. L. de A. **Dona Narcisa de Villar**. Florianópolis: Mulheres, 2000.

CHEVALIER, J; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

CHIAMPI, I. O romance latino-americano do pós-boom se apropria dos gêneros da cultura de massas. In: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**. vol. 3. nº 3, 75-85, 1996.

COUTINHO, E. F. **Literatura comparada na América Latina: ensaios**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

CULLER, J. **Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo**. Tradução Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 1997.

_____. **Teoria da Literatura: uma introdução**. Tradução Sandra G. T. Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

DENSER, M. **O animal dos motéis**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. Tradução de Beatriz M. da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1988.

_____. **A farmácia de Platão**. 2. ed. Tradução de Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1997.

_____. **De la grammatologie**. Paris: Minuit, 1967a.

DRUMMOND, R. **A morte de D. J. em Paris**. 5 ed. São Paulo: Ática, 1983.

ESTEVEES, A. R. O novo romance histórico brasileiro. In: ANTUNES, L. Z. (Org). **Estudos de literatura e lingüística**. São Paulo: Arte e Ciência; Assis: FCL/UNESP, 1998, p.123-158.

FLAUBERT, G. **Madame Bovary**. Tradução de Enrico Corvisieri. 2 ed. Porto Alegre: L&PM, 2004.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 7. ed. São Paulo: Loyola, 2001.

_____. **Microfísica do poder**. Tradução de Maria Tereza C. Albuquerque. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

_____. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Vozes, 1998.

FOX, R. L. **Bíblia: verdade e ficção**. Tradução de Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

FUNK, S.B. **Trocando idéias sobre a mulher e a literatura**. Florianópolis: UFSC, 1994.

GARCÍA-CANCLINI, N. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução de Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: EDUSP, 1997.

GOBBI, M. V. Z. Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica. In: **Itinerários**, revista de estudos literários, Araraquara, 22, 37-57, 2004.

GUIMARÃES, L. C. **A ironia na criação paródica em novelas de Moacyr Scliar**. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, Assis, 2005.

GUMBRECHT, H. Entrevista. **34 letras**, Rio de Janeiro, n.2, 97 - 115, dez. 1998.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 3 ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira L. Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HEGEL, G. **Estética**. Lisboa: Guimarães, 1964.

HOLLANDA, H. B. Introdução – Feminismo em tempos pós-modernos. In: COSTA, A. O. ; BRUSCHINI, C. (Org.) **Uma questão de gênero**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos; São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992, p. 7-19.

_____. Os estudos sobre a mulher e a literatura no Brasil: uma primeira avaliação. In: COSTA, A. O. ; BRUSCHINI, C. (Org.) **Uma questão de gênero**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos; São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992, p. 54–92.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo** – História teoria ficção. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. **Uma teoria da paródia**. Tradução de Tereza Louro Pérez. Lisboa: edições 70, 1985.

ISER, W. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996. v. 1. (Coleção Teoria).

JAMESON, F. **Pós-modernismo**. A lógica do capitalismo tardio. Tradução de Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1996.

LEMAIRE, R. Repensando a história literária. In: HOLLANDA, H. B. de (Org). **Tendências e impasses**. O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 58 –71.

LOBO, L. A dimensão histórica do feminismo atual. In: RAMALHO, C. (Org.) **Literatura e feminismo**: posturas teóricas e reflexões críticas. Rio de Janeiro: Elo, 1999, p. 41-50.

LUKÁCS, G. **Teoria do romance**. Tradução de Alfredo Margarido. Lisboa: Editorial Presença, 1963.

LYOTARD, J. **O pós-moderno**. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

MARBELA, J. Teoria e história da historiografia In: _____ (Org). **A História escrita**: teoria e história da historiografia. São Paulo: Contexto, 2006, p.11-26.

MELLO, A. C. A. de. **Humildes livros, bravos livros**: cenas da história brasileira na ficção de Moacyr Scliar. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, Campinas, 2004.

NASCIMENTO, E. **Derrida e a Literatura**. Rio de Janeiro: EdUFF, 2001.

_____. Por que é preciso ler Jacques Derrida hoje. In: **Revista Cult**. 83, 28-31, 2004.

NASCIMENTO, G. M. do. **Feitio de viver**: memórias de descendentes de escravos. Londrina: Eduel, 2006.

OLINTO, H. K. Novas sensibilidades na historiografia (literária). In: **Itinerários**, revista de estudos literários, Araraquara, 22, 13-36, 2004.

PLATÃO. **A República**. São Paulo: DIFEL, 1965. v. 2.

PRIORI, M. D (Org). **História das mulheres no Brasil**. 2 ed. São Paulo: Contexto, 1997.

REIS, M. F dos. **Úrsula**. Rio de Janeiro: Presença/MinC/Pró-memória/INL, 1988.

REMÉDIOS, M. L. R. A viagem, a memória e a História. In: ZILBERMANN, R; BERND, Z (Org). **O viajante transcultural**: leituras da obra de Moacyr Scliar. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004, p.79-98.

RUFFATO, L (Org). **As 25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira**. São Paulo: Record, 2004.

_____. (Org). **+ 30 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira**. São Paulo: Record, 2005.

SANTIAGO, S. (Org). **Glossário de Derrida**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

_____. O narrador pós-moderno. In: _____. **Nas malhas da letra**: ensaios. São Paulo: Companhia das letras, 1989, p.38 –52.

SARLO, B. **Cenas da vida pós-moderna**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

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

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

_____. **A mulher que Escreveu a Bíblia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **A mulher que Escreveu a Bíblia**. São Paulo: Planeta De Agostini, 2003 (Série Grandes Escritores da Atualidade).

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

_____. Memórias de um aprendiz de escritor. In: _____. **Minha mãe não dorme enquanto eu não chegar**. 2 ed. Porto Alegre: L&PM, 1996.

_____. **Mês de cães danados**: uma aventura nos tempos de Brizola. Porto Alegre: L&PM, 1977.

_____. **O centauro no jardim**. Porto Alegre: L&PM, 1983.

_____. **Os deuses de Raquel**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1975; Porto Alegre: L&PM, 1978, 1995.

_____. **Os leopardos de Kafka**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. (Série Literatura ou Morte)

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

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

SELISTRE, M. T. **História e ficção**: A estranha nação de Rafael Mendes e A jangada de pedra. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1991.

_____. **Retratos de mulher na literatura: Brasil e Argentina (1960-1990)**. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000.

SHAKESPEARE, W. Macbeth. In: _____. **Tragédias**. Tradução de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

SHOWALTER, E. A crítica feminista no território selvagem. Tradução Deise Amaral. In: HOLLANDA, H. B. (Org.) **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 23-57.

SICUTERI, R. **Lilith: A lua negra**. Tradução de Norma Telles e J. Adolpho S. Gordo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

SISCAR, M. A Desconstrução de Jacques Derrida. In: BONNICI, T.; ZOLIN, O . L. (Org.) **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2003. p. 151 – 160.

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

TELLES, N. Escritoras, Escritas e Escrituras. In: PRIORI, M. D (Org). **História das mulheres no Brasil**. 2 ed. São Paulo: Contexto, 1997, p. 401 – 442.

TORRES, A. **Um táxi para Viena D'Áustria**. São Paulo: Companhia das letras, 1991.

VIEIRA, M. do P. A. et alli. **A pesquisa em História**. São Paulo: Ática, 1989.

VILAS BOAS, R. A. **Aspectos da metaficção historiográfica na obra A estranha nação de Rafael Mendes de Moacyr Scliar**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, São José do Rio Preto, 2001.

ZILBERMANN, R: BERND, Z (Org). **O viajante transcultural: leituras da obra de Moacyr Scliar**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

ZOLIN, L. O . Crítica Feminista. In: BONNICI, T.; ZOLIN, O . L. (Org.) **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2003. p. 161 – 183.