

**CENTRO UNIVERSITÁRIO UNIACADEMIA
ROSANGELA MACHADO PEREIRA MALVACCINI**

**ALEGORIA E MELANCOLIA EM *O CENTAURO NO JARDIM*, DE MOACYR
SCLIAR**

Juiz de Fora
2021

ROSANGELA MACHADO PEREIRA MALVACCINI

**ALEGORIA E MELANCOLIA EM *O CENTAURO NO JARDIM*, DE MOACYR
SCLiar**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras, pelo Centro Universitário UniAcademia-UniAcademia, área de concentração: Literatura Brasileira. Linha de pesquisa: Literatura Brasileira: enfoques transdisciplinares e transmidiáticos.

Orientador: Prof. Dr. Edmon Neto de Oliveira.

Juiz de Fora

2021

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca – UniAcademia

M262

Malvaccini, Rosangela Machado Pereira,
Alegoria e melancolia em O centauro no jardim, de Moacyr Scliar/ Rosangela Machado Pereira Malvaccini, orientador Dr. Edmon Neto de Oliveira.- Juiz de Fora: 2021.
100 f.

Dissertação (Mestrado – Mestrado em Letras: Literatura Brasileira)
– Centro Universitário UniAcademia, 2021.

1. Alegoria. 2. Melancolia. 3. Moacyr Scliar. I. Oliveira, Edmon Neto de, orient. II. Título.

CDD: B869.1

FOLHA DE APROVAÇÃO

MALVACCINI, Rosangela Machado Pereira. **Alegoria e melancolia em O centauro no jardim, de Moacyr Scliar.** Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras, do Centro Universitário Uniacademia-UniAcademia, área de concentração: Literatura Brasileira. Linha de pesquisa: Literatura Brasileira: enfoques transdisciplinares e transmidiáticos, realizada no 1º semestre de 2021.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Edmon Neto de Oliveira.
Centro Universitário Academia - UniAcademia



Prof.^a Dra. Moema Rodrigues Brandão Mendes (UniAcademia)
Centro Universitário Academia - UniAcademia



Prof.^a Dra. Nícea Helena de Almeida Nogueira
Professora da Faculdade de Letras da UFJF - UFJF/JF

Aprovada em 05/04/2021.

Dedico este trabalho, com muito amor,
às minhas filhas e à minha neta Laura.

AGRADECIMENTOS

Inicialmente agradeço a Deus, pois sem a sua proteção nunca teria conseguido realizar esse meu sonho.

Em seguida, meus agradecimentos às Professoras Doutoras Nícea Nogueira e Moema Mendes, que me incentivaram a cursar esse Mestrado e que, agora, para fechar essa etapa da minha vida, aceitaram o convite de serem examinadoras da minha dissertação.

A todos professores e colegas do Mestrado em Letras: Literatura Brasileira da UniAcademia, por me apoiarem e me ajudarem no início do curso, quando estive doente, e por terem tido paciência comigo durante as aulas.

Às minhas filhas Flávia e Roberta e às minhas irmãs Margot e Gladys que sempre me estimularam e me encorajaram, mas, principalmente, ao meu irmão Walter, que foi quem esteve todos os dias ao meu lado suportando meus momentos de ansiedade e estresse na produção deste trabalho.

Ao meu orientador Prof. Doutor Edmon, por entender e ter paciência com todas as minhas cobranças, geradas pela minha ansiedade, e por me conduzir na elaboração dos textos.

A Moacyr Scliar (*in memoriam*), pois foi por meio de sua obra que passei a ter um novo olhar sobre a literatura, sobre o mundo e sobre as pessoas.

Como um velho centauro
cuja parte humana
sobrevivesse à parte animal
temos próteses, extensões
enfeites, móveis
que nos sobrevivem (MARQUES, 2015, p. 83).

Quando o objeto se torna alegórico sob o olhar da melancolia, deixa escapar a vida, fica como morto, fixado para a eternidade. Assim se depara ao artista alegórico, a ele destinado para a glória ou infortúnio (BENJAMIN, 2004, p. 147).

RESUMO

MALVACCINI, Rosangela Machado Pereira. **Alegoria e melancolia em O centauro no jardim, de Moacyr Scliar**. 100 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Mestrado em Letras). Centro Universitário UniAcademia, Juiz de Fora, 2021.

Esta pesquisa é um estudo sobre o romance **O centauro no jardim** (2011), publicado em 1980 pelo médico e escritor sul-rio-grandense, de origem judaica, Moacyr Scliar. Trata-se de uma história que se passa entre 1935 a 1973 no sul do país, período em que é narrada a vida de Guedali, um centauro judeu que começa a enfrentar o mundo a partir do estranhamento entre a sua condição física e o restante dos seres humanos. Observamos que o autor recorre à utilização da alegoria ao dar vida a uma figura mítica, fazendo com que o elemento fantástico da narrativa, representado pela figuração de um ser mágico, suscite a tensão presente na história. Em seguida, discutimos a influência dos elementos míticos na cultura ocidental, de que maneira a alegoria é recorrente na literatura e como ela está presente no *corpus* analítico desta pesquisa. A partir do estudo do teórico Walter Benjamin, analisamos, então, o romance de Moacyr Scliar. Nossa hipótese está fundamentada na relação entre a alegoria e a melancolia que incidem sobre o protagonista Guedali e sobre o seu comportamento ao longo da narrativa. Para isso, recorreremos ao mapeamento e à análise das principais frentes relacionadas ao conceito de melancolia, que perpassam a cultura, a história, a filosofia e a arte, criando uma reflexão ampliada sobre o assunto a partir da referência constante a passagens do romance, utilizando, por fim, a pesquisa exploratória que envolve autores como Giorgio Agamben, Susan Sontag, Walter Benjamin, o próprio escritor Moacyr Scliar, dentre outros.

Palavras-chave: Alegoria. Melancolia. Moacyr Scliar.

ABSTRACT

MALVACCINI, Rosangela Machado Pereira. **Alegoria e melancolia em O centauro no jardim, de Moacyr Scliar**. 100 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Mestrado em Letras). Centro Universitário UniAcademia, Juiz de Fora, 2021

This research is a study on the novel **The centaur in the garden** (2011), published in 1980 by Moacyr Scliar, physician and writer of Jewish origin from Rio Grande do Sul state, Brazil. It is about a story set between 1935 and 1973 in the Southern part of the country, where the character Guedali's life is told, he is a Jewish centaur that faces the world from the perspective of strangeness of his physical condition compared to the rest of human beings. We note that the author uses allegory to give life to a mythical figure, making the fantastic element, represented by the appearance of a magical being, provoke tension in the story. Following that, we discuss the influence of mythical elements in Western culture, how allegory is frequent in literature and how it is present in the analytical approach of this research. Starting from a study by theoretician Walter Benjamin, we analyze Moacyr Scliar's novel then. Our hypothesis is based on the relation between allegory and melancholy that affects the main character Guedali and his behavior throughout the narrative. For that, we develop mapping and analysis of the main discussions related to the concept of melancholy which crosses culture, history, philosophy, and art, creating a comprehensive reflection about the subject from the recurrent references to passages of the novel, using at the end the exploratory research method that brings to discussion authors such as Giorgio Agamben, Susan Sontag, Walter Benjamin, and Moacyr Scliar himself, among others.

Keywords: Allegory. Melancholy. Moacyr Scliar.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|---|----|
| Figura 01 - Quíron e Aquiles..... | 51 |
| Figura 02 - A liberdade guiando o povo..... | 58 |
| Figura 03 - Dois sátiros..... | 84 |
| Figura 04 - Melancolia I..... | 86 |

SUMÁRIO

| | | |
|----------|---|----|
| 1 | INTRODUÇÃO | 10 |
| 2 | MOACYR SCLiar: UM AUTOR TRANSCULTURAL | 18 |
| 2.1 | ASPECTOS DE UMA LITERATURA EM TRÂNSITO | 18 |
| 2.2 | O CENTAURO NO JARDIM: TRÊS LEITURAS EXEMPLARES | 39 |
| 3 | SOBRE A FIGURA MITOLÓGICA DO CENTAURO E O CONCEITO DE ALEGORIA | 47 |
| 3.1 | O MITO DO CENTAURO | 47 |
| 3.2 | O CONCEITO DE ALEGORIA | 56 |
| 4 | A MELANCOLIA QUE INCIDE SOBRE OS CORPOS | 67 |
| 4.1 | MELANCOLIA, CONTEMPORANEIDADE E IDENTIDADE | 67 |
| 4.2 | CONCEPÇÕES HISTÓRICAS E FILOSÓFICAS SOBRE MELANCOLIA | 73 |
| 4.3 | ARTE, AMOR E MELANCOLIA | 82 |
| 5 | CONSIDERAÇÕES FINAIS | 91 |
| | REFERÊNCIAS | 95 |

1 INTRODUÇÃO

A presente pesquisa é parte de um trabalho desenvolvido desde o primeiro semestre de 2019 no Programa de Mestrado em Letras, na área de concentração: Literatura Brasileira, Linha de pesquisa: Literatura Brasileira: enfoques transdisciplinares e transmidiáticos do Centro Universitário Academia (UniAcademia). O estudo visa analisar a alegoria presente no romance de Moacyr Scliar, intitulado **O centauro no jardim** (2011), bem como a presença da melancolia como consequência do ser dividido (metade homem; metade cavalo) de seu personagem principal: o centauro Guedali.

A trajetória que percorri¹, para eleger esse romance como *corpus* analítico desta dissertação, começa com a decisão de ingressar no Mestrado de Letras. Minha formação é em Medicina e não em Letras, embora consiga enxergar uma nítida relação inicial entre essas áreas. Quando olhava para a Medicina e seus textos técnicos e científicos, normalmente desprovidos de emoção, percebia que não eram suficientes para atenuar a ansiedade humana de nós, médicos, diante de alguma doença, sofrimento ou até mesmo da morte. Por isso, passei a recorrer à literatura onde a abordagem humanística se faz presente.

Nós, médicos, usamos as palavras como forma de comunicação com nossos pacientes. A palavra escrita está colocada no papel de forma objetiva ao escrevermos a história clínica do paciente, o artigo científico e o livro. Contudo, iremos encontrar na Medicina muitas vozes, assim como nos textos literários, que são os sons misteriosos do corpo: o sopro, o sibilo, a crepitação e o estridor. A voz articulada do médico ao realizar a anamnese, o diagnóstico e o prognóstico.

Hoje, a formação médica não é mais realizada da mesma forma que era feita na Europa no século passado, quando os médicos tinham uma formação mais ampla em contato com os textos literários e até mesmo com a música e a pintura. Tivemos, na Inglaterra vitoriana, uma posição mais aristocrática na qual os médicos se aventuravam até na escrita de ensaios e de ficção. Entretanto, posteriormente, a medicina foi se apropriando de um caráter mais técnico e se afastando do caráter mais humanístico.

¹ Nesta introdução, optamos pela primeira pessoa do singular em articulação com a primeira pessoa do plural, pois ela inicia com um relato de experiência da pesquisadora para o processo de elaboração da dissertação. Nas seções subsequentes, por sua vez, decidimos pela convenção acadêmica em primeira pessoa do plural.

Percebemos, também, que, a partir da Renascença, quando a medicina ficou mais institucionalizada, as grandes obras literárias começaram a situá-la dentro de um contexto histórico. Nesse contexto, grandes autores tratavam das doenças em suas literaturas, como a sífilis no poema de Fracastoro², a peste descrita por Defoe³, a tuberculose em **A montanha mágica**, de Thomas Mann⁴, o poema **Pneumotórax**, de Manuel Bandeira⁵ e a situação de um doente grave em **A morte de Ivan Ilich**, de Tolstói⁶, para ficarmos em poucos exemplos.

Observamos, também, a literatura utilizada como referência por Freud em seus ensaios, para quem os textos literários eram considerados como o ponto de partida para sua investigação do inconsciente. Inclusive, Freud recebeu o Prêmio Goethe, um dos mais importantes da literatura mundial, conferido a ele pela cidade de Frankfurt, na Alemanha, em 1930. Sabemos que a Psicanálise usa a palavra como instrumento de trabalho, porém, de modo diferente, isto é, na literatura, ela é um instrumento estético em que a forma valorizará o conteúdo; na psicanálise, o gesto e a entonação que acompanham as palavras também são valorizados. Porém, ambas usam as metáforas para se expressarem, de modo que a psicanálise as usa até para explicar a história natural das neuroses⁷.

Refletindo a respeito dessa interface entre a medicina e a literatura, resolvemos aprender um pouco do humanismo existente na literatura e trazê-lo para a vida profissional médica. Dessa forma, começamos a expandir a percepção de mundo para melhor compreender a alma humana e desenvolver o trabalho cotidiano, com um olhar mais leve e menos técnico para os nossos pacientes.

² Girolamo Fracastoro (Fracastorius) (1478-1553) foi um médico, matemático, geógrafo e poeta italiano. Disponível em: www.ohomemeadoença.com.br/biograf/Biofracastoro.html. Acesso em: 12 nov. 2020. O poema é o épico **Syphilis or the French disease**, escrito em 1530.

³ Daniel Defoe (1660-1731) foi um escritor inglês. Seu livro mais famoso é **Robinson Crusóe**. Disponível em: www.seed.pr.gov.br. Acesso em: 12 nov. 2020.

⁴ Thomas Mann (1875-1955) foi um escritor alemão, autor de **Morte em Veneza**, um dos clássicos da literatura moderna. É considerado como um dos maiores escritores do século XX. Recebeu o Prêmio Nobel de Literatura em 1929. Disponível em: https://www.ebiografia.com/thomas_mann/ Acesso em: 12 nov. 2020.

⁵ Manuel Bandeira (1886-1968) foi um poeta brasileiro. Disponível em: https://www.ebiografia.com/manuel_bandeira/ Acesso em: 12 nov. 2020.

⁶ Leon Tolstói (1828-1910) foi um escritor russo, autor de **Guerra e Paz**, obra-prima que o tornou célebre. Profundo pensador social e moral, é considerado como um dos mais importantes autores da narrativa realista de todos os tempos. Disponível em: https://www.ebiografia.com/leon_tolstoi/ Acesso em: 12 nov. 2020.

⁷ Ainda que seja relevante a discussão que tem como base a psicanálise, optamos por não aprofundar esse viés no presente trabalho.

Assim, a possibilidade de fazer um Mestrado em Literatura foi sugerida pela professora de inglês Dra. Nícea Helena de Almeida Nogueira, de modo que, quando comentei essa sugestão com um colega médico, que havia terminado seu Mestrado nessa mesma instituição, o desejo de fazer o processo seletivo para iniciar o Mestrado foi aumentado por influência de suas palavras. Ele me incentivou dizendo que eu iria **adorar** e que me **divertiria** ao fazer o curso. Agora, ao concluir o Mestrado, vejo que ele tinha total razão ao dizer aquelas palavras, pois, quando usou a expressão divertir, não foi no sentido pejorativo e, sim, no sentido de ter outro olhar para o mundo onde o belo seria a tônica do aprendizado.

Tive, nessa época, o prazer de reencontrar, no curso, uma pessoa que havia sido muito próxima de minha família no passado e que agora trabalhava na mesma instituição de ensino que eu (Faculdade de Ciências Médicas e da Saúde/SUPREMA) e, também, era professora do Mestrado da UniAcademia: a Prof. Dra. Moema Mendes. Ao conversar com ela a respeito da candidatura ao processo seletivo, ela me incentivou muito e, nesse momento, sugeriu a leitura da obra de Moacyr Scliar, um médico e escritor sul-rio-grandense, de origem judaica, que eu deveria conhecer e que poderia se tornar nosso objeto de estudo.

Após a aprovação no curso de Mestrado, diferentemente do que esperava, não tive como orientadora a querida amiga professora, mas um outro orientador que havia sido admitido no Programa no mesmo período em que fui aprovada na seleção de ingresso. Passado o primeiro momento de desapontamento, conheci o meu orientador, o Prof. Dr. Edmon Neto, que, como eu, estava iniciando uma nova fase em sua vida acadêmica. Apesar de ter a metade de minha idade, logo percebi ser ele um grande conhecedor e estudioso da literatura e ter uma humildade comovente. Por mais que tenhamos, inicialmente, apresentado dificuldades na escolha de um tema para os nossos estudos, sob sua orientação, fomos pesquisando várias possibilidades de autores e abordagens até chegarmos à conclusão de que Moacyr Scliar seria mesmo o eleito.

Como sua sugestão, fui apresentada ao romance **O centauro no jardim**, uma história que se passa no sul do Brasil entre 1935 a 1973, período em que é narrada a vida de Guedali, um centauro judeu que enfrenta o mundo a partir do estranhamento entre a sua condição híbrida de homem/cavalo e o que considerava a normalidade dos seres completamente humanos.

Como o romance trata de cirurgias, transformações e mudanças, situações que naquele momento estavam fazendo parte do nosso cotidiano e de nossas angústias, achamos que seria interessante enveredar por esse caminho. O romance aborda, também, o povo judeu sofrido e lutador, o que fortaleceu ainda mais o nosso desejo de aprofundar em seu estudo. Não queríamos, entretanto, seguir uma linha de estudo apenas sobre o Judaísmo na obra do escritor, pois essa faceta de Moacyr Scliar já havia sido bastante estudada por outros pesquisadores. Encontramo-nos atraídos por todas as fantasias despertadas pelo mitológico centauro, os sentimentos do não pertencimento e a conseqüente melancolia presente em toda a história de Guedali, o personagem principal do romance. Tudo isso contribuiu para que nos optássemos por essa história e desenvolvêssemos o desejo de pesquisá-la dentro dos moldes acadêmicos.

Para entender todo o processo da melancolia no romance, tivemos que alicerçar os nossos estudos em vários teóricos, principalmente no filósofo alemão Walter Benjamin. Além disso, pelo fato de Moacyr Scliar ser um autor recente, fomos entendê-lo como um autor contemporâneo no sentido de intempestivo, de acordo com o conceito de Roland Barthes, numa anotação de seus cursos no *Collège de France* em Paris, conforme comentado por Giorgio Agamben (2009, p. 58, recurso eletrônico).

Moacyr Scliar teve sua primeira publicação aos 12 anos e sua evolução como escritor foi gradual. Atualmente, é considerado um dos contistas contemporâneos mais conhecidos no Brasil e as suas primeiras antologias datam de 1984. Foi eleito membro da Academia Brasileira de Letras em 2003 e continuou sua intensa produção até 2012, quando faleceu. Publicou o seu trabalho mais prestigiado internacionalmente, **O centauro no jardim**, em 1980. Essa foi a única obra brasileira incluída pelo *National Yiddish Book Center* (Centro de Livros em Ídiche), distinção norte-americana para as cem melhores obras de temática judaica escritas nos últimos 200 anos.

É dessa forma que vemos o nosso escritor: um autor contemporâneo, pois o livro conta a história de uma família de imigrantes judeus russos que vivia no sul do Brasil e foi surpreendida com o nascimento de seu quarto filho, pois, ao nascer, descobriram que era um centauro: um ser metade homem, metade cavalo. O pai lhe deu o nome de Guedali e, assim, depois desse momento fantástico do nascimento, o

romance é construído entre o mito e o real, relatando a trajetória de Guedali na reclusão e no isolamento domiciliar, o que desencadeia o hábito da leitura no personagem. Seu encontro com Tita, também uma centaura, leva-o a uma viagem ao Marrocos, onde o casal vai tentar uma cirurgia que os transforme em pessoas comuns. O romance é narrado pelo próprio Guedali a partir da comemoração de seu aniversário de 38 anos, no restaurante tunisiano Jardim das Delícias, em São Paulo, onde Guedali relembra o seu passado.

Entendemos que, na maior parte de suas obras, Moacyr Scliar procurou olhar a posição do judeu a partir de si mesmo, dos seus e do outro, demonstrando, assim, como ele próprio se via e se sentia a respeito do exílio de seus antepassados. Podemos inferir que o autor usou a sua escrita para expressar as marcas da memória na herança da condição de filho de imigrantes judeus, herança da qual não conseguiu fugir e, por isso, explorou essa temática em sua escrita⁸. Scliar foi um dos escritores que mais abordou a cultura judaica em suas obras. O fato de gostar de ouvir as histórias contadas por seus pais e outros imigrantes na sua infância foi o que o influenciou a escrever sobre a vida dos judeus, de acordo com Galvão (2016, p. 323, recurso eletrônico).

Compreendemos o centauro como uma alegoria para a situação identitária do imigrante judeu e seus descendentes em diáspora⁹. O uso da figura de animais para se referir aos judeus é comum, com um significado pejorativo. Ao desumanizar o outro, nesse caso o judeu, estamos difamando a sua imagem. Ao pensarmos no centauro, podemos refletir a respeito das duas identidades no mesmo personagem: a judaica, herdada de seus antepassados, e a brasileira, da terra onde nasceu. O judeu se sente, ao mesmo tempo, um estrangeiro e um cidadão pertencente à sociedade em que vive, tendo com isso questões existenciais entre sua origem e a sua vida cotidiana. Vivendo, ao mesmo tempo, entre culturas diferentes, o judeu

⁸ Ainda que a memória seja um tema que, por si só, daria um outro trabalho investigativo, entendemos que, de modo secundário, é importante mencionar esse conceito que é tão latente na obra do autor estudado.

⁹ Diáspora: “devemos lembrar que os conceitos de exílio e diáspora, apesar de serem conceitos ligados e superpostos, não são idênticos, pois quando nos referimos ao exílio, ele significa que ele tende a durar não mais que o tempo de vida do indivíduo ou por duas gerações a mais, entretanto a diáspora perdura passadas as duas gerações da dispersão. Normalmente também os exilados tendem a se manter afastados da sociedade de asilo, e os de condição diaspórica tendem a ter maior integração na sociedade que os acolheu, e com isto leva à cidadania na política e ao hibridismo na cultura” (TÖLÖLYAN, 2006, p. 196, apud TOPEL, 2015, p. 342).

habita um **entre-lugar**, termo muito utilizado no âmbito dos Estudos Culturais quando são abordados os choques entre culturas.

Guedali não consegue conviver com seu passado tão diferente de seu presente, por isso, vive essa dualidade que tenta resolver quando faz a amputação do centauro existente nele por meio de uma cirurgia. Conserva, entretanto, a sua insatisfação inerente da sua nova condição humana e volta a desejar ser centauro novamente planejando outra cirurgia no Marrocos. Esse sentimento de inadequação lhe causa forte melancolia. Dessa forma, o personagem nos mostra as emoções vividas pelos sujeitos em diáspora: a sensação do não pertencimento e o desejo de ser aceito pelas pessoas ao seu redor. Explorar, portanto, o recurso da alegoria utilizada na obra de Scliar a fim pensar a condição judaica marcada pelo tom melancólico do protagonista é um dos objetivos deste trabalho.

Na primeira seção, observamos Moacyr Scliar como um escritor migrante, pois ao olharmos os conceitos do crítico literário Pierre Ouellet (2005), notamos que ele se encaixa nessa condição. A conceituação do escritor migrante não se refere apenas aos que vivem nessa situação por questão geográfica, mas por seu fator interno, por ser uma posição percebida no íntimo do indivíduo. Veremos que o personagem desse romance irá se encaixar na perspectiva de Regina Zilberman (1998), quando ela conclui que Guedali, no tempo da narrativa, não consegue abandonar suas raízes do passado, como comentado nos estudos da pesquisadora ao abordar a imigração judaica.

Como fundamentação teórica, recorreremos ao conceito de desterritorialização global, formulado por Néstor García Canclini (1998), para analisar o personagem de Moacyr Scliar. Passamos, também, pela reflexão de Manuel Castells (1999), que se baseou na Sociologia para mostrar como a formação da identidade do personagem nutre a matéria fornecida pela História. Os estudos da crítica literária brasileira Zilá Bernd (2002) apontam para a convergência do pensamento do antropólogo cubano Fernando Ortiz (1983) com as novas proposições de crioulização do uruguaio Ángel Rama. Ortiz teoriza sobre a transculturação na qual o imaginário é usado na memória cultural daqueles que vivem a experiência da imigração, do exílio, da diáspora e do êxodo ou nomadismo. Utilizamos, também, aos estudos de Elena González (2010) para avaliar um terceiro tipo de construção identitária que é o deslocamento físico, espiritual e linguístico. A vida nômade, por sua vez, segundo

Michel Maffesoli (2001), possui aspectos de solidariedade e positividade que resultam na prática do nomadismo e na pulsão da errância que resulta em um estilo libertário e insubmisso.

Na segunda seção, apresentamos a leitura de alguns trabalhos que compõem a fortuna crítica do romance. O artigo intitulado **Um resgate da memória judaica em *O centauro no jardim* de Moacyr Scliar** (2015) foi publicado pelas pesquisadoras Gisele Jacques Holzschuh e Rosani Ketzer Umbach, que analisam na obra a memória do autor influenciando e produzindo situações nas quais os personagens interagem. O estudo de Lyslei Nascimento, intitulado **Da circuncisão de um centauro** (2012), faz uma abordagem do corpo, da linguagem e da tradição na obra a partir das proposições do filósofo pós-estruturalista Jacques Derrida. A pesquisadora utiliza o texto de Neurivaldo Campos Pedroso Júnior (2010, recurso eletrônico) para alicerçar suas observações. Em **A leveza do centauro**, de Marcus Vinicius de Freitas (2012, recurso eletrônico), são analisados, recorrendo à acepção de Bakhtin, diferentes lugares sociais de fala presentes no processo de hibridização do centauro. Sobre a figura mitológica e o conceito de alegoria, iremos abordar o mito do centauro por meio dos estudos de Marcelo Franz (2008, recurso eletrônico) e das pesquisas de Paulo Fernandes (2014, recurso eletrônico). A valorização desse mito é enfatizada por Mircea Elíade (2000) na forma como o mito transmite conceitos. A sexualidade dos centauros é abordada sob a ótica de Alan Santana (2014). O ensaio de Luiz Antonio de Assis Brasil (2004) enfatiza a relação dos centauros com os sulistas gaúchos.

Na terceira seção, abordamos a figura mitológica do centauro e o conceito de alegoria. Em primeiro lugar, procuramos verificar como o mito do centauro foi entendido desde antiguidade clássica até o romance em estudo, verificando como o mito foi explorado pela literatura ao longo dos séculos e procurando relacionar as características dessas abordagens com a forma como foi usado por Moacyr Scliar para explicar a complexidade de seu personagem Guedali, enfocando a alegoria como forma de expressão.

Em seguida, buscamos no dicionário de termos literários de Massaud Moisés (2013) as definições para o conceito de alegoria. Nos estudos de Carlos Ceia (1998, recurso eletrônico), vemos a alegoria em várias fases da história. João Batista Pereira e Stelio Lima (2013, recurso eletrônico) analisam os procedimentos

alegóricos do romance de Scliar. Com o crítico e filósofo Walter Benjamin, aprofundamos nossa discussão sobre alegoria no texto literário.

Na quarta seção, fazemos a análise da obra **O centauro no jardim** a partir do conceito de melancolia. Discorremos sobre a melancolia no contemporâneo pelo olhar do filósofo Giorgio Agamben (2009, recurso eletrônico). Usamos o texto sobre a obra do escritor Nicolai Leskov, de Walter Benjamin (2012), para expressar a ideia de melancolia. Anthony Giddens (1990) discorre sobre os ritos e as culturas, discussão que é reforçada pelos conceitos de Raymond Williams (1976) e Maria José Canelo (2018, recurso eletrônico). Como fundamentação, recorremos às pesquisas de Terry Eagleton (2000) sobre cultura, assim como Hobsbawm e Ranger (1983) e Ernest Renan (1990). A partir das considerações de Homi Bhabha (1990), retomaremos minimamente os conceitos de cultura e identidade. Na subseção sobre concepções históricas e filosóficas sobre a melancolia, abordamos o texto do filósofo sul-coreano Byung-Chul Han (2017), para analisar a melancolia como emergente no século XX e somos, também, auxiliados pelos estudos de Luciana Chauí-Berlinck (2018). Com Marcos de Paula (2008), estudamos a evolução da melancolia pela história. No livro **Estâncias**, de Giorgio Agamben (2007), vemos como a melancolia foi analisada por diversos pensadores, como o filósofo italiano Marsilio Ficino. No ensaio de Susan Sontag (1986), a melancolia é abordada sob o ponto de vista de Walter Benjamin. Na subseção intitulada **Arte, Amor e Melancolia**, primeiramente contemplamos o conceito de contemporâneo para enquadrarmos a melancolia na época atual e consideramos as observações de Agamben (2009, recurso eletrônico) para discutir a respeito da melancolia expressa na figura do pintor Dürer sob o ponto de vista de Martin Heidegger.

2 MOACYR SCLiar: UM AUTOR TRANSCULTURAL

Nesta seção, apresentamos, de modo geral, a obra **O centauro no jardim**, por meio da abordagem que leva em consideração os aspectos relacionados à construção de identidade de um personagem centauro e judeu, fazendo com que essa leitura suscite reflexões sobre a migração e a transculturalidade na obra de Moacyr Scliar. Em seguida, apresentamos a leitura de três trabalhos sobre a obra do autor sul-rio-grandense, com relação às contribuições crítico-teóricas sobre o romance que é nosso objeto de análise. Essa revisão tem como objetivo, além do conhecimento de outras pesquisas, marcar o diferencial analítico de nossa abordagem que se concentra, em seguida, nos mecanismos alegóricos da obra, bem como na percepção da melancolia que incide sobre o protagonista do romance.

2.1 ASPECTOS DE UMA LITERATURA EM TRÂNSITO

As populações e os indivíduos estão vivendo em um mundo instável onde, seja por motivos políticos, econômicos, culturais ou outros, o deslocamento é uma constante na vida das pessoas. A humanidade está desordenada e os povos estão em constante deslocamento. Por essa sensação de desterrados e sem um lugar fixo em que possam se sentir protegidos, grande parte não tem um lugar onde venha a se sentir em casa.

Em relação à literatura, Ouellet (2005) afirma que a migrância é mais um fator interno, subjetivo e identitário do que um fator geográfico. Para o crítico, o deslocado não possui um lugar seu, porque está presente somente em sua memória dolorosa e o lugar da acolhida é apenas um sonho para possíveis arrependimentos e desilusões em sua imaginação: “Não há mais lugar próprio ao deslocamento, não há território para a passagem: nada além de um vasto corredor no tempo, que liga um passado morto a um futuro ainda não nascido, em um presente sobrecarregado de ausências” (OUELLET, 2012, p. 4).

O abismo em que o deslocado encontrará seu refúgio estará entre a memória e a esperança. Passamos a ter, também, uma literatura migrante vastamente divulgada por escritores nos últimos 30 anos. Os autores são chamados escritores migrantes por possuírem um espírito em constante migração por apresentarem um

deslocamento interior, que os configura como estrangeiros, ou seja, não pertencem ao lugar que habitam. Para Ouellet, essa literatura é de

[...] natureza ontológica e simbólica, uma vez que caracteriza o próprio deslocamento do Sentido e do Ser na experiência íntima da alteridade, em que se faz a prova radical da falta de sentido ou do vazio da sua identidade [...] que não existe sem apelo ao outro (OUELLET, 2012, p. 4).

Percebemos que Moacyr Scliar faz parte desse grupo de escritores migrantes, por mostrar, em sua obra, as características do sentimento do entre-lugar, da descentralização do sujeito e da fragmentação da alteridade de seus personagens. Podemos considerar a obra literária de Scliar como migrante, apesar do mesmo não ser literalmente um migrante, mas, sim, fruto dessa condição de pertencer à segunda geração dos judeus que chegaram ao Brasil nas primeiras décadas do século XX.

No romance aqui estudado, **O centauro no jardim**, publicado em 1980, o protagonista Guedali apresenta, em seu físico, uma divisão homem e cavalo, na qual mesmo tendo se submetido a uma cirurgia para retirar sua parte animal, vem posteriormente sentir falta do que era intrínseco ao seu ser e que foi perdido com a operação. Essa é a sinopse do livro que iremos analisar na presente dissertação, história a partir da qual é possível traçar paralelos com a própria vida do autor, ainda que isso possa incorrer em determinados perigos para a análise literária¹⁰. De qualquer maneira, as lembranças da infância de Scliar no bairro Bom Fim, em Porto Alegre, retornam vívidas nesse romance com os pequenos detalhes do dia a dia da casa onde morava com a família, o fogão à lenha na cozinha e os cuidados das mães judias com seus filhos. Tudo isso faz com que haja a tomada de consciência do que é o Judaísmo enquanto identificação de grupo. O escritor leva essas lembranças para a sua obra ao descrever, por exemplo, uma cena em **O centauro no jardim**.

Aprendo com ele as fases da lua e também canções em iídiche. Cantamos todos juntos, ao redor do grande fogão de lenha onde crepita um belo fogo. Tomamos chá com bolachas, muitas vezes há pipoca, pinhão quente, batata-doce assada. A família reunida, eis um quadro encantador (SCLIAR, 2011, p. 35).

¹⁰ Não optamos, neste trabalho, pela análise voltada para a relação autobiográfica entre o romance e a vida do autor Moacyr Scliar, reconhecendo, entretanto, que há muitos pontos coincidentes.

Nesse ambiente, ambos (autor e personagem) sentem-se pertencentes ao grupo de origem, lembrando os hábitos e a língua de seus avós, o iídiche, e o comportamento de seus pais em sua terra natal. Posteriormente, inicia-se a outra fase que é a da adaptação à nova terra com as negociações culturais. Seu personagem Guedali possui, também, o espírito migrante. É um ser deslocado que a todo momento está fazendo mudanças na esperança de encontrar um lugar que lhe dê o conforto emocional e a aceitação social. O personagem mostra essa procura ao mudar do campo para a cidade e, depois, ao fugir da família na busca de uma situação de conforto. Na obra, o centauro é a metáfora do ser migrante, como pode ser percebido na passagem:

Galopava à noite e me ocultava de dia. Quando o farnel terminou, comecei a roubar para comer. Entrava em hortas, saía com os braços cheios de pés de alface. [...] Não poucas vezes tive de enfrentar, a patadas, cães ferozes. Em duas ou três ocasiões atiraram em mim; felizmente, gente de péssima pontaria. Fiquei um dia inteiro submerso num banhado, só a cabeça de fora, enquanto chacareiros me procuravam, dispostos a me linchar. Em outra ocasião, para escapar aos meus perseguidores, subi a um vagão de gado. Metido entre os bois, as patas da frente fletidas, o tórax curvado para a frente, só o lombo à mostra, eu procurava me confundir com os animais (SCLIAR, 2011, p. 60).

Observamos, nesse trecho, uma tentativa de sobrevivência na qual Guedali procura se proteger em um lugar que não lhe pertence, apesar de estar entre seres parecidos com ele. Ele usa essa estratégia para assegurar a sua sobrevivência nesse mundo homogeneizado, em que todos são iguais, menos ele.

Muitas vezes, os judeus foram vistos como pessoas fingidas, dissimuladas, aventurasas e, por isso, por muito tempo não foram respeitados em sua **alteridade**, tendo que conviver e sobreviver em uma sociedade onde assumiram uma identidade que não lhes era própria. Temos, assim, o **outro**¹¹ como sendo o estrangeiro (ou uma minoria), mais ou menos excluído e/ou dominado. Nesse sentido, a palavra alteridade pode ser assim representada: o mundo do outro penetra e impregna em nosso próprio mundo, quer por meio de muitas e diversificadas migrações com as

¹¹ O estudo das “figurações da alteridade”, presentes nos romances analisados nesta pesquisa, é necessário posto que, em tais obras, as personagens estão sempre em uma posição, como diria Linda Hutcheon (1991), de “ex-cêntricos”, “marginalizados”, “figuras periféricas da história ficcional”, ou seja, são sempre o “outro”, o diferente. Os textos escolhidos interrogam as interrelações e os conflitos culturais através da figura do “imigrante”, personagem que se encontra numa situação limítrofe, “entre dois mundos” e que, frequentemente, luta para integrar-se, deixando, desta forma, de ser “o outro” (CERQUEIRA, 2014, p. 13).

quais temos contato, quer pela multiplicação das trocas de todo tipo que continuam a se intensificar. A alteridade também se impõe como um tema: a nova realidade social e histórica, nascida dessa interpenetração crescente dos mundos, tornou-se rapidamente objeto privilegiado das representações imaginárias e memoriais das diferentes práticas discursivas, nos campos estéticos ou midiáticos, e assunto dominante nos debates políticos e ideológicos que atravessam os discursos sociais (CERQUEIRA, 2014, p. 93, recurso eletrônico).

A alteridade, dentro da literatura migrante, procura identificar e analisar o outro, o diferente, o deslocado, para compreendê-lo enquanto nos desviamos dos obstáculos essencialistas e dos estereótipos. Dentro de um contexto multiétnico, reconhecemos certos grupos com objetividade e sem legitimar estereótipos excludentes. Precisamos compreender essa escrita migrante sem simplificarmos situações como o **exílio**, o **entre-lugar** e a perda da identidade que ocorre com frequência nessa literatura. De acordo com Ouellet, há duas formas de percepção do outro que apreendem a alteridade: **alterorrecepção** e **heterorrecepção**, pois elas:

não apagam e nunca homogeneízam as diferenças internas que as constituem: elas as mantêm, mas que isso, as sustentam, mesmo, como o lugar tensivo de uma intersubjetividade interiorizada pelo sujeito, que não pode mais ser vista como a individuação unificante de origens diversas [...] mas como diferenciação de si individual em múltiplos destinos ou em vários tornar-se outros, que não se operam pela identificação e apropriação no sentido estrito, mas por alteração, transformação, transgressão das fronteiras do próprio, enfim, por um tipo de transmigração generalizada, que não toca somente a pessoa no mundo exterior onde ela evolui, mas os diferentes elementos de sua subjetividade nos mundos interiores que a constituem (OUELLET, 2012, p. 6).

No romance analisado, Moacyr Scliar foca na questão do processo migratório dos judeus vindos da Europa para o Brasil, mais efetivamente para o Rio Grande do Sul. Em **O centauro no jardim**, os pais de Guedali são imigrantes judeus. O personagem de Moacyr Scliar exemplifica o processo de adaptação dos judeus à cultura e ao solo do Brasil, pois mesmo tendo nascido em terras brasileiras, sente-se fortemente atado às tradições familiares judaicas, dentro das quais foi criado. Isso vai levá-lo a se tornar uma pessoa dividida e, conseqüentemente, infeliz. Por ser um indivíduo repartido, que não consegue se consolidar intimamente sem renunciar aos valores que igualmente preza, esse personagem fará com que o autor seja considerado como o tipo especial de herói judeu pela crítica literária.

Ao comentar a forma como os judeus experimentam a diferença de modo radical (por motivos culturais e históricos) como a substância dos livros de Scliar, Regina Zilberman (1998) nos leva a entender como os personagens do autor gaúcho não conseguem conviver com o passado nem se integram ao presente em situações diferentes daquelas relacionadas às suas raízes. Essa situação faz com que esses personagens apresentem, não raro, instabilidade emocional, responsável por levá-los a insatisfação constante, ao sentimento de inautenticidade, a uma mutação interior, que, no personagem Guedali, pode se manifestar na modificação externa de sua aparência, como a que se submete ao fazer uma cirurgia de modificação corporal.

Observando o personagem Guedali, vemos que, para o autor, a questão judaica não é tão simples, pois, segundo as teorias que envolvem alteridade e identidade¹², concluímos que ele apresenta uma identidade bifurcada e fragmentada, que assume diferentes papéis a depender do local ou circunstâncias em que se encontra.

Com efeito, Guedali apresenta a característica de herói dividido, pois seu corpo reflete uma cisão identitária, já que é metade humano e metade animal, assim como é metade judeu e metade gaúcho. Sua história, apesar de ficcional, faz o leitor percebê-la como realista e linear. Mesmo pelo fato do protagonista ser um centauro, um ente imaginário, o pacto que o leitor faz com o texto tem sua confirmação no tema da imigração, que gera identificação, já que boa parte da população brasileira é descendente de imigrantes europeus. Sobre isso, Regina Zilberman afirma que

[...] essas histórias revelam, pelo contraste, porque o tema da imigração encontra sua melhor representação ficcional quando se associa à exploração de personagens vinculadas à cultura judaica. Valendo-se ao emprego da técnica do fantástico, Moacyr Scliar alcança a tradução dos conflitos que assolam a todo indivíduo indistintamente, mostrando as oscilações entre, de um lado, a lealdade a certas raízes e ideais e, de outro, a degradação decorrente da aceitação das regras do jogo econômico e do desejo de ascensão social (ZILBERMAN, 1998, p. 338).

O tema da imigração pressupõe o encontro de duas culturas: a de origem e a atual. O imigrante desloca-se nesse terreno cultural que não é mais o de seus antepassados nem das pessoas com quem convive na atualidade, o que caracteriza o **transcultural**. No romance de Scliar, Guedali, pela sua apresentação física

¹² cf. Stuart Hall, **Identidade cultural na pós-modernidade** (1998).

dividida, traduz o que vive no seu ambiente familiar. Ao vivenciar todas as situações da tradição judaica na sua formação cultural, vai também experimentar a realidade da cultura do país que acolheu os seus antepassados. Guedali personifica o hibridismo cultural da primeira geração de judeus que imigrou para o Brasil.

A construção do hibridismo cultural é fato comum nas sociedades das Américas, pois foram colonizadas por imigrantes europeus. “O que sempre existiu na América Latina foi uma encenação antropofágica onde as culturas em presença deram – através da devoração – origem a algo novo, impuro, híbrido, que é hoje, em síntese, a cultura das Américas.” (BERND, 2002, p. 45). A mobilidade entre nações é um dos fatores que fortalecem esse hibridismo, já que proporciona, ao mesmo tempo, contato e fragmentação. Em **O centauro no jardim**, a cultura herdada por Guedali se fragmenta para que ele possa se ajustar à cultura brasileira. Esse é um processo que gera angústia porque ele nunca vai pertencer a apenas uma cultura, pois é a personificação do híbrido de duas culturas. Esse sentimento é denominado por Canclini (1998) como a “agonia das coleções”: “é o sintoma mais claro de como se desvanecem as classificações que distinguiam o culto do popular e ambos do massivo. As culturas já não se agrupam em grupos fixos e estáveis.” (CANCLINI, 1998, p. 304).

No romance de Scliar, esse hibridismo estudado por Canclini (1998) remete à ótica da representação no pensamento ocidental estruturado no capitalismo multinacional e na desterritorização global, ou seja, a partir do momento que o protagonista vive a condição de híbrido, ele representa a condição do próprio autor. Assim como os pais de Guedali imigraram (perderam seu território de origem) em busca de condições financeiras melhores no Rio Grande do Sul, os antepassados judeus de Scliar também imigraram para o Brasil na esperança de uma vida com mais oportunidades, mesmo que isso custasse a eles a perda da terra natal. Essa imigração é consequência do capitalismo entre nações, pois a privação no país de origem foi a mola propulsora para a partida para uma nova terra. O interessante é que, na ficção de Scliar, o aspecto do híbrido entra no físico do personagem: Guedali não é apenas um homem com duas culturas, mas carrega no corpo essa metáfora do híbrido, pois é metade homem e metade cavalo, como podemos evidenciar no seguinte trecho:

Meu pai olha ao redor sem compreender. As filhas estão encolhidas num canto, apavoradas, soluçando. Minha mãe jaz sobre a cama, estuporada. Mas o que está acontecendo aqui, grita meu pai, e é então que me vê. Estou deitado sobre a mesa. Um bebê robusto, corado; choramingando, agitando as mãozinhas – uma criança normal, da cintura para cima. Da cintura para baixo: o pêlo de cavalo. As patas de cavalo. A cauda, ainda ensopada de líquido amniótico, de Cavalo. Da cintura para baixo, sou um cavalo. Sou – meu pai nem sabe da existência desta entidade – um centauro (SCLIAR, 2011, p. 15).

Essa cisão não é somente cultural, é física no personagem. Alma e corpo estão bipartidos. Guedali cresce e toma conhecimento de sua condição dupla quando questiona: “aos poucos a sensação de diferença, de bizarria, me impregna, incorpora-se ao meu modo de ser; antes mesmo da pergunta – inevitável e temível: por que sou assim? O que aconteceu, para que eu nascesse deste jeito?” (SCLIAR, 2011, p. 29). Esses questionamentos acompanham o personagem por toda a sua vida, vão provocar a angústia que o define, sentimento este que faz com que seja um ser melancólico e eternamente insatisfeito. Mesmo depois da cirurgia, que o torna um ser igual aos demais, aparentemente completo do ponto de vista externo e físico, seu interior carrega para sempre a marca da divisão, do duplo, do fragmentado, pois a cisão dentro de si é cultural, é herdada e não há como mudar ou se livrar disso. Não há cirurgia nem procedimento para extirpar uma cultura. Apesar do corpo estar todo humano, sua mente ainda é metade judia e metade brasileira.

A representação construída pelo autor sobre a sua realidade transposta para o personagem simboliza a marca cultural que vivenciam os filhos de imigrantes judeus, pois, na casa de Guedali, a sua educação era baseada em uma cultura, uma religião e um código de ética diferentes da cultura que os recebe. No estado gaúcho, existe uma outra cultura, com outra religião e outro código de ética. Na casa dos Tartakovsky, as tradições do povo judeu são conservadas, como as orações, as festas e as músicas no idioma iídiche, tudo acontecendo em volta de um fogão à lenha, tomando chá com biscoitos, mas, muitas vezes, há também pipoca, pinhão quente, batata-doce assada.

A condição de Guedali trouxe problemas para a sua família. Quando pequeno, era mantido escondido de outras pessoas por seus pais. Ao mudarem para a cidade, foram morar em uma casa distante na periferia para que o menino-cavalo não chamasse muito a atenção. Ao se tornar adulto, Guedali foge da família, mas carrega o complexo de ser diferente e se esconde também. Vai trabalhar em

um circo e sua aparência de centauro é vista como uma fantasia, um faz de conta, na tentativa de ser aceito pelos outros como igual.

O romance atesta a condição de Moacyr Scliar como um escritor migrante: pertence a dois mundos ao mesmo tempo, transita entre duas culturas diferentes. Ele é, pois, um homem híbrido que está na confluência das misturas, das transformações, nas combinações de novos costumes, ideias e políticas. É um homem que não pode pensar em si mesmo como o fruto de uma identidade condicionada, mas de duas ou mais.

Dessa forma, a imagem, a autoestima e as identidades comunitárias ou políticas influem na formação de identidades individuais, baseadas nas interações entre os indivíduos, os grupos e as suas ideologias, que se alicerçam no estudo da mente humana e não são mais imutáveis. Isso obriga a identidade a ser elaborada e modificada constantemente. A percepção de identidade é, também, observada de várias maneiras e mostrada pela forma como se apresenta: o indivíduo, o grupo e a sociedade.

Do ponto de vista da filosofia grega, vemos que identidade é o que é idêntico, o que forma a unidade, mas, paradoxalmente, é, também, o que é distinto, o que confere a singularidade. Na abordagem filosófica, temos a questão problemática entre identificação e a descrição, ou melhor, entre a permanência e a unidade (CERQUEIRA, 2014, p. 102, recurso eletrônico). A identidade pessoal acontece a partir das interações pessoais e sociais, sendo que, do ponto de vista antropológico, ela é uma relação e não uma quantificação individual.

Na concepção sociológica clássica da questão, a identidade é formada na "interação" entre o eu e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o "eu real", mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais "exteriores" e as identidades que esses mundos oferecem. A identidade, nessa concepção sociológica, preenche o espaço entre o "interior" e o "exterior", entre o mundo pessoal e o mundo público. (HALL, 2006, pg.11).

Para Cerqueira (2014, recurso eletrônico), o conceito de identidade está alinhado com o conceito de alteridade, quando é colocado no questionamento sobre quem nós somos, que significa, na verdade, quem somos em relação aos outros e quem são os outros em relação a nós. Por isso, o conceito de identidade não pode ser separado do conceito de alteridade.

Segundo os conceitos de Ruano-Borbalan (1998), a construção da identidade se dá durante todos os períodos de desenvolvimento do indivíduo, desde o seu nascimento até a sua vida adulta durante seu processo de socialização. O estar no mundo é alicerçado psicologicamente na autoimagem, nas crenças e nas representações de si mesmo. Na formação da identidade, o processo cognitivo será importante, pois, usando a memória para fazer as suas reinterpretações da sua vida, o indivíduo faz da lembrança uma forma de legitimar a sua própria história. No romance em estudo, o narrador Guedali recorre à memória para reconstruir e ratificar a sua história de vida por toda narrativa. De forma ficcionalizada, relembra, omite e acrescenta o que julga ser mais pertinente.

Como descendente direto de imigrantes judeus russos, o personagem de Scliar sente sempre um conflito entre os valores individuais e os valores da sociedade que recebeu seus pais e que agora ele faz parte. Guedali, diante das imposições contraditórias entre as duas culturas que compõem a sua identidade, prefere aderir à cultura brasileira, que é, no seu caso, a cultura de recepção. Como observa Cerqueira (2014), o imigrante, muitas vezes, prefere aceitar a cultura que o recebe do que viver na tradição da sua cultura de origem.

A construção autônoma da identidade, nas sociedades contemporâneas, é sentida pelo indivíduo na medida em que ele se vê pertencendo ou sendo rejeitado pelo grupo. Ao mesmo tempo que o grupo lhe impõe certos comportamentos, fornece a certeza de um pertencimento. Assim sendo, o sofrimento vivido por Guedali, de não se sentir igual às outras pessoas que não são centauros, será compensado ao vivenciar um sentimento de pertencimento ao seu grupo familiar, ao notar o carinho e o apoio da sua família: “sou um centauro [...] mas sou também o Guedali Tartakovsky, o filho do Leão e Rosa, o irmão de Débora, Mina e Bernardo; o judeuzinho. Graças a isso não enlouqueço; [...]” (SCLIAR, 2011, p. 29).

Não só a família, mas, também, o círculo de amigos influencia as identidades sociais. É possível perceber no livro **O centauro no jardim** que as funções tradicionais de transmissão de patrimônio e da moral da família foram deixadas em segundo plano. Ajudam a construir a identidade pessoal de Guedali e seus irmãos, concentrando a sua autonomia e respeitando as escolhas de cada um. Essas funções, entretanto, não são reservadas apenas à família, pois se estendem

ao círculo de amizades, já que as identidades sociais são singularmente múltiplas e podem ser também escolhidas.

Enquanto isso, os rituais de memória, a cultura e as crenças são os meios que permitem a Guedali socializar-se, dando a ele a sensação de pertencimento cultural e de identificação pessoal. Nessa articulação psicológica pelas cerimônias e rituais, o personagem percebe que pertence ao corpo simbólico da nação judaica, sua comunidade religiosa. Mesmo que esse corpo comunitário venha a desaparecer, a memória o manterá vivo para Guedali que não consegue esquecer, no plano físico de sua condição de centauro, as lembranças dos sofrimentos vividos.

Sendo assim, a narrativa de Moacyr Scliar mostra toda a complexidade da memória familiar de Guedali – pelas comidas familiares (a forma que sua mãe preparava a batata), a conservação dos objetos (o violino na família há gerações) e as narrativas cotidianas sobre seus antepassados na Rússia –, que permite a sua inscrição em uma linhagem e em uma cultura comuns. Ao inserir-se na cultura do Rio Grande do Sul, o corpo que compartilha com a comunidade judaica pode ser desrespeitado ou desaparecer, no entanto, permanecerá na memória do protagonista de forma permanente.

Muitas vezes, vemos que os atores sociais de um grupo se esforçam para que não se percam as suas características tradicionais, como vemos o pai de Guedali se esforçar e vencer obstáculos para realizar a circuncisão de seu filho, que é um ritual do grupo judeu. Leão fazia questão de que Guedali fosse circuncisado como manda a tradição judaica de seus antepassados. O descumprimento desse costume cultural dos judeus afetaria, na concepção do pai de Guedali, a construção de sua identidade, conforme a seguinte passagem:

Agora que a família está reunida de novo à mesa, agora que está tudo bem, decide meu pai, é tempo de fazer a circuncisão no menino. Homem religioso, não deixará de cumprir suas obrigações. É preciso que o filho seja introduzido no judaísmo. Cautelosamente, temendo reações, apresenta o assunto à mulher. Ela limita-se a suspirar (daí por diante suspirará muito): está bem, Leão. Chama o *mobel*, faz o que tem de ser feito (SCLIAR, 2011, p. 25).

A cultura, como vimos no trecho acima, é aprendida por reprodução. Ao mesmo tempo em que os indivíduos vivem essa situação de pertencimento e tendo as suas diferenças individuais, produzem uma dinâmica na qual participam da

construção da cultura e formam as suas próprias identidades. Dessa forma, o personagem Guedali participa tanto na construção de uma cultura quanto no desenvolvimento de sua identidade pessoal.

Dentro da classificação de identidade proposta por Castells (1999), Guedali pode ser entendido como personagem que configura a **identidade de projeto**: quando os atores sociais, utilizando-se de qualquer tipo de material cultural ao seu alcance, constroem uma nova identidade capaz de redefinir suas posições na sociedade e, ao fazê-lo, tornam-se capazes de buscar a transformação de toda a estrutura social. A família, por meio da memória e da socialização, incute no indivíduo a necessidade da continuidade da diferença para a preservação da existência do grupo e formula um projeto social, ou, como conceitua Castells (1999), uma identidade de projeto. Em **O centauro no jardim**, após fazer a cirurgia e extirpar as patas traseiras para que pudesse se tornar “completamente humano”, Guedali junta-se a outros amigos judeus e constrói um condomínio fechado, no qual preservam a tradição judaica e podem viver confortavelmente sem serem incomodados.

Lembramos que, na construção da sua percepção de mundo, o participante de um grupo social também irá se defrontar com a questão da alteridade-identidade, pois uma mesma situação social pode ser entendida de maneira diferente pelo participante do mesmo grupo. Por isso, as normas e os valores são diferentes de uma cultura para outra, levando o indivíduo aos conflitos de juízos e interesses quando vive entre duas culturas. Vamos encontrar, no personagem de Scliar, o sentimento de não pertencer a nenhuma das duas culturas, que é o que acontece quando se tem o pertencimento, ao mesmo tempo, de dois costumes e tradições distintos. O autor nos apresenta essa falta de pertencimento no conflito que Guedali sente ao ser metade homem e metade cavalo.

Podemos ver que o personagem Guedali está sempre procurando um local em que possa ser reconhecido e aceito. Quando foi residir no condomínio horizontal, construído junto com seus amigos judeus, descobriu a traição de Tita com um centauro mais jovem. Isso fez com que fugisse e questionasse todo o seu estilo de vida que julgava ser estável e perpétuo, dentro da identidade de um homem completo que pensou ter conseguido ser após a cirurgia para transformar a sua parte de cavalo em humana. Ao perder essa condição estável de homem inteiro,

Guedali sentiu sua identidade bloqueada pelo questionamento do rumo que deu à sua vida. A partir desse conflito, quis retornar à sua condição de centauro, desejou fazer uma nova cirurgia para recuperar sua metade cavalo, o que pode ser lido como uma volta à sua identidade anterior.

Ainda segundo Manuel Castells (1999), baseado na sociologia, para construirmos a identidade nos valeremos de matéria prima fornecida pela história, geografia, instituições produtivas e reprodutivas, memória coletiva e fantasias individuais e pelos aparatos de poder e cunho religioso. A identidade é a fonte de significado e experiência de um povo. Castells define identidade como o processo de construção de significado com base em um atributo cultural ou, ainda, um conjunto de atributos culturais interrelacionados. O autor afirma que as identidades compõem fontes de significado para os próprios atores, originadas e construídas por meio de um processo de individuação. Veremos, na citação abaixo, a confirmação disso no personagem Guedali quando, após o susto do seu nascimento, a família o acolhe e o insere na religião e na cultura judaica (circuncisão do centauro, do *Shabat*¹³, da Páscoa, do *Yom Kippur*¹⁴ e da sua festa de *Bar Mitzvá*¹⁵), que fornece os atributos pertinentes para a formação da identidade cultural judaica do personagem:

[...] vamos, Guedali, queremos começar a festa. Papai entrou, com a roupa que me comprara para a ocasião: paletó escuro, camisa branca, gravata, chapéu-coco. Vesti-me, coloquei sobre os ombros o xale ritual, o *talit* que o *mobel* havia me dado. Mamãe entrou, com um vestido de festa e penteado novo. Abraçou-se a mim, soluçando, não queria me largar. Vais amassar o casaco dele, dizia papai. Bernardo veio, me cumprimentou, sombrio. Li o trecho da Bíblia; sem erros, a voz firme, as franjas do *talit* me caindo sobre o lombo e as ancas, a pata dianteira escavando o chão – o que sempre acontecia quando eu estava nervoso. – Agora – disse meu pai, quando terminei –, és um verdadeiro judeu (SCLIAR, 2011, p. 50-51).

¹³ *Shabat* é o nome ao dia de descanso semanal, simbolizando o sétimo dia da criação, em que Deus descansou. Disponível em: www.conib.org.br. Acesso em: 12 nov. 2020.

¹⁴ *Yom Kippur* é o dia de arrependimento para todos, para o indivíduo e para a comunidade; é o tempo do perdão para Israel. Por isso todos são obrigados a se arrepender e a confessar os erros em *Yom Kippur*. Disponível em: www.chabad.org.br. Acesso em: 12 nov. 2020

¹⁵ *Bar Mitzvá* é uma expressão que se origina parcialmente do aramaico, a língua do Talmud. *Bar* significa literalmente "filho de", e *mitzvá* significa "mandamento". Assim, um *bar mitzvá* é um "filho do mandamento". A ocasião mais importante na vida de um judeu chega quando ele atinge a idade para entrar na aliança com Deus no compromisso de manter, estudar e praticar todos os mandamentos da Torá, a partir dos treze anos de idade. Disponível em: https://pt.chabad.org/library/article_cdo/aid/600564/jewish/Bar-Bat-Mitsv.htm. Acesso em: 12 nov. 2020.

O *Bar Mitzvá* de Guedali consolida sua formação como judeu e o insere na comunidade de seus antepassados que representam as suas raízes. Essa cultura irá moldar o centauro e, mesmo pertencendo à cultura brasileira, Guedali nunca apagará a importância de ser judeu em sua identidade. Viverá para sempre no entrelugar das duas culturas, já que essa condição é a estrutura da sua identidade.

Em meio às manifestações artísticas e literárias, vale ressaltar que a literatura é feita do entrecruzamento de linguagens e é um lugar privilegiado de construção e desconstrução de identidades, como assegura Zilá Bernd (2002). A literatura ajuda as culturas a firmar seus mitos, seu imaginário e sua ideologia, tornando-as singulares. Ao sacralizar esses mitos, permite que eles sejam enraizados e contribui para não só solidificá-los, mas, também, para construir e ajudar a expressar diferentes culturas. Na literatura de Moacyr Scliar, nesse sentido, não há uma forma de homogeneização da identidade judaica, mas, sim, o movimento de levar, para as gerações futuras, a cultura e memória dos judeus.

Além disso, a literatura pode também ser usada com função dessacralizadora ou subversiva do uso dos discursos, quando é utilizada na urgência de construir um caráter nacional, o que pode ser percebido nos múltiplos exemplos de literatura forjados na necessidade de trazer as questões da pátria para o seu interior. Na sua dinâmica, devemos lembrar que as identidades passam por momentos de identificação diferentes que acontecem dentro de um processo sempre inacabado, lembrando, pois, que as identidades, sejam nacionais ou individuais, nunca estão terminadas.

O escritor cubano Fernando Ortiz (1983) teorizou sobre a transculturação no início da década de 1940. Segundo Ortiz, a transculturação compreende as etapas do processo de transição de uma cultura para outra, já que esse processo não está restrito a apenas assimilar uma cultura diferente, como propõe o significado literal da palavra inglesa **acculturation** (**aculturação**), mas implica também a perda ou o desligamento de uma cultura anterior, o que poderia ser chamado de uma **desculturação** parcial. Além disso, significa o conseqüente surgimento de novos atributos culturais que poderiam ser chamados de **neoculturação**. No conjunto, o processo é uma transculturação e esta palavra engloba todas as fases do processo (ORTIZ, 1983).

Por sua vez, a crítica literária brasileira Zilá Bernd (2002) enfatiza a convergência do pensamento do antropólogo cubano com as novas proposições de criouliização, apontadas pelo crítico uruguaio Ángel Rama e os escritores antilhanos. O termo transculturação significa o ensino de respeito às diferenças, à alteridade, pois compreende que, em uma interface entre culturas, não existem somente perdas e/ou esquecimentos, mas, também, acréscimos e adesões. É importante ressaltar que todo esse processo se dá de maneira atribulada porque ocorre entre muitos conflitos, até que aconteça um tipo de acomodação sem, entretanto, apagar completamente a cultura e a identidade de origem, pois todo o processo perpassa duas ou mais culturas, daí o termo transculturação.

No romance de Moacyr Scliar, observamos esses conflitos nos trechos em que a família do protagonista tenta se ajustar à cultura local para se sentir aceita. O medo que o pai Leão tem de que algum estranho veja Guedali como centauro e tente fazer alguma maldade com o menino resulta em um fechamento em direção a família, o que dificulta a sua abertura para uma nova cultura. No mundo do imigrante, podemos depreender o medo que os pais sentem quando os filhos vão habitar um lugar diferente de onde a família reside. Por isso, muitas vezes, acabam se fechando em seu próprio **casulo** familiar e não querem se abrir para os novos costumes, como mostra o trecho do romance a seguir: “homem vivido, Leão Tartakovsky conhece as maldades do mundo. É preciso proteger o filho; criatura, no fundo, muito frágil” (SCLIAR, 2011, p. 28).

O processo de transculturação se dá como uma série de transmutações constantes, pois é criativo e nunca finalizado, destaca Bernd (2002). Assim, ao retomarmos a reflexão de Ortiz, a transculturação é sempre um processo no qual, ao mesmo tempo em que um aspecto cultural é incluído, outro será removido. Isso faz com que as partes terminem diferentes da forma original, já que delas surge uma nova realidade, que não é “um mosaico de caracteres, mas um fenômeno novo, original e independente” (BERND, 2002, p. 46), porém, não homogêneo. No campo dos Estudos Culturais, há a preferência para o uso do termo transculturalidade ao invés transculturação, que data o período das pesquisas de Ortiz e Rama.

A identidade não se transmite de uma geração para outra de forma fixa. É um processo dinâmico que, junto com a cultura, está em uma constante mudança, o que resulta em aprendizado. Sua complexidade depende da sua formação influenciada

pelos próprios indivíduos, assim como pelo contexto e pelo período histórico no qual esses estão inseridos.

A pesquisadora Bernd (2009) aponta que o prefixo trans- significa a noção de excedido, de ir mais além, de sair de si mesmo. Assim, como esse morfema sugere novas formas de conhecimento e de relação com o mundo, mostra-se mais competente que os prefixos inter- e multi- no contexto globalizado que envolve os seres humanos na atualidade. Bernd destaca o princípio de enraizamento a favor da adesão rizomática, apagando, de certa forma, a ideia de pertencimento associada ao lugar. A concepção identitária pode ser definida de duas maneiras: a primeira aponta para a construção da identidade de raiz única, é a que tende a construir uma cultura ou uma nação coesas e homogêneas, enraizando-se e a immobilizando no mesmo lugar (BERND, 2002). A segunda “aponta para formações identitárias rizomáticas, abertas ao outro construindo um vasto sistema relacional, perfazendo-se no próprio processo de sua determinação.” (BERND, 2002, p. 38).

Na narrativa de **O centauro no jardim**, observamos de que forma estão representados a transculturalidade e os processos de estranhamento e de identificação em relação à cultura hegemônica. O romance inicia sua narrativa com afirmações que demonstram esse estranhamento e a tentativa de adaptação à cultura local por parte do narrador-personagem, o centauro Guedali: “Agora é sem galope. Agora está tudo bem. Somos, agora, iguais a todos. Já não chamamos a atenção de ninguém. Passou a época em que éramos considerados esquisitos” (SCLIAR, 2011, p. 7). Nesse começo *in media res* (início da narrativa pelo meio da história), o protagonista ratifica seu desejo de ser igual aos outros pertencentes à cultura na qual está inserido. O estar tudo bem e o ser igual a todos demonstram o apagamento da característica abjeta anterior que o diferenciava dos demais.

Sem conseguir aceitar o que o tornava diferente, Guedali recorreu a todos os recursos disponíveis para se modificar e ser igual, chegando ao ponto de não medir consequências quando se submeteu a uma cirurgia mutiladora, a qual retirou dele quase toda a parte equina, ficando somente com as patas dianteiras, que ficavam disfarçadas sob calças jeans e botas, servindo como pernas. Passou a ter uma vida que julgava ser normal. Casou-se com a centaura Tita, que também passou pela mesma cirurgia para remover a parte de cavalo, tornando-se uma mulher completa. Guedali veio a ser um empresário de sucesso e, junto com Tita, teve filhos normais.

A representação da transculturalidade em que vive o personagem se dá pela aparência de seu corpo. Guedali é, para sempre, dividido em homem e cavalo, em brasileiro e judeu. Por isso, o romance pode ser lido como uma alegoria. As questões relacionadas à identidade do protagonista são problematizadas pelo autor, assim como a transculturalidade, o hibridismo e a memória cultural judaica dos filhos de imigrantes. Mesmo após a cirurgia que retirou os membros equinos externos, Guedali mantém, em seu interior, a parte de centauro que representa a sua dualidade, tendo que assumir uma identidade fragmentada e bifurcada entre duas culturas e entre duas formas de estar no mundo.

Mesmo com todo o carinho que recebe da família, Guedali sente a solidão. Seu primeiro amigo é um menino índio, que ele chama de Peri, como o herói do romance de José de Alencar. Pelo motivo de pertencer a uma cultura diferente da hegemônica, o índio, como Guedali, se aproxima do centauro de forma natural e não traumática, como os demais. Apesar das diferenças, são estranhos perante aqueles considerados normais:

Galopo pelos campos, vou cada vez mais longe. É assim que encontro o indiozinho. Ele vem saindo do mato, eu venho pela trilha. Nos encontramos de súbito, estacamos os dois. Surpresos, desconfiados, ficamos a nos olhar. Eu vejo um guri nu, bronzeado, segurando arco e flechas – um bugre; sei da existência deles pelas histórias que minhas irmãs contam. E ele? Dá-se conta da estranha criatura que sou? Difícil saber: me fita, impassível” (SCLIAR, 2011, p. 33).

O primeiro encontro com pessoas fora da família ocorreu de forma pacífica, o que não aconteceu no segundo encontro. O filho do dono da fazenda vizinha, Pedro Bento, surgiu de repente na frente de Guedali quando ele e seu pai estavam semeando trigo. Pedro era um mau caráter, segundo o romance, fica encantado quando vê Guedali e tenta se aproximar do centauro. Leão não gosta da situação e pede a Pedro para não contar a ninguém e até oferece dinheiro. Pedro impõe uma condição: quer retornar todos os dias para ver o centauro. Leão concorda e assim Pedro faz. Certo dia, o filho do fazendeiro convida Guedali para dar um passeio, que, na verdade, era uma armadilha. Pedro havia combinado com seus três irmãos que mostraria o centauro para eles. Monta no centauro e tenta domá-lo, como era acostumado a fazer com os cavalos chucros. Guedali foge para casa onde encontra o pai, que derruba Pedro Bento da sela do filho e bate no menino até que desmaie.

Depois desse acontecimento traumático para Guedali e para a sua família, decidem ir embora do campo e mudam para a capital Porto Alegre.

Quando seus pais retomam a tradição judaica e celebram o *Bar Mitzvá* de Guedali, surge um episódio que demonstra a sua insatisfação com a condição de duplo: meio homem, meio cavalo. Durante a festa, derruba com a cauda a garrafa de vinho que, ao transbordar, mancha a toalha da mesa da cerimônia e a calça do seu irmão Bernardo. Esse fato faz com que Guedali se desespera: “Em prantos, atirei-me ao chão; ai, mãe, ai, pai, eu queria tanto ser gente, eu queria tanto ser normal.” (SCLIAR, 2011, p. 51). Podemos observar essa passagem, em termos gerais, como uma metáfora da vida do imigrante que, achando-se estranho na cultura hegemônica, anseia em ser aceito como igual. Guedali tinha necessidade de sentir-se normal, igual aos demais. Queria ser um humano completo, ou seja, poder viver e participar da sociedade na qual nascera e estava inserido permanentemente.

Após uma decepção amorosa, Guedali resolve fugir de casa, na tentativa de se firmar dentro da cultura local, ainda que carregue o duplo e o fragmentado no seu próprio corpo de centauro. Passa por muitas dificuldades, como precisar roubar para comer, e acaba se transformando em atração de um circo onde as pessoas achavam que ele vestia uma fantasia de centauro. Seu número no picadeiro fez sucesso e Guedali desfrutou de relativa tranquilidade por algum tempo. A situação mudou quando a domadora se interessou por ele e foram para a cama. Durante os preparativos para o ato de amor, a moça descobriu que ele não vestia nenhuma fantasia e começou a gritar, chamando-o de monstro e pedindo socorro: “me acudam, ele está me atacando, é um monstro” (SCLIAR, 2011, p. 67).

Na fuga, Guedali passa por um descampado onde se depara com a centaura Tita, filha de um fazendeiro com uma cabocla, meio branca, meio índia. Ao ver a moça na mesma condição física que a sua, Guedali se apaixona. Interessante destacar que a condição de duplo da personagem Tita também está metaforizada fisicamente na aparência de um centauro. Ao contrário do caso de Guedali, os pais de Tita eram de raças diferentes, mas oriundos da mesma cultura. Já o protagonista tinha pais que eram da mesma raça, mas que, após a migração – o deslocamento da diáspora judaica – encontram-se em um lugar diferente de suas origens, conseqüentemente, imersos em uma nova cultura. Vemos, então, que o autor

privilegia a metáfora do físico para destacar o diferente, o que não é igual aos demais, seja por raça ou por cultura.

Os dois centauros vivem bem por cinco anos, mas Tita, então, começa a questionar as coisas simples que não podem vivenciar por serem diferentes:

Por que não podemos casar e morar na capital? – perguntava. Por que não posso ir ao mercado ou às lojas como todas as mulheres, por que não posso comprar verduras, queijo, ovos, toalhas de mesa, essas coisas? Por que não posso conhecer meus sogros e almoçar com eles aos domingos? Por que não me deixas ter filhos? [...] Esquecia que era centaura. Por que não posso ser como as outras?, insistia (SCLIAR, 2011, p. 80-81).

Como Guedali, Tita também não se sente incluída na cultura hegemônica. Quer fazer coisas que as mulheres costumavam fazer, mas que não pode pelo fato de ser centaura, por ser diferente. O personagem também reflete sobre as coisas que, por ser centauro, não podia fazer:

Porque não, eu deveria responder; porque tens rabo, tens lombo, cascos e até um pouco de crina. Mas eu não queria ser brutal com ela, não queria chocá-la, nem desiludi-la. E, mesmo, suas perguntas me comoviam, até me arrancavam furtivas lágrimas. Eu também queria levar uma vida normal. Também eu gostaria de morar em Porto Alegre num apartamento de três dormitórios, living amplo, garagem. Eu também queria ter minha família. E o meu negócio (já que não pudera me formar em nada). E amigos com os quais pudesse jogar futebol aos domingos. Mas, futebol, um quadrúpede? Impossível. Polo, talvez. Futebol nunca (SCLIAR, 2011, p. 81).

No romance, o processo de transculturalidade e estranhamento aparece de forma explícita, já que a marca do hibridismo em Guedali é física e visível, não há como esconder. Tanto para Guedali como para Tita, essa marca é internalizada depois da cirurgia no Marrocos que os transforma em seres humanos aparentemente. Observamos essa internalização quando lemos que Guedali continuava a sentir seus instintos selvagens, suas pernas sentiam falta do galope. O mesmo aconteceu com Tita que, após se transformar em uma mulher inteira, continua sentindo sua condição de centauro, o que faz com que se apaixone por um jovem centauro e, assim, traia Guedali que agora é um homem com aparência normal. Mesmo vivendo a transculturalidade, Guedali e Tita continuam mantendo fragmentos da sua natureza original em seu interior. Não esquecem de suas raízes, ainda que se insiram na sociedade que os acolheu.

Outro aspecto pertinente para a análise do personagem Guedali é o deslocamento, seja ele nas suas variadas formas de apresentação – físico, espiritual e linguístico –, influenciando o imaginário e a memória cultural daqueles que vivem a experiência da imigração, exílio, diáspora, êxodo ou nomadismo, segundo os estudos de Elena González (2010, p. 109). Para a pesquisadora, a discussão do deslocamento pressupõe a abordagem da errância e do enraizamento dinâmico. Vamos encontrar na construção do personagem de Moacyr Scliar todas as possibilidades de aplicabilidade dessas abordagens teóricas.

Para desenvolvermos esses conceitos, precisamos recorrer ao artigo **Enraizamento e errância: duas faces da questão identitária**, de Bernd (2002), no qual a crítica literária explica metaforicamente o enraizamento e a errância, utilizando a figura de Ulisses, personagem da **Odisséia** de Homero, ao valorizar o seu constante desejo de retornar à pátria, a sua família e ao tempo vivido antes do exílio, o que configura o enraizamento. Também recorre a outra figura da mitologia helênica, Jasão, líder dos argonautas, que simboliza a errância, pois seu objetivo é a jornada a sua frente, as vantagens que poderá obter no futuro como consequência de seus deslocamentos. O enraizamento de Ulisses exemplifica a construção de identidade de raiz única, alicerçada numa cultura homogênea e nações coesas, enraizando-se. Ao contrário do herói da **Odisseia**, Jasão nos leva a um processo de construção de formações identitárias rizomáticas, baseado em relacionamento aberto aos outros, com várias possibilidades de interação.

Teremos também uma terceira possibilidade, proferida por Bernd (2002), que seria o nomadismo¹⁶, onde o processo identitário configura-se entre o enraizamento e a errância, sendo denominado **enraizamento dinâmico**, termo proposto pelo sociólogo francês Michel Maffesoli (2001). Pelo nomadismo, a identidade é resultado da tensão entre o apelo do enraizamento e a tentação da errância por meio dos processos de deslocamento.

Se observarmos a errância como uma reintegração cultural, ela nos leva a ver uma forma contraditória de vincular o estático e o dinâmico, resultando no enraizamento dinâmico. Para Maffesoli (2001), “é o caminhar que salva e não o

¹⁶ Tal conceito é fundamental no âmbito de pesquisas acadêmicas relacionadas aos Estudos Culturais, tendo recebido por diversos autores acepções distintas ou complementares. Assim, optamos por abordá-lo apenas de modo periférico, pois consideramos que a ilustração seja bem-vinda, mesmo que o foco do trabalho esteja em outras questões.

enraizamento, mas o enraizamento só vale se for dinâmico”. No enraizamento dinâmico, haveria não só pertencimento a um lugar, mas, ao mesmo tempo, haveria uma abertura ao outro, respeitando-se a diversidade. Para abordar essa questão, Bernd (2002) faz emergir um terceiro tipo de navegador, que daria a chave daquilo que poderia vir a ser um terceiro tipo de construção identitária.

A vida nômade, por sua vez, segundo Maffesoli (2001), possui aspectos de solidariedade e positividade, que resultam na prática do nomadismo e na pulsão da errância: um estilo libertário e insubmisso. Segundo Bernd (2010, p. 306), o “dinamismo e a espontaneidade do nomadismo estão justamente em desprezar fronteiras (nacionais, civilizacionais, ideológicas, religiosas) e viver concretamente alguma coisa de universal – e isto é o que chamei mais atrás de valores humanistas.”

Leo Vinicius Maia Liberato (2002) destaca que os habitantes das cidades grandes configurariam um novo tipo de nômade: são errantes que se transformam e mudam de função nos diversos aspectos da sociedade. Ao também discutir esse deslocamento, Maffesoli chama a atenção para o fato de que o nomadismo pós-moderno não é determinado apenas pela questão financeira de melhor condição de vida ou pela simples função que o indivíduo pode exercer no ambiente urbano. O que direciona o nômade é a vontade de se deslocar, “uma espécie de ‘pulsão migratória’ incitando [o indivíduo] a mudar de lugar, de hábito, de parceiros, e isso para realizar a diversidade de facetas de sua personalidade” (MAFFESOLI, 2001, p. 51). Compreendemos que o deslocamento do nômade é planejado, ele sabe para onde quer ir, traça um itinerário e conhece o ambiente. Já o errante, por estar fugindo, não conhece o seu caminho nem sabe aonde vai chegar.

Dentro dessa discussão de construção de identidade, o personagem Guedali configura-se mais como um ser errante do que um nômade, tanto no aspecto físico como no emocional, pois, em crise, busca sua identidade e rompe com sua família e sua comunidade de origem. Foge de casa, junta-se a um circo, depois abandona o circo e segue errante até encontrar a centaura Tita que, aparentemente por ser igual a ele, poderia proporcionar um suposto enraizamento. Não possui um itinerário previamente estabelecido, sai de seu espaço familiar sem rumo e é levado pelos acontecimentos que sua fuga proporciona. Semelhante ao povo judeu, Guedali segue errante na busca de uma condição e de um lugar onde possa se estabelecer,

já que é um indivíduo desterritorializado. Dessa forma, podemos entender o protagonista do romance de Scliar como um errante dinâmico, na concepção de Maffesoli (2001), que argumenta que o povo judeu encontra na dinâmica um alicerce de longa duração. Essa dinâmica teria proporcionado uma base muito mais sólida do que a estática de um território próprio (LIBERATO, 2002).

A escrita migrante no Brasil, segundo Rita Godet (2010), é resultado do trabalho de escritores descendentes de imigrantes, expostos ao deslocamento entre culturas diferentes. São da segunda ou terceira geração após a imigração, mas são nascidos no Brasil. O traço remanescente dessa imigração faz com que habitem no entre-lugar de sua cultura: o passado de seus ascendentes, marcado por referências culturais estrangeiras, e o presente do país onde nasceram. Moacyr Scliar, que herdou essa migrância, foi filho de judeus russos, como o personagem Guedali. Embora tenha nascido no Brasil e, conseqüentemente, ter se sentido brasileiro, tinha clara percepção do pertencimento à nação brasileira e, ao mesmo tempo, era consciente da importância de sua herança cultural judaica. Por isso, na vasta maioria de suas obras, a questão judaica no Brasil serve como referência para a perpetuação da memória de seus ancestrais.

Toda essa discussão pode ser exemplificada com passagens do romance em estudo. Junto com Tita e mais alguns amigos, ao ouvir o chamado da errância, Guedali viaja pela Europa e por Israel. Na volta, passam pelo Marrocos para visitar o médico que realizou a cirurgia neles. Ao recebê-los de forma entusiasmada, o médico afirma:

Fico contente de ver que vocês estão bem, suspirou. Vocês foram os meus melhores casos, o ápice da minha carreira. Nunca obtive resultados tão brilhantes. Cheguei a escrever uma monografia a respeito. [...] Los centauros: Descripción y tratamiento por la cirugía em dos casos era o título (SCLIAR, 2011, p. 148).

Ao voltarem para o Brasil, a vida retomou seu curso normal, entretanto, Guedali não esqueceu o seu cavalo interno, que não o deixaria facilmente. Em São Paulo, percebia que não tinha a liberdade de outrora, não podia galopar pelas pradarias, faltava-lhe o equilíbrio das quatro patas. Por fim, decidiu voltar a ser centauro depois que flagrou Tita abraçada com um centauro bem mais jovem que ele. A esposa estava apaixonada por um centauro, pois sua condição de humano completo não a seduzia mais.

A traição de Tita foi a justificativa que faltava para Guedali decidir voltar a ser centauro novamente. Uma nova travessia se inicia para ele. Vai ao Marrocos pedir ao médico para transformá-lo em centauro de novo. A cirurgia não aconteceu e Guedali voltou ao Brasil com o sentimento de regressar às suas origens, dentro de um processo de nomadismo circular, conforme observamos na narrativa da história de Ulisses, na **Odisséia**.

Os personagens se estabelecem e passam a compor a classe média da sociedade sul-rio-grandense. Sonham com um futuro melhor para seus filhos da mesma forma que seus antepassados sonharam. Observamos que a narrativa é circular, já que, em seu final, o romance retoma a cena do aniversário de Guedali no restaurante Jardim das Delícias, em São Paulo. Termina com o desejo de quem já foi um centauro: “Como um cavalo alado, prestes a alçar voo, rumo à montanha do riso eterno, o seio de Abraão. Como um cavalo, na ponta dos cascos, pronto a galopar pelo pampa. Como um centauro no jardim, pronto a pular o muro, em busca da liberdade” (SCLIAR, 2011, p. 217).

Com esse final, notamos que Guedali, mesmo não tendo voltado à sua condição original, consegue viver em paz, embora saudosos, com a mudança que realizou. Dessa forma, o autor Moacyr Scliar assume sua própria migrância no desenvolvimento do personagem que consegue percorrer a travessia da transculturalidade. Scliar não voltou à terra de seus pais, mas construiu, aqui, na nação que os abrigou, uma nova possibilidade de vida, sem perder e até valorizando a sua condição migrante por meio da literatura.

2.2 O CENTAURO NO JARDIM: TRÊS LEITURAS EXEMPLARES

Ao pesquisarmos as publicações no Portal de Periódicos Capes, encontramos um total de 230 artigos a respeito das obras de Moacyr Scliar cujas temáticas e abordagens são variadas. Selecionamos, assim, as que se referiam ao nosso objeto de estudo, **Um centauro no jardim**. Encontramos, em nossa investigação, três artigos específicos sobre a obra em questão, dos quais faremos uma análise a fim de verificarmos em que medida eles se relacionam com o nosso estudo, o quanto de contribuição podem nos trazer para que, em seguida, tracemos um horizonte de pesquisa diferente daqueles já feitos por esses textos que integram a fortuna crítica do romance de Moacyr Scliar.

Em primeira análise, observamos que o resgate da memória, ao direcionar o olhar para a obra de Scliar, é uma abordagem constante, pois, por meio das obras ficcionais, o autor levanta a questão da imigração judaica e, com isso, oportuniza o resguardo de grupos que poderiam cair no esquecimento.

Em sua obra **O centauro no jardim**, Scliar faz a inserção da memória judaica na cultura gaúcha, baseando-se na imigração e na tradição religiosa. Nos textos observados, muitas questões foram trazidas à tona. As pesquisadoras Gisele Jacques Holzschuh e Rosani Ketzner Umbach, por exemplo, no texto intitulado **Um resgate da memória judaica em O centauro no jardim de Moacyr Scliar** (2015), abordam a memória recorrendo às discussões do sociólogo austríaco Michael Pollak (1992, recurso eletrônico), em **Memória e identidade social**:

[Pollak] escreve a respeito da memória que, embora inicialmente seja vista como algo próprio da pessoa, é um fenômeno coletivo e social. A memória individual ou coletiva é constituída por acontecimentos vividos, por pessoas, personagens e lugares que podem estar empiricamente fundamentados em fatos concretos ou evidenciarem a projeção de outros eventos (HOLZSCHUH; UMBACH, 2015, p. 91, recurso eletrônico).

A partir do que fora introduzido pelas autoras, é possível perceber que, no caso de Moacyr Scliar, ao fazer a projeção para a literatura de eventos relacionados à história de seu povo (por meio de transferência de uma herança cultural), em que, ao assimilar acontecimentos vividos por seus pais como se fossem seus, vemos que, assim como postula Michael Pollak, a memória é seletiva, assim como é um fenômeno construído.

Além disso, o mesmo autor, ao afirmar que a memória é um “fenômeno construído social e individualmente, [...] recorre à ligação entre memória e identidade, ou seja, ao processo de identificação do indivíduo consigo mesmo e com o grupo ao longo da vida” (HOLZSCHUH; UMBACH, 2015, p. 91, recurso eletrônico). Nesse sentido, o autor atesta que a memória procura alicerçar e reforçar a ideia de pertencimento de grupos sociais, embora compreendamos que nenhuma dessas instituições ou grupos tem a garantia de sua perenidade. Assim, caso ocorra o desaparecimento ou o apagamento de traços identitários individuais, teremos uma forma de assegurar a permanência da memória dentro da coletividade. Ao recorrer aos mitos, que não se ancoram na realidade política do momento, a memória se

alimenta de referências culturais, literárias e religiosas e garante a permanência dos grupos sociais (POLLAK, 1992, p. 203, recurso eletrônico).

Tendo em vista essas ideias, reiteramos a estratégia de Moacyr Scliar de recorrer a sua memória de infância ao cruzar a história do imigrante judeu com a do povo brasileiro. O autor lança mão de características regionais do Rio Grande do Sul e as funde com as tradições judaicas, como observa Luiz Antônio Aguiar: “[...] Aos poucos foi se formando aqui uma paisagem original com a presença judaica: judeus de bombachas, judeus tomando chimarrão: eram **los gaúchos judíos**” (AGUIAR, 2000, p. 8). Portanto, Moacyr, fruto híbrido dessa mistura, vai usar suas memórias para criar personagens e enredos, como mais uma vez observa Luis Antonio Aguiar, segundo o qual o autor de **O centauro no jardim** “quase sempre apresenta um narrador de olhar perscrutativo sobre a realidade, um observador ou um estranho que chega e quer lutar pela adaptação e integração” (AGUIAR, 2000, p. 5).

Além disso, na concepção de Bella Josef, citada pelas autoras, “a memória é a fonte da ficção e da história” (HOLZSCHUH; UMBACH, 2015, p. 92, recurso eletrônico), o que nos leva a crer que o autor de uma obra literária, em seu texto, contrariamente à escrita da história, não faz uma investigação objetiva, mas, por meio de um gesto criativo da linguagem, usando de uma liberdade de expressão que, mesmo trazendo uma história na memória, faz desses fatos uma ficção. Temos, assim, na obra em estudo, cenas do cotidiano misturadas a acontecimentos espantosos e fantásticos.

O artigo ainda menciona a influência do Judaísmo na obra de Scliar por meio da análise do próprio autor que envolve a relação existente entre cavalos e judeus, como explicado em uma entrevista à revista **Leia** (fev. 1990, n. 136), na qual ele explica tal relação a partir da cena da circuncisão de Guedali. Scliar afirma que entre o Judaísmo e os cavalos existem barreiras históricas.

Por fim, partindo dessas observações sobre o artigo, consideramos a obra de Moacyr Scliar como fonte de conhecimento da sensibilidade e cultura da época da migração do povo judeu para o Rio Grande do Sul, apesar do romance ser uma visão ideológica do autor. Com seu personagem mítico e grotesco, o centauro Guedali, o autor nos leva a realizar uma reflexão a respeito não só da condição de filho de imigrantes judeus, assim como das mazelas da sociedade moderna, urbana e capitalista, que exige do ser humano uma **imagem padrão** para ser aceito por ela,

e, dessa forma, poder dar espaço à voz daqueles que não encontraram lugar nos escritos da história tradicional.

No segundo artigo que julgamos pertinente em nossa investigação no Portal de Periódicos Capes, a análise está focalizada na circuncisão do centauro do romance de Moacyr Scliar, ou seja, sob um outro aspecto que não a memória, mas o corpo. Trata-se do texto **Da circuncisão de um centauro**, de Lyslei Nascimento (2012). Percebemos, em tal estudo, que a pesquisadora tece uma reflexão importante sobre as relações entre o corpo, a linguagem e a tradição na contemporaneidade ao discutir a cena da circuncisão de um menino judeu e centauro. Podemos observar, aqui, as relações entre a tradição e o novo, e entre o próprio e o alheio.

Nascimento (2012) pontua que nesse corpo de menino centauro, ao ser realizada a circuncisão, é inscrito, simbolicamente, o ritual de uma tradição (2012, não paginado). De igual maneira, quando se torna um centauro adulto, Guedali consegue expressar o desejo da assimilação e da normalidade, como na fala “somos, agora, iguais a todos” (SCLIAR, 2011, p. 7), dita após a sua transformação de centauro para bípede.

Para a pesquisadora, essa estratégia leva o leitor a se colocar também numa posição identitária, não somente pensando na condição do ex-centauro, mas, também, considerando a posição de sujeitos ditos comuns. Isso porque a narrativa vai suscitar o questionamento se não estaremos todos nós, judeus ou não judeus, em situações desconfortáveis que nos levam a sacrificar nossas peculiaridades, diferenças e características individuais para sobrevivermos em uma sociedade mais impositiva e niveladora.

O texto de Lyslei Nascimento (2012) ainda menciona que Guedali, ao ter o corpo como uma **diferença** em relação ao **outro**, é levado ao isolamento por essa **diferença**, com o desejo de ficar semelhante ao **outro**. Pela imposição da igualdade, o personagem caminha para a sua auto destruição. Sob o signo do desejo da assimilação e da normalidade, a autora observa que não somente o ex-centauro, mas todos aqueles que estejam em situações desconfortáveis, são levados a abdicar de suas diferenças e especificidades com o objetivo de serem aceitos na sociedade em que vivem. Isso vai gerar não somente a perda de uma

monstruosidade corporal, no centauro, mas vai levá-lo a uma monstruosidade de caráter interno e íntimo que pode se estender a qualquer um.

Com efeito, ao refletirmos sobre a circuncisão a partir desse artigo, observamos que essa operação representa um arquivo dessa tradição judaica, que se mostra por meio das marcas simbólicas sobre e sob a pele. Assim, para complementar sua reflexão, Nascimento recorre ao filósofo pós-estruturalista Derrida, conhecido pelo conceito de *différance*, segundo o qual

[...] os desastres que marcaram o fim do milênio – e, podemos acrescentar, o princípio desse em que vivemos – são “arquivos do mal”. Estes, dissimulados, destruídos, interditados, desviados e recalçados, partem da apropriação – por um poder autoritário – que se apodera de um documento ou de um indivíduo, consolidando sua detenção, retenção e interpretação; oblitera, de forma deliberada, o memento, o índice, a prova e o testemunho (NASCIMENTO, 2012, não paginado).

Em seguida, a autora completa:

O arquivo – a cultura, a tradição – está ligado, por essa via, à experiência da memória – com suas falhas e reminiscências –, ao retorno a uma origem perdida e imaginária. Pode-se inferir, portanto, que o arquivo se articula com o caráter arcaico e arqueológico daquilo que se escolhe, ou que se acolhe, para ser arquivado, no exercício de resistência de uma identidade perdida; ou, como no caso aqui analisado, pelas marcas indelévels da memória. (NASCIMENTO, 2012, não paginado).

A partir do estudo de Nascimento, retomamos Derrida, para quem são considerados arquivos do mal os desastres que ocorreram no final do milênio, nos quais um poder autoritário, ao apoderar-se desses arquivos, fez uma interpretação deles com o intuito de obstruir as provas e testemunhos dos fatos. Entretanto, Moacyr Scliar, com sua narrativa, age como um libelo contra essas imposições, desestruturando a amnésia e mostrando que o caráter do sujeito é indissociável de sua constituição enquanto indivíduo. Portanto, aqui, o arquivo que encerra a cultura e a tradição está sendo usado para procurar manter uma identidade perdida a partir das marcas da memória. Sobre isso, é pertinente recomendar a leitura do estudo exemplar de Neurivaldo Campos Pedrosa Junior (2010, recurso eletrônico) sobre o filósofo francês.

Com o crescimento do menino centauro, a família sente a necessidade de que ele seja introduzido ao Judaísmo, religião que vem sendo praticada pelos seus pais e avós. Essa introdução é feita por meio da circuncisão. Quando Guedali é

submetido ao ritual, para Nascimento (2012), seu corpo se torna um **arquivo da tradição**, servindo como a perpetuação de um pacto com Deus, ou seja, o corpo de Guedali, na circuncisão, é transformado em suporte no qual o arquivo se manifesta, já que não há arquivo sem um espaço instituído de impressão. Dessa forma, a ferida decorrente do procedimento circuncisório se torna a letra do arquivo. A pesquisadora esclarece que

O Brit Milá – o Pacto da Circuncisão – simboliza o sinal da Aliança de Deus com Abraão e seus descendentes. O brit é uma marca de pertinência gravada e inscrita no corpo e na alma judaica, um mandamento que vem sendo cumprido, há cerca de quatro mil anos, com fidelidade quase absoluta (NASCIMENTO, 2012, não paginado).

Por isso, ao adotar o critério baseado no corpo para analisar o romance de Scliar, Lyslei Nascimento aprofunda as questões da cultura judaica no que se refere aos costumes e práticas religiosas. Para ela, tais práticas implicam aspectos religiosos e carnavais.

Um terceiro artigo encontrado em nossa pesquisa é **A leveza do centauro**, de Marcus Vinicius de Freitas (2012, recurso eletrônico). O romance em estudo é analisado por esse autor sob o ponto de vista da narrativa, observando sua relação com a teoria do hibridismo, derivada de Mikhail Bakhtin¹⁷ e Donna Haraway. Freitas se orienta pelo artigo publicado no jornal **O Estado de São Paulo**, pelo escritor Cristovão Tezza, a respeito do romance, no qual afirma: “No mundo de Scliar as coisas são assim mesmo: levemente perturbadoras, mas de uma leveza renitente absurda, plana, desconfortável, inapelavelmente fora do esquadro” (TEZZA, 1997, recurso eletrônico). Com isso, entendemos que, na narrativa de Scliar, os sentidos nunca são fechados e a significação não se completa, o leitor terá níveis de leitura que se chocam ou se complementam, fazendo com que sempre retorne ao já lido e procure algum significado que tenha ficado para trás. Ainda tendo Tezza como referência, Marcus Vinicius declara que, no romance de Scliar, experimenta-se, com a leitura, uma espécie de **desestabilização de sentido**.

Apesar de a narrativa ser bastante linear do ponto de vista cronológico, com datas e fatos historicamente apresentados de modo progressivo, uma palavra ou

¹⁷ Mikhail Bakhtin (17 de novembro de 1895, Oriol – 7 de março de 1975, Moscou) é um filólogo russo, filósofo da linguagem, cuja obra *Filosofia da linguagem* (1929) talvez a mais célebre de suas produções.

uma cena são capazes de levar o leitor a outras ressignificações, baseadas em elementos anteriores. Assim, palavras como **cavalo alado**, **moça ruiva**, **esfinge** e **seios de uma bela mulher**, entre outras, são exemplos dessa técnica a que nos referimos. Ao proferirmos esses termos para as pessoas que não leram o livro, sem conhecer pelo menos um pouco do enredo, mostramos como Moacyr comporta-se, em sua narrativa, fazendo o leitor recorrer a um processo mental de reconstrução. Além disso, como encerra, em sua análise Cristovão Tezza, o leitor não se encontra apaziguado, mas desconfortável, fora de esquadro (FREITAS, 2012, p. 2, recurso eletrônico).

Em seguida, o artigo de Marcus Vinicius analisa o aspecto voltado para a ideia de normalidade em vários níveis: físico, psíquico, étnico, cultural e histórico, que, na acepção de Mikhail Bakhtin, serão, na verdade, **diferentes lugares sociais de fala**. De maneira isolada, o aspecto físico está compreendido na forma do centauro. Já o psíquico encontra-se na relação entre real e simbólico paralelo ao real e imaginário. O aspecto étnico surge quando nos referimos à condição judaica. O cultural é indicado quando abordamos a cultura gaúcha, ao passo que o histórico aparece quando avaliamos a história social do país retratado no romance. Pelo ponto de vista da hibridização, esses níveis se encontram imbricados em toda a narrativa, não se podendo dizer onde começa um ou onde termina o outro (FREITAS, 2012, p. 3, recurso eletrônico).

No artigo em questão, Marcus desenvolve sua análise no nível físico para procurar entender, a partir dos processos de hibridização, os procedimentos narrativos de Moacyr Scliar. Por isso, utiliza os conceitos de Roger Dadoun¹⁸, que, ao falar dos **corpos monstruosos**, nos leva ao desvelamento da alteridade. Recorre, também, aos conceitos da bióloga e historiadora da Ciência, Donna Haraway, que embora sejam diferentes vão chegar a proposições idênticas – sobretudo com relação ao seu famoso **Manifesto Ciborgue** (1985). Ambos concluem que sempre haverá uma questão entre o natural e o cultural para se pensar a respeito da monstruosidade ou não.

¹⁸ Roger Dadoun, nascido em 1 de janeiro de 1928, em Oran, Argélia, é filósofo, psicanalista, tradutor e crítico da arte francesa, além de ser professor emérito da Universidade de Paris VII. Disponível em: <https://fr.wikipedia.org/wiki/RogerDadoun>. Acesso em: 12 nov. 2020.

Na leitura do romance de Scliar, deparamo-nos com situações nas quais os próprios personagens, ao se referirem aos seus corpos, questionam essas anormalidades, como na passagem a seguir:

[...] caudas, patas, como se eles fossem verrugas gigantes, passíveis de extirpação, mas que ao mesmo tempo eles questionavam se estas verrugas não seriam anormalidades, mas sim extensões do próprio ser [...] Bela, farta cauda. O uso de xampu tornou-a macia e sedosa. Quanto às patas, nunca tinham fraquejado, nunca me tinham traído no galope, quando nestas falas de Guedali, ele fala do corpo como se fosse a extensão do seu interior (SCLIAR, 2011, p. 87).

Com essa passagem, a exterioridade do corpo e a interioridade da alma são questionadas, pois não há fronteiras demarcadas do ser. Ainda nesse contexto, o narrador, por meio dos personagens, se pergunta se não haveria monstruosidades também nas outras pessoas.

Ao retornar à questão do que é monstro ou não no romance, Freitas analisa o personagem isolado do palhaço, ou seja, que não se dava com o outro, e do centauro em seu corpo. Aponta que nos encontramos entre *personas* e *personas*, entre múltiplas representações, fantasias e que em todas elas não há nenhuma verdade essencial. Sempre estaremos diante de uma nova máscara, na medida em que o centauro, com seu corpo híbrido, nos mostra a ausência desse fundo essencial, ou seja, leva o leitor a uma cadeia significativa da narrativa. (FREITAS, 2012, p. 7, recurso eletrônico). Assim, o termo híbrido pode se tornar mais uma palavra descentrada para analisar um mecanismo cultural de resistência, assim como são utilizados os termos sincretismo, bricolagem, interculturação, transculturação e intermisturas. O autor do artigo nos leva a concluir que, do ponto de vista do hibridismo, o conceito também é uma teoria socialmente produzida e, portanto, histórica e culturalmente localizada.

Essas três leituras fundamentais analisam de modo distinto e complementar o objeto de estudo desta pesquisa, contribuindo para a fortuna crítica do romance de Moacyr Scliar. A partir das observações desses textos, apontamos outras chaves de leitura para o romance, que serão apresentadas nas seções seguintes.

3 SOBRE A FIGURA MITOLÓGICA DO CENTAURO E O CONCEITO DE ALEGORIA

Nesta seção, iremos abordar, inicialmente, o mito do centauro ao longo dos séculos, explorando as suas representações na cultura ocidental, bem como traçando um paralelo com a obra **O centauro no jardim**, objeto analítico desta pesquisa. Em seguida, o conceito de alegoria, que é caro ao procedimento explorado por Moacyr Scliar nesse romance, será discutido a partir de múltiplas perspectivas e investidas analíticas. O procedimento alegórico será analisado por meio de definições vernaculares, artigos e, principalmente, pelo conceito de alegoria pensado por Walter Benjamin (2004) em sua tese sobre a origem do drama barroco alemão. O autor é, também, o elo entre alegoria e melancolia a ser discutido na seção seguinte.

3.1 O MITO DO CENTAURO

Muitas vezes um fato literário vai nos trazer formas complexas nas quais vemos e entendemos sinais de como o homem pensa a respeito de si mesmo e de sua condição. Na literatura, o uso do zoomorfismo é visto como procedimento alegórico, assumindo uma polissemia variável no tempo histórico e nas manifestações literárias que revelam correntes de pensamento e concepções do mundo. Isso ocorre pelo uso de aspectos animais para demonstrar a conduta humana. (FRANZ, 2008, p. 1, recurso eletrônico).

Poderíamos justificar esse uso pela condição de desconforto que temos pelo fato de nossa espécie se relacionar com o seu passado animal, que, por causa de uma incômoda certeza atávica, faz surgir comportamentos e atos não racionais que ficaram como vestígios da própria evolução das espécies, da qual somos parte, herdeiros e continuadores. Segundo Marcelo Franz (2008, p. 1, recurso eletrônico), “esses seres convivem com humanos sob a égide dos valores sociais humanos”.

No zooformismo, o processo pelo qual acontece a referência a figuras que juntam formas humanas e animais remonta aos tempos primitivos e pode ser percebido como uma das manifestações do que, em grego, se denomina metamorfose, ou seja, mudança de forma, que vem do verbo *metamorfós*,

significando “eu transformo” (FRANZ, 2008, p. 2, recurso eletrônico). Essa possibilidade de metamorfose só era concedida aos deuses para mudarem suas formas e as formas de outras pessoas, sempre com a meta de atingir os seus objetivos. Dessa maneira, é entendida como uma marca do sobrenatural e do maravilhoso, que se apresenta nos rituais e histórias de três formas: **antropomorfismo**, quando há características humanas atribuídas a seres vivos ou a elementos naturais; **zoomorfismo**, a presença de características animais em humanos e **antropozoomorfismo**, que é a característica de seres cujo corpo é parte homem e parte animal. A metamorfose é um tema central em várias mitologias e está representada como um dos mais importantes aspectos da ação de deuses.

Para entendermos essas metamorfoses mitológicas de seres de aspecto híbrido, temos que nos remeter às origens dos povos antigos, onde o mito ganha consistência narrativa em muitas obras clássicas da antiguidade, como, por exemplo a Medusa, uma bela donzela que teve seus cabelos transformados em serpentes pela deusa Atena enfurecida, nos versos do poeta romano Ovídio¹⁹. Outro exemplo de antropozoomorfismo é o centauro, forma assumida por Guedali, o protagonista do romance de Moacyr Scliar.

Em **O centauro no jardim**, essa metamorfose mítica se torna central na trama de Guedali e funciona como uma alegoria de sua condição híbrida: um judeu dentro da cultura brasileira e um homem que tinha os membros inferiores como os de um cavalo. O problema de Guedali não envolve magia ou transformação em sentido estrito. Antes, surge como um hibridismo físico, mais visível de natureza congênita: ele nasce centauro, ninguém nem nenhum deus o transformou. No decorrer da história, sua insatisfação com essa condição causa grande desconforto e Guedali procura um método cirúrgico para se transformar em homem de corpo inteiro.

A metamorfose, no romance, desconstrói a fórmula mítica da antiguidade. Nele, Guedali nasce híbrido e, depois quando adulto, por vontade própria, transforma sua parte animal em humana com uma cirurgia, procurando, dessa forma, a completude de seu ser. Ele quer ser único, inteiro e sem divisões. Como a

¹⁹ Na literatura ocidental, portanto, a obra **Metamorfoses** (2007), de Ovídio, é uma referência fundamental para se entender o fenômeno. Suas reverberações podem ser percebidas em diversos autores modernos e contemporâneos, como o tcheco Franz Kafka e o seu clássico **A metamorfose** (2010), onde o enredo envolve a transformação de Gregor Sansa em um imenso inseto.

representar a eterna insatisfação dos seres humanos, essa metamorfose também não agrada a Guedali. Novamente, sente-se inadequado como um ser de corpo humano completo, pois ele ainda se percebe, psicologicamente, como um cavalo, o que vai perpetuar o seu conflito interior. Guedali sente falta da liberdade do animal, que não raciocina nem toma decisões, apenas segue aos seus instintos.

Conforme mencionado anteriormente, Guedali procura o médico da primeira cirurgia no Marrocos, mas, durante a operação ocorrem situações que não permitem a conclusão da mesma. Antes do começo do procedimento, Guedali resolve adiar a decisão de se transformar e voltar a ser centauro, mas não consegue expressar o seu desejo por já estar anestesiado. Quando o médico vai começar a operar, é impedido pela entrada de outro ser antropozoomorfizado: a esfinge – metade homem e metade leão, que causa grande confusão no centro cirúrgico²⁰. O médico, então, se recusa a continuar a operação. Guedali, quando recobre a consciência, fica satisfeito pela transformação não ter ocorrido e por poder continuar a viver como homem.

Apesar de permanecer com aspecto humano, Guedali atravessa as páginas do romance até o seu final com certa nostalgia do centauro que um dia foi. Essa figura mítica continuará sendo determinante e presente em sua vida. Os mitos carregam forte significado simbólico, são contos ou histórias de origem popular transmitidas pela tradição oral, que, de forma alegórica ou simbólica, surge das forças da natureza, dos fatos históricos e dos aspectos da condição humana. (FERNANDES, 2014, p. 12, recurso eletrônico). Nessas narrativas, há a explicação de um fato natural, histórico ou filosófico, equilibrando o sagrado e o profano, como veículos do saber das tribos. São ricas em manifestações de animismo e mutações, com a quebra dos limites entre os espaços do humano e do não humano. (FRANZ, 2008, p. 2, recurso eletrônico). Surgem como deuses ou figuras heroicas e em lendas tanto escritas como orais, falam de situações fictícias ou reais e que podem, com a imaginação popular ou com o poder criativo do contador da história, terem novos elementos acrescentados às suas características. Fazem parte do patrimônio cultural de um povo e são, por isso, parte da tradição popular. (FERNANDES, 2014, p. 12, recurso eletrônico).

²⁰ A figura da esfinge, ligada ao misterioso, também é referência central na cultura do ocidente. A frase “decifra-me ou te devoro” é uma das referências mais recorrentes quando se pensa na resolução de um problema difícil, ou seja, de uma aporia recorrente.

Como pertencem à memória coletiva, os mitos permanecem até os dias atuais por apresentarem imagens que causam impacto nessa memória e, também, porque respondem às questões fundamentais do ser humano e às suas inquietações perante os mistérios da vida e dos desafios da sociedade (FERNANDES, 2014, p. 12, recurso eletrônico). O mito é um tipo de lenda com as personagens divinizadas que superam a natureza e dispensam a razão. A ação é sobrenatural e irracional. Os gregos, por meio dos filósofos, usavam os mitos como alegorias para explicar situações complexas que as multidões tinham dificuldade em compreender. Ao serem usados, os mitos tornavam as crenças primitivas e a sabedoria moral mais fáceis de se compreender. Levavam às gerações a ideologia daquela sociedade, os valores que a antecederam e, também, justificavam as regras e práticas tradicionais dessa sociedade sem as quais ela se dispersaria (FERNANDES, 2014, p. 13, recurso eletrônico). Assim sendo, o mito vai fundamentar as normas básicas do convívio de uma sociedade.

Com a mesma finalidade, parece-nos que Moacyr Scliar recorreu ao mito do centauro para apresentar a dualidade experimentada pelo judeu vivendo em diáspora, em um local diferente de suas origens e, também, do aspecto duplo dos desejos do homem contemporâneo. Os pensamentos de Guedali são complexos, muitas vezes contraditórios e ambíguos. Ao considerarmos a ótica psicanalítica de Freud, os sonhos usam a mesma estrutura simbólica dos mitos, se o mito é o sonho de um povo, ao estudarmos os sonhos individuais, poderemos chegar às raízes e ao significado dos símbolos coletivos, pois os mitos nos permitem utilizar a fantasia para compreender a realidade²¹. (FERNANDES, 2014, p. 14, recurso eletrônico). Isso pode explicar a complexidade do protagonista do romance **O centauro no jardim**. O autor recorre ao mito do centauro para apresentar aos seus leitores as dificuldades e insatisfações do homem contemporâneo, como do povo judeu que vive, de geração a geração, na situação de não pertencimento ao lugar em que reside. Encontram-se insatisfeitos e incompletos, como o protagonista centauro Guedali.

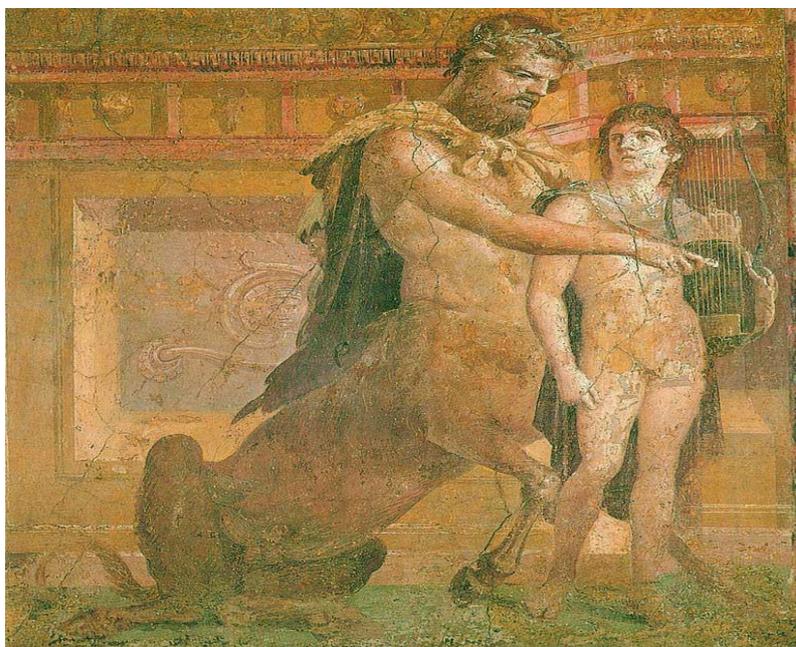
Segundo Fernandes (2014, p. 15, recurso eletrônico), para Freud, o sonho se explica pela libido individual e o mito pela libido coletiva. Já Carl Jung via o

²¹ Não por acaso, o mito de Édipo, imortalizado pelo drama **Édipo Rei**, de Sófocles, é uma das histórias mais conhecidas que foi apropriada por Freud para o desenvolvimento do conceito de Complexo de Édipo na sua teoria psicanalítica.

inconsciente coletivo como o mito a sua materialização. Ao utilizar o mito do centauro, Scliar deixa de lado o aspecto individual do ser humano para discutir o aspecto coletivo, seja da condição judaica, seja do homem contemporâneo. Guedali representa, arquetipicamente, a identificação do ser humano com os instintos animais e a barbárie, visto dentro da concepção de Jung (2009).

A exceção que contraria essas caracterizações é o centauro **Quíron**, identificado com as artes e que, usando de bondade e sabedoria, é o instrutor e professor de Aquiles (FRANZ, 2008, p. 5, recurso eletrônico). Numa leitura junguiana de uma imagem que revelaria o seu inconsciente povoado pelo instinto animal nunca domado, o centauro mostra também o seu desconsolo diante dos sinais do civilizado. O zoomorfismo poderia ser, por essa via, entendido como uma resposta, mesmo que fantasiosa, ao mal estar frente à condição judaica – especialmente a do judeu desterrado e migrante, como Guedali, vivendo entre os influxos da tradição familiar e os da pátria adotiva (FRANZ, 2008, p. 6, recurso eletrônico).

Figura 1 - Quíron e Aquiles



Fonte: Afresco de Herculano. Museu Arqueológico Nacional de Nápoles, Itália.

Disponível em:

https://www.wikiwand.com/pt/Museu_Arqueol%C3%B3gico_Nacional_de_N%C3%A1poles/acesso Acesso em: 12 nov. 2020

Outra abordagem do mito pode ser feita a partir do estruturalismo concebido nos trabalhos de Vladimir Propp e Claude Lévi-Strauss, de acordo com Fernandes (2014, p. 16, recurso eletrônico). Segundo Mircea Eliade (2000), graças ao mito, o mundo pode ser discernido como um cosmo perfeitamente articulado por contar uma história sagrada, marcada pelo senso e o anseio da ordem. O mito é, portanto, uma forma de organização do mundo a partir do referencial humano. (FRANZ, 2008, p. 2, recurso eletrônico). Nas narrativas mais recentes, vemos esse animismo ser usado apenas no sentido de clara conotação de alegoria, que estabelece o diálogo intertextual com os mitos. Na função didática, como nas fábulas com teor ilustrativo, percebemos as atitudes e mímicas do humano no não humano. (FRANZ, 2008, p. 2, recurso eletrônico). Para o leitor adulto, temos os procedimentos alegóricos que o levam ao fantástico, um efeito diferente do reconhecimento do que ocorre na criança, tendo uma elaboração mais sofisticada e um reconhecimento mais crítico.

Para retomar o nosso estudo sobre o romance **O centauro no jardim**, vamos nos ater ao histórico do mito centauro e como ele foi concebido pelos gregos. Ixion é proveniente da Tessália, na Grécia, e foi o rei dos Lápideas, tendo se casado com Dia, filha do rei Dioneu. Quando foi pedir a mão de Dia, fez grandes promessas a seu pai, mas, após o casamento, o sogro foi cobrar os presentes prometidos e Ixion, traiçoeiramente, jogou-o em um fosso com brasa. Por esse crime, Ixion foi considerado culpado de perjúrio e assassinato de um familiar. Após implorar a Zeus, o soberano dos deuses, entretanto, foi perdoado e Zeus até o convidou para sentar-se a sua mesa onde, após tomar o néctar e ambrosia, recebeu o dom da imortalidade. Ixion tentou seduzir Hera, a mulher de seu benfeitor, porém, Zeus, lendo os pensamentos de Ixion, moldou uma nuvem semelhante a Hera, mas, por estar ébrio, Ixion não notou o embuste e saciou seus desejos abraçando-se a nuvem. Zeus o surpreendeu em seu abraço e ordenou que fosse açoitado até que repetisse a frase: “devem respeitar-se os benfeitores”. Depois o prendeu em uma roda de fogo que ficou a rolar sem parar pelos céus. A falsa Hera recebeu, então, o nome de Néfele. Da união de Ixion com Néfele, nasceu a raça dos centauros: metade-homem, metade-cavalo. O filho centauro de Ixion, de mau caráter e desprezado, uniu-se às éguas de Magnésia e deu origem aos centauros, dos quais o mais sábio era Quíron. (FERNANDES, 2014, p. 17, recurso eletrônico).

O centauro era meio monstro, meio homem e meio cavalo. Tinha busto de homem e, às vezes, também as pernas, mas a parte posterior do corpo, a partir do busto, é de cavalo. Eles tinham quatro patas de cavalo e dois braços de homem (FERNANDES, 2014, p. 20, recurso eletrônico). Viviam nas florestas da Tessália e tinham costumes brutais, por isso eram temidos pelos mortais. Existiam, porém, dois deles que eram diferentes, Folo e Quíron, por sua bondade e sabedoria, além de serem amáveis e hospitaleiros (FERNANDES, 2014, p. 21, recurso eletrônico).

Segundo Franz (2008, recurso eletrônico), o caráter do centauro é marcado pela dicotomia e pela dubiedade de seus instintos, consequência de seu aspecto duplo. Destacando a característica singular da agressividade típica dos centauros da Tessália, também presente eventualmente no protagonista de **O centauro no jardim**, a identificação de Guedali com Quíron é mais evidente, uma vez que o personagem de Scliar, como o famoso centauro da antiguidade, apreciava música, tocava violino e tinha um comportamento refinado espiritualmente, sendo mais marcado pela melancolia do que pela extroversão. Existe, em seu amor pela arte, a mistura de sublime (a presença do violino e o som da música) e de grotesco (o físico robusto do violinista, a selvageria da fera e a anomalia). Em certo sentido, Guedali incorpora metaforicamente a dupla personalidade dos seres mitológicos com os quais se parece, além da brutalidade dos centauros guerreiros e da elevação de Quíron (FRANZ, 2008, p. 6, recurso eletrônico). Na passagem do romance que relata o nascimento de seus filhos, entretanto, lemos sobre a sua violência: “Reagi. Respirei fundo. Se for o corpo do cavalo, pensei, esmago-o a pauladas, mesmo que dê sinais de vida, mesmo que as patas estejam se mexendo. Esmago-o e queimo-o depois” (SCLIAR, 2011, p. 122). Tal intenção nos espanta pelos requintes de crueldade.

Assim, Guedali parece ir contra aos princípios religiosos que lhe foram ensinados pelo Judaísmo e, num momento dramático, assume uma atitude que nos faz recordar os costumes pagãos dos gregos helenísticos. O que fica disso tudo é que a tradição sempre reconheceu que os centauros estavam entre os seres maus por sua ambiguidade.

O centauro judeu, que queria ser aceito, nessa passagem do romance, parece intolerante às diferenças ou, talvez, à lembrança de seu passado híbrido. Guedali apresenta um comportamento que “nos remete à confusão de identidades

inerentes ao corpo centauresco, na mitologia clássica, que favorecia as perversões comportamentais” (SANTANA, 2014, p. 43). No trecho seguinte, vemos o próprio Guedali se referir aos centauros da Tunísia (os centauros da lenda grega) quando ainda trabalhava como atração circense:

Boa noite, gritaram, e fiquei ali, sorridente, enquanto o mestre de cerimônias explicava quem eu era: um centauro das montanhas da Tunísia, último exemplar de uma raça em extinção... Tive de repetir o número duas, três vezes. Por fim saí, exausto, suarento. A domadora me esperava, sorrindo... O pessoal do circo me rodeava, me cumprimentando (SCLIAR, 2011, p. 64).

Como o romance se passa no Rio Grande do Sul, não podemos nos esquecer de que o gaúcho também foi associado à figura mitológica do centauro, como nos explica Carine Daniel:

A relação entre o homem e o cavalo não é de uma união literalmente carnal, mas de uma complementação simbólica, representando a figura do centauro, que é um herói e um mito na história e na literatura do Rio Grande do Sul. O cavalo empresta ao homem seu instinto de ser livre, sua velocidade, sua elegância, enfim, a sua majestade. Homem e cavalo unidos formam o centauro dos pampas, habitando esse lugar tão diferente das montanhas e florestas da mitologia grega, representando não só a união do homem com o cavalo, mas também a união desse ser unificado com a terra que habita e defende (DANIEL, 2007, p. 27, recurso eletrônico).

Essa relação do homem-centauro simbólico com a terra em que reside e protege também pode ser verificada na importância que os judeus dão à terra, conforme a passagem do romance:

Meu pai insiste em ficar. Que, Leão? – pergunta a minha mãe. Por que essa teimosia? Porque o Barão Hirsch confia em nós, ele responde. O Barão não nos trouxe da Europa para nada. Ele quer que a gente fique aqui, trabalhando a terra, plantando e colhendo, mostrando aos *góim* que os judeus são iguais a todos os outros povos (SCLIAR, 2011, p. 13).

Neste trecho, por ocasião do nascimento de Guedali, a sua mãe reclama de estar no Brasil, o que considera um fim de mundo, e culpa o pai dele por terem imigrado e, assim, estarem longe da terra natal na Rússia. O pai admite a culpa e dá razão à esposa, que relata que ainda estão na lavoura no interior do Rio Grande do Sul enquanto os outros colonos imigrantes russos já foram para as cidades do estado. O pai alega que os judeus, ao trabalharem a terra com afincos e persistência, poderiam ser igualados aos colonos gaúchos, o que evidencia a importância desse

trabalho para ele no sentido de pertencer em igualdade à terra que os acolheu, como os demais. Dessa forma, fica claro, também no romance, que os judeus, na verdade, estavam tentando se igualarem com os gaúchos, ambos cuidam da terra, na tentativa de assimilarem as tradições e costumes do Rio Grande do Sul. Com isso, valorizam a sua identidade e se mesclam com as pessoas do novo lugar, pois era essa a vontade do Barão Hirsch, um judeu europeu que os contratou e os trouxe para o Brasil.

Os gaúchos estavam sempre a cavalo, principal meio de transporte e de trabalho. O animal parecia ser uma extensão de seus corpos. Assim o “centauro dos pampas” começou a ser usado para simbolizar o mito do gaúcho unido ao seu cavalo, de acordo com Dóris Giacomolli (2019, p. 182, recurso eletrônico). Por se identificarem plenamente com os cavalos, os gaúchos assemelham-se a esse ser mitológico de corpo metade cavalo, metade homem. A figura do centauro se mescla à figura do gaúcho como homem livre a andar pelos campos.

O ensaísta Luiz Antonio de Assis Brasil (2004) afirma que, para os sulistas, o mito do centauro remete ao mito criado pelos escritores da Academia Portogalesense do século XIX, chamado de Centauro dos Pampas. Para o crítico, o romance de Moacyr Scliar retoma o contexto historiográfico do Rio Grande do Sul, com mais expressão os que ali nasceram e para os conhecedores da geografia cultural do sul do país (BRASIL, 2004, p. 38).

Outra característica apontada nos estudos de Alan Santana (2014) é a voluptuosidade inerente aos equinos, semelhante aos centauros gregos. A imagem do gaúcho também reforça a masculinidade que abriga a ideia de um homem voluptuoso. Como destaca Giacomolli:

O gaúcho aproxima-se do mito clássico, da figura mítica do centauro: figura meio humana, meio animal, meio mágica, corajoso, guerreiro, atraente, com grande apelo sexual e sedutor das mulheres, mas, na mesma medida irracional, instintivo, ligado ao rapto, às lutas, às bebidas, ao animalesco e ao selvagem (GIACOMOLLI, 2019, p. 184, recurso eletrônico).

O personagem Guedali resume, portanto, em sua condição de duplo em dois aspectos – meio homem e meio cavalo, meio judeu e meio gaúcho – todo o dilema de questionamento da sua própria identidade: ele é todos e, ao mesmo tempo, não é nenhum, pois não pode ser inteiro. A ideia do centauro gaúcho também se aproxima do centauro mitológico e Guedali corporifica essas duas condições, situação que

será aprofundada, na próxima subseção, na qual nos ateremos à importância da alegoria nesta dissertação.

3.2 O CONCEITO DE ALEGORIA

De acordo com o **Dicionário de termos literários**, de Massaud Moisés (2013, p. 14), o conceito de alegoria remete a múltiplas significações e explorações nas práticas de oralidade e escrita. Segundo o autor, a alegoria, mais especificamente, apresenta uma primeira acepção vinculada a um “discurso acerca de uma coisa para fazer compreender outra”, em que o termo é herança homônima do latim *alegoria*. Surgida, entretanto, entre os gregos, a palavra alegoria fora utilizada ora por Platão em **A República** (2001), ora por Plutarco, sendo que este último passou a incorporar o conceito como algo ligado a significações secretas:

A alegoria constitui, por conseguinte, uma "espécie de discurso inicialmente apresentado com um sentido próprio e que apenas serve de comparação para **tornar inteligível um outro sentido que não é expresso**" [...] um discurso, como revela a etimologia do vocábulo, **faz entender o outro ou alude a outro, que fala de uma coisa referindo-se a outra, uma linguagem que oculta outra, uma história que sugere outra**. Empregando imagens, figuras, **pessoas, animais**, o primeiro discurso concretiza as ideias, qualidades ou entidades abstratas que compõem o outro. O aspecto material funciona como disfarce, dissimulação, ou revestimento, do aspecto moral, ideal ou ficcional ponto de onde exibir duplo sentido, "um sentido literal e um sentido espiritual ao mesmo tempo" [...] (MOISÉS, 2013, p. 14-15, grifos nossos).

A partir das primeiras observações do conceito alicerçado por Moisés (2013), é perceptível, de um modo bem explícito, o procedimento alegórico levado a cabo por Moacyr Scliar no romance estudado. Primeiro, porque a história do centauro revela, nas entrelinhas, a história de um povo em sua acepção coletiva, ou seja, a alusão feita ao povo judeu recorre à simbologia da figura mitológica, no intuito de deixar entrever ou sugerir um pano de fundo histórico, político e social, que, por escolha individual e estética do autor, fora ocultado. Segundo, porque Scliar, no processo alegórico que desenvolve, recorre à junção de pessoas e animais para formar a imagem híbrida de um centauro metade homem, metade cavalo, sempre na direção, como apontado no verbete, do disfarce, da dissimulação e do revestimento.

Ainda no **Dicionário de termos literários**, há definições de vários tipos de alegoria: **Poética** (quando se refere à literatura); **Hermenêutica** ou interpretativa

(quando se refere à bíblia ou à teologia); **Intencional** (deliberadamente empregada como ilustração de um pensamento que se pretende infundir no leitor); ou **Involuntária** (quando nasce da situação, sem que o autor pareça que premeditou). Naturalmente, a que mais nos interessa é a alegoria poética, a qual é estudada, pela perspectiva estilística tradicional, como uma figura de linguagem que ampliaria o alcance de uma outra figura: a metáfora. Tal concepção, ainda muito estudada no ensino secundário (pois, com o renascimento da retórica na onda estruturalista da segunda metade do século XX, a alegoria voltou a ser encarada como objeto de estudo e instrumento de análise), é de herança dos antigos retóricos, para quem ela “é composta de uma metáfora contínua” (MOISÉS, 2013, p. 15). A distinção entre as duas figuras é proposta, por exemplo, pelo orador e professor de retórica Quintiliano: a metáfora considera apenas elementos isolados, a alegoria refere-se a uma história ou a uma situação de sentido ambíguo e figurado. Tal procedimento serviu, durante toda a história, à literatura, às artes e à filosofia, como no mito clássico da caverna de Platão, que, na **República**, o processo alegórico mostra como a alma passa da ignorância à verdade. Assim, como a história de Orfeu e Eurídice, a alegoria também tem função de redenção e salvação.

Uma pintura conhecida do Romantismo europeu, **A liberdade guiando o povo** (1830), de Eugène Delacroix é, sem dúvida, uma das imagens mais representativas do conceito de alegoria tal como o estamos desenvolvendo até aqui, pois, com ela, podemos evocar toda a situação histórica relacionada à Revolução Francesa por meio da transformação do abstrato (liberdade) em figura corporificada e personificada.

Figura 2 - A liberdade guiando o povo (1830)



Fonte: Eugène Delacroix, Museu do Louvre, Paris, França. Disponível em: <https://noticias.universia.com.br/cultura/noticia/2017/03/15/1150533/arte-dia-liberdade-guiando-povo-eugene-delacroix.html> Acesso em: 03 jun. 2020.

Essa pintura de Delacroix exemplifica, portanto, o fato de que “a alegoria não é constituída de metáforas, mas duma conjunção de *símbolos*”. (MOISÉS, 2013, p.16). Os procedimentos alegóricos levados a cabo pelos textos que compõem a história sempre foram utilizados com finalidades muito específicas. O fato mais evidente, na função primordial da alegoria, é que a sua compreensão sempre necessitou de certa interpretação hermenêutica praticamente única, pois seu objetivo é que o elemento simbólico seja interpretado por todos.

Uma alegoria necessita de um certo imobilismo do sentido, fato que será utilizado, pelo menos até o Romantismo, para governar de alguma forma certas interpretações de textos clássicos, estando em primeiro lugar a Bíblia. Numa alegoria, é também necessário que as abstrações que determinam o sentido alegórico procurado sejam de imediata compreensão: **enigma da Esfinge é a história do drama existencial humano**. Se introduzíssemos algum dado que pudesse desviar o leitor desta conclusão, construiríamos uma metáfora e não uma alegoria. (CEIA, 1998, p. 2, grifo nosso, recurso eletrônico).

Dessa forma, a fixidez de sentido da alegoria está presente em todas as narrativas clássicas, desde os hieróglifos, por exemplo, “cujas figuras obedecem sempre a um processo inalterável de descodificação” (CEIA, 1998, p. 3, recurso eletrônico), sendo que as imagens passaram a representar determinadas instâncias

que compõem a vida ou o imaginário das sociedades (por exemplo: olho = Deus; abutre = natureza).

Não é sem propósito que a figura mitológica da esfinge também aparece em **O centauro no jardim** no momento que Guedali se encontra no Marrocos pela segunda vez, na tentativa de retomar a sua condição de centauro. Nessa altura da narrativa, o médico lhe mostra Lolah, a esfinge (metade mulher, metade leoa) mantida em cativeiro por ele. Assim, como no mito clássico da esfinge, essa personagem irá interpelar Guedali dentro das condições que lhe são peculiares, ou seja, entra em cena para colocar em discussão e problematizar a situação existencial conturbada do protagonista. Quando Lolah é apresentada a Guedali pelo médico, o centauro, em princípio, se assusta: “– Mas o que é isso – perguntei, quando pude falar. O médico riu: – Mas como? Então não sabes, Guedali? Tu, ser mitológico, não reconheces uma companheira de **inconsciente coletivo**? É uma esfinge, Guedali” (SCLIAR, 2011, p. 165, grifo nosso).

De modo irônico, a utilização que o médico faz de um conceito psicanalítico²² seria para desvelar uma condição próxima entre os dois personagens mitológicos, como se eles compartilhassem uma secreta característica que lhes fizesse reconhecer automaticamente um ao outro. Como se sabe, a esfinge exige a sua decifração, enquanto o centauro comporta a ideia de que nele reside a dicotomia entre o selvagem e o humano, o bárbaro e o civilizado. A esfinge é um enigma e o centauro apresenta uma constatação.

Questionamos como esse reconhecimento acontece na narrativa. O encontro entre os dois personagens se dá, em princípio, por meio do estranhamento de Guedali, seguido de uma proximidade entre eles. A personagem de Lolah irá, aos poucos, apaixonar-se pelo Guedali humano, buscando, de todas as formas, seduzi-lo: “– Mas nem posso entrar aí, Lolah, a jaula está fechada a cadeado. A resposta dela veio rápida, com um sorriso (pobrezinha?) matreiro: – Pois rouba a chave do doutor, Guedali! É fácil, o velho esquece o chaveiro por toda a parte” (SCLIAR, 2011, p. 172). Em seguida, o protagonista sucumbe aos encantos da esfinge e, ao invés de se afastar ou responder às conhecidas indagações e mistérios da figura mitológica, ele a possui em uma relação sexual: “A cópula foi rápida; o orgasmo, tremendo. Montanhas da Tunísia! O que foi aquele orgasmo, montanhas! De nada

²² cf. o conceito de consciente individual e coletivo em Jung (2009).

sabeis, montanhas, se não sabeis de um orgasmo semelhante! Quando terminamos, ficamos deitados no chão da jaula, ofegantes” (SCLIAR, 2011, p. 175).

O que podemos presumir dessas passagens do romance, com relação aos procedimentos alegóricos utilizados na narrativa, é que, ao mesmo tempo em que o autor opta por manter certo comportamento típico das figuras mitológicas em questão, quebra a expectativa do leitor, ao inaugurar uma conduta diferente nesses personagens, ou seja, algo não se esperava deles tendo em vista o que sabe de suas simbologias. Vemos isso no caso mais específico da esfinge. Pelo contrário, quem, nesse caso, supostamente “devora o outro” é Guedali. A esfinge, por sua vez, não somente é decifrada pelo protagonista centauro, como também se torna vulnerável nas mãos do protagonista. Isso pode deixar entrever que, ao contrário do enigma da esfinge tradicional, em que “o emprego da alegoria atendia a uma função pragmática: endossar o caráter moral da época, proporcionar encantamento ao texto ou substituir uma expressão própria ou equivalente, visando adornar o discurso” (PEREIRA; LIMA, 2013, p. 140, recurso eletrônico). Há claramente, em Scliar, uma mudança radical de postura no diálogo com o mito clássico, já que a sua narrativa não se limita ao fim pedagógico, atrelado a preceitos morais e, portanto, não joga “com a significação metafórica, vedando-se produzir mais de uma leitura da resposta dela abstraída” (PEREIRA; LIMA, 2013, p. 140, recurso eletrônico). Essa mudança de enredo, em última análise, coloca a narrativa em suspensão e abre as possibilidades de intervenção e interpretação da história.

Vale retomar, ainda, o já citado texto de Carlos Ceia (1998, recurso eletrônico), em que o autor elenca uma série de procedimentos alegóricos que foram utilizados até a pós-modernidade. O autor lembra o romance **O nome da rosa**, de Umberto Eco, no qual a biblioteca era um labirinto e quem conseguia chegar no final era morto, o que nos leva a considerar a figura do labirinto como recorrente em usos alegóricos na cultura literária ocidental, tendo no escritor argentino Jorge Luís Borges o seu desenvolvimento definitivo²³. Antes disso, entretanto, Ceia menciona:

23 As obras mais conhecidas são: **Ficciones** (1944) e **O Aleph** (1949). Ambas são coletâneas de histórias curtas interligadas por temas comuns: sonhos, labirintos, bibliotecas, escritores fictícios, livros fictícios, religião e Deus. Seus trabalhos têm contribuído significativamente para o gênero da literatura fantástica. Em outra obra, **Elogio de la sombra**, de 1969, aparece o poema Labirinto, escrito em 1962.

[...] *Divina Comédia* de Dante, a obra prima das alegorias teológicas; Os *Triunfos* de Petrarca, que especula filosoficamente sobre o Amor, a Castidade, a Morte, a Fama, etc.; o *Horto do Esposo*, que apresenta a Sagrada Escritura através da imagem alegórica de um jardim maravilhoso; o *Boosco Deleitoso*, que narra a peregrinação da alma desterrada no mundo dos homens até Deus a chamar a si; todas as *moralités* francesas e as *morality plays* inglesas do século XV, a que podemos juntar o *Auto da Alma* de Gil Vicente, que recorre à alegoria para recontar a parábola do Samaritano em tom moralista; o *Pilgrim's Progress*, de John Bunyan, alegoria da salvação de Cristo para traduzir a peregrinação terrestre do homem sujeito a provações para poder conquistar um lugar no Céu; *The Faerie Queene*, de Edmund Spenser, uma glorificação da rainha Elizabeth I; *Absalom and Achitopel*, de John Dryden, que usa personagens bíblicas para fazer sátira política; todas as figuras do *Sermão de Santo Antônio aos Peixes*, de Antônio Vieira, que incluem, por exemplo, o polvo como alegoria da hipocrisia e da traição; o *Endymion*, de John Keats, e o *Prometheus Unbound*, de Shelley, embora sejam textos românticos de matéria simbólica, podem ser lidos como alegorias sobre o destino do poeta no mundo e a luta do homem pela sua própria liberdade, respectivamente; *O Mandarin*, de Eça de Queirós, que é inspirado nas alegorias renascentistas; *O Doido e Morte*, de Teixeira de Pascoaes, *Jacob e o Anjo* e *O Príncipe com Orelhas de Burro*, de José Régio, e o *Render dos Heróis*, de José Cardoso Pires, que são exemplos na literatura portuguesa do século XX; *Between the Acts*, de Virginia Woolf, *Animal Farm*, de George Orwell, *Watership Down*, de Richard Adam, *O Processo* e *O Castelo*, de Kafka, que são exemplos na literatura universal contemporânea. (CEIA, 1998, p. 3-4, recurso eletrônico).

Esses exemplos, dentre outros tantos que poderiam ser citados, atendem a funções particulares da noção de alegoria, dentro de uma abordagem moralizadora ou não em cada época em que as obras foram escritas. O esforço de construir histórias, com o centro de produção ancorado na alegoria, atende a uma proposta ética, estética e política dos autores que recorreram a desse procedimento.

Com efeito, somente com a publicação, em 1928, de **A origem do drama barroco alemão**, tese do frankfurtiano Walter Benjamin, é que a noção de alegoria ganhou outros contornos. A escola de Frankfurt, também conhecida como escola neohegeliana²⁴, foi uma das mais densas e sugestivas construções ideológicas do século XX. Formada, principalmente, por nomes como Theodor W. Adorno, Herbert Marcuse, Siegfried Kracauer e Walter Benjamin, a escola firmou-se como postuladora de um **pensamento negativo**, cuja dialética “nega continuamente o dado e o existente, no passo rebelde e crítico da destruição criadora”, conforme as palavras do crítico brasileiro José Guilherme Merquior (1969, p. 21). Os autores consideravam que a repressão era de tal modo bem sucedida, em sua época, que

²⁴ Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) foi um filósofo alemão, um dos criadores do sistema filosófico chamado idealismo absoluto. Foi precursor do existencialismo e do marxismo. Sua obra **Fenomenologia do espírito** (1807) é tida como um marco na filosofia mundial e na filosofia alemã. Disponível em: <https://www.ebiografia.com/hegel/>. Acesso em: 12 nov. 2020.

até dispensava as suas formas físicas e diretas, cedendo lugar à onipotência do *mass media* (cultura de massa), em pleno regime de liberdade. A crítica ferrenha ao *American way of life* (estilo de vida americano), ainda, é o traço psicológico que está na origem do ceticismo diante das chances de humanização da sociedade tecnológica.

Ademais, o pensamento dos frankfurtianos estava em consonância com as bases formadas pelo marxismo tradicional: “em nome do negativo e da sua incansável tarefa crítica, é forçoso denunciar o estado como opressor, ultrapassando as liberdades burguesas e conquistando para a humanidade inteira a gerência dos meios de produção” (MERQUIOR, 1969, p. 22); além de perpassar, não raro, pela obra psicanalítica de Freud: “o conflito entre a aspiração individual à felicidade e a organização social não conhecerá nunca uma solução definitiva” (MERQUIOR, 1969, p. 24). Ambos os autores contribuem para uma avaliação da sociedade ocidental que passava, no século XX, pelo turbilhão dos totalitarismos que viram crescer, progressivamente, a influência da imagem, da industrialização e, enfim, do capitalismo que passou a ditar, mais assertivamente, as suas regras.

Nesse contexto, é importante salientar a contribuição inestimável de Walter Benjamin e o seu diferencial dentro da escola como um todo. O teórico judeu nasceu em Berlim em 1882 e suicidou-se em 1940 na fronteira com a França, ao fugir das tropas nazistas. Cresceu intelectualmente ao lado de Adorno e Marcuse, refinados burgueses europeus que encontraram o arquétipo da sociedade tecnológica plenamente desenvolvida nos Estados Unidos, lugar para onde foram exilados. No entanto, assim como assinala José Guilherme Merquior, Benjamin distingue-se dos outros teóricos na medida em que,

Devido ou não a essa diferença biográfica, o fato é que a apreciação benjaminiana da tecnologia é muito mais matizada do que a de seus amigos; mas – e isto é o mais importante – essa é apenas *uma* das implicações de uma visão-do-mundo que, a despeito das lacunas seladas pela morte prematura, oferece dimensões bem mais amplas do que o pessimismo de Frankfurt (MERQUIOR, 1969, p. 100).

A dimensão ampliada do pensamento benjaminiano, a que se refere Merquior, tem relação com o desenvolvimento de uma visão sobre literatura e história da cultura cujos espectros persistem ainda hoje nos estudos contemporâneos de

humanidades. Benjamin é uma das referências obrigatórias dos cursos de Letras e Ciências Humanas brasileiros, tendo o seu reconhecimento incontornável no texto **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica** (BENJAMIN, 2012), estudo no qual analisa os efeitos da produção em massa de imagens que fizeram com que a arte fosse representada fora dos trâmites daquilo que ele chamou de **aura**. A perda da aura nas artes refere-se, em outras palavras, ao domínio comercial vinculado à produção em série daquilo que fora incorporado das linguagens artísticas.

“A verdade é a morte da intenção”. Com essa perspectiva, a crítica de Benjamin tenta reviver a obra de arte no seu significado propriamente *atual*. A compreensão da obra “em relação a seu tempo” é apenas uma etapa na interpretação e no juízo; não poderá nunca explicar a universalidade do estético e o seu interesse contemporâneo. (MERQUIOR, 1969, p. 103).

Contudo, somente em **A origem do drama barroco alemão** é que Benjamin (2004) apresentou uma das reflexões mais importantes de sua trajetória intelectual, pois foi nessa obra que desenvolveu uma “contraposição entre o conceito clássico-romântico de símbolo e o conceito de alegoria”. O primeiro tem uma natureza **plástica**, já que é condensação imediata da ideia na forma adequada. O segundo, por sua vez, a alegoria, é **temporal**, porque sempre exprime algo diverso do que se pretendia dizer com ela (MERQUIOR, 1969, p. 104). Foi na obra do escritor romântico Goethe, entretanto, que essa distinção se tornou mais evidente. Merquior analisa a obra do alemão e chega à seguinte observação:

Conforme a sua tese [a de Goethe], a representação por *símbolo* implica: a) uma captação do todo no particular; b) a coincidência entre o sujeito e o objeto; c) a harmonia entre o homem e a natureza; d) um efeito comunicativo direto, que prescinde de comentário decifrador; e) o amor ao aspecto sensível, concreto, do representado; f) a revelação de algo em última análise inexprimível, pois o símbolo, por mais significativo que nos pareça, contém sempre uma inesgotável reserva de sentido (MERQUIOR, 1969, p. 105).

Parece-nos, então, que a concepção de símbolo ainda está voltada para as análises tradicionais de uma obra como **O centauro no jardim**, pois, assim como mostrado na revisão da fortuna crítica dessa narrativa em particular, impera, em praticamente todas as abordagens e inclusive em nossa apreciação inicial do romance, a necessidade de afirmar as interpretações muito próximas do que fora enumerado como características do símbolo. Isso porque sempre se busca a

apreciação na qual coincide, muito categoricamente, a representação de um povo, como o povo judeu, dentro de uma abordagem particular, como a engendrada por Moacyr Scliar.

A alegoria, nesse caso, choca-se com toda essa concepção de atingimento do universal a partir da experiência particular. A pluralidade do mecanismo alegórico atinge, por outro lado, possibilidades de apreender as obras a partir de múltiplas perspectivas. Nesse sentido, ler **O centauro no jardim** é mais do que ler a história da diáspora judaica, é mais do que ler a história do povo judeu e, naturalmente, é mais do que uma história de um centauro no século XX, uma vez que a “sua maneira [a da alegoria] de reportar-se ao todo consiste em aludir sem cessar ao outro” (BENJAMIN apud MERQUIOR, 1969, p. 106).

Ao analisar os movimentos culturais dos anos 1960 e 1970 no Brasil, em especial o Tropicalismo, a teórica Heloisa Buarque de Hollanda faz uso da chave de leitura alegórica, por meio de Benjamin, e explica essa distinção nos seguintes termos:

Ao contrário do símbolo, universal-concreto que exprime uma visão de totalidade, a alegoria, segundo Benjamin, é representação do outro, vários outros, mas não do todo. Sua alusividade é pluralista, tende à diversidade. No mundo alegórico, o universo concreto aparece então desvalorizado: seus elementos valem uns pelos outros, nada merece uma fisionomia fixa. A alegoria desta forma denuncia uma atitude ambivalente em face da realidade. Podemos dizer nesse sentido que o procedimento alegórico é fundamentalmente crítico: não se prestando à construção de naturezas estáticas, ele mostra uma profunda desconfiança da realidade e da linguagem. (HOLLANDA, 2004, p. 67).

Com essa elucidação de Buarque de Hollanda, fica mais claro para nós como Moacyr Scliar opera em sua narrativa, já que, o tempo inteiro, deixa em suspenso o apego a uma realidade muito bem delimitada, o que coloca em tensão os elementos reais e mágicos, reforçando o teor crítico do romance.

A alegoria benjaminiana marca a história da modernidade de modo incontornável, pois é vista como **paixão do mundo** e, ao mesmo tempo, como imagem paradoxal que se consolida na medida em que se aniquila: para Benjamin, as alegorias "correspondem, no início das ideias, ao que as ruínas são no reino das coisas" (MERQUIOR, 1969, p. 104). Ao estudar o já citado Franz Kafka, Benjamin atesta a alegoria como a chave de sua estética no momento em que assimila a ambivalência do homem barroco que se encontra entre o sagrado e o profano.

Ademais, conforme nos explica Carlos Ceia, Benjamin opera o seu estudo a partir da diferenciação entre as alegorias “‘cristã’, que se atesta no drama barroco e que nos dá a visão da finitude do homem na absurdidade do mundo, e a ‘moderna’, atestada na obra de Baudelaire, colocada a serviço da representação da degenerescência e da alienação humanas” (CEIA, 1998, p. 5, recurso eletrônico). Ora, nada mais ilustrativo do que usar dois autores como Kafka e Baudelaire – expressões altas da modernidade artístico-literária – para fazer essa distinção, o que coloca o estudo de Benjamin em outro patamar em relação às concepções tradicionais atribuídas ao termo.

Vale mencionar que, embora Walter Benjamin seja uma das referências mais importantes no que diz respeito à arte alegórica, não é unanimidade. O teórico Georges Lukács²⁵ instrumentaliza o conceito de alegoria dentro do campo semântico marxista, o que o aproxima de um outro termo-chave: ideologia (CEIA, 1998, p. 5, recurso eletrônico). Para Buarque de Hollanda, por sua vez, a defesa dos procedimentos alegóricos ganha tons polêmicos, já que:

A perspectiva ortodoxa de G. Lukács critica violentamente a formulação de Benjamin, recusando a representação abstrata do mundo que ela prestigia. Segundo Lukács, o procedimento alegórico tende a negar a realidade imediata, confinando-se numa descrição superficial de alguns de seus aspectos. Faltaria ainda à configuração alegórica a capacidade de apontar para o futuro e a incapacidade, essa perda do horizonte futuro, acabaria por levá-la a um beco sem saída: a linguagem do desespero, impossibilitada de suprir as necessidades histórico-universais da arte. (HOLLANDA, 2004, p. 67).

Esse contraponto estabelecido por Lukács pode ser levado em consideração quando pensamos sobre o nosso objeto analítico. Se a alegoria benjaminiana está voltada para a possibilidade de leitura mais aberta e heterogênea da obra ou dos universais diretos vinculados a um desenvolvimento particular no que se refere ao tema do romance, pensar sobre a **negação imediata da realidade** a que se refere Lukács é talvez, de fato, esquecer-se de toda a situação sócio-histórica referente ao caso de Guedali, ainda que seja forçoso dizer que, na perspectiva de Benjamin, o romance de Moacyr Scliar seja superficialmente descrito.

²⁵ George Luckács (Budapeste, 1885-1971) foi um filósofo e historiador literário húngaro. Como crítico literário, foi especialmente influente, sendo reconhecido como o precursor dos estudos sociológicos da literatura ficcional e fundou o marxismo ocidental.

Além disso, vale retomar o episódio final do romance, em que Guedali se expressa de forma esperançosa com relação ao futuro. Por mais que sua trajetória também seja marcada pelo desencanto e pelo desespero (e, em especial, pela melancolia), a situação final do personagem nos leva a optar pela tese benjaminiana de alegoria como produção de um discurso que fala sobre um outro, mas, sobretudo, com possibilidades de associações e leituras mais abertas da obra literária. Isso significa dizer que todas as leituras e interpretações, que levam em consideração mais os aspectos sócio-históricos da obra do que os seus aspectos estéticos, não incorrem em qualquer problema de ordem analítica ou metodológica. Ocorre que, ao contrário do que Buarque de Hollanda sinaliza sobre a visão lukácsiana de alegoria, pensar **O centauro no jardim** a partir do estudo de Benjamin é valorizar o caráter artístico-literário do nosso objeto de estudo, pois, longe de intencionar a resolução dos problemas sociais vinculados à obra, podemos pensar em como a estratégia formal utilizada para a produção de uma obra de arte, como esse romance, revela questões pungentes relacionadas ao indivíduo e a sua existência no mundo.

É por isso que, unido ao conceito de alegoria, chegamos à observação de um outro fenômeno também estudado por Benjamin e, em nossa concepção, perfeitamente aplicável ao caso de Moacyr Scliar: trata-se da melancolia que incide sobre o protagonista do romance, assunto que será abordado na próxima seção.

4 A MELANCOLIA QUE INCIDE SOBRE OS CORPOS

Nesta seção, iremos abordar os modos por meio dos quais o conceito de melancolia pode ser analisado a partir do romance de Moacyr Scliar. Tendo como foco o protagonista Guedali, que vivencia situações diversas relacionadas à angústia, tristeza, deslocamento e outras formas de não pertencimento ao mundo no qual ele está inserido, optamos por nos concentrar nos vínculos possíveis que o conceito pode estabelecer com os Estudos Culturais, recorrendo aos seus pensadores basilares, assim como o conceito agambeniano de contemporâneo que remete ao intempestivo de Friedrich Nietzsche. A partir desse ponto, as questões filosóficas entram em cena, assim como a compreensão dos usos históricos do conceito de melancolia na cultura ocidental. Para isso, pensadores como Giorgio Agamben e Susan Sontag são fundamentais para o entendimento do fenômeno no romance estudado. Em outra subseção, recorreremos à relação entre melancolia e arte, fazendo uso de uma ilustração de Albrecht Dürer, assim como sua análise criteriosa.

4.1 MELANCOLIA, CONTEMPORANEIDADE E IDENTIDADE

Com o objetivo de analisar a melancolia, como reflexo da cultura contemporânea, na obra **O centauro no jardim**, de Moacyr Scliar, vamos primeiramente discutir o conceito de contemporâneo e indagar se falar de melancolia seria pertinente a esse conceito. Para tanto, recorreremos ao filósofo Giorgio Agamben (2009, recurso eletrônico) que questiona de quem e do que somos contemporâneos. Para ele, antes de tudo, é necessário saber o que significa ser contemporâneo e ele mesmo nos responde ao afirmar que a contemporaneidade configura uma relação singular do indivíduo com o próprio tempo, que dele se aproxima e se distancia. Esse contato com o tempo está pressuposto em uma dissociação e um anacronismo. As pessoas que se coincidem muito plenamente com sua própria época, que em todos os aspectos se aderem a ela, não são contemporâneas porque não conseguem ter dimensão de seu próprio tempo, não conseguem vê-lo e não podem manter o olhar fixo sobre ele.

Considerando a melancolia nos dias de hoje, coincidente com as ideias de Agamben, podemos dizer que esse olhar para o melancólico é um olhar contemporâneo. Ao resgatar os processos de alteridade consequentes da diáspora judaica no contexto deste século, lembramos também do texto **O narrador**: considerações sobre a obra de Likolai Leskov, de Walter Benjamin (2012, p. 214), quando disserta sobre o contemporâneo e sobre a dificuldade de transmitir aos outros determinados traumas em forma de histórias. No caso de Benjamin, sobre a dificuldade que os homens que foram para a Primeira Guerra tinham de contar sobre suas experiências.

Ao nos envolvermos com o estudo da melancolia, portanto, estaremos também vivendo essa contemporaneidade, pois a melancolia não tem lugar no tempo cronológico, está imiscuída a ele, dentro dele e, ao mesmo tempo, o transforma. Tem o seu presente envolvido com o passado e certamente com o futuro, dentro de uma relação particular. Para Agamben (2009, recurso eletrônico), essa relação se dá no gesto no qual “o presente divide o tempo segundo um ‘não mais’ e um ‘ainda não’” (p. 68).

A partir das anotações feitas por Roland Barthes, Agamben (2009, recurso eletrônico) nos relata que esse semiologista francês pensou a contemporaneidade baseado no filósofo alemão Friedrich Nietzsche ao afirmar que o contemporâneo é o intempestivo ou extemporâneo:

Nietzsche situa a sua exigência de "atualidade", a sua "contemporaneidade" em relação ao presente, numa desconexão e numa dissociação. Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. (AGAMBEN, 2009, p. 58, recurso eletrônico).

Podemos, assim, levar essa discussão sobre o contemporâneo ao personagem principal de **O centauro no jardim**, Guedali, como aquele que não coincide perfeitamente com seu tempo, nem está adequado às suas aspirações, já que, como um centauro, não pertence ao tempo da narrativa de forma verossímil, ou seja, a segunda metade do século XX no Brasil. Esse anacronismo de Guedali também se dá em relação à sua condição judaica vivendo longe do local e da cultura de seus antepassados, além de representar uma preocupação para os seus

familiares instalados no sul do Brasil, que temiam as piores reações para com a existência do centauro. Afirma o narrador: “Os antissemitas bem poderiam ver no ocorrido uma prova da ligação dos judeus com o Maligno” (SCLIAR, 2011, p.21). Após o nascimento de Guedali, uma espécie de apagamento também se dá até a sua vida adulta, o que contribuirá para os problemas existenciais enfrentados pelo protagonista. Tanto que, quando um médico, amigo da família, tenta registrar algumas fotos da criança centauro para um possível artigo científico, o resultado é frustrante:

Manda revelar as fotografias em Porto Alegre. Não saem boas; tremidas, desfocadas; o que é pior: não aparece bem a metade inferior do corpo. Percebe-se que a partir da cintura há algo diferente, mas não se distingue bem o quê. O médico, desapontado, vê que não pode usar as fotos. São inconclusivas, não provam nada. Se publicar um artigo com tais ilustrações, será seguramente acusado de mentiroso. Termina jogando as fotografias no lixo. Mas guarda os negativos (SCLIAR, 2011, p. 24).

Ao nos apresentar a melancolia do personagem Guedali, essa obra nos permite refletir sobre a importância do papel do gênero romance na representação da cultura contemporânea. Quando cria essa tensão existente na figura do protagonista no mundo contemporâneo, Moacyr Scliar afasta-se do seu tempo para analisar o passado do povo judeu e avaliar sua situação no momento atual, refletido sobre as emoções vividas por seu personagem, como relata o narrador do romance no momento que o centauro deve passar pelo ritual de circuncisão: “O *mohel* se aproxima, meu pai me afasta as patas traseiras [...] o *mohel* Rachmiel, ele que tantas circuncisões já fez. Sente que será uma experiência transcendente” (SCLIAR, 2011, p. 27). A tensão, aqui, acontece na medida em que se fundem dois elementos em princípio inconcebíveis, trazendo à tona o insólito na narrativa de Scliar. Uma observação interessante é que o autor mantém o que é fantástico na ordem do maravilhoso e o que é científico fica separado desse universo, o que poderia trazer outras chaves de leitura para o que fora analisado na seção anterior sobre alegoria.

Nesse sentido, o choque entre a cultura do Brasil e a de seus ancestrais é simbolizado pela insatisfação, que gera a melancolia, desse indivíduo no **entre-lugar**²⁶: nem brasileiro nem judeu completamente. Vale lembrar que isso é

²⁶ Conforme Cláudio Benito O. Ferraz (2010, p. 15), o conceito de entre-lugar “é consequência da ascensão de determinados fenômenos e elementos que passaram, notadamente nas últimas décadas do século XX, a demarcar a necessidade de novos olhares e interpretações das relações

representado na narrativa por Guedali, um centauro melancólico, também insatisfeito com sua condição de duplo: metade homem, metade cavalo. Ao observarmos a melancolia do personagem, essa obra nos permite refletir sobre a importância das formas de representação do contemporâneo, permeadas pelo descontentamento constante pela sua vida. Guedali quer mudar de centauro para homem e, ao final da narrativa, insatisfeito com sua condição humana, deseja voltar a ser centauro. Essa insatisfação do centauro, como já visto anteriormente, seria a alegoria da insatisfação do homem contemporâneo.

Para iniciar o estudo da melancolia no romance de Scliar, *a priori*, vamos nos ater à ideia de um conflito sobre a identidade cultural. Nossa primeira hipótese é de que o não pertencimento cultural seria o gerador da melancolia do protagonista. Anthony Giddens (1990) argumenta que, nas sociedades tradicionais, há uma veneração ao passado e uma valorização dos símbolos porque constituem e mantêm a experiência de inúmeras gerações. Para lidar com o tempo e o espaço, recorreremos à tradição, ou seja, aos costumes de um povo, incluindo o que é feito e experimentado, de forma particular, na perpetuação do passado, presente e futuro, que, dessa forma, “são estruturados por práticas sociais recorrentes” (GIDDENS, 1990, p. 37-38). Vemos que, no romance de Scliar, ao relatar os ritos da cultura judaica vivida pelo personagem Guedali, o autor está perpetuando a cultura de seus antepassados. Assim, o ritual tradicional do **Bar Mitzvah** judeu ilustra as postulações de Giddens, conforme a seguinte passagem do romance: “Aos treze anos — a data de meu aniversário se aproximava — eu deveria passar pela cerimônia do bar mitzvah” (SCLIAR, 2011, p. 49). Anteriormente, assim como já citado neste trabalho, o ritual aparece na narrativa. Relembremos a fala do pai de Guedali: “É preciso que o filho seja introduzido no judaísmo” (SCLIAR, 2011, p. 25).

Esse argumento defendido por Giddens (1990) também é ratificado por Raymond Williams (1976) que define a cultura como modo de vida, no sentido de valorizar as práticas e os hábitos – a experiência vivida – enquanto produtos das relações sociais. O crítico observa que a história moderna do sujeito individual reúne dois significados distintos: por um lado, o sujeito é **indivisível** – uma entidade que é unificada no seu próprio interior e não pode ser dividida além disso; por outro lado, é também uma entidade que é “singular, distintiva, única” (WILLIAMS, 1976, p. 133).

humanas exercitadas nas regiões periféricas do complexo espacial do mundo, principalmente quanto ao sentido de pertencimento das pessoas em relação a esses locais”.

Scliar vem corroborar as ideias de Williams ao descrever no romance os rituais da cultura judaica. Apresenta, na narrativa, os detalhes de todas as situações que envolvem esses rituais, levando aos personagens que participam desses momentos a sensação de pertencimento à cultura que gerou essas tradições. A preservação dos ritos judaicos é garantida pela transmissão desses de geração a geração. Em **O centauro no jardim**, Scliar narra ao leitor a tradição dentro da qual foi criado e que, dessa maneira, formou a sua identidade. Naturalmente, a resposta do leitor ao seu texto pode ser de identificação se esse tiver contato com a cultura judaica.

Ao comentar os estudos de Raymond Williams, Maria José Canelo (2018, recurso eletrônico) destaca que a emergência dos Estudos Culturais, sob a tutela de Williams, marcou precisamente o reconhecimento do valor de **formas não literárias** – a cultura como todo um modo de vida – no âmbito do qual se negociam as subjetividades individuais e as identidades sociais enquanto construções discursivas (WILLIAMS, 1989, p. 4).

Podemos entender como forma não literária essa narrativa de tradições transmitidas oralmente por gerações. São esses hábitos e costumes, contados por seus pais, parentes e amigos, que Moacyr Scliar nos mostra no romance ao descrever os rituais de iniciação Bar Mitzvá e do casamento do protagonista Guedali com Tita. Ao mesmo tempo, esse sujeito quando deslocado no tempo e no espaço vai questionar o sentido de pertença, isto é, como Guedali transita entre a tradição judaica e a cultura rio-grandense, ele não se sente completamente pertencente a essas culturas. A partir daí, vemos desencadeado o processo melancólico no personagem.

É dentro dessa perspectiva que buscamos, inicialmente, refletir sobre a melancolia no contexto cultural. Ao nos referirmos à cultura judaica, nos aproximamos dos conceitos de Terry Eagleton (2000), que afirma que “se a política é aquilo que unifica, a cultura é aquilo que diferencia” (p. 82). Da mesma forma, o personagem Guedali vivencia ritos pertencentes a uma cultura que não tem origem no local em que vive. Isso o leva a se sentir diferente das pessoas com as quais convive no seu dia-a-dia. Seus costumes judaicos não são vivenciados pelas pessoas ao seu redor, assim, sente-se diferente e é visto como estranho.

Com efeito, é justamente na cultura que os sujeitos identificam o seu lugar no mundo por meio de significados que assimilam. Enquanto vive a situação diaspórica do Judaísmo, o personagem não consegue determinar em que cultura se encontra. Na pior das situações, como se não bastasse a questão fenotípica que é explícita em sua condição também equina, a cultura de sua família lhe é negada em seu íntimo, como em uma conversa que Guedali leva com as irmãs:

E ficam comigo o resto do dia, contando histórias para me distrair. Histórias de dragões e de princesas, de duendes e de gigantes, de bruxas e feiticeiros. Não adianta, manas, digo, eu queria ser gente, gente como o pai, como o Bernardo. Confusas, não sabem o que dizer; recomendam-me que reze bastante. E eu rezo muito, penso em Deus antes de adormecer. Mas a figura que me aparece em sonhos não é Jeová; é o soturno cavalo alado (SCLIAR, 2011, p. 33).

Hobsbawm e Ranger (1983) chamam de **invenção da tradição** um conjunto de práticas, de natureza ritual ou simbólica, que busca inculcar certos valores e normas de comportamentos por meio da repetição, a qual, automaticamente, implica a continuidade com um passado histórico adequado. Já para Ernest Renan (1990), três coisas constituem o princípio espiritual da unidade de uma nação: "[...] a posse em comum de um rico legado de memórias [...], o desejo de viver em conjunto e a vontade de perpetuar, de uma forma indivisível, a herança que se recebeu" (p. 19). Dessa forma, a cultura nacional é compreendida como uma **comunidade imaginada**: as memórias do passado, o desejo por viver em conjunto e a perpetuação da herança. Todos esses teóricos vêm reforçar a ideia da cultura de uma nação, que vemos mais uma vez ser ratificada por Moacyr Scliar ao falar das práticas que fazem com que se mantenha viva a cultura judaica e, ao mesmo tempo, vivendo dentro da cultura regional sul-rio-grandense.

Segundo Homi Bhabha (1990), o conceito de tradição descreve aquelas formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram dispersadas para sempre de sua terra natal. Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. São obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades:

Elas carregam os traços das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcadas. A diferença é que elas não são e nunca serão unificadas no velho sentido, porque elas são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo, a várias “casas” (e não a uma “casa” particular). As pessoas pertencentes a essas **culturas híbridas** têm sido obrigadas a renunciar ao sonho ou ambição de redescobrir qualquer tipo de pureza cultural “perdida” ou de absolutismo étnico. (BHABHA, 1990, p. 88-89, grifo nosso).

Por se ver perdido nessa cultura híbrida, que reforça mais uma vez a sensação de não pertencimento, Guedali vivencia uma mistura ao não manter uma cultura pura da tradição judaica, pois tem que vivenciar também a cultura local onde vive. De igual maneira, o recurso à apropriação de aspectos da cultura clássica, representada pela figura de um centauro, contribui sobremaneira para a convivência intercultural a que se refere Bhabha. Dessa maneira, nossa primeira hipótese sobre as condições que fazem emergir a melancolia no protagonista de **O centauro no jardim** envolve a relação conflituosa entre a cultura judaica, herdada de sua família, e a impossibilidade de exercê-la junto à sociedade, dada a sua condição física. Ademais, considerar o conceito de contemporâneo (ou extemporâneo), de Giorgio Agamben, como um fator que ajuda a explicar a incidência da melancolia no romance é não só relevante como também fundamental para entendermos melhor as disposições do ânimo no fim do século XX e início do século XXI.

Na subseção seguinte, iremos aprofundar o conceito de melancolia, relacionando-o às questões psicológicas que afetam o personagem principal da obra em estudo.

4.2 CONCEPÇÕES HISTÓRICAS E FILOSÓFICAS SOBRE A MELANCOLIA

Vemos, hoje, a emergência da melancolia – particularmente decodificada, pelo senso comum, como depressão – como uma característica da sociedade moderna. Muitos estudos têm sido feitos sobre essa doença, que é chamada de **a doença do século XXI**, tendo em vista o seu caráter epidêmico, embora silencioso. O filósofo sul-coreano Byung-Chul Han (2017), ao diagnosticar o século presente como aquele vinculado ao desempenho desenfreado e ao excesso de positividade, observa que, na esteira disso, muitos problemas neuronais ou neurológicos, incluindo a depressão, emergiram a partir dessa atitude, em princípio libertadora,

mas que relega os indivíduos a uma escravidão de si mesmos. Por outro lado, campanhas cujo objetivo é desmistificar a ideia de que a depressão não é uma doença legítima são cada vez mais veiculadas nas mídias tradicionais e nas mídias sociais, como acontece no Brasil com a campanha Setembro Amarelo²⁷ que, ao abordar o tema sensível do suicídio, obriga a sociedade a debater sobre a depressão – talvez uma das principais razões que levam o indivíduo à interrupção da vida.

Como iremos apontar a seguir, a melancolia não pode ser entendida como um sinônimo direto de depressão. Em primeira distinção, pela interpretação psicanalítica de Freud, a melancolia é marcada pelos ideais narcísicos, baseados em seus estudos sobre luto e melancolia (CHAUÍ-BERLINCK, 2018, p. 39símbolos). Mas, como ponto de partida, abordaremos a melancolia baseada nos conceitos de Aristóteles.

Ao dirigirmos nosso olhar para a História, inicialmente por meio dos relatos da Bíblia (Livro dos **Romanos**), observamos que, nas culturas mais antigas, há situações em que a melancolia será mencionada, como no episódio do Rei Saul, primeiro rei de Israel, e sua relação com outros personagens bíblicos. Quando não pode resolver os problemas de sucessão com Davi, o jovem com quem disputava a liderança do povo, e por não conseguir manter-se no poder, o Rei Saul é acometido pelo **mau espírito**, a melancolia. Essa passagem é comentada pelo próprio romancista Moacyr Scliar, estudioso também interessado no assunto (SCLIAR, 2009, não paginado).

Para os gregos antigos, a melancolia não era apenas uma doença. Platão distinguia duas formas de loucura: uma resultante de doença e outra de influências divinas (SCLIAR, 2009, não paginado). Na Grécia do século V a.C., alguns acreditavam que o corpo humano era constituído de uma única substância que mudaria conforme as circunstâncias. Hipócrates e seus seguidores, porém, afirmavam, contra essa crença, que o corpo humano era constituído essencialmente por quatro humores ou líquidos orgânicos: sangue, bílis amarela, fleugma e bílis

²⁷ Desde 2014, a Associação Brasileira de Psiquiatria (ABP), em parceria com o Conselho Federal de Medicina (CFM), organiza nacionalmente o **Setembro Amarelo**. O dia 10 deste mês é, oficialmente, o Dia Mundial de Prevenção ao Suicídio, mas a campanha acontece durante todo o ano. Disponível em: <https://www.setembroamarelo.com/> Acesso em: 12 nov. 2020.

negra, esta última sendo a responsável pelo estado de melancolia, conforme Marcos F. de Paula (2008, p. 54).

O mesmo pesquisador afirma que a saúde dependia então do equilíbrio ou temperamento dos humores. Esses humores seriam, na verdade, a constituição do corpo humano, pois eram responsáveis também pela natureza do corpo, de tal maneira que sem eles não haveria a própria vida. Sendo assim, um homem equilibrado dependeria da estabilidade desses humores.

Na visão de Aristóteles, a bÍlis negra seria vista como uma **mistura**, um temperamento, em que havia a **boa** e a **má** melancolia. Apesar de ser considerada fria, a bÍlis poderia se tornar também muito quente. Quando ela se mostrava em excesso e fria, poderia produzir apoplexia e torpores, preguiça e pânico. Ao ficar quente e em excesso, produziria cantos, acessos de loucura e inclinação ao amor, além de impulsos e desejo, segundo Aristóteles. Com isso, a bÍlis negra poderia ser explicada pelo local que ela se encontra no corpo, o comportamento da pessoa.

Sabendo que se o calor estivesse próximo ao local do pensamento, os homens seriam afetados por “doenças da loucura e do entusiasmo” (PAULA, 2008, p. 55), ocorreria então a esses a inspiração e o comportamento de **homens excepcionais**. Por outro lado, se essa bÍlis não fosse nem excessiva e o calor não tão intenso, esses homens seriam pessoas mais sensatas e com menor destaque nas áreas da política, artes ou filosofia. (PAULA, 2008, p. 55). No romance aqui estudado, o protagonista demonstra, desde a sua juventude, uma disposição especial para as artes, o que pode ilustrar, em primeira análise, uma característica daqueles acometidos pela bÍlis negra:

Vagueio pelo campo tocando violino. A melodia se mistura ao sussurro do vento, ao canto dos pássaros, ao chiar das cigarras; é uma coisa tão bonita, que meus olhos se enchem de lágrimas; esqueço de tudo, esqueço que tenho patas e cauda, sou um violinista, um artista (SCLIAR, 2011, p. 31).

Essa habilidade acompanha o centauro Guedali até o fim da narrativa, de modo que tal passagem também corrobora um estudo criterioso e erudito do filósofo italiano Giorgio Agamben. Trata-se do livro **Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental** (2007), no Brasil publicado pela Editora UFMG. Nele, Agamben comenta o caráter da melancolia como aquele ligado à bÍlis negra, ou seja, a determinados comportamentos vistos como negativos para o ser humano, mas

também à inclinação melancólica de muitos nomes das humanidades, como Freud, Marx, Baudelaire e Walter Benjamin. Tal observação é reiterada, posteriormente, por Paula (2008, p. 55) que, ao considerar os melancólicos dependendo também do grau de concentração da bílis negra, considera-os extremos e doentes, e, se atenuado esse grau, seriam os homens excepcionais.

A questão já era levantada por Aristóteles em seu famoso Problema XXX:

[...] por que afinal todos os que foram homens de exceção, figuras excepcionais, seja em filosofia, artes, poesia ou política, foram também manifestamente melancólicos? O filósofo cita vários exemplos, como Heráclito, Lisandro, Ajax, Belerofonte, Empédocles, Platão e Sócrates e muitos outros entre as pessoas ilustres (PAULA, 2008, p. 53).

Como de resto, o próprio Aristóteles será citado na posteridade como um exemplo de grande gênio melancólico. Mantendo-se na ideia desse filósofo, que fora reproduzida pela tradição ocidental, a melancolia, associada à bílis negra, inclui, muitas vezes, o enegrecimento da pele, do sangue e da urina, o enrijecimento do pulso, da ardência do estômago, a flatulência, o arroto ácido, o zumbido na orelha esquerda, a prisão de ventre ou o excesso de fezes, os sonhos macabros e, entre as enfermidades que podem provocar, figuram a histeria, a demência, a epilepsia, a lepra, as hemorroidas, a sarna e a mania suicida. Todos esses sintomas foram descritos como síndrome fisiológica da *abundantia melancholiae* (abundância do humor melancólico)²⁸.

Em **Estâncias**, por sua vez, Agamben faz um levantamento sistemático de autores considerados melancólicos ao longo da história. Durante o Humanismo, cita Miguel Ângelo, Dürer, Pontorno; na época elisabetana, John Donne; no século XIX Baudelaire, Nerval, De Quincey, Coleridge, Strindberg e Huysmans (AGAMBEN, 2007, p. 35). Há, entre os filósofos, artistas, escritores, poetas e músicos, a ideia de que a melancolia seria um fator que impulsionaria as produções artísticas, filosóficas, científicas, literárias e até mesmo grandes ações políticas.

Entretanto, em Sêneca, mestre do estoicismo, por exemplo, a melancolia não é vista com bons olhos e ele sequer faz referência à bílis negra, nem usa o termo

²⁸ Em 2011, o professor da UFPR, Guilherme Gontijo Flores, traduziu **Anatomia da melancolia** (2011), de Robert Burton, obra renascentista que já foi considerada a mais importante do mundo. Por questões de tempo de pesquisa, não pudemos analisar com profundidade essa tradução vencedora do Prêmio Jabuti, ainda que reconhecamos a sua imensa importância para o tema.

melancolia; fala, antes, em *taedium vitae*, que é um **desgosto pela vida**. Paula, a respeito de Sêneca, (2008, p. 56) afirma que “essa instabilidade da alma, o estoico deve extirpá-la [...]: só a sabedoria assegura a saúde da alma”.

Ao concentrar-se na Idade Média, em primeira análise, Giorgio Agamben agora faz uso dos termos *Acedia*, *tristitia*, *taedium vitae*, *desidia*, que são os “nomes que os Padres da Igreja dão à **morte que instila na alma**” (2007, p. 21, grifo nosso). Refere-se a um **demônio meridiano** que elege as suas vítimas entre os *homines religiosi*, de modo que, nos escritos sagrados, é possível ver descrita uma tentação da alma, de uma penetração tão cruel e de uma fenomenologia teimosa e horrível (AGAMBEN, 2007, p. 22).

De igual maneira, o próprio Moacyr Scliar, em **A melancolia na literatura**, refere-se à acídia (depressão) como frequente nos mosteiros, atribuída à solidão, mas também às tentações da carne. Os monges acometidos desse mal mostravam-se desgostosos, inquietos, sem vontade de trabalhar, às vezes sonolentos. Queriam sair do lugar, procurar companhia. Ao anacoreta²⁹ afetado pela acídia, recomendava-se trabalho físico. Se isso não desse resultado, deveria ser abandonado pelos outros religiosos (SCLIAR, 2009, p. 5).

Dessa maneira, os homens religiosos ligam a melancolia aos sete pecados capitais, que aparecia em quinto lugar. Uma tradição hermenêutica antiga a torna o mais mortal dos vícios, o único para o qual não há perdão. (AGAMBEN, 2007, p. 21). A acídia era um pecado grave, listado por teólogos junto com a gula, a fornicação, a inveja e a raiva. É de se notar que chamava a atenção quando acompanhada de inquietude, de ansiedade. Silenciosa, a doença podia até ser tolerada e era inteiramente compatível com a contemplativa vida monástica (SCLIAR, 2009, p. 5).

O Papa Gregório I, chamado Magno, considerava, segundo Agamben (2007), que a ociosidade e a sonolência se reduzem à indolência no tocante aos mandamentos. Também todos os outros cinco vícios podem nascer como filhos da acídia: todos têm a ver com a divagação da mente pelo ilícito (AGAMBEN, 2007, p. 24). O filósofo italiano ainda cita o comportamento acidioso dos monges como um comportamento no qual eles estão a olhar pelas janelas sem sair do lugar; estão

²⁹ Pessoa religiosa que vive solitariamente, de modo a permitir a sua entrega plena à vida contemplativa; (fig.) indivíduo que vive isolado de qualquer tipo de relação humana, apartado da sociedade, geralmente nos montes ou desertos. Disponível em: <https://www.lexico.pt/anacoreta/> Acesso em: 12 nov. 2020.

entorpecidos e empalidecidos. Se estão a ler, logo interrompem e caem no sono, depois voltam novamente à leitura, mas por apenas mais algumas linhas, balbuciando o final de cada palavra que lê. Enchem a cabeça de cálculos ociosos, contam o número das páginas e das folhas dos cadernos, até que por fim fecham o livro e deitam-se ao travesseiro, caindo em um sono breve, mas não profundo. São apenas despertados por um senso de privação de fome por saciar. Os melancólicos acidiosos ainda ficam num vazio enorme e imóvel, falam de mosteiros longínquos onde poderiam estar e ser felizes, mas não se movimentam e ficam a pensar que se não saírem de suas celas, ali encontrarão a morte. Não fazem nenhum movimento, entretanto, e comem com um apetite voraz como se estivessem voltando de uma extenuante viagem. Depois entram em um processo de confusão e ficam inertes como se tivessem ficado vazios (AGAMBEN, 2007, p. 22-23).

A representação do demônio meridiano e de seus desdobramentos na figura do melancólico dizem respeito à inocente mistura de preguiça e de desleixo que estamos acostumados a associar à imagem do acidioso. Para os doutores da igreja, entretanto, a essência da acídia não é posta sob o signo da preguiça, mas, sim, sob o signo da angústia, da tristeza e do desespero. O que preocupa o acidioso não é, pois, a consciência do mal, pelo contrário, o fato de ter em conta o mais elevado dos bens: o compromisso do homem diante de Deus (AGAMBEN, 2007, p. 27-28).

Agamben (2007) analisa a questão a partir de uma ideia quase paradoxal: em termos teológicos, o que deixa de alcançar não é a salvação, mas sim **o caminho** que leva a ela. Em termos psicológicos, a retração do acidioso não delata um eclipse do desejo, mas o fato de tornar-se inatingível o seu desejo: trata-se da perversão de uma vontade que quer o objeto, mas não quer o caminho que a ele conduz e, ao mesmo tempo, deseja e obstrui a estrada ao próprio desejo. Para isso, o italiano recorre a São Tomás, que capta a relação entre o desespero e o próprio desejo: o que não desejamos intensamente “não pode ser objeto nem da nossa esperança nem do nosso desespero” (AGAMBEN, 2007, p. 29).

Sendo assim, agora mais claramente paradoxal, a acídia torna-se o **fermento dialético** capaz de transformar a privação em posse, já que o seu desejo continua preso ao que se tornou inacessível, ou seja, a acídia apenas não constitui uma **fuga de**, mas também uma **fuga para**, que se comunica com o seu objeto sob a forma da negação e da carência (AGAMBEN, 2007, p. 32). Na narrativa de Moacyr Scliar,

essa postulação agambeniana surge nos relatos do narrador sobre o protagonista Guedali e, muitas vezes, no próprio discurso do centauro: “O que me deixa angustiado, e, ao mesmo tempo, esperançoso: poderei eu transformar-me num ser humano igual aos outros? Existe essa possibilidade? Talvez exista: afinal, é um médico quem a menciona” (SCLIAR, 2011, p. 40). Assim, na relação entre o real e o maravilhoso, a busca do personagem principal está, sempre, entre a possibilidade de alcançar o seu objetivo e a impossibilidade de transformar-se no ser que tanto almeja, o que significa que a busca pelo objeto de desejo, tão comum aos melancólicos, está inteiramente presente no personagem que estamos a analisar.

Em segunda análise, Agamben reporta-se à Florença de Lourenço, o magnífico, grã-duque da renascença, que se reunia em torno de Marsílio Ficino, de temperamento melancólico em cujo horóscopo havia a influência de Saturno. Passou-se a associar a esse planeta considerado **maligno**, na intuição da polaridade dos extremos em que coexistiam a **ruidosa experiência da opacidade** e a **estática ascensão para a contemplação divina**, ficando a influência do elemento Terra e do elemento astral de Saturno que, juntos, conferem ao melancólico a propensão natural ao recolhimento interior e contemplativo (AGAMBEN, 2007, p. 35-36). Interessante observar, dentro desse contexto, que o médico e escritor Scliar reitera essa pesquisa no livro **Saturno nos trópicos** (2003):

Essa era, aliás, a opinião dos neoplatônicos, como Marsílio Ficino. Médico e filósofo, mago e astrólogo, intelectual brilhante — e melancólico —, Ficino via em Saturno o planeta inspirador de sábios e estudiosos, que sofriam de melancolia por vocação para a contemplação. A essa influência astrológica juntava-se o fator humoral, a influência da bile negra. O trabalho intelectual, dizia Ficino, consome o calor e a umidade do corpo. Sobram a frieza e a secura — ou seja, a bile negra (SCLIAR, 2003, p. 52).

Com Ficino, também a bÍlis negra deixará de ser instável para se tornar “um humor estável e consistente” (PAULA, 2008, p. 56). Entre os fatores que fazem com que a bÍlis negra favoreça o intelectual, o **homem excepcional**, o **gênio**, está o fato de que ela produz espÍritos sutilÍssimos, que são **mais quentes**, e cujos movimentos são **ágeis** e sua ação **vigorosa**. Com Ficino, portanto, a melancolia, sendo natural e podendo ser boa, comporta ainda um elemento de estabilidade, o que é um fator a mais na sua consideração como afeto positivo em relação ao conhecimento, às artes e à cultura. (PAULA, 2008, p. 57).

Essa análise positiva sobre a melancolia também foi feita pela filósofa estadunidense Susan Sontag. Na obra **Sob o signo de Saturno** (1986), temos um capítulo onde a autora discorre sobre Walter Benjamin, analisando-o principalmente sob o aspecto da melancolia. Ao se referir a sua infância, o filósofo já dizia que “a solidão parecia o único estado apropriado ao homem” (PAULA, 2008 apud SONTAG, 1986, p. 87). Na juventude, ele próprio já se considerava um indivíduo melancólico e que não levava em conta os modernos rótulos psicológicos. Invocava a astrologia tradicional ao afirmar: “Nasci sob o signo de Saturno — o astro de revolução mais lenta, o planeta dos desvios e das dilatações...” (PAULA, 2008 apud SONTAG, 1986, p. 86). Seus principais projetos eram o livro citado na seção 3, publicado em 1928, sobre o drama alemão (**Trauerspiel**; literalmente, a tragédia) e sua obra inacabada **Paris, capital do século XIX**, que só podem ser compreendidos se nos basearmos na teoria da melancolia. (PAULA, 2008 SONTAG, 1986, p. 86). Nesse sentido, não seria leviano afirmar que Walter Benjamin é o pensador mais relevante para esta pesquisa, pois ele orbita tanto ao redor do conceito analisado de alegoria, quanto é matéria de estudo sobre a melancolia.

Benjamin entendia que a influência de Saturno tornava as pessoas “apáticas, indecisas, vagarosas” (PAULA, 2008 SONTAG, 1986, p. 88), como escreveu em **A origem do drama barroco alemão** (1928). Para o filósofo, a lentidão é uma característica do temperamento melancólico. Como o temperamento saturnino é propenso à indecisão, essa também acontece com Guedali quando retorna ao Marrocos para se transformar novamente em centauro e se questiona:

Eu olhava o cavalo na baia e aquilo tudo agora estava me parecendo muito estranho. Cavalo? Operação? Centauro? Eu tinha falado naquilo? Sim, eu tinha falado naquilo; mas tinha falado sério? Sim, eu tinha falado sério. Mas, deveria o médico ter interpretado literalmente minhas palavras? E não seria o caso de eu me transformar em centauro de qualquer maneira? Pelo menos, para manter minha palavra? Ou para aproveitar a experiência? Para levar uma lição? Tudo muito confuso (SCLIAR, 2011, p. 176).

[...]

Disse-lhe que queria voltar a ser centauro — única maneira, eu achava, de recuperar verdades perdidas (SCLIAR, 2011, p. 190).

Nesta passagem, a indecisão do protagonista é reforçada acerca da resolução do conflito sobre a sua própria existência. Ademais, outra necessidade do melancólico é a vontade de manter sigilo (PAULA, 2008 SONTAG, 1986, p. 92), que

também é característica do nosso personagem, que podemos constatar no seguinte trecho do romance: “Não seria o caso de contar tudo a esses meus amigos? Agora que está tudo bem, não seria de contar? Não há o que temer” (SCLIAR, 2011, p. 10).

Esses sentimentos de superioridade, inadequação, frustração e incapacidade de se obter o que se quer podem e devem ser mascarados pela cordialidade, conforme aponta Sontag (1986), e que também vamos perceber no personagem Guedali. Sua cordialidade pode ser verificada na seguinte situação:

Grande amigo, o Paulo. Paulo e Fernanda, Júlio e Bela, Armando e Beatriz, Joel e Tânia... Bons amigos, todos. É bom, isso, estar entre amigos, saboreando o vinho — forte mas gostoso — num ambiente pitoresco e acolhedor. Sim, é agradável estar aqui no restaurante tunisino (SCLIAR, 2011, p. 8).

Sua gentileza demonstra o prazer que sentia na convivência com os amigos, embora seja uma pessoa que está inquieta e insatisfeita com sua vida, sentimentos esses que são escondidos sob sua cordialidade.

Segundo Susan Sontag (1986), Walter Benjamin descreve a infidelidade como outra característica do temperamento saturnino. O personagem de Scliar, Guedali, também vai viver a experiência da infidelidade com Fernanda, esposa de seu melhor amigo Paulo. Quando Fernanda encontrou Guedali no jardim da casa dela, o desejo pelo amigo do marido se materializou, conforme a seguinte passagem:

Durante alguns segundos ficamos a nos olhar. Uma mulher bonita, os cabelos revoltos caindo sobre os ombros, a blusa entreaberta deixando ver os belos seios; me olhava, e agora eu via que estava me desejando, começou a me dar uma tesão enorme, uma tesão igual à que eu sentira pela domadora, senti que estava perdendo a cabeça, era loucura, não podia fazer aquilo, na casa de Paulo, do meu amigo Paulo, arriscando sermos vistos — mas eu já não podia me controlar, puxei-a para mim, beijei-a — ela, quase me mordendo, tão sófrega era. Levei-a para trás da fonte, nos deitamos, levantei-lhe o vestido, acariciei-lhe as coxas — estremei, era pele que eu tocava, pele macia, não couro —, abri o fecho das calças, saquei o pênis (SCLIAR, 2011, p. 128).

Nesse caso extraconjugal com Fernanda, Guedali percebe a diferença entre sua pele macia e o couro das pernas de sua esposa, uma centaura como ele, metade cavalo e metade mulher. Outro aspecto de sua condição dupla

(homem/cavalo) é mencionado por Fernanda no início do intercurso sexual que tiveram. Ela se admira com o tamanho de seu pênis, o que faz alusão ao órgão de um cavalo. Dessa forma, mesmo sendo homem, Guedali nunca se livra das sensações inerentes ao estado animal, ou seja, nunca se sente apenas como um homem e essa duplicidade vai ser o gatilho de sua melancolia.

A interiorização é própria do temperamento saturnino, reforçando seu recuo para dentro de si mesmo, segundo Sontag (1986, p. 97). Convencido de que a vontade própria é fraca, o melancólico procura, com esforço, uma forma para desenvolvê-la. Se for bem-sucedido, a conseqüente hipertrofia da vontade em geral assume a forma de uma dedicação compulsiva ao trabalho. Esse esforço configurado em trabalho pode ser observado no protagonista Guedali quando conta sobre a sua vida na fazenda com seus pais:

Os dias da semana são de trabalho duro, no qual começo a ajudar. Meu pai se opõe, indignado, a que eu puxe o arado, mas agora cultivo minha própria horta, e planto milho também; as espigas crescendo, os grãos amarelos espiando pela casca verde, essas coisas me deixam extasiado (SCLIAR, 2011, p. 35).

A dedicação ao trabalho é a forma que Guedali encontra de tentar não se matar e achar um sentido para continuar vivendo, nessa época, ainda como um centauro, com sua duplicidade melancólica. A crítica literária Susan Sontag questiona como o melancólico se torna um herói da vontade. A resposta é dada por Benjamin, em seus escritos, já que o trabalho pode se tomar uma espécie de droga e configurar uma compulsão. O filósofo enfatiza que “pensar é um notável narcótico” (PAULA, 2008 apud SONTAG, 1986, p. 98). Em toda a narrativa do romance, o herói Guedali trabalha muito, torna-se compulsivo como para tentar esquecer, por breve período, diariamente, a interiorização de sua melancolia.

Por isso, ao considerarmos sobretudo os estudos de Agamben e Sontag, percebemos, juntos com eles que, na insistente vocação contemplativa do temperamento saturnino, continua vivo o Eros perverso do acidioso, que mantém o próprio desejo fixo no inacessível.

4.3 ARTE, AMOR E MELANCOLIA

Aristóteles, depois de ter afirmado a vocação genial dos melancólicos, apresenta a luxúria entre as suas características essenciais, algo que poderá ser identificado no comportamento do protagonista Guedali do romance de Moacyr Scliar. A partir deste momento, o desregramento erótico aparece entre os atributos tradicionais do humor negro e, analogamente, também o acidioso é representado nos tratados medievais sobre os vícios.

Para Agamben (2007, p. 40), “[...] o nexo entre amor e melancolia já havia encontrado há tempo o seu fundamento teórico em uma tradição médica que considera, com frequência, doenças afins, senão idênticas, o amor e a melancolia”. Segundo Scliar (2003, p. 53), “A melancolia também podia estar associada às paixões. Essa é a tese da obra *De la maladie de l’amour ou mélancholie érotique*, do médico francês Jacques Ferrand, em 1623”. Ambos os autores, ainda, atestam a inclinação contemplativa do melancólico ligada diretamente aos impulsos amorosos, sendo que o temperamento do melancólico, regido pelo signo de Saturno, se faz por meio de uma contradição vinculada ao desejo por um objeto inapreensível (AGAMBEN, 2007, p. 41).

Em **O centauro no jardim**, essa característica do personagem Guedali é altamente desenvolvida, uma vez que a sua sexualidade é acentuada em vários momentos da narrativa, como pode ser observado nas seguintes passagens:

Essas imagens me deixaram extraordinariamente excitado. Sim, era de pau duro que eu estava agora; não muito duro, mas duro, e endurecendo a cada segundo. Sim, eu queria! Pus-me de pé, avistei minha imagem refletida no espelho. O que eu via ali era uma cara de **sátiro**, uns olhos brilhantes, uns dentes arreganhados: eu estava mesmo querendo (SCLIAR, 2011, p. 173, grifo nosso).

[...]

A moça sorri. É linda, essa moça. Na verdade, não é tão jovem — é difícil julgar-lhe a idade, por causa dos óculos escuros —, deve ser até mais velha que eu: o fato é que me dá uma tremenda tesão. Chego a imaginar cenas: eu, perseguindo-a nas montanhas da Tunísia, encurralando-a no desfiladeiro sem saída. Aproximando-me, devagar, rindo. Ela, desabotoando a blusa, rindo também. E saltando sobre mim como uma leoa, louca de desejo, nós então fazendo amor nesse desfiladeiro das montanhas da Tunísia. Outra: nós galopando lado a lado no pampa, nus ambos. Salto do meu cavalo para o dela, caímos os dois na relva macia, rindo. Daí por diante tudo se passa como se estivéssemos no desfiladeiro da Tunísia. Uma terceira. Aqui mesmo, no restaurante. Ela se dá conta de que esqueceu algo no carro; os documentos, por exemplo. Pede que eu a acompanhe. Saímos. Cai uma chuva fina. Vamos correr, ela diz, e saímos correndo, eu um pouco vacilante por causa da bebida. Vem, ela diz, e me toma a mão.

Abraço-me a ela, e corremos os dois até o carro estacionado numa ladeira. Ela abre a porta, senta à direção (SCLIAR, 2011, p. 202).

Nessas duas passagens, percebemos, em primeira análise, que a pulsão erótica do personagem, que é altamente aflorada, faz com que ele se compare a uma outra figura mitológica vinculada ao desenvolvimento erótico. Sátiro, figura também antropozoomórfica (homem e bode), normalmente é associado à fertilidade, aos excessos, ao deus pagão Baco (deus do vinho) e, em alguns casos, é representado com o pênis ereto, o que explica a associação a ele feita por Guedali. A figuração mais conhecida da imagem de Sátiro, no entanto, vem do pintor barroco Peter Paul Rubens (1577-1640). Nela, é possível inferir o caráter do personagem a partir de suas expressões voluptuosas.

Figura 3 - Dois sátiros



Fonte: Peter Paul Rubens. Alte Pinakothek, Munique, Alemanha. Disponível em: <https://pt.wahooart.com/@/8YE66D-Peter-Paul-Rubens-dois-s%C3%A1tiros> Acesso em: 08 maio 2020.

Na segunda citação, por sua vez, o protagonista se vê diante de uma situação que desperta o seu desejo, sem que, entretanto, possa concretizar essa emoção erótica. Assim, a atração sexual que sente por uma moça no restaurante tunisino é, igualmente, apagada pela impossibilidade de realização desse desejo com o objeto de sua admiração, o que ilustra a contradição já apontada por Giorgio Agamben.

Dando prosseguimento a nossa análise, evocamos um outro campo do sensível que contribui para a apreciação interpretativa da melancolia, que se encontra na sua representação nas artes plásticas. A gravura intitulada **Melancolia I** do mestre renascentista alemão Albrecht Dürer (1471-1528) é uma das imagens mais famosas produzidas durante o Renascimento. Nela, vemos o próprio espírito do homem do século XVI, que se encontrava influenciado pelas reformas religiosas e pelas revoluções científicas do seu tempo. O início do século XVI é marcado pelo Renascimento europeu que, embora tenha sido muito forte e atuante na Itália, também influenciou outros países como a Alemanha. O período renascentista foi de grande impacto para a sociedade europeia da época. De fato, os avanços técnicos nas artes e nas Ciências, a descoberta do novo mundo, a América, e o início da Reforma Protestante marcam o espírito do homem desse período, como estudado por Marcel Henrique Rodrigues, em artigo intitulado **Melancolia I de Dürer: uma análise heideggeriana** (2016).

A gravura **Melancolia I**, que se encontra no *Metropolitan Museum* em Nova York, é uma alusão à própria orientação intelectual de Dürer e, por consequência, um autorretrato espiritual do artista.

Figura 4 - Melancolia I



Fonte: Albrecht Dürer. Metropolitan Museum, Nova York. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/pt/art/collection/search/336228> Acesso em: 08 maio 2020.

Em uma apreciação detalhada, feita por Moacyr Scliar em **Saturno nos trópicos**, a gravura de Dürer é analisada da seguinte maneira:

A Melancolia, na gravura, é representada como uma mulher de asas — ou seja, potencialmente capaz de altos voos intelectuais. Mas a Melancolia não está voando. Está sentada imóvel, na clássica posição dos melancólicos, com o rosto apoiado em uma das mãos [...] A cabeça lhe pesa, cheia como está de mórbidas fantasias. Os músculos da nuca, que deveriam manter erguida aquela cabeça, que há muito cansaram. A expressão da face é, naturalmente, sombria: é a *facies nigra*. Não é exatamente uma face escura, mas escurecida. Sua fronte está coroada com plantas aquáticas, destinadas a combater a secura que, como vimos, é uma das características dos melancólicos. Junto à Melancolia, um cão — adormecido. Outra alusão à melancolia: organismo canino, dizia-se então, é dominado pelo melancólico baço. Tratava-se de qualidade, não de defeito. Cães com face melancólica seriam os melhores: um cão alegre, amigável, capaz de confraternizar com invasores da propriedade, não seria muito confiável. Mas há também o aspecto metafórico: no Renascimento, a memória era frequentemente representada sob a forma de um cão negro. Como o cão, a memória é um fiel acompanhante do homem. Memória às vezes sombria, como evidenciado pela própria cor escura do animal, mas memória, de qualquer jeito, cuja presença correspondia à obsessão renascentista de evocar, lembrar. Na gravura há ainda uma profusão de objetos usados no cotidiano, em vários ofícios, na ciência: uma balança, uma ampulheta, uma sineta, martelo, serrote, pregos. Aparentemente eles não estão ali para serem utilizados; ao contrário, sugerem imobilidade — a mesma imobilidade que transparece na própria Melancolia e no sono do cão. O tempo está congelado: os dois compartimentos da ampulheta contêm a mesma quantidade de areia. Há ainda uma tábua numérica (daquelas em que os números, somados, dão sempre o mesmo resultado, na horizontal ou na vertical [...]) Nesse sentido, é interessante que a tábua numérica esteja ao lado de instrumentos relativamente humildes como o martelo e o serrote (São José, homem pobre, era carpinteiro); o resultado disso é uma “humanização” da geometria, que, contudo, não parece interessar à Melancolia. Da cintura da figura pendem chaves e ao seu lado, no chão, vemos uma bolsa. “A chave significa poder, a bolsa, riqueza”, anotou o próprio Dürer num esboço prévio. Metáforas óbvias. Quem tem chaves pode abrir portas — inclusive as portas do céu, no caso de São Pedro (daí as chaves no escudo papal). Não é o caso da imóvel Melancolia, a quem falta a disposição para ir em busca de novos espaços. Aliás, chaves eram tradicionalmente associadas ao melancólico Saturno. Já a bolsa remete a uma característica tradicionalmente atribuída aos melancólicos, a avareza (SCLIAR, 2003, p. 56-58).

Tendo em vista essa descrição minuciosa feita pelo autor em estudo, é possível tecer outras considerações acerca da imagem de Dürer. Em uma análise heideggeriana, Marcel Henrique Rodrigues recorre à obra mais conhecida do filósofo alemão, **Ser e tempo**, de 1927, que trata de questões existenciais, como a angústia humana, incluindo a melancolia. Na obra filosófica em questão, o conceito mais caro desenvolvido por Heidegger é, sem dúvida, o *Dasein*, que, na tradução mais conhecida para o português, verteu-se para **ser-aí**, envolvendo a distinção entre **ser** e **ente**, em que o primeiro é anterior ao segundo. Isso pode ser elucidado quando pensamos que

[...] um ente é melhor compreendido, por exemplo, dentro do campo das ciências. Os entes se ramificam, formando os conhecidos campos científicos que temos hoje, como as Ciências humanas, exatas, biológicas, entre outros. Cada um desses campos se preocupa com seus respectivos entes. A biologia irá se ocupar em pesquisar os elementos dos seres vivos, a história com os fatos históricos e assim por diante (RODRIGUES, 2016, p. 532).

Porém, Heidegger preocupa-se com a questão mais essencial que entende vir antes de todos esses entes, que seria a questão do ser, tema amplamente discutido em sua obra magna. Ele entende que o ente e o ser são distintos, mas não separados. Ambos levariam o homem à possibilidade máxima da liberdade, na medida do desvelamento da sua existência. Tal ideia é também o que contribuiu para uma longa reflexão feita pelo filósofo acerca do tema **verdade** (HEIDEGGER, 1970).

Na análise de Rodrigues (2016, p. 534), com a atenção voltada para a melancolia, proposta na gravura de Dürer, contemplamos a figura dos anjos a partir da qual podemos propor um paralelo entre a angústia existencial, defendida por Heidegger, e a melancolia, esboçada por Dürer. Já que o **ser-aí** inclui um homem aberto, ou seja, em estado de liberdade absoluta, esse homem é capaz de construir a sua existência. Por possuir diversas possibilidades de ser, por desvelar a sua vida ao máximo, o *Dasein* pode também, por muitas vezes, entediar-se, sendo essa uma característica evidente da melancolia.

Com efeito, o centauro Guedali mostra-se, por vezes, acometido por esse sentimento de esvaziamento, de angústia e de tédio.

Parecia que nada mais iria acontecer, que a vida seria aquilo mesmo, uma sucessão de dias e noites iguais, um e outro incidente quebrando a rotina, de outra forma inalterada. Eu me irritava comigo mesmo por desejar não sabia o quê. Que mais posso querer, eu me perguntava, que mais posso esperar, se estar vivo já é uma grande coisa? (SCLIAR, 2011, p. 53).

Em outro âmbito, Rodrigues interpreta a obra de Dürer levando-se em consideração o par Religião/Ciência, algo que também pode ser percebido no desenvolvimento da vida de Guedali. Desse modo, o homem que é um ser de possibilidades, aberto a novas experiências, se angustia frente à limitação de respostas, ou possibilidades, fornecidas, no caso, pela ciência e pela religião.

Essa abertura de possibilidades parece que está nítida na gravura que estamos analisando. Vemos duas figuras, semelhantes a dois anjos, cercados por

utensílios de precisão matemática, o que pode nos indicar a noção de ciência exata e, em segundo plano, assinalamos a existência de alguns símbolos místico-religiosos, como o **quadrado mágico** e o sol se pondo. Desse modo, é possível supor que há duas possibilidades para o ser construir e fornecer sentido para a sua existência: de um lado temos o sentido científico e de outro, o sentido religioso. No romance, eis o paralelo:

Uma época rezei muito; ao cair da tarde me voltava para leste, para a distante Jerusalém, e murmurava as preces que meu pai me ensinara. Não era a Jeová que eu me dirigia; não era bem religião aquilo, era antes uma forma de nostalgia. Era a minha infância que eu evocava. Rezava e prosseguia. Para o sul (SCLIAR, 2011, p. 61).

Vale ressaltar, porém, que o protagonista vai recorrer à ciência quando da possibilidade real de transformação para uma vida humana plena do ponto de vista fenotípico. O conhecimento religioso, em **O centauro no jardim**, portanto, está na relação imbricada do personagem com a herança judaica de sua família, ao passo que, na imagem de Dürer, os dois anjos conseguem simbolizar tal relação.

Notamos que, na **Melancolia I**, a falta de movimento das duas figuras aladas – pois elas têm asas, mas não podem voar – simboliza o máximo de liberdade que, no entanto, também não se concretiza, observação em consonância com a descrição feita por Moacyr Scliar anteriormente citada. Assim, por conta dessa suposta liberdade, os dois anjos aparentam certa intranquilidade, pois, apesar dos progressos advindos apresentados pelas ciências exatas e pelo campo da religiosidade, isso não é suficiente para aplacar a inquietação do tédio e da angústia.

Para além da ciência e da religião, em última análise, parece-nos interessante mencionar, ainda, a relação dos melancólicos com os livros e com o conhecimento sensível de maneira geral. Todos os autores aqui mencionados analisam essa característica de modo muito próximo à vida dos melancólicos. Scliar (2003, p. 61) afirma que o “templo da melancolia intelectual é a biblioteca”, de modo que os indivíduos, diferentemente dos que se prestam à ciência, não estariam explorando o mundo real, observação que o faz lembrar da loucura de Dom Quixote ao imaginar o seu próprio mundo e ao enfrentar os seus próprios fantasmas. Guedali, por sua vez, também recorre aos livros como forma de encarar aquilo que, em sua vida, é inexplicável: “Passei a procurar nos livros respostas às dúvidas que me inquietavam. Devorava volume após volume, lendo até altas horas” (SCLIAR, 2011, p. 44). Assim,

percebemos a relação inextrincável entre arte e melancolia experimentada pelo personagem Guedali e legitimada pelos autores apresentados nesta subseção.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao nos debruçarmos sobre o estudo do romance de Moacyr Scliar, **O centauro no jardim**, não poderíamos nos furtar de fazer uma avaliação a respeito da alteridade e dos processos de (re)construção identitária dos personagens, bem como a transculturalidade, pois a temática judaica é uma característica constante na obra desse autor. Por isso, ao passarmos ao largo de muitas questões que competem aos Estudos Culturais, compreendemos que isso se deve ao fato de muitas outras abordagens dessa natureza já terem sido feitas por outros pesquisadores acerca do romance, como o comprova a análise que fizemos de três artigos sobre **O centauro no jardim** na subseção 2.2.

Observamos, após abordarmos os estudos a respeito do contemporâneo, que Moacyr Scliar incorpora a postura de um autor que se volta para um outro tempo, no qual a imigração judaica é um recorte histórico para a sua literatura, terminando por revelar questões ainda muito pertinentes dentro do contexto atual a respeito do povo sobre o qual o autor fala. Vimos também que sua produção literária vai desde a literatura médica, passando por diversos gêneros textuais, indo até os textos infantojuvenis. A maioria de seus trabalhos tem como foco a sua condição de judeidade e a sua relação com a cultura brasileira, de modo que percebemos, sobre o romance em estudo, que evidentemente existe nele a contemplação dessas circunstâncias muito caras ao próprio escritor.

Vale também considerar que Moacyr Scliar apresenta uma postura de contador de histórias, que vem ao encontro do narrador clássico configurado por Walter Benjamin, segundo o qual, nas considerações sobre a obra de Nicolai Leskov, atesta a perda da capacidade de se contar boas histórias na modernidade, trazendo, como exemplo, a dificuldade de se relatar as experiências por parte daqueles que foram à guerra. Do mesmo modo que Benjamin elogia a narrativa de Leskov ao considerá-la uma exceção entre os modernos, chegamos à observação de que, na década de 1980, na explosão do pós-modernismo no Brasil, Scliar também foi capaz de construir uma história com recursos narrativos clássicos, como a própria alegoria o é, além de recorrer às técnicas modernas para contar uma história que, ao fim, envolve também eventos traumáticos.

Além disso, observamos, nesse romance, que os conflitos das personagens, que os tornam emocionalmente instáveis, estão relacionados ao modo pelo qual

Scliar constrói, sobretudo, os personagens Guedali e Lolah. O autor recorre à mítica tradicional a fim de espelhar conflitos vividos na modernidade e pós-modernidade e que irão nos remeter ao espírito migrante a que se refere Pierre Ouellet.

Notamos, também, que o narrador-personagem Guedali conduz toda a narrativa, mas, ao final da história, é substituído pela narração de outra personagem. Há uma mudança radical no modo como a história vinha sendo contada quando a esposa Tita assume o foco narrativo no lugar ocupado, até então, pelo protagonista. No entanto, o mais surpreendente é que a versão de Tita elimina todos os elementos fantásticos da história contada. Trata-se de uma estratégia que enriquece e torna o romance ainda mais aberto em suas significações e leituras possíveis, assim como pudemos, ao longo desta pesquisa, observar, ou seja, a forma como o autor leva o leitor a construir camadas de leitura que se chocam ou se completam, fazendo com que sempre retorne ou questione o já lido, pois problematiza e coloca em dúvida os significados já construídos sobre a narrativa e a verossimilhança que só se fortalece com a versão final narrada por Tita.

Após recorrermos à transculturalidade, à literatura migrante, à identidade e ao hibridismo ético e cultural, procuramos, de algum modo, mapear algumas possibilidades de análise do romance. Da mesma forma, os conceitos de errância, enraizamento dinâmico e nomadismo foram contemplados, nas seções iniciais, como estratégia de organização de temas e questões que o romance possa suscitar. Assim, após conhecermos alguns estudos que exploraram as questões culturais prementes no romance que celebrou 40 anos em 2020, entendemos que as experiências e pesquisas de Moacyr Scliar foram fundamentais na criação de seus personagens e enredo, trazendo à tona, para o campo ficcional, as suas vivências de modo tecnicamente arquitetado. Por abundarem muitos estudos e artigos a respeito das temáticas caras aos Estudos Culturais na análise da produção literária de Scliar e, particularmente, sobre **O centauro no jardim**, pontuamos a relevância dessas pesquisas, mas não nos enveredamos por essa vertente, ainda que a abordemos em alguns aspectos. Nesse sentido, quando abordamos três exemplos de estudos feitos sobre **O centauro no jardim**, notamos que o resgate da memória judaica foi constante nas considerações sobre essa obra, como a narração de costumes e práticas religiosas, sendo os casos mais evidentes a menção ao Bar Mitzvá e à circuncisão.

Em nossa terceira seção fomos resgatar os conceitos de mito e analisar como como a literatura contemporânea utiliza essa estratégia. Procuramos verificar como o mito foi abordado desde a mitologia grega até o romance de Scliar, com o intuito de explicar a complexidade do personagem Guedali, usando a alegoria como forma de expressão. Pudemos notar que a estratégia do autor, mesmo que não seja uma novidade dentro da literatura ocidental (pois há uma infinidade de exemplos de obras cujo recurso principal é a alegoria), fortalece a história de Guedali por fornecer possibilidades de leitura que se encontram na fronteira entre o real e a fantasia. Além disso, a alegoria, no romance em estudo, é o recurso principal e responsável pela trajetória melancólica do protagonista, como o estudo de Walter Benjamin pode nos sinalizar, ilustrado em uma das epígrafes que inaugura esta dissertação. Para chegarmos a essa conclusão, fizemos múltiplas leituras sobre os possíveis conceitos de alegoria, mas foi no filósofo alemão, também sociólogo e judeu, que encontramos ecos da nossa percepção sobre o conceito. Assim, as características técnicas postuladas por Benjamin tornaram-se a referência principal de nossa leitura desse tema, sobretudo porque elas, além de retomarem concepções clássicas sobre o conceito, inauguram uma nova visão sobre ele e abre possibilidades de investigação do segundo fenômeno por nós analisado nesta pesquisa, que é a melancolia.

A partir dessa abertura observada em Benjamin, percebemos que ela estava em consonância com a trajetória do personagem principal de **O centauro no jardim**. Fizemos, por isso, na quarta seção, uma retrospectiva sobre a melancolia desde as suas concepções históricas e filosóficas, e como ela perpassava as artes e outras questões, fazendo aí um encontro com a literatura de Scliar. A pesquisa densa em torno do conceito de melancolia teve a intenção de compreender um termo muito utilizado pelo senso comum, no entanto, pouco compreendido. Por isso, foi necessário um entendimento mais amplo do conceito, o que fomos encontrar em pensadores como Giorgio Agamben e Susan Sontag. Descobrimos que o protagonista do romance de Moacyr Scliar apresenta algumas características do ser melancólico tal como se concebe às pessoas que sofrem de algum mal, porém, o que mais chama a atenção em nossos estudos é a percepção de que a melancolia pode ser canalizada para algo visto como positivo, como a arte e o amor. Assim, Guedali, em **O centauro no jardim**, é construído como personagem para a qual não

existe um destino necessariamente trágico, que acomete os doentes, mas como um ser melancólico para o qual existe uma saída.

Com essa seção, pensamos que o romance em estudo pode transitar por várias áreas do saber e concluímos que essa forma de analisarmos a obra de Scliar, isto é, por meio da alegoria e da melancolia, é uma novidade nas pesquisas sobre o romance e, por isso, contribui para a extensa fortuna crítica do autor sul-riograndense. Por tudo isso, a literatura de Moacyr Scliar sempre permitiu que a investigação acadêmica tivesse, em seus escritos, um campo inesgotável de possibilidades de atuação. Em **O centauro no jardim**, o próprio título já nos é suficientemente instigante e todo o caminho percorrido por esta pesquisa só vem a confirmar o caráter de estranhamento presente em uma figura selvagem e indomável, ocupando o espaço domesticado dos jardins. Esse contraste fica evidente em toda a narrativa e, independente do caminho percorrido por qualquer estudo sobre esse romance, tal percepção poética não pode ser perdida de vista.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias**: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Tradução: Selvino José Assmann. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? *In*: AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?**: e outros ensaios. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. p. 57-73. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4332647/mod_resource/content/3/contempagamben.pdf. Acesso em: 04 nov. 2019.

AGUIAR, Luiz Antonio. Prefácio. *In*: SOUZA, Márcio; SCLiar, Moacyr. **Entre Moisés e Macunaíma**: os judeus que descobriram o Brasil. Rio de Janeiro: Garamond, 2000, p. 7-21.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 8. ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras escolhidas v. 1).

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Lisboa: Assirio & Alvim, 2004.

BERND, Zilá (org.). **Dicionário das mobilidades culturais**: percursos americanos. Porto Alegre: Literalis, 2010.

BERND, Zilá. Enraizamento e errância: duas faces da questão identitária. *In*: SCARPELLI, Marli Fantini; DUARTE, Eduardo de Assis (org.). **Poéticas da diversidade**. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2002.

BERND, Zilá. Perspectives comparées transaméricaines. *In*: BERND, Zilá. **Américanités et mobilités transculturelles**. Québec: Les Presses de L'Université de Laval, 2009.

BHABHA, Homi (org.). **Narrating the nation**. Londres: Routledge, 1990.

BURTON, Robert. **Anatomia da melancolia**. Tradução Guilherme Gontijo Flores. Curitiba: Editora UFPR, 2011.

BRASIL, Luiz Antonio de Assis. O universo nas ruas do mundo. *In*: ZILBERMAN, Regina; BERND, Zilá; MELLO, Ana Maria Lisboa de. **O viajante transcultural**: leituras da obra de Moacyr Scliar. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. p. 15-16.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução: Heloísa Pezza Cintrão; Ana Regina Lessa. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1998.

CANELO, Maria José. Literatura e cultura. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, n. especial, p. 217-236, 07 nov. 2018. Disponível em: <https://journals.openedition.org/rccs/7862>. Acesso em: 04 nov. 2019.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. Tradução: Klauss Brandini Gerhardt. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CEIA, Carlos. Sobre o conceito de alegoria. **Matraga**, [S. l.], n. 10, ago. 1998. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/matraga/nrsantigos/matraga10ceia.pdf>. Acesso em: 04 maio 2020.

CERQUEIRA, Patricia. **Alteridade e (re)construção identitária em quatro romances de Moacyr Scliar**: O centauro no jardim; Na noite do ventre, o diamante; Os deuses de Raquel e A estranha nação de Rafael Mendes. Orientadora: Rita Godet; Zilá Bernd, 2014. Tese (Doutorado em Letras em co-tutela) - Université Européenne de Rennes 2, Haute-Bretagne, França, e Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. Disponível em: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01147138/document>. Acesso em: 12 nov. 2020.

CHAUÍ-BERLINCK, Luciana. Melancolia e contemporaneidade. **Cadernos Espinosanos XVII**. São Paulo, v.18, jun. 2018. p. 39-52.

DADOUN, Roger. **King-Kong**: du monstre com me démonstration. Littérature. Paris, 8, déc. 1972.

DANIEL, Carine. **A mitificação e a desmitificação do gaúcho em O vaqueano e Porteira fechada, respectivamente**. 2007. 94f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) – Unilasalle, Canoas, 2007. Disponível em: http://biblioteca.unilasalle.edu.br/docs_online/tcc/graduacao/letras/2007/cdaniel.pdf. Acesso em 06 dez. 2019.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. Tradução: Sofia Rodrigues. Lisboa: Temas e Debates, 2000.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Tradução: Pola Civelli. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

FERNANDES, Paulo Kussy Correia. **Anatomia do centauro**: um ser hipotético. Orientador: José Artur Ramos. 2014. Dissertação (Mestrado em Anatomia Artística) - Universidade de Lisboa, Lisboa, 2014. Disponível em: file:///C:/Users/Gerenciador/Downloads/ULFBA_TES%20772.pdf. Acesso em: 20 jun. 2020.

FERRAZ, Cláudio Benito O. Entre-lugar: apresentação. **Entre-Lugar**, Dourados, MS, a. 1, n. 1, p. 15-31, 2010.

FRANZ, Marcelo. Zoomorfismo e hibridismo humano-animal na ficção: situações e significações. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC: TESSITURAS, INTERAÇÕES, CONVERGÊNCIAS, 11, 2008, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: USP, 2008. p. 1-9. Disponível em: https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/072/MARCELO_FRANZ.pdf. Acesso em: 26 abr. 2020.

FREITAS, Marcus Vinicius. A leveza do centauro. **Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG**. Belo Horizonte, v. 6, n. 11, out. 2012. p. 1-10.

Disponível em:

<https://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/maaravi/article/view/4847>. Acesso em: 14 abr. 2020.

GALVÃO, Raíssa Varandas. O centauro no jardim: a condição judaica expressa na obra de Moacyr Scliar através do corpo da figura mitológica. **Travessias**, Cascavel, v. 10, n. 1, p. 322-333, 2016. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/12798/9854>. Acesso em: 02 out. 2019

GIACOMOLLI, Dóris Helena Soares da Silva. Centauros e gaúchos: o surgimento da figura mítica “centauro dos pampas”. **Letras escreve**, Macapá, v. 9, n. 2. jul./dez. 2019. Disponível em:

<https://periodicos.unifap.br/index.php/letras/article/view/5235/pdf>. Acesso em: 30 abr. 2020.

GIDDENS, Anthony. **The consequences of modernity**. Cambridge: Polity, 1990.

GODET, Rita Olivieri. Errância / Migrância / Migração. *In*: BERND, Zilá (org.).

Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos. Porto Alegre: Literalis, 2010.

GONZALÉZ, Elena Palmero. Deslocamento/desplacamento. *In*: BERND, Zilá (org.).

Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos. Porto Alegre: Literalis, 2010.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1998

HALL, Stuart. **A identidade cultura na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Tradução: Enio Paulo Giachini. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

HEIDEGGER, Martin. **Sobre a essência da verdade**. A tese de Kant sobre o ser. Tradução: Ernildo Stein. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970.

HOBBSAWM, E.; RANGER, T. (org.). **The invention of tradition**. Cambridge: Cambridge University, 1983.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HOLZSCHUH, Gisele Jacques; UMBACH, Rosani Ketzer. Um resgate da memória judaica em O centauro no jardim de Moacyr Scliar. **Revista Literatura e Autoritarismo**: Narrativas do rastro, Cascavel, 2015, p. 90-101. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/18535/pdf>. Acesso em: 4 maio 2020.

JUNG, Carl Gustav. **Tipos psicológicos**. Petrópolis: Vozes, 2009.

KAFKA, Franz. **A metamorfose**. Tradução: de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2010.

LIBERATO, Leo Vinicius Maia. Nomadismo pós-moderno. **Política & Sociedade**, n. 1, set. 2002.

MAFFESOLI, Michel. **Sobre o nomadismo**: vagabundagens pós-modernas. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MARQUES, Ana Martins. **O livro das semelhanças**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MERQUIOR, José Guilherme. **Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin**. Rio de Janeiro: Biblioteca tempo universitário, 1969.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

NASCIMENTO, Lyslei. Da circuncisão de um centauro. **Arquivo Maaravi**: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG. Belo Horizonte, v. 6, n. 11, out. 2012.

Disponível em:

<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/maaravi/article/view/3074/pdf>. Acesso em: 20 jun. 2020.

ORTIZ, Fernando. Del fenómeno de la transculturación y de su importancia em Cuba. *In*: ORTIZ, Fernando. **El contrapunteo cubano del azúcar y del tabaco**. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983.

OUELLET, Pierre. As palavras migratórias. As identidades migrantes: a paixão do outro. Tradução: Luciano Passos Moraes. **Cadernos do PPG em Letras da FURG**, Série Traduções, Rio Grande, n. 7, jun. 2012.

OUELLET, Pierre. **L'esprit migrateur: essai sur le non-sens commun**. [S. l.]: VLB Editeur, 2005.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução: Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Cotovia, 2007.

PAULA, Marcos F de. Espinosa e a tradição melancólica. **Cadernos Espinosanos**, n. 18, 2008. p. 53-70.

PEDROSO JUNIOR, Neurivaldo Campos. Jacques Derrida e a desconstrução: uma introdução. **Revista Encontros de Vista**, 5. ed. p. 9-20, jan./jun. 2010. Disponível em:

[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4323407/mod_resource/content/1/Derrida_e_a_Desconstrucao_Uma_introducao%20\(1\).pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4323407/mod_resource/content/1/Derrida_e_a_Desconstrucao_Uma_introducao%20(1).pdf). Acesso em: 07 abr. 2020.

PEREIRA, João Batista; LIMA, Stelio Torquato. Alegoria benjaminiana. **Revista FSA**, v. 10, n. 3. Terezinha. jul./set. 2013. p. 137-158. Disponível em:

http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/19896/1/2013_art_jbpereira.pdf. Acesso em: 30 mar. 2020.

PLATÃO. **República**. Tradução: Maria Helena da Rocha Pereira. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992. Disponível em:

http://reviravoltadesign.com/080929_raiaviva/info/wp-gz/wp-2020. Acesso em: 10 set. 2019.

RENAN, Ernest. What is a nation? *In*: BHABHA, Homi (org.). **Narrating the nation**. Londres: Routledge, 1990.

RODRIGUES, Marcel Henrique. Melancolia I de Dürer: uma análise heideggeriana. **Sapere aude**, Belo Horizonte, v. 7, n. 12, p. 531-540, jan./jun. 2016.

RUANO-BORBALAN, Jean-Claude. **L'identité**: l'individu, le groupe, la société. Auxerre: Sciences Humaines Éditions, 1998.

SANTANA, Alan Alves. **Simbolismo e tradição judaica em O centauro no jardim, de Moacyr Scliar**. Orientador: Joaquim Gama de Carvalho. 2014. Monografia (Graduação em Letras) – Universidade do Estado da Bahia, Jacobina, 2014.

Disponível em:

<http://www.saberaberto.uneb.br/bitstream/20.500.11896/790/1/TccAlanSantana.pdf>. Acesso em: 05 maio 2020.

SCLIAR, Moacyr. A melancolia na literatura. **Caderno Brasileiro de Saúde Mental**, v. 1, n. 1, jan./abr. 2009.

SCLIAR, Moacyr. **O centauro no jardim**. 10. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SCLIAR, Moacyr. **O centauro no jardim**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SCLIAR, Moacyr. O nascimento da melancolia. *In*: SCLIAR, Moacyr. **Saturno nos trópicos**: A melancolia européia chega ao Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 7-17.

SÓFOCLES. **Édipo Rei – Antígona**. São Paulo: Martin Claret, 2007.

SONTAG, Susan. Sob o signo de saturno. *In*: SONTAG, Susan. **Sob o signo de Saturno**. Tradução: Albino Poli Jr.; Ana Maria Capovilla. Porto Alegre, São Paulo: L&PM, 1986. p. 85-103.

TEZZA, Cristovão. Livro de Moacyr Scliar perturba com leveza. **O Estado de São Paulo**, 3 de maio 1997. Disponível em: http://www.cristovaotezza.com.br/textos/resenhas/p_970503.htm. Acesso em: 20 abr. 2021.

TOPEL, Marta F. Terra prometida, exílio e diáspora: apontamentos e reflexões sobre o caso judeu. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, a. 21, n. 43, p. 331-352, jan./jun. 2015. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ha/v21n43/0104-7183-ha-21-43-0331.pdf>. Acesso em: 02 out. 2019.

WILLIAMS, Raymond. Culture is ordinary. *In*: GABLE, Robin (org.). **Resources of hope: culture, democracy, socialism**. London / New York: Verso, 1989. p. 3-18

WILLIAMS, Raymond. **Keywords**. Londres: Fontana, 1976.

ZILBERMAN, Regina. Moacyr Scliar e a história dos judeus no Brasil. *In*: SLAVUTZKY, Abrão (org.). **A paixão de ser: depoimentos e ensaios sobre a identidade judaica**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998.