

Ana Cecília Agua de Melo

Humildes livros, bravos livros:
Cenas da história brasileira na ficção de Moacyr Scliar

Dissertação apresentada ao Curso de Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Teoria e História Literária.

Orientadora: *Profª. Dra. Orna Messer Levin*
IEL / UNICAMP

UNICAMP
Instituto de Estudos da Linguagem
2004

UNIDADE	BC
Nº CHAMADA	T/UNICAMP
	M491h
V	EX
TOMBO BC/	63063
PROC.	16.P00086-05
C	☐
D	☐
PREÇO	11,00
DATA	14/04/05
Nº CPD	

bib id 345303

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

M491h Melo, Ana Cecília Água de.
Humildes livros, bravos livros : cenas da historia brasileira na ficção de Moacyr Scliar / Ana Cecília Água de Melo. - Campinas, SP : [s.n.], 2004.

Orientador : Levin, Orna Messer.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Ficção brasileira – História e crítica. 2. Ficção contemporânea. 3. Scliar, Moacyr. I. Levin, Orna Messer. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Resumo

O trabalho tem como objetivo principal discutir como eventos da história brasileira são tratados ficcionalmente nas novelas do escritor gaúcho Moacyr Scliar. Integram o *corpus* as seguintes narrativas: *Mês de cães danados*, *Cenas da vida minúscula*, *Sonhos Tropicais* e *A Majestade do Xingu*. Dessa maneira, o percurso se estende dos anos 70 aos anos 90, o que equivale ao acompanhamento de toda a trajetória do autor. As novelas analisadas apresentam o dado comum do foco narrativo na primeira pessoa, destacando-se o que denominamos narrador-leitor. Os debates desencadeados, nas décadas de 70 e 80, por algumas hipóteses do crítico Davi Arrigucci Jr., principalmente, orientam a discussão.

Abstract

This essay aims primarily to discuss how some Brazil's historical events are put into fiction in Moacyr Scliar's novels. The subjects are the following narratives: *Mês de cães danados*, *Cenas da vida minúscula*, *Sonhos Tropicais* e *A Majestade do Xingu*. The discussion goes from the 70's to the 90's, allowing a complete understanding of the writer's career. The novels present a similar point of view, the first-person narrator which we call "reader-narrator". Some ideas defended by the critic Davi Arrigucci Jr. have fostered much debate at the 70's and 80's and, for sure, many of the hypotheses brought out then are useful to the development of our own discussion.

Agradecimentos

À profa. Norma Seltzer Goldstein, pelo carinho e imensa generosidade

Ao prof. Ariovaldo José Vidal, o primeiro a me fazer ver a direção segura deste trabalho

À profa. Berta Waldman, pelo olhar atento e afetuoso

À profa. Vilma Arêas, pelo grande presente de sua simpatia

À profa. Orna Messer Levin, pela orientação discreta e leitura entusiasmante

À profa. Cláudia de Arruda Campos, outra a me conceder a alegria de uma leitura

A Cássia dos Santos, pela amizade ao longo dos quatro (difíceis) anos do mestrado e pela leitura de um dos capítulos, com valiosas sugestões de linguagem

Ao pessoal da Biblioteca Paul Harris, de São Caetano do Sul, meu refúgio na longa fase da redação

A Claudete, minha mãe, pelo apoio total

A Marília e Pretinha, pelos anos todos de convivência

Reconhece que não se trata de
uma ocupação original, *in this scribbling*
age, nesta época de escrevinhadores.
Para ele, escrever é sobretudo compilar.
Como boticários, diz Burton, fazemos
novas misturas todos os dias. Todo mundo
está escrevendo, queixa-se: por vanglória,
por necessidade de dinheiro, para ascender
socialmente e conviver com grandes homens.
Teremos um caos de livros, adverte, seremos
oprimidos por livros, nossos olhos doem de
tanto ler, nossos dedos cansam de virar
páginas.

Moacyr Scliar, *Saturno nos trópicos*

Dedico este trabalho à memória
de meu pai, Mário.

SUMÁRIO

Introdução	01
1. Entre Lampião e Dom Quixote	09
2. Através do Brasil	44
3. Noites Sanitárias	107
4. A Melancólica Biblioteca	154
Conclusão: Organizando o arquivo	197
Bibliografia	204

Introdução

Em um intervalo de 28 anos, de 1972 a 2000, Moacyr Scliar publica dezesseis volumes de ficção longa, o que corresponde a praticamente um livro a cada dois anos. Somadas as coletâneas de contos e crônicas, os ensaios de divulgação e os livros infanto-juvenis, Scliar, sem dúvida, figura entre os escritores mais prolíficos de sua geração. Este estudo procura situar, no conjunto da obra, um ponto de rearranjo, representado pela publicação, em 1980, de *O centauro no jardim*. Nosso percurso de leitura intenta acompanhar essa transição da década de 70 para a de 80, momento de uma possível modificação no estatuto do escritor. Por outras palavras, dados como o aparecimento das novelas para jovens e dos livros de divulgação (nas áreas de Medicina e cultura judaica) dão conta de um processo de profissionalização, associado a um olhar para o país que substitui, em parte, o microcosmo portoalegrense da primeira fase.

Com efeito, as novelas da década de 70 (*A guerra no Bom Fim*, *O exército de um homem só*, *Os deuses de Raquel*, *O ciclo das águas*, *Mês de cães danados*, *Doutor Miragem* e *Os voluntários*) são histórias de Porto Alegre. Embora, nesse quadrante, a porção mais característica seja o registro do cotidiano dos judeus no Bom Fim, patenteia-se também o mapeamento da paisagem social de Porto Alegre e mesmo o registro nostálgico de ruas, costumes, linguajar, tipos humanos, momentos em que o trabalho de Scliar tem muito de crônica (ver, principalmente, *Os voluntários*). Esse primeiro momento, que mais tarde se revelaria, em meio à extensa bibliografia do autor, como a fatia mais consistente, já anuncia a *persona* do contador de histórias. Pode-se até dizer que a ficção de Moacyr Scliar tem uma cena inaugural – a família reunida, no Bom Fim, com os amigos e vizinhos, para

contar histórias de uma muito distante aldeia na Rússia. Esse, o primeiro capítulo da autobiografia que Scliar recontou aqui e acolá, como nesta passagem inicial de *Memórias de um aprendiz de escritor*, pequeno livro de 1984:

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

*Contar histórias. Eis uma coisa que meus pais sabiam fazer particularmente bem, com graça e humor; sabiam transformar pessoas em personagens, acontecimentos em situações ou cenas.*¹

Ao estágio mais decisivamente ligado à memória, ao resgate miúdo da experiência, e ao olhar sobre a cidade de Porto Alegre, segue-se, com *O centauro no jardim*, em 1980, o início de um movimento de *expansão*, em que as narrativas se distendem temporal e espacialmente. Guedali, o centauro protagonista da novela, significativamente se desloca do Rio Grande para São Paulo, no momento em que seu criador parecia mudar de estatuto, de escritor do Sul passando a escritor brasileiro. A primeira parte da história de Guedali se vincula à fase anterior – ele é filho de imigrantes judeus russos, da mesma leva em que vieram os pais e avós de Scliar. Contudo, o resto da história, encompridada pelo enredo folhetinesco em que cabe até uma fantástica cirurgia reparadora no Marrocos, começa a reforçar o desenho panorâmico, no caso, do período que se estende de 1935 a 1973. Nos anos seguintes, coladas a esses painéis, afloram grandes metáforas sobre o país, como em *A estranha nação de Rafael Mendes* e *Cenas da vida minúscula*.

¹ Scliar, M. “Memórias de um aprendiz de escritor” in _____. *Minha mãe não dorme enquanto eu não chegar*. Porto Alegre: L&PM, 1996. 2ª. ed. p.20-1

Entre a produção mais recente de Scliar, *Sonhos Tropicais* e *A Majestade do Xingu* são os exemplares mais característicos do último estágio, em que, prontos o recorte da história brasileira e a autobiografia, ambos em íntimo contato, se faz mais sensível a tarefa pedagógica do escritor. Os textos de ficção se desenvolvem pela glosa, principalmente, de materiais oriundos da historiografia e de estudos de orientação sociológica ou antropológica. Desse modo, as novelas se fazem sínteses de um repertório livresco.

Os registros da trajetória

A obra de Moacyr Scliar está bem representada em antologias e em ensaios críticos ou panoramas voltados para a prosa contemporânea. Alfredo Bosi inclui o conto “Pausa”, de *Carnaval dos animais*, na antologia *O conto brasileiro contemporâneo*. No estudo introdutório, “Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo”,² o crítico aproxima Scliar da vertente brutalista em que se destaca Rubem Fonseca.³ Sobre o texto selecionado, afirma: “A mesma tensão com o presente leva à radiografia do todo pela exibição das suas partes ósseas e ingratas: o conto ‘Pausa’ [...] dá o sumo de um destino no lapso de algumas horas vividas ou sonhadas no pesadelo de uma Porto Alegre morna e repetitiva até à náusea.”⁴ A geração de Scliar é apresentada como tributária da prosa sóbria dos escritores das décadas de 30 e 40, praticantes de um neo-realismo orientado para a memória ou para a crônica do cotidiano.⁵

² Bosi, A. “Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo” in ____ (org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. SP: Cultrix, 1977. 2ª. Ed. p. 7-22

³ *ibid.*, p. 18

⁴ *ibid.*, p. 10

⁵ *ibid.*, p. 21

Em outro texto significativo, “Moderno e modernista na literatura brasileira”, Bosi reitera o débito dos ficcionistas surgidos entre as décadas de 60 e 70 (Scliar, João Antônio, Rubem Fonseca, Bernardo Élis, etc.) para com a geração de 30 que, pondo de parte as sínteses míticas e o deslumbramento com o mundo novo da técnica, marcas da geração de 22, investiga as vastas áreas brasileiras desfiguradas por uma modernização precária e excludente. Nos termos de Bosi, tal prosa é moderna sem ser modernista.⁶

Em 1987, Fábio Lucas organiza a antologia *Contos da repressão*, em que doze escritores comparecem com textos tomados como diferentes reações ao contexto de autoritarismo. Os dois contos de Moacyr Scliar, “Cão” e “Os leões”, também de *O carnaval dos animais*, são lidos como alegorias da violência, destacando-se o “lance rápido de contraste” no qual “o mundo ficto se encaixa diretamente no mundo dos fatos”.⁷ A associação de Scliar com a literatura conhecida como de resistência ao regime militar está implicada nessa apreciação de Fábio Lucas, como na de Bosi, ficando o pós-64 como contexto definidor dessa geração de prosadores.

Todavia, é um ensaio de Carlos Vogt, “A solidão dos símbolos”, que sobressai como uma das leituras mais significativas do primeiro quadrante da produção de Scliar.⁸ Tomando a ficção longa publicada até aquele momento, 1978, Vogt, sem querer, alcança uma síntese crítica do que viria a se confirmar, mais tarde, como a porção mais bem realizada da obra do escritor gaúcho. Para nossos fins, importa reter que a reflexão, lastreada pela *Anatomia da Crítica* de Northrop Frye, localiza com propriedade a

⁶ Bosi, Alfredo. “Moderno e modernista na literatura brasileira” in _____. *Céu, inferno. Ensaios de crítica literária e ideológica*. SP: Ática, 1987. p. 123; 126

⁷ Lucas, Fábio. “Apresentação” in ____ (org.). *Contos da Repressão*. RJ: Record, 1987. p. 14

⁸ Vogt, Carlos. “A solidão dos símbolos (uma leitura da obra de Moacyr Scliar)” in Coleção Remate de Males 1. *Ficção em debate e outros temas*. SP: Duas Cidades; Campinas: DTL- IEL/Unicamp, 1979

exacerbação irônica dos ciclos naturais, que resulta numa visão rebaixada do mundo⁹ (em textos como *O exército de um homem só* surge exemplarmente a imagem do ciclo vital, que se traduz no percurso do protagonista da infância ao declínio na velhice), e sobretudo a “consciência meramente cronológica e anedótica do indivíduo”.¹⁰ Vemos aí os trilhos que correm paralelos, o ciclo vital e a sucessão de datas. Vogt registra, a respeito de *Mês de cães danados*: “O real ricocheteia na imobilidade do personagem-narrador e prossegue contado na sua sucessão de datas e eventos, como se fosse impossível furar a carapaça mítica de um símbolo – o poncho”.¹¹ Em suma, o estudo identifica com clareza um complexo de problemas que perdura até hoje no universo de Scliar, o que reforça a hipótese de que, ao final da década de 70, existe já um trabalho de ficção consolidado e amadurecido.

Sem dúvida, a obra de Scliar também dialoga com certas vertentes da chamada literatura gaúcha, havendo alguns registros desse aspecto. Flávio Loureiro Chaves, por exemplo, aponta como antecedente da prosa de Scliar a descoberta literária da cidade de Porto Alegre efetuada por Érico Veríssimo e Dyonélio Machado, autores que marcam, no contexto do Rio Grande do Sul, a maturidade da ficção urbana.¹² No ensaio de Chaves, datado de 1990, *A guerra no Bom Fim, O exército de um homem só e Os deuses de Raquel* configuram uma primeira fase, centrada no cotidiano e nas vivências dos imigrantes estabelecidos no bairro do Bom Fim. *O ciclo das águas*, de 1976, inauguraria uma nova fase, pois, apesar da permanência do tema da imigração judaica, o recorte dos anos 30 a 70 propicia a abertura para a análise crítica da vida brasileira, com ênfase no percurso da

⁹ *ibid.*, p. 72-3

¹⁰ *ibid.*, p. 79-80

¹¹ *ibid.*, p. 76

¹² Chaves, Flávio L. “De Dyonélio a Moacyr Scliar” in _____. *Matéria e invenção. Ensaaios de literatura*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1994. p. 73-4

classe média.¹³ Um aspecto importante é que o crítico invoca a fórmula de Antonio Candido, do romance “como instrumento de descoberta e interpretação”, inserindo Scliar no campo da “fotografia do mosaico brasileiro”.¹⁴

Já Regina Zilberman, no artigo “Do pampa ao jardim, ou as peripécias de um centauro”,¹⁵ mostra o lugar de Scliar no quadro da literatura rio-grandense sob três ângulos diferentes. *Mês de cães danados* e *Cavalos e Obeliscos* se prenderiam ao programa de desmistificação dos emblemas regionais.¹⁶ *Doutor Miragem* e *Os voluntários*, por seu turno, ligando-se à tradição do Estado pelo foco em filhos de imigrantes (não-judeus), seriam narrativas “realistas e lineares” sem a força das novelas que associam a temática da condição judaica aos recursos do gênero fantástico.¹⁷ Com efeito, Zilberman destaca livros como *A guerra no Bom Fim* e *Os deuses de Raquel* pela felicidade com que o elemento fantástico figura a cisão interna do judeu emigrado.¹⁸ *O centauro no jardim* fica, assim, como criação paradigmática, ainda mais porque a figura do ser mitológico funde o gaúcho (o “centauro dos pampas”) e o judeu.¹⁹ Nesta como em boa parte das novelas significativas, a trajetória do protagonista seria orientada por um projeto de ascensão social no meio da “rapidamente enriquecida” burguesia brasileira,²⁰ percurso que exige o abandono dos sonhos e aspirações mais íntimas.

¹³ *ibid.*, p. 75-7

¹⁴ *ibid.*, p. 75

¹⁵ Zilberman, Regina. “Do pampa ao jardim, ou as peripécias de um centauro” in _____. *Roteiro de uma literatura singular*. Porto Alegre: Ed. da Universidade / UFRGS, 1998. 2ª. ed.

¹⁶ *ibid.*, p. 80-1

¹⁷ *ibid.*, p. 80

¹⁸ *ibid.*, p. 79

¹⁹ *ibid.*, p. 81-6

²⁰ *ibid.*, p. 85

Por fim, Berta Waldman representa a linha voltada para o papel de traços da cultura judaica nas narrativas. Em *Entre passos e rastros*²¹, Scliar é lido, junto com Clarice Lispector, Samuel Rawet e outros ficcionistas, numa perspectiva que privilegia o diálogo inscrito na concretude do texto – daí o recorte que acomoda, lado a lado com obras de escritores de ascendência judaica, livros de não-judeus como Hilário Tácito e Valêncio Xavier. O “filão literário que versa sobre a inserção do estrangeiro entre nós”²², lugar atribuído ao ficcionista gaúcho, incluiria também nomes como Antônio de Alcântara Machado, Lya Luft e Milton Hatoum. No caso da prosa de Scliar, a “experiência de hibridização cultural, a mescla de duas cosmovisões e de duas memórias coletivas”²³ seria manifesta, no nível dos temas, pelos desencontros entre primeira e segunda geração de imigrantes e pelo choque entre estrangeiro e brasileiro desdobrado na necessidade de escolha entre a tradição herdada e a cultura predominante no país de adoção.²⁴ A mescla, contudo, também aparece na forma, pela apropriação de modelos como a parábola e pela associação de fragmentos extraídos da tradição judaica ao contexto brasileiro. A autora caminha sem se desviar do interesse nos elementos judaicos, deixando de lado os livros que eclipsam essa vertente, como *Mês de cães danados*, *Doutor Miragem* e *Sonhos tropicais*.

Scliar contador de histórias do Brasil

Este estudo se avizinha de algumas preocupações expressas nos textos de Bosi e Flávio Chaves, a saber, a dívida da geração de Scliar para com os escritores de 30 e o papel

²¹ Waldman, Berta. *Entre passos e rastros. Presença judaica na literatura brasileira contemporânea*. SP: Perspectiva: Fapesp: Associação Universitária de Cultura Judaica, 2003

²² *ibid.*, p. 103

²³ *ibid.*, p. 130

²⁴ *ibid.*, p. 104

do romance como “instrumento de descoberta e interpretação” do país. As análises tomam como objeto a ficção longa, cujo desenvolvimento da década de 70 à de 90 é examinado pela leitura detalhada de quatro novelas: *Mês de cães danados* (1978), *Cenas da vida minúscula* (1991), *Sonhos tropicais* (1992) e *A Majestade do Xingu* (1997). Dirigindo a atenção para a ficcionalização de eventos e períodos históricos, acabamos por identificar, entre as novelas escolhidas, uma estrutura comum assentada sobre a figura do narrador-protagonista, que funciona, sempre, como narrador-leitor. Assim, *Mês de cães danados* apresenta um *modelo* que perdurará até *A Majestade*. Mantém-se o projeto de contar a história brasileira, tarefa reservada a sucessivos narradores-leitores.

O Capítulo 1, “Entre Lampião e Dom Quixote”, descreve o narrador-leitor em *Mês...*, iniciando a discussão sobre o interesse de Scliar pela História. Concomitantemente, é introduzida a tradição crítica com que intentamos dialogar e a questão da permanência, na prosa brasileira dos anos 70 e 80, de traços do gênero picaresco. O Capítulo 2, “Através do Brasil”, toma *Cenas da vida minúscula* para situar o ponto de rearranjo mencionado acima, a transição indiciada pelo aparecimento dos livros de divulgação e das novelas para jovens. O Capítulo 3, “Noites Sanitárias”, privilegia o exame do modo como se dá, em *Sonhos tropicais*, a apropriação de materiais oriundos de trabalhos historiográficos. O Capítulo 4, “A melancólica biblioteca”, segue discutindo as constantes do narrador-leitor, pela leitura de *A Majestade do Xingu*, ao mesmo tempo em que são retomados os problemas teóricos anunciados no Capítulo 1. Por fim, o comentário sobre *Saturno nos trópicos*, livro publicado em 2003, permite a visão sintética, na Conclusão, da forma encontrada por Scliar para contar a história do Brasil.

1. Entre Lampião e Dom Quixote

Em 1978 a editora gaúcha L&PM lançava *Mês de cães danados*, romance ganhador do Prêmio Brasília no ano anterior. Pode-se dizer que, pouco depois, com a publicação de *Os voluntários*, em 79, estaria completo o primeiro quadrante da produção de Moacyr Scliar. A ficção longa publicada até essa data constitui a porção mais significativa de sua obra, compondo, no conjunto, um quadro de consistência talvez não mais alcançada, no que diz respeito tanto aos temas como à qualidade da fatura. À primeira tentativa na ficção longa, *A guerra no Bom Fim*, de 1972, se sucedem *O exército de um homem só* (1973), *Os deuses de Raquel* e *O ciclo das águas* (1975), *Doutor Miragem* e *Mês de cães danados* (1978) e *Os voluntários* (1979). No plano dos temas, os três últimos livros se distinguem pelo afastamento do cenário da comunidade judaica em Porto Alegre. Aberto o foco, o que se tem são visões horizontais de Porto Alegre e do Rio Grande, painéis sociais no entanto já entrevistados nas narrativas anteriores.

Já nos anos 70, como se vê, Scliar é uma presença considerável, inclusive nos comentários dos críticos. A tendência, hoje, é de cristalização da imagem de escritor ligado à temática judaica, o que talvez seja um dos fatores que empurram o nome de Scliar para a margem das questões sobre a prosa brasileira. Data de 1979, porém, um documento fundamental pelo que revela das perplexidades da crítica, bem no calor da hora, diante da ficção nova engajada no presente político do país. No debate “Jornal, realismo, alegoria (romance brasileiro recente)”,¹ Davi Arrigucci discute com João Luís Lafetá, Flávio Aguiar

¹ Arrigucci Jr., Davi. “Jornal, realismo, alegoria (romance brasileiro recente)” in Coleção Remate de Males 1. *Ficção em debate e outros temas*. SP: Duas Cidades; Campinas: DTL/IEL/Unicamp, 1979.

e Carlos Vogt suas hipóteses acerca do romance-reportagem e outras tentativas situadas no terreno comum da resistência ao autoritarismo. O então recém-lançado *Mês de cães danados* entra na discussão, ao lado de obras de Carlos Süssekind, Renato Pompeu, Antônio Callado, José Louzeiro e Paulo Francis. O que se propõe, neste capítulo, é a retomada de *Mês* bastante nas pegadas daquele debate que, a nosso ver, contém em germe o caminho teórico mais tarde aperfeiçoado nos ensaios de Arrigucci.² Fica claro, dessa maneira, que a intenção não é tanto levantar pontos específicos da trajetória de Scliar, como considerar procedimentos verificados em sua narrativa tendo como horizonte alguns problemas da ficção brasileira a partir dos anos 70.

² As hipóteses levantadas no debate “Jornal, realismo, alegoria”, ao que tudo indica, permaneceram como ponto de referência para diversos críticos interessados na produção contemporânea. Arrigucci, em *Achados e Perdidos*, e depois em *Enigma e Comentário*, arma um *modelo* para a leitura de nossa ficção recente, provavelmente não contrastado até hoje. Um ensaio de Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves, “Política e Literatura: a ficção da realidade brasileira” (in Novaes, Adauto (org.). *Anos 70 – Literatura*. RJ: Europa, 1980), recorre explicitamente ao debate, então já publicado em *Achados e Perdidos*. Os autores se amparam no que o crítico paulista formulara como “tensão entre impulso realista e procedimento alegórico”, ou seja, entre o desejo de falar de uma totalidade e a fragmentação da matéria, que se faz de episódios singulares. No entanto, Heloísa Buarque e Marcos Augusto entendem que as soluções alegóricas, mais o empenho documental, são ruins, porque implicariam a crença ingênua numa linguagem que fotografa o real. João Antônio e José Louzeiro seriam, então, ingênuos neonaturalistas, ao passo que livros como *Armadilha para Lamartine* e *Quatro Olhos* evidenciariam um “engajamento com a própria linguagem” e, conseqüentemente, um engajamento político mais eficaz (aqui o interlocutor dos autores é Walter Benjamin). Da mesma maneira, Flora Süssekind, no livro *Literatura e vida literária. Polêmicas, diários & retratos* (RJ: Jorge Zahar, 1985), dialoga com as hipóteses de Arrigucci, também para dizer que existem dois lados, um “bom” e outro “ruim”. A tese de Flora é a seguinte: Nos anos de autoritarismo, teria havido uma literatura “vitoriosa”, representada “por duas faces do realismo” (mágico ou jornalístico), uma literatura “povoada de pistas alegóricas e obcecada pela referencialidade” (p.10), qual seja, a prosa de João Antônio, José Louzeiro, Fernando Gabeira, etc. Ao lado, estaria a vertente “perdedora”, uma “literatura que joga mais com a elipse e o chiste”: Raduam Nassar, Renato Pompeu, Carlos Süssekind, Rubem Fonseca... Flora toma partido dessa segunda vertente, entendendo, como Heloísa Buarque, que a tendência realista visto por Arrigucci tende a retratos totalizantes, e por isso menos críticos, do país (p.27). Em contrapartida, trabalhos como os de Lígia Chiappini (*Quando a pátria viaja: uma leitura dos romances de Antonio Callado*. Ciudad de La Habana: Casa de las Américas, 1983) e de Ariovaldo José Vidal (*Roteiro para um narrador. Uma leitura dos contos de Rubem Fonseca*. SP: Ateliê Editorial, 2000) voltam aos textos de Davi Arrigucci justamente para investigar esse empenho de representar literariamente o Brasil. Lígia Chiappini começa dizendo que o projeto romântico, da ficção como forma de “revelação e conhecimento do país”, é ainda o projeto de Antônio Callado (op. cit., p.26). O trabalho de Ariovaldo Vidal, por seu turno, caminha de modo a questionar se a particularidade das situações escolhidas por Fonseca alcança ser representativa de uma totalidade, no caso, o momento histórico.

Ficção, História e Autobiografia

Mês de cães danados apresenta como subtítulo, pelo menos na 4^a edição, de 1996, “Uma aventura nos tempos da ‘Legalidade’”. O leitor de hoje, sobretudo o não-gaúcho, talvez tenha dificuldades para situar o episódio a que se faz referência. Trata-se do movimento liderado pelo então governador do Rio Grande do Sul, Leonel Brizola, em favor da posse legítima de João Goulart, após a renúncia do presidente Jânio Quadros, em agosto de 1961. É de notar que a circunscrição local do texto se abre para a discussão de um período decisivo na história recente do país, o que, na estrutura da narração, está dado na fala do gaúcho Mário Picucha ao “Paulista”, o interlocutor silencioso. E, o que também é significativo, o Movimento da Legalidade é um episódio-chave na autobiografia que, aos poucos, em paralelo à ficção, Scliar escreve e reescreve, em livros como *Memórias de um aprendiz de escritor*, *Cenas Médicas*, *A condição judaica* e, mais recentemente, *O livro da medicina*. Em todos eles consta que o jovem Scliar, no penúltimo ano do curso de Medicina e militante estudantil, viveu em Porto Alegre o tumulto dos dias que se sucederam à renúncia de Jânio. “Agosto de 61”, o mês de cães danados, é dessa forma um dos principais pontos de intersecção da trajetória de vida do autor com a história do país. Como o trabalho de ficcionista acaba por motivar a cristalização de uma pequena autobiografia, esse dado está longe de ser irrelevante. Que fique registrada, então, a versão que Scliar dá dos acontecimentos em *O livro da medicina*:

Esse contato com a realidade ocorria num momento agitado da vida do país. O ano era 1961. Em agosto, renunciou o presidente Jânio Quadros. Deveria assumir o vice-presidente, João Goulart, aliás gaúcho, que, naquela ocasião, estava em viagem pelo exterior. João Goulart inspirava muita desconfiança a certos chefes militares, que resolveram impedir a sua posse. Contra essa tentativa de golpe formou-se, no Rio Grande do Sul, um movimento que ficou conhecido como Legalidade e no qual participavam políticos, intelectuais, operários, estudantes. Militante estudantil, lá estava eu, fazendo discursos nas ruas de Porto Alegre, conclamando as pessoas para resistir. O movimento deu e não deu certo. Deu certo, porque João Goulart assumiu, como era de direito, a Presidência; mas não deu certo, porque o governo foi transformado em parlamentarismo, o que enfraquecia muito o presidente. De qualquer jeito, porém, o clamor por

*mudanças sociais continuou. Todos os dias, no centro acadêmico da faculdade, discutíamos apaixonadamente essa situação.*³

A fala ao interlocutor silencioso

O foco narrativo em primeira pessoa é recorrente nas ficções de Scliar, ocupando aqui, na discussão de *Mês de cães danados*, *Cenas da vida minúscula*, *Sonhos tropicais* e *A majestade do Xingu*, lugar central no nó de elementos estruturais postos em exame. Considerando-se o primeiro quadrante da obra de Scliar, nota-se que via de regra a primeira pessoa aparece mesclada à terceira, em narrativas que alternam os planos, à maneira do cinema. *O ciclo das águas*, por exemplo, apresenta dois planos: o presente de Marcos, professor universitário, e a história de sua mãe, Esther, da infância na Polônia à carreira porto-alegrense de prostituta e cafetina. O foco é Marcos, que evoca a história da mãe, embora, no movimento dos cortes cinematográficos, as cenas relativas a Esther sejam muitas vezes tratadas na voz impessoal, ocorrendo o mesmo nas aparições de Marcos, cuja voz não raro desaparece. Procedimentos semelhantes são utilizados em *Doutor Miragem*, que se compõe de três planos: a história do médico Felipe, a história de Ramão e o seqüestro de Felipe por Ramão, presente da narração. O foco em primeira pessoa, Felipe, aparece nas seqüências do seqüestro e, de modo intermitente, no relato da carreira do médico.

A voz narrativa de *Mês*, no entanto, tem de específico, entre outros traços, o fato de estar ligada à tradição oral dos poetas e contadores de “causos”, dado de realidade também no Rio Grande. Mário Picucha, a despeito de estar no centro da moderna Porto Alegre, é o gaúcho sabedor das histórias de sua terra, um primo já distante do Blau Nunes de João Simões Lopes Neto. Como se sabe, o encontro de águas entre a oralidade das culturas

³ Scliar, M. *O livro da medicina*. SP: Companhia das Letrinhas, 2000.

tradicionais e a prosa culta é uma questão de base da literatura brasileira e, em *Grande Sertão: Veredas*, temos a encarnação paradigmática do narrador que desafia seus “causos” ao ouvinte urbano e moderno. Aliás, Wilson Martins já arriscou lembrar o *Grande Sertão* a propósito de Moacyr Scliar; o livro em pauta, no entanto, era o bem posterior *A Majestade do Xingu*, de 1997.⁴ O traçado até a constelação literária de Guimarães Rosa, evidentemente possível apenas num âmbito bem restrito, sugere uma das entradas para o caminho teórico perseguido por nós.

Na verdade, é necessário insistir, para a leitura de *Mês de cães danados*, no modelo dos *Contos gauchescos* de Simões Lopes. O excelente estudo de Lígia Chiappini, *No entretanto dos tempos: literatura e história em João Simões Lopes Neto*, esmiuça com vagar todo um roteiro de questões, que termina por abranger o projeto do escritor. Assumindo os pressupostos de “A literatura e a formação dos homens”, de Antonio Candido,⁵ Lígia centra fogo nas relações entre fontes orais e “letra, literatura”.⁶ O terceiro capítulo da Parte III de seu livro, “Narração, experiência e conselho: o achado técnico”, pode ser considerado uma discussão exemplar do tema das relações entre o erudito e o popular na literatura brasileira e do papel da oralidade na conformação da ficção. Na trilha do artigo de Candido, Lígia mostra como a fala do velho Blau Nunes, que vai contando seus “causos”, implica uma “virada ao mesmo tempo técnica e ideológica”.⁷ Quer dizer, o abandono da terceira pessoa da convenção em favor da voz do homem iletrado provoca uma fissura no projeto das classes dominantes que embalava o regionalismo. Como

⁴ Martins, Wilson. “Situações romanescas” in *Gazeta do Povo*, Curitiba, 26 de janeiro de 1998.

⁵ Candido, Antonio. “A literatura e a formação dos homens” in *Ciência e cultura*, 24(9), set. 1972

⁶ Chiappini, Lígia. *No entretanto dos tempos: Literatura e História em João Simões Lopes Neto*. SP: Martins Fontes, 1988. p.94-5

⁷ *ibid.*, p. 321

veremos em seguida, esse gesto de ceder a palavra, por parte do letrado, sustenta, no pensamento de Antonio Candido, o lugar atribuído à obra de Guimarães Rosa.

No debate de 79 vem à baila a conhecida síntese de Candido, do romance como “instrumento de descoberta e interpretação” do país, presente na *Formação da Literatura Brasileira*. De fato, o modelo concebido por Antonio Candido passa por desdobramentos decisivos em nosso pensamento crítico, sendo potencializado com empenho particular nos trabalhos de Davi Arrigucci Jr. e Roberto Schwarz.

No caso de Arrigucci, podem-se tomar os estudos reunidos em *Enigma e comentário*⁸, principalmente “Braga de novo por aqui”, “Fragmentos sobre a crônica”, “Móvil da memória”, “Pedaço de conversa (resposta a Antônio Callado)”, “Gabeira em dois tempos” e “Minas, assombros e anedotas (Os contos fantásticos de Murilo Rubião)”, como síntese de reflexões sobre a prosa brasileira das últimas décadas a partir das direções teóricas da *Formação*. Mais tarde, o ensaio “O mundo misturado (romance e experiência em Guimarães Rosa)”⁹ vem constituir como que a culminação, pela leitura de *Grande Sertão: Veredas*, dos passos de Arrigucci, notadamente no que diz respeito à dialética do particular e do geral, base do modelo crítico de Candido. O subtítulo da coletânea *Enigma e Comentário – Ensaio sobre literatura e experiência* – já trai o corte benjaminiano de boa parte dos estudos. De fato, desde *Achados e Perdidos* até “O mundo misturado”, o crítico persegue a *forma mesclada*, em que o veio dos contadores de histórias, dos narradores benjaminianos, se introduz em realizações literárias propriamente modernas; tal enlace

⁸ Arrigucci Jr., Davi. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. SP: Companhia das Letras, 1987.

⁹ Arrigucci Jr., Davi. “O mundo misturado (romance e experiência em Guimarães Rosa)” in *Novos Estudos Cebap*, no.40, nov.1994.

entre tradicional e moderno estaria em correspondência com nosso processo histórico, marcado pelo desenvolvimento desigual.¹⁰

O livro de Roberto Schwarz, *Ao Vencedor as Batatas*¹¹, traz, por seu turno, em especial no segundo capítulo, “A importação do romance e suas contradições em Alencar”, uma leitura minuciosa, interessada no potencial crítico de cada lance, dos capítulos sobre romance da *Formação*. Com efeito, Schwarz, explicitando que estes compõem “uma teoria da formação do gênero no Brasil”,¹² empreende a radicalização de seus pressupostos, lastreada pela exploração vertical da teoria lukacsiana do realismo.

A graça, muito particularmente do trabalho de Schwarz, está na força com que se estendem os problemas da *Formação*, nascidos da articulação dos momentos arcádico e romântico, até o modernismo e a contemporaneidade. É de notar como, no estudo sobre o romance *Senhora*, Schwarz puxa, com vigor, linhas de Alencar a Mário de Andrade e mesmo Nelson Rodrigues e Dalton Trevisan. O traçado de Antonio Candido, está claro, já tira proveito por si próprio do fôlego para chegar à contemporaneidade. Assim, em “A nova narrativa”,¹³ deparamos com uma espécie de mapa para a prosa brasileira contemporânea, o qual aparece inserido na perspectiva histórica atuante desde a *Formação*. É nesse rastro que se entende o jogo das tendências centrífugas e centrípetas, correspondente à dialética do particular e do geral. No Romantismo estariam os germes das tendências centrífugas, próximas ao pólo do particular, a que se ligam as correntes indianista e regionalista. Deste lado estariam a “fome de espaço e a ânsia topográfica de apalpar todo o país”,¹⁴ ou seja, o

¹⁰ Arrigucci Jr., Davi. “Braga de novo por aqui” in *Enigma e Comentário*, p.30-1; 49-50

¹¹ Schwarz, Roberto. *Ao vencedor as batatas. Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. SP: Duas Cidades / 34, 2000, 5ª ed.

¹² *ibid.*, p.40-1

¹³ Candido, Antonio. “A nova narrativa” in _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. SP: Ática, 1987.

¹⁴ Essas palavras se encontram em Candido, A. *Formação da Literatura Brasileira. Momentos decisivos*. Vol 2. SP: Martins, 1969. p.114

esforço de reconhecimento do país, de procura dos elementos específicos da nacionalidade. Ora, os costumes tradicionais ou exóticos para o paladar civilizado haviam de ser buscados na vida rural, sendo o campo o espaço onde se ergue ficcionalmente o *nacional*. Os centros urbanos, o que quer dizer, no caso de Alencar e Machado de Assis, o Rio de Janeiro, seriam, pela relativa proximidade com a cultura européia, o solo onde se desenvolveriam as tendências centrípetas, voltadas ao pólo do geral. Nesse terreno, haveria maior desenvoltura no emprego de formas universalizantes e no trato com temas de alcance supra-regional e supranacional. Tem-se, dessa maneira, um modelo que acompanha a contraposição centro/periferia, incluindo-se aí os espaços que têm guarida no discurso literário. O campo e a ambientação regional comportariam assuntos localizados, enquanto as grandes cidades forneceriam matéria para as incursões dos escritores nos temas da grande tradição européia.

De acordo com esse modelo, o romance brasileiro se consolida na década de 30, período de afirmação das conquistas formais e lingüísticas do modernismo. Entretanto, a polarização então vigente entre o “romance do Nordeste”, realista e documental, e o romance urbano e intimista é um ponto de desequilíbrio, sempre segundo Candido, a ser modelarmente superado por *Grande Sertão*, “explosão transfiguradora do regionalismo, conquista do universal a partir da exploração minuciosa do particular”.¹⁵ Guimarães Rosa significaria, portanto, o momento de síntese dialética dos pólos do particular e do geral, o que faz de sua obra marco de maturidade da ficção. O desenho se completa com uma hipótese acerca da voz narrativa. Na tradição realista-naturalista, o narrador em terceira pessoa, identificado com o autor, é o porta-voz do saber erudito e detém o registro culto por vezes tipograficamente separado dos dialetos desprestigiados das personagens. Assim é que

¹⁵ Candido, A. “A nova narrativa”, p. 207

o romance *Inocência*, de 1872, apresenta o falar sertanejo circunscrito aos diálogos entre personagens, transcritos no discurso direto. Termos por demais exóticos ou “errados”, inclusive, surgem em itálico. Por oposição, Taunay dota o discurso do narrador de toda a erudição cosmopolita necessária para a legitimidade da obra. Nesse quadro, *Grande Sertão* avulta, também, como marco do que Candido apresenta como a fusão entre autor e personagem, o “discurso direto permanente e desconvencionalizado”.¹⁶ O “realismo feroz” de Rubem Fonseca e João Antônio seriam emblemas, nas décadas de 60 e 70, dessa perda de pudor do escritor brasileiro diante das falas populares.

Mês de cães danados, em vários níveis próximo desse realismo feroz, tem em seu narrador duas vertentes que se mesclam, atualizando, de certa forma, o traçado feito por Candido entre as falas de Rosa e Rubem Fonseca. No fluxo da fala de Mário Picucha, a verborragia repleta de palavrões, vulgaridades e menções escatológicas carrega também as marcas da oralidade que não é a dos “passeios noturnos” cariocas, mas a do contador de histórias, membro da comunidade tradicional. O discurso de *Mês* é, assim, híbrido, já que oralidades distintas se fundem. O homem no meio da rua, interpelando em alta voz os passantes, de olho nas manchetes dos jornais, se encontra com o portador da sabedoria dos “causos”. Enquanto o realismo na linha de Rubem Fonseca tem como espaço as metrópoles, a narrativa de Scliar encena o trânsito do campo para a cidade.

O embate entre valores tradicionais e modernos, cristalizado na convivência de formas de contar, como dissemos, é um dos pontos nodais da tradição crítica com que nos propomos a dialogar. O lugar privilegiado conferido a *Grande Sertão: Veredas*, no pensamento de Antonio Candido, se deve ao vigor com que a linguagem de Rosa enfrenta a

¹⁶ *ibid.*, p. 213

complexidade das sugestões locais e também da cultura erudita. Nas pegadas do mestre, encarando a equação literatura/história no jogo dos gêneros, Arrigucci capta o sertão rosiano, e antes obras tão diferentes como as de Pedro Nava e Rubem Braga, no encontro das águas da tradição e da modernidade. O ensaio “O mundo misturado”, que Arrigucci publica pela primeira vez em 1994, tem em Lukács (*A teoria do romance*) e Walter Benjamin (principalmente “O narrador” e “Crise do romance”) o essencial de seu lastro teórico. Ora, no já referido “A importação do romance e suas contradições em Alencar”, Roberto Schwarz sumariza as idéias de Lukács sobre o romance realista, com detalhes, e de algumas passagens de Benjamin, mais discretamente. É sabido como as imagens benjaminianas do narrador, que tece as histórias com a paciência do artesão, fizeram carreira entre os críticos brasileiros. E Arrigucci, freqüentador de Benjamin desde a década de 70, toma pé nessa distinção entre romance e narrativa pré-capitalista. Bem, como íamos dizendo, Schwarz esmiuça as teses de Lukács e Benjamin e, no estudo sobre Alencar, em longa nota de rodapé, menciona o hoje célebre narrador, citado na edição alemã, com a devida cautela: “*Para a construção do contraste entre narrativa pré-capitalista e romance – feita sobre o fundo da transição do artesanato à produção industrial, transição que não é a brasileira – veja-se o admirável ensaio de Walter Benjamin sobre o narrador*”.¹⁷ A isso se seguem, na mesma nota de rodapé, considerações que, desdobrando os passos do segundo volume da *Formação*, reintroduzem a questão da especificidade do realismo entre nós. Schwarz menciona, falando dos romances *da fazenda* de Alencar, o problema do papel das narrativas tradicionais na formação do romance brasileiro. Também Arrigucci, ainda que por outras vias, mais próximo da figura do narrador de Benjamin, tenta entender a

¹⁷ Schwarz, R. op.cit., p.59

especificidade de nossa ficção num contexto em que o desenvolvimento do capitalismo se casa à manutenção de estruturas arcaicas. O que quer dizer que o mordente do trabalho de Schwarz e, depois, de Arrigucci, está na afirmação de que, sobre o chão histórico brasileiro, as questões de crítica literária necessitam ser repropostas. Ou seja, aqui artesanato e oralidade têm uma dimensão particular a ser construída, antes da integração como elementos operadores na análise literária.

Fica evidente o risco, ao se introduzir um livro modesto no debate exigente sobre literatura brasileira, de cair no tipo de equívoco contra o qual tanto se bate Schwarz: a apropriação inepta de reflexões teóricas, chamadas à análise sem um trabalho de mediação. Pois a lição que fica é que cada objeto demanda um trabalho teórico específico – a contextualização e a delimitação clara do terreno são pré-requisitos. Digamos, então, que a leitura de *Mês de cães danados* se enovela na corrente crítica que vimos discutindo por causa do dado discursivo da fala que junta os casos do anedotário, elemento da cultura local, com o universo dos modernos meios de comunicação, dos jornais arquivados em bibliotecas à telenovela. Note-se que tanto as velhas histórias gaúchas quanto o *mass media* são dados de realidade na Porto Alegre de Scliar.

Contador de histórias e Locutor de notícias

Vejamos mais exatamente de onde a história é contada. Sofrendo as seqüelas de grave fratura na perna, o narrador, que de início se apresenta simplesmente como Mário, habita, na condição de indigente, a calçada de uma das principais ruas do centro de Porto Alegre. Ao interlocutor, oferece uma boa história, por alguns trocados. Mário atribui a si

próprio o apelido “Picucha”, para dar “à história um tom pitoresco, um ar regional”,¹⁸ ao mesmo tempo que decide chamar seu ouvinte de Paulista, deduzindo estar diante de um recém-chegado da “terra dos bandeirantes”. Picucha faz uma exigência: quer que sua fala seja gravada, esclarecendo conhecer “a moderna tecnologia da informação”.¹⁹ A situação do contador de histórias em face do gravador, numa rua agitada de Porto Alegre, dá a medida do choque entre tradicional e moderno, que se complica pelo fato de a sabedoria do narrador ser em boa dose alimentada pelos meios de comunicação de massa. Pois, apesar de mendigo e semi-imobilizado por causa da perna doente, Picucha é leitor das folhas de jornal trazidas pelo vento e de velhas revistas doadas por uma senhora, além de freqüentar a Biblioteca, a poucos metros de seu “ponto” na calçada. E, ainda, uma das janelas de um edifício lhe permite acompanhar as telenovelas.

Mário Picucha, que logo de início se diz orador “lúcido e articulado”, capaz de empregar, falando, palavras que “muita gente não usa escrevendo”,²⁰ traz fisicamente a marca do mundo tradicional do gaúcho, o poncho transformado, após anos de medicância, em couraça impenetrável, outro índice de imobilidade. Simultaneamente, chega até ele a imprensa, o saber armazenado na Biblioteca, a memória da cidade de Porto Alegre. A condição degradada de Mário não o impede de funcionar como guia para o Paulista, fornecendo direções e apresentando os principais espaços públicos, como a Biblioteca, cujos interiores são descritos com refinamento.²¹ Em paralelo ao contraste entre a degradação do personagem e os saberes de que dispõe, está a descontinuidade, na fala, entre o contador e o consumidor de notícias. Verificada no discurso do narrador, essa

¹⁸ Scliar, M. *Mês...*, p.8

¹⁹ *ibid.*, p.7

²⁰ *ibid.*, p.7

²¹ *ibid.*, p.56-7

descontinuidade se enraíza no espaço a que o livro remete. Com efeito, os jornais e revistas se acumulando como lixo são sintomas de uma cidade modernizada, que já possui inclusive um setor de turismo bastante incrementado, com as bugigangas e souvenirs de praxe. Pois Mário Picucha assume, diante de seu interlocutor, o papel de guia turístico mesmo, e também de atração: *“Se és turista, já sei que compraste um pelego para servir de tapete no teu quarto, um casaco de couro, um garrafão de vinho da colônia; já sei que comeste churrasco de espeto corrido; já sei que viste Gramado e Canela, e um espetáculo folclórico”*.²² Os artefatos da cultura tradicional, na moderna Porto Alegre, já se converteram em mercadoria pronta para ser consumida pelos “paulistas”. Como um todo, as produções culturais, ao se aglutinarem em torno da figura degradada de Mário, sofrem também elas um processo de degradação, multiplicando-se na forma de dejetos no espaço urbano, como as folhas de jornal dispersas pelas calçadas. Assim é que, quando Mário resgata do lixo um disco da dupla campeira Guasca e Tropeirinho, tem-se uma amostra do mecanismo de apropriação das manifestações regionais pela indústria cultural, de que sobra o dejetos, o fragmento descaracterizado, como os souvenirs vendidos aos turistas.

É curioso que a novela mostre de forma tão conspícua a exploração turística do Rio Grande e da cultura popular. Como se sabe, é no pós-64 que se assiste ao pleno florescimento do mercado cultural no país, o qual efetivamente se integra ao projeto político do regime. O sociólogo Renato Ortiz lembra que as políticas de fomento ao turismo (em 1967 foi criado até um Sistema Nacional de Turismo), por meio do qual se mercantilizava a cultura popular, foram parte do esforço para “integrar as diferenças regionais no interior de uma hegemonia estatal”. “Unidade na diversidade” era a fórmula

²² *ibid.*, p.45

ideológica subjacente às iniciativas oficiais. O Brasil era oficialmente definido como pluralidade de culturas, diversidade de regiões; essa diversidade seria a própria essência da unidade nacional.²³ Nesse sentido, o gaúcho de *Mês de cães danados* pode ser encarado menos como atualização da tradição regionalista sul-rio-grandense, de que os *Contos Gauchescos* de Simões Lopes Neto formam o exemplar artisticamente mais bem-acabado, e mais como paródia das equipes de entretenimento que, de bombachas e lenço vermelho, ainda hoje recepcionam compradores de pacotes turísticos da CVC.

O poncho de lã espessa, dos tempos do avô, é presente pela chegada de Mário, filho ilegítimo de latifundiário e criado pela tia em Pelotas, a Porto Alegre, na qualidade de estudante de Direito. Ele faz questão de frisar que a peça fora tecida pela avó, de modo artesanal: “*Foi feito com lã das melhores ovelhas da fronteira. Quem o teceu foi minha avó. Ela mesma escolheu as ovelhas a serem tosquiadas: as mais fortes, as mais ferozes. As que passavam por sebes de espinheiros sem deixar ali um fiapo. As que investiam contra os peões. As que comiam urtiga. A lã dessas ovelhas, minha avó a fiava no velho tear da família: processo lento, muito diferente da produção em massa da indústria têxtil*”.²⁴ O poncho de fabrico artesanal, vestido como relíquia familiar, contrasta com o vestuário produzido em escala industrial e, pesando sobre o corpo paralisado, aponta para o trânsito problemático entre campo e cidade, expresso sobretudo pelo desencontro na fala entre o imaginário do gauchismo e os valores modernos da cidade grande. À maciez dos tecidos sintéticos se opõe a rusticidade do poncho feito de “pano para homem”, armadura indevassável.²⁵ Configura-se aí o conflito entre a cultura personalista, de exaltação da

²³ Ortiz, Renato. “Estado autoritário e cultura” in ____ . *Cultura Brasileira e identidade nacional*. SP: Brasiliense, 1994. 5ª. ed. p.81-93

²⁴ Scliar, M, *Mês...*, p.77

²⁵ *ibid.*, p.77

valentia e virilidade do gaúcho, e as regras de convivência no mundo urbano. Os modos de tecer, relativos a temporalidades distintas, figuram narradores diferentes, embora estes se confundam na fala conturbada de Mário, contador de casos do folclore gaúcho e cronista dos eventos políticos que agitam Porto Alegre em 1961. A par do anedotário dos pampas, orgulhosamente evocado como patrimônio familiar, o saber que legitima a fala de Picucha provém, com mais ênfase à medida que avança a narração, dos jornais. O material jornalístico vai se imiscuindo até tomar quase por completo a fala do narrador, de cuja boca saltam manchetes e o noticiário político.

No discurso ao Paulista se embaralham a esfera pessoal e familiar, as representações tradicionais do gaúcho e a indústria da informação. Guardadas as muitas diferenças, pode-se dizer que o diálogo do guia Mário Picucha com o suposto forasteiro suscita uma verdadeira proliferação discursiva, de modo paralelo ao que ocorre na fala de Riobaldo ao “doutor” da cidade.²⁶ O percurso biográfico, também como em *Grande Sertão*, está no cerne do relato, o que não quer dizer que a história pessoal não se contamine de lugares-comuns do gauchismo, os quais se introduzem de contrabando na forma de mitologia familiar de sabor fantástico e são finalmente submersos na sucessão de eventos políticos, quando o *Correio do Povo* invade a fala de Mário. Três espaços são evocados, correspondendo cada um, no presente da subjetividade de Mário, a contextos históricos distintos implicados nas condições sociais: a casa da tia em Pelotas, a fazenda do pai, Porto Alegre. No percurso do narrador-protagonista por esses lugares, da infância à condição de mendigo doente, se faz um romance de formação, em registro degradado. É que, a despeito da fragmentação e das descontinuidades, o discurso alcança ser um relato do ingresso do

²⁶ Um bom exemplo de análise da proliferação discursiva em *Grande Sertão* é o trabalho de João Adolfo Hansen, *O. A ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*. SP: Hedra, 2000.

protagonista no mundo, passando pelas brincadeiras em criança, os estudos, a iniciação sexual e a busca de afirmação e autonomia. Por fim, Mário, decaído e só, nos lembra do desencanto que era o saldo dos heróis romanescos do século XIX.

O romance de formação, especialmente na variante picaresca, acaba por se mostrar, se corremos os olhos por toda a produção de Scliar, inclusive os livros para jovens, como o molde por excelência das histórias, na verdade versões de uma única história, a do ingresso de um menino no mundo dos homens. Esse molde, como o chamamos aqui, além de ser um possível terreno comum para as narrativas destacadas neste trabalho (*Mês de cães danados*, *Cenas da vida minúscula*, *Sonhos Tropicais* e *A Majestade do Xingu*), parece se afeiçoar à trilha por onde a escrita do autor deriva, qual seja, a trilha da literatura para jovens. É a partir dos anos 80 que Scliar começa a produzir para esse setor; portanto, trata-se de um aspecto que poderá ser melhor visualizado nos próximos capítulos. De qualquer modo, como acabamos de seguir o traçado do romance de formação em *Mês...*, não custa ver, rapidamente, como se dá sua permanência em alguns livros juvenis. Podemos citar, por ordem de data de publicação, *Cavalos e Obeliscos*, *A festa no castelo*, *O tio que flutuava*, *Introdução à prática amorosa*, *Pra você eu conto* (Em tempo: nas bibliografias ao fim dos volumes, os dois primeiros às vezes são arrolados como ficção juvenil, outras vezes aparecem entre as obras para adultos, o que dá conta de uma certa ambigüidade que vai impregnando os textos). Pois bem, em quase todos esses livros, um avô conta ao neto, ou um pai conta ao filho, ou um cidadão respeitável e bem-posto na vida simplesmente relembra um episódio da adolescência, marcante a ponto de representar um verdadeiro rito de passagem. Aos treze, catorze anos, um garoto inteligente e sensível, mas ainda preso às saias da mãe, afastando-se pela primeira vez do núcleo familiar, vai ao encontro do grande mundo, onde ao arrebatamento das paixões coletivas se junta a iniciação amorosa. Em *Pra*

você eu conto, por exemplo, o narrador-protagonista, no ano de 1937, em Porto Alegre, se apaixona pela professora de História, jovem que projeta denunciar em um livro as atividades de simpatizantes do nacional-socialismo e do integralismo. Para o adolescente Juca, Marta é ao mesmo tempo mulher amada e mestra, ensinando que a História também é feita no dia-a-dia dos homens comuns. Essa lição, Juca transmite para o neto, contando sua história. O enredo do mini-romance de formação, assim, é pretexto para apresentar um momento da história do Brasil, no caso, o Estado Novo. Como está dito na Introdução, a novela que ora nos ocupa, *Mês de cães danados*, inaugura essa primeira pessoa para quem narrar a si mesma é também, e sempre, narrar a História.

Picucha na linhagem dos pícaros (malandros) (quixotes)

Com efeito, Picucha, retomando o fio da narrativa, se lembra de que estava “analisando sua formação”.²⁷ Não que espontaneamente se pusesse a recordar a infância; ao contrário, para ele os tempos de menino se resumiriam a uma imagem: “*Sou de novo guri, paulista, na fazenda de meu pai. Olha, lá vem ele, montado em seu cavalo, a peonada galopando atrás. Vão cercar a boiada. Vão separar as reses que serão depois vendidas. E abatidas. E carneadas. E assadas, e comidas. Pronto: passou a minha infância*”.²⁸ Essa sequência rapidíssima, como no cinema, concentra na verdade o arquétipo do gaúcho, a correr livre e virilmente, montado num cavalo, pelo campo. Veja-se que o lugar-comum se substitui ao que seria a memória e, na cena que condensa o passado, não o filho, mas o pai, forte e proprietário, é protagonista. Mário está ausente. No entanto, se, num primeiro momento, ele se apaga na imagem padrão do gaúcho, que aliás se refere a outro, o pai, a

²⁷ Seliar, M. *Mês...*, p.24

negociação com o interlocutor faz que Mário condescenda em discutir sua “formação”, o que equivale, no caso, a se incluir nas próprias fabulações. Cedendo à vontade, manifesta pelo Paulista, de ouvir, Mário Picucha deixa ver uma infância mais ambígua, sempre tocada pelo exercício da fantasia, cujo alimento é ainda a tópica do gauchismo. E vemos assim a figura soberana do pai-proprietário, cavalgando em meio ao gado pronto para o abate, ceder espaço a fantasias deslocadas. A fazenda onde corria livre o tordilho doido dá lugar ao quintal da casa em Pelotas. Lá, relíquias ligadas à fazenda sugerem fidalguia e poder. A espada supostamente legada por antepassados, símbolo fálico que permeia toda a narrativa, integra um imaginário reforçado por velhas histórias de cavalaria. Rolando e seu combate até a morte em Roncevaux figuram nos versos declamados pela tia;²⁹ guerreiro sangüinário, o pequeno Mário “crava e torna a cravar” a espada ancestral nas vísceras do Gigante Sarraceno.³⁰ Os lugares-comuns relacionados ao gaúcho reaparecem, no degredo de filho bastardo em Pelotas, revestidos pelas canções de gesta. A infância de Mário Picucha, distante e falseada, é recomposta na fala a partir de restos misturados de narrativas. Desterrado na calçada em Porto Alegre, Mário fabula os dias de Pelotas, que por sua vez são sombra de uma perdida fazenda a que aludem relíquias portadoras de outras histórias.

Não causa espanto o fato de Mário Picucha ser, na moderna cidade, mais uma atração típica do sul, exotismo para turistas desejosos de variar o cardápio: “*Mas tudo isto decerto não te satisfaz, então te disseram: se queres ver um cara gozado, vai ali na Rua da Ladeira, fala com aquele sujeito que está lá de capa campeira. Por um trocado, ele te conta uma história comprida, uma história incrível*”.³¹ Se pequenos lojistas vendem mini-

²⁸ *ibid.*, p.11

²⁹ *ibid.*, p.15-6

³⁰ *ibid.*, p.17-21

³¹ *ibid.*, p.45.

cuias de chimarrão, por que Mário não ofereceria suas histórias, a que não faltam o anacronismo e o jeitão *fake* dos souvenirs? O rebaixamento impresso no corpo se estende ao ato de narrar – Mário fizera versos e sonhara escrever a epopéia dos pampas, material enfim reutilizado para entretenimento de turistas. Nessas histórias, as proezas do pequeno Mário desenham, no quintal de Pelotas, o território mítico da estância, sempre aludida e sempre ausente. E é num tempo inespecífico que estão os casos da fazenda, dos quais Mário Picucha é o fabulador, mas não personagem. Embora a fala evoque a estaticidade de uma foto de família, na varanda, à hora do crepúsculo, em que o filho bastardo figuraria ao lado dos pais e irmãos, contracenam com emas fugazes e bois empalhados, nas fábulas de tom fantástico, somente a irmã, adolescente esquisita, e os dois irmãos, eternos rivais. Assim, no deslizamento entre memória, fantasias e lugares-comuns do gauchismo, o Mário-criança é pouco mais que uma silhueta esquálida na fala do Mário-narrador, por vezes completamente escondida atrás de cenários convencionais.

No tempo da narração, Mário Picucha é um personagem paralisado em meio à imundície. Nos dias de agosto de 1961, tempo da narrativa, ele possui, ao contrário, uma peculiar mobilidade, que o faz palmilhar boa parte das ruas de Porto Alegre, de tal modo que, recuperadas na fala, essas andanças acabam por perfazer um mapa da cidade. É como se o rebaixamento da personagem tivesse por efeito colateral um acréscimo de autoridade para o narrador. Pois Mário, além da leitura dos jornais transformados em lixo, tem a seu favor o conhecimento da cidade adquirido às custas do corre-corre da juventude. A fazenda do pai e Pelotas surgem num amálgama de lugares-comuns literários e devaneios, ao passo que Porto Alegre aparece no registro detalhado de ruas, monumentos, centros comerciais. Pode-se mesmo dizer que a história contada ao Paulista culmina numa perambulação frenética e sem norte. Perto do fim, se acumulam as referências a pontos da cidade: “*Desci*

até a rua da Praia”, “No Largo dos Medeiros”, “cheguei à Galeria Chaves”, “na parte baixa da Galeria”, “Cheguei à José Montauray”, “No Abrigo de bondes”, “Voltei ao Palácio”, “Desci a Ladeira, segui pela Sete, cheguei ao Abrigo”, “Entreí na Voluntários”.³² Esses lugares são ocupados por comerciantes, prostitutas, pequenos funcionários, pelo motorista do bonde, por manifestantes, em meios aos quais Mário Picucha desliza. Um romance de formação por certo se projeta, em registro paródico, no livro, introduzindo tais andanças, a seu tempo, a sombra do pícaro.

O acadêmico Mário em Porto Alegre é um herói sem nenhum caráter que cruza cega e irresponsavelmente um amontoado de personagens e eventos. O desenho de sua trajetória (ou correria) termina por descortinar um panorama social, vivo e múltiplo a despeito da circunscrição do olhar do narrador-protagonista. Talvez o humilde livro de Scliar esteja agora num entroncamento inusitado, entre uma nova aparição, em ponto menor, de problemas de *Grande Sertão: Veredas*, o realismo à Rubem Fonseca e traços do romance picaresco. E, novamente, forçam entrada os textos de Antonio Candido, pressão que pode parecer irresistível quando se trata de rascunhar parentescos na literatura brasileira. Claro que se está pensando no ensaio “Dialética da Malandragem”. Pois bem, Candido inicia o célebre estudo enfrentando a opinião, então já quase consenso, de que as *Memórias de um Sargento de Milícias* seriam uma versão brasileira do romance picaresco. Desconfiado, Candido cartesianamente se põe a cotejar as *Memórias* com os elementos da tradição do pícaro desde o *Lazarillo de Tormes*. O resultado é que, apesar dos pontos de intersecção, escapa à moldura da picaresca uma série de traços do *Sargento de Milícias* que, por fundamentais, obrigam a perguntar por seu enraizamento nas então incipientes letras

³² *ibid.*, p.46-51

brasileiras e, conseqüentemente, em nosso chão histórico. Como se sabe, é por essa via que Candido alcança surpreender uma outra face da literatura brasileira, uma espécie de corrente paralela que chega até o *Macunaíma* e *Serafim Ponte Grande*.

Porém, o levantamento de traços da narrativa picaresca tem sua fertilidade – para o *Sargento de Milícias* e para Scliar. São assim sintetizados no ensaio os traços do gênero cujo berço é a Espanha do *Siglo de Oro*: as aventuras são sempre contadas na primeira pessoa, pelo pícaro, que é de origem humilde e muitas vezes filho bastardo; abandonado, o narrador-protagonista é lançado a um “choque áspero com a realidade”, de que se safa por toda a sorte de trambiques. A condição subalterna faz que sirva a vários senhores e, nessas andanças, variam os ambientes que formam, no conjunto, um panorama da sociedade. O pícaro está sempre a reboque das circunstâncias, sendo conduzido por motivos alheios a sua determinação; no mais das vezes, o fim é a definitiva miséria. Narrando a própria vida em retrospecto, o personagem dá mostras da sabedoria peculiar a quem perdeu todas as ilusões. De tudo ressalta que o romance picaresco é uma das matrizes da ficção realista moderna, por perfazer, na sucessão de tipos da sociedade, uma sondagem dos grupos sociais e seus costumes.³³

Se o cotejo de Antonio Candido desmente a tese da influência direta dos espanhóis sobre as *Memórias*, mas mantém o problema da espécie de realismo a ser encontrada na obra, podemos tentar método semelhante para Scliar. De fato são significativas as homologias entre o narrador de *Mês* e o pícaro esquematizado por Candido: Mário Picucha é filho ilegítimo do latifundiário e, estabelecido sem lei nem rei em Porto Alegre, alternadamente goza e padece as circunstâncias, que o tangem até o destino final na

³³ Candido, Antonio. “Dialética da Malandragem” in _____. *O discurso e a cidade*. SP: Duas Cidades, 1993. p.21-5.

indigência. As perambulações e os encontros fortuitos com personagens variados asseguram o interesse de Mário como narrador, cuja fala ressoa, a contrapelo de suas limitações, um momento de Porto Alegre. A proliferação de nomes de ruas, espaços públicos, aglomerados e tipos humanos, todos no desempenho de seu papel no cotidiano da cidade, são sintomas da vocação realista do livro, sendo, porém, evidente que a anexação do qualificativo *realista* reclama toda uma ordem de problemas. Nesse sentido, cabe dizer que a primeira pessoa de *Mês*, que vimos tentando captar no cruzamento do dado local dos contadores de histórias com o traçado feito por Candido entre as falas de Rosa e o neo-realismo urbano, absorve também as tintas do pícaro, o que leva mais longe a pergunta pelo discurso do romance, na qual este trabalho busca fincar pé.

Graças mais uma vez a Antonio Candido, a persistência de traços do gênero picaresco é uma questão que ainda persegue os leitores de nossa prosa. O mapeamento proposto em “A nova narrativa” inclui a intuição de uma possível “vertente satírica de corte picaresco”,³⁴ de que o representante mais conhecido seria *Galvez, imperador do Acre*, que Márcio Souza publica em 1976. A linhagem picaresca/malandra, inaugurada pelas *Memórias de um Sargento de Milícias* e revigorada em *Macunaíma* e *Serafim Ponte Grande*, teria mostrado fôlego para chegar pelo menos aos anos 70. Como não podia deixar de ser, o palpite de Candido calou fundo. Vale notar que algumas vezes a voga, ao longo dos anos 70, de relatos confessionais foi associada a essa vertente picaresca. No ensaio já citado de Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves, fala-se de um narrador que, “em assumida primeira pessoa, volta-se para a reconstrução de sua história particular”. Benjaminianamente, é mencionada uma necessidade de contar e ouvir.³⁵ Pouco

³⁴ Candido, A. op.cit., p.212

³⁵ Hollanda, Heloísa Buarque de / Gonçalves, Marcos Augusto. op. cit., p.17-9

depois, Flora Süssekind falaria nos romances “centrados nas aventuras de um ego picaresco”, como o de Márcio Souza; esse filão cumpriria uma trajetória comum, “a recuperação da intimidade com o leitor e do perfil do narrador”.³⁶ Nos dois casos, a primeira pessoa é tomada numa acepção puramente confessional, desvinculada do código literário. É evidente, porém, que Candido pensa num diálogo complexo com a tradição, tão “ficcional” quanto a correspondência de Ana Cristina César ou os diários de Carlos Süssekind, merecidamente apreciados por Heloísa Buarque e Flora. Alguns críticos entenderam o recado. Ariovaldo José Vidal, no estudo já citado sobre Rubem Fonseca, vê em *Feliz ano novo* o “livro da malandragem, da picardia, o que mais se aproxima do tom picaresco que reapareceu em vários autores dos anos de 70”.³⁷ Falando do personagem Mandrake, que circula por boa parte da obra de Fonseca, Ariovaldo tenta precisar alguns traços do pícaro/malandro: “(...) em Mandrake se aliam duas vertentes que estão em todos eles: um certo primitivismo, que se traduz em impulso erótico irrefreável, e o registro de degradação da cidade, onde prazer e violência convivem entrelaçados, o que resulta em ambigüidade psicológica do personagem, sempre pronto a estar em outros lugares, fugindo ou perseguindo”.³⁸

Sem dúvida esse figurino veste bem Mário Picucha, como teremos oportunidade de ver adiante, em detalhes. Por ora, basta reter a insistência do crítico na hipótese levantada por Candido, da qual Mario González também parte, tomando para si a tarefa de propor um percurso possível da Espanha dos séculos XVI e XVII para o Brasil dos anos 70 e 80.³⁹

³⁶ Süssekind, Flora. op. cit., p.54

³⁷ Vidal, Ariovaldo José. op.cit., p.137

³⁸ ibid., p.141-2

³⁹ González, Mario. *O romance picaresco*. SP: Ática, 1988 e *A saga do anti-herói. Estudo sobre o romance picaresco espanhol e algumas de suas correspondências na literatura brasileira*. SP: Nova Alexandria / Embajada de España, 1994

González faz questão de frisar, como um de seus pressupostos, que é imprescindível estabelecer conexões precisas de cada fenômeno próximo ao discurso picaresco com as condições materiais, históricas, de sustentação, pois o romance picaresco seria “o reflexo mediado de uma sociedade”.⁴⁰ Sendo assim, ele reitera o traçado de *Candido* do *Sargento de Milícias* a *Macunaíma*, e deste até *Galvez*, procurando delimitar um contexto socioeconômico:

*E, mais ainda, os traços neopicarescos de Macunaíma ganham importância quando vemos que o terceiro-mundismo da obra ecoa numa série de romances que surgem nos nossos dias. E surgem quando o esvaziamento de um “milagre brasileiro” cria condições sociais que intuimos como sendo equivalentes às daquelas dos séculos XVI e XVII, no murchar do “milagre espanhol” da época.*⁴¹

González faz um sumário do que considera como realizações da vertente neopicaresca da prosa brasileira a partir dos anos 70: *A pedra do reino* (1971), de Ariano Suassuna; o já mencionado *Galvez*; *Meu tio Atahualpa* (1972), de Paulo de Carvalho Neto; *Os voluntários* (1979), de Moacyr Scliar; *O grande mentecapto* (1979), de Fernando Sabino; *Travessias* (1980), de Edward Lopes; *O tetraneto del-rei* (1982), de Haroldo Maranhão e *O cogitário* (1984), de Napoleão Sabóia. Como “Dialética da malandragem” comporta uma certa ambigüidade no que diz respeito à relação entre o *Sargento de Milícias* e a picaresca, González faz o percurso de novo, procurando uma alternativa para estabelecer uma ligação dos malandros brasileiros com a longa tradição européia. Leonardo, no esquema de González, pertence a uma nova categoria de personagens, a manifestação pioneira, no Brasil, “da resposta literária latino-americana ao novo contexto social que se desenha nas ex-colônias de Portugal e Espanha”.⁴² Para Antonio Candido, uma dificuldade seria o fato das *Memórias* se vincularem ao folclore e também à imprensa

⁴⁰ González, M. *O romance picaresco*, p.40

⁴¹ *ibid.*, p.7

⁴² González, M. *A saga do anti-herói*, p. 278

satírica da época. Mario González vê nisso justamente o terreno comum: tanto os pícaros espanhóis como o malandro migraram do populário para um gênero cultivado.⁴³

Em suma, Leonardo teria sido o começo “de uma reinvenção do que foi o pícaro”.⁴⁴ *Macunaíma*, nesse quadro, fica como a matriz da neopicaresca brasileira dos anos 70 e 80.⁴⁵ Esse *boom* de pícaros/malandros brasileiros estaria relacionado à consolidação de uma alta burguesia e, logo abaixo, de todo um exército de pequenos burgueses querendo chegar ao topo. A modernização como projeto das classes dominantes, que começa a ser implantado em 64, seria então, nos termos de González, o contexto da neopicaresca. Uma particularidade local é que o esquema picaresco não raro culminaria numa “transição ao plano quixotesco”.⁴⁶ Ou seja, algumas vezes o pícaro é apresentado como o indivíduo que recusa as opções disponíveis num quadro de hegemonização do pensamento da classe média.⁴⁷ Na opinião de González, *Macunaíma* (sendo portador de uma utopia, ou projeto alternativo, simbolizado pela muiraquitã) seria o precursor desses pícaros-quixotes.⁴⁸ A respeito da novela de Scliar, *Os voluntários* (publicada um ano após *Mês de cães danados*), González sublinha os traços quixotescos e aponta o autobiografismo e a evocação de peripécias da infância e da adolescência do protagonista como a base de uma possível aproximação com a picaresca.⁴⁹

Com certeza, a leitura do conjunto das novelas de Scliar reconduz a esta questão crítica anunciada por Antonio Candido, a persistência do modelo picaresco; particularmente *O centauro no jardim* aparece como um exemplo bastante característico do que Mario

⁴³ *ibid.*, p.286-7

⁴⁴ *ibid.*, p.289

⁴⁵ *ibid.*, p.304

⁴⁶ González, M. *O romance picaresco*, p.76

⁴⁷ *ibid.*, p.82

⁴⁸ González, M. *A saga do anti-herói*, p.303

⁴⁹ González, M. *O romance picaresco*, p.76

González denomina neopicaresca. De modo que pode ser útil tentar uma delimitação mais precisa do território, a partir da contribuição tão clara quanto abrangente de Claudio Guillén.⁵⁰ Adotando a perspectiva mista de historiador da literatura e crítico literário, Guillén segue as pegadas de seu objeto, do século XVI à contemporaneidade, construindo uma distinção entre o gênero picaresco (em abstrato); as novelas picarescas em sentido estrito; as novelas picarescas em sentido mais amplo e, por fim, um mito picaresco, “uma situação essencial ou estrutura significativa derivada das novelas”.⁵¹ Escolhemos considerar as ficções de Seliar como picarescas numa acepção um pouco mais flexível, que é a que concede ao crítico Claudio Guillén a “licença poética” para chegar até nomes como Kafka e Saul Bellow. O modelo (virtual) da picaresca é decomposto por Guillén em oito características básicas. Destas, tomamos a liberdade de citar apenas as mais diretamente relacionadas a *Mês de cães danados*: a novela picaresca se desenvolve no conflito entre indivíduo e ambiente, interioridade e experiência; a novela picaresca é uma pseudo-autobiografia, em que o protagonista ao mesmo tempo apresenta e relembra a própria vida; verifica-se a ênfase no nível material da existência: fome, dinheiro, necessidades sexuais e fisiológicas. O pícaro, quase sempre órfão de pai ou mãe, ou de ambos, costuma ser criado por um tio. Como modalidade do *Bildungsroman*, a novela picaresca mostra o herói na transição da inocência para uma desencantada experiência.⁵²

Acabamos de cotejar, poucos parágrafos atrás, os traços da picaresca enumerados por Antonio Candido com *Mês de cães danados*. Voltamos agora ao ponto de partida, procurando alguns atalhos. Já se falou, mesmo que superficialmente, no autobiografismo e

⁵⁰ Guillén, Claudio. “Toward a definition of the picaresque” in _____. *Literature as system: essays toward the theory of literary history*. Princeton University Press, 1971. p.71-106

⁵¹ *ibid.*, p.71

⁵² *ibid.*, p.78-89

no dado de que, fiel ao figurino do pícaro, Mário é filho ilegítimo, tendo sido criado pela tia em Pelotas. Dois aspectos, porém, ficaram ainda na sombra: aquele relacionado com o que Guillén chama de conflito entre indivíduo e ambiente, passível, em *Mês de cães danados*, de ser observado junto com o viés quixotesco identificado por Mario González, e a ênfase no nível material da existência, manifesta sobretudo no espaço degradado da cidade, que já avulta nos contos de Rubem Fonseca lidos por Ariovaldo. O primeiro aspecto se mostra ao observarmos que Mário Picucha, ao ingressar na Faculdade de Direito, recebendo mesada do pai, o suficiente para alugar apartamento e comprar um “Cadillac rabo-de-peixe”, garante seu lugar na moderna Porto Alegre, mas age, espécie de quixote acanalhado, como gaúcho-guerreiro. Mário enxerga no espaço da cidade as terras da fronteira, as quais deve defender encarniçadamente dos invasores. Assim, quando entra na sala de aula vazia e surpreende o colega Manuel, militante estudantil, pregando um papelzinho com os dizeres “latifundiário sujo” no intocável poncho, Mário virilmente desabotoa o casaco e exhibe ao desafeto a guaiaca (cinto) de que pendem um punhal e um revólver “trinta e dois cano longo”.⁵³ Para advertir o colega, estoura a bala três globos de luz do teto, experiência que o deixa extasiado:

Eu tinha visto um globo de vidro desfazer-se numa chuva de minúsculos cacos. Eu tinha visto a lâmpada brilhar ainda uma vez, com desusado esplendor, antes de se desintegrar. Um sol brilhava em mim, paulista, um rosto resplandescente se aproximava – uma alucinação? Uma revelação? (...) eu tinha o rosto voltado para o alto, eu tinha o rosto – agora estou certo disso, paulista – inundado de luz. (...)

*A esta altura, o corredor estava cheio de gente. Enfiar o punhal na bainha, guardei o revólver no coldre, vesti o poncho e saí, o pessoal abrindo alas. Esporas invisíveis tilintavam enquanto eu caminhava pelo corredor; o tordilho me aguardava lá fora, escoiceando impaciente o chão. Senti cheiro de campo...*⁵⁴

Salta aos olhos, do mesmo modo, o efeito repulsivo das sugestões de sujeira, promiscuidade e decadência do homem e do espaço. O mendigo Mário Picucha é uma

⁵³ Seliar, M. *Mês...*, p.93

⁵⁴ *ibid.*, p.95

figura sórdida, que, com a perna doente, se arrasta pelas ruas e tem como abrigo o poncho enrijecido por várias camadas de poeira e suor. Não destoa do cenário, infestado de ratos, de que se torna um exímio caçador, colecionando os pequenos crânios que lhe servem de adorno, como colar.⁵⁵ Nos dias de agosto de 61, Porto Alegre já é uma cidade decadente. Vagando alucinado, Picucha termina por se albergar num hotel onde, num quartinho dos fundos, depois de passar pelo pátio cheio de lixo e cães sarnentos, encontra baratas e lençóis manchados.⁵⁶

Em certa medida, quixotesca e anacronicamente, Mário leva para Porto Alegre a ideologia desgastada do “centauro dos pampas”. Contudo, o personagem não é portador de um projeto; este está nas mãos dos militantes estudantis e do povo que, nas ruas, tomando posição ao lado de Brizola, pede por reformas.

É profundamente significativo que uma novelinha de 81, *Cavalos e Obeliscos*,⁵⁷ explicita essa, digamos, demanda por heróis pícaro-quixotescos. Na história, a primeira de Seliar voltada para o público juvenil, o precoce Ernesto começa a escrever as façanhas de outro Picucha, o avô, combatente na Revolução de 23, cuja vida, digna de um Barão de Münchhausen, é evocada pelo pai, “um grande contador de histórias”. As narrativas de Ernesto, que até então nunca havia saído da cidadezinha de Potreiros, no Rio Grande do Sul, atraem a atenção de um produtor de TV do Rio de Janeiro (o ano é 1971), em busca de algo diferente para uma telenovela, “um herói regional, por exemplo; e picaresco, algo entre Lampião e Dom Quixote”.⁵⁸ Na verdade, *Mês...* e *Cavalos e Obeliscos* já dão conta do que Renato Ortiz descreve como a apropriação da cultura popular pela indústria cultural e

⁵⁵ *ibid.*, p.106-7

⁵⁶ *ibid.*, p.162-5

⁵⁷ Seliar, M. *Cavalos e Obeliscos*. SP: Ática, 2001 (1ª. edição: Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981).

⁵⁸ *ibid.*, p.11

de turismo. Assim como, no fim das contas, Mário Picucha serve de guia turístico, as histórias de Picucha-Münchhausen, que devem ser da mesma família dos *Casos do Romualdo* de Simões Lopes Neto, vão parar na reserva de idéias capazes de tirar uma atração do sufoco da queda de audiência.

As outras vozes

Não passa despercebida, no modelo elaborado no ensaio “A nova narrativa”, a ousadia da linha que se estende entre os narradores de Rosa e Rubem Fonseca. E esta é também uma das lições duradouras do mestre: Candido, ao enfatizar o “discurso direto permanente e desconvencionalizado”, conduz ao primeiro plano o gesto de ceder a palavra ao *outro*, no caso, os personagens representantes das camadas populares. Tendo sido, no Brasil, as letras um instrumento sempre nas mãos das elites e das ideologias oficiais, a maior permeabilidade do discurso literário às falas populares era um sintoma de transformação; intelectuais, ainda que oriundos dos setores privilegiados, começavam a dar voz, a se aproximar empaticamente do povo. Vale a pena ressaltar, então, que nas reflexões de Antonio Candido o entusiasmo com um livro como *Grande Sertão* se deve menos aos desafios modernistas à forma do romance que a essa impregnação profunda, exigente e sem concessões, dos elementos da realidade brasileira. *Mês de cães danados*, que mostra a intromissão do discurso do gaúcho-proprietário de terras na fala do filho bastardo, vem no quadro da difícil assunção das camadas populares ao estatuto de voz autônoma em nossas letras. Já foi sugerido como a voz de Mário Picucha traz em si, como uma clareira, os rumores das ruas. Não se faz ouvir tanto a sabedoria do pícaro, adquirida com os azares da vida, como os ruídos do espaço público que se colam aos passos do protagonista. Basta

lembrar as intervenções do *Correio do Povo* e os cidadãos na maioria das vezes humildes com que Mário esbarra.

É inegável o diálogo das ficções de Scliar com a vaga hispano-americana do realismo fantástico, recorte que leva, via de regra, a atribuir ao escritor gaúcho posição à margem no quadro da literatura brasileira. Já deve estar claro que o recurso constante ao tronco inaugurado por Candido, que se bifurca nos trabalhos de Schwarz e Arrigucci, se deve a nosso esforço para, como alternativa, mergulhar Scliar no caldo de reflexão sobre os ficcionistas brasileiros. E, com efeito, consideramos como uma das referências centrais, se não a mais importante, para situar a obra de Scliar o debate “Jornal, realismo, alegoria”, citado no início do capítulo. Em meio a questões extremamente férteis e vivas até hoje, é entrevisto um panorama da ficção em que, num jogo de forças entre a singularidade estilizada dos jornais e a vocação totalizante da alegoria, se busca a duras penas reconstituir uma história ainda não escrita.⁵⁹ *Mês de cães danados* formaria, ao lado de *Reflexos do Baile*, *Zero*, *Cabeça de Papel*, *Em câmera lenta* etc., um conjunto passível de ser reordenado segundo os períodos da história recente do país postos em cena.⁶⁰

Flávio Aguiar aponta, como dificuldade da realização de Scliar, o fato de o resgate do episódio político repousar em boa parte nas alusões aos jornais da época, o que lhe parece um empobrecimento.⁶¹ Tem toda a pertinência, sabemos, a menção de Flávio Aguiar aos jornais. O *Correio do Povo* porto-alegrense é personagem de destaque no livro, a ponto de, ao fim, quase tomar a voz do narrador, que, estudante, no tempo da narrativa, assina o jornal e, transformado em mendigo-contador de histórias, se arrasta até a Biblioteca para

⁵⁹ A coletânea *Achados e Perdidos* (SP: Polis, 1979), publicada por Davi Arrigucci pouco depois da realização do debate, contém, notadamente no prefácio e no ensaio “O Baile das trevas e das águas” (sobre *Reflexos do Baile*, de Callado), a elaboração mais rigorosa dessas hipóteses.

⁶⁰ Arrigucci, D. op. cit., p.38

⁶¹ *ibid.*, p.38-9

consultar alguns números. Vejamos mais de perto o procedimento a partir da leitura do trecho que vai da página 127 à 132, na edição utilizada. Bem, não será demais repetir que a narração se faz no movimento da fala de Mário ao Paulista; assim, estão mesclados episódios de agosto de 1961 e referências, podemos dizer, ao contexto da enunciação. Mário fala sobre a calçada onde acabou ficando e responde a curiosidades do interlocutor (*“Moro aqui, paulista”; “O banheiro, paulista? É aquela boca de esgoto, estás vendo?”*).⁶² Depois é que retoma o fio da história, no ponto em que aguarda a amante, Júlia, em seu apartamento de estudante. *“Finalmente ela chegou. Muito bonita, muito elegante, o cabelo arrumado (por quê?) mas agitada – no centro falavam em Jânio, em Lacerda, alguma coisa estava ocorrendo em Brasília”*.⁶³ O foco do discurso de Mário são suas desventuras particulares, surgindo a esfera pública por tabela, já que a crise pessoal tromba na crise política. Desse modo, a renúncia de Jânio é aludida porque aparece nas palavras da amante, a qual relata o burburinho ouvido de passagem no centro da cidade. As vozes do espaço público é como se saíssem pelo ladrão, ou aderissem, por força, ao relato pessoal. Assim é que o casal segue para um teatro de revista decadente. *“À saída do teatro ouvimos o porteiro dizer a um brigadiano que Jânio tinha renunciado. Voltamos para casa. Considerável número de populares bradando viva Jânio concentrava-se diante do Palácio Piratini”*.⁶⁴ É patente como os acontecimentos públicos se justapõem, simplesmente, à narração dos movimentos do protagonista, mas estão lá, nítidos. E é por essa via que o jornal se imiscui, ou seja, quando assoma a esfera pública, na verdade é o jornal que fala. Pois, no dia seguinte, Mário recebe o *Correio do Povo* e lê *“a notícia da cena que havíamos testemunhado e que te contei fazendo minhas as palavras do jornal de hoje – de*

⁶² Scliar, M. *Mês...*, p.127

⁶³ *ibid.*, p.127

hoje, minto (minto muito, paulista? Que achas?); daquele sábado”.⁶⁵ Mário sabe, *a posteriori*, pelo jornal, dos eventos com que esbarrou – é o *Correio* que diz o que acontece. Cabe lembrar, ainda, que, enquanto o herói trafega alheio pela cidade, o *porteiro* comenta com um *brigadiano* a renúncia e *populares* se manifestam diante do palácio. Queremos dizer que, embora o narrador ocupe o lugar do filho bastardo que pensa como senhor de terras, possuindo um ângulo de visão estreito, o trânsito pela cidade faz que se agreguem à fala de Mário a voz do povo das ruas, os humildes, estes sim, testemunhas dos eventos.

Na fala de Mário Picucha, dissemos, como que se abre uma clareira onde ressoam as vozes do espaço público e, em contraste com o alheamento do protagonista, porteiros, guardas e donos de pequenos restaurantes discutem nas ruas a renúncia de Jânio. Poderíamos dizer, com Anatol Rosenfeld em “Reflexões sobre o romance moderno”⁶⁶, que *Mês*, a despeito da primeira pessoa, finca pé na simultaneidade da vida coletiva ou, por outra, se estabelece um atrito entre o centro pessoal (Mário) e o “redemoinho da vida metropolitana”. De qualquer modo, parece se adequar ao herói, resguardadas as oscilações e matizes, a imagem de uma “consciência tragada pela vaga da realidade coletiva”.⁶⁷ Rosenfeld alude, nesse caso, a experiências como *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin (1929), livro de que Walter Benjamin parte para situar a crise do romance, articulada na contraposição entre esse gênero e a narrativa. Ao romance, forma que guarda a particularidade de estar completamente divorciada da tradição oral, Benjamin contrapõe a narrativa, “o espírito épico em toda a sua pureza”.⁶⁸ Note-se que o termo *épico*, aqui,

⁶⁴ *ibid.*, p.129

⁶⁵ *ibid.*, p.132

⁶⁶ Rosenfeld, Anatol. “Reflexões sobre o romance moderno” in _____. *Texto/Contexto*. SP: Perspectiva/INL, 1973

⁶⁷ *ibid.*, p.93-6.

⁶⁸ Benjamin, Walter. “A crise do romance. Sobre *Alexanderplatz*, de Döblin” in _____. *Obras Escolhidas I. Magia e técnica, arte e política. Ensaaios sobre literatura e história da cultura*. SP: Brasiliense, 1994. p.55

abrange um conjunto de noções como o vínculo com a tradição oral e a fusão entre a voz narrativa e a comunidade. O narrador, anônimo, não se destaca do grupo, antes compõe com ele um todo orgânico. Bertold Brecht e o teatro épico estão na base dessas reflexões de Benjamin, devendo-se entender o “espírito épico” no quadro das experiências brechtianas. A prosa de Döblin, assim, representaria o afastamento da tradição escritural do romance, cujo paradigma é Flaubert, em favor da “espuma da linguagem verdadeiramente falada”⁶⁹ que, inclusiva, faz que o texto se dê pela montagem de fragmentos da vida cotidiana. Ora, nesse painel composto de *ready-made objects* (cartazes, notícias, anúncios, pedaços de conversas), deslocado dos ambientes privados para o espaço público, onde os dramas individuais se retraem face aos movimentos coletivos, Brecht identificaria os procedimentos de seu teatro.

Como buscamos mostrar ao longo do capítulo, são vários, e de origem diversa, os traços que confluem no narrador de *Mês*. A expansão da fala, que leva de roldão o que vai pelo caminho, piadas, notícias de jornal, cultura de almanaque, comentários sobre transeuntes, torna lícita a incursão pela “crise do romance” benjaminiana. Já foi sugerido como Walter Benjamin, principalmente pela via do papel da oralidade, foi lido por críticos brasileiros. Roberto Schwarz, empreendendo estudar as especificidades do realismo entre nós, observa que, em alguns romances de Alencar, como *Til* e *O Tronco do Ipê*, a proximidade do “causo”, avizinando a dicção do narrador da fala comum e afastando a elaboração artística dos moldes do grande realismo europeu, favoreceu um realismo entendido como pesquisa das circunstâncias brasileiras. Paradoxalmente, o “causo”, que remete a um repertório universalista e a-histórico, era o modo propício a uma escrita atenta

⁶⁹ *ibid.*, p.56

a nossas particularidades locais e históricas. O repertório das narrativas tradicionais era expressão do sistema que regia as relações sociais. Já o individualismo burguês à Balzac só poderia ficar posticho.⁷⁰ Davi Arrigucci, de certo modo já devedor do legado de *Ao Vencedor as Batatas*, acha que *Grande Sertão* reencena esse parto difícil das formas cultas no seio dos falares brasileiros. Estamos, claro, entre discípulos de Antonio Candido, para quem os encontros entre literatura e história, literatura e sociedade, se dão, mais que no nível dos temas, na articulação entre os elementos formais. A pesquisa da aclimação sobretudo do realismo em solo brasileiro, minuciosa em Schwarz, mais fluida em Arrigucci, é central dentro da tradição crítica visitada por nós. Nessa linha, as reflexões sobre a historicidade dos textos literários têm seu finca-pé no encontro de águas entre formas tradicionais, pré-modernas, e os gêneros cultivados.

O recorte sobre a obra de Moacyr Scliar obedeceu, a princípio, a um critério de assunto: foram selecionados livros que põem em cena períodos específicos da história do país. Entretanto, vimos fazendo esforços para situar a forma de *Mês de cães danados*, com poucas menções ao evento histórico em si, o movimento da Legalidade. O que se espera é que tal método leve a surpreender a questão em seu ângulo decisivo, qual seja, a do tipo de ficção realizado a partir desta matéria, a história recente (e também a não tão recente) do Brasil. Todavia, como ficará mais claro nas próximas páginas, Scliar vai ficando cada vez mais atento a assuntos, o que se revela pelo diálogo, inscrito na ficção, com historiadores e pela já mencionada cristalização de uma autobiografia, cujos marcos são sempre eventos da história do país. De certa maneira, ao passo que o modelo do romance picaresco/ de formação se estabiliza, os assuntos se diversificam inclusive pelas apropriações da

⁷⁰ Schwarz, R. “A importação do romance e suas contradições em Alencar”, op. cit., p.59-64

historiografia, o que nos leva a continuar a ler as novelas com muita atenção para o encontro da forma com o(s) assunto(s).

2. Através do Brasil

Em paralelo ao desdobramento nas atividades de escritor e médico sanitário, uma constante na trajetória de Moacyr Scliar é o desdobramento de sua produção em textos para a imprensa, ficção para jovens, artigos em obras coletivas e ensaios próximos a uma linha para-universitária, de divulgação científica. Para além do fato de o universo ficcional de Scliar ostentar as marcas do trabalho na medicina social, é de notar que a proliferação de textos acusa uma realimentação recíproca, em que materiais se deslocam entre ensaios, novelas para adolescentes e a parte que poderíamos tomar aqui, com um grão de ironia, como “literatura propriamente dita”. Ou seja, uma faixa prestigiada, ocupada pelos contos e novelas, tem lastro no trabalho *hard* na área infanto-juvenil, largamente consumida pelas escolas, e em livros de divulgação como *Cenas Médicas* e *A condição judaica*. Essa colaboração entre gêneros, constituindo um dado da atividade do autor, ilumina muitos aspectos de sua ficção, principalmente, ao que parece, dos anos 80 em diante. Dessa maneira, talvez seja de bom aviso olhar para o que está em torno de *Cenas da vida minúscula*, aquilo que, mesmo por uma questão de datas, faz parte da mesma fornada.

Na verdade, com *Cenas da vida minúscula* já entramos pela década de 90, pois a novela foi publicada em 1991, ainda pela L&PM. No conjunto das novelas, é antecedida por *A estranha nação de Rafael Mendes*, de 1983. Em 92, já pela Companhia das Letras, sai *Sonhos Tropicais*. No terreno dos ensaios, podemos situar ao lado de *Cenas A condição judaica: das tábuas da lei à mesa da cozinha* e *Do mágico ao social: a trajetória da saúde pública*, ambos publicados pela L&PM em 1985 e 1987, respectivamente, além de *Cenas Médicas*, este pela editora da UFRGS, no ano seguinte. Na ficção para jovens, basta

lembrar *Introdução à prática amorosa*, que Scliar escreveu para a Série Diálogo, da editora Scipione, em 1988, e *Pra você eu conto*, publicado em 1990 pela editora Atual, na Série Transas e Tramas. Vemos, num processo de leitura também embaralhado entre os vários gêneros, que seria possível montar uma tríade a partir de *Cenas da vida minúscula*, *Do mágico ao social* e *Introdução à prática amorosa*. Esse conjunto pode figurar como que uma amostra do movimento de realimentação nos textos de Scliar, em que matérias, visões e interpretações dançam em ciranda. Se não, vejamos. Para facilitar, primeiro na ordem cronológica.

A divulgação científica

Nos últimos dez, quinze anos, séries como Princípios e Fundamentos, da editora paulista Ática, se consagraram como padrão na linha para-universitária ou, empregando o termo de modo mais ou menos livre, de divulgação científica. Via de regra, um professor universitário, já dono de um currículo significativo de publicações e pesquisas, é incumbido de escrever sobre o tema em que é especialista. Os volumes normalmente não chegam a cem páginas e, ao fim de alguns breves capítulos, o leitor encontra um Vocabulário Crítico e Bibliografia Comentada. Apesar do caráter introdutório, os textos remetem a reflexões e fontes prestigiadas na instituição universitária, guardando também traços das tendências a que se filia o autor. Scliar assina três obras ligadas a esse veio: *A condição judaica*, publicada em 1985 pela editora gaúcha L&PM na coleção Universidade Livre; *Cenas médicas: pequena introdução à história da Medicina*, saída dentro da série Síntese Universitária, da editora da UFRGS, em 1988; mais recentemente, em 2001, temos *Judaísmo: dispersão e unidade*, da coleção As Religiões na História da editora Ática. *Do*

mágico ao social, embora não faça parte de uma série expressamente destinada ao público universitário, também se inscreve nesse modelo. Em 111 páginas, Scliar refaz o percurso histórico da Medicina, mostrando o desenvolvimento do conceito de “corpo social” e das práticas em torno dele. A sucessão dos momentos, desde a Antigüidade, se faz acompanhar, mais ao fim, de um sumário de questões relativas ao exercício da medicina social em nossos dias. Como nas séries da Ática, encerra o volume um “Jargão da Área”. Vale a pena registrar as fontes a que o autor recorre, sempre referidas em notas de rodapé: além de material variado extraído de revistas especializadas, encontramos historiadores brasileiros como Laura de Mello e Souza (*O Diabo e a Terra de Santa Cruz*), Alcir Lenharo (*Sacralização da Política*) e Nicolau Sevcenko (*A revolta da vacina. Mentres insanas em corpos rebeldes*), além de obras já clássicas de Michel Foucault, Eric Hobsbawn e Philippe Ariès. Não faltam casos saborosos dos tempos heróicos da medicina e, é claro, referências literárias, como Kafka e Charles Dickens. O caminho é do mágico ao social, isto é, das práticas terapêuticas como rituais inscritos na esfera do sagrado à saúde pública contemporânea, que toma consciência das contradições do espaço social.

A ficção juvenil

Autores como Ricardo Ramos, Paulo Leminski e Vilma Arêas, ligados a nossa “cena” contemporânea, comparecem na Série Diálogo, proposta editorial de ponte entre ficcionistas brasileiros e o público juvenil situado entre o que hoje se denomina ensino fundamental e médio. A apresentação não escapa ao modelo consagrado pelas séries paradidáticas: o texto vem acompanhado de prefácio assinado pelo autor e pela conhecida ficha de leitura, que fala das “muitas direções” da obra literária e encaminha uma discussão

com vistas ao posicionamento crítico diante da realidade. Moacyr Scliar, no prefácio a sua *Introdução à prática amorosa*, começa por lembrar o duplo papel de médico e escritor, resumindo sua formação:

Minha vivência como médico influenciou fortemente meu trabalho literário. A experiência da doença, do sofrimento, da morte mudou radicalmente minha visão de mundo. De outra parte, meu trabalho como sanitarista revelou-me uma realidade social que eu, egresso de uma família de classe média, não conhecia. No hospital para tuberculosos em que trabalhei, e nas vilas populares da Grande Porto Alegre, entrei em contato com um outro Brasil, o Brasil da pobreza absoluta, o Brasil do desamparo total, o Brasil da marginalidade.¹

E é justamente de formação que fala o livrinho, dos anos de aprendizado de um jovem médico:

É um verdadeiro aprendizado, e é desse aprendizado que fala Introdução à prática amorosa. O aspecto de aprendizado é ainda mais realçado pelo fato de que quem dá o depoimento, através de uma aula inaugural na Faculdade de Medicina, é um professor, alguém que não só é um médico, mas também tem a seu cargo preparar futuros médicos. Ele conta a história da Medicina, que é o seu tema, mas fala também de sua história pessoal, porque, na evolução pessoal de cada médico, há uma espécie de recapitulação da trajetória da Medicina, no sentido de que a arte de curar precisa renascer cada vez que um estudante se aproxima, tímido ou arrogante, interessado ou enfadado, do seu primeiro paciente.²

A relação é curiosa. *Do mágico ao social* discute a Saúde Pública em moldes para-universitários, com apoio de literatura especializada e todo um embasamento em áreas como história, política e antropologia. *Introdução à prática amorosa*, cujo público previsto são os adolescentes, encena a fala de um professor universitário, uma *aula*, em que se insinua um mini-romance de formação. Nesse caso, a mesma matéria, a história da Medicina, é modulada num entrecho ficcional, o qual não deixa de reter o empenho didático. No nível dos assuntos, é fácil discernir as informações que migram do ensaio para a novelinha: o desenvolvimento da microscopia nos Países Baixos³, Hipócrates de Cós⁴, as

¹ Scliar, Moacyr. *Introdução à prática amorosa*. SP: Scipione, 1990, 2ª.ed. p.3

² *ibid.*, p.4

³ *ibid.*, p.30

⁴ *ibid.*, p.36

pestes na Idade Média⁵, John Snow⁶. O que sobressai, porém, é que nos dois livros vigora o mesmo argumento, ou *interpretação*. Em *Do mágico ao social*, Scliar vai da terapêutica conduzida por xamãs e feiticeiros, passa pelo empirismo até a observação científica, esta problematizada, no espaço público, pelo confronto com outros saberes. O Dr. Alexandre Gusmões, por sua vez, profere uma aula inaugural sobre a história da Medicina, de que se projeta o depoimento pessoal ilustrativo daquele confronto. O jovem médico em formação, no apartamento de sua bem-situada família de classe média, se relaciona com a empregada-curandeira, discriminada e presa por charlatanismo. Está colocada, didaticamente, a convivência entre um saber oficial, socialmente legitimado e dominado por poucos, e aqueles postos à margem, mas que, subterraneamente, atuam respondendo a carências reais.

Outra vez, o narrador

Vimos que *Introdução à prática amorosa* é uma fala, em cujo fluxo se misturam a informação e o depoimento, este também colorido pelas tintas da aventura que costuma permear a história de uma formação. O último livro da tríade, *Cenas da vida minúscula*, absorve tanto a carga erudita dos relatos de sacerdotes e epidemias como o aspecto da narração conduzida numa fala contínua, que é aliás desdobramento do discurso de Mário Picucha em *Mês de cães danados*. Como anunciado na Introdução, essa primeira pessoa que atravessa as novelas é um dos pontos de ancoragem da análise, e é por ela então que tentaremos começar o percurso por *Cenas*.

Não é pouco o que hoje sei. É assim que o narrador inicia e conclui sua fala. Como um refrão, a frase retorna várias vezes e contém o que poderíamos chamar de *ethos* do

⁵ *ibid.*, p.36

⁶ *ibid.*, p.55

narrador. Se, em *Mês de cães danados*, Picucha é um contador de casos a entreter um forasteiro, *Cenas da vida minúscula* à primeira vista mostra um solilóquio, uma intrincada recapitulação de experiências à luz de conhecimentos recém-adquiridos. Um homem que *sabe* revê os tempos de inocência, esquema que, por certo, também está em *Mês*. Já foi sugerido no capítulo anterior que a denominação “Mário Picucha”, sendo auto-atribuída (“Queres saber o meu nome? Bom...Que nome vou te dar? Milton, está bem? Ou Artêmio? Ou preferes Mário? Preferes Mário. Muito bem. Tens bom gosto. Mário, então. (...) Não tenho sobrenome, mas posso te arranjar um apelido. Apelido sempre é bom, dá à história um tom pitoresco, um ar regional. (...) Então o meu apelido é Picucha. Mário Picucha.”⁷), institui a *persona* do narrador e como que inaugura a fala. De modo paralelo, a alcunha “Baixinho” recobre o anonimato da voz que em *Cenas* é o suporte da narração. Diversas vezes, Baixinho comenta o próprio discurso:

*O que tento fazer é organizar de maneira coerente acontecimentos que ultrapassam não apenas o âmbito de minha existência – curta; estou com vinte e sete anos, menos, portanto, que muitos anciões; vivo num país onde muitas crianças morrem antes de atingir o primeiro ano de vida – mas abrangem milênios.*⁸

*Se este descendente de Habacuc que aqui monologa*⁹

*Custo a admiti-lo, mesmo porque soa estranha e diferente – mas é minha voz. Estou falando sozinho, coisa que às vezes me acontece quando evoco o Livro das Origens: tenho com essa obra um diálogo constante.*¹⁰

*Pitagóricos... Mas que história é esta agora? Minha leitura do Livro das Origens nunca se fez sem perplexidades. De repente apareciam coisas como essa – colônia de pitagóricos – que para mim soavam tão intrigantes e misteriosas. Só recentemente, com o auxílio de uma enciclopédia recém-adquirida (mas não é à enciclopédia que devo toda a minha formação, em parte, ao menos), entendi esse trecho do livro.*¹¹

*(...) desde que aprendi a ler, leio tudo, é parte da estratégia de sobrevivência.*¹²

*Não pode haver julgamento, quando há história que puxa história, história que contém história.*¹³

⁷ Scliar, M. *Mês de cães danados*. p.8

⁸ Scliar, M. *Cenas da vida minúscula*. Porto Alegre: L&PM, 1998, 2ª. ed. p.7

⁹ *ibid.*, p.28

¹⁰ *ibid.*, p.37

¹¹ *ibid.*, p.42

¹² *ibid.*, p.138

¹³ *ibid.*, p.241

*Como aquelas mensagens gravadas que os agentes secretos recebem nos filmes de TV, a narrativa – imaginária ou não – que subsidia o processo está programada para se autodestruir, interrompendo o fluxo de energia que deveria mover as engrenagens da justiça. (...) Mas, um momento! A história ainda não terminou, não deve terminar.*¹⁴

O Baixinho representa, nesta trilha pelas novelas de Scliar, a segunda aparição do narrador-leitor. Mário Picucha lia para o Paulista as notícias de velhos números do *Correio do Povo*, o que o habilitava a dizer o que foi o Movimento da Legalidade. Agora, um certo *Livro das Origens* vai sendo evocado e glosado pelo Baixinho, naturalmente com o auxílio de toda a bagagem adquirida na televisão, no cinema, nas portas de sanitários públicos e quem sabe também no *Reader's Digest*. Num dos trechos citados acima, está a enciclopédia, peça fundamental na construção da “cultura” do narrador; daí o refrão “não é pouco o que hoje sei”, piscadela do esperto consumidor de informações. De fato, é preciso dispor de uma enciclopédia para narrar milênios de aventura humana, em que despontam Salomão, Pitágoras, Fracastoro, Pico Della Mirandola, Rabelais, golens, feiticeiras, amazonas. É divertido ver como o ritmo dos casos extraídos de um acervo erudito se aproxima da agilidade de *Do mágico ao social*, livrinho que vence o desafio de contar o desenvolvimento da Saúde Pública em cem páginas. É mais divertido ainda imaginar que Scliar aproveitou o material de pesquisa para escrever a novela. Pelo menos é o que fazem suspeitar algumas marcas. Em *Do mágico ao social* há a alusão a um certo Fracastoro, autor de um tratado em versos sobre a sífilis.¹⁵ Eis que o Baixinho, rememorando o Livro das Origens, depara com o encontro de seu antepassado Habacuc com um solícito Fracastoro:

(...) Procurou em Verona a maior autoridade sobre o assunto, Girolamo Fracastoro, cujo livro Syphilus, siue Morbus Gallicus, A sífilis ou o mal gálico havia lido. Este poema narra a história de um jovem

¹⁴ *ibid.*, p.242

¹⁵ Scliar, M. *Do mágico ao social. A trajetória da saúde pública*. Porto Alegre: L&PM, 1987. p.24-5

pastor, Syphillus, que insulta Apolo; amaldiçoado pelo deus, vê sua carne apodrecer, seus dentes caírem e usa voz se extinguir. Habacuc decidiu ficar em Verona até se curar.

Fracastoro era um homem culto; astrônomo, físico, geólogo e geógrafo. (...) ministrava a Habacuc uma infusão de guaiaco – um remédio dos índios da América, da mesma América da qual, dizia-se, os marinheiros de Colombo haviam trazido a sífilis. Novo mundo, novas doenças – e novos tratamentos.¹⁶

Como na *Introdução à prática amorosa*, fica evidente que a matéria, embora reinserida num texto ficcional, mantém o estatuto de informação. Nós, leitores, ficamos sabendo quem foi Fracastoro, que livro escreveu, além de sermos brindados com uma notação sobre os reflexos dos descobrimentos na Medicina européia. É dessa maneira que o narrador-leitor vai ganhando o caráter mais específico de narrador-leitor de enciclopédias – no próprio discurso está patente a disponibilização rápida de informações, reunidas numa vulgata de fácil acesso. O Baixinho conta uma história que abrange milênios, recorrendo para tanto a todas as fontes possíveis, enquanto Mário Picucha é “de um tempo que já passou”, “do dezoito de agosto de 1961”¹⁷, e por isso só precisa do *Correio do Povo*.

Cenas da vida minúscula, publicado já no começo dos anos 90, corresponde a um ponto avançado no movimento de expansão da narrativa de Scliar, referido na Introdução. Expande-se a *duração*, as referências quase se atropelam numa fala que, contraditoriamente, dispõe de pouco tempo. Talvez, ao invés de expansão, uma palavra mais exata seja *distensão*, esta visível no estilo mesmo. No nível mais óbvio, vemos que o texto está respingado de falhas de revisão, como os romances de Jorge Amado. Assim, esbarramos em não tão raras crases fora de lugar (“chegar à uma clareira”¹⁸), vírgulas empregadas em desacordo com a norma culta (“A americana diligente, tomava notas e fazia perguntas”¹⁹, “deve estar dormindo, ainda que eu ouça, de vez em quando um abafado

¹⁶ Scliar, M. *Cenas...*p.58-9

¹⁷ Scliar, M. *Mês de cães danados*. p.6-7

¹⁸ Scliar, M. *Cenas...*p.95

¹⁹ *ibid.*, p.111

gemido”²⁰) e simples problemas de grafia ou gralhas de revisão (“François Robelais”, em vez de Rabelais²¹). Bem, por aí ficamos no campo do anedótico e da maldade, sendo bom lembrar que a língua portuguesa não está em perigo nem a literatura brasileira abalada por práticas aviltantes. Vamos pensar nesses deslizos, apenas, como sintoma do relaxamento da linguagem, cujo substrato, a oralidade, vai deixando as frases apositivas, parênteses longos, intercalações.

A fala do Baixinho, tal como a de Picucha, acontece em tempo e lugar definidos. Faltando quinze minutos para o meio-dia, num dia do mês de abril em 1984, o narrador descansa em seu apartamento na cidade de São Paulo. Ao que tudo indica, tem a tarde livre. A namorada, Glória Nicoletti, virá buscá-lo à noite para um jantar em outro apartamento paulista de classe média, onde são esperados por Naum e Clara. Tendo recebido considerável herança, Glória vive de rendimentos e aplicações financeiras, ao passo que o comerciante Naum está em apuros. O encontro entre os dois casais tem, portanto, objetivos práticos. Glória entra com o capital para revigorar os negócios de Naum e ainda arranja uma posição respeitável de sócio para o namorado amazonense, meio deslocado na metrópole. O solilóquio do Baixinho, assim, se prolonga da tarde livre no apartamento até o trajeto no automóvel Del Rey de Glória e o succulento strogonoff, acompanhado de arroz e salada César, servido por Clara no jantar. Nesse sentido foi dito acima que o narrador dispõe de pouco tempo, pois, a séculos de aventuras, corresponde a tarde de ócio e o compromisso da noite.

A história é, realmente, bem longa. Para recapitular sua vida, explicando a atual condição de amazonense recém-instalado em São Paulo, Baixinho precisa começar pela

²⁰ *ibid.*, p.151

²¹ *ibid.*, p.59

corde do rei Salomão. É pouco agradável, e freqüentemente inútil, parafrasear toda uma série rocambolesca de aventuras, cabendo ao analista, para tornar a exposição compreensível, extrair uma linha básica. Vamos lá: O rei Salomão, no leito de morte, delega a Habacuc, um de seus incontáveis filhos, uma tarefa que, talvez, trará novo alento ao ancião. O jovem terá de seguir pelos ares, com a fabulosa águia do pai, até o país das Amazonas, onde encontrará a mulher que representa o supremo objeto de desejo do lúbrico rei. Aqui, entra o motivo freudiano da revolta contra o pai. Até então melancólico e solitário, Habacuc resolve descumprir as ordens e partir, sim, em busca do próprio desejo, o de tornar-se mágico criador de um ser vivo. Está fundada a linhagem de magos frustrados, obcecados por conhecer o segredo da Criação. Destes, o último elo é outro Habacuc que, na florescente Europa do século XVI, está próximo de realizar a vocação dos antepassados.²²

O polígrafo

Perto de trinta páginas²³ são dedicadas às perambulações de Habacuc pela Europa do Renascimento, as quais terminam no Brasil, em plena selva, onde permanece até a morte o velho mago, após o naufrágio de sua caravela no “rio das amazonas”, “não longe do lugar onde hoje está Manaus”.²⁴ Nesse episódio, principalmente, reatamos com o que nos chamara a atenção em *Do mágico ao social*. O cruzamento de história da ciência, das mentalidades e do cotidiano cai em cheio, quem diria, no solilóquio do Baixinho. É claro, no livro para-universitário as referências são explícitas, projetando-se em *Cenas* a sombra das interpretações. É possível, por exemplo, cotejar o modo como é descrita a Europa do

²² Berta Waldman, no livro *Entre passos e rastros* (SP: Perspectiva: Fapesp: Associação Universitária de Cultura Judaica, 2003), na parte dedicada a Scliar, discute brevemente *Cenas da vida minúscula*, fechando o foco sobre os modos de apropriação do material bíblico e da Cabala (“A Cabala no Amazonas”, p.104-6).

²³ Scliar, M. *Cenas da vida minúscula*. p.53-80

²⁴ *ibid.*, p.79

século XVI na novela e no capítulo “O olhar empírico”, de *Do mágico ao social*.²⁵ Com efeito, não deixa de ser notável a síntese do tempo em que viveu Habacuc:

Chamava-se, e não por coincidência, Habacuc; e viveu no cenário e na época ideais. A Europa do século dezesseis era um lugar extraordinário: ali pululavam alquimistas, cartógrafos, astrólogos, astrônomos, bruxas, cabalistas, geômetras, utopistas, artistas, feiticeiros, navegadores, místicos, financistas, curandeiros, arquitetos. Novos inventos surgiam a todo instante. Os canhões derrubavam as muralhas medievais, a imprensa difundia novos conhecimentos, barcos sulcavam os mares em busca de terras desconhecidas; através das lunetas, olhos percorriam a abóbada celeste procurando os segredos do infinito, enquanto o relógio mecânico, um dos engenhos da época, marcava inexoravelmente o tempo.

A atmosfera estava saturada de desejos para os quais parecia não haver limite; todos os nobres, todas as cortesãs, tinham sífilis; pelos rios deslizava a Nau dos Insensatos levando para regiões longínquas aqueles cujo delírio tinha ultrapassado o limite do suportável.

*Uma Europa febril, possuída por visões de imaginações incendiadas. Deste ebulliente cadinho de fantasia e de ciência, pretendia meu antepassado Habacuc haurir a inspiração de que necessitava para realizar a tarefa que mobilizara os corações e as mentes de seus ancestrais: criar um ser vivo.*²⁶

O trecho é uma verdadeira introdução, no sentido didático mesmo, aos episódios envolvendo a personagem. É mantido o ângulo privilegiado por Scliar também na *Introdução à prática amorosa*: o conflito e a impregnação mútua entre fantasia e ciência, exemplarmente corporificados na simbiose entre as “visões de imaginações incendiadas”, cujo ponto de fuga era o Novo Mundo, e o ritmo acelerado dos aperfeiçoamentos técnicos. Habacuc, redentor de antiqüíssima estirpe, é homem de sua época. Decide buscar a América, então o espaço do Novo e da Criação:

-Sim, acho que ela tem razão. A Europa está corrompida demais, já não há mais lugar para milagres, aqui. Deves abandonar este continente, Habacuc. Faz como Colombo, ou como Rafael Hythlodae: vai para oeste, para o Novo Mundo. É lá, na direção da Atlântida, que fica a Utopia: quem o diz não sou eu, é Morus. Lá tudo é possível inclusive criar a vida. Dizem que naquelas terras todos os prodígios acontecem...Vai para a América, Habacuc!

*Naquela noite Habacuc lembrou uma conversa que tivera, quarenta e cinco anos antes, com um navegador espanhol chamado Francisco Orellana. Este homem acompanhara Pizarro na expedição ao Peru, em 1541; designado pelo Conquistador para obter provisões, desertara, e descera o Napo até o Amazonas. A Habacuc descrevera, com arroubos de linguagem, imensas florestas, de árvores gigantescas; flores de inusitado colorido; animais estranhos; aves que voavam sem cessar, que punham ovos no ar e no ar os chocavam.*²⁷

²⁵ Scliar, Moacyr. “O olhar empírico” in _____. *Do mágico ao social: a trajetória da saúde pública*. Porto Alegre: L & PM, 1987. p. 16-31

²⁶ Scliar, M. *Cenas da vida minúscula*, p.53

²⁷ *ibid.*, p.77

É evocado, de forma conspícua, o imaginário dos descobrimentos e a chegada de Habacuc à intocada selva amazônica, no século XVI, onde enfim se torna Criador, inscreve a novela na linhagem das Redescobertas do Brasil. Baste, por ora, a lembrança de uma bela imagem-síntese das conotações que as terras brasileiras iam ganhando no discurso europeu:

*Já não sou mais Habacuc, pensava ele, olhando as unhas dos pés, parasitadas de fungos, sou outro. (...) “Estou envelhecendo; logo morrerei, de malária ou de velho; meu corpo, nesta terra sepultado, servirá de adubo para as plantas.” Isso era o que provavelmente pensava; o Livro das Origens é omissa a respeito, mas de que outra coisa poderia estar cogitando o mago, diante de um cenário em que vida e morte se superpunham, orquídeas florescendo em troncos apodrecidos?*²⁸

Orquídeas florescendo em troncos apodrecidos. Doença, morte, fertilidade, renovação. O recém-chegado contempla a coabitação grotesca dos seres, que morrem para nutrir vida ainda mais exuberante e consumidora. Habacuc *é outro*, e pisa em solo propiciador de diversidade e metamorfoses, como a gigantesca planta carnívora que engole a amazona, corporificação dos sonhos do lascivo patriarca.²⁹ Essas imagens hiperbólicas dialogam com os mitos zoológicos dos conquistadores da América e os relatos dos primeiros viajantes, historiados na década de 30 por Afonso de Escagnolle Taunay.³⁰ Nas últimas décadas, tem crescido o interesse por esse tipo de material, graças à voga da história das mentalidades e outras tendências que enfatizam a circulação dos discursos, como o novo historicismo do norte-americano Stephen Greenblatt. Tudo indica que Moacyr Scliar é freqüentador assíduo dessa produção; já tivemos ocasião de observar que o livro da historiadora Laura de Mello e Souza, *O Diabo e a Terra de Santa Cruz*, está citado em *Do mágico ao social*.

Está claro que o repertório das imagens do Novo Mundo se encontra sedimentado, nas várias esferas da cultura, para além dos trabalhos historiográficos modernos. Nossa

²⁸ *ibid.*, p.82

²⁹ *ibid.*, p.89

³⁰ Taunay, Afonso de Escagnolle. Matos, Odilon Nogueira de (apresentação). *Zoologia Fantástica do Brasil* (séculos XVI e XVII). SP: Edusp / Museu Paulista, 1999.

hipótese, porém, é de que a produção de Scliar em boa parte está mediada, digamos assim, por essa bibliografia, dado que estaria relacionado ao estatuto conquistado pelo escritor nas duas últimas décadas. Se se consideram as crônicas da coluna “Cotidiano Imaginário”, no jornal *Folha de São Paulo*, as resenhas de livros na revista *Veja*, além dos ensaios e novelas para jovens, estas sempre publicadas com constância, e em mais de uma editora, o autor aparece na antiga figura do polígrafo, aquele que “escreve sobre matérias diversas”, na definição do Dicionário. O escritor, na sua face de polígrafo, tem acentuada a dimensão pública do ofício ou, por outra, a ele é atribuída determinada quota de prestígio e autoridade, que o habilita a divulgar conhecimento, emitir opiniões na imprensa, legitimar autores novos e ser presença assídua em congressos. No caso de Scliar, a consolidação da figura pública parece dever bastante ao trabalho como médico sanitarista e, também, à condição de judeu, filho de imigrantes. O ficcionista, já reconhecido, se sente solicitado a assumir como que um papel de orientador, ainda mais pelo fato de ocupar lugares em que gravitam questões especialmente sensíveis no país.

Nesse quadro, podemos situar melhor o movimento de expansão identificado na Introdução. Como foi dito, as novelas da década de 70 formam um conjunto bastante coeso. Todas (*A guerra no Bom Fim*, *O exército de um homem só*, *Os deuses de Raquel*, *O ciclo das águas*, *Mês de cães danados*, *Doutor Miragem* e *Os voluntários*) têm como matéria Porto Alegre, espaço em cujo primeiro plano estão ora os estrangeiros, notadamente os de origem judaica, ora as desigualdades sociais e conflitos urbanos. Em síntese, nesse momento Moacyr Scliar ainda tem como matéria primordialmente a sua experiência. Como se costuma dizer, ele ainda é um ficcionista que só fala a partir do que conhece, do que testemunhou. Sintomaticamente, *O centauro no jardim*, de 1980, identificado neste trabalho como marco do movimento de expansão na ficção do autor, é protagonizado por

um filho de imigrantes judeus russos, nascido numa pequena fazenda em Quatro Irmãos, interior do Rio Grande, que empreende a “escalada” rumo à condição de membro da classe média alta em São Paulo – o livro, abrangendo o período de 1935 a 1973, recupera a história da imigração (na primeira parte) ao mesmo tempo que começa a desenhar os painéis sintéticos da história do país³¹. Um livro como *Cenas da vida minúscula*, por seu turno, passa pela Europa do século XVI, por São Paulo e pela Amazônia. A diversidade das matérias é um dos sintomas de que, agora, está em cena antes o homem de idéias, o polígrafo, que o escritor nutrido pelo torrão natal e pela própria biografia. Tais considerações sustentam a hipótese de que, ao longo dos anos, Moacyr Scliar, como escritor, teve seu estatuto modificado. A crônica de Porto Alegre vai cedendo espaço às visões de síntese, panoramas que devem abranger o país. O centauro Guedali, em 80, chega ao eixo Rio-São Paulo e às benesses e mazelas do Brasil moderno. De certa maneira, *Cenas* tem algo da novela filosófica, em que sobressai o comentário desabusado mirando as esferas elevadas da cultura. O livre jogo de idéias, em que se mobiliza, com leveza, todo um arsenal erudito, faz lembrar a sátira. Scliar, na pele do satirista, vai-se fazendo mais e mais *leitor*, para quem a ficção é uma forma de comentário. E, nesse sentido, a matéria das novelas fica mais decisivamente mediada pelo repertório livresco de que dá mostras uma obra de divulgação como *Do mágico ao social*.

A tópica das terras brasileiras e o *outro*

O episódio seguinte das aventuras de Habacuc, após o naufrágio no “rio das amazonas”, constitui um comentário ao *topos* da fertilidade da terra. Como dizíamos,

³¹ Berta Waldman já assinala esse importante aspecto: “O texto de Scliar oscila entre o romance que enfoca a micro-história familiar e aquele que desdobra grandes painéis históricos”. *O centauro no jardim* estaria “no meio-fio entre essas duas tipologias” (*Entre passos e rastros*, op. cit., p.123-4).

tentando parafrasear o enredo, Habacuc permanece na selva com alguns tripulantes que, não mais satisfeitos apenas com as opulentas árvores frutíferas, fazem uma exigência: já que Habacuc é um mago, conhecedor dos segredos da criação, deve usar seus poderes para lhes ofertar uma mulher. Os marinheiros, sem poder aceitar as veementes recusas, cavam um grande buraco e lá enterram o ancião, de pé, até o pescoço.³² Surpreendido, Habacuc nota que o contato com a terra propicia aos poucos algo como uma transfiguração:

*Para esta tranqüilidade, para este bem-estar, sem dúvida colaborava muito o contato com a terra, que, ao contrário de outras que conhecera, não era fria e seca, mas sim morna e úmida.*³³

(...)

*Mais que isto, vivia, em circunstâncias aparentemente desfavoráveis, uma extraordinária experiência, de significado ainda obscuro, mas sem dúvida transcendente. E fora necessário, para isto, atravessar o oceano, naufragar, começar nova vida numa região desconhecida! Por quê? Questão de solo, talvez.*³⁴

(...)

*(...) enterrado sem que o tivesse desejado, passava agora, sem esforço, sem artifícios, por um processo de recriação. Estava pronto para qualquer transformação que ocorresse em seu corpo. Em sua carcaça. Que lhe caíssem os pêlos das pernas; que fossem substituídos por filiformes prolongamentos da pele, capilares capazes de sugar, do solo, os nutrientes; que passasse a viver de seiva, como as plantas, que folhas lhe brotassem das orelhas, da boca – nada disto lhe importava, como pouco lhe importaria compartilhar o destino dos vegetais amazônicos, fenecendo em silêncio.*³⁵

Prosseguem as imagens grotescas, em que vida e morte se intercambiam, um homem parece trocar de pele e ficar meio vegetal, abandonando-se até a aniquilação. Uma terra morna e úmida, que acolhe sensualmente, guarda, entre as muitas recriações em germe, a ameaça do embrutecimento. Está aí a tradição do clima feroz e opressor, contra o qual não se ergue nem vontade nem inteligência. Sob os vapores, tão-só a lassidão de uma raça degenerada. É nesses termos que Euclides da Cunha, no ensaio “Terra sem história”,³⁶ inventa uma Amazônia brutal, onde a natureza se perverte. Ecos euclideanos, porém, não se ouvem sozinhos em *Cenas da vida minúscula*. A “zoologia fantástica do Brasil”, o *topos* da

³² *ibid.*, p.83

³³ *ibid.*, p.84

³⁴ *ibid.*, p.84

³⁵ *ibid.*, p.85-6

³⁶ Cunha, Euclides da. “Terra sem história (Amazônia)” in _____. *À margem da história*. SP: Martins Fontes, 1999. p. 1-84

fertilidade da terra, a natureza transfigurada dos românticos, tudo comparece em pílulas, digamos assim, no episódio em que marinheiros carentes de sexo enterram Habacuc para forçá-lo a criar-lhes uma fêmea. Lembremos que a fala do narrador, recapitulando o Livro das Origens, ruma junto tudo o que aprendeu. *Porque não é pouco o que hoje sei.* Até aqui, uma súpula das visões transfiguradoras da paisagem, no discurso do sabido Baixinho. Não poderia faltar, contudo, já que se deseja um panorama completo, a contraface das imagens fabulosas: a cobiça do ouro. Habacuc é um alquimista suficientemente treinado para apreender, pelo tato, a riqueza oculta na terra:

É que o dedo grande de seu pé direito tocava algo (mas por que ainda sentia algo, aquele dedo? Por que não renunciava, como o resto do corpo, às prerrogativas da vida de relação, da existência propriamente dita?). Algo que Habacuc, mercê de seus conhecimentos mágicos e alquímicos (mas por que não esquecia o que aprendera?), reconhecia pelo simples tato: ouro. E não era uma única pepita, não. Tratava-se de um filão, estendendo-se pelo subsolo de toda a região.³⁷

Providencialmente, um temporal expulsa Habacuc da terra. Transformado, o mago, cedendo ao desejo dos marinheiros, enfim se torna criador. O prodígio se dá, porém, de modo imperfeito. A prole de Habacuc é tão-somente um caszinho de seres minúsculos, para ser carregado na palma da mão. O ancião, no entanto, pressentindo o fim próximo, os abençoa como sua descendência e transmite como legado o Livro das Origens, em que narra a história de sua estirpe até os últimos dias na selva, ao lado dos pequeninos filhos. Naturalmente, o casal tem a incumbência de se multiplicar, mas não de crescer. Como uma caixa chinesa, os descendentes do Pai Habacuc, numa clareira no seio da floresta amazônica, são a nação dentro da nação. Estranhas uma à outra, seguem paralelas a história do Brasil e a do mini-povo hebreu. O Baixinho, assim, chega à sua origem. Conta que, entre seu povo, na condição de filho de sacerdote, tinha a incumbência de conduzir a caminhada sobre o pergaminho do Livro das Origens, do qual era exímio intérprete. No

³⁷ Scliar, M. *Cenas...*, p.86

presente da narração, metamorfoseado em amazonense recém-instalado em São Paulo, ele prossegue a leitura, à qual se solda sua própria história.

*Na floresta, diz Clarice Lispector, não há refinamentos cruéis.*³⁸ A certa altura, sempre sequioso de mostrar conhecimento livresco, o narrador invoca essa passagem do conto “A menor mulher do mundo”, de *Laços de Família*. Em se tratando de seres minúsculos, a alusão é fundamental. Como se sabe, o texto de Clarice se inicia quando “o explorador francês Marcel Pretre, caçador e homem do mundo” descobre uma mulher “de quarenta e cinco centímetros, madura, negra, calada”,³⁹ membro da tribo dos *likoualas* no Congo Central. Pequena Flor, como é batizada pelo explorador, está grávida e sua casa são os galhos mais altos das árvores, onde pode escapar das feras. Dentro do mundo, a selva; dentro da selva, a mulherzinha; dentro da mulherzinha, um “filho mínimo”. Como se sucessivas cascas fossem retiradas, resta um cerne palpitante de vida e da grande felicidade de não ser devorado pelos bichos. A menor mulher do mundo, na obra de Clarice, é mais um exemplar dos seres que concentram o despojamento extremo e a maior intensidade – como a Macabéa de *A Hora da Estrela* e as galinhas de “Uma galinha” e “O ovo e a galinha”. São as várias tentativas de falar do *outro*, o pobre, o esfaimado, o que não tem voz, o que não sabe.

Moacyr Scliar, embora esteja a quilômetros desse nível de confrontação com a alteridade, fora de dúvida também pratica uma ficção perplexa com o estranhamento que, no Brasil, é pão cotidiano. Num nível mais conspícuo, está a questão do estrangeiro, do imigrante, mas, como lembramos de início, o olhar de Scliar sobre o espaço social extrapola esses limites, alcançando os indigentes, os pobres-diabos, crianças vivendo em

³⁸ *ibid.*, p.114

³⁹ Lispector, Clarice. “A menor mulher do mundo” in *Laços de Família*. RJ: Francisco Alves, 1990. 21ª. ed. p.87

malocas à beira de córregos contaminados e prostitutas doentes de sífilis. Em *Mês de cães danados* quem fala é um mendigo aleijado, coberto por um poncho imundo. *Introdução à prática amorosa* faz que se espelhem, num apartamento, o estudante de medicina e a empregada, vinda do interior e também desejosa de curar, ainda que com o auxílio das plantas do quintal. Aliás, falando de empregada em apartamento, por certo não causará grande dano lembrar de *A paixão segundo G.H.*

É melhor, no entanto, impor certos limites a esse passeio pelos textos de Clarice, já que é sobejamente sabido que a escritora ocupa posição à parte na literatura brasileira. Se, na contemporaneidade, ela mais Guimarães Rosa atinge o patamar da excelência, Scliar integra o numeroso pelotão de ficcionistas que continua a nos oferecer contribuições honestas. Lendo os artigos de *Brigada Ligeira*, vemos que, já com *Perto do coração selvagem*, Antonio Candido distinguia a fatura propriamente literária de Clarice, o vigor para fazer partir da linguagem toda a problemática da obra. Embora faça questão de frisar o alto apreço a autores como Jorge Amado e Érico Veríssimo, o crítico reconhece que estes não se concentram no trabalho com a linguagem, ficando, portanto, aquém do que está no centro da atividade literária⁴⁰. É bastante significativo como os artigos de *Brigada Ligeira* terminam por nos transmitir uma visão do drama da prosa brasileira, válido para além dos limites dos anos 40. Jorge Amado e Érico Veríssimo figuram, com grande dignidade, como os escritores populares, por assumir uma perspectiva *popular*, ou porque, como contadores de histórias, produzem numa linguagem fluente, acessível para uma faixa ampla de

⁴⁰ Candido, Antonio. *Brigada ligeira e outros escritos*. SP: Ed. da Unesp, 1992. Essa coletânea, cuja edição original é de 1945, se compõe de resenhas críticas de romances, publicadas no rodapé do jornal *Folha da Manhã*. O texto sobre Clarice Lispector é “Uma tentativa de renovação” (p.93-102).

leitores⁴¹. Scliar, parece, deixa ver, principalmente em novelas como *Mês de cães danados*, *Doutor Miragem* e mesmo *Os deuses de Raquel*, a marca de uma certa tradição neo-realista e, como procuraremos mostrar, pode ser visto como um herdeiro de Amado e Veríssimo, no que tange ao modo de encarar o ofício e de conceber o papel do escritor. Modestamente, Scliar leu embevecido os maravilhosos contos de *Laços de família* e, se o Baixinho também leu Clarice e o assunto é selva *versus* apartamentos de classe média, não custa manter todos os recursos à mão.

O país das amazonas

A chegada de Habacuc às terras do Novo Mundo, com as quais há séculos Salomão já sonhava, desejando a amazona que seria a suma de suas aspirações, remete, entre as várias alusões que vão compondo a novela, ao mito etiológico do país das amazonas e a uma lenda brasileira segundo a qual “os indígenas brasileiros, e da América em geral, seriam descendentes dos marinheiros de Salomão”.⁴² O mini-povo hebreu, dentro do país hoje denominado Brasil, se desenvolve na faixa do tempo mítico, o qual corre paralelo ao tempo histórico vivido pelo metamorfoseado Baixinho no apartamento de São Paulo. O narrador, como veremos, salta de uma faixa de tempo para a outra, empreendendo, em seguida, o retrospecto que solda, no percurso de sua vida, as duas faixas. Assim é que diz: “Eu preferiria flutuar despreocupado na correnteza do rio da História, ao invés de me opor a ela”.⁴³ O Baixinho se demora nos passos iniciais do Livro das Origens:

Descendo, e não deixo por menos, daquele rei bíblico, o Salomão. Como, da linhagem real, foi brotar um ramo tão minúsculo? A resposta a esta inquietante questão está no Livro das Origens, escrito há

⁴¹ Ver, em *Brigada Ligeira*, principalmente os textos “Poesia, documento e história” (sobre Jorge Amado) (p. 45-60) e “Romance popular” (sobre Érico Veríssimo) (p. 69-78).

⁴² Scliar, M. *Judaísmo: dispersão e unidade*, op.cit. p.110

⁴³ Scliar, M. *Cenas...*, p.45

séculos por nosso criador e patriarca, o mago Habacuc – abençoado seja seu nome e que me paz descanse. Desse livro já ninguém sabe, a não ser eu; felizmente li-o tantas vezes que o tenho gravado na memória, palavra por palavra. É uma história verdadeiramente extraordinária, narrada em tom poético. Começa descrevendo naus que avançam pelo oceano encapelado, rumo a terras distantes e misteriosas. Trata-se, como vim a descobrir mais tarde (não é pouco o que sei; meus conhecimentos avançaram bastante no vasto oceano da História), de naus fenícias. E iam longe, as frágeis embarcações. Sefarad, a Espanha, era apenas uma escala; dali seguiam para oeste, no rumo que Colombo um dia tomaria; e foi assim que, um milênio antes da era cristã, arribaram à costa nordeste de uma terra rica em ouro e pedras preciosas, mais tarde conhecida como Brasil. Segundo Habacuc, esta descoberta interessou muito a David, rei da Judéia, que desejava erigir ao Supremo um templo digno de sua glória. Para obter o material necessário à construção, David aliou-se a Hiram, rei da poderosa Tiro, cujo trono era coberto por abóbadas de ouro, prata e pedras preciosas. De ouro era também o leito em que Hiram dormia; tão largo, que mal avistava sua mulher na outra extremidade. Pomposa, mas desconcertante vida conjugal? Não sei. Não faço julgamentos de valor.

Pelo acordo celebrado entre os dois monarcas, frotas fenícias, as tripulações reforçadas por marinheiros hebreus, fariam viagens periódicas à remota e fabulosa região.

Surgem na história as Amazonas. Estas mulheres guerreiras, conta o Livro das Origens, viviam em Hespera, cidade construída sobre uma ilha no lago Tritonis, ligado, por um canal, ao oceano. Houve um maremoto e o lago transbordou, inundando a cidade. Milhares de Amazonas pereceram na tragédia. A rainha Mirina reuniu as sobreviventes e buscou refúgio no território dos atlantes. Estes exigiram que as guerreiras entregassem suas armas, o que elas recusaram. Seguiu-se uma grande batalha; mesmo em desvantagem, as Amazonas venceram os atlantes, obrigando-os a lhes fornecer cavalos e víveres. Invadiram então a Numídia, derrotando Gorgo, rainha de outra tribo de mulheres guerreiras. Passaram pelo Egito, atravessaram o Sinai e chegaram à costa mediterrânea. Estabeleceram com os fenícios uma duradoura amizade, mas não se detiveram ali; radicaram-se no Cáucaso, onde constituiriam um Estado. Durante algum tempo viveram em paz. Mas, inquietas, resolveram guerrear Tróia. Lá morreu sua rainha, Pentesileia. As Amazonas então se dispersaram; algumas integraram-se às expedições fenícias, e assim chegaram àquelas terras longínquas. A região onde se localizaram – de imensas florestas e de rios caudalosos – ficou conhecida por seu nome: Amazonas. Ali chegaram também as frotas comissionadas pelo sucessor de David, homenageado na denominação do maior rio da terra das Amazonas: Solimões, rio de Salomão.⁴⁴

Como uma nota de rodapé ou um parêntese explicativo, os parágrafos transcritos acima sumarizam o relato que nos dá a origem do topônimo Amazonas: aquela teria sido primitivamente uma região habitada pelas formidáveis guerreiras, trazidas pelas naus dos fenícios. Essa narrativa, imersa no cadinho de discursos fermentados no processo de colonização, se mistura à lenda, acima referida, de que navegadores hebreus, a serviço do rei Salomão, teriam também visitado a “terra rica em ouro e madeiras preciosas”, deixando inclusive uma descendência. Por sua vez, o episódio da vinda de Habacuc para a América, após o encontro em Nápoles, em 1591, com Tommaso Campanella, se vincula ao dado histórico da presença dos judeus (na condição de cristãos-novos) desde os princípios da ocupação do território.

⁴⁴ *ibid.*, p.10-1

O tempo presente

É o próprio Moacyr Scliar quem lembra, em *A Condição judaica*⁴⁵, a relação estabelecida, no século XVI, entre os descobrimentos marítimos, os cristãos-novos e a Inquisição. O livrinho, saído na coleção Universidade Livre da L&PM, pretende ser um texto de divulgação, voltado para o grande público. Das dezoito seções, algumas já haviam aparecido antes, na forma de artigos para a revista *Shalom* e para os jornais *Correio do Povo* (Porto Alegre), *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro) e *Folha de São Paulo*. A data da primeira edição, 1985, remete ao ocaso do período militar, fato a que o autor se refere explicitamente, na Introdução, e que figura quase como justificativa para o aparecimento do livro: “Sua publicação ocorre num período importante na vida brasileira. Depois de vários anos de governos autoritários, o país retoma o caminho da redemocratização. Vários grupos e minorias fazem ouvir sua voz, motivo pelo qual parece oportuno o debate sobre judaísmo”.⁴⁶ Quanto aos cristãos-novos, Scliar dedica uma seção ao tema, lembrando que, perseguidos pela Inquisição, muitos judeus marranos aqui aportaram com as naus portuguesas. Na nova terra, em breve também seriam ameaçados pela fogueira.⁴⁷ À parte o processo de emancipação dos judeus, na esteira do iluminismo e do liberalismo, ponto mencionado, nos limites do livrinho, segundo um repertório de trabalhos historiográficos, o autor insiste em sublinhar a pertinência do assunto para a atualidade. Nesta, como acabamos de ver, a chamada redemocratização parece ser o dado central:

Só [interesse] histórico? Não. Da noite dos tempos, o episódio dos cristãos-novos continua a provocar ressonâncias, reverberações. Nenhum povo passa impunemente por um episódio tão doloroso. Se

⁴⁵ Scliar, Moacyr. *A Condição Judaica. Das tábuas da lei à mesa da cozinha*. Porto Alegre: L&PM, 1985.

⁴⁶ *ibid.*, p.4

⁴⁷ *ibid.*, p.36-41

existe algo que possa ser chamado de caráter brasileiro, então podemos estar seguros de que tal episódio nele deixou suas marcas. (...)

*Que país é este? – é uma pergunta muito mais antiga do que podemos supor, ainda que dolorosamente atual: é a indagação que o cidadão comum se faz, diante de escândalos sem punição, da corrupção desenfreada, do espetáculo, enfim, de um país de imensas potencialidades sendo espoliado de suas riquezas por obscuros mecanismos da finança internacional. Abrir os porões da História, nestas circunstâncias, é uma necessidade.*⁴⁸

De novo, é útil reparar nas datas. *Cenas da vida minúscula* aparece em 1991, ligando-se ainda a uma fase de transição na produção de Scliar, a qual, conforme proposto na Introdução deste trabalho, parece ter em *O centauro no jardim*, de 1980, um ponto de rearranjo, inclusive no que diz respeito ao estatuto do escritor. O crítico Carlos Vogt encontra, já em 1978, uma obra sedimentada, que suporta uma avaliação de conjunto. Naquele momento, autor de sete novelas que já lhe asseguravam um lugar na prosa brasileira, Scliar tinha prestígio suficiente para tentar outros caminhos. De fato, é a partir dos anos 80 que ele começa a publicar os ensaios de divulgação e livros para jovens. Volumes vêm à luz em bom ritmo. *A condição judaica* (1985), *Do mágico ao social* (1987) e *Cenas Médicas* (1988), além do pequeno *Memórias de um aprendiz de escritor*⁴⁹ (1984), destinado ao público juvenil, dão conta da cristalização de uma imagem pública, em que se conjugam o ficcionista e o profissional da Medicina Social. Nesse ponto começa a ser percebida a realimentação entre os vários gêneros, de modo que se pode ver como o material utilizado em *Cenas da vida minúscula* se faz presente nos textos de divulgação. Já foi mostrado como a história da Medicina, notadamente seus episódios saborosos, migra dos livrinhos do doutor Moacyr Scliar para *Cenas*. O tema dos cristãos-novos fora igualmente bem aproveitado. Esse episódio doloroso, que “continua a provocar ressonâncias”, é a matéria de *A estranha nação de Rafael Mendes*, novela publicada em 1983 e antecessora imediata de *Cenas*. As duas novelas se aproximam bastante pelos

⁴⁸ *ibid.*, p.40-1

⁴⁹ Scliar, Moacyr. *Memórias de um aprendiz de escritor*. SP: Companhia Editora Nacional, 1984.

procedimentos utilizados, integrando o projeto de “abrir os porões da História”. Em ambos os textos a *duração* impõe a série enciclopédica de nomes e eventos, desde os tempos bíblicos, mas o ponto de ancoragem é um bem definido presente. Em *A estranha nação*, um primeiro narrador inicia sua fala às “seis horas e cinquenta minutos – do dia 17 de novembro de 1975, segunda-feira”.⁵⁰ O solilóquio do Baixinho começa quando o relógio marca “doze menos oito”, num dia do mês de abril em 1984.⁵¹ Estão em pauta os diferentes “tempos – e destinos – brasileiros”.⁵² A busca de Scliar pela História, assim, com H maiúsculo, tem portanto como horizonte, nos termos do próprio escritor, o fim do período de autoritarismo.

O exame alternado das novelas e dos textos de divulgação revela que Moacyr Scliar, além de ser leitor dos historiadores mais afinados com as tendências contemporâneas, refere o destino de suas personagens aos processos históricos, inclusive pela datação que vai ligando os momentos da vida individual a eventos marcantes, principalmente os de natureza política. No limite, a trajetória da personagem ilustra, em miniatura, as transformações sociais. É o caso do Capitão Birobidjan, de *O exército de um homem só*, cuja história, da infância no Bom Fim até a morte, reproduz, pela caricatura, o processo de aculturação dos descendentes de imigrantes judeus em Porto Alegre. Aliás, a mesma história é narrada, num registro que mistura a reminiscência e o cuidado historiográfico, numa das seções de *A condição judaica*.⁵³ Esse vai-e-vém de memória, ficção e história, patente já na primeira novela, *A guerra no Bom Fim*, faz suspeitar de uma opção consciente por parte do autor. Novamente, os breves ensaios dão pistas das escolhas de Scliar. Nas

⁵⁰ Scliar, Moacyr. *A estranha nação de Rafael Mendes*. Porto Alegre: L&PM, 1998, 3ª. ed. (1ª. ed.: 1983). p. 12

⁵¹ Scliar, M. *Cenas da vida minúscula*, p.8.

⁵² *ibid.*, p.7

⁵³ Ver, em *A condição judaica*, as seções de número 14 a 17, nas quais Scliar fala sobre o Bom Fim e sobre sua trajetória pessoal e atividade de escritor. *op. cit.*, p. 88-108

primeiras páginas de *A condição judaica* lê-se: “O povo judeu tem uma longa história, mas não vou evocá-la toda aqui: estamos falando de cenas”.⁵⁴ Em *Cenas médicas*, uma formulação semelhante: “Este texto falará do palco médico, dos atores que por ele passaram, e das falas que disseram, ao longo de muitos séculos: cenas de uma longa trajetória, necessariamente abreviada”.⁵⁵ Nos dois casos, “cenas” se distingue de “história”; a narrativa abrange milênios, tem o respaldo dos historiadores, mas está dramaticamente sintetizada, cabendo em cem páginas, ou um pouco mais. Já tivemos a oportunidade de observar que essa corrida pela História, decomposta em *cenas*, dá o tom à primeira parte, justamente, de *Cenas da vida minúscula*.

Para além do dado da aproximação entre os registros do texto para-universitário e ficcional, talvez coubesse a dúvida quanto a uma possível redução ao anedótico. Estaríamos, ao fim e ao cabo, diante de uma história diluída num elenco de passagens curiosas? Como se sabe, o romance histórico não raro se confunde com a literatura de entretenimento, tendo sua longevidade comprovada, todas as semanas, nas listas de *best-sellers*. O exotismo, o realismo convencional e o selo de qualidade de uma reconstituição histórica detalhada parecem ser os traços mais recorrentes desse gênero. As séries sobre o Egito ou os Imperadores de Roma constituem exemplares típicos. A princípio, é lícito dizer que as ficções de Moacyr Scliar não se ajustam aos pontos mencionados acima: não há exotismo, e sim uma realidade brasileira vivenciada pela geração a que pertence o autor; o “romance” repleto de diálogos e caracterizações realistas definitivamente não é uma modalidade praticada por Scliar; o uso contínuo da metalinguagem, em que o narrador comenta a própria fala, repele a aposta ingênua na fidedignidade. Persiste, como terreno

⁵⁴ Scliar, M. *A condição judaica*, p.7.

⁵⁵ Scliar, M. *Cenas médicas*, p.9.

comum, os traços de didatismo. Os editores bem sabem que o romancão histórico, muitas vezes na forma de calhamaço de quatrocentas, quinhentas páginas, seduz o leitor médio pela fartura de informações. Contudo, de maneira um pouco simplória, pode-se distinguir a ficção de Scliar dessa literatura pelo traço da síntese – em vez de “romanças”, novelas encenam uma corrida pela História, corrida esta não raro premida pela exigüidade do tempo.

O fato é que, a despeito da produção a granel, Scliar consegue transmitir em seus escritos uma visão da história do país, na qual entra muito de sua trajetória pessoal. O já citado *Cenas médicas* mostra exemplarmente como a história se cristaliza na obra de Scliar. Chama a atenção a convivência, no pequeno livro, da “introdução à história da medicina” e da história da formação do autor como médico; os episódios de uma vão sendo intercalados aos da outra. Scliar apresenta uma razão para a forma do relato: “estudar a medicina é refazer, de forma muito abreviada (mas não menos traumática), a trajetória da profissão ao longo do tempo”.⁵⁶ Ou seja, como vimos no caso do capitão Birobidjan, a trajetória individual é posta como miniatura do processo histórico, o qual, por sua vez, vai atribuindo significado aos momentos da vida. À parte o fato de o romance de formação estar aí embrionário, ficando como o molde privilegiado pela ficção do autor, temos em *Cenas médicas* a alusão aos eventos políticos que atravessam esse período de aprendizagem.

Scliar relata ter entrado na faculdade “em meados da década de 1950. Eram os anos JK, uma época de confiança, de otimismo exuberante”.⁵⁷ O ano de conclusão do curso é 1962, tempo de agitação revolucionária, Reformas de Base, Ligas Camponesas de Francisco Julião, no nordeste, o governo de Leonel Brizola, no sul. Estes são dois dos

⁵⁶ Scliar, M. *Cenas médicas*, p.101

⁵⁷ *ibid.*, p.5

marcos na formação do médico e escritor Moacyr Scliar. O livro ainda toca outros aspectos, relacionados principalmente ao espaço de Porto Alegre e que já haviam sido matéria de ficção na década de 70. Logo no início, não falta uma síntese do período getulista, que vale a pena transcrever:

Getúlio Dornelles Vargas (1883-1954) era de São Borja, no Rio Grande do Sul. Descendia de tradicional família gaúcha; o primeiro Vargas, Manoel José, nasceu na Vila do Rio Grande, em 1754. Sentou praça num regimento da fronteira, e de guerra em guerra foi ganhando galões até major. Instalou-se então com índios e soldados numa grande área de campo. Arrebanhou manadas de gado e cavalos cimarrones que vagavam pelo pampa e defendeu a posse da terra com a espada e o arcabuz. Getúlio continuou a tradição caudilhesca da família e acabou ascendendo ao poder na crista da Revolução de 1930. Criou um Estado autoritário e populista, que fez grandes investimentos na indústria pesada (metalurgia, siderurgia), e manteve sob controle as reivindicações do nascente operariado graças ao seu controle sobre os sindicatos e à legislação trabalhista. Com a criação dos institutos de pensões e aposentadorias, que começaram a prover assistência médica, teve início, efetivamente, a medicina social no País.⁵⁸

O parágrafo tem um estatuto entre digressão e nota explicativa, ligando-se ao anterior que fala das placas de bronze que havia no saguão da Faculdade de Medicina, homenageando gaúchos ilustres, entre os quais Getúlio Vargas. O início da medicina social no Brasil, tal como é narrado, pelo prisma da ascensão do Estado getulista, se vincula ao universo ficcional eleito pelo autor, o qual por sua vez tem muito de depoimento da experiência vivida. Nesse mesmo contexto, Scliar fala, como médico sanitarista, do papel das Santas Casas no país⁵⁹, matéria que já havia tomado para escrever *Doutor Miragem* em 1979. O estágio em Psiquiatria é feito pelo então estudante no Hospital São Pedro, no Partenon, bairro onde vive, em 1975, a protagonista de *Os deuses de Raquel*. As vilas populares da Grande Porto Alegre, onde circulam a prostituta Esther e o filho Marcos, de *O ciclo das águas*, Scliar conheceu também nos tempos de estudante quando, a bordo de uma velha ambulância, tentava dar alguma assistência aos moradores das malocas.⁶⁰ O

⁵⁸ *ibid.*, p.6-7

⁵⁹ *ibid.*, p.50-1

⁶⁰ *ibid.*, p.89-90

penúltimo ano de curso, em 1961, coincide com a vivência do Movimento da Legalidade⁶¹, assunto de *Mês de cães danados*. Em 1962, Moacyr Scliar se forma e seu discurso como orador da turma poderia até ser tomado como marco inicial da trajetória de escritor, condensando uma possível gênese da carreira literária:

Formei-me em dezembro de 1962 e fui o orador da turma. Comecei meu discurso com os versos do poeta Ferreira Gullar, divulgados pelo Centro Popular de Cultura (CPC): “Morrem quatro por minuto/nesta América Latina./Não conto os que morrem velhos/só os que a fome extermina./Não conto os que morrem velhos/que, na América Latina/esses são poucos; os homens/aqui mal passam dos trinta./Não conto os mortos de faca/nem os mortos de polícia/conto os que morrem de febre/e os que morrem de tísica./Conto os que morrem de boubá/de tifo, de verminose/conto os que morrem de crupe/de cancro e esquistossomose./Mas todos estes defuntos/morrem de fato é de fome/quer a chamemos de febre/ou de qualquer outro nome./Morrem de fome e miséria quatro homens por minuto embora enriqueçam outros/que deles não sabem”.(...)

“Os problemas de nosso povo são gigantescos. Para enfrentá-los, precisamos de médicos de espírito gigante, armados com todas as conquistas da ciência e, ao mesmo tempo, conhecedores profundos de nossa realidade socioeconômica. O médico tem hoje um lugar definido na luta pela emancipação social e econômica de nosso povo. Seu lugar é ao lado dos operários, dos camponeses, dos profissionais liberais, dos industrialistas, dos intelectuais, dos comerciantes, de todos que lutam por um Brasil livre do subdesenvolvimento e da exploração”.(...)

“O mundo marcha para o socialismo, e nesse caminho está também o Brasil. Que seja um socialismo de fundo marxista, que seja um socialismo de fundo cristão, não importa...” E terminei com as palavras de Isaías, o Profeta da Paz: “E morará o lobo com o cordeiro, e uma criança os guiará...E o deserto se alegrará, e o ermo florescerá...Ó vós todos que tendes sede, vinde beber, e os que tendes fome, vinde comer, sem dinheiro e sem preço...Nunca mais se ouvirá de violências sobre a terra”.⁶²

Na gênese, a missão do médico e a do escritor se fazem uma: a emancipação social e econômica do povo. Os versos de Ferreira Gullar, aparecidos na série *Violão de rua* do CPC, indicam o horizonte da arte popular revolucionária, para a qual o caminho da atividade artística se bifurca em comunicação e expressão. Pressuposta tal distinção, deve o artista engajado abdicar do anseio romântico de expressar sua individualidade em favor da comunicação de conteúdos revolucionários para as massas. O artista (intelectual) dirige o seu labor para a pesquisa dos elementos mais próximos à sensibilidade popular, por meio dos quais as idéias de emancipação se tornariam mais facilmente comunicáveis.⁶³ A série

⁶¹ *ibid.*, p.94-5

⁶² *ibid.*, p.95-7

⁶³ Essa síntese das propostas cepecistas foi extraída do livro de Heloísa Buarque de Hollanda, *Impressões de viagem. CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. SP: Brasiliense, 1981, 2ª. ed. (Ver o capítulo 1, “A participação engajada no calor dos anos 60”, principalmente as páginas 15 a 37).

Violão de rua, cujos poemas eram apresentados como mais uma ferramenta nas lutas do povo, e dos intelectuais *ao lado do povo*, mostra uma das vertentes que se abriram para a linguagem literária na década de 60, quando a opção entre arte participante e esteticismo parecia ser inevitável.

É significativo que Scliar mencione seu discurso de formatura pelo menos três vezes: em *Cenas médicas*, num livrinho anterior, *Memórias de um aprendiz de escritor*, e também no recente *O livro da Medicina*, escrito para crianças⁶⁴. É como que o ponto de partida da carreira tanto do médico como do escritor, ambos irmanados aos mais diversos setores da sociedade (dos camponeses aos industrialistas) na luta “por um Brasil livre do subdesenvolvimento e da exploração”. As palavras desse discurso são exemplares do que foi o populismo sob o governo de João Goulart.

Na discussão de *Cenas da vida minúscula*, parecia cristalizar-se a imagem do narrador-leitor de enciclopédias. No entanto, no caminho de texto-leva-a-outro-texto, que aliás mimetiza o processo de trabalho de Scliar, se mostra uma leitura mais particularizada, em que os estágios da vida individual, cristalizados em narrativas, vão formando um panorama da história do país. A biografia, assim, se torna exemplar, já que depara a cada etapa com eventos políticos de longo alcance. Encontramos aí um método para narrar a História, exemplificado na última seção de *A condição judaica*, em que Scliar se decide explicitamente por uma “narrativa imaginária”: um judeu, em Porto Alegre, tem a compulsão de fugir, vivendo em contínuo sobreaviso, pois qualquer fato é potencialmente uma ameaça. Ora, os acontecimentos que contribuem para desestabilizar sua vida são o suicídio de Getúlio Vargas (1954), o movimento da Legalidade (1961), o golpe de 64, o

⁶⁴ Scliar, M. *O livro da Medicina* (Ilustrações de Marcelo Cipis). SP: Companhia das Letrinhas, 2000

“milagre” econômico e a redemocratização.⁶⁵ Pode-se dizer que tais eventos constituem o eixo temporal em torno do qual se desenvolve o universo ficcional do autor. Em outras palavras, o período entre as décadas de 50 e 80 corresponde a um recorte da história do país, que tende a marcar presença de livro para livro. Se estivermos lidando com a hipótese correta, *Cenas da vida minúscula*, que tem como horizonte o período da chamada redemocratização, se concentra no fim do percurso.

Como dizíamos, o Baixinho profere seu monólogo num dia de abril de 1984 (lembre-se que a sessão de votação da emenda das diretas no congresso ocorre em 25 de abril de 84); depois da corrida pela História, na primeira parte, é o protagonista quem corre, num atribulado presente. Na sequência folhetinesca dos episódios, assistimos à formação do Baixinho. Como todo folhetim, a história pede que se retome a paráfrase: No segmento anterior, vimos que nosso herói é membro destacado da tribo dos minúsculos. Pois bem, devendo manter-se casto até que o pai lhe designe uma noiva, ele acaba por se apaixonar por uma linda representante da Seita dos Impuros, amor mais que impossível. O narrador decide deixar tudo para trás e ir ao encontro da amada. No momento em que correm um para os braços do outro, a mulherzinha é raptada por um gigante. Aparvalhado, nosso herói se atira, incógnito, dentro da bolsa da mulher deste, iniciando, perto da amada, uma jornada sem volta. Ora, a diminuta Laila é apanhada por ninguém menos que Naum, até então simplesmente desfrutando, ao lado da grávida Clara, de um pacote turístico para a Amazônia, ganho num sorteio. E assim as duas faixas de tempo se cruzam: Naum, tonto de espanto e desejo, rouba Laila, arrastando atrás de si, sem saber, um ainda puro e inexperiente filho de sacerdote. De volta ao apartamento paulistano, Naum e Clara passam a hospedar o fantástico casal.

⁶⁵ Seliar, M. *A condição judaica*, p. 109-11

Em *Mês de cães danados*, o “Paulista” vai a Porto Alegre e encontra um aparato turístico bastante razoável. Agora os Paulistas desembarcam em Manaus, guiados por uma bem-azeitada agência de viagens. A infra-estrutura de serviços no país já é outra: o hotel é de primeira linha, os passeios são todos cuidadosamente programados, ficando a cargo de guias profissionais, sem nada de parecido com Mário Picucha. Naum e Clara vão ao norte do Brasil em busca de entretenimento, antes que o bebê nasça e as responsabilidades se avolumem, em casa e na loja, esta, ao que tudo indica, entrando num período de sufoco. No meio dessa chatice toda, Naum consegue criar, com Laila, um mundo à parte, aventureiro, delirante. Na sua ligação sexual com a minúscula, Naum tem a evasão perfeita, a que não falta (ainda que grosseiramente, é certo) um horizonte utópico. O narrador, então completamente inexperiente, é submetido, tendo de sobreviver incógnito no apartamento, ao espetáculo da violação de sua querida Laila. O casto futuro sacerdote toma para si a missão de resgatar a amada do poder do Gigante. Deve, dessa maneira, conhecer o inimigo e aprender a se virar em meio hostil. Será um longo aprendizado.

O Baixinho é bem-sucedido em sua tarefa de aprender. *Não é pouco o que hoje sei.* Se, a princípio, sua formação como leitor se dá por intermédio do Livro das Origens, a nova vida o libera de alguns pruridos, obrigando-o a consumir o lixo simbólico da cidade grande. *Desde que aprendi a ler, leio tudo, é parte da estratégia de sobrevivência.* De modo semelhante ao que ocorria com Mário Picucha, o leitor é tão esperto quanto degradado. Picucha ainda se limitava ao *Correio do Povo* e algumas revistas velhas; o Baixinho, em consonância com o incremento da indústria cultural no país, tem à disposição um leque bem mais amplo de opções. Todavia, ao lado da enciclopédia e dos classificados de jornal, o que figura com destaque são as frases de banheiro, lugar onde, significativamente, o Baixinho encerra seu périplo:

*Mas uma coisa é certa: encerra-se aqui, neste banheiro, a longa trajetória que teve início nos tempos bíblicos. Cenário prosaico, mas, de certo modo, apropriado. Neste recinto solene em que, segundo li num WC (muito do que sei aprendi graças a tais inscrições), toda virtude se acaba, onde todo covarde faz força e todo valente se caga, aqui termina uma antiqüíssima tradição. Porque, com o Baixinho, extingue-se a linhagem do grande Salomão, o rei que julgava.*⁶⁶

Nos textos de Scliar, são comuns os autores ou colecionadores de inscrições em banheiros públicos. Temos visto que, na autobiografia aos poucos cristalizada nos depoimentos, a cena inaugural, digamos assim, mostra a família reunida com os vizinhos, para trocar histórias de terras distantes. É a imagem tradicional do grupo unido por velhas e sempre repetidas anedotas, que reforçam os laços comunitários. A ficção do autor traz bem nítidas as marcas do espaço progressivamente ocupado pela cultura de massas, passando pelo livro, o jornal, o disco, o rádio, a televisão. Nesse processo, o escritor do Bom Fim é, ele mesmo, conduzido ao papel de produtor e divulgador de informações, o que de certo modo entra em contradição com a gênese de contador de histórias ligado a uma pequena comunidade. Os narradores-leitores, até aqui Mário Picucha e o Baixinho, poderiam ser vistos então como projeções do autor. O contador de histórias se projeta, no texto, também como um pesquisador degradado, às voltas com o recorte-e-cole de informações.

Scliar tem um conto chamado, justamente, de “Memórias de um pesquisador”.⁶⁷ O texto tem a forma de um diário, onde Armando narra suas experiências. Rapaz órfão, morando com uma tia solteirona, ele é atingido pela explosão de um bujão de gás, perdendo os dedos da mão esquerda e três da direita. Obrigado a se aposentar por invalidez, cai em depressão quando descobre que não poderá continuar mantendo relações sexuais com a viúva que o recebia nos fins-de-semana. Em busca de uma terapia, Armando resolve se tornar “pesquisador”:

⁶⁶ Scliar, M. *Cenas...*, p.241

⁶⁷ Scliar, M. “Memórias de um pesquisador” in Zilberman, Regina (org.). *Os melhores contos de Moacyr Scliar*. SP: Global, 1986. 2ª. ed. p.179-86

*A idéia que me acudia agora era a de percorrer as privadas da cidade anotando o que estivesse escrito nas paredes, nas portas. Com isto, eu me movimentaria bastante; com isto, eu combateria a minha prisão de ventre (estando, em caso de necessidade, sempre próximo a um banheiro); com isto, eu estaria manifestando meu interesse por algo; e finalmente, eu estaria coletando informações curiosas e até de interesse cultural que, reunidas em livro, poderiam se transformar até em best-seller.*⁶⁸

Numa das incursões por sanitários públicos, conhece uma moça encarregada da limpeza (também órfã, e moradora de um quarto de pensão), com a qual logo se une. Em pouco tempo, ela sofre idêntico desastre, e a mesma mutilação nas mãos. Os dois são, assim, “felizes para sempre”, formando um casal de “pesquisadores”. Nessa narrativa em que o grotesco ocupa todos os planos, não faltam índices da cultura de massa: Armando imagina um *best-seller*; o médico que o atende durante a depressão levanta a possibilidade de ele ser exibido num programa de T.V. (p.182); a tia lê numa revista um artigo sobre mãos artificiais norte-americanas (p.183) e manda uma carta a um programa de rádio, pedindo ajuda para comprar as tais mãos (p.184). Finalmente, no momento em que sua companheira, preparando o almoço, sofre o acidente, Armando está escarrapachado no sofá vendo televisão (p.186).

Esse pesquisador, que sonha com um *best-seller* enquanto registra seu pobre cotidiano no diário, talvez seja o fundo do poço, o ponto extremo de degradação a que escritores / leitores são submetidos nas narrativas de Scliar. Muito contemporaneamente, o desejo mais acalentado por essas personagens é ser, por um dia ao menos, atração num programa de T.V. Esta, em *Cenas da vida minúscula*, compartilha com a enciclopédia e os sanitários públicos o papel de material didático, usado pelo Baixinho no seu empenho de se auto-educar. A sala de aula, desde o princípio, é o quarto de Naum e Clara, onde, diante da cama, fica o aparelho, acionado por controle remoto. Quando o casal liga a T.V. pela primeira vez, o Baixinho identifica as imagens como outros tantos minúsculos, mantidos

⁶⁸ *ibid.*, p. 182

em cativado. Os artistas que cantam e dançam dão lugar ao humorista gordo (Jô Soares?); inteligente, o narrador não demora a perceber que aquilo não passa de uma série de imagens, “que os gigantes conseguiam, por meios misteriosos, captar – para quê – para se divertir”.⁶⁹ Não só para se divertir – como se sabe, a televisão pode ser um poderoso instrumento pedagógico. Numa noite, ao fim de um cansativo dia de trabalho (para Naum, de tórridas escapadas com Laila), o casal assiste a um programa sobre a Cabala (Globo Repórter?). Fala-se do *tzimtzum*, processo pelo qual Deus se contrai, se miniaturiza, para ceder espaço à Criação. Ora, nessas alturas Naum já conhece muito bem as vantagens da pequenez. Com a amante, vive, noite e dia, experiências eróticas de significado transcendente. Dessa maneira, ele se empolga ao falar de suas teses para a esposa desprezada: “Small is beautiful”, o *tzimtzum* “pode ser a única solução para o problema do Brasil”.⁷⁰ Tudo, a inflação, as agressões à natureza, as doenças, viria do desejo de “se expandir, ocupar espaços”. A busca do pequeno não seria um modo muito mais racional de gerir nossa vida? Estimulado pela aventura com a minúscula, Naum resolve largar mão e desfrutar os prazeres da existência, o que inclui até o vislumbre de certas fantasias utópicas, inusitadas para um lojista pouco intelectualizado.

Diminutos e Tamanhudos

De minha mãe adquiri o gosto pela leitura. Éramos pobres, não indigentes; não chegávamos a passar fome, mas tínhamos de economizar. Apesar disto nunca me faltou dinheiro para livros. Minha mãe me levava à tradicional Livraria do Globo e eu podia escolher à vontade. Desde pequeno estava lendo. De tudo, como até hoje: Monteiro Lobato e revistas em quadrinhos, divulgação científica e romances. (...)

Monteiro Lobato era meu autor preferido. Mas eu também lia o “Tesouro da Juventude”, uma enciclopédia infanto-juvenil em dezoito volumes. Curioso, eu queria saber tudo: por que chove? Quem depois de morta foi rainha? Lia, lia. (...)

Interrompo a tarefa de escrever estas linhas, levanto-me, vou até a prateleira onde estão os meus livros infantis. São infantis mas não os de minha infância: estes sumiram. Aos poucos, num sebo e em outro,

⁶⁹ Seliar, M. *Cenas...*, p.129

⁷⁰ *ibid.*, p.140

fui refazendo parte de minha biblioteca de então: Rute e Alberto, de Cecília Meireles; Os nenês d'água, de Charles Kingsley; Alice no país das maravilhas; As aventuras de Tibicuera, de Érico Veríssimo; História de um quebra-nozes, de Alexandre Dumas; Robin Hood, Tarzan, livros sobre piratas...Apanho um volume: é a trigésima edição de Cazuzza, de Viriato Corrêa, obra concluída pelo autor justamente no ano em que nasci – 1937. Folheio-a com a mesma sensação que tive pela primeira vez, a de descobrir um Brasil que eu não conhecia, o Brasil do Maranhão, o Brasil do Pata Choca, do Padre Zacarias, de Luiz Gama. O Brasil do professor João Cândio dizendo – numa época em que o ufanismo era a tônica: “Somos um país pobre, um povo pobre...Mas justamente porque a terra não é a mais doce, nem a mais generosa, nem a mais rica é que é maior o valor de nossa gente”. Humildes livros, bravos livros.

Essas passagens são do já citado *Memórias de um aprendiz de escritor*, breve texto autobiográfico que Scliar publica em 1984 pela Companhia Editora Nacional, dentro da Série Passe Livre, dirigida ao público jovem.⁷¹ Aqui, o escritor, feito *persona*, é parecido com muitos de seus personagens: o garoto que lê tudo porque “quer saber tudo”. Esse leitor é muito semelhante ao Baixinho, principalmente no que se refere ao gosto por leituras instrutivas, como o “Tesouro da Juventude”. Scliar, nascido em 1937, lá pelos 10, 12 anos, no comecinho da década de 50, lia, é claro, Monteiro Lobato. As histórias do Sítio do Picapau Amarelo sem dúvida não escapam ao papel de veículo de instrução, a ponto de o crítico Alfredo Bosi falar numa “originalíssima fusão de fantasia e pedagogia”.⁷² De fato, as histórias de Dona Benta, as experiências do Visconde de Sabugosa no “laboratorinho” e as aventuras da Emília são maravilhosos pretextos, em que pese toda a inventividade das narrativas, para ensinar um pouquinho de tudo, Geografia, Botânica, Gramática, Astronomia, Matemática, Biologia... Saltam aos olhos as conclusões espertíssimas da Emília, livre de preconceitos e sempre pronta a “se adaptar”, como diria o Visconde, a situações novas.

Já encontramos n’ “A menor mulher do mundo” um possível parente brasileiro do Baixinho. A família dos minúsculos é bastante extensa, merecendo destaque os liliputianos da sátira de Jonathan Swift, *Viagens de Gulliver*. Por ora, talvez seja mais pertinente ficar

⁷¹ Citamos pela coletânea de crônicas em que o texto foi republicado: Scliar, M. *Minha mãe não dorme enquanto eu não chegar*. Porto Alegre: L&PM, 1996, 2ª. ed. p. 12-4

⁷² Bosi, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. SP: Cultrix, 1994. 35ª. ed. p. 216

na literatura brasileira, mais precisamente, nos “humildes e bravos” livros de Lobato. Como dizíamos no segmento anterior, Naum, ao se envolver com Laila, quase se aventura a ideólogo de uma nova ordem, baseada na busca do pequeno. De outra Ordem Nova, temos notícia em *A chave do tamanho*, em que Emília, com o intuito de, nada mais, nada menos, pôr fim à 2ª. Guerra, vai, a bordo do Superpó, até a “Casa das Chaves”, onde, por engano, mexe na chave do Tamanho, em vez da chave da Guerra.

São bem conhecidas as reações de Emília em meio à humanidade minúscula, a partir das quais Lobato constrói uma fábula de fundo pacifista. A tese do livro fica explícita na voz da própria Emília. Reduzidos às dimensões dos insetos, os homens deixam o “mundo humano” para ser uma simples espécie a mais no “mundo biológico”. Neste, vigora a Seleção Natural, que “sempre acerta”, pois obriga ao aperfeiçoamento contínuo dos seres.⁷³ Lobato contrapõe, assim, a perfeição da natureza à desordem criada pelos seres humanos. Emília, “nua que nem minhoca”, voltando para casa depois do desastre na Casa das Chaves, comprova fartamente sua inteligência e capacidade de adaptação. Termina por concluir que o “apequenamento” salvou a humanidade em pé de guerra: desaparecendo o tamanho, desaparecem o dinheiro e os maquinismos monstruosos da velha civilização. Para as artes da sobrevivência ao lado de insetos e plantinhas, de nada servem canhões, tanques, metralhadoras, automóveis. Para quem se admirou com os encontros dos Habacucs com certas figuras célebres do passado, as entrevistas de Emília e do Visconde com Hitler e com o presidente americano, na Casa Branca, causarão delícia. Significativamente, a tese lobatiana se conclui na Califórnia, onde o antropólogo Doutor Barnes, da Universidade de Princeton, inicia os trabalhos em Pail City (“Cidade do Balde”). Lá, um “grupo de pessoas

⁷³ Lobato, Monteiro. *A chave do tamanho*. SP: Brasiliense, 1957, 5ª. ed. p.32

altamente civilizadas”,⁷⁴ agora minúsculas, passa pelo processo de adaptação à Ordem Nova. O Doutor Barnes já tem sua teoria: o apequenamento seria o “maravilhoso remédio para o caminho errado em que o *Homo sapiens* havia se metido desde a descoberta do fogo”.⁷⁵ De tudo ressalta a confiança de Lobato no conhecimento e no progresso científico. *A chave do tamanho* é um elogio da Razão que, aliada ao senso prático, deveria se elevar contra a estupidez e as idéias pré-concebidas.

O livro de Monteiro Lobato parece lançar luz sobre alguns aspectos de *Cenas da vida minúscula*, não só no nível temático. Nos dois casos, o efeito de estranhamento provocado pela súbita redução de tamanho é um recurso da sátira, paradigmaticamente ilustrado nas *Viagens de Gulliver*. Pelo estranhamento, critica-se o *status quo*, as coisas como elas são ou estão. A antiguidade do recurso usado por Scliar associa-se, como questão crítica, às citações do início deste segmento. A biblioteca infantil do pequeno Scliar comporta um repertório tradicional em que, ao lado de itens obrigatórios como *Alice no país das maravilhas*, constam a poesia infantil de Cecília Meireles, *Cazuza* de Viriato Corrêa e *As aventuras de Tibicuera* de Érico Veríssimo. Embora fosse um fã de Mickey Mouse, Scliar não se incomodava com o didatismo dos livros brasileiros; ao contrário, gostava de ter à mão meios para a satisfação imediata de suas curiosidades. O leitor / escritor Moacyr Scliar, entendido como *persona*, parece projetar sua sombra sobre os narradores. Se, ao longo dos anos, Scliar vai ganhando o estatuto de pesquisador e divulgador, seus narradores são, muitas vezes, pesquisadores abilolados e meio picaretas. De modo que nos textos existe algo como uma projeção apequenada do autor.

⁷⁴ *ibid.*, p.172

⁷⁵ *ibid.*, p.181

Ora, para o exercício do papel de divulgador, onde encontrar melhor exemplo, pelo menos no caso brasileiro, que o oferecido pelos trabalhos de Lobato, Viriato Corrêa e Érico Veríssimo? Pode-se dizer que todos eles, a seu modo, foram publicistas, propagandistas de idéias, cultivando uma concepção essencialmente pedagógica da literatura. Naturalmente, nas narrativas de Scliar, onde colecionar frases inscritas nas portas de sanitários públicos é um meio para melhorar a cultura geral, essa pedagogia está virada do avesso, o que não quer dizer que não continue lá. Quando pequeno, Scliar era um menino curioso que queria saber tudo. Transformado em ficcionista, escreve para meninos curiosos que, como ele, querem saber tudo. Se lembramos dos parágrafos cheios de informação de *Cenas da vida minúscula*, podemos arriscar a hipótese de que o leitor implícito dessa narrativa é uma atualização do leitor implícito dos livros de Monteiro Lobato.

A principal característica que avizinha um livro como *Cenas* de Monteiro Lobato & Companhia é um certo dirigismo, verificável no modo como o narrador ou uma das personagens, falando pelo autor implícito, explicita as teses que subjazem à narrativa. Na *Chave do Tamanho*, as confabulações de Emília e Visconde esmiúçam para o leitor uma série de conteúdos, desde a noção de que “nossas idéias são filhas da experiência” até o porquê de os insetos terem muitas perninhas. Por fim, a personagem Doutor Barnes, por sobre cuja cabeça está a auréola da ciência, “lapida” as intuições de Emília, com sua teoria sobre o ocaso da civilização do fogo e do ferro. Já foi suficientemente demonstrado como Scliar, não somente em *Cenas*, encaixa no texto verdadeiros parágrafos explicativos ou sínteses que introduzem determinadas seqüências. Quando mais não seja, tome-se o exemplo de alguns livros juvenis em que o protagonista contracena com um professor, na maioria das vezes de História. Assim, não há jeito de deixar escapar algum dado relevante. No já citado *Introdução à prática amorosa*, além do fato de toda a narrativa se desenrolar

na fala do professor, em sua Aula Inaugural, no Prefácio da *Introdução* o próprio Scliar torna ainda mais explícita a mensagem: “É pelo contato com os outros que nos tornamos mais humanos; quando, como dizia o filósofo Martin Buber, passamos a nos relacionar com uma pessoa em termos de Eu-Tu, e não de acordo com a fórmula Eu-Isso, em que o outro é visto como objeto (...). É um verdadeiro aprendizado, e é desse aprendizado que fala *Introdução à prática amorosa*”.⁷⁶ Digamos que, no caso de um livro para jovens como esse, a pedagogia é levada a sério, ao passo que em outros textos ela é apequenada, degradada, posta em pé de igualdade com o lixo incessantemente produzido pelo consumo nas grandes cidades. Contudo, ela ainda retorna, enobrecida, em outros níveis. Há pouco vimos como em *A condição judaica*, uma obra de divulgação, fica claro o projeto que orienta as narrativas *A estranha nação de Rafael Mendes* e *Cenas da vida minúscula*. O período de redemocratização, em que vozes longamente abafadas começam a se fazer notar, pede a abertura dos “porões da História”. As passagens mais insuspeitadas da vida brasileira, e distantes no tempo, tenderiam a ser as mais esclarecedoras do drama que nós, hoje, protagonizamos. É como se o autor dissesse: “É hora de estudar a nossa história!”. Nesse aspecto se identifica o dirigismo que aparenta o trabalho de Scliar ao projeto pedagógico de um Monteiro Lobato.

Com tudo isso se quer mostrar em que medida vale a pena ficar um tempinho a mais correndo os olhos pelas estantes da biblioteca do jovem Moacyr. É freqüente a associação de textos como *A estranha nação* e *Cenas* a uma certa vertente da chamada ficção pós-moderna. Berta Waldman escolhe esse caminho em algumas das leituras enfileiradas no estudo *Entre passos e rastros (presença judaica na literatura brasileira contemporânea)*. Referindo-se justamente aos “grandes painéis históricos” de *A estranha nação* e *Cenas*,

⁷⁶ Scliar, M. *Introdução à prática amorosa*, p.2

Berta fala de uma “estrutura metafórica que vertebrava os acontecimentos”.⁷⁷ Em *Cenas da vida minúscula*, uma operação metafórica efetuará o cruzamento entre uma narrativa bíblica (que Berta localiza em 2 Samuel: 12, 24) e o mito amazônico. Verifica-se, nesse processo,

*O deslizamento espacial e temporal desconectado das articulações de causalidade, procedimento característico do pós-modernismo na literatura. Um vazio causal e posicional desamarra vínculos, mas ao fazê-lo cria outros formatos de partes aleatórias que resultam em sínteses ou “flashes” históricos.*⁷⁸

Do mesmo modo, Berta descreve *A estranha nação* como “uma fábula vertiginosa, com todas as características da ficção pós-moderna”.⁷⁹ A micro-história familiar de textos como *O exército de um homem só* daria lugar aos painéis históricos em que imensas fatias de tempo e espaço são filtradas “numa espécie de realidade de segundo grau, geradora de simulacros”.⁸⁰ Essa tipologia das narrativas de Scliar de acordo com a oscilação entre micro e macro-história tem toda a pertinência, servindo, inclusive, como um dos pontos de referência deste trabalho. Porém, se os Habacucs conversam com o rei Salomão, Tales de Mileto e Rabelais, Emília, conduzida para a Alemanha pelo superpó, dá uma dura em Adolf Hitler. O indiozinho Tibicuera de Érico Veríssimo não fica atrás, sendo uma espécie de papagaio de pirata em todas, rigorosamente todas, as datas importantes da história do Brasil. Assim, a “corrida pela História” de que falávamos acima, sem deixar de ser um procedimento verificável no pós-modernismo internacional, pode também ser algo mais familiar e modesto, usual nos livros de uma velha biblioteca de menino.

Um pícaro bem-comportado

⁷⁷ Waldman, Berta. *Entre passos e rastros*, p.143

⁷⁸ *ibid.*, p.143

⁷⁹ *ibid.*, p.165

⁸⁰ *ibid.*, p.166

As aventuras de Tibicuera que são também as do Brasil, de Érico Veríssimo, é outro dos livros que compõem a memória afetiva de Scliar. E qual não é nossa surpresa quando, no exercício arqueológico de leitura do humilde livro, descobrimos, sob certa luz, um avô do Baixinho. É difícil abandonar a impressão de que Tibicuera é um predecessor, muito mais bem-comportado, desse narrador de séculos de história. O livro de Veríssimo tem o objetivo de contar a História do Brasil, assim, do jeito que ela costuma aparecer nos livros escolares. Está claro, contudo, que Veríssimo deseja fazer uma história viva, minimamente aceitável para o paladar de jovens leitores de Jules Verne e Rudyard Kipling. O narrador, então, passa a ser Tibicuera, o fogo guerreiro tupinambá que vive a história do Brasil de 1500 a 1942. Problemas de verossimilhança? A narrativa se encarrega de pôr tudo às claras. Ainda jovem, Tibicuera recebe do pajé o segredo da imortalidade: o espírito permaneceria vivo na descendência e, pelos laços do amor, pai, filho e neto prolongariam um ao outro como se fossem uma única pessoa. Assim, Tibicuera pode atravessar séculos, lutando sempre, desde que permaneça fiel ao poderoso legado dos ancestrais.

Com atenção, vemos que o livro, a despeito do compromisso de elencar nomes e datas, traz também embutida uma tese ou, por outra, é conformado por aquele ideário liberal tão marcante na obra de Veríssimo. Se não, vejamos. Tibicuera, ao longo do tempo, se transforma, passando de selvagem a pessoa distinta e elegante. Sua trajetória de ascensão social é perfeita: ao fim, formado em Medicina, ocupa um apartamento em Copacabana, onde dedica as horas de lazer ao ofício de escritor. Toda a sua história é marcada pela oscilação entre o apetite pela aventura, pela guerra, e o crescente amor aos livros. Ele custa a vencer os próprios instintos e “trocar a espada pelo livro”⁸¹ – lutará enquanto for

⁸¹ Veríssimo, Érico. *As aventuras de Tibicuera que são também as do Brasil*. Porto Alegre: Globo, 1981, 22ª. ed. p.105

necessário. O fim é a entrega às coisas do espírito, o meio, a luta pela liberdade. É desse modo que Veríssimo apresenta a História do Brasil, como uma sucessão de guerras, brutais e fratricidas, por certo, mas que tinham por meta a liberdade de um povo. Quando a princesa Isabel assina a Abolição da Escravatura, Tibicuera sente que “todos os sonhos dos homens do passado se realizavam”.⁸² Como costuma acontecer nas histórias de Érico Veríssimo, a benevolência atinge a todos – Calabar foi traidor, mas Tibicuera sofre com sua morte; o domínio holandês é indesejável, mas Maurício de Nassau foi um senhor administrador; a República é anseio de todos, mas o Velho foi uma grande figura humana, e assim por diante. No comecinho dos anos 40, Tibicuera, casado e pai, “é um cidadão civilizado e sereno que detesta ver sangue, que não pratica a violência e que procura ter boa vontade, tolerância e compreensão para com os outros homens”.⁸³

Nessa visão otimista, a “época do rádio e da televisão”⁸⁴ seria de paz e entendimento entre os homens. Os meios de comunicação, as distâncias encurtadas facilitariam o mútuo conhecimento dos povos e, conseqüentemente, a concórdia. Bem, Veríssimo escreve sua História do Brasil em meio à 2ª. Guerra, dado que não deixa de tornar visível (no capítulo 25, “Olhem a Holanda”, o narrador compara a potência do século XVII com o pequeno país invadido pelos exércitos de Hitler⁸⁵). Ora, o texto se faz sensível a essa frustração do ideário liberal e Tibicuera, singelamente, tem saudades de Anchieta, pois ainda “há alguns selvagens a catequizar”, tem-se ainda de lutar pelas “boas causas da

⁸² *ibid.*, p.133

⁸³ *ibid.*, p.136

⁸⁴ *ibid.*, p.71

⁸⁵ *ibid.*, p.52-3

liberdade e da dignidade do homem”.⁸⁶ De maneira que, à parte o direcionamento pedagógico, há espaço para certo grau de perplexidade com os rumos da história.

Alguns já devem estar sorrindo à vista das semelhanças entre Tibicuera e o Baixinho. Os dois são ex-selvagens que, metamorfoseados em cidadãos respeitáveis, narram, num confortável apartamento, um no Rio, outro em São Paulo, séculos de história. Eles narram a História para contar a própria vida e explicar como chegaram à condição atual (diz Tibicuera: “Mas agora é que estou vendo que a história da minha vida está virando História do Brasil.”).⁸⁷ Num caso como no outro, temos narradores-leitores: eles narram o que viveram mas também o que sabem por intermédio dos livros. O índio Tibicuera freqüentemente tem “falhas de memória”, mas nem por isso perde o fio da meada, pois é leitor aplicado dos compêndios de história pátria. Assim, por vezes inicia um episódio dizendo: “A História me conta que...”. O Baixinho, como se sabe, tem o Livro das Origens e todo o material de apoio. Por fim, a sequência folhetinesca de aventuras (um episódio vai emendando no outro) mostra uma trajetória de ascensão social. Os dois acabam bem-postos na vida. Se é correto afirmar que o Baixinho reassume a máscara do pícaro, tal como esta se anuncia em *Mês de cães danados*, não será demais ver em Tibicuera um pícaro que se leva e é levado a sério, o pícaro de uma época mais risonha e franca.

O Folhetim

Por tudo, pode-se ver nos narradores de Scliar o negativo de pedagogos dessa estirpe, que se auto-educam para educar o leitor. O Baixinho compartilha com Tibicuera

⁸⁶ *ibid.*, p.158

⁸⁷ *ibid.*, p.29

também a capacidade de metamorfose: o índio passa a cidadão bem-situado, médico e escritor; contaminado pelos ares de São Paulo e pela comida industrializada, o Baixinho começa a crescer, sendo obrigado a abandonar seu esconderijo no quarto do casal. Para os dois, a selva fica para trás, embora certas pulsões se insinuem ainda sob a nova máscara social.

A parte relativa ao crescimento do Baixinho é uma série longa de episódios e coincidências folhetinescas, que seria ocioso recuperar aqui. O fato é que, ao contrário de sua querida Laila, o narrador sobrevive e vence no mundo dos grandes. Grávida em resultado do envolvimento com Naum, e mortalmente grávida, Laila perece carregando o filho de um gigante. Baixinho sepulta a amada no vaso de plantas preferido de Clara, enquanto Naum, perplexo, vasculha todo o apartamento à cata da desaparecida. Nessa altura, o narrador começa a sentir as dores do crescimento e, antes de ter sua presença notada, escapa do apartamento do casal. Daí por diante, terá a missão de vingar o assassinato de Laila. Sai do edifício num dia de chuva e é empurrado pela enchente, dentro de um caixote, até o Bom Retiro, bairro onde Naum passou a infância. Lá, vai parar na casa de uma vidente judia, quase cega, na verdade uma antiga vizinha de Naum. É nesse segmento da narrativa que se acumula o maior número de lances inverossímeis, coincidências e demais ingredientes do folhetim, o qual aparece na feição mais atualizada da história em quadrinhos e do desenho animado, como na parte em que, para simular a presença de um rato e aterrorizar Clara, o minúsculo fica rodeando um pudim antes de devorá-lo. Pois bem, na casa da vidente, Baixinho encerra o período de crescimento e foge com algum dinheiro “emprestado”. Decide embarcar num pacote turístico para Manaus e reencontrar seu povo. Ainda no avião, conhece Glória Nicoletti, amiga de Naum e Clara (!). Os dois logo iniciam um relacionamento, Baixinho assumindo a personagem de

amazonense de passado misterioso. Na antiga clareira no meio da floresta, ele descobre que perdeu seu povo de minúsculos para sempre. Agora, só resta São Paulo, Glória e a posição de sócio de Naum, o homem que violou e matou sua amada. Em suma, o Baixinho abre mão de seu plano de vingança, em favor de uma razoável carreira paulistana. Ufa!

Na verdade, essa hipertrofia do enredo é comentada pelo narrador e tem sua artificialidade explicitada. Basta lembrar de um trecho quase ao fim do livro, já citado no início deste capítulo: “Não pode haver julgamento, quando há história que puxa história, história que contém história”.⁸⁸ E mais adiante: “Como aquelas mensagens gravadas que os agentes secretos recebem nos filmes da TV, a narrativa – imaginária ou não – que subsidia o processo, está programada para se auto-destruir, interrompendo o fluxo de energia que deveria mover as engrenagens da justiça”.⁸⁹

No capítulo anterior, na discussão sobre a vertente picaresca, vimos que um dos traços do gênero é a seriação dos eventos, próxima daquela observada nos folhetins. *Macunaíma*, no caso brasileiro, figura como matriz desses enredos que crescem para todos os lados, no ritmo dos quiproquós. As correrias, disfarces, metamorfoses criam um monstrengo, uma daquelas histórias difíceis de reter na memória e que dá preguiça tentar recontar. Mas talvez *Cenas da vida minúscula* seja uma novela mais econômica em quiproquós que *Galvez, imperador do Acre*, paradigma da neopicaresca brasileira dos anos 70, lembrada por Antonio Candido no esquema “A nova narrativa”.

A novela de Márcio Souza vem designada, no subtítulo, como Folhetim e o narrador-protagonista é Dom Luiz Galvez Rodrigues de Aria que, já no fim da vida, registra suas aventuras como chefe de uma pseudo-revolta pela independência do Acre, em 1899.

⁸⁸ Seliar, M. *Cenas...*, p.241

⁸⁹ *ibid.*, p.242

Vale a pena investigar os procedimentos dessa narrativa, dado o seu lugar de paradigma. Em primeiro lugar, lembremos que o livro apareceu em 1976 e que Galvez de fato existiu. Os episódios relacionados a uma possível anexação do Acre ao território da Bolívia (país que na verdade funcionaria como testa-de-ferro dos americanos), registrados na historiografia, são apropriados por Márcio Souza com vistas a um painel folhetinesco do brutal ciclo de exploração da borracha. O texto é todo feito de fragmentos encimados por títulos, à maneira oswaldiana do *Miramar* e *Serafim Ponte Grande*.⁹⁰ No segundo fragmento, “José de Alencar”, há uma referência ao romance *Guerra dos mascates*: os manuscritos de Dom Luiz Galvez teriam sido descobertos e organizados por um “editor”, segundo o preceito corrente até o século XIX. Na referência explícita ao “roubo” da convenção adotada por Alencar, fica claro o intuito de forjar uma narrativa que obedeça a todas as regras da “história de aventuras”.⁹¹ Ao longo de todo o livro, a reunião exaustiva de convenções do folhetim é posta a nu, em freqüentes quebras de ilusionismo:

*Fui desabar bem em cima dos quatro homens, como num bom romance folhetim.*⁹²

*Minha vida nunca daria uma história séria, era o tema de um folhetim.*⁹³

*Devolvo minhas aventuras como elas sempre foram: um pastiche da literatura em série, tão subsidiária e tão preenchidora do mundo. Reparti minhas sensações nestes capítulos e entrego meus passos ao rodapé imaginário de um jornal.*⁹⁴

O recurso à quebra do ilusionismo, à metalinguagem marca também *O exército de um homem só*, livro que antecede o *Galvez* em três anos. O comentário aos procedimentos adotados na confecção do texto se estende, nas duas novelas, ao questionamento do modo de narrar a História. Enquanto, em *O exército*, os eventos da grande política estão postos

⁹⁰ Davi Arrigucci, no debate “Jornal, realismo, alegoria”, faz rápida menção ao livro: “O Márcio Souza é uma experiência curiosa, que retoma a vertente oswaldiana do humor, embora, a meu ver, ainda não realize efetivamente tudo quanto promete.” op. cit., p.45

⁹¹ Souza, Márcio. *Galvez, imperador do Acre*. SP: Círculo do Livro, 1988. p. 16

⁹² *ibid.*, p.19

⁹³ *ibid.*, p.55

⁹⁴ *ibid.*, p.211

contra a vida corriqueira do Capitão Birobidjan, no *Galvez* fica dito, ironicamente, que o ciclo da borracha mereceria um estudo sério:

Zarzuela

*Não é ainda um fato bem sabido o quanto deva, mas de vera consistência o delírio amazonense no apogeu da borracha. E se hoje ainda relegado se encontra ao folhetim e aos sonhos dos poetas um dia sairá para as páginas da história brasileira e queira Deus não seja pelos dólares de um brazilianist que aqui mesmo temos homens capazes de verdade, se assim for permitido.*⁹⁵

Márcio Souza, ao rearranjar eventos históricos na forma de folhetim-samba-do-crioulo-doido, sugere que, no caso da Amazônia e, por extensão, do Brasil, a História sempre terá algo de “pastiche da literatura em série”. Pela moldura picaresca e pelo recurso à paródia do folhetim, *Cenas da vida minúscula* parece ainda dever muito ao paradigma representado por *Galvez*, em que pese a transformação nos contextos, decorridos quinze anos. Márcio Souza, em 76, se ocupava do lugar onde vivia, a exemplo de Scliar e seu universo portoalegrense, colocando a Amazônia na pauta dos temas nacionais. Pelo menos no que se refere à carreira de Scliar, ocorre, na virada dos anos 80, a conversão aos painéis e balanços da história brasileira, ficando *A estranha nação de Rafael Mendes* como primeiro resultado dessa nova orientação. *Cenas*, cujo terço inicial é ocupado pela narrativa de séculos de história, desembocando na Europa do século XVI, parece mirar, por sobre a síntese enciclopédica, nas origens do Brasil.

Nesse sentido, é providencial a narrativa, tomada como mote, da passagem de marinheiros de Salomão pela Amazônia. O povo de minúsculos no meio da floresta opera a fusão entre judeu e indígena. Se esse último, mais ou menos idealizado, tem, desde o Romantismo, lugar reservado nas investigações sobre o país, o elemento judeu, à parte as correntes de imigração que chegaram ao auge na 2ª. Guerra, se vincula aos inícios da

⁹⁵ *ibid.*, p. 111

colonização na medida em que, entre os europeus aqui chegados, havia um bom número de cristãos-novos. A viagem do Baixinho através do Brasil, da Amazônia para São Paulo, de São Paulo para a Amazônia, antes do estabelecimento definitivo em São Paulo, se faz acompanhar pela “faina alucinatória, a síntese de figuras fantásticas, a elaboração de visões, a construção de pesadelos, a criação de devaneios”⁹⁶, que recobrem uma idéia indefinida de país, já que tudo pode estar incluído na corrente das alusões. O que sobressai, para além da pesquisa nos “porões da História”, é o gosto de fabular, construir narrativas engenhosas que, potencializadas pelos elementos fantásticos, se cristalizam em metáforas de algo impreciso.

Contraponto

Qualquer tentativa de situar um livro dentro de uma categoria abstrata, seja um gênero, seja uma linha de força (como a neopicaresca brasileira), é vulnerável, restando sempre uma fresta por onde se entrevê a sombra de outro gênero ou outra linha de força. Até aqui, vimos tentando associar as narrativas de Scliar à neopicaresca surgida por volta dos anos 70. No entanto, a atenção ao andamento específico de *Cenas* acaba por revelar mais um aspecto. Voltando à estrutura da novela, temos que o narrador, entre a tarde no apartamento e o trajeto de automóvel até a casa de Naum e Clara, retoma o Livro das Origens, ao qual se solda sua história pessoal. Esta avança até o momento em que, a bordo do Del Rey, Glória e o Baixinho chegam ao prédio onde mora o casal de amigos. Ganha a cena, daí em diante, o presente da narração, o jantar que, em princípio, deveria ser a ocasião para a vingança contra Naum.

⁹⁶ Scliar, M. *Cenas da vida minúscula*, p. 237

A hipótese de um possível legado de Érico Veríssimo em Scliar vem também orientando nossas leituras, o que não se limita ao resgate de Tibicuera. Como todos os caminhos levam a Antonio Candido, é um primoroso capítulo de *Recortes* que deixa ver outra fresta. “Érico Veríssimo de 30 a 70”,⁹⁷ longe da dispersão do panorama, está ancorado na idéia de que a sensibilidade do criador de *O tempo e o vento* se constitui de dois eixos: a sucessão temporal e a dimensão sincrônica (que Candido denomina espacial).⁹⁸ *Caminhos Cruzados*, por exemplo, explora a horizontalidade, o entrecruzamento de fios (destinos individuais) num “fragmento insignificante de tempo”.⁹⁹ A metade inicial de *Olhai os lírios do campo*, por sua vez, seria a “primeira tentativa de combinar os dois eixos (sincrônico e diacrônico) no plano da narrativa: enquanto o protagonista vai de uma estância a Porto Alegre, tentando alcançar ainda viva no hospital a mulher que amou e abandonou, o narrador intercala a história de sua vida até o momento exato da ação presente, de modo que o eixo do passado venha se dissolver no presente”. Sempre segundo Candido, ocorre “a projeção de um eixo sobre o outro, que faz a ação atual inserir-se na continuidade do tempo histórico”.¹⁰⁰

Ora, o esquema que fizemos há pouco de *Cenas da vida minúscula* mostra que se trata exatamente disso: o Baixinho faz o retrospecto de sua história até o momento da ação presente, o encontro dos dois casais. Intercalado a esse retrospecto, está o presente da narração, ou seja, o percurso de carro até a casa de Naum e Clara. O recurso não é inédito, tendo sido experimentado em *Os deuses de Raquel*, *Doutor Miragem* e *O ciclo das águas*, todos dos anos 70. Em *Os deuses de Raquel*, a desoladora biografia da protagonista segue

⁹⁷ Candido, Antonio. “Érico Veríssimo de 30 a 70” in _____. *Recortes*. SP: Companhia das Letras, 1993. p. 64-73

⁹⁸ *ibid.*, p. 64

⁹⁹ *ibid.*, p. 65

¹⁰⁰ *ibid.*, p. 65

intercalada ao trajeto desta, de carro, até a loja de ferragens. Assim, quando Raquel está cara a cara com Miguel, um de seus empregados, decidida a colocá-lo na rua, já temos notícia de toda a sua história, desde o nascimento. De modo semelhante, em *Doutor Miragem* o seqüestro de Felipe por Ramão constitui o presente da narração. Os percursos formativos das duas personagens são narrados em contraponto – o encontro dos dois, no momento do seqüestro, ganha a espessura nascida das muitas disparidades de condição e classe social. Essa busca pela gênese dos conflitos também está por trás da alternância de planos em *O ciclo das águas*. Na brevidade do texto, cabe a formação de Esther, a mãe, e do filho Marcos. A situação atual – a mãe sozinha num asilo e o filho acomodado na posição de professor universitário – é vista na perspectiva de um processo que tem início numa aldeia da Polônia, no fim dos anos 20, quando Esther cai nas mãos do tráfico de mulheres para a América do Sul.

Como se sabe, Veríssimo aprendeu a técnica do contraponto com Aldous Huxley, integrando-a de tal forma a sua ficção que, não poucas vezes, foi acusado de estar se repetindo.¹⁰¹ Antonio Candido deixa em suspenso tais juízos de valor e vai buscar no contexto do romance de 30 os estímulos para a adaptação da técnica. Ao invés de representar somente um caso de diluição, o uso do contraponto seria funcional dentro do

¹⁰¹ O crítico Álvaro Lins se refere à técnica empregada em *Caminhos Cruzados* como vinda do “romance inglês”, ressaltando que Veríssimo soube como aproveitá-la. Noutro momento, discutindo *O resto é silêncio*, Lins atribui a mesma técnica ao romance de James Joyce. Érico Veríssimo, como no livro anterior, teria fechado o foco sobre a descrição de um dia na vida dos personagens, “alongando o romance por intermédio da memória e da imaginação com que os próprios seres de ficção deixam esclarecer o seu passado ou apresentam projetos de futuro”. Álvaro Lins faz questão de frisar o domínio técnico atingido pelo escritor, mas observa que os livros *Caminhos Cruzados*, *Música ao longe*, *Um lugar ao sol* e *Olhai os lírios do campo* compõem uma trajetória descendente. Apesar da felicidade da técnica encontrada, vão se fazendo sentir as repetições e o acúmulo de passagens desnecessárias. É de notar que os textos sobre Veríssimo, datados de 1940 e 1943, acompanham passo a passo a evolução da obra, do mesmo modo que os artigos contemporâneos da *Brigada Ligeira*. Enquanto Candido endossa os progressos do que chama “romance popular”, Lins se atém à queda no nível artístico e às concessões ao gosto do público, o que dá bem a medida das diferenças de postura entre os dois críticos. Ver Lins, Álvaro. “Sagas de Porto Alegre” in _____. *Os mortos de sobrecasaca*. RJ: Civilização Brasileira, 1963. p. 220-9.

projeto de 30, na medida em que “permitia traçar os panoramas sociais e desenhar o retrato complexo dos grupos”.¹⁰²

Candido apresenta Veríssimo como um escritor profundamente marcado pelo ideário do romance social, tomado como veículo de participação e de desafio humanista a todo regime opressor. No quadro da voga do neo-realismo, a técnica do contraponto viria a calhar num texto que, distante das vanguardas, não se queria “artístico”, mas claro e direto. Tal postura parece vir acompanhada de uma espécie particular de modéstia por parte do ficcionista, desejoso de, simplesmente, testemunhar.¹⁰³

Tudo leva a crer que a formação de Scliar esteve permeada pela figura de Érico Veríssimo e, sob essa luz, talvez transpareça, já nos livros dos anos 70, algo dessa modéstia diante da atividade literária. É curioso que, no interior da chamada ruptura ou explosão dos gêneros, na década de 70, um escritor acabe por revelar a dívida para com Veríssimo, o longo contador de histórias. (Como sugere o título do ensaio de Candido, Érico, vindo do romance social dos anos 30, se mantém em atividade até a década de 70, escrevendo aquele que seria um dos mais populares livros de resistência à ditadura: *Incidente em Antares*) Nem tudo é ruptura ou, por outra, esta pode ter um histórico mais longo do que se imagina. Lendo *Cenas da vida minúscula*, percebemos como Scliar, findo o inspirado ciclo do primeiro quadrante da carreira, fundamentalmente levou adiante, ou diluiu, a lição do mestre. Certamente *Os deuses de Raquel* e *O ciclo das águas* estão entre os livros mais bem realizados de Scliar, mostrando como o procedimento de vincular a ação presente a um processo formativo (segundo o modelo do romance de formação) possibilita o deslocamento pelos diversos níveis da realidade: vida familiar, desenvolvimento urbano,

¹⁰² Candido, A. “Érico Veríssimo de 30 a 70”. p. 66-7

¹⁰³ *ibid.*, p. 66

relações de poder dentro e fora da política, conflitos de classe. *Cenas* evidencia que a técnica perde impacto quando a exploração da complexidade de um meio específico dá lugar ao passeio enciclopédico. A experimentação de técnicas no romance de 30 visava adaptar o realismo às novas condições de vida em sociedade. A exploração da cidade de Porto Alegre, na produção inicial de Scliar, guarda esse afã de pesquisa da realidade, diluído quando salta para o primeiro plano um inespecífico Brasil.

No enalço das caravelas: o filão das descobertas

Marlyse Meyer é autora de um pequeno ensaio intitulado “Um eterno retorno: as descobertas do Brasil”, no qual faz o roteiro das descobertas letradas no curso de quatro séculos de história.¹⁰⁴ Retomando Antonio Candido, ela fala da convivência, enraizada no Romantismo pela obra de homens como Gonçalves Dias, da transfiguração da terra com a pesquisa meticulosa.¹⁰⁵ Essa última, porém, na medida em que se vincula à ação sobre o país concreto, padeceria de uma constante defasagem com relação ao repertório da literatura de imaginação.¹⁰⁶

No século XX, a década de 30 reinaugura nova fase de redescobrimento do Brasil, termo que Marlyse diz tomar de empréstimo a Carlos Guilherme Mota.¹⁰⁷ Na prosa de ficção, é o momento de Jorge Amado, José Lins do Rego, Graciliano, que dão notícias do distante Nordeste, enquanto na nascente metrópole, São Paulo, vai se criando o discurso científico que começa a se destacar da atividade literária. Uma idéia fecunda de Marlyse Meyer é a de que, na contemporaneidade, a viagem do *turista aprendiz* pode se dar nos

¹⁰⁴ Meyer, Marlyse. *Um eterno retorno: as descobertas do Brasil*. SP: Fundação Memorial da América Latina, 2000 (Coleção Memo)

¹⁰⁵ *ibid.*, p. 9-10

¹⁰⁶ *ibid.*, p. 6-7

¹⁰⁷ *ibid.*, p. 23-4

limites da própria cidade grande. À diferença do que ocorria na eclosão dos anos 30, quando a prosa de ficção mostrava o que parecia ser próprio a cada lugar, o desenvolvimento dos centros urbanos, nas últimas décadas, fez com que grupos de origens as mais diversas se confundissem nas cidades. O avanço da exploração capitalista, a marginalização, a pobreza agudizam as arestas desses encontros. Enfim, o que se costuma chamar de modernização propicia a sobreposição de tempos e espaços na cidade. É nesse contexto, aliás, que a autora menciona a obra de Scliar:

Mas, voltando a este nosso presente, neste mundo onde Severino substitui Gaetaninho, o que se verifica é uma mistura geral. Porque, na verdade, não se consegue mais agora separar as áreas e os fios: misturam-se os espaços descobertos, bem como os gêneros de seu narrar, na medida em que essa mistura está na própria realidade das coisas.

*Na literatura de nossos dias, o sertão duro torna a agredir no verbo justo de João Ubaldo Ribeiro e outros. A cidade nela também está: depois da Maceió de Luiz da Silva, a Porto Alegre dos Ratos; a dos “patrícios” de Moacyr Scliar, vampiros na pacata Curitiba. Jogadores de sinuca, pobres garotos na senda dos capitães de areia de ontem, compõem, com marginais, o quadro já não exclusivamente noturno nem exclusivamente romanesco do cotidiano da grande metrópole. Ficção e reportagens vão pondo às claras um mundo real de violências onde são imprecisas as fronteiras entre os habitantes que povoam a república dos assassinos.*¹⁰⁸

Moacyr Scliar teria surgido, ao lado de Dalton Trevisan, João Antônio, Rubem Fonseca e outros, no quadro da emergência do romance-reportagem, ou do conto-reportagem, no caso do autor de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, estrangulado na atmosfera de “jornalismo, loucura e poder”, como diagnosticou um crítico na época.¹⁰⁹ Marlyse, referindo-se a Scliar, fala em Porto Alegre e “patrícios”, mostrando que tem em mente a produção inicial do autor. Do mesmo modo, Dalton está associado a Curitiba, João Antônio, aos “jogadores de sinuca”, ao passo que as expressões “mundo real de violências” e “república dos assassinos” remetem à literatura de Rubem Fonseca. Cada um desses escritores parte da eleição de um fragmento do espaço social, de onde saltam uma dicção e

¹⁰⁸ *ibid.*, p. 30-1. Vale notar que Marlyse Meyer provavelmente recorre às formulações de Davi Arrigucci quando situa o problema da mistura de gêneros correlata da “mistura que está na própria realidade das coisas”. No Capítulo 1, vimos como os ensaios de *Enigma e Comentário* fincam pé no conceito de forma mesclada, cristalizando uma direção de leitura com boa fortuna entre críticos interessados na prosa contemporânea.

¹⁰⁹ O diagnóstico foi feito por Flávio Aguiar, no debate “Jornal, realismo, alegoria”, *op. cit.*, p. 36

um mundo próprios que, justamente pelo efeito da singularidade, logram dizer respeito ao país. Ao enveredar pela glosa, pelo comentário livresco, a ficção de Scliar, desprendendo-se desse chão da singularidade, se distendeu nos panoramas nacionais e na busca de personagens emblemáticas, num texto que recorre ao apequenamento dos narradores como compensação ao desfile enciclopédico das informações.

Esses escritores a que Marlyse faz alusão chegaram ao auge por volta dos anos 70, época em que o sempre renovado projeto de “descoberta do Brasil” tomou novo fôlego. Alguns rastros permitem pensar que Scliar e João Antônio, ambos nascidos em 1937, estiveram ligados por algumas afinidades. A primeira pista é a coletânea *Dama do Encantado*, publicada por João Antônio em 1996.¹¹⁰ A orelha, entusiástica, é assinada por Scliar, que revela laços de amizade com o hoje falecido escritor. A mencionada “mesma geração literária” se prenderia aos anos do regime militar, quando a resistência se fazia traço de união entre os escritores: “(...) eu o encontrava numa das muitas reuniões de escritores que, à época da ditadura, se transformaram numa forma de resistência cultural”.

Apresentando João Antônio e a si próprio, Scliar toma a ditadura quase como momento de origem, o contexto a que se referem as escolhas de sua geração. A orelha sugere ainda que as andanças por feiras, congressos e encontros foram outro traço comum a ambos. Em tom arrebatado, Scliar menciona a Bienal Nestlé de Literatura e outras ocasiões em que a fala de João “encantou multidões”. O périplo pelo país, ao encontro dos mais diversos públicos, pressupõe a figura de um escritor carismático, que se faz amado para além da obra propriamente dita. Pois, nos termos de Scliar, João Antônio *falava* a multidões, por todo o Brasil. A tópica do turista aprendiz referida no texto de Marlyse Meyer fica, desse modo, nítida – o intelectual teria a missão (ou o desejo) de se dirigir ao

¹¹⁰ Antônio, João. *Dama do Encantado*. SP: Nova Alexandria, 1996.

maior número possível de compatriotas, fora, é claro, a incumbência de conhecer (descobrir) o país. Scliar não faz por menos, diz que “João Antônio é o Brasil” e que sua obra compõe “um retrato do povo brasileiro”. Se há uma boa razão para ler *Dama do Encantado*, é o fato de que o livro “mapeia a cultura – erudita e popular – de nosso país, ele refaz a nossa trajetória histórica”. A obra de João Antônio aparece assim também na feição do painel histórico, que serviria ao projeto de “redescoberta do Brasil”. Pelo menos nas palavras de Scliar, as ambições não são poucas: o escritor, longe de se satisfazer em escrever (para poucos), fala para multidões e viaja pelo país mapeando sua cultura. Tudo sob os auspícios desse projeto de redescoberta, cujo significado merece ser examinado com mais vagar.

A orelha dá notícia de uma ocasião em que Scliar e João Antônio estiveram juntos na Europa, o que, no cruzamento com outros dados, se mostra significativo. A cronologia ao fim do volume *Dama do Encantado* indica que, entre os anos de 1985 e 1988, João passou alguns períodos na Europa, notadamente na Alemanha. De outra parte, uma das edições de *O carnaval dos animais* menciona a ida de Scliar à Alemanha, em 1984.¹¹¹ Segundo consta, ele proferiu palestras nas universidades de Frankfurt, Munique e Hamburgo, no ano em que *A estranha nação de Rafael Mendes* saiu em edição alemã. Há referências a viagens a Israel e aos Estados Unidos, na mesma época. Tais pistas autorizam uma certa curiosidade a respeito das relações entre os dois ficcionistas e legitimam, talvez, mais um desvio. Dessa vez, apenas um olhar de esguelha para João Antônio.

¹¹¹ Scliar, M. *O carnaval dos animais*. RJ: Ediouro, s./d. p.13-4

A ensaísta Ellen Spielmann faz um relato da estada de “João Antônio em Berlim”, texto publicado na revista *Remate de Males*, em número dedicado ao escritor.¹¹² Do depoimento pessoal de Spielmann nos interessa pinçar um aspecto: o papel de João Antônio como conhecedor e divulgador de assuntos brasileiros. Com efeito, o escritor, que segundo a ensaísta permaneceu em Berlim entre 1987 e 1988, é referido como possuidor de “estudo e conhecimento profundo do Brasil, da vida brasileira”.¹¹³ Ellen conta que, nos dias de convivência estreita com o criador de “Meninão do caixote”, tinha muitas perguntas a fazer sobre a vida intelectual e literária do Brasil dos anos 60 e 70, período a que atribui a marca da “modernização acelerada”. Diante dela estaria um membro da geração que testemunhou “o processo de modernização brutal com seu auge no chamado milagre brasileiro”.¹¹⁴ Como vimos no Capítulo 1, o milagre, na leitura de Mario González, forma a base sobre a qual se assenta a voga da neopicaresca. A princípio, pode-se pensar numa geração que, emergindo no contexto da resistência ao autoritarismo, se direciona, no decorrer da década de 80, para a tarefa de interpretar o Brasil. Scliar, depois de *O centauro no jardim*, começa a se voltar para a ficção para jovens e os pequenos livros de divulgação, consolidando um estatuto de escritor profissional que pressupõe o périplo por auditórios mencionado na orelha para *Dama do Encantado*. Na passagem pela Alemanha, Scliar provavelmente cumpriu algo semelhante ao roteiro de “conferências e palestras sobre literatura e cultura brasileira”¹¹⁵ planejado por João Antônio.

O papel dessa geração de escritores ao longo da chamada redemocratização, entre as décadas de 70 e 80, parece ser um fator significativo para a compreensão da trajetória de

¹¹² Spielmann, Ellen. “João Antônio em Berlim” in *Remate de Males*. Departamento de Teoria Literária IEL/Unicamp, no. 19 (1999). Campinas, 1999. p. 71-9

¹¹³ *ibid.*, p. 72-3

¹¹⁴ *ibid.*, p. 73-5

¹¹⁵ *ibid.*, p. 78-9

Moacyr Scliar. Num texto de 1985 ele aponta a abertura como ocasião para “abrir os porões da História” e perguntar “Que país é este?”, o que dá margem a algumas dúvidas. A redescoberta do Brasil como um empreendimento compartilhado pelos ficcionistas se mostra com um pouco mais de clareza em outros dois textos sobre João Antônio.

No mesmo número da revista *Remate de males*, se encontra o ensaio “Na noite enxovalhada”, escrito por Antonio Candido como prefácio para uma edição de *Malagueta, Perus e Bacanaço* que acabou não saindo.¹¹⁶ Bem, Candido afirma que, nos contos desse livro, o escritor se faz “um verdadeiro descobridor”, na medida em que adentra o mundo dos excluídos, dando a ver, pela linguagem, uma realidade até então oculta, desconhecida para os leitores, vale dizer, para os membros da camada privilegiada. É o que está dito em “A nova narrativa”: João Antônio é um dos praticantes do “discurso direto permanente e desconvencionalizado”. Posta de lado a cultura letrada forjada no seio das classes dominantes, o escritor pesquisa o imenso campo da pobreza, criando um discurso literário em que jogam, com toda a força, os falares desprestigiados. Na formulação cristalina de Candido, o escritor é descobridor porque expõe à luz os que passam despercebidos e desatendidos.¹¹⁷

Flávio Aguiar, por seu turno, em “Evocação de João Antônio ou do purgatório ao inferno”, revê o modo como leu o escritor em duas ocasiões diferentes, em 1975 e 1982, alcançando, por essa via, mostrar o que significou o esvaziamento da ditadura.¹¹⁸ Como se sabe, *Malagueta* teve uma primeira edição em 1963, sendo “redescoberto” em 1975. Em 63, fala Flávio Aguiar, o ambiente ainda era de otimismo com relação ao futuro do país; em 75, dava o tom a redescoberta do povo brasileiro, “do povão das periferias e dos grotões,

¹¹⁶ Candido, A. “Na noite enxovalhada” in *Remate de males*, op. cit., p. 83-8

¹¹⁷ *ibid.*, p. 88

¹¹⁸ Aguiar, Flávio. “Evocação de João Antônio ou do purgatório ao inferno” in *idem*, p. 105-20

dos esquecidos”.¹¹⁹ Flávio se lembra de que, num artigo, alertava para o fato de que essa ascensão dos marginais na literatura poderia contribuir não para um exame crítico do momento presente, mas para a cristalização de uma imagem unívoca de “povo brasileiro”. No seu entender, o correto era que o “marginal” funcionasse como “símbolo literário de uma situação histórica”.¹²⁰

Em 1982, outro artigo, uma resenha de *Dedo-duro*, sai em meio ao colapso da ditadura que “não caía, se esvaziava”.¹²¹ Nas palavras de Flávio Aguiar, “um novo desenho se esboçava para o Brasil”, desenho que era, apesar dos pesares, de “inspiração democrática”.¹²² O que sobressaía, porém, era a evidência de que o regime não fora mais que o aparato externo de um processo muitíssimo mais profundo de espoliação. O “abaixo a ditadura” se revelava insuficiente, a realidade era mais complexa.¹²³ Daí, talvez, a ordem de redobrar esforços para conhecer o país. Pelo menos na percepção de Flávio, o universo de João Antônio deixara de ser o purgatório de 1963 para se transformar definitivamente no inferno.¹²⁴ Em consonância com a perda das ilusões, estaria o alto nível de consciência artística da prosa de João Antônio. Desencanto e uma arte exigente que espelha a exigência do indivíduo no confronto com a realidade.

Alguns parágrafos acima, comentando o texto de Marlyse Meyer, dissemos que João Antônio, a exemplo de Dalton Trevisan e Rubem Fonseca, elege um fragmento da realidade, a partir do qual constrói um universo ficcional. As palavras de Scliar, ao contrário, indicam uma busca totalizadora pelo país – João “refaz a trajetória histórica” do Brasil. Nada mais, nada menos. Por certo, esse modo de conceber as redescobertas inspira

¹¹⁹ *ibid.*, p. 105

¹²⁰ *ibid.*, p. 108

¹²¹ *ibid.*, p. 111

¹²² *ibid.*, p. 111

¹²³ *ibid.*, p. 112-3

¹²⁴ *ibid.*, p. 111

cautela, ainda que a voz do próprio João Antônio de fato ultrapasse o horizonte dos jogadores de sinuca rumo a vastas realidades brasileiras. Em 1975, a coletânea *Malhação do Judas carioca* vinha à luz trazendo o fundamental “Corpo-a-corpo com a vida”, um posfácio que fica entre o depoimento e o manifesto.¹²⁵ E qual não é nossa surpresa diante de uma série de expressões que revelam um escritor para quem a atividade literária diz respeito a um projeto de país: “levantamento das realidades brasileiras”, “compromisso com a coisa brasileira”, “corpo-a-corpo com a vida brasileira”.

Está fora de dúvida o valor desse texto como documento do debate literatura / realidade conduzido pelos escritores que amadureceram nos anos 70. O desabafo de João Antônio nos fornece um cânone pessoal, uma concepção de fazer literário e da *função* da literatura no país. Cristalina, a idéia sintetizada por Antonio Candido na fórmula do “romance como instrumento de descoberta e interpretação”:

*O de que carecemos, em essência, é o levantamento de realidades brasileiras, vistas de dentro para fora. (...) uma literatura que reflita a vida brasileira, o futebol, a umbanda, a vida operária e fabril, o êxodo rural, a habitação, a saúde, a vida policial, aquela faixa toda a que talvez se possa chamar radiografias brasileiras.(...)*¹²⁶

Tal proposta de mapeamento tem raízes no projeto alencariano de romance e na redescoberta do Brasil iniciada pelos modernistas e aprofundada na década de 30. Consciente dessa tradição, o escritor apresenta seu cânone: Lima Barreto, Graciliano, José Lins do Rego, Oswald e Manoel Antônio de Almeida.¹²⁷ Não há sombra de pudor em dizer que a literatura, no Brasil, tem uma *missão*: “ser a estratificação da vida de um povo e participar da melhoria e da modificação desse povo”.¹²⁸ Não há pudor em falar de povo, de Brasil, assim como não falta arrojo às linhas que incursionam pelo problema teórico das

¹²⁵ Antônio, João. “Corpo-a-corpo com a vida” in _____. *Malagueta, Perus e Bacanaço* incluindo *Malhação do Judas carioca*. SP: Clube do Livro, 1987. p. 315-24

¹²⁶ *ibid.*, p. 316

¹²⁷ *ibid.*, p. 316

¹²⁸ *ibid.*, p. 318-9

relações forma / conteúdo e chegam a Antônio Candido. A idéia é a de que os assuntos brasileiros, trabalhados pelo escritor que vai ao encontro deles, têm de originar uma forma brasileira.¹²⁹

Marlyse Meyer acerta ao inserir João Antônio no quadro da mistura de gêneros (romance, reportagem) homóloga das misturas da realidade. *Malhação do Judas carioca* é um fino exemplo da opção pelo conto-reportagem. O que são o perfil do ator Paulo Gracindo e o texto sobre o seqüestro do menino Carlinhos se não excelente jornalismo? Outra vez, o escritor não hesita em expor, no “Corpo-a-corpo com a vida”, a teoria de sua prática. As referências são, primeiro, Truman Capote e Norman Mailer, além de nomes do jornalismo alemão e italiano. Na verdade, via Mailer, João chega a alguma coisa próxima do esfacelamento da figura do intelectual e do literato. As realidades a serem pesquisadas estão obrigatoriamente à margem, invisíveis para a oficialidade contra a qual o escritor se rebela. Passando para o lado dos marginais, este adere à transgressão, ao desvio – o “bandido” é feito personagem central e com ele o outrora intelectual se funde. Daí para a frente, o que se tem é “um bandido falando de bandidos”.¹³⁰ (Registre-se, brevemente, a afinidade de tais palavras com certas proposições contemporâneas de Rubem Fonseca.)

A metáfora do corpo-a-corpo, carregada nas sugestões de promiscuidade e contato sexual, liquida com a literatura, arrasada de um modo que faz lembrar o primeiro Jorge Amado: “Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores de cacau do sul da Bahia”.¹³¹ João Antônio pontifica: *Malagueta* “é, talvez, mais sinuca que literatura”.¹³² Bebendo nas mesmas fontes, por

¹²⁹ *ibid.*, p. 322

¹³⁰ *ibid.*, p. 319

¹³¹ Essa é a muito conhecida nota que antecede o romance *Cacau*, de 1933.

¹³² Antônio, João. *op. cit.*, p. 323

formação, Moacyr Scliar foge contudo a tais sinucas de bico. É médico e escritor, e contador de histórias. A descoberta do Brasil por intermédio dos livros, na infância (lembremos, *Cazuza* fez que ele *descobrisse* um Brasil “que não conhecia”), e da Medicina (como esclarece, por exemplo, o Prefácio de *Introdução à prática amorosa*) se faz sentir numa ficção que progressivamente vai deixando à mostra o reflexo dos projetos pedagógicos de Lobato e Veríssimo. No lugar do bandido, o pedagogo. O modelo do romance de formação, sedimentando-se nos livros para jovens, é sintoma claro de pedagogia. O mesmo Prefácio fala em aprendizado e “processo de aperfeiçoamento pessoal”. Desligado do corpo-a-corpo e das experimentações com técnicas jornalísticas, Scliar segue com seu narrador que lê a História, protegido por uma pilha de livros. Em seu favor, diga-se que ele bem sabe que os livros são barreira contra o mundo.¹³³

Saindo do inferno verde

A estranha nação de Rafael Mendes e Cenas da vida minúscula são produto da virada anunciada em *O centauro no jardim*, novela que bem poderia ter se tornado emblema da neopicaresca embalada pela “modernização brutal” e pelo milagre. Salvo engano, a transição democrática é o que sustenta, nos termos de Scliar, a tentativa de balanço da história brasileira em *Cenas*. Perto do final, está uma referência explícita a esse contexto:

*Erros e preconceitos fazem dos baixinhos uma minoria (e é uma minoria numerosa) ridicularizada, discriminada, hostilizada. Fala-se nos direitos dos negros, fala-se em feminismo, fala-se em redemocratizar o país, mas quem se apresenta para defender os baixinhos?*¹³⁴

¹³³ É o que ele diz nas *Memórias de um aprendiz de escritor*: “Deitado num sofá, o livro servindo como barreira entre eu e o mundo. Isto: o livro é uma barreira; mas é também a porta. A porta para um mundo imaginário, onde eu vivia grande parte de meu tempo”. (op. cit., p. 13)

¹³⁴ Scliar, M. *Cenas da vida minúscula*, p. 188-9

Tendo acabado de conhecer Glória, no avião para Manaus, o narrador faz um discurso politicamente correto: o anseio de redemocratizar o país aparece lado a lado com o tema emergente dos direitos das minorias (negros, mulheres, baixinhos...). Mostramos, neste capítulo, como Scliar associa, no livro *A condição judaica*, a abertura ao rumor de vozes postas à margem. É curioso como o que parece irônico, na fala do Baixinho, é tomado a sério no livro de divulgação. Nesse mesmo registro em que um assunto irrelevante (a baixa estatura) motiva uma reflexão “séria”, pouco depois, à mesa do restaurante, um palito de dentes é pretexto para considerações acerca da ocupação e da colonização da terra. Uma rápida visada histórica passa em revista o assalto ao Brasil pelos europeus e o assalto à Amazônia pelos brasileiros:

Na esteira dos primeiros navegantes vieram espanhóis, italianos, alemães, judeus, russos, poloneses, japoneses. Derrubaram árvores, rasgaram a terra com seus arados e tratores, plantaram cana, café, trigo, soja. Construíram casas, edifícios, fábricas. À Amazônia chegaram os do sul; armados de motosserra, puseram a árvore abaixo, trataram-na como o algoz que esquarteja o cadáver, arrancando os ramos e a casca.¹³⁵

Sublinhados o contexto da redemocratização e a tópica das descobertas, um passeio fluvial põe no mesmo barco um deputado liberal, um historiador e ex-guerrilheiro e o narrador.¹³⁶ Após deixar a casa da vidente no Bom Retiro, o Baixinho intenta voltar à Amazônia e reencontrar seu povo de minúsculos no meio da floresta. O passeio programado pela agência de turismo é, assim, decisivo: o narrador ambiciona o retorno às origens.

Já se sabe que a tentativa é frustrada – o Baixinho está fadado a fazer a vida em São Paulo ao lado de Glória Nicoletti e do sócio Naum. A clareira não existe mais, foi ocupada por Picucha, um gaúcho munido de motosserra que planeja ganhar dinheiro plantando

¹³⁵ *ibid.*, p. 191

¹³⁶ A passagem da excursão fluvial se estende da página 198 à 210.

arroz.¹³⁷ Outro Picucha, no ano de 1984, decide deixar de vez as histórias do pampa e viajar através do Brasil, de um extremo ao outro, movendo-se em meio à engrenagem capitalista já perfeitamente instalada. O diálogo entre o professor de História, que vai à Zona Franca a fim de adquirir um videocassete, e o deputado dá conta do crescente conformismo da classe média, do abandono dos projetos de transformação, da política conduzida na base da conciliação e do arranjo de interesses. Vai ficando para trás “a ideologia, a identificação emocional com os humildes e os despossuídos – *con los pobres de la Tierra quiero yo mi suerte echar*, segundo o cubano José Martí”.¹³⁸

Perdidas as origens, rompidos os laços, já que o professor se frustrou ao tentar reencontrar seu povo por meio da guerrilha, assim como o Baixinho agora fracassa na tentativa de retorno à clareira,¹³⁹ resta a vontade de saber. Lembremos do mote do narrador: “Não é pouco o que hoje sei”. Desaparecida a linhagem do pai Habacuc, o “Ignorado” não conhece o passado, não está ligado a nada nem a ninguém, embora o futuro acene com uma vida tranqüila para quem se entregar à marcha dos acontecimentos:

*Não fiques à margem do igarapé da História, rapaz. Nem tentes abrir caminhos alternativos, falsas vias; cairás, podes crer, num cul-de-sac, num beco sem saída. Pensarás estar indo rumo à utopia, mas encontrarás apenas a planta carnívora, a onça malhada, os duendes da floresta, a mula-sem-cabeça, Lilith.*¹⁴⁰

De qualquer maneira, o narrador ainda almeja criar uma História para si: “Quero saber quem sou, de onde venho. Quero saber do Livro das Origens. Quero saber tudo.”¹⁴¹ Ou seja, é hora de “abrir os porões da História”. Nesse ponto, a narrativa joga com a ambigüidade da palavra: história-realidade e história-ficção se intercambiam no texto:

¹³⁷ *ibid.*, p. 208

¹³⁸ *ibid.*, p. 204

¹³⁹ *ibid.*, p. 205

¹⁴⁰ *ibid.*, p. 206

¹⁴¹ *ibid.*, p. 212

*Para quem sabe das coisas, e não é pouco o que hoje sei, para quem, mesmo com a memória fraquejando, conhece a História, não existe nada obscuro.*¹⁴²

*Para materializar essa figura necessita um mínimo de História(...).*¹⁴³

Já em São Paulo, a febre toma o anônimo refugiado numa horrível pensão perto da Estação da Luz. Quando volta a si, no leito do hospital, ele se pergunta se toda a história não seria mais que “delírio tropical produzido por malária”.¹⁴⁴ O folhetim, as visões fantásticas do Novo Mundo, a história do Brasil têm seus limites completamente borrados. Para os fins de nosso consumidor de informações, o resultado parece satisfatório. *Não é pouco o que hoje sei.* O narrador se vê bem aparelhado, não importando a natureza do conhecimento: “Porque é muito o que sei, hoje; cotação do ouro, data da Independência, marcas de carro”.¹⁴⁵ O desejo de saber do homem à procura de uma história é apaziguado quando boa dose de experiência propicia a criação de um relato plausível. A exemplo de Mário Picucha, iniciado e formado, o narrador se faz contador de histórias.

¹⁴² *ibid.*, p. 221

¹⁴³ *ibid.*, p. 237

¹⁴⁴ *ibid.*, p. 238

¹⁴⁵ *ibid.*, p. 226

3. Noites Sanitárias

Por que Oswaldo Cruz?

Todo brasileiro entra em contato com a figura de Oswaldo Cruz já no colégio. Em algum momento, o livro de História do Brasil mencionará o grande sanitarista que saneou o Rio de Janeiro no início do século. Mesmo que não frequente a escola, porém, o brasileiro inevitavelmente ouvirá o nome. Rua Oswaldo Cruz. Praça Oswaldo Cruz. Edifício Oswaldo Cruz. Laboratório Oswaldo Cruz. E muitos terão visto o elegante, e surpreendente, prédio em estilo mourisco que, no Rio de Janeiro, sedia a Fundação Oswaldo Cruz.

Médico de saúde pública, eu estava um pouco mais informado a respeito do que a média das pessoas. Eventualmente Oswaldo Cruz era mencionado numa conversa entre colegas, evocando febre amarela, ou varíola, ou peste. Mesmo nessas situações, porém, os comentários não iam além do sumário. Afinal, quase oitenta anos se passaram depois da morte de Oswaldo, e este é um tempo demasiado longo num país de escassa memória como é o Brasil.

Um dia recebi um telefonema do editor Luiz Schwarcz. Não estaria eu interessado em escrever um texto ficcional sobre algum personagem histórico? Ele tinha um nome a me propor: Oswaldo Cruz.

Eu nunca tinha pensado a respeito, situação que obrigatoriamente coloca um escritor de sobreaviso. Uma idéia deve nos ocorrer espontaneamente, e mais, ela deve nos perseguir dia e noite até que, exaustos, não tenhamos outro remédio senão desenvolvê-la no papel. Ora, a imagem que eu tinha de Oswaldo estava longe de ser perseguidora; eu pensava nele como um cientista e sanitarista – competente sim, controverso, também, mas, no fundo, convencional.

Não precisei passar mais do que alguns dias na Casa de Oswaldo Cruz e na Biblioteca Nacional, para – empolgado – descobrir que eu estava totalmente errado. Tudo o que eu lia, livros, artigos, documentos, tudo o que eu via, fotos, gravuras, tudo isso apontava para uma trajetória incomum, reveladora não só do homem Oswaldo Cruz como, sobretudo, do Brasil. Enchi cadernos e mais cadernos de anotações, escrevendo tão depressa que às vezes não conseguia entender minha letra (em parte, também, porque se trata de letra de médico). Oswaldo era muito mais que um cientista ou sanitarista, era um daqueles personagens originais que marcaram o país na entrada deste crucial século XX, junto com Santos Dumont, Lima Barreto, Euclides da Cunha. Um brasileiro extraordinário. Como se verá, espero, nas páginas que seguem.

Para início de discussão, nada melhor que o registro desse depoimento de Scliar. A novela *Sonhos Tropicais* foi publicada em 1992. O protagonista já fora alvo de interesse lateral por parte do médico Moacyr Scliar, merecendo breves menções em *Do mágico ao social* e *Cenas médicas*. A passagem acima é extraída de *Oswaldo Cruz. Entre micróbios e barricadas*, livro publicado em 1996 dentro da coleção Perfis do Rio, da editora Relume Dumará. Como de costume, os conteúdos não se perdem de texto para texto, e *Sonhos Tropicais* tem muito de *Cenas da vida minúscula* e, mesmo, de *Mês de cães danados*. Para além dos dados, das informações trituradas e depois polvilhadas pela narrativa, segue a fala do narrador-leitor / pesquisador. Scliar vai à Fundação Oswaldo Cruz para consultar a

bibliografia e encher “cadernos e mais cadernos de anotações”. Ao escrever a novela, adota o artifício do narrador que passa a frequentar a biblioteca da Fundação e, por meio dos livros, inicia um diálogo com o cientista.

O Mário Picucha de *Mês de cães danados* tenta um diálogo com o “Paulista” que, munido de gravador, se dispõe a ouvir a história da suja e estropiada personagem local. Ao mesmo tempo, Mário dialoga com as edições do *Correio do Povo* que registram o frenesi de agosto de 61. Nas *Cenas da vida minúscula*, o Baixinho, descansando no apartamento, se vê às voltas com um longo solilóquio, provocado pelo “diálogo constante” com o Livro das Origens.¹ O médico medíocre e de pouco caráter de *Sonhos Tropicais* dialoga com o grande Oswaldo Cruz, chamando, por um golpe de sorte, a atenção de um historiador norte-americano que prepara uma tese “sobre os sanitaristas brasileiros do começo do século”.² O historiador desembarca no Rio movido pelo desejo de dialogar com pesquisadores brasileiros. O narrador de *Sonhos* diz manter com Oswaldo “um diálogo eu-tu (nem sequer eu-você é)”, que não pode ser compartilhado com mais ninguém, “excluindo automaticamente uma terceira voz”.³ Voltamos então a um texto que já mereceu atenção no Capítulo 2. Trata-se do pequeno *Introdução à prática amorosa*, em que Scliar diz ser a relação médico-paciente um diálogo eu-tu, nos termos do filósofo Martin Buber. Bom, mais que o diálogo entre Scliar e Buber, interessa agora o diálogo do escritor com a sua matéria.

Quando parte para a pesquisa na Fundação Oswaldo Cruz, Scliar encontra não só um material extenso e diversificado, mas uma *narrativa* pronta. O livrinho da Coleção Perfis do Rio, como toda boa obra de divulgação ou para-universitária, termina com uma “Bibliografia comentada”. Em primeiro lugar, constam as biografias em formato

¹ Scliar, M. *Cenas da vida minúscula*, p.37

² Scliar, M. *Sonhos Tropicais*. SP: Companhia das Letras, 1992. p.10

³ *ibid.*, p.193

convencional e os depoimentos. As narrativas cristalizadas na “biografia clássica” de E. Sales Guerra (*Oswaldo Cruz*, 1940) e na de Clementino Fraga (*Vida e obra de Oswaldo Cruz*, 1972) encontram-se também diluídas nos depoimentos recolhidos em *Oswaldo Cruz no julgamento dos contemporâneos* (1972) e em textos esparsos como “Oswaldo Cruz poeta”, do livro *Reencontros imaginários* de Clementino Fraga (RJ: Livraria José Olympio Editora, 1966), este não citado por Scliar. No outro extremo, estão trabalhos historiográficos das décadas de 80 e 90, sobre a Belle Époque na Capital Federal, a atuação de Oswaldo Cruz e a Revolta da Vacina como expressão das contradições que marcam o início da República. Nesse caso, as referências de Scliar são, basicamente, Jaime Larry Benchimol (*Manguinhos do sonho à vida: a ciência na Belle Époque*; *Pereira Passos: um Haussman Tropical*), Nicolau Sevcenko (*A Revolta da Vacina: mentes insanas em corpos rebeldes*) e José Murilo de Carvalho (*Os Bestializados*). Lembre-se de que a sugestão do editor era de “um texto ficcional sobre algum personagem histórico”, ou seja, provavelmente estaria implícito o modelo da biografia romanceada. Ou não, mas não importam as intenções. O fato é que o escritor e sanitarista Scliar depara com duas espécies de material – as biografias, que sedimentam uma personagem particularizada, e os trabalhos historiográficos preocupados com a engrenagem social, as instituições. E mais, a Revolta da Vacina, um dos alvos principais da vertente encabeçada por Sevcenko e Murilo de Carvalho, põe em questão o espaço público, as massas, os movimentos coletivos. A figura solitária de Oswaldo Cruz conflitua com a revolta onde as individualidades se esfumam. Digamos que, na empreitada de escrever o livro, Scliar teve de fazer a mediação entre uma história de feição conservadora, voltada para a ação de indivíduos, e o modelo exemplarmente ilustrado pelo estudo de José Murilo de Carvalho, que procura identificar, em meio às abstrações e generalizações, essa categoria denominada “povo”.

Na novela *Mês de cães danados*, a narrativa da formação de Mário Picucha se confunde, ou antes colide, com a narrativa do Movimento da Legalidade. No caso, o narrador é e não é testemunha dos eventos, é alguém que olha sem entender ou, no máximo, retém algumas informações do jornal. Por ter permanecido fiel à leitura do *Correio do Povo*, principalmente as velhas edições de agosto de 61, é que se habilita a cronista do movimento. Porém, vale lembrar que este se comunica com a derrocada existencial do narrador. Nos dias em que populares e estudantes tomam as ruas, as fantasias de grande chefe e proprietário de terras, reunidas na figura do gaúcho-guerreiro, perdem a sustentação, e Mário se degrada e marginaliza em definitivo.

Agora, algumas peças do jogo foram substituídas. No caso de *Sonhos Tropicais*, pode-se falar, tomando de empréstimo a terminologia do teatro, de uma “peça de moldura”. O drama de Oswaldo Cruz, ou sua biografia, é emoldurado pelo drama do médico catarinense. O narrador “lê” a história de Cruz, contando, nos intervalos, sua própria história. Na biografia do sanitarista, o narrador encontra um elemento nuclear e que ao mesmo tempo transborda dos limites de qualquer individualidade – a Revolta da Vacina. De novo, a narrativa da formação se encontra com o movimento coletivo, sendo como que truncada por este. As peças do jogo que permanecem: o já bastante mencionado narrador-leitor – Mário Picucha lê o *Correio do Povo* e o narrador de *Sonhos* lê sobre a vida de Oswaldo Cruz na biblioteca do Instituto. Aliás, já se viu, no Capítulo 1, que a Biblioteca é um ponto de referência importante também para Mário. Continuando, permanecem o biografismo e o modelo do romance de formação, além do narrador com traços picarescos.

No esforço de enfatizar certo grau de homogeneidade nos procedimentos verificados nas novelas de Scliar, identificamos, para os narradores de *Mês de cães danados* e *Sonhos Tropicais*, além do ponto comum da leitura da história, a simetria do

projeto de ascensão social, este associado à discussão sobre a neopicaresca brasileira. Vale lembrar que o filho ilegítimo de latifundiário chega a Porto Alegre no intuito de frequentar a Faculdade de Direito e desfrutar as prerrogativas de universitário ligado (imaginariamente) a manda-chuvas do interior. O nome Mário Picucha, o narrador deixa claro, é inventado e sua história pode não passar mesmo de uma história, criada por um mendigo um pouco mais bem-articulado, capaz de discorrer sobre tia em Pelotas, casos de estância e renúncia de Jânio Quadros. O médico catarinense, outro anônimo, mas que não se dá ao trabalho de escolher uma alcunha, também tem ambições. Quase ao fim da narrativa, resume a própria biografia, na forma de caso clínico.⁴ Assim que se forma, abandona o sonho juvenil de virar pesquisador e volta à cidade natal, São João do Curumim, no interior de Santa Catarina, a fim de ganhar a vida como cirurgião. Casa-se com a filha de um fazendeiro, o qual lhe abre as portas da política. Sua carreira, contudo, é interrompida no estágio da vereança, em virtude do flagrante de adultério com a “cunhadinha”. Sem o patrocínio dos chefetes municipais, ele se rende ao alcoolismo, incapacitando-se como médico. Responsabilizado pela morte de pacientes na mesa de cirurgia, foge para o Rio de Janeiro.⁵ Como se vê, os dois narradores são indivíduos frustrados em projetos de ascensão social dentro do círculo de coronéis provincianos. Curioso, ambos, enquanto empenhados em subir na vida, parecem ter na exibição da virilidade o principal distintivo de poder. Ambos, degradados física e moralmente, têm na impotência a marca do fracasso.

⁴ Scliar, M. *op. cit.*, p.188-91

⁵ Essa carreira de médico tem vários pontos em comum com a do Doutor Felipe de *Doutor Miragem* (1ª. ed. : Porto Alegre: L&PM, 1979). Este, formado em Medicina, vai trabalhar num hospital particular, cujo proprietário é outro fazendeiro, também tornado sogro do jovem doutor. A novela denuncia a assistência médica prestada às populações do interior. Nas pequenas localidades, as Santas Casas são ocupadas por profissionais despreparados, que não dissimulam o descaso para com os pacientes pobres. O Doutor Felipe prefere abrir um consultório elegante no centro de Porto Alegre, no qual permanece sentado, dia após dia, ouvindo o zunido das moscas.

Na série das novelas de Scliar, o exercício da sexualidade se relaciona às etapas da narrativa de formação. As brincadeiras infantis, os tempos de estudante, a iniciação sexual e o ingresso no mundo adulto constituem o escopo do retrospecto empreendido pelo narrador. Na produção de Scliar, esse será o modelo também das novelas juvenis. É preciso cuidado com os fios emaranhados. No nível da grande tradição européia, o romance de formação tem seus cânones nos séculos XVIII e XIX, sendo paradigma *Os anos de aprendizagem de Wilhem Meister* de Goethe. Este trabalho, privilegiando o diálogo com a tradição crítica brasileira a partir de Antonio Candido, tenta recuperar, brevemente, as etapas da discussão acerca da sobrevivência da picaresca. No caso, as referências são anteriores ao *Meister*, sendo evidente que a Espanha dos séculos XVI-XVII propõe um quadro específico de circunstâncias históricas e herança cultural. Recapitulando, o crítico Mario González assume a tarefa de construir uma ponte entre a Espanha do *Lazarillo de Tormes* e do *Guzmán de Alfarache* e o Brasil de Leonardo, Macunaíma e também dos malandros do Milagre. Feito o trabalho pesado de rascunhar linhas minimamente plausíveis entre a literatura européia e exemplos brasileiros, estes de alcance quase sempre limitado, ficamos nós na posição de tomar de empréstimo, para efeito da elaboração deste trabalho, as teses de González. Assim, encontrando uma ponte já construída, comodamente levamos as novelas de Scliar para o campo da chamada neopicaresca brasileira. Então, como íamos dizendo, as etapas formativas seriam as do pícaro-malandro. Acima, falamos dos elos entre *Mês de cães danados* e *Sonhos Tropicais*. No caminho de um para outro, *Cenas da vida minúscula* rompe pela extensão do arco temporal. O narrador e protagonista, também engajado num projeto de ascensão, segue, à diferença dos outros dois, um caminho por assim dizer mais circunscrito na esfera privada. Nessa novela, não há a tematização direta de um movimento de massas. O que se verifica, como foi visto no Capítulo 2, é a alusão ao

ocaso do regime militar, notadamente pelo fato de que o Baixinho monologa num dia de abril de 1984. Contente em aderir à classe média, esse protagonista contorna ao menos parcialmente a frustração, não padecendo nem mesmo dos “problemas” que afligem Mário Picucha e o médico de Santa Catarina. Depois de iniciado pela pequena Laila, ele encontra em Glória Nicoletti uma parceira adequada e a garantidora de seu lugar na representação dos papéis masculinos.

Cara a cara, o herói e o anti-herói

Como foi sugerido há pouco, *Sonhos Tropicais* se aproxima de uma peça de moldura, com uma história dentro da outra. O narrador, enquanto protagoniza sua própria história, conta a vida de Oswaldo Cruz. E mais, o médico catarinense se mostra como a atrofia, o apequenamento da personagem encontrada nos livros. Acabamos de ver que ao cirurgião se adequam várias peças do figurino do neo-pícaro: desistindo de se aplicar seriamente ao exercício da profissão ou à pesquisa, ele escolhe o caminho da pequena política, casando-se com a filha de um homem ligado a poderosos. Pouco disciplinado, porém, não demora muito para pôr a carreira e a reputação a perder. Esse anti-herói está em correlação com o herói Oswaldo Cruz. Ora, este obteve relevo excepcional, justamente, nas carreiras de médico, pesquisador e homem público. Numa passagem, o narrador se encarrega de explicitar o paralelo:

O poder, Oswaldo. A porta do poder se abre para ti. A 26 de março de 1903, tu te tornas o novo diretor da Saúde Pública.

...

E não precisaste concorrer à vereança numa pequena cidade do interior. Não precisaste fazer campanha eleitoral; não precisaste ir às vilas, às paróquias. Não precisaste abraçar rotundos cabos eleitorais nem beijar crianças ranhentas. Não precisaste fazer discursos, dedo em riste, jugulares túrgidas. Não precisaste dar entrevistas a repórteres abelhudos (“Os adversários dizem que seu sogro está comprando

os votos. O que é que o senhor...” “Calúnia! Deslavada calúnia! Eles já estão sentindo o desespero da derrota!”). Não precisaste fazer, no Rio, nada do que fiz no interior de Santa Catarina. (...)
*Relutante mas inebriado (o poder inebria, Oswaldo, tanto quanto qualquer bebida), eu aguardava.*⁶

Lembra Mario González que, no romance picaresco, se processa a paródia, por atrofia, do herói clássico. Pois a paródia pode acontecer em duas direções: se o pícaro surge da atrofia, do apequenamento do herói, tornado então anti-herói, a hipertrofia, a exageração dos atributos heróicos dá origem aos personagens quixotescos.⁷ Oswaldo Cruz, como personagem da história brasileira, alcança por vezes a estatura de herói;⁸ na novela, anti-herói e herói estão postos face a face, aquele em busca de diálogo com este. O narrador, como neo-pícaro, lê a trajetória de Cruz sob o prisma do sucesso, da carreira vitoriosa. Dessa maneira, quando, recém-nomeado diretor da Saúde Pública, Cruz adentra pela primeira vez o gabinete do presidente Rodrigues Alves, o narrador atesta: “Chegaste lá, Oswaldo. Realmente, chegaste lá”.⁹ Oswaldo Cruz “fora mais longe” que o pai, este, outro médico muito distante da condição de fracassado. Os correligionários do vereador também não deixavam de afiançar, entusiasmados, que ele “iria longe”. De modo que Cruz fica como o vencedor, tendo efetivamente cumprido uma trajetória de ascensão social.

No capítulo anterior, foi sugerido que neo-pícaros como os de Scliar bem poderiam ser adaptações de heróis da estirpe do Tibicuera de Érico Veríssimo. À parte a nobreza de sentimentos e os altos valores que regem sua conduta, o ex-indiozinho se dá muito bem, terminando a jornada pela História do Brasil num apartamento em Copacabana. A condição de médico e homem devotado aos livros indica um prestígio que ecoa a alta

⁶ Scliar, M. op. cit., p.86-7

⁷ González, Mario M. *A saga do anti-herói. Estudo sobre o romance picaresco espanhol e algumas de suas correspondências na literatura brasileira*. SP: Nova Alexandria / Embajada de España, 1994. p.17

⁸ Ver Benchimol, Jaime L. (coord.). *Manguinhos do sonho à vida. A ciência na Belle Époque*. RJ: Casa de Oswaldo Cruz – Fiocruz, 1990. No capítulo “Origens e evolução do Instituto Oswaldo Cruz no período 1899-1937”, discute-se como Cruz, no bojo de um imaginário ufanista patrocinado pela burguesia agrária e mercantil, foi transformado num “herói nacional que fizera a Europa se curvar ante o Brasil” (p.36).

⁹ Scliar, M. op. cit., p.88

representatividade do herói. Tibicuera, no espaço restrito de uma narrativa para crianças, alegoriza o sentido da história pátria. Médico e homem culto e sensível foi também Oswaldo Cruz, cuja trajetória, segundo Moacyr Scliar, “é reveladora sobretudo do Brasil”. Ele, assim como Tibicuera, é representativo porque transcende os limites da individualidade, figurando como agente, fazedor dos rumos do país. Em *Cenas da vida minúscula*, avulta apenas o anti-herói, ao passo que *Sonhos Tropicais* acomoda ao lado deste o herói positivo tão caro a obras de perfil didático como *As aventuras de Tibicuera*. Nesse contexto, pode-se pensar em heróis escolares, veículos de instrução, o que sem sombra de dúvida propõe uma questão espinhosa para a leitura das novelas.

A questão do herói na produção contemporânea está entre os elementos que justificam um parêntese dedicado a *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*, bela coletânea de estudos de Anatol Rosenfeld.¹⁰ Estes abrangem os trabalhos do Teatro de Arena (*Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*), de Dias Gomes e Jorge Andrade. Rosenfeld consegue o feito notável de estabelecer uma mediação entre o conceito hegeliano de herói, exposto de maneira simples e operativa, e os objetos modestos de que se ocupa. Como se sabe, é tarefa das mais arriscadas descer dos cumes de uma obra como a de Hegel para a dramaturgia que se vai gestando, ao sabor das intempéries, num país periférico. Ao que parece, o crítico dispunha tanto da erudição como do senso de proporção necessários para o sucesso da empreitada. Pois bem, Rosenfeld esclarece que tem diante de si “um teatro dedicado à interpretação da realidade nacional”.¹¹ As experiências do Teatro de Arena ilustram a eleição de um herói mítico, Zumbi ou Tiradentes, ao redor do qual se desenvolve a exposição de um momento da história brasileira, este, alegoria para a

¹⁰ Rosenfeld, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. SP: Perspectiva, 1996, 2ª. ed.

¹¹ *ibid.*, p.39

atualidade. A pergunta fundamental é se “será possível analisar a realidade atual criticamente através do herói mítico”,¹² encarregando-se Rosenfeld de avançar a proposta de um herói humilde, simultaneamente o homem anônimo de nossos dias e o homem singular.¹³ Um exemplar seria o Zé do Burro de *O pagador de promessas*, herói representativo, não operativo, acrescenta o crítico. A despeito de sua singularidade, a personagem de Dias Gomes ilustra o anacronismo do herói, na acepção hegeliana rigorosa, dentro do mundo moderno – a complexidade das engrenagens sociais, as “infinitas mediações” entre homem e mundo encurtam o raio de ação de um indivíduo isolado. Ora, no nosso tempo as coisas se decidem na gigantesca malha de leis, corporações e instituições; ao indivíduo, cabe tão-só o desempenho dos papéis previstos nessa malha.

Rosenfeld se demora bastante no conjunto da obra de Dias Gomes, na qual vê marcas do “realismo crítico”, de uma “imagem crítica da realidade brasileira”.¹⁴ Para os fins deste trabalho, vale a pena reter os comentários sobre *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*, peça escrita em colaboração com Ferreira Gullar. Nela se destacaria, a par do biografismo implícito no título, “uma interpretação didaticamente simplificada de fenômenos essenciais e recorrentes da história latino-americana”.¹⁵ Até poderiam ser estendidas a *Sonhos Tropicais* e sua síntese da figura de Oswaldo Cruz as observações sobre a exposição histórica sagaz conseguida na peça, que “procura apresentar uma imagem objetiva e crítica do estadista Getúlio”.¹⁶ Tal proposta, diga-se mais uma vez, é levada a cabo com o auxílio de simplificações e da adoção de um ponto de vista popular.

¹² *ibid.*, p.43

¹³ *ibid.*, p.46

¹⁴ *ibid.*, p.86

¹⁵ *ibid.*, p.79

¹⁶ *ibid.*, p.80

O último estudo de *O mito e o herói...* é dedicado ao ciclo de Jorge Andrade, autor que levou adiante, de modo ainda mais sistemático, outro projeto de “sondar e questionar o passado do Brasil”.¹⁷ Segundo Rosenfeld, o conjunto das peças, o ciclo *Marta, a árvore e o relógio*, “apresenta uma imagem, aprofundada pela verdade da ficção, de eventos e períodos que marcaram a história do Brasil”.¹⁸ Note-se que a “verdade da ficção”, ou seja, a eficácia dos dramas como realizações estéticas, confere espessura à matéria, o que propicia a superação da particularidade dos assuntos, meta de todo trabalho artístico. A última peça do ciclo de Jorge Andrade, *O Sumidouro*, é a que vai mais longe na escavação das origens, ocupando-se do bandeirante Fernão Dias Pais. Tem-se no caso uma “peça de moldura” propriamente dita – “a ação fundamental (o drama de Fernão Dias) é emoldurada por um pequeno enredo atual”,¹⁹ ou seja, o dramaturgo Vicente, alter-ego de Jorge Andrade, em busca de seu personagem, se defronta com a história do bandeirante.

Surpreende-se, nesses estudos, um projeto votado a interpretações da história brasileira, datado dos anos 50-60. Sendo o objeto deste trabalho as novelas de Moacyr Scliar, autor que nunca escreveu para teatro, o diálogo com as considerações de Rosenfeld esbarra em problemas de gênero. Deve-se, contudo, admitir que as passagens de *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro* alinhavadas acima remetem a questões familiares ao leitor de Scliar. No capítulo anterior, foi mostrado como as ficções, no conjunto, privilegiam o período da década de 1950 até a atualidade, o qual corresponde à geração do escritor. Ao longo da carreira, Scliar vai sedimentando nos textos paralelos aos contos e novelas uma biografia, posta em contato, sempre, com eventos da história do país. Conforme ele explicita em *A condição judaica*, quando recorre a períodos mais remotos,

¹⁷ *ibid.*, p.101

¹⁸ *ibid.*, p.103

¹⁹ *ibid.*, p.118

como os séculos XVI-XVII e a perseguição aos cristãos-novos em *A estranha nação de Rafael Mendes*, é por acalentar o projeto de “abrir os porões da História”, onde talvez se encontrem pistas para as perplexidades do presente. A chamada redemocratização ou abertura, ainda de acordo com o que se lê em *A condição judaica*, sela a opção de Scliar pelos painéis históricos, estes, anunciados em 1980 por *O centauro no jardim*. Os cristãos-novos são evocados como elemento alusivo, ou explicativo, das angústias do país que ensaia sair do autoritarismo. Assim, o passado não deixa de ser tomado como alegoria para o presente. Voltando ao caso do teatro, vemos que os trabalhos do Teatro de Arena e de Dias Gomes trazem à tona o aspecto do didatismo. No interesse de nossa leitura das novelas de Scliar, não será excessivo frisar novamente o exemplo da peça *Dr. Getúlio*, cujo intento é a exposição, *didaticamente simplificada*, de processos históricos complexos. Como veremos, tal escolha vinca de alto a baixo também a fatura de *Sonhos Tropicais*.

Quanto a esse incremento na exposição dos assuntos, mais uma vez Anatol Rosenfeld nos socorre. No penúltimo estudo, “O misticismo popular na obra de Dias Gomes”, ele faz um preâmbulo sobre os tópicos literatura / realidade e literatura / conhecimento. Tendo de dialogar com trabalhos de sociólogos e historiadores, já que precisa de referências para discutir o fenômeno do misticismo, o crítico distingue conhecimento (informação) e visão de mundo. A ficção freqüentemente transmite ao leitor informações sobre a realidade, mas necessita, como condição de valor estético, que estas se articulem no plano interno de modo a produzir aquele efeito de “experiência vivida” responsável pela visão impregnada de significados.²⁰ De fato, a obra de Scliar parece obedecer a um movimento descendente justamente porque, a partir de determinado momento, as informações se avolumam deixando na sombra a elaboração interna do texto.

²⁰ *ibid.*, p.89

A opção pelos painéis históricos, nos anos 80, determina esse passo em falso. Nesse sentido, ao obedecer à sugestão do editor e se lançar à escrita de *Sonhos Tropicais*, Scliar teve de se haver com uma pilha de livros, em que se misturavam biografia, história intelectual, história da ciência, sociologia. A biografia de Oswaldo Cruz já havia sido escrita, e por mais de um autor, a Belle Époque brasileira fora muito bem aquinhoada nos anos 80 com trabalhos de historiadores como Nicolau Sevcenko e José Murilo de Carvalho, Scliar então o que tinha para contar?

O pesquisador acidental

Na primeira novela, *A Guerra no Bom Fim*, Scliar se vale de procedimentos que favorecem a “quebra de ilusionismo”. De modo semelhante, em *O exército de um homem só* existem notas de rodapé com breves referências sobre autores, como Sigmund Freud e Isaac Babel, “fontes” bibliográficas, etc. O efeito é o de uma paródia do texto acadêmico. Restam vestígios desses procedimentos em *Sonhos Tropicais*, novela que parece querer ser uma síntese, uma cápsula onde se embute o essencial sobre Oswaldo Cruz. Caso se esteja na pista certa, sua finalidade é análoga à dos bons livros de divulgação, modalidade praticada por Scliar. É comum nesse tipo de publicação o recurso a iscas para fisgar o leitor, no mais das vezes recém-chegado à universidade. As estratégias passam pelo uso de uma linguagem mais coloquial, que simula proximidade. Todos nós já encontramos livros de coleções como a *Princípios* ou a *Fundamentos* (ambas da editora Ática) que iniciam com algo no estilo de “Vamos iniciar uma viagem pelo mundo da...”. O objetivo é aliciar o leitor não-especializado. *Sonhos Tropicais*, na medida em que pretende ser uma apresentação à personagem Oswaldo Cruz, deve também conter algo para fisgar um público

presumivelmente alheio ao assunto. Não resta dúvida, o narrador é essa isca, o guia por entre um tema complexo – ágil, ele vai dosando e costurando a diversificada bibliografia. Quase no fim do livro, sua história de vida é resumida na forma de caso clínico,²¹ passagem bem representativa do modo como o narrador figura, nas pausas da história de Cruz, como sujeito do enunciado. Na rápida apresentação da personagem, páginas atrás, transparece um pouco que esta não marca distância muito grande dos clichês. Com efeito, também sua síntese final não é muito animadora: ele se queixa do alcoolismo e do desemprego, lamenta a atração fatal pela cunhadinha, se ressentido de que o relacionamento com a amante, uma atendente de enfermagem, deixou de ser satisfatório. Como compensação, ele fantasia, nas tardes de leitura no Instituto Oswaldo Cruz, encontros com uma belíssima pesquisadora. Por que raios um sujeito como esse iria mergulhar em leituras sobre Cruz? Em todos os níveis, o narrador está desqualificado: de caráter duvidoso, mulherengo, parasita (vez por outra o aluguel da casinha onde mora na Zona Norte do Rio é pago pela pobre amante), nem chega a se considerar médico (“Profissão: médico, mas não muito (curandeiro em potencial? Talvez. Cético demais, contudo, para isso)”²²). Como membro particularmente apático de um contexto social de coronelismo, fraudes eleitorais e decadência dos serviços públicos, buscaria no diálogo com o eminente sanitarista um afago na porção sensível de sua alma? Pois esse narrador se diz presa de certas angústias, característica usada para justificar suas pesquisas:

*Por que o faz, não está bem claro. Talvez os fracassos pregressos e o alcoolismo lhe dêem sentimentos de culpa. Talvez tenha esperança de fazer bons contatos num lugar freqüentado por médicos e cientistas. Talvez esteja tentando entender o Brasil, e a si próprio, e aquilo que chama de o pathos do sanitarista, através das leituras. Talvez queira escrever mais alguns artigos sobre o tema. Talvez goste de ficar ali lendo sobre o Oswaldo Cruz. Talvez goste de ficar ali lendo. Talvez goste de ficar ali. Talvez.*²³

²¹ Scliar, M. *Sonhos Tropicais*, p.188-9

²² *ibid.*, p.188

²³ *ibid.*, p.190

Lembre-se que tais estudos resultaram mesmo num artigo, este, motivador da chegada de seu nome ao conhecimento do historiador norte-americano. Nada muito verossímil, mas em todo o caso. A verdade é que o medicastro tem desejos de “entender o país”, Oswaldo Cruz sendo, talvez, um ponto de partida adequado, a julgar pelos que vêm nele uma personagem “reveladora do Brasil”.

Fica como tarefa a procura de possíveis justificativas para essa desqualificação do narrador de *Sonhos Tropicais*. Sem dúvida, ela se liga de algum modo à permeabilidade aos registros da cultura de massas. É certo que desde o início existe o apequenamento dos narradores-leitores nas novelas de Scliar. Tal procedimento não há de ser uma regra geral. Se se fizesse um levantamento dessas ficções com viés histórico, nos anos 80 e 90, o resultado, ao contrário, talvez registrasse forte presença de uma matriz realista, de “romance”, em chave elevada ou cômica. Mas, por enquanto, nos faltam dados. Voltemos, então, para os “efeitos de distanciamento”, as “quebras de ilusionismo” de Scliar, como as referências bibliográficas que o médico catarinense faz questão de anotar em seu prontuário:

(...) Desde que perdeu o emprego, freqüenta assiduamente a biblioteca de Manguinhos. Cita, entre suas leituras: a biografia de Oswaldo Cruz escrita por Salles Guerra; a Opera omnia, coletânea de trabalhos do Cruz; A escola de Manguinhos, de Olympio da Fonseca Filho; Oswaldo Cruz e a caricatura; Oswaldo Cruz no julgamento de seus contemporâneos; e muitas outras.²⁴

Moacyr Scliar de fato partiu para uma pesquisa, como de fato leu os livros citados acima. De maneira que a *persona* do escritor envolvido na pesquisa histórica se espelha no narrador. A imagem refletida é sempre apequenada, num processo análogo ao observado nos narradores-leitores de *Mês de cães danados* e *Cenas da vida minúscula*. Contudo, na medida em que o livro alcança ser um apanhado satisfatório de questões em torno de

²⁴ ibid., p.190

Oswaldo Cruz, uma pergunta se impõe: Por que uma lição de casa caprichada é posta na boca de um narrador desqualificado? Pois, enquanto este é degradado, a matéria narrada se mantém num plano de dignidade, o que cria um desacerto incômodo. É como se o narrador malandro pedisse um voto de confiança ao leitor, em nome de um assunto relevante, diante do qual se compõe e fala em voz pausada. O face-a-face de anti-herói e herói, nessa direção, implica o presente degradado diante de um passado que ainda comporta alguma nobreza. Esse passado, em acréscimo, vem autenticado pela bibliografia, aproximada aqui a recursos de ruptura da ilusão realista. Esses recursos de distanciamento acabam funcionando, porém, no sentido inverso. Ao invés de ganhar vulto o jogo, de as citações trabalharem para confundir os campos realidade/ficção, reforça-se, simplesmente, a fidedignidade da pesquisa histórica.

A leitura da segunda novela publicada por Scliar, *O exército de um homem só* (1973), dá uma noção do que se perdeu pelo caminho. Mario González não inclui esse livro em seu repertório de “romances malandros”, embora o Capitão Birobidjan seja um exemplar acabado dos pícaros-quixotes da década de 70. Conforme algumas poucas indicações já feitas neste trabalho, a biografia de Mayer Guinzburg, nome de batismo do Capitão, corre paralela aos episódios da grande história. É evidente, no entanto, que a vida do protagonista não se ajusta ponto por ponto aos movimentos da História. Ganha corpo, sim, a história natural do indivíduo que nasce, cresce, envelhece e morre. Mayer também é, por outro lado, síntese miniaturizada da história, serzinho de brinquedo reproduzindo, no meio de outras miniaturas, a coreografia de guerras, regimes políticos e conflitos populacionais. No brinquedo ou, por outra, na caricatura se marca distância do verossímil realista. O texto é permeado por notas de rodapé muito graciosas, todas certinhas e

“acadêmicas”. Essas, sim, têm ar de piada, parecem escritas por um aluno aplicado, desejoso de comprovar suas afirmações.

O exército de um homem só conta, sem perder de vista o grande mundo, o processo de fixação de imigrantes judeus no Bom Fim, de 1916 a 1970, ou seja, a novela se estende da chegada da família, vinda da Rússia, até a fase tardia de assimilação e aburguesamento da segunda geração.²⁵ Assim, quando Mayer entra num bar onde estão, “sentados às mesas, os comerciantes judeus do Bom Fim”, uma nota de rodapé traz a “*Pequena história dos comerciantes judeus no Bom Fim* – Na primeira década deste século, a *Jewish Colonization Association*, entidade filantrópica patrocinada pela rica família Rotschild, adquiriu terras no Rio Grande do Sul, ali instalando colonos judeus provenientes da Europa Oriental (especialmente da Rússia), que fugiam dos *pogroms*” etc. etc²⁶ A nota é mesmo um primor, concisa e esclarecedora. Outras vão em sentido diverso, por vezes trazendo à luz o desnível entre as situações prosaicas vividas pelas personagens e a solenidade das referências históricas. A certa altura, por exemplo, um ressurreto Capitão Birobidjan faz amor com a companheira “Rosa de Luxemburgo”, na verdade, a empregada Santinha. Alguns versos sugerem a cena, remetendo à seguinte nota de rodapé: “Estes versos são de Lorca. Federico Garcia Lorca; nasceu em 1899, na Espanha. Foi uma das figuras mais célebres de sua geração. Morreu em 1936, fuzilado. Lorca.”²⁷ Ora, para quê essas datas, com jeito de informação extraída de enciclopédia? Tal impertinência na disposição de informações aponta para a pouca compatibilidade entre os eventos da ficção e os dados históricos. Estes

²⁵ Berta Waldman, na coletânea de ensaios *Entre passos e rastros*, já citada, mostra como na ficção de Scliar esses filhos de imigrantes se decidem por trilhar o caminho do enriquecimento e do aburguesamento, metas que acabam por moldar em definitivo, na maturidade, as imagens de bem-estar e felicidade (p.129). Considerando-se que a trajetória de ascensão econômica da geração de Mayer culmina no início da década de 70, a pertença da obra de Scliar ao fenômeno da neopicaresca, como caso típico, é reforçada.

²⁶ Scliar, M. *O exército de um homem só*. Porto Alegre: L&PM, 1997, p.5-6

²⁷ *ibid.*, p.92

não cabem direito no meio das estripulias de Mayer, ficando como corpos estranhos, coisa mesmo de aluno aplicado, mas pouco hábil. Parece claro que o autor manipula conscientemente, sem ingenuidade, esses procedimentos. O desacerto é o efeito buscado.

Esse tipo de dado factual, chegando quase à redundância, não fica restrito às notas de rodapé. O pai do rebelde Mayer, no início da novela, procura, num gesto desesperado, Freud, recém-chegado a Porto Alegre. O velho Guinzburg deseja um tratamento para o filho e, ouvindo o alarido pela chegada de Freud, resolve apelar para a nova terapia. O livro todo é composto de segmentos datados, a recepção ao pai da psicanálise no aeroporto correspondendo ao ano de 1930. Um mesmo parágrafo emenda as referências sumárias, escolares, ao tema com a informação-logro da visita a Porto Alegre:

*Sigmund Freud nasceu em 1856 em Freiberg, na Moravia; desde os 4 anos viveu em Viena. Trabalhou com Breuer e Charcot. Descobriu o inconsciente. Introduziu a livre associação. Escreveu “Psicopatologia da vida cotidiana”, “Interpretação dos sonhos” e “O chiste e sua relação com o inconsciente”. Em 1930 passou por Porto Alegre e no aeroporto foi abordado por nosso pai, de quem agora se defendia pedindo aos circunstantes que interviessem, o que eles tentavam, inutilmente, fazer.*²⁸

Peças disparatadas estão, assim, costuradas de qualquer jeito, com os fios à mostra. Recursos de metalinguagem brincam com essa precariedade, devida também aos atropelos da tal pesquisa histórica. Na verdade, tem-se uma construção em abismo pela qual o narrador reporta as impressões de sobrinhos do Capitão sobre o livro “que se planejava escrever sobre o tio”.²⁹ Mayer aparece então como uma figura excêntrica, merecedora de estudo biográfico. Mais adiante, os sobrinhos falam do livro já pronto:

- Um livro sobre o meu tio? – disse o Professor de História. – Não sei...É verdade que há uma certa correlação entre a vida dele e a história, o que lhe dá alguma transcendência; mas nem sempre as duas coisas seguiram a mesma direção.

*- O livro é bom – disse a bibliotecária. – Mas deviam ter falado comigo. Houve muitas consultas a livros e as citações bibliográficas estão absolutamente incorretas, além de haver omissões. Por que não mencionaram a “Encyclopaedia Britannica”? Estou segura de que grande parte dos dados proveio daí.*³⁰

²⁸ *ibid.*, p.32

²⁹ *ibid.*, p.43

³⁰ *ibid.*, p.99

É mesmo bem bolado. A opinião do professor de História destaca, com propriedade, o problema do herói. Em que medida um indivíduo pode ser representativo do movimento da história? Acaso será possível, nos dias de hoje, construir, pela ficção, uma personalidade portadora de transcendência, isto é, que extravasa da pequena estatura humana? Lembre-se que a vida de Mayer, embora seja uma caricatura-síntese de processos históricos, se debate nos limites da rotina de casar, engordar e sofrer do coração. Estamos de volta às considerações de Rosenfeld sobre a impossibilidade do herói no mundo moderno. Pode-se dizer, com boa dose de segurança, que *O exército de um homem só* equaciona o problema de forma crítica, ficando de lado a confiança seja em personalidades grandiosas, seja numa suposta riqueza de informações. Saboroso, nesse sentido, é o reparo da bibliotecária. É claro que qualquer enciclopédia daria conta de dados do naipe daqueles fornecidos a respeito de Freud. O efeito, no fim, é de uma cara-de-pau, uma sem-vergonhice que ainda não se sabe bem onde fica na produção mais recente de Scliar. Mário Picucha, sem dúvida, é um cara-de-pau que repete manchetes do *Correio do Povo*. Quando o narrador-leitor de enciclopédia propriamente dito aparece, em *Cenas...*, também não há sinal de constrangimento com a condição de sub-pesquisador. O impudico narrador de *Sonhos Tropicais*, apesar de não ostentar qualificação à altura, parece disposto a vestir terno e gravata para se encontrar com o professor estrangeiro. A irreverência permanece, mas no fim uma personagem como Oswaldo Cruz pede tratamento um pouco diferenciado. Se o projeto de biografar Mayer Guinzburg é posto em dúvida, não ocorre exatamente o mesmo no caso dessa personalidade tão reveladora do país. O biografismo fica, o retrospecto picaresco de uma vida, a estrutura da novela está, no entanto, cindida. O narrador, enquanto

passa em revista sua carreira de malandragem, lê a história do sanitarista, essa, perfeitamente documentada em livros e com um Instituto erguido à sua memória.

Oswaldo Cruz. Entre micróbios e barricadas, citado no começo do capítulo, dá acesso ao material provavelmente mobilizado para a criação da novela. Médico de Saúde Pública, Scliar é convidado a escrever uma obra de ficção sobre o pioneiro ilustre. A novela, publicada em 1992, tem como efeito colateral a atribuição ao autor do título de especialista no assunto. Segundo depoimento do próprio, multiplicaram-se os convites para falar de Cruz em encontros de colegas. Em 1996 sai o livro da Coleção Perfis do Rio, elo de uma curiosa cadeia: Scliar escreve *Sonhos Tropicais*, “texto ficcional sobre personagem histórico” que não deixa de ser obra de divulgação, nutrida por uma produção historiográfica madura e diversificada. Em virtude do livro, o autor é alçado à condição de divulgador de Oswaldo Cruz, tanto que acaba contribuindo com outra obra de divulgação. A repetição de palavras, nesta passagem, pode ser desculpada pela redundância mesma do processo.

O recurso às *cenas*

No capítulo anterior, outra novela (*Cenas da vida minúscula*), outra obra de divulgação (*Do mágico ao social*), mais um livro para jovens (*Introdução à prática amorosa*) foram lidos como uma tríade em que um argumento, a imbricação de fantasia e ciência, é modulado no interior de cada gênero. Não seria má idéia, então, recomeçar do ponto onde esses materiais já antigos em hipotéticas pastas do autor são reaproveitados. Ao longo de quinze páginas,³¹ se desenrola uma cena cujo germe está em *Introdução à prática*

³¹ Scliar, M. *Sonhos Tropicais*, p.17-31

amorosa. Lá, a narração se dá na fala de um professor que profere a Aula Inaugural de um curso de Medicina. Outro professor assume o prosaíco, por alguns instantes, em *Sonhos...* O narrador, conduzindo-nos a 1887, ano do ingresso de Oswaldo na Faculdade de Medicina, situa um ponto crucial – o encontro com a Microbiologia. Assistimos assim, ao lado de Oswaldo, a um apanhado da pré-história e da história desse ramo das ciências. O professor entra na sala de aula e, tomando a palavra, parte do desenvolvimento da arte da microscopia na Holanda do século XVII. Um aspecto do arranjo da cena é que uma observação mais sarcástica do professor, logo no início, desloca o foco para o aluno Oswaldo. Este lembra com ternura do pai, o Dr. Bento Gonçalves Cruz, tão diferente daquele que, aparentemente cético e amargurado, discorre sobre Antoni van Leeuwenhoek. O parêntese em que a voz do professor (arriscando-se a aproximação ao cinema) perde nitidez, cedendo lugar aos pensamentos de Oswaldo, serve ao agenciamento de informações sobre a carreira do Dr. Bento.³² Ficamos sabendo que ele fora convidado a integrar, ainda ao tempo de Pedro II, a Junta Central de Higiene. A República, pouco depois, o torna inspetor-geral de Higiene. Fica também esclarecido, nesse passo, que a higiene é a “intervenção médica no tecido social”.³³ Essa evocação do pai funciona, na economia da cena, como variação na monotonia da aula, devendo-se considerar ainda o imperativo de dispor uma variedade de elementos no espaço restrito da novela. As cenas, como Scliar explicita em *Cenas Médicas* e *A condição judaica*, têm a ver com a síntese, a história abreviada. O narrador de *Cenas da vida minúscula*, por exemplo, faz que milênios caibam no solilóquio de uma tarde.

³² *ibid.*, p.20-2

³³ *ibid.*, p.21

Pois bem, finda a pausa, o professor assume de novo o prosclênio e reintroduz o argumento da tríade discutida no Capítulo 2: “Nasce uma fantasia? Sim, mas nasce também uma ciência, a ciência de que hoje falamos. Ciência e fantasia sempre andaram, sabeis, de mãos dadas: a química e a alquimia, a astrologia e a astronomia”.³⁴ *Sonhos Tropicais*, tratando da gênese da atividade científica no Brasil, arrisca desposar a tese de que, embora o calor e a umidade dos trópicos tornem mais penoso o trabalho do intelecto, a exuberância do país pode ser, em compensação, alavanca para a ciência. “Não temos ainda ciência, mas temos imaginação e, envolta em imaginação, talvez a ciência penetre, afinal, em nosso cenário.”³⁵ Tais idéias, postas na boca do professor numa aula de 1887, vaticinam o destino do jovem Oswaldo Cruz. O mote “da fantasia nasce a ciência, mormente num lugar de visões mágicas como o Brasil” acompanha a trajetória da personagem, ligando as cenas da novela.

Fica descartada, naturalmente, a possibilidade de tomar esse mote como a tese *do livro*. Posto que imagens de vegetação luxuriante e de seres fabulosos (o Saci, a Princesa Moura) constituam motivos da narrativa, recomenda-se cautela antes de atribuir à novela o lastro de um complexo ideológico associado ao *topos* da exuberância tropical³⁶. Sabemos, contudo, como *Cenas...* alude a esse imaginário, particularmente no episódio em que Habacuc descobre a floresta e seu potencial de fertilidade e transformação. *Sonhos*

³⁴ *ibid.*, p.25

³⁵ *ibid.*, p.25

³⁶ Ver, no livro de Roberto Ventura, *Estilo tropical: História cultural e polêmicas literárias no Brasil (1870-1914)* (SP: Companhia das Letras, 1991), o capítulo inicial, “Civilização nos trópicos?” (pp.17-43). Ventura discute o *topos* da “exaltação da imaginação e sensualidade” no discurso europeu sobre os países tropicais. Montesquieu atribuíu, aos habitantes dos climas quentes, uma imaginação exaltada, contrapartida da fraqueza e apatia constantes. Na esteira dessas idéias, o crítico Araripe Júnior propõe a tese do “estilo tropical”, segundo a qual essa imaginação propiciaria o surgimento de uma cultura original. Araripe, no entanto, não deixa de ver na “zona tórrida” um terrível obstáculo à atividade intelectual. Fica claro como a idéia de uma imaginação fertilizadora (Araripe também se refere ao “novo campo da América, cheio de seiva”, em contraste ao terreno “tão revolvido e esgotado” da velha Europa) convive com as convicções acerca da inferioridade da natureza e dos homens do Novo Mundo.

Tropicais abre com nova redescoberta do Brasil – dessa vez é o historiador norte-americano que desembarca no Rio de Janeiro. Vejamos. Primeiro, registre-se que o americano vem munido de gravador. Ainda nos Estados Unidos, colhe dados sobre pesquisadores brasileiros, entre os quais o narrador, autor de artigo saído numa “obscura publicação de Santa Catarina”.³⁷ Vivendo precariamente na Zona Norte, o narrador não tem telefone e, assim, conforme combinado por carta, deve ligar, do orelhão, para o apart-hotel onde se encontra o recém-chegado. Tem-se, então, o diálogo silencioso entre o médico de Santa Catarina e Oswaldo Cruz. Para que esse diálogo saia do âmbito pessoal, é preciso que se efetive o diálogo com o estrangeiro, disposto inclusive a gravar a conversa. O tempo da narração corresponde à hesitação do médico em usar suas duas fichas telefônicas para falar com o historiador. Para além do diálogo com Cruz, então, há a expectativa de outro diálogo, que vai sendo adiado até o corte definitivo nas possibilidades de encontro. O gaúcho Mário, lá pelos anos 70, estava também diante do gravador de um “estrangeiro”, o Paulista. Em paralelo ao deslocamento da região (Porto Alegre e o Rio Grande) para o país, a ficção de Scliar registra o incremento do aparato modernizante, cujo resultado são as muitas mediações para o diálogo e a “contação” de histórias.

Estamos diante de um autor que reitera, incansavelmente, a experiência primordial de ouvir e contar histórias. Na gênese, narrador e ouvinte estão face a face, e as histórias, sempre recontadas, são de terras distantes, lembradas por alguém forçado a emigrar. Tal impulso para a fabulação vai se amesquinhando na variedade crescente de livros, jornais, revistas, aparelhos de rádio e T.V., *lap-tops*. No fim do percurso, sanitários públicos armazenam pequenas enciclopédias da vida urbana; as histórias, nesse meio, mal subsistem nos fragmentos de obscenidades e frases feitas. A indústria do turismo, sugerida já em *Mês*

³⁷ Scliar, M., *Sonhos Tropicais*, p.6

de cães danados, é mediação entre o homem e os espaços. O encontro se faz pela via do clichê, seja o destino dos turistas o Rio Grande, a Amazônia ou a Cidade Maravilhosa. De modo que, quando o avião está prestes a aterrissar, os passageiros são brindados com “imagens do Brasil” projetadas numa tela: flores exóticas, araras. E mesmo o cafezinho de que se serve o historiador chega com a aura de energizante, antídoto contra a depressão, mal dos povos civilizados.³⁸ É livre o jogo com os clichês: flores, pássaros, calor, euforia, ruas multicoloridas, miséria, assaltantes, mendigos. O próprio título ajuda a amarrar a novela nesse terreno de onde surgiram Carmem Miranda, Zé Carioca e a “Aquarela do Brasil”. Os sonhos sonhados nos trópicos teriam um viço diferente, seriam mais mobilizadores? É óbvio que os clichês estão postos ironicamente no livro, mas fica uma ambigüidade, principalmente quando se observa que a personagem Oswaldo Cruz é apresentada segundo esse molde do sonhador exuberante. O palácio em estilo mourisco, hoje Instituto Oswaldo Cruz, seria um legado dessa exuberância. “Um homem que marca a sua passagem pela terra de forma tão original sem dúvida merece uma tese universitária”, entusiasma-se o historiador.³⁹

A Revolta da Vacina

Uma boa estratégia para a leitura miúda da novela talvez seja dissociar, na análise, as duas tarefas assumidas por Scliar: recontar a história de Oswaldo Cruz e a da revolta da Vacina. O desenho da trajetória de Oswaldo, do qual se destaca a revolta, pode ficar para o fechamento da discussão, valendo o recurso de começar pelo miolo, o momento da revolta. Esta ocupa quase cinquenta páginas da novela (indo da 123 à 171), compreendendo vinte

³⁸ *ibid.*, p.6

³⁹ *ibid.*, p.9

segmentos, dispostos da maneira descrita a seguir. Segmento 1. sumário, introdução ao assunto revolta (p.123-4); 2. “coro carioca”, também um sumário, principalmente da questão do positivismo (p.124-6); 3. fala do narrador, dirigida a Oswaldo (p.126-7); 4. recortes de jornal (p.127-9); 5. cena na casa da prostituta Esther, na Saúde – diálogo entre ela e Amaral dos ratos sobre Oswaldo (p.129-32); 6. o narrador “dialoga” com Oswaldo a respeito do historiador que aguarda no apart-hotel (p.132-3); 7. o Centro das Classes Operárias e seu líder, Vicente de Souza (p.133-9); 8. recortes de jornal (p.139-40); 9. “coro carioca” – pausa para uma piadinha (p.140-1); 10. recortes de jornal (p.141); 11. a oposição ao projeto de vacinação obrigatória na Câmara e no Senado; a fundação da Liga contra a vacinação obrigatória (p.141-3); 12. “coro carioca” (p.143-4); 13. cronologia da revolta; o fracassado levante militar (p.144-7); 14. recortes de jornal (p.148-9); 15. no templo positivista, Teixeira Mendes conversa com a servente Zefa (p.149-52); 16. Oswaldo medita em casa, e se solidariza com o povo (p.152-4); 17. na Saúde, Prata Preta fala com o português Manuel Romão, Vicente de Souza e Esther (p.154-62); 18. Oswaldo se encontra com Rodrigues Alves; Oswaldo em casa, ameaçado; diálogo melancólico com o Saci e sonho eufórico com a princesa Moura (p.162-70); 19. o fim da revolta; a prisão dos resistentes da Saúde; o testemunho de Lima Barreto (p.170-1); 20. “coro carioca” (p.171).

Destes segmentos, alguns correspondem a dois recursos recorrentes na novela: os recortes de jornais e o coro carioca. No primeiro caso, o que se tem são colagens, em pequenas séries, de material heterogêneo da imprensa da época: ocorrências policiais, anúncios, anedotas, notas sociais, o noticiário político. Fragmentos de jornal já aparecem lá no começo, em *Mês de cães danados* – o relato do movimento da Legalidade fica a cargo do *Correio do Povo*. Aqui, como se trata de uma novela “de época”, o jornal desempenha o papel de colorir a narrativa com o pitoresco da língua, dos costumes, dos impagáveis

anúncios publicitários de panacéias como o “Cinturão Electrico Sanden”. Intercaladas ao texto, as séries de fragmentos parecem ter a missão de tornar mais viva a descrição da Capital Federal, do período, das questões que estavam na ordem do dia. Se os recortes têm mesmo essa função ilustrativa, não seria descabido aproximá-los daqueles *boxes* dos livros para-universitários de História. Aliás, o livro de Nicolau Sevcenko referido por Scliar, *A Revolta da Vacina: mentes insanas em corpos rebeldes*, publicado pela primeira vez em 1984 pela Brasiliense, dentro da coleção “Tudo é História”, teve em 1993 nova edição, revista e ampliada, pela Scipione, na coleção “História em aberto”. Ao invés das bonitinhas edições de bolso da Brasiliense, temos agora um livro em formato grande, recheado com ilustrações e *boxes* com passagens extraídas de autores como Monteiro Lobato, João do Rio, cronistas, memorialistas. É esse tipo de estratégia, recorrente em obras de divulgação cuja proposta é fazer uma “História viva”, que parece ecoar nos recortes de *Sonhos Tropicais*. Em suma, está-se diante de uma pedagogia arejada, que aposta no contato do “aluno” com material diversificado, a partir do qual ele possa tirar suas próprias conclusões. De volta, aquela sensação de redundância mencionada páginas atrás: Scliar, leitor de obras de divulgação como a de Sevcenko, escreve uma novela que acaba também por preencher o papel de obra de divulgação e, por ter escrito a novela, é solicitado a assinar um perfil de Oswaldo Cruz, na Coleção Perfis do Rio. Ao fim, nosso autor está escrevendo a divulgação da divulgação da divulgação. Prova, talvez, de que a máquina editorial, no Brasil, já está bem azeitada.

O “coro carioca”, por sua vez, preenche quatro segmentos da parte ocupada pela revolta, comparecendo pela primeira vez na novela na página 67, devidamente introduzido pelo narrador: “Da França, trazês algo, além do conhecimento: a elegância. Agora só vestes fraque preto, gravata branca à príncipe de Gales, cartola. O que, hás de convir, é um pouco

inusitado. As pessoas te olham, intrigadas, quando tomas o bonde Largo dos Leões. Podes imaginar os diálogos, nas vozes anônimas do coro carioca.” Seguem, imediatamente, dezoito falas curtas, introduzidas por travessões, chamando a atenção a estratégia metalingüística de apontar para o “coro”, termo tomado de empréstimo ao teatro. Essas “vozes anônimas” se aliam às colagens de fragmentos de jornal na medida em que ambos os recursos pretendem avivar o sentido do espaço público. Mas, enquanto os textos de jornal ocupam o lugar, por assim dizer, de fontes primárias, guardando inclusive o charme da grafia original, o coro tem uma artificialidade evidente, servindo ao agenciamento mais rápido das informações. Ora, já foi mostrado como a elaboração da novela obedeceu a um plano de síntese de todo um repertório de conhecimentos já produzidos e sistematizados. Acabamos de sugerir também que, sob a inspiração de um ensino arejado das humanidades, o texto procura se pautar por um andamento vívido, com modos variados de apresentação da matéria. Nesse contexto, o “coro carioca” corresponde, na maior parte das vezes, a sumários das questões implicadas nos diversos momentos da carreira de Oswaldo. Por exemplo, em sua primeira aparição, os curtos diálogos recuperam o essencial da imagem do sanitarista entre os contemporâneos, no início da vida pública. Desde a discussão de *Cenas da vida minúscula*, no capítulo anterior, temos visto como o *modelo* das narrativas de Scliar pressupõe a síntese, esta aproximada, com maior ou menor ironia, da enciclopédia tomada como imagem do conhecimento acessível, sempre à mão. Quando se trata de refazer a crônica da revolta da Vacina, um evento bastante complexo, a leveza do coro é providencial. Lembremos que Scliar se compromete não só com o nível factual, mas também com análises sofisticadas, como a de José Murilo de Carvalho, o que torna mais penosa a tarefa de driblar o congestionamento de informações.

Voltando à leitura miúda, vale a pena ver de que se ocupa cada um dos quatro coros da parte da revolta. O primeiro coro (p.124-6) é pretexto para esclarecimentos sobre a posição dos positivistas diante do projeto de vacinação obrigatória. Fiel ao estilo enciclopédico, o diálogo começa pelo começo, o que é o positivismo, quem foi seu criador, chegando rapidinho às concepções dos positivistas brasileiros sobre a Medicina e a ação dos sanitaristas. Por fim, é mencionado também o envolvimento dos monarquistas. Fica evidente a preocupação de mostrar que a vacinação obrigatória aglutinou uma série de tensões daquele momento. O coro seguinte (p.140-1) investe numa piadinha de salão acerca da filha de um português, “vacinada” em casa por um rapaz. A anedota se refere ao bairro da Saúde e ilustra os temores disseminados entre populares e a pequena burguesia, setores que viam os vacinadores como ameaça ao pudor de esposas e filhas. O coro das páginas 143-4 alude à repercussão do regulamento da lei de vacinação obrigatória, que acaba “vazando” no jornal oposicionista *A notícia*. Uma das falas reproduz inclusive uma declaração indignada de Rui Barbosa, junto de outra piada de salão. O último coro (p.171) fecha com a repressão a “Porto Arthur”, remetendo a declarações do chefe de polícia Cardoso de Castro (a revolta teria sido obra “do rebotalho, das fezes sociais”), às mãos limpas de Vicente de Souza e ao clamor de Bilac e Rui Barbosa pelo restabelecimento da ordem.

Deixando de lado, por enquanto, o aspecto (decisivo) da eficácia literária, pode-se dizer que os coros cumprem a missão de situar os vários atores e as questões em jogo na revolta, que resume as contradições e toda a tragédia social dos inícios da República. Não é preciso lembrar que neste, como em todo texto de divulgação, muita coisa se perde. A obra de divulgação, via de regra, não pretende ser mais que porta de entrada para outros textos, o que põe uma novela como *Sonhos Tropicais* numa posição incômoda: Onde fica a

espessura própria do texto, quando este serve para refrescar a memória do leitor, ou para iniciá-lo, numa linguagem fácil, em questões complexas, esmiuçadas numa bibliografia bem mais densa? Quanto à inclinação didática, não resta dúvida de que estamos diante de um texto perfeitamente *sinalizado*, com todas as chaves à mostra, ao alcance do leitor.

Ao lado das colagens e do “coro carioca”, estão algumas cenas, que implicam o desafio de criar uma espessura propriamente ficcional. O estudo de José Murilo de Carvalho indica a distância entre as práticas do proletariado ou, melhor dizendo, do vasto lumpen da Capital Federal e a atuação de um nascente operariado, politicamente organizado. *Sonhos Tropicais* contempla esse dado na narrativa da revolta, com cenas do lumpen e cenas do movimento obreiro. O segmento 7 corresponde a uma cena cujo palco é o Centro das Classes Operárias; os membros da comissão estão reunidos, aguardando a chegada do líder, o médico Vicente de Souza. A situação é uma assembléia, na qual Vicente irá propor a realização de uma manifestação no dia 31 de agosto, no largo São Francisco de Paula.⁴⁰ Após os quatro primeiros parágrafos, Vicente tem a palavra, interrompida apenas por breves intervenções do mestre carpinteiro Alfredo Leocádio. No fim da reunião, o porteiro do Centro, “um mulato que perdeu o braço na máquina de moer cana”, arrisca uma pergunta. Essa assimetria no diálogo está assentada no dado de que, naquele momento, o movimento sindical estava sob a tutela de líderes como Vicente de Souza que, apesar de mulato e de origem humilde, era médico e professor de Faculdade. Os quatro parágrafos iniciais, dominados pela voz do narrador, se encarregam de fornecer essas coordenadas. A fala de Vicente, logo em seguida, é uma preleção, não só aos trabalhadores, mas ao leitor também. O efeito se aproxima daquele da aula inaugural de Microbiologia, quando Oswaldo Cruz ingressa no curso de Medicina. O problema, agora, é

⁴⁰ *ibid.*, p.136

que a personagem veicula interpretações presentes, por exemplo, no livro de José Murilo. Ora, o que acaba por prevalecer é o anacronismo. O historiador, munido de instrumental sofisticado e da perspectiva propiciada pelo tempo, localiza os propósitos reformistas do então embrionário movimento sindical, a parca educação política dos trabalhadores, a campanha de vacinação como catalizadora de tensões entre a máquina governamental e a população, etc. Todos esses dados, porém, ficam postigos na boca de Vicente de Souza, que fala como quem tem clareza de tudo:

- (...) Chegamos a um momento de intensa contradição entre a máquina estatal e as demais forças da sociedade. Este senhor Oswaldo Cruz conseguiu o milagre de unir contra o governo as correntes mais díspares deste país (...)

Sim, tive a sorte de cursar a faculdade, e me tornei professor; mas não me considero, de modo algum, superior aos companheiros. Ao contrário: os companheiros estão engajados diretamente no processo produtivo, enquanto eu não passo de um intelectual.(...)

(..) Portanto, vamos nos restringir às reivindicações mais óbvias: melhor moradia, melhor transporte, melhores salários. (...)⁴¹

O final da cena é prejudicado por uma mão pesada ainda pior. O porteiro se aproxima de Vicente, aflito porque o filho havia recebido a vacina. O líder do Centro das Classes Operárias lhe dá, então, uma verdadeira aula, dizendo que a luta contra as medidas de Oswaldo é movida “por razões políticas, não médicas”. Vicente esclarece que, mais cedo ou mais tarde, a vacina será aceita normalmente; no momento, contudo, ela pode se transformar em arma para “mudar a sociedade”.⁴² Salvo engano, é altamente duvidoso que houvesse, no calor da hora, tal discernimento sobre as razões da revolta e, mesmo, ao leitor parece pouco provável o vislumbre de um horizonte socialista para o Brasil, naquele momento, tal como afirma o líder na assembléia de trabalhadores. Infelizmente, esse segmento, demasiado explícito nas informações, exhibe uma quantidade alarmante de idéias fora do lugar.

⁴¹ *ibid.*, p. 135-7

⁴² *ibid.*, p.138

O segmento 17 é uma cena mais longa, no bairro da Saúde, no último foco dos resistentes, que ganhara o apelido de “Porto Arthur”. Como se sabe, a Saúde era zona proletária, lugar desatendido pelas melhorias do prefeito Pereira Passos. A cena, dividida em três partes, tem como protagonista Prata Preta, que fala com Manuel Romão, Vicente de Souza e, por último, com a prostituta Esther. A primeira parte, que carrega mais no tom humorístico, serve para mostrar a colaboração de alguns donos de modestos bares e armazéns, como o português Romão (óbvia alusão ao taverneiro de *O Cortiço*), com os revoltosos da Saúde. O capoeira Prata Preta, um dos resistentes mais temidos, desfruta a rara ocasião de devorar uma bacalhoadá, enquanto o solícito comerciante tenta conseguir, do futuro “presidente”, a promessa de um carguinho para o filho. Passemos adiante. Segue o diálogo entre Prata Preta e Vicente de Souza, que chega, disfarçado, a Porto Arthur. O negro faz as vezes de cicerone, conduzindo o doutor pelas barricadas. Seria possível dizer que o essencial, aqui, é a idéia de que o capoeira é antes de tudo um forte. Tomando a palavra, o Prata Preta de Scliar dá mostras de uma lucidez desencantada, diante da mais que provável repressão esmagadora dos poderosos:

*- Quem não tem força, recorre à esperteza. Olhe aqui nossas bombas de dinamite. São feitas de papelão. Temos um homem muito bom nessas coisas. Ele trabalhava numa fábrica de brinquedos... Como o senhor vê, doutor, não é exatamente um arsenal que a gente tem. Mas com isto já conseguimos o que queríamos. E o que nós queríamos, doutor, era dar uma lição a esses branquelas safados, a esses ricos de merda. Vamos resistir aqui o que der. Depois, a gente foge, ou morre – tanto faz. Mas daqui por diante eles vão nos olhar com mais respeito, os brancos.*⁴³

A cena se encerra com o diálogo entre Prata Preta e Esther. As duas personagens se ligam aos setores mais desassistidos da população. Em meio aos esforços visando o saneamento da cidade do Rio de Janeiro, eles eram, na retórica oficial, a fonte da desordem e da sujeira. A repressão aos “baderneiros” e “polacas” equivalia ao combate contra uma

⁴³ *ibid.*, p.160

infecção insidiosa. Sozinhos e condenados, os dois têm um momento de solidariedade mútua e, ainda dessa vez, Prata Preta não vacila diante da realidade:

- *Você acha que isto vai terminar mal, Prata Preta?*
 - *Só pode terminar mal – põe-lhe a mão no ombro. – Por que você não escapa daqui, polaca? Vá para São Paulo, vá para Santos. Lá tem gente rica, aqueles exportadores de café... Você vai acabar morrendo aqui, mulher. Olhe só a sua magreza... Vá, antes que seja tarde.*⁴⁴

Como o professor de Microbiologia, Vicente de Souza e outros, Prata Preta alça a voz e diz a que veio. Essas falas fazem pensar num espetáculo de teatro em que, a certa altura, o ator caminha para o proscênio e, cara a cara com a platéia, apresenta sua personagem. O fato de o capoeira, nesse sentido, estar ombro a ombro com todos os outros poderia pesar positivamente no cômputo dos erros e acertos da novela, afinal, no Capítulo 1 gastamos várias páginas tentando recuperar o histórico, na literatura brasileira, dessa tomada da palavra pelas classes subalternas. Ficou claro, porém, que as cenas são insatisfatórias literariamente, inclusive porque a elaboração ficcional se encolhe debaixo do escrúpulo no trato com as informações. Há um cuidado em representar Prata Preta, em fazer aquela subjetividade falar? Não, mas há a preocupação de mostrar quem foi essa figura, dentro do episódio da revolta da Vacina.

Conforme já foi sugerido, Nicolau Sevcenko e José Murilo de Carvalho parecem constituir a bibliografia mais prestigiada sobre a revolta da vacina e, de modo geral, sobre as duas primeiras décadas da República. Também já tivemos ocasião de lembrar que Scliar, em *Oswaldo Cruz. Entre micróbios e barricadas*, explicita sua dívida para com esses historiadores. O livro de Sevcenko pretende ser um texto ligeiro, acessível ao leitor não-especializado. *Os Bestializados*,⁴⁵ por seu turno, é um trabalho sofisticado de pesquisa,

⁴⁴ *ibid.*, p.162

⁴⁵ Carvalho, José Murilo de. *Os Bestializados. O Rio de Janeiro e a República que não foi*. SP: Companhia das Letras, 1987.

notadamente pela investigação em fontes primárias. José Murilo, que faz respeitosa menção a Sevcenko, parece querer marcar uma discreta distância com relação a este, indo além da análise foucaultiana de *Mentes insanas em corpos rebeldes*. A reconstituição dos eventos a partir de jornais, junto com levantamentos estatísticos, propicia interpretações mais refinadas, a que certamente Scliar se fez sensível, sendo claras as marcas de *Os Bestializados* em *Sonhos Tropicais*. Em que pese a concisão, o livro de José Murilo é um notável empreendimento historiográfico, nutrido pelo projeto de “tentar entender que povo era este [que vivia na Capital Federal, logo depois da proclamação da República], qual seu imaginário político e qual sua prática política”.⁴⁶

O cotejo dos livros de Scliar e José Murilo, com o intuito de mostrar como o ficcionista lança mão dos dados do historiador, seria um tanto quanto fastidioso. Melhor recurso, já que se trata de fazer análise literária, é selecionar um ponto, no caso, a ação dos revoltosos no bairro da Saúde, de que se destaca o capoeira Prata Preta. No capítulo IV de *Os Bestializados*, “Cidadãos ativos: a Revolta da Vacina”, temos uma seção dedicada, nos termos do próprio José Murilo, à “descrição da revolta”.⁴⁷ Conforme nota, foram utilizados, para recuperar a narrativa dos eventos, os jornais *O Paiz* (governista), *Correio da Manhã* (oposicionista) e *Jornal do Commercio* (crítico da obrigatoriedade da vacina), além de *Jornal do Brasil*, *A Notícia* e *A Tribuna*.⁴⁸ A partir dos jornais, e atento aos interesses de cada um deles, o historiador reconstrói a seqüência dos acontecimentos. Essa descrição, metodologicamente, antecede a discussão sobre a identidade dos revoltosos⁴⁹ e sobre os

⁴⁶ *ibid.*, p.13

⁴⁷ *ibid.*, p.95-113

⁴⁸ *ibid.*, p.178

⁴⁹ *ibid.*, p.113-26

motivos da rebelião.⁵⁰ O desbaratamento do célebre “Porto Arthur”, última trincheira dos resistentes da Saúde, é narrado como desfecho da revolta. Nessa passagem, sobressai a figura de Prata Preta, distinguida com um expressivo parágrafo:

*Ainda antes do assalto, a ser feito por terra pelo 7º. BI do Exército e por mar pelo encouraçado Deodoro, foi preso o mais temido chefe das barricadas, Horácio José da Silva, famoso desordeiro conhecido pelo nome de Prata Preta. Na luta final ainda matou um soldado do Exército e feriu dois da polícia. **Preto, alto, de uns 30 anos, esse personagem euclidiano aterrorizava a polícia lutando nos lugares mais perigosos das trincheiras.** Ao ser levado para a central de polícia, seria linchado pelos soldados, não fosse a intervenção do chefe de polícia. Teve de ser colocado em camisa-de-força e, mesmo assim, não cessou de insultar as praças e ameaçá-las de represálias. Vários cortes de espada marcavam seu corpo. Como armas usava dois revólveres, uma navalha e uma faca. (ênfase nossa)⁵¹*

Em nota de rodapé, fica registrado que tanto o *Jornal do Commercio* como *A Notícia* “salientam a bravura indômita do crioulo”.⁵² Essa personagem pronta, eloqüente como se saída das melhores páginas de literatura, domina, como acabamos de ver, um segmento de *Sonhos Tropicais*. Acima, estão transcritas duas falas que traduzem essa bravura indômita, e podemos repetir, agora com a sanção de José Murilo de Carvalho, que o capoeira é antes de tudo um forte. Outras imagens desse segmento dedicado a Porto Arthur podem ser referidas a *Os Bestializados*. Por exemplo, José Murilo conta que repórteres do *Jornal do Commercio* e de *O Paiz* visitaram a fortaleza da rua da Harmonia, encontrando “bondes virados, carroças, calçamento arrancado, árvores e postes derrubados, lampiões destruídos, chão coberto de latas, garrafas, colchões, um berço de vime”.⁵³ Na novela de Scliar, é Vicente de Souza quem visita a Saúde e, guiado por Prata Preta, tem a triste visão do berço:

Avançam pelas ruas da Saúde, ainda escuras a esta hora. Um cenário caótico: bondes e carroças tombados, postes derrubados, árvores caídas, as calçadas cheias de destroços. O doutor Vicente tropeça em algo: um berço de vime.

-Pergunto-me onde estará a criança que dormia neste berço...

Prata Preta dá de ombros:

⁵⁰ *ibid.*, p.126-37

⁵¹ *ibid.*, p.110-1

⁵² *ibid.*, p.178

⁵³ *ibid.*, p.110

*-Muitos desapareceram. Homens, mulheres, crianças. Muitos.*⁵⁴

Do mesmo modo, Scliar retém a imagem, igualmente eloqüente, das falsas munições dos resistentes da Saúde. Leiam-se, um ao lado do outro, estes trechos de *Os Bestializados e Sonhos Tropicais*:

*Verificou-se também que as famosas dinamites não passavam de um engodo: pedaços de madeira envoltos em papel prateado, dependurados por arames em torno das trincheiras. A famosa boca-de-fogo também não passava de um cano de iluminação pública colocado sobre duas rodas de carroça.*⁵⁵

*(...) Mas o canhão não passa de um grosso cano colocado sobre rodas de carroça; e as bombas de dinamite, colocadas em lugares bem visíveis sobre as barricadas, são de papelão. A força dos revoltosos é muito menor do que se imagina (...)*⁵⁶

Ao colher, do livro de José Murilo de Carvalho, a personagem Prata Preta, cedendo-lhe a palavra, Scliar marca, pelo menos, um grande acerto como leitor. A conclusão do capítulo IV de *Os Bestializados* é que a revolta da vacina “permanece como exemplo quase único na história do país de movimento popular de êxito baseado na defesa do direito dos cidadãos de não serem arbitrariamente tratados pelo governo”.⁵⁷ A revolta teria sido propiciadora de um sentimento de orgulho e auto-estima que colaborava para a formação da cidadania.⁵⁸ Assim, com sensibilidade verdadeiramente literária, José Murilo faz que o capítulo termine com as palavras de um “preto acapoeirado”, ouvidas por um repórter de *A Tribuna*. O preto diz que a revolta serviu para “não andarem dizendo que o povo é carneiro. De vez em quando é bom a negrada mostrar que sabe morrer como homem!”. Naquele momento, os pobres da Saúde mostravam “ao governo que ele não põe o pé no pescoço do povo”.⁵⁹ Leitor sensível, Scliar entendeu muito bem o espírito da coisa.

⁵⁴ Scliar, M. *Sonhos Tropicais*, p.159

⁵⁵ Carvalho, José M. de. *Os Bestializados*, p.111

⁵⁶ Scliar, M. *Sonhos Tropicais*, p.156

⁵⁷ Carvalho, José M. de. *op. cit.*, p.138-9

⁵⁸ *ibid.*, p. 139

⁵⁹ *ibid.*, p.139

Com esses exemplos, é cabível dizer que boa porção de *Sonhos Tropicais* se subordina ao projeto de *Os Bestializados*. Ao trabalho historiográfico de José Murilo é devida a narrativa que sustenta a novela. Se estivermos lidando com a hipótese correta, a conclusão é que Scliar glosa os achados de José Murilo, configurando-se uma possível subalternidade do ficcionista diante do pesquisador. Sabemos que a tarefa de Scliar é ainda mais árdua, pois de modo algum ele se limita a glosar um único livro, além de, um olho no peixe e outro no gato, ter de dar conta do panorama sem perder de vista a carreira do herói, Oswaldo Cruz. Assim, o segmento 16 é uma cena doméstica, Emília serve o jantar ao marido Oswaldo. O narrador, que imagina a cena, acompanha os gestos deste à mesa (“Empunhas o garfo e a faca, e com gestos medidos, mecânicos, cortas a carne.”⁶⁰), atribuindo-lhe algumas reflexões reveladoras de íntimo desconforto. Em casa, abrigado da revolta disseminada pelas ruas, a personagem experimenta sentimentos ambivalentes: é com mal-estar que se vê ao lado de Rodrigues Alves, contra a população, mas, simultaneamente, teme a violência da massa. Na passagem transcrita a seguir, em que o narrador encena a subjetividade da personagem, é visível a intenção de aludir aos limites entre ideologia autoritária, “despotismo esclarecido”, ingenuidade e incompreensão, termos que já não se referem à pessoa, mas à prática do sanitarista no contexto do governo de Rodrigues Alves.

A verdade é que não dá. O alimento não desce, tens um nó na garganta que não se desfaz, por mais água que tomes. Atormenta-te a idéia de que possas, ainda que involuntariamente, ter causado esta convulsão que abala a cidade e o país. Pior: não compreendes uma reação que te parece exagerada – uma hipersensibilidade do corpo social. Que a ordem seja comprometida, que a mazorca se instale, isto te parece o maior dos absurdos. Onde está, afinal, a civilização? Será que ela se restringia a uma delgada camada, revestindo a lava incandescente da barbárie?

E...se os papéis se invertissem, Oswaldo? Se estivesses nas barricadas, como o grande Virchow, defendendo o direito do povo à saúde, à vacina?

*Só que o povo não quer a vacina. E não quer as brigadas dos mata-mosquitos, talvez não queira nem lavar as mãos (...)*⁶¹

⁶⁰ Scliar, M. *Sonhos Tropicais*, p.152

⁶¹ *ibid.*, p.153

O país tropical

Oswaldo Cruz domina também o segmento 18, que compreende três momentos: Oswaldo despede-se da mulher e, num carro, atravessa as ruas convulsionadas rumo ao Palácio do Catete, a fim de falar com Rodrigues Alves; Oswaldo volta para casa, que não demora a ser atingida por pedradas e tiros, o que obriga todos à fuga; Oswaldo, sozinho em casa, é visitado pelas figuras do Saci e da Princesa Moura. O livro *Oswaldo Cruz. Entre micróbios e barricadas* esclarece que tanto a travessia de carro em meio a manifestantes como os protestos diante da casa são episódios de fato ocorridos durante a revolta da Vacina:

Rodrigues Alves, que acompanhava tudo do Palácio do Catete, não quis se refugiar num navio da Marinha, como lhe sugeriam os chefes militares. Também se recusou a demitir o seu diretor de Saúde Pública; não se tratava de um funcionário comum, e, ademais, a vacina obrigatória estava apenas servindo de pretexto para a revolta contra o governo.

Oswaldo Cruz era alvo de manifestações de violenta hostilidade; vaiado, seu carro foi apedrejado, uma das pedras atingindo-o na testa. Na noite de 14 de novembro, um grupo surgiu à frente de sua casa, na rua Voluntários da Pátria. Vários amigos e colegas estavam com ele, mas não havia proteção policial. Diante da ameaça de invasão – tiros e pedradas se sucediam –, decidiram abandonar o local, apesar da relutância de Oswaldo, que insistia em ali permanecer à disposição do governo. Mulheres e crianças saíram com Sales Guerra e Cândido de Andrade, Oswaldo e os outros escaparam pelos fundos.⁶²

Vejamos como esses episódios são arranjados ficcionalmente. Oswaldo sai de casa e, subindo no carro, recusa a sugestão do cocheiro de levantar a capota.⁶³ O cocheiro atravessa a cidade amedrontado, pois o trote do dedicado cavalo Assírio é atrapalhado por Mimoso. Uma multidão impede a passagem do carro, sendo em pouco tempo dispersada pela polícia. Oswaldo se volta para lançar um último olhar para o povo que vai ficando para trás; nesse momento, uma pedra o atinge na fronte.⁶⁴ O cocheiro fica consternado quando Oswaldo desce do carro, com o ferimento sangrando. O encontro com Alves é rápido: fica dito que o presidente se recusa a abandonar o Palácio e descarta a idéia de demitir seu

⁶² Seliar, M. *Oswaldo Cruz. Entre micróbios e barricadas*, p.57

⁶³ Seliar, M. *Sonhos Tropicais*, p.163

⁶⁴ *ibid.*, p.164

diretor de Saúde Pública (como de costume, Alves apresenta sua posição em longa fala dirigida a Oswaldo).⁶⁵ Em casa, Cruz ordena que Emília e os filhos, mais os amigos que o acompanham, se dirijam para lugar mais seguro.⁶⁶ Solitário, é assombrado por Saci e Princesa Moura.⁶⁷

Dispondo do auxílio apenas do livrinho da Coleção Perfis do Rio, não temos como saber se a pedrada na testa antecedeu o encontro com Rodrigues Alves, nem se houve mesmo tal encontro, em meio à revolta. A seqüência criada na novela mostra, contudo, um esforço de síntese, a partir do qual os dados, concentrados e mesclados aos elementos ficcionais, convergem em metáforas. O cocheiro anima a primeira parte da seqüência com seu humilde padecimento com o cavalo e a reverência pelo Dr. Oswaldo. O olhar para trás, que expõe Oswaldo à hostilidade da multidão, conota o conflito da personagem (não da figura histórica), percebendo o descontentamento da população. Embora esteja registrado, em *Oswaldo Cruz. Entre micróbios e barricadas*, que todos, sem exceção, deixaram a casa pela porta dos fundos, na novela Oswaldo fica, para que, sozinho, seja assaltado pelas imagens do Saci e da Princesa Moura. E assim o segmento culmina com uma metáfora, uma *visão*. Saliente-se que a narrativa dos eventos é explicitamente apresentada como glosa do que consta na biografia de Salles Guerra: “Os amigos se acercam. ‘Ele mantinha-se calmo e monossilábico como sempre’, registrará mais tarde Salles Guerra, ‘não parecia temer qualquer agressão dos desordeiros’”.⁶⁸ O narrador, na pele do pesquisador honesto, indica suas fontes, mas o palpite sobre a “profunda melancolia” que começa a tomar conta

⁶⁵ *ibid.*, p.165-6

⁶⁶ *ibid.*, p.167-8

⁶⁷ *ibid.*, p.168-70

⁶⁸ *ibid.*, p.167

da personagem,⁶⁹ e que seria a real substância da calma, se prende à armação ficcional de *Sonhos Tropicais*, não ao relato dos eventos históricos.

A última parte do segmento se ocupa da solidão de Oswaldo Cruz. Um breve sonho com a Princesa Moura é antecedido pela aparição do Saci, que surge do escuro da sala de estar para provocar Oswaldo. Como íamos dizendo, o segmento se resolve nessa metáfora, procedimento empregado para veicular uma interpretação dos eventos calcada em imagens do Brasil. Tal interpretação, como sugerido páginas atrás, se faz pelo uso livre da moeda corrente das imagens do país tropical. Nas *Cenas da vida minúscula*, o Saci, junto com a Uiara, o Caapora e companhia, também desfila à frente da “ecologia dos seres estranhos” que ladeia, como uma permanente virtualidade, a História:

*Séculos se passaram. Reis surgiram e morreram, generais surgiram e morreram, artistas, sábios, artesãos surgiram, e no devido tempo morreram. Máquinas novas foram inventadas: embarcações mais aperfeiçoadas subiam o Amazonas. Os índios foram expulsos; os novos povoadores da região acharam borracha, acharam minerais, até ouro – mas nunca encontraram o Eldorado, nem as mulheres guerreiras e muito menos as minúsculas criaturas de cuja existência ninguém jamais suspeitou. De outra parte, meus antepassados nunca os viram (nem mesmo seus vultos no horizonte – horizonte é algo que não existe, na selva); assim como nunca viram a mula-sem-cabeça, que bota fogo pelas ventas; nem a Uiara, a fascinante sereia do Amazonas; nem o mapinguari, gigante peludo, os beijos tintos do sangue de suas vítimas; nem o mapinguari, cujo único ponto vulnerável é o umbigo; nem o Curupira, que bate nas árvores com o pênis; nem o Caapora, duende de olho só, que percorre a mata montado num porco selvagem. Quanto ao Saci, lamento sinceramente que minha gente não tenha conhecido o travesso menino de uma perna só (...).*⁷⁰

Diante de Oswaldo Cruz, o Saci se apresenta como manda a tradição: surge das sombras, fazendo-se notar pela risadinha zombeteira. À provocação (“Então, Oswaldo? O que dizes disto tudo, Oswaldo?”⁷¹), o diretor de Saúde Pública responde com o silêncio, amplamente aproveitado pelo negrinho de uma perna só, que toma a palavra. Lançando mão de uma expressão francesa, o Saci mostra a versatilidade característica de seres como ele, o Curupira e a Cuca, versatilidade que logo vira traço do chamado caráter nacional brasileiro:

⁶⁹ *ibid.*, p.167

⁷⁰ Seliar, M. *Cenas da vida minúscula*, p.95-6

⁷¹ Seliar, M. *Sonhos Tropicais*, p.168

(...) É o que nos permite sobreviver, Oswaldo: esta capacidade de incorporar, de assimilar, que vai desde o canibalismo até ao sincretismo e à micagem pura e simples. É que somos humildes, Oswaldo. Não temos a tua arrogância. Não nos consideramos, como tu, apóstolos da ciência. Não queremos endireitar essa gente a marteladas. E o que queremos, então? Eu, por mim, quero me divertir: quero pular, quero sambar. Com uma perna só? – perguntarás.

É, Oswaldo. Com uma perna só. Não me tira a alegria, o fato de ter uma perna só. É nisto que somos diferentes, Oswaldo. Eu e outros brasileiros. Aceitamos a nossa sorte, sem queixas, sem ressentimentos.(...)⁷²

Assimilado aos “outros brasileiros”, o Saci se transmuda no espírito popular da malandragem, do “jeitinho”. O brasileiro, humilde, alegre e resignado, seria infenso à ordem autoritária implícita nas ações de Oswaldo Cruz. Homem da autoridade e da disciplina, o sanitarista se desarma diante do deboche, da conduta fundada no jogo e no prazer infantil das pequenas maldades. Pois, se o Saci “não deixa passar dia sem uma safadeza”,⁷³ esta é sempre inócua. E no meio da balbúrdia, vaias e pedradas, Oswaldo, estudioso, disciplinado e cumpridor dos deveres, se rende à anunciada melancolia (“E te deixas cair na poltrona, arquejante – até que não agüentas mais, e rompes num pranto convulso: papai, ajuda-me, papai, gemes baixinho.”⁷⁴).

Numa cena há pouco discutida, as duas figuras imaginárias são devidamente apresentadas. Trata-se da aula em que o jovem Oswaldo é apresentado à Microbiologia. O discurso subjacente é o de que, no calor dos trópicos, a ciência teria de ser um dos muitos frutos da fantasia. Diz o professor: “Não temos ainda ciência, mas temos imaginação e, envolta em imaginação, talvez a ciência penetre, afinal, em nosso cenário. A imaginação brasileira, senhores, fértil como esta humosa terra com que Deus nos presenteou. Aqui vicejam, exuberantes como a vegetação tropical, visões de um mundo mágico: o Saci, a Princesa Moura.”⁷⁵ Tais visões têm um longo histórico na literatura brasileira, remontando, como mostrou Antonio Candido, aos momentos decisivos de sua formação. São vários os

⁷² *ibid.*, p.168-9

⁷³ *ibid.*, p.169

⁷⁴ *ibid.*, p.169

⁷⁵ *ibid.*, p.25

ensaios, posteriores à *Formação da Literatura Brasileira*, em que Candido retoma o problema, bastando, por ora, lembrar “Letras e idéias no período colonial”⁷⁶ e “Literatura de dois gumes”.⁷⁷ Referindo-se às constantes do neoclassicismo e do romantismo, Candido fala, no primeiro texto, do primado da hipérbole, o “manto rutilante que se estendeu sobre o Brasil, por quase dois séculos, e que transfigurou a realidade – ampliando, suprimindo, torcendo, requintando”.⁷⁸ A virada dialética aparece em “Literatura de dois gumes”, no tópico “Transfiguração da realidade e senso do concreto”: “a imaginação literária transfigurou a realidade da terra e, ao mesmo tempo, submeteu-a a uma descrição objetiva, como se o conhecimento dependesse dessa via contraditória”.⁷⁹ Assim, eram compatíveis a “visão” e a fidelidade ao real.⁸⁰

No segmento que fecha com o Saci e a Princesa Moura fica claro como a novela também obedece a um jogo entre a objetividade, manifesta no escrúpulo no trato com as informações, e a visão, ambas cooperando no esforço de entender Oswaldo Cruz, personagem “reveladora do Brasil”. O intento, mais uma vez, é fazer uma interpretação do Brasil. Ficou já demonstrado, porém, que na novela a originalidade cede terreno para a glosa de muitas e indefinidas interpretações. O narrador, na condição de pesquisador de fim-de-semana, só pode mesmo reproduzir conhecimento, daí as visões terem um ar de segunda mão. É difícil, por exemplo, calcular a idade das teses em torno da feracidade tropical. No mesmo “Literatura de dois gumes”, Candido nota que as visões do Paraíso estudadas por Sérgio Buarque de Holanda nutriam a prática efetiva dos colonizadores no

⁷⁶ Candido, Antonio. “Letras e idéias no período colonial” in __. *Literatura e Sociedade*. SP: T.A. Queiroz; Publifolha, 2000. 8ª. ed.

⁷⁷ Candido, Antonio. “Literatura de dois gumes” in __. *A educação pela noite e outros ensaios*. SP: Ática, 2000. 3ª. ed.

⁷⁸ Candido, A. “Letras e idéias no período colonial”, p.87

⁷⁹ Candido, A. “Literatura de dois gumes”, p.169

⁸⁰ *ibid.*, p.170

Novo Mundo. Da fantasia ia nascendo a ciência... Já em 1918, Monteiro Lobato, um dos mais aguerridos combatentes da modernização brasileira, dedicava uma série de artigos ao enaltecimento, justamente, do legado de Oswaldo Cruz, cujo moderno espírito científico seria a chave para sanear e salvar o Brasil. No artigo “As grandes possibilidades dos países quentes”, ele lastima que os Jecas definhem na proporção inversa da uberdade da terra: “De fato, por pouco que detenhamos o espírito na biologia da fauna e da flora das regiões quentes, ressalta o contraste entre o surto pletórico da vida em todas as suas manifestações e o tremendo parêntesis de exceção aberto pelo homem. Onde tudo alcança o apogeu, só ele, rei, decai”.⁸¹ Até esse momento, pelo menos, a hipérbole era de uso corrente. Tais discursos são citados, apesar de seu anacronismo, na novela e, mais ainda, servem como estratégia para armar o texto, que vem, sem pudor, sob o título *Sonhos Tropicais*.

Dessa maneira, o Saci aponta, mais ou menos indistintamente, para várias direções, que podem ser o espírito popular da malandragem (cabendo aqui a “Dialética da malandragem” e a relativização dos pólos da ordem e da desordem, como desmascaramento das ideologias oficiais), o projeto lobatiano de contar histórias e ensinar pela boca de mitos e lendas brasileiras (ver *O Saci*, livro no qual a não tão maligna criatura das trevas ciceroneia Pedrinho pela mata, ensinando-o a “ler” a natureza), ou mesmo o bilontra visto por José Murilo, arranjando-se nos espaços de convívio popular das irmandades, do carnaval e do futebol. E, como fantasma assombrando a solidão de Oswaldo Cruz, o Saci poderia inclusive ser imagem do retorno do recalcado, numa personalidade macerada por dura disciplina.

⁸¹ Lobato, Monteiro. “As grandes possibilidades dos países quentes” in __. *Mr. Slang e o Brasil e Problema Vital*. SP: Brasiliense, 1951. 4ª. ed. p.321

O tempo da narração corresponde aos momentos de hesitação do narrador, que não consegue decidir se deve ou não gastar suas duas fichas telefônicas para falar com o pesquisador norte-americano. Ou seja, o narrador hesita em contar a história que está contando para nós, leitores, no seu diálogo íntimo com Oswaldo. Contar ou não contar? – o segmento imediatamente posterior à revolta da Vacina dirige o foco para o narrador-personagem atormentado por esse “dilema hamletiano”.⁸² Ora, a vida de Oswaldo Cruz, no fim das contas, é “uma história dentro da História”,⁸³ aliás uma história muito boa de contar. Sendo seu possível interlocutor um norte-americano, o narrador não tem dificuldade para imaginar o destino dessa história:

Ele quer se apropriar de tua história, Oswaldo, quer se apropriar de ti. Para quê? Diz que é para um estudo universitário, mas quem garante que ficará só nisto? Quem te garante que não irão mais adiante, escrevendo um livro, um best seller, vários best sellers, adaptando tua biografia para a tevê, para o teatro – para um musical, Oswaldo? Um musical da Broadway, um musical como aquele Evita que ridicularizou a Argentina? Um musical chamado “Noites sanitárias” ou algo no estilo? Um musical com uma canção chamada “Sob a lente do microscópio” e outra “Prata Preta nas barricadas”?

*(...) Querem ouro, pedras preciosas, minérios, peles de animais, café, açúcar, coca; tudo que é exótico, tudo que dá sensações estranhas. E quando não há mais nada: quem sabe uma história, então? Quem sabe uma boa história, musicada, talvez? Quem sabe uma lenda indígena, um conto fantástico? Quem sabe a história de Oswaldo Gonçalves Cruz? Ouvi falar dele, ouvi falar que vivia aventuras incríveis durante o dia e que tinha delírios em suas noites sanitárias. Ouvi dizer que sonhava o sonho dos trópicos.*⁸⁴

Pode-se dizer que essa passagem comenta o exotismo já meio desbotado, mas que, ironicamente, serve como estratégia para narrar a vida de Oswaldo Cruz. Assim como a bibliotecária de *O exército de um homem só* identifica os decalques da Enciclopédia Britânica, nós, leitores de *Sonhos Tropicais*, bem podemos dizer que essa conversa de “visões de um mundo mágico”, calor sufocante, Saci e Princesa Moura soaria bem aos ouvidos de um pouco sofisticado produtor de Hollywood. A narrativa escancara o próprio barateamento, este já manifesto na caracterização do narrador. Como, na esteira de Érico

⁸² Scliar, M. *Sonhos Tropicais*, p.174-6

⁸³ *ibid.*, p.174

⁸⁴ *ibid.*, p.175

Veríssimo, Scliar se apresenta incansavelmente como um contador de histórias, o resultado é desconcertante: a história do Brasil não passa disso, um baú repleto de boas histórias para contar, atraentes para qualquer público e ao alcance do mais modesto narrador (mesmo se esse narrador for um cirurgião alcoólatra e mau-caráter, bastando algumas tardes de leitura numa boa biblioteca). O ficcionista, na medida em que está refletido nesse narrador-leitor, fica definitivamente apequenado. O contador de histórias aparece na feição amesquinhada de quem só quer entreter.

Vínhamos dizendo, contudo, que, no outro lado da moeda, se mantém um certo patamar de dignidade para o conhecimento. Enquanto, no conto “Memórias de um pesquisador”, referido no Capítulo 2, um narrador-leitor fica confinado na poesia das latrinas, vai se firmando, com o passar dos anos, a presença de Scliar no campo das obras de divulgação, com pequenos trabalhos sobre Judaísmo, História da Medicina e Saúde Pública. Uma observação pertinente é que esses últimos textos poderiam ser deixados de lado, ficando como *corpus* apenas o conjunto das novelas. Já no capítulo anterior, porém, reservamos espaço considerável para a circulação de material entre os gêneros ficção (para adultos), divulgação e ficção para jovens. Não só porque os livros de divulgação muitas vezes explicitam aspectos das novelas, mas também porque aqueles revelam um modo de narrar a História comum a estas. A ficção para jovens, de modo semelhante, é quase uma miniatura das narrativas de formação que subjazem às novelas. Assim, o problema do apequenamento aparece sob mais um ângulo: as novelas, na medida em que sua estrutura se espelha nos livros de divulgação, ganham algo da desambição destes. Para além da ingenuidade, é bom que se diga, essa desambição é tematizada na figura do narrador, que não passa mesmo de leitor e pesquisador modesto. Quando dizemos que o ficcionista

termina apequenado, pensamos nessa imagem mais ou menos complacente de autor de livros instrutivos, ou na imagem mais ou menos corrosiva de escrevinhador semiculto.

Um bom leitor

Poucas páginas são dedicadas à infância de Oswaldo Cruz, embora o traço do biografismo apareça com toda a nitidez. Os anos que antecedem o ingresso na Faculdade de Medicina, em 1887, são contados em menos de sete páginas.⁸⁵ Tem-se dois segmentos curtos e um mais longo, dominados pelo “episódio da cama”.⁸⁶ No primeiro segmento, o menino Oswaldo recebe, no meio da aula, um chamado urgente do pai, que o faz seguir esbaforido para casa: “(...) entras em casa, e a primeira pessoa que encontras, no fundo do escuro corredor, é o teu pai”.⁸⁷ O segundo segmento, espécie de *flashback* cinematográfico, é um misto de retrato e pequena biografia do Dr. Bento Gonçalves Cruz. O terceiro segmento é retomada do primeiro. Oswaldo é repreendido pelo pai por ter, naquela manhã, saído de casa sem arrumar a cama. Antes de qualquer outra coisa, deve corrigir o deslize:

Nessa cama dormiste. Sono inquieto, a julgar pela desordem. Sono de muitos sonhos – que sonhos terão sido estes? Que espectros foram mobilizados durante este que, tudo indica, foi um escandaloso episódio de transgressão noturna? A tanto, porém, o doutor Bento Gonçalves Cruz não chega; não quer confissões, quer somente disciplina. Ignora que disciplina pode humilhar tanto quanto a confissão, mas está cumprindo seu dever, e exige que o filho faça o mesmo: que reme com energia em direção à nave da boa conduta, que para ela salte antes que seja tarde demais.

*- Arrume, por favor.*⁸⁸

No momento em que Oswaldo começa a arrumar a cama, lágrimas nos olhos, vêm a primeiro plano as sensações e pensamentos deste. Em meio à raiva pela severidade do pai, o menino acaba por entrever a bucólica São Luís do Paraitinga de sua primeira infância. A narrativa do episódio não termina sem o comentário do narrador: “(...) o episódio da cama

⁸⁵ *ibid.*, p.11-7

⁸⁶ *ibid.*, p.16

⁸⁷ *ibid.*, p.12

⁸⁸ *ibid.*, p.14

faz parte dos incidentes de uma infância normal; ao menos no final do século XIX. Uma época de severidade e rigidez”.⁸⁹

Não se pode negar felicidade a esses três segmentos dedicados à infância do biografado. Um núcleo, o episódio da cama, faz que toda a meninice seja abrangida numa breve síntese, a qual alcança ser também uma interpretação da personalidade de Oswaldo Cruz. É anunciada, logo nas primeiras páginas, a linha que ordena, ficcionalmente, a trajetória da personagem, e que poderia ser traduzida assim: a ciência, nos trópicos, se faz da sublimação dos sonhos reprimidos de um homem aguilhoado desde cedo pelo auto-controle e pela disciplina.

O que podia haver de implícito nessa e em outras passagens da novela é esclarecido alguns anos depois, com a publicação de *Oswaldo Cruz. Entre micróbios e barricadas*. À primeira parte, “Oswaldo: uma vida”, segue-se “Oswaldo Cruz: uma interpretação” (depois, há ainda “Oswaldo: o legado” e uma Bibliografia comentada). Assim como ocorria com a tríade *Do mágico ao social*, *Introdução à prática amorosa* e *Cenas da vida minúscula*, discutida no Capítulo 2, a matéria de *Sonhos Tropicais* é ajustada ao livro de divulgação. Na segunda parte, Scliar retoma o episódio da cama, explicitando o que estava sugerido no trecho que acabamos de analisar:

(...) A “cena primária” na trajetória de Oswaldo parece ter sido o episódio em que o pai o chama do colégio para arrumar a cama. Há um evidente simbolismo nessa determinação. A cama é o lugar onde se dorme e o lugar onde se sonha, sabe-se lá com quê. Muito bem, não há como impedir sonhos, mas podem-se remover os resíduos deles, resíduos perigosos, capazes de envenenar a alma infantil, de torná-la propensa ao vício – e para isto fazer a cama é uma providência essencial. Em lençóis bem esticados, as visões da noite não têm como criar raízes e morrem.

A ordem de Bento Gonçalves Cruz envolve autoridade – autoritarismo talvez – e disciplina. Autoridade? Disciplina? Num país cuja imagem é de carnavalesca desorganização? Mas a verdade é que o Brasil sempre foi uma sociedade patriarcal, girando – disciplinadamente, ou pelo menos intimidadamente – ao redor do donatário, do fazendeiro, do senhor de engenho, do coronel, do caudilho do sul, do Imperador, e, é claro, do doutor. Médicos, até mesmo pelo caráter da profissão, são, não raro, autoritários. E os sanitaristas (que muitos relutariam em considerar médicos) não fogem à regra, como se verá mais adiante.

⁸⁹ *ibid.*, p.16

*Autoritarismo e disciplina sempre andam juntos. Em verdade, o autoritarismo é uma disciplina imposta de cima para baixo, de fora para dentro.*⁹⁰

Note-se que a primeira parte, “Oswaldo: uma vida”, principia também com o relato desse incidente: “O episódio figura em mais de uma biografia, sem exata menção do lugar ou do ano”.⁹¹ Scliar, como ocorrera com o livro de José Murilo de Carvalho, sai-se bem como leitor. Nas biografias, ele pinça o episódio da cama, o qual, figurando na narrativa de uma vida, já tem um sentido específico. O fato de os biógrafos terem selecionado esse evento implica uma interpretação da vida de Oswaldo Cruz. Nesse caso, Scliar não glosa simplesmente o que consta nas biografias, mas sofisticando a interpretação, como leitor bem aparelhado que é. Socorrendo-se da sociologia e da psicanálise, Scliar identifica o problema do autoritarismo na cultura brasileira, fazendo a mediação entre os textos (as biografias e os trabalhos acadêmicos) e entre estes e o público leitor.

Desde a década de 80 assistimos à atividade contínua desse narrador-leitor, talvez, por força de alguns percalços, tornado menos ficcionista que intérprete, um profissional da circulação de idéias. Porém, a despeito do aparato acadêmico e dos convites para conferências, o escritor, no espaço das novelas, ainda prefere dar voz a um pobre-diabo cheirando a álcool, como fazia nos anos 70.

⁹⁰ Scliar, M. *Oswaldo Cruz*, p.69-70

⁹¹ *ibid.*, p.7

4. A Melancólica Biblioteca

Um menino, que anos depois iria escrever as histórias dessa terra, foi chamado por um meirinho para sacar da urna o nome dos cidadãos que iriam constituir o conselho de sentença.

...

- De que foi que gostou mais? – perguntou-lhe o pai.

O menino sorriu levemente, confessou:

- De tudo, de tudo, gostei mais foi do homem de anelão falso, o que sabe histórias...

As passagens acima são de uma das cenas finais de *Terras do Sem Fim*, a do julgamento do coronel Horácio da Silveira. O menino, surgindo apenas no finzinho do livro, testemunha a conclusão dos eventos que levaram à formação do município de Itabuna. *Terras do Sem Fim* dá conta de um processo histórico, o da tomada das terras da região de Ilhéus para o cultivo do cacau. A exploração do trabalho, o latifúndio, a lei ditada pelos coronéis, tudo é parte do cruento assalto à floresta, ao mesmo tempo em que compõe o caldeirão de histórias capazes de encantar uma criança. Essa projeção do contador de histórias Jorge Amado – o menino – como que ameniza a rude matéria da “terra adubada com sangue”. Sob outro aspecto, o escritor Jorge Amado, membro do Partido Comunista e vivendo entre intelectuais, não deixa de partilhar uma visão de literatura, em que pese o materialismo histórico, envolta no tecido das lendas, contos tradicionais e também do cordel. Assim, o relato historiográfico por vezes se mostra na forma dessas histórias que alguns têm o dom de armazenar e passar adiante. A epígrafe de *Terras do Sem Fim* anuncia mais um caso do romanceiro popular: *Eu vou contar uma história, uma história de espantar*. Numa das últimas páginas, a voz anônima torna a anunciar: *Eu vou contar uma história, / Uma história de espantar...* Ao que o narrador do livro emenda: *Uma história de*

espantar, a história daquelas terras, a história daquele amor. Um pouquinho adiante, o cantador conclui, *Eu já contei uma história / Uma história de espantar...*, enquanto o narrador avisa *que o último verso daquela história foi escrito nessa noite*. Talvez fosse correto dizer que na prosa de Jorge Amado se unem, em dueto, o narrador moderno e o tradicional, a incumbência de escrever a História e o dom saboroso de contar histórias.

Jorge Amado figura, ao lado de Monteiro Lobato e Érico Veríssimo, outro escritor galardeado com o epíteto de contador de histórias, no quadro de nomes tutelares, para Moacyr Scliar, dentro da prosa brasileira. Os três, além de terem sido decisivos na formação do leitor, são uma referência, para Scliar, no que toca à maneira de encarar a literatura e o ofício de escritor. Assumido pelo nosso autor, a exemplo desses predecessores, o papel de contador de histórias é escrupulosamente desempenhado. Há de existir, sempre, uma boa história para contar; em caso contrário, não há motivo para escrever um livro. Com efeito, o ato de contar histórias amarra toda a ficção de Scliar – no bom e no mau sentido. Salvo engano, entre as designações escritor (ou ficcionista) e contador de histórias há uma descida de tom próxima daquela implícita na expressão “tocador de piano”, usada quando se quer diminuir um pianista. A frase completa seria: Eu sou *apenas* um contador de histórias. Fórmula de modéstia, sim, traduzindo embora um apequenamento real. Em tal frase está embutida, necessariamente, uma restrição de âmbito, uma limitação da literatura, ou do escritor. Pode-se concluir que fazer literatura é essencialmente contar histórias, ou que o escritor em questão só sabe mesmo contar histórias. Nas narrativas de Scliar, é visível como a anedota fica como pedra no sapato, inibindo o passo do texto. Soltas ou ligadas à maneira dos folhetins, as anedotas se sucedem sem parar, até que uma última leva rocambolesca faz que a história chegue ao fim. O

narrador, por certo, não deixa de apontar, às vezes com um pouco de amargura, para essa compulsão de fabular.

Sem fugir do molde que conforma as ficções discutidas nos capítulos anteriores, Moacyr Scliar conta, em 1997, a história de Noel Nutels. A estrutura de *A Majestade do Xingu* não causa surpresa, pelo menos para os leitores habituais das novelas do autor. O narrador é outro anônimo, que faz um retrospecto da própria vida, da infância à velhice. Essa trajetória corre paralela à da destacada figura do médico Noel, ganhando vulto, em consequência, os eventos da grande história. Mais uma vez, cada etapa da formação corresponde a uma data significativa para o país ou mesmo para o mundo – os marcos temporais são de longo alcance, a Semana de Arte Moderna, a Revolução de 30, a 2ª. Guerra e daí por diante. Como em *Sonhos Tropicais*, um homem de vida amesquinhada e comuníssima melancolicamente toma as próprias medidas, no contraponto com uma carreira singular. Esse homenzinho apagado sai-se bem, no entanto, nos papéis de leitor, pesquisador improvisado e contador de histórias. Em cena, como sempre, o narrador-leitor.

Em *A Majestade do Xingu*, o ato de contar histórias, expandindo-se em todas as direções, figura como o gesto básico da narrativa. Na UTI de um hospital, o narrador, vivendo talvez suas últimas horas, conta sua história ao médico de plantão, na esperança de que este compartilhe do mesmo gosto (*O senhor tem jeito de quem gosta de ouvir histórias. De ouvir e de contar histórias. Isso às vezes é coisa de família. Desculpe perguntar, mas seus familiares gostavam de contar histórias? (...) Diga uma coisa, doutor. Depois que eu morrer – sim, sei que não vou morrer tão já, o senhor me garantiu, mas apenas para efeito de raciocínio - , depois que eu morrer o senhor vai escrever essas coisas que estou lhe*

contando?).¹ O ídolo do narrador, Noel Nutels, também era um mestre das anedotas, além de personagem de muitas delas, de modo que a matéria-prima da história é, na verdade, as diversas historietas que cercam Noel, divulgadas pelo próprio e por seus vários e ilustres amigos (*Criança ainda, o Noel já era um grande contador de histórias. A narrativa dele transformou-se em cenas vívidas, cenas, doutor, que volta e meia me retornam à lembrança.*).² Por fim, além de Noel, companheiro de viagem no navio Madeira, rumo ao Brasil, outra personagem se fixa, no quadro da memória, pela habilidade com as palavras. Logo após a Revolução de 1917, num *shtetl* da Bessarábia, o escritor Isaac Babel passa uma noite com a família do narrador, então prestes a partir para o Brasil em busca de refúgio. Babel dá sua melancólica lição sobre a arte de contar histórias (*Judeu de óculos, bracinhos curtos e barriga saliente, Isaac Babel não tinha o tipo de quem galopava por caminhos de coragem e valor. Mas era um notável contador de histórias. / Ele vai terminar mal, acrescentou meu pai. Tinha razão. Apesar do livro que veio a escrever, A cavalaria vermelha, ou justamente por causa desse livro, Isaac Babel foi preso, anos depois, e morreu num campo de concentração stalinista. Livros não salvam ninguém, doutor.*).³

O Descarado Fabulador

O molde que Scliar vem retomando ao longo dos anos parece feito para veicular qualquer narrativa, descontando-se um ou outro ajuste necessário. De algum modo, porém, as falas dos narradores alcançam, cada uma, singularidade, tanto que nosso roteiro se altera, sensivelmente, de capítulo para capítulo. Se este trabalho consegue introduzir variações

¹ Scliar, M. *A Majestade do Xingu*. SP: Companhia das Letras, 1997. p.9-10

² *ibid.*, p.25

³ *ibid.*, p.31; 33

mais ou menos felizes na própria rotina, o mérito é do nosso ficcionista, diligente em temperar direitinho o feijão-com-arroz das novelas. Em vista disso, nada nos autoriza, ainda, à síntese, sendo prudente tomar fôlego para acompanhar o passo de mais um narrador.

Sonhos Tropicais joga com o desnível entre Oswaldo Cruz e o cirurgião catarinense. O recurso reaparece em *A Majestade do Xingu*: o lojista do Bom Retiro (narrador) falha naquilo tudo que faz o brilho de Noel Nutels. Ambos são bons contadores de histórias, mas mesmo nesse ponto se mostram as distâncias. Vale a pena prestar atenção no modo como o *descarado fabulador*, epíteto auto-atribuído,⁴ qualifica essa sua característica:

*(...) idéias como essa, idéias insólitas quando não repugnantes, idéias assim foram nascendo, ao longo de muitos anos, em minha cabeça. E que cabeça, esta. Deus, que cabeça. Que antro de perdição, que reduto de horrores. Uma caverna escura e úmida, cheia de seres espectrais. (...) Ah, doutor, quisera eu ser bom como o Noel, puro como o Noel; quisera eu ser digno da amizade dele.*⁵

*Devo dizer, doutor, que a mim também impressionavam aquelas histórias. (...) E então, por uma maligna associação de pensamentos só possível no interior de uma cabeça muito suja, eu pensava numa outra história, e essa tinha a ver com o braço amputado de papai. Ou seja, doutor: mamãe mastigando galinha, eu não mastigando nada, eu imóvel, o olhar fixo no coto do meu pai, fabulando. E o senhor quer saber como é a história que imagino, doutor? É uma coisa que a mim mesmo horroriza, mas o senhor, médico, o senhor tem condições de ouvir (...).*⁶

*(...) Quisera eu que minha mente fosse como as ondas, a quem tais questões não interessavam e que, com monótona e indiferente regularidade, cobriam as inscrições traçadas na areia; quisera eu que minha mente fosse como a própria areia em que toda e qualquer marca desaparecia (mesmo as letras traçadas por sacra bengala, principalmente as letras traçadas por sacra bengala), restando apenas aquela superfície lisa, homogênea, adornada aqui e acolá com uma conchinha. Mas não, minha mente não era alegre onda, minha mente não era serena areia; era uma mente torturada, escura como a profundidade do oceano, cheia de seres estranhos, de monstros. O que eu tinha de peixes deformados na cabeça, doutor, o que eu tinha de peixes gigantes, capazes de devorar profetas ou, na falta desses, sacerdotes, o que eu tinha de polvos! Como os polvos, que secretam aquela negra tinta, minha imaginação elaborava fabulações doentias (...).*⁷

O narrador tem o vizo de desenvolver histórias a partir de histórias, ou seja, ele perverte os casos e as imagens do cotidiano, como o acidente sofrido pelo pai, que resulta

⁴ Ver o seguinte trecho da novela, na página 181: “Carta de Noel já era dinheiro vivo, melhor que dólar, que marco alemão. (E cartas do amigo de Noel? Cartas tão autênticas que o próprio Noel assinaria embaixo? Disso não falou, mas obviamente a cotação não seria a mesma – moeda forte, então nem pensar. No máximo o desvalorizado dinheiro nacional. Não teria de que se queixar, o amigo de Noel: descarado fabulador, merecia o castigo da inflação.)”

⁵ *ibid.*, p.27-8

⁶ *ibid.*, p.66

⁷ *ibid.*, p.71-2

na amputação do braço direito, e o ingresso na escola pública José de Anchieta, na qual depara com a representação do padre a escrever, nas areias da praia, o poema à Virgem. Se as experiências, via de regra, costumam deixar um bom saldo de histórias para contar, o narrador percebe suas fabulações, inversamente, como obstáculos no caminho para a vida e o mundo exterior. As imagens dos trechos citados acima sugerem fechamento, clausura (antro, reduto, caverna, profundidade do oceano) e, em consequência, escuro, treva (caverna escura e úmida, mente escura, negra tinta dos polvos). Diante da bondade e pureza de Noel, o narrador se culpa pela “mente suja”, repleta de pensamentos doentios. Note-se que a idéia de imobilidade (toda a família se ocupa da refeição, enquanto o menino dá asas aos maus pensamentos contemplando o coto do pai) se associa a essa cabeça suja, o que pode despertar no leitor a lembrança daquela sentença sobre o ócio: “Mente vazia é oficina de Satanás”. Fica claro como o narrador atribui a Noel Nutels uma natureza solar, diurna, contra a qual se revela uma pobre personalidade noturna, escura, fechada.

Nada mais distante do médico Noel que as “fabulações doentias” de seu companheiro de viagem. A ele cabe, antes, o anedotário, as frases de espírito sempre surgidas do convívio social, no trato com o mundo exterior. Noel cria muitas histórias porque vive muito – ele tem muita coisa para contar e, por artes da fama, correm pelo país inúmeras histórias sobre ele. Diz o narrador:

*O Noel era assim, irreverente. Tinha umas tiradas engraçadas, como aquela história de que os índios comem gente, mas não por via oral. Muito boa, doutor. Quando me contaram essa – e no Brasil todo mundo contava histórias do Noel, o cara da banca de revistas, por exemplo, era fã dele – eu ri muito, achei gozadíssima a história, anotei, está aqui, anotada.*⁸

O jornal *Correio do Povo* era o material de que Mário Picucha dispunha para relatar o movimento da Legalidade. O “Baixinho” inicia seu retrospecto partindo do *Livro das*

⁸ *ibid.*, p.129-30

Origens e apoiado numa boa enciclopédia. O médico de *Sonhos Tropicais* conta com todo o acervo da biblioteca do Instituto Oswaldo Cruz. Da mesma maneira, o narrador de *A Majestade do Xingu* é um narrador-leitor / pesquisador ou, mais precisamente, um colecionador de recortes de jornais e revistas. Logo nas primeiras páginas, ficamos sabendo que ele guarda numa pasta todo tipo de texto sobre Noel Nutels:

(...) O senhor não tem obrigação de saber quem foi Noel Nutels. E no entanto ele era famoso, doutor. Noel Nutels, o médico dos índios. Houve uma época em que era notícia de rádio, de jornal. Todos falavam em Noel Nutels. Com admiração. Com veneração, eu diria até. Eu recortava as notícias, os artigos, anotava as histórias que ouvia. Tenho toda a vida do Noel nessa pasta que está aí, em cima da mesinha. Foi a primeira coisa que pedi, quando me internaram aqui: por favor, liguem para a minha casa e peçam para a moça que trabalha lá a pasta azul com o nome de Noel Nutels.⁹

O apego à pasta azul insinua a figura infantilizada do fã, além de denunciar um possível traço obsessivo da personalidade do colecionador. Tais sugestões podem se articular com o processo de degradação discutido nos capítulos anteriores. O “pesquisador” não passa, na verdade, de um fã ou maníaco colecionador. Essa pasta com recortes, por outro lado, se associa ao fato de que Noel Nutels, mais do que notícia, foi uma personalidade celebrada, assunto de artigos, crônicas e até poemas de seus amigos intelectuais. Como veremos, Noel parece ter sido uma personagem talhada para a crônica. A *Majestade do Xingu* retoma, nesse sentido, outro artifício entrevisto em *Sonhos Tropicais*: o narrador, que coleciona textos sobre Noel, é, mais uma vez, projeção do autor, não menos diligente na pesquisa e na glosa do que vai por toda essa papelada. Os dois médicos brasileiros, Oswaldo Cruz e Noel Nutels, têm suas biografias cristalizadas numa série de textos, de que o ficcionista lança mão livremente, deixando os rastros de sua leitura. O narrador *avisa* que está recontando o que leu. Nem tudo, porém, cabe rigorosamente dentro do formato jornalístico. Várias *histórias ouvidas* são anotadas, o que facilmente se

⁹ *ibid.*, p.9

esclarece pela habilidade de Noel com as anedotas, estas, não raro transpostas para as crônicas de amigos como Rubem Braga e Fernando Sabino. Esquemáticamente, diríamos que, enquanto *Sonhos Tropicais* se apropria de biografias no molde tradicional e de trabalhos acadêmicos, *A Majestade do Xingu* se liga intimamente às crônicas e à fala popular com seu repertório de frases obscenas, piadas e historietas. Como consequência, o veio da oralidade, já posto em cena pela insistência na figura do contador de histórias, faz-se ainda mais nítido. Os “casos” das crônicas são, todavia, alinhavados numa sequência que respeita o encadeamento linear dos fatos históricos e mesmo exigências de clareza na exposição dos eventos, ou seja, o jogo com as anedotas não interfere decisivamente na linearidade.

*E Noel? Eu não tinha a mínima idéia de onde andava, o que estava fazendo. Só mais tarde, quando se tornou famoso e começaram a escrever sobre ele, pude reconstituir sua trajetória.*¹⁰

As muitas histórias contadas na novela se ordenam, na verdade, em três níveis. Em primeiro lugar, está a biografia de Noel Nutels, lida pelo narrador nos vários textos sobre o médico e da qual se desprendem episódios e anedotas. A narrativa da vida de Noel também pressupõe a grande história, os eventos de longo alcance que formam a segunda corrente de histórias. A terceira corrente é a das fantasias do narrador, incrustadas, como pequenos contos, na novela. Tais fantasias, produto de uma espécie de compulsão de fabular, partem de situações do cotidiano ou de episódios da carreira do médico Noel Nutels.

O nível da História com “H” maiúsculo se dispõe linearmente e recobre o período que, como mostramos no Capítulo 2, é retomado em quase todas as novelas de Scliar. *A Majestade do Xingu* trata de acontecimentos situados entre 1917 e os anos 80, o que

¹⁰ *ibid.*, p.80

corresponde praticamente a todo o século XX. Não é muito difícil recuperar a sequência dos fatos a que se faz alusão. O marco inicial é a Revolução Russa, seguida do ano da chegada das famílias de imigrantes ao Brasil, 1921. O narrador prossegue, até o fim, com os marcos temporais. Assim, ele conta ter ingressado no Colégio José de Anchieta em 1922, ano da Semana de Arte Moderna. Em 1929, há o *crack* da Bolsa de Nova York e a conseqüente crise da cafeicultura paulista. Em seguida, assiste-se à ascensão dos fascismos, e do integralismo, na versão brasileira, além da Intentona Comunista, em 1935. Em 1937, o Estado Novo, a resistência da esquerda e dos comunistas. Na fase posterior à 2ª. Guerra, no plano nacional, tem-se a criação da Fundação Brasil Central e a “Marcha para o Oeste”, cujo princípio o narrador situa por volta de 43, 44. É mencionada a aliança entre os comunistas e Getúlio Vargas, que, no ano de 1951, havia sido reconduzido à presidência “pelos braços do povo”. De 1961 a 1964, o ciclo radical, reformas de base, Ligas Camponesas e o ponto final do golpe. Noel Nutels morre em 1973, em plena ditadura militar. O narrador chega à velhice e ao enfarte cerca de dez anos depois, época em que o velho Bom Retiro já recebia os coreanos com suas lojinhas de aparelhos eletrônicos. Digase, mais uma vez, que o narrador tem de fazer referência a tudo isso por força da trajetória de Noel Nutels, personagem significativa no que diz respeito a aspectos importantes da história recente do país. Como Oswaldo Cruz, Noel é uma personagem “reveladora sobretudo do Brasil”.

Sem dúvida, o narrador, apesar de viver submerso nas águas turvas da fantasia, dá conta, no relato, da grande história. É preciso explicitar o que esse dado tem de contraditório. Como mostramos há pouco, à natureza noturna e introspectiva do narrador se opõe a natureza expansiva, exuberante de Noel. Esquemáticamente, Noel vive a história, ao passo que o apagado lojista vai colecionando informações até que, no fim de tudo, tem

pronta uma história para contar. Ora, esse homem que sabe tanta coisa sobre o país é o mesmo que, mais de uma vez, declara: “Eu preferia ignorar o que estava se passando, preferia ler os meus livros no silêncio da loja”.¹¹ A princípio, temos o seguinte quadro: o narrador passa a vida alheio a tudo o que ultrapassa os limites de sua loja ou, no máximo, do bairro, mas como, no que toca à leitura, é um devorador do que encontra pelo caminho, está habilitado para falar da trajetória de Noel Nutels. Nesse sentido, as informações sobre política, etc. ficam justificadas por uma cultura meramente livresca, o que está longe de ser inédito nas narrativas de Scliar. Os narradores-leitores – de *Mês de cães danados*, *Cenas da vida minúscula*, *Sonhos Tropicais* e, por fim, de *A Majestade do Xingu* – passam por um processo de apequenamento que culmina na desqualificação. Esse apequenamento dos leitores (que, lembremos, são sempre meio chinfrins, meio ridículos) não apaga o teor informativo das novelas, embora tenha o mérito de projetar sombras sobre a boa-fé, a qual, sozinha, seria índice de ingenuidade.

A imagem-síntese do amesquinamento da leitura é a consulta a enciclopédias, explícita em *O exército de um homem só* e *Cenas da vida minúscula*. O lojista do Bom Retiro, no caso, é um leitor respeitável, que conhece Proust, Ovídio, livros de política, antropologia, etc. No entanto, o emparedamento sugerido no uso da lojinha como toca ou esconderijo se soma a uma efetiva decoreba enciclopédica para traçar o perfil de alguém que, covardemente, constrói uma barreira de livros para se manter distante dos desafios comuns à vida de todos. Todavia, assim como Noel Nutels, ao decidir exercer sua medicina entre populações indígenas, equaciona a seu modo o problema de se tornar brasileiro, o narrador, logo ao dar o primeiro passo no mundo dos livros, depara com o Brasil. No fim das contas, como se verá, ler também pode ser uma estratégia para se tornar brasileiro.

¹¹ *ibid.*, p.97

Leitor do Brasil

Para entender essa associação de leitura e brasilidade, tomamos um momento que se liga aos aspectos mais bem realizados da novela. Trata-se do relato da passagem pelo colégio José de Anchieta, onde o narrador é matriculado logo que sua família se instala no Bom Retiro. Para a mãe, o ideal seria que o menino fosse para uma escola judaica, mas o pai é enérgico: “se vamos viver no Brasil, é melhor que meu filho aprenda o que os brasileiros aprendem”.¹² Resignado, o menino enfrenta o primeiro dia de aula no colégio:

*(...) Ao entrar no lúgubre saguão, a primeira coisa que vi foi um enorme mural. Mostrava Anchieta na praia, escrevendo com sua bengala: um homem de aparência amável, rosto delicado, melancólico, um homem bom, sem dúvida. Mas góí. Por que cargas-d'água estaria meu pai me atirando nos braços dos góim? Eu me sentia estranho ali, e, olhando o retrato do padre com sua longa batina, mais estranho e angustiado me senti. (...)*¹³

O narrador se amedronta diante do território brasileiro e heterogêneo da escola pública, e mais ainda diante da imagem até então desconhecida do padre. Porém, não tarda a assumir, como defesa, o papel de aluno aplicado, dando pequenas demonstrações de conhecimento enciclopédico:

*Nos três anos que se seguiram aprendi a ler e a escrever em português, aprendi aritmética, aprendi ciências, aprendi história, mas, sobretudo, aprendi tudo sobre José de Anchieta. Era só a professora perguntar – e perguntava seguido; sabia que para o jovem imigrante era importante mostrar conhecimento – eu tinha as respostas na ponta da língua. Onde e quando nasceu o padre José de Anchieta? Ilhas Canárias, 1534. Onde e quando faleceu? Reritiba, hoje Anchieta, 1597. Que universidade cursou? Coimbra, em Portugal. (...)*¹⁴

Essa maneira seriada, enciclopédica de adquirir conhecimento perdura por toda a vida. O narrador tem o hábito de ler e decorar dicionários, cujos verbetes fornecem o modelo para a organização das informações. Tópicos como a obra de Goethe, por exemplo,

¹² *ibid.*, p. 64

¹³ *ibid.*, p. 64

¹⁴ *ibid.*, p. 65

são apreendidos na forma de uma série de itens, como data de nascimento, cidade natal, movimento artístico, etc. As leituras, se não servem à socialização do estrangeiro, nem à busca de um projeto de vida, alimentam abundantemente a hipersensibilidade do narrador, seu componente obsessivo. Nesse contexto, Anchieta, consagrado pela tradição na imagem do homem encurvado, a escrever com a bengala, na areia, o poema à Virgem, desperta inquietações relacionadas ao apego aos livros e ao contato com a terra desconhecida. Anchieta, como Noel Nutels, não teve medo dos índios.

Amava os índios, o padre José de Anchieta. Amava muito os índios. Nisso se constituía em exceção, doutor. Os textos da época – e cheguei a conhecê-los a fundo, cheguei a conhecer muitas coisas a fundo – mostram: não poucos colonizadores desprezavam os indígenas como seres inferiores, próximos aos animais. E os temiam, também: por causa do canibalismo, naturalmente. (...)

*Esse detalhe me assombrava, doutor. Mais, esse detalhe me perturbava. Escrevia na areia, o Anchieta? Por quê? Para mim, escrever era uma coisa que exigia lápis e papel, ou caneta e papel, qualquer instrumento, enfim, mas sempre em papel, ou pergaminho, ou papiro, algo material que pudesse preservar as palavras. O meu modelo, em termos de consagração, de eternização da palavra escrita, era o livro. (...) Agora: aquele homem, aquele padre, o que ele escrevia não era para durar anos, nem meses, ou mesmo horas, minutos; o que ele escrevia na areia, as ondas, implacáveis, apagavam em segundos. Mas por que fazia isso o Anchieta? Por quê? (...)*¹⁵

Noel Nutels, como se verá, se tornou uma personagem emblemática pelo fato de, sendo judeu e originário de uma aldeia na Bessarábia, ter encontrado em remotas aldeias indígenas seu hábitat. Por outras palavras, ele foi o estrangeiro que, de repente, descobriu que era índio. Na ficção elaborada por Moacyr Scliar, Noel desembarca no Recife junto com um amiguinho, mas ambos seguem caminhos opostos. A família de Noel vai para Laje do Canhoto, cidadezinha do interior de Alagoas, mais tarde se estabelece no Recife. O jovem estudante de Medicina Noel se enturma com intelectuais de esquerda e opta pela saúde pública. O narrador, seus pais e a irmã mais nova seguem para o Bom Retiro, onde os espera uma vida de poucas surpresas, entre a comunidade judaica. De um lado, o

¹⁵ *ibid.*, p. 65; 70-1

enfrentamento radical da realidade do novo país, de outro, o cotidiano do bairro. No fim da vida, o narrador tem como reconstituir a trajetória de Noel, pois tudo está documentado em artigos de jornais, de revistas, em crônicas e homenagens de escritores populares, além do que havia chegado pelo rádio e pela T.V. Ao mesmo tempo em que se recuperam passagens da carreira de uma personagem histórica, dá o tom o retrospecto picaresco de uma vida. Basta uma leitura atenta para que se perceba como a história de Noel Nutels está embutida na fala do narrador, sem constituir o essencial desta. A substância de *A Majestade do Xingu*, inclusive no que diz respeito à qualidade da fatura, está no retrospecto picaresco vincado pelas fantasias da “mente suja” do narrador.

A hipótese que se quer introduzir é a seguinte: enquanto Noel segue seu caminho de conhecimento do país, o narrador, como sujeito do enunciado no retrospecto picaresco, vai na mesma direção, só que em chave alegórica. Ora, o que é a ida do menino para uma escola chamada José de Anchieta senão uma das etapas formativas que terminam por constituir uma alegoria do envolvimento com o Brasil? A imagem do padre amedronta e seduz o narrador, que venera o ideal das letras e descobre também sua alma selvagem:

(...) Porque no fundo eu, judeuzinho russo, tinha afinidades com os índios antropófagos. (...) O que era eu, doutor, senão um canibal em potencial, capaz de devorar, ainda que metaforicamente, as pessoas ao meu redor? (...) Pobre mamãe. Mal sabia que tinha um selvagem por perto. Um selvagem capaz de apavorar até mesmo o manso jesuíta José de Anchieta.¹⁶

A formação de um escritor

Podemos tentar um sumário das etapas da formação do narrador. Primeiro, temos os estudos no colégio José de Anchieta e a transformação do pequeno imigrante num aluno exemplar. Em seguida, na passagem da adolescência à vida adulta, está o mergulho nos livros.

¹⁶ *ibid.*, p. 69

*Eu lia muito, doutor. Sobretudo na loja. (...) ler passou a ser minha principal ocupação na loja. Sentado atrás do balcão, teoricamente esperando os fregueses, eu lia. E o que lia eu? Tudo. Li Monteiro Lobato e Nietzsche, li Proust e Ovídio. Li história, li economia, li poesia, li romances, li, li, li.(....)*¹⁷

A acanhada lojinha “A Majestade” é, antes de tudo, “melancólica biblioteca”, um lugar onde o narrador pode se refugiar, sendo importunado apenas pelos poucos fregueses. Essa rotina de leituras permanece intacta até a maturidade e, como contrapeso ao parco contato com o mundo exterior, o narrador se envolve a fundo com a literatura e com a língua de adoção. Seduzido pela escrita, ele tenta despertar uma incerta vocação por meio da cópia de textos de grandes autores.

(...) E lia sempre em português. Isso para mim era questão de honra. Eu queria não apenas aprender o idioma, queria dominá-lo por completo, conhecer essas palavras misteriosas, de significado intrigante, palavras que servem de código para as pessoas cultas. (...)

*O senhor perguntará: mas você não lia, no colégio? Você não escrevia? Claro que sim. Mas ali, na loja, era diferente. Ali eu não estava cumprindo um dever escolar. Ali eu estava entregue ao prazer do texto. Um prazer ao qual eu dava vazão de formas que o senhor consideraria estranhas. Por exemplo: copiava trechos dos livros. (...) O que eu queria, doutor, era deixar-me levar por essa torrente. Isso nunca aconteceria, porque eu não era o Isaac Babel, eu não era a Clarice Lispector, que também veio da Rússia, mas que, diferente de mim, era uma escritora nata. Eu era um arrivista na literatura.*¹⁸

No começo dos anos 60, o país atravessado por projetos revolucionários, o narrador, às voltas com Zequi, o filho adolescente, dá mais um passo. Zequi, que hostiliza o pai insosso, fica fascinado por uma velha amiga deste, a militante comunista Sarita. Não demora muito para o rapaz se inscrever numa célula da Juventude Comunista, a célula Zumbi dos Palmares. O desacordo entre pai e filho chega ao ápice. Para a turma de jovens militantes, o lojista não é nada mais nada menos que um pequeno-burguês reacionário. O pai rejeitado não se conforma com a situação e resolve se reabilitar, aos olhos de Zequi, por intermédio de sua suposta amizade, na infância, com o médico Noel, celebrado na esquerda. O narrador apresenta à célula Zumbi dos Palmares a possibilidade de uma troca de correspondência com Nutels, que estaria disposto a compartilhar suas experiências. Daí

¹⁷ *ibid.*, p. 83

¹⁸ *ibid.*, p. 83-4

em diante, trancado na loja, com a máquina de escrever, o narrador se faz *ghost writer* de Nutels, concretizando por meio dessa pequena fraude o desejo de escrever. O trabalho é tomado a sério, dando origem até a algumas reflexões de profissional:

(...) Escrever era complicado; escrever como Noel supostamente escreveria, mais complicado ainda. Eu estudava as suas entrevistas, tentava incorporar o seu modo desabusado de falar, tentava traduzi-lo em cartas, pintar um retrato dele, por assim dizer. Árdua tarefa, doutor – merda realmente não é tinta, dedo realmente não é pincel. Fazia esboços, rascunhos, rasgava, começava tudo de novo.¹⁹

Anos depois, já descoberta a mentira, o narrador vê seu talento de ficcionista ser reconhecido por Zequi: “Você escreve muito bem, papai, disse o Zequi, para quem veio da Rússia sem saber português, você tem um texto ótimo, o Noel sem dúvida assinaria embaixo”.²⁰ Às portas da velhice, o narrador tem o consolo de ser um ficcionista pronto, hábil no manejo da língua, ainda que jamais tenha saído do anonimato. De qualquer modo, a conquista não é pouca coisa, pois “a ficção ajuda a viver”.

À parte a formação intelectual do narrador, completada com a experiência de redigir as cartas assinadas por Noel, dois episódios no campo erótico fornecem alusões, rebaixadas embora, a uma vivência do país. Uma morena de nome Iracema, “já meio passada”, imaginando-se bonita com o cabelo oxigenado e a maquiagem exagerada,²¹ oferece ao narrador uma formidável aventura amorosa, ali mesmo no refúgio da loja. Mais tarde, amargando a solidão depois da partida da mulher e do filho, o comerciante em vias de se aposentar encontra na casa noturna “Aquarela do Brasil” a oferta de moças “de diferentes regiões do país”, vestidas com trajes típicos. A preferida é a gaúcha, de bombachas, botas e esporas.²² Depois da nota otimista, quando o filho reconhece o talento do pai, a queda para o grotesco (indiciado por uma degradada virgem dos lábios de mel e pelo ridículo elenco de

¹⁹ *ibid.*, p. 140

²⁰ *ibid.*, p. 169

²¹ *ibid.*, p. 157

²² *ibid.*, p. 175

prostitutas nativas) acompanha a senilidade e o ataque cardíaco. Esse modelo biográfico, vale lembrar, surge pela primeira vez n' *O exército de um homem só* – a trajetória do indivíduo, sem prejuízo de remeter à sucessão dos eventos históricos, cumpre o ciclo biológico de nascimento, desenvolvimento e morte. O peso dessa história natural invoca os traços do grotesco que desautoriza o plano elevado da grande história.

Histórias que dançam sobre a pauta da História

Foi sugerido há pouco que as histórias narradas n' *A Majestade do Xingu* se distribuem por três correntes: a carreira de Noel Nutels, os eventos históricos e as fantasias do narrador. Os dados da vida de Noel seriam, na verdade, secundários à narrativa de formação feita em molde picaresco, ou seja, por meio do retrospecto na primeira pessoa. Acompanhamos, como explicitado nos parágrafos acima, a formação de um ficcionista, o “descarado fabulador”. Em alguns trechos, porém, a vida de Noel se aproxima do primeiro plano, sendo exposta linearmente segundo a seqüência das datas significativas. Sem dúvida, tais momentos estão entre os mais fracos do livro e parecem existir pela necessidade de esclarecer alguns pontos da trajetória do médico. A sensação é a de que faltou ousadia. Se o traçado privilegiasse mais a tensão da fala do narrador, essas passagens expositivas provavelmente seriam suprimidas. Muitos dados estariam antes aludidos que expostos, e, desse modo, a carreira de Nutels se afastaria ainda mais do primeiro plano, ficando subjacente à fala. Não foi isso o que ocorreu, bastando, para exemplo dessas quedas de nível, o destaque destas passagens:

(...) *aqueles foram anos sombrios, doutor. Os nazistas e os fascistas no poder, os integralistas desfilando pelas ruas das cidades brasileiras, Getúlio Vargas com o seu Estado Novo... Anos sombrios; anos de intensa agitação. (...)*²³

²³ *ibid.*, p. 85

(...) O certo é que Noel e a mulher, Elisa, tinham sido contratados pela Fundação Brasil Central, recém-criada pelo ministro João Alberto para desbravar e colonizar regiões remotas como o Alto Xingu e o Alto Araguaia.

João Alberto. *Legenda viva, aquele pernambucano – até no Bom Retiro era famoso. Um daqueles tenentes que se levantaram contra o governo em 1922, fez parte da Coluna Prestes, um grupo rebelde liderado pelo Luís Carlos Prestes, que cavalgou mais de vinte e quatro mil quilômetros pelo interior do país tentando mobilizar o povo para a Revolução. (...)*²⁴

É fácil perceber que, como ocorre na novela anterior, *Sonhos Tropicais*, os sumários e breves comentários sobre os reveses políticos do país funcionam como sinalização para o leitor. O narrador, meio contraditoriamente, já que diz ser um homem enclausurado na própria imaginação, vai situando passo a passo os períodos da história do Brasil.

O melhor caminho, ao que tudo indica, é destacar os momentos em que a narração ganha fôlego, garantindo a armação ficcional do livro. O roteiro dos episódios históricos a que se ligam a biografia e a atuação de Noel Nutels pode ser visto como uma linha reta sobre a qual dançam, em ziguezague, as fabulações do narrador. O procedimento já se verifica em *Mês de cães danados*. Mário Picucha, no curso do diálogo com o “Paulista”, oferece histórias paralelas, casos que ele garante serem interessantíssimos. Fisgado, o “Paulista” volta no dia seguinte para ouvir a história. De modo semelhante, no leito do hospital, o comerciante cardiopata faz do médico uma espécie de analista, pronto para ouvir os produtos de uma mente tenebrosa. Um desses “casos” é a fantasia sobre o braço amputado.

Pouco tempo depois de estabelecida em São Paulo, a família sofre o infortúnio de ver o pai, ótimo sapateiro, ficar incapacitado com a amputação do braço direito, esmagado sob as rodas de um bonde. A imagem do membro amputado do pai se associa, na mente do narrador, às histórias sobre índios antropófagos, aprendidas no colégio José de Anchieta.

²⁴ *ibid.*, p. 99

Dessa associação, nasce uma fantasia, isto é, uma nova história. Esta se estende por quatro páginas, constituindo um único bloco.²⁵ (Apesar de a narrativa se desenvolver na longa fala dirigida ao médico, o texto é todo dividido em blocos, delimitados por espaços em branco. Grosso modo, cada bloco corresponde a um tópico. Os “cortes” entre os blocos garantem a transição rápida de um tópico para outro.) A fabulação tem como protagonista José, servente encarregado da limpeza de um hospital. O rapaz vem a ser parte de uma pequena tribo emigrada do Norte e radicada no interior de São Paulo. Essa gente “desesperadamente pobre” pratica o canibalismo premida pela fome e, nesse sentido, o emprego de José é providencial. Vez por outra, o servente consegue subtrair algum resto humano à incineração. Na cabeça do narrador, o braço do pai é motivo de festa. José chega, com a comida enrolada em papel pardo, à “casinhola de tábuas arruinada nos fundos de um terreno baldio”. Naquela noite, a carne aplaca um pouco da fome de José, a mulher e mais oito filhos.

Tem-se que a questão das culturas indígenas, o genocídio, o padecimento dos grupos remanescentes em meio à miséria e às doenças, tudo isso é equacionado nos termos mais gerais da pobreza em que vegetam milhões de brasileiros. A família de José, com seus oito filhos (sem contar os seis já falecidos), vale por qualquer outra na periferia de São Paulo ou no nordeste. Retomando o contexto do livro, essa fantasia elaborada pelo menino recém-chegado da Rússia remete ao sentido do trabalho de Noel Nutels. Antes de tudo, o “médico dos índios” foi um brasileiro que não ficou indiferente diante da miséria. Assim, vemos como o percurso do narrador (incluídas, principalmente, suas obsessões) corre paralelo ao da personagem histórica. Um simboliza ou ilustra o que está implicado no outro.

²⁵ *ibid.*, p. 66-9

No Brasil, a imagem de José de Anchieta é uma das primeiras a perturbar a sensibilidade do narrador. O ato de escrever na areia desperta inquietações ligadas à memória, ao esquecimento, ao destino das palavras, estas, desde sempre, constituindo o ponto onde se concentra a atenção do narrador. Os livros escolares dizem muito a respeito desse homem, inclusive que ele era doente. O menino logo pressente, nessas informações sobre a vida do padre, o espectro da tuberculose. É o que basta para o surgimento de outra “fabulação doentia”, a história da indiazinha.²⁶ Como a fantasia sobre o braço amputado, a história forma um pequeno conto, separado em um bloco de texto. Distorcendo o que consta nos livros, o narrador imagina a convivência de Anchieta com Jaci, uma índia de doze ou treze anos. Jaci não aprendeu a ler, o que não a impede de se deixar fascinar pelos versos do padre, escritos na areia. No esforço de imaginá-los, ela cria belíssimos poemas em língua portuguesa, esquecidos tão logo terminados. Não há como dizer os versos para o amado padre. Em pouco tempo, Jaci sucumbe em virtude da tuberculose adquirida de Anchieta. Este, ao lado da agonizante, percebe, horrorizado, que sente algo como uma atração sexual pela menina.

Como catequista, Anchieta deveria inculcar no selvagem os valores da fé cristã, tomada como caminho único para a redenção. A história imaginada pelo narrador subverte essa imagem de homem letrado e professor. Anchieta fracassa como alfabetizador da pequena Jaci, que se vê privada da palavra escrita. Em acréscimo, ao invés de guiar a menina pelos caminhos da fé, ele a condena à morte, transmitindo-lhe a tuberculose. A doença consome o corpo absolutamente indefeso de Jaci, ao passo que Anchieta encontra a redenção numa “hemoptise benéfica” acompanhada de breves orações em latim. Nesse conto sobre o padre que só redime a si mesmo, o descarado fabulador inverte os sinais da

²⁶ *ibid.*, p. 72-5

história oficial cristalizada nos livros escolares. O estrangeiro recém-chegado, condensando e deslocando (segundo o mecanismo dos sonhos) as imagens captadas logo aos primeiros contatos com o país, compõe narrativas em que se revela uma experiência pessoal do Brasil e um modo de ser brasileiro.

As alegorias

Para adensar um pouco a discussão de *A Majestade*, convém retomar o texto que funcionou como ponto de partida conceitual. No fim do percurso, cabe uma segunda leitura do debate “Jornal, realismo, alegoria (romance brasileiro recente)”. Recuperando o que está exposto no Capítulo 1, o debate, datado de 1979, tem como ponto de partida algumas hipóteses de Davi Arrigucci, que conversa com Carlos Vogt, Flávio Aguiar e João Luiz Lafetá. A partir de três romances – *Lúcio Flávio* de José Louzeiro, *Reflexos do Baile* de Antônio Callado e *Cabeça de Papel* de Paulo Francis – Arrigucci propõe o problema lukacsiano do embate entre alegoria e realismo. A hipótese do crítico é a seguinte: a dificuldade fundamental desses três romances é a incompatibilidade entre o “desejo de representar a realidade histórica concreta” e os procedimentos alegóricos, que fazem com que os dados particulares, antes de valerem por eles próprios, remetam a um conceito exterior.²⁷ Na visão de Arrigucci, os projetos ficcionais, quer obedeçam ao neo-naturalismo de Louzeiro, quer ambicionem um nível maior de elaboração, como nos exemplos de Callado e Francis, em boa medida fracassam porque a tendência da alegoria para a abstração atrapalha as tentativas de retratar uma situação concreta, ou um período específico da história do país. Trocando em miúdos, temos que histórias como as do

²⁷ Arrigucci Jr., Davi. “Jornal, realismo, alegoria (romance brasileiro recente)”, op. cit., p.13

bandido Lúcio Flávio, a despeito de serem contadas na sua singularidade, devem equivaler a uma visão do Brasil, aludindo, no caso dos livros produzidos nos anos 70, a todo o contexto de repressão política. Vale a pena transcrever estas indagações de Arrigucci:

A alegoria é a forma alusiva do fragmentário. / (...) Ela está na amplitude histórica do capital e na impossibilidade da gente dizer, num determinado momento, a totalidade. / Mas ao mesmo tempo há um impulso realista. (...) Todos estes três livros têm uma vontade de dizer o que é a totalidade, eles não têm a vontade de naufragar no singular. Pelo contrário, eles têm a vontade da transcendência. Por isso eles são alegóricos.

*Porque aí [em Reflexos do Baile] é um projeto de fazer romance histórico, de representar a particularidade concreta. Mas como, se na alegoria você passa da imagem singular para o conceito?*²⁸

Naquele momento, os ficcionistas estavam se voltando para a elaboração de um discurso que desse conta da experiência do autoritarismo. Passados quase trinta anos e sendo outro o contexto, é preciso cautela para acionar novamente essas hipóteses. No entanto, nossa leitura de livros como *Sonhos Tropicais* e *A Majestade do Xingu* parece confluir para o problema da alegoria na escrita realista. Quando diz que Oswaldo Cruz é uma personagem reveladora do Brasil, Moacyr Scliar já está sugerindo o procedimento alegórico. A carreira do médico sanitарista, com tudo o que tem de específico, é transposta para a ficção de modo a cumular numa visão do país. Daí a escolha, como estratégia para compor a narrativa, da tópica da conjugação de ciência e fantasia nos trópicos. Vimos como os episódios da vida de Cruz muitas vezes culminam em metáforas: a crise da revolta da Vacina termina num encontro solitário de Oswaldo com a imagem do Saci, que tece considerações sobre a malandragem brasileira; o dado, presente nas biografias, de que Oswaldo Cruz teria morrido durante o Carnaval é aproveitado para o arremate do retrato do Brasil. Mostramos, no capítulo anterior, como esses lugares-comuns em torno do país

²⁸ *ibid.*, p. 28 e 32

tropical têm seu desgaste e anacronismo comentados pelo narrador, para quem a história de Cruz bem poderia servir para um musical da Broadway.

Noel Nutels compartilha com Oswaldo Cruz o estatuto de personagem reveladora do país. Ambos, como personagens, são portadores de transcendência, na medida em que suas trajetórias concentram e potencializam significados relativos a complexos processos históricos. Scliar toma duas personagens às quais já foi atribuído um lugar na história brasileira, construindo, pela trituração de discursos, uma armação ficcional onde se insere, condensado e deslocado, todo um repertório de idéias e imagens. Tivemos a ocasião de dizer que a novela *Sonhos Tropicais* é como uma cápsula onde se encontra, sintetizada, a maior variedade possível de dados sobre Oswaldo Cruz. Nesse caso, Scliar teve de ordenar várias camadas de material, da biografia laudatória de Salles Guerra à reflexão sofisticada de José Murilo de Carvalho. As alegorias surgem da leitura que vai fazendo a mediação entre os materiais. O narrador-leitor, entendido como projeção do autor, incorpora esse papel de intérprete.

De modo semelhante, ao se voltar para Noel Nutels, Scliar se vê diante de uma personagem já ficcionalizada. À diferença de Cruz, parecem pesar pouco os dados oriundos de trabalhos historiográficos, o que é compensado pelo material de fundo literário, principalmente crônicas. Ademais, enquanto o cirurgião de *Sonhos Tropicais* fica como a imagem reduzida, ou invertida, da figura histórica, o narrador-leitor de *A Majestade* parece ir um pouco além. Como vimos, a narrativa de formação do narrador recupera as imagens suscitadas pela trajetória de Nutels. O retrospecto picaresco tem um sentido alegórico – a ida ao colégio José de Anchieta, a leitura, o aprendizado da língua portuguesa, a escrita das cartas e o namoro com Iracema resultam, no conjunto, numa alegoria do encontro com o

Brasil, no quadro de metáforas que amarram a atualidade aos tempos primevos, como mostraremos a seguir. Mais uma vez, o alvo parece ser a síntese...do Brasil.

Talvez devamos insistir um pouquinho mais na busca dos pressupostos do debate “Jornal, realismo, alegoria”, pois é a partir deles que Davi Arrigucci arma sua influente leitura da prosa contemporânea. Salvo engano, o que sustenta a hipótese do conflito entre orientação realista e procedimentos alegóricos são leituras de alguns trabalhos de Georg Lukács e Walter Benjamin. Em “Franz Kafka ou Thomas Mann?”, um dos ensaios do volume *Realismo crítico hoje*, Lukács discute a oposição entre “duas tendências do nosso tempo” – realismo e anti-realismo.²⁹ Dentro dos limites deste trabalho, e com vistas a uma melhor compreensão do pensamento de Arrigucci, podemos tentar uma descrição sumária do conceito lukacsiano de realismo. Este pressupõe, em linhas gerais, a ultrapassagem dos dados imediatos (as aparências) rumo à representação totalizante de uma realidade, nas suas determinações sociais e históricas. Vale notar que, nesse quadro, o realismo é como que um método para o conhecimento da realidade. Superadas as visões fragmentárias e o jogo das aparências, o escritor realista seria capaz de apreender aquilo que é de fato relevante, conferindo inteligibilidade a uma situação sócio-histórica concreta. Nesse sentido, a matéria deve ser ordenada segundo uma perspectiva de evolução social e histórica. Por outras palavras, a escrita realista capta movimentos e tendências, dando vida a personagens que vêm de algum lugar e estão a caminho de outro. Tomando o partido de Thomas Mann (principalmente por romances como *A Montanha Mágica*), Lukács ressalta que, “na sua

²⁹ Lukács, Georg. “Franz Kafka ou Thomas Mann?” in _____. *Realismo crítico hoje*. Brasília: Coordenada Editora, 1969. p. 81

obra, o lugar e o tempo, com todos os seus pormenores, concentram sempre em si próprios, histórica e socialmente, o essencial de uma situação concreta, histórica e social”.³⁰

Lukács, postulando a necessidade do realismo crítico, termina por apontar a insuficiência da estética de Kafka, que teria por base a alegoria. Um aspecto da realidade (um dado imediato) ou uma visão subjetiva seriam hipostasiados de modo a figurar como a totalidade do real. A incrível riqueza de pormenores do texto kafkiano, deixando de valer por ela própria, remeteria a um significado transcendente, ou seja, o universo representado não seria mais que “alegoria de um nada transcendente”. Em suma, Lukács, assumindo o partido de uma ficção que seja pesquisa e compreensão da realidade sócio-histórica concreta, repudia os procedimentos alegóricos que, retirando dos dados particulares seu significado próprio, fazem deles “cifra de um inapreensível além”.³¹

À parte o empréstimo das reflexões de Lukács sobre o realismo, quando Davi Arrigucci diz que “a alegoria é a forma alusiva do fragmentário”³², fica implícito o diálogo com a *Origem do drama barroco alemão* de Walter Benjamin.³³ Com efeito, na primeira parte do capítulo “Alegoria e drama barroco”, Benjamin discorre sobre a “relação do alegórico com o caráter fragmentário”³⁴, sendo possível destacar as seguintes passagens:

*Na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, runa. [...] O falso brilho da totalidade se extingue.*³⁵

*O que jaz em ruínas, o fragmento significativo, o estilhaço: essa é a matéria mais nobre da criação barroca.*³⁶

³⁰ *ibid.*, p. 123

³¹ *ibid.*, p. 123. Ver também páginas 84-6

³² Arrigucci Jr., Davi. “Jornal, realismo, alegoria”, *op. cit.*, p. 28

³³ Benjamin, W. *Origem do drama barroco alemão* (trad., apres. e notas de Sérgio Paulo Rouanet). SP: Brasiliense, 1984.

³⁴ *ibid.*, p. 210

³⁵ *ibid.*, p. 198

³⁶ *ibid.*, p. 200

Deixando em suspenso a questão da validade do modo como o crítico brasileiro se apropria do pensamento de Benjamin, parece que o ponto central é o impulso, próprio ao fragmento (alegoria), de aludir à totalidade. Retomando a imagem do estilhaço, a alegoria é a parte que aponta para a existência do todo.

Esclarecidas, assim, as dívidas para com Lukács e Benjamin, fica mais fácil apreender o essencial das hipóteses apresentadas no debate. Pois bem, lendo os romances de Louzeiro, Francis e Callado, Arrigucci identifica, ao lado do “lastro muito forte de documento”, “dentro da tradição geral do romance brasileiro, desde as origens”³⁷, o salto para a alegoria, isto é, a situação particular esmiuçada na ficção passa a remeter, simultaneamente, a um todo, equivalente, talvez, a um “retrato do Brasil”. O resultado desse duplo propósito (representar a parte e aludir ao todo) é a indefinição: não se alcança satisfatoriamente nem a representação “da particularidade concreta” (que seria o alvo do romance histórico), nem a passagem “da imagem singular para o conceito”.³⁸ Em síntese, segundo a lição de Lukács, “no impulso realista, o procedimento alegórico é problemático”.³⁹

O debate avança ainda pelo problema do fundamento sócio-histórico desses romances alegóricos. Sempre nas palavras de Arrigucci, o fundamento deve ser buscado não na especificidade do ambiente brasileiro, mas “na amplitude histórica do capital e na impossibilidade da gente dizer, num determinado momento, a totalidade”.⁴⁰ Trocando em miúdos, a complexidade das mediações, no mundo moderno, é obstáculo para aquela apreensão lukacsiana da totalidade. Sendo muito complexa, a realidade só se dá a conhecer

³⁷ Arrigucci Jr., Davi. “Jornal, realismo, alegoria”, op. cit., p. 11

³⁸ *ibid.*, p. 32

³⁹ *ibid.*, p. 31

⁴⁰ *ibid.*, p. 28

por fragmentos, os quais, via de regra, não conduzem à intelecção do todo. Assim é que, na leitura de Arrigucci, *Reflexos do baile* toma como matéria um aspecto da atualidade (o terrorismo, o mundo da diplomacia), na intenção de “representar também a história brasileira dos últimos anos”.⁴¹ Pela lógica interna da escrita alegórica, “um fato específico tende a aludir a uma questão mais geral”.⁴² O problema é que um único aspecto não dá conta da complexidade do real e, em acréscimo, o desejo da compreensão ampla esvazia de conteúdo a particularidade concreta, tornada abstrata, simples ilustração de um conceito.

O desafio de pôr em contato a reflexão lukacsiana sobre o realismo e a prosa brasileira, à parte o projeto radical de Roberto Schwarz, foi enfrentado também pelo mestre Antonio Candido, num ensaio que parece responder aos debatedores, o célebre “De cortiço a cortiço”.⁴³ O ponto de partida é o dado de que o romance *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, tem como texto-fonte *L'Assommoir* de Émile Zola, o que acaba por sugerir um “problema de filiação de textos e de fidelidade aos contextos”.⁴⁴ Ora, *O cortiço* é fruto de uma tentativa de apropriação do modelo europeu na mesma medida em que, de acordo com o preceito do Naturalismo, se apresenta como análise objetiva da realidade. Nesse sentido, o livro de Aluísio, nas mãos do crítico, serve ao esclarecimento de como “em país subdesenvolvido, a elaboração de um mundo ficcional coerente sofre de maneira acentuada o impacto dos textos feitos nos países centrais e, ao mesmo tempo, a solicitação imperiosa da realidade natural e social imediata”.⁴⁵

Fica claro, nas palavras de Candido, que a submissão aos modelos estrangeiros e a preocupação de falar do país atuam conjuntamente, com o mesmo peso. Romance exemplar

⁴¹ *ibid.*, p. 12

⁴² *ibid.*, p. 12

⁴³ Candido, Antonio. De cortiço a cortiço. in _____. *O discurso e a cidade*. SP: Duas Cidades, 1993. p. 123-52

⁴⁴ *ibid.*, p. 124

⁴⁵ *ibid.*, p. 125

dessa característica de nossas letras, *O cortiço* deveria muito de sua eficácia à convivência da representação concreta particular com a alegoria, pela qual o cortiço vale pelo Brasil. No caso francês, o cortiço é apenas cortiço, tomado por Zola como uma fração da sociedade. Outras camadas e outros papéis sociais seriam contemplados nos romances seguintes. O meio brasileiro, por seu turno, muito mais rudimentar, não sustentava esse painel variado de extratos sociais, o que levou Aluísio a alojar, no cortiço e arredores, todos os elementos relevantes. Estando em cena o essencial das relações sociais, a alegoria abre caminho – o cortiço é síntese do Brasil.

Candido atribui ao que chama de realismo alegórico, “segundo o qual as descrições da vida quotidiana contêm implicitamente um outro plano de significado”,⁴⁶ o resultado apreciável atingido por Aluísio, o que conduz a uma polêmica com Lukács. Como Davi Arrigucci, Candido lembra o repúdio do pensador à alegoria (recurso usual no Naturalismo), deformação que tomaria o espaço da pesquisa do real. As objeções do crítico brasileiro são duas: primeiro, tanto em Zola como em Aluísio a alegoria contribui para a eficácia estética e segundo, a alegorização, no caso de um país como o Brasil, é sintoma daquela “solicitação imperiosa da realidade natural e social imediata”. Na periferia, o trabalho sobre os assuntos mais próximos à sensibilidade de cada artista seria por assim dizer inibido em favor da urgência de compor um repertório literário expressivo do país. Falar do Brasil seria a missão do homem de letras. Aliás, Candido ressalta que essa especificidade de nosso meio literário vem se mantendo quase até a atualidade,⁴⁷ o que nos leva de volta ao debate sobre romance brasileiro recente.

⁴⁶ *ibid.*, p. 136

⁴⁷ *ibid.*, p. 152

Vemos que, da mesma forma que Candido, Arrigucci aponta para a convivência do teor documental com o movimento na direção da alegoria. À semelhança do mestre, os debatedores se detêm no pensamento de Lukács, hesitando embora em vista da especificidade do caso brasileiro. Candido opta por deixar Lukács de lado, deslocando a ênfase para um entendimento mais profundo de nosso meio literário. Naturalmente, o debate, ao contrário do ensaio que cristaliza décadas de reflexão, encena o jogo mais ou menos livre com as hipóteses, cuja forma definitiva há de ser buscada em trabalhos posteriores de Arrigucci, notadamente os textos de *Achados e perdidos* e *Enigma e comentário*.

Com efeito, Arrigucci passa a limpo suas hipóteses no “Prefácio esquisito” e no ensaio “O baile das trevas e das águas” de *Achados e Perdidos*. Confirma-se o diálogo com Lukács e Benjamin, no anúncio de um olhar crítico orientado para o problema da alegoria na literatura moderna. O Prefácio retoma de forma concisa a hipótese central do debate, a saber, a combinação paradoxal das “formas da alusão com uma ânsia de fidelidade ao real”.⁴⁸ Na esteira de Lukács, vem à baila a crise da literatura realista, desesperada de apreender a totalidade num mundo fragmentado.⁴⁹ O texto sobre *Reflexos do baile*, nesse quadro, é essencial, especialmente pelas perguntas que ainda aguardam resposta:

*Até que ponto esta forma [a alegoria irônica] é verdadeiramente uma solução para o romance histórico que, segundo tudo leva a crer, está no horizonte de expectativa do livro?*⁵⁰

*Querendo ser realista, como pode o romance ser abstratamente alegórico?*⁵¹

*Como construir um romance histórico capaz de apreender nossa particularidade de forma profunda e concreta?*⁵²

⁴⁸ Arrigucci, Davi. “Prefácio esquisito” in _____. *Achados e Perdidos*. SP: Polis, 1979. p. 12

⁴⁹ *ibid.*, p. 10-2

⁵⁰ Arrigucci, Davi. “O baile das trevas e das águas” in *ibid.*, p. 68

⁵¹ *ibid.*, p. 71

⁵² *ibid.*, p. 75

Sobre o fundo da teoria lukacsiana do realismo, discute-se o projeto de realismo crítico implícito nos romances de Antônio Callado (especificamente *Quarup*, *Bar Don Juan* e *Reflexos do baile*).⁵³ Sustentando as perguntas, o conceito de tipo realista: a autêntica personagem realista nasceria da passagem do singular para o geral mediada pela particularidade. Arrigucci, analisando o processo de composição das personagens, a adesão maior ou menor à caricatura, entre outros aspectos, mira um alvo ambicioso – a avaliação das (im)possibilidades da representação da história brasileira pela ficção. Tal alvo, ainda que muitos digam o contrário, permanece e deve permanecer no horizonte da crítica.

De volta ao ponto de partida

A novela *Mês de cães danados*, discutida no Capítulo 1, é lembrada no debate por Carlos Vogt, autor do já citado “A solidão dos símbolos”, ensaio de 1978 que avalia as novelas de Scliar publicadas até então. Vogt se refere a *Mês* como “romance jornalístico” e ressalta como a representação dos eventos se dá de forma alusiva. O romance seria “muito alusivo”⁵⁴ na medida em que o foco está deslocado da Legalidade para a trajetória pessoal de Mário. Os acontecimentos políticos ficam subjacentes à fala do narrador, na qual se intromete o *Correio do Povo*, pontualmente entregue, todas as manhãs, no apartamento do estudante. Esse narrador, sem dúvida, personifica “um problema de não-consciência, de não compreensão da história que ele atravessou”.⁵⁵ Deslocado o foco, os eventos aparecem nas transcrições das notícias do jornal, embora constituam, de fato, o centro de interesse, até porque naqueles dias foi selado o destino do protagonista. Nesse ponto, entra a questão

⁵³ *ibid.*, p. 65

⁵⁴ Arrigucci, Davi. “Jornal, realismo, alegoria (romance brasileiro recente)”, p. 37

⁵⁵ *ibid.* p. 38

espinhosa da alegoria. Para João Luís Lafetá, o livro é prejudicado justamente pela alegoria, não muito bem-feita e distante do lirismo do belo *A guerra no Bom Fim*:

*Então, o que acontece neste livro, Mês de cães danados, é que o naturalismo, a necessidade que ele tem de pegar um jornal e marcar dia-a-dia o que está acontecendo, acaba obrigando-o, desde a primeira página até a última, a alegorizar, colocando em paralelo a estória de uma impotência sexual e de uma impotência política. A principal personagem do livro é a alegoria da impotência, da degradação completa daquele gaúcho mítico que conquistava tudo pela força. Mas é mal feita. (...)*⁵⁶

No balanço de *Literatura e Vida Literária*, Flora Süssekind adere a esse juízo sobre o livro e, no diálogo com as hipóteses levantadas no debate, insere a alegoria no quadro da ficção “vencedora”, presa à ambição de fotografar o real, o que, a nosso ver, configura uma leitura equivocada do debate. As considerações de Lafetá, do mesmo modo, inspiram cautela. A história de Mário Picucha seria mesmo a alegoria do movimento da Legalidade ou da degradação do gaúcho mítico? Não é muito fácil entender por que o acompanhamento diário do *Correio do Povo* motiva a alegorização. Vendo a questão na perspectiva de hoje, a apresentação “fora de foco” dos eventos políticos (eles são apenas *aludidos*) é satisfatória se comparada ao didatismo de, por exemplo, *Sonhos Tropicais*. O narrador-leitor, ainda não disciplinado para contar a História, não tem como explicar, analisar. As conseqüências da renúncia de Jânio Quadros aparecem nas colagens de fragmentos do *Correio do Povo*, material que Mário é incapaz de digerir. Ademais, se lembramos que o protagonista, nos tempos de estudante em Porto Alegre, era assinante do jornal, folheado distraidamente no café-da-manhã, concluimos que não há intenção de documentar o período, mas sim de fragmentar e entrecortar a fala muitas vezes roubada pelas manchetes. Vale dizer, o jornal está irônica e criticamente colocado.

Quanto ao gaúcho mítico, este aparece como algo já completamente datado, o que fica evidente nas imagens-clichê da infância e nas referências à indústria do turismo. Por

⁵⁶ Arrigucci Jr., Davi. “Jornal, realismo, alegoria (romance brasileiro recente)”, p. 42.

outro lado, as imagens desbotadas das cavalgadas nas coxilhas surgem da necessidade de remontar ao passado para compreender o momento presente. No Capítulo 2 fica sugerido que talvez o legado de Érico Veríssimo se mostre também na busca pelas origens motivadora da adoção do modelo do romance de formação e da tendência às sínteses da História. Veríssimo, em *Incidente em Antares*, antes de chegar aos anos 60, parte do século XIX e segue em frente com a história do Rio Grande passando por uma detalhada revisão da carreira de Vargas. Semelhantemente, bem antes de *Cenas da vida minúscula*, as narrativas de Scliar já recuavam às origens. Mário Picucha, ao apresentar a rua onde vive, General Câmara, antiga rua da Ladeira, se estende em observações sobre a rua da Praia, terra outrora tomada pelas águas do rio Guaíba. A menção à bóia do Canal das Pedras Altas leva o narrador aos inícios da povoação:

(...) deixando o rio como era à época dos primeiros habitantes. Foi numa noite escura que eles aqui chegaram, no pequeno veleiro. (...) Agitados, com olheiras, os açorianos fizeram descer os botes e remaram para a margem. Por este caminho, por aqui onde agora estamos, subiram, esmagando os gravatás com suas botas, fazendo surgir espantadas as lagartixas. Ali, onde agora está a Catedral ergueram a sua tosca cruz e rezaram a primeira missa.⁵⁷

Nessa altura, o retrospecto ainda se limita a Porto Alegre, abrindo espaço para pequenos *flashes* históricos e para o mapeamento de bairros e ruas. Em *Os deuses de Raquel*, uma passagem dá breve notícia das origens do Partenon, bairro onde vive a protagonista.⁵⁸ Ao lado dessa especificidade dos espaços, tem-se que o narrador-leitor, à diferença do que ocorre em *Cenas*, é atingido na pele pelos eventos posteriormente relatados.

⁵⁷ Scliar, M. *Mês de cães danados*, p. 9-10

⁵⁸ Nessa novela, ocorre até a citação do livro de Ary Veiga Sanhudo sobre o bairro: “Partenon. Por que o nome? Muitos anos depois descobriria, lendo o livro de Ary Veiga Sanhudo, que ali deveria ter tido sua sede a Sociedade Partenon Literário, fundada em 1861. A obra, contudo, não passara da pedra fundamental.” (p. 16) Nas páginas seguintes, são transcritos dois trechos de Ary Veiga (p.17-8). Scliar, M. *Os deuses de Raquel*. Porto Alegre: L&PM, 1978. 2ª. ed.

A verdade é que, quase ao fim do percurso, estamos um pouco mais bem aparelhados para entender o destino de Picucha em agosto de 1961. Ora, o novo acadêmico de Direito se estabelece em Porto Alegre disposto a gozar a vida. Adquiridos o carro e um apartamento razoável, Mário troca as prostitutas pela amante Júlia, pretendendo sustentá-la. De uma hora para outra, contudo, a impotência sexual precipita a degradação física e mental do rapaz, o que vem expresso numa bela seqüência de imagens:

Penso agora que aquele foi o instante supremo, o instante que antecipou tudo – inclusive eu estar aqui sentado, te falando. E o lembro muito bem. Lembro as confusas imagens que me povoaram as retinas quando minhas pupilas se dilataram de espanto e, porque não dizê-lo, de terror. Estandartes de couro esfarrapado drapejando ao vento. Línguas sangrentas caindo como chuva do céu. Vacas lambendo vaginas de velhas. Coxilhas arrancadas, como seios decepados, da terra. A cara enorme de Artêmio, vermes entrando e saindo de buracos em sua pele. Minha irmã, pelada, fazendo caretas e mostrando a língua. Meu pai me olhando, acusador.⁵⁹

Pouco depois, o pai, numa carta, fala de seus temores de proprietário de terras diante do movimento liderado pelo governador Brizola, a quem chama de pulha. Na mesma carta, revela que Artêmio, o filho mais velho, abandonara a fazenda após uma discussão motivada pelas regalias de Mário em Porto Alegre. Em suma, Mário é deserdado, mas mesmo assim recebe como herança a espada do avô, já que o primogênito está desaparecido. Oprimido pela impotência e pela lembrança da família, para a qual anseia voltar, Picucha toma a espada e assume de vez a personagem do gaúcho-guerreiro, iniciando a correria alucinada pela cidade: “Eu estava pronto. (...) / Eu era um guerreiro purificado pelo vento. O vento e eu éramos um”.⁶⁰ Na altura em que fala do povo aclamando Brizola, o narrador revela ao Paulista a artificialidade de suas memórias do pampa:

A estância, paulista? Nunca estive lá. Nunca vi o meu pai montar a cavalo. Nunca vi a mulher dele, a legítima. Nunca vi a minha irmã, a minha meia-irmã.

Nunca vi um gaúcho galopando, a não ser numa festa crioula, em Pelotas. Não conheço a fronteira. Não conheço o pampa. Existe pampa? Existe Rio Grande?

Nunca vi o boi empalhado, nem a ema fugaz. Mas vi o tordilho doido.⁶¹

⁵⁹ Scliar, M. *Mês de cães danados*, p. 121

⁶⁰ *ibid.*, p. 157

⁶¹ *ibid.*, p. 161

Mário Picucha corre porque quer recuperar o irmão Artêmio e ainda livrar o pai dos projetos de reforma agrária do “pulha”. Em delírio, ele acredita ver, na janela do Palácio do Governo, Artêmio ao lado de Brizola.⁶² Descrevendo com maior acuidade a trajetória do narrador-protagonista, intentamos mostrar como a virada que prepara a condição final de mendigo aleijado é exemplar do que prometia um texto vigoroso como *Mês de cães danados*. A derrocada que se segue à descoberta da impotência e à leitura da carta do pai imbrica os conflitos familiares, a crise política e as imagens tradicionais do Rio Grande e do gaúcho. Depois de *O centauro no jardim*, o repertório enciclopédico vai se somando a narradores-protagonistas sem viradas, estabilizados no papel de leitores.

A História do Brasil na versão de um contador de histórias

Do universo porto-alegrense do primeiro quadrante de sua produção, concentrado na década de 70, Scliar vai passando, a partir de *O centauro no jardim*, aos painéis da vida brasileira. Segundo o que se lê no pequeno livro *A condição judaica*, essa guinada se deve ao intuito de “abrir os porões da História”. Com efeito, fica clara em *Cenas da vida minúscula*, livro discutido no Capítulo 2, a opção pela senda das redescobertas do Brasil. É curioso o modo como Scliar atrela sua ficção a essa tópica. Amplamente reconhecido como escritor ligado à temática judaica, ele se vale, arditamente, de uma lenda que atribui certas raízes hebraicas a tribos indígenas. Essa lenda possibilita a solda, em *Cenas*, da história dos judeus às descobertas e redescobertas do Brasil. Scliar opera, assim, uma espécie de inversão de expectativas – falar de judaísmo não significa falar de estrangeiros,

⁶² *ibid.*, p. 174

mas sim de um elemento que está nas origens do país. É útil voltar ao livro *Judaísmo: dispersão e unidade*, no qual a lenda está registrada:

A presença judaica no Brasil é bem mais antiga do que geralmente se pensa. Evidência indireta disso são várias lendas incorporadas ao imaginário popular, sobretudo no Nordeste brasileiro e em vários países da América Latina. Uma dessas lendas tem origem numa misteriosa referência bíblica:

O rei Salomão equipou uma frota em Asiongaber, perto de Eilat, no país de Edom, às margens do mar Vermelho. Hiram enviou com esta frota seus próprios súditos, marinheiros experientes, para ajudar os homens de Salomão. Eles foram a Ofir, e de lá trouxeram quatrocentos talentos de ouro, que foram presenteados ao rei (Reis, I, 9. 26, 28).

[...] Depois da descoberta da América, estabelece-se uma curiosa polêmica entre espanhóis e portugueses, os primeiros situando Ofir no Peru, os segundos pensando a princípio na África e logo no Brasil. [...] Mas a imaginação não precisa de provas, e a lenda atravessou os tempos, ganhando requintes: as Amazonas teriam sido trazidas ao Brasil pelos fenícios, aliados das famosas mulheres guerreiras. Ainda em 1930, o coronel Bernardo da Silva Ramos afirmava que inscrições encontradas na floresta amazônica teriam origem hebraica ou fenícia: Ofir situar-se-ia portanto na Amazônia.⁶³

Como está dito no Capítulo 2, um dos desdobramentos dessa narrativa (termo usado por Scliar para se referir à lenda) é a idéia de que indígenas brasileiros seriam descendentes dos marinheiros de Salomão.⁶⁴ Mostramos, no mesmo capítulo, como a imagem do povo minúsculo, habitante de uma clareira no meio da Amazônia, alude simultaneamente ao judeu e ao indígena. Tal fusão, atalho mais do que bem-vindo, permite que as novelas finquem pé no repertório das imagens do Brasil e do “caráter nacional brasileiro”. A lenda, como era de se esperar, torna-se quase motivo recorrente. Noel Nutels, o “índio cor-de-rosa”, é nesse sentido o personagem ideal, que chega pronto às mãos do ficcionista. Fundidos índios e imigrantes, *A Majestade do Xingu* se lança direto na escavação das origens, tocando a pré-história, em mais um ardil:

Viagem penosa, aquela no Madeira. Não tão penosa quanto a viagem dos índios, naturalmente, nem tão demorada. Milhares de anos antes de nós, milhares de anos antes de Colombo, milhares de anos antes dos vikings, milhares de anos antes que as naus do rei Salomão chegassem à Amazônia em busca de ouro e madeiras preciosas para o templo de Jerusalém, enfim, milhares de anos antes da história, tribos tinham saído da Ásia e, movidas pela fome ou por misterioso tropismo, tinham se dirigido primeiro para noroeste, para o que hoje é a Sibéria, e depois, atravessando o que hoje é o estreito de Bering, haviam chegado ao que hoje é o Alasca, descendo para o sul e se espalhando ao longo do que hoje é a América. Que viagem, doutor.⁶⁵

⁶³ Scliar, M. *Judaísmo: dispersão e unidade*, p. 107-8

⁶⁴ *ibid.*, p. 110

⁶⁵ Scliar, M. *A Majestade do Xingu*, p.44

Depois de o judeu ter passado de distante a próximo, outra inversão faz que o índio, de nativo, passe a estrangeiro, imigrante. Estabelece-se, então, uma reversibilidade mútua: o judeu é tão brasileiro quanto o índio, o índio é tão estrangeiro quanto o judeu. Aos homens vindos da Ásia, finda a hiperbólica viagem, coube o desafio de se integrar na paisagem, tornando-se “seres naturais”. Para os recém-chegados das aldeias russas, o desafio era o mesmo. Num bloco de texto situado mais ou menos no centro do livro,⁶⁶ a missão de se amoldar à terra é explorada pelo viés da defasagem entre vida e literatura. Como dissemos, enquanto Nutels faz a viagem ao coração do Brasil, o narrador toca a brasilidade por intermédio dos livros e da escrita. A disparidade entre ambos pode ser sintetizada na distância entre ler e viver. Noel Nutels põe os pés na terra, aprende a falar com os índios e planeja formas de ação. É um brasileiro à altura da complexidade dos problemas. O narrador, que desde cedo opta pelo refúgio na melancólica biblioteca, se limita ao contato mediado pelos textos. O acúmulo de conhecimento parece servir à compensação de uma covardia crônica. Paira sobre os livros a suspeita de que sejam barreiras contra o mundo, o que coloca o leitor na condição de homem melancólico e contemplativo. Porém, em ambos os casos, o alvo é sempre o conhecimento do país. No contraponto entre Nutels e o narrador, parece se mostrar uma vontade de discutir a função da literatura e do escritor. Comparando-se com Noel, o narrador questiona seus próprios recuos diante da realidade (“Com a natureza, nada tinha a ver. Eu nada tinha a ver com macacos, com formigas, com jibóias. Tinha a ver com os livros que lia na loja; tinha a ver com as letras, as palavras; e acaso tais livros falavam em índios, e muitas vezes falavam em índios, eu lia o que ali estava escrito, mas recusava as imagens que as palavras evocavam,

⁶⁶ *ibid.*, p. 102-3

recusava-me a ver os índios, mesmo em fotos, mesmo em imaginação – eu não tinha nada a ver com índios.”⁶⁷⁾

Evidentemente, o questionamento sobre o papel da literatura está referido à realidade brasileira. A questão de fato seria como escrever sobre o Brasil. No Capítulo 2, a trama rocambolesca de *Cenas da vida minúscula* motivou a aproximação com o projeto de Márcio Souza em *Galvez, imperador do Acre*. Pode ser que o rearranjo de fatos históricos segundo o molde do folhetim ainda ecoe nas narrativas de Scliar. As histórias que dançam sobre a pauta da História, em *A Majestade do Xingu*, muitas vezes se ligam em seqüências folhetinescas e / ou amalucadas, o que indica a opção de falar da realidade sob o ângulo do *descarado fabulador*. Para além das fantasias discutidas há pouco, algumas narrativas paralelas, mais ou menos irresponsáveis, comentam a trajetória de Noel Nutels. Vejamos.

A família indígena surgida de uma das fantasias do narrador reaparece mais adiante, “saltando” para as vizinhanças do Bom Retiro. Os oito filhos de José se cruzam com Sarita numa passagem cômica. A certa altura, o narrador conta dos militantes comunistas com que travou algum contato, destacando-se a infeliz Sarita. Pois bem, é mencionado certo documento do Comintern que apontaria os índios como provável vanguarda de uma revolução brasileira.⁶⁸ Sarita, membro de uma célula do Partido Comunista, se apaixona pela idéia e sai para as ruas a fim de despertar consciências. O fervor da moça logo evolui para um profundo abalo físico e psíquico, pois obviamente ela não encontra índios para doutrinar. Preocupado, o pai de Sarita, um rico joalheiro, acerta com Anaí a formação de uma “claque indígena”. Anaí, funcionária de uma confecção, vem a ser filha do servente de hospital José. Assim, a mando do joalheiro, a família vinda do “Brasil central” finge, diante

⁶⁷ ibid., p. 103

⁶⁸ ibid., p. 90-1

da militante, ser um grupo aberto à conscientização. Todos participam da farsa, menos José, que “dependia do emprego para comer”.⁶⁹ Primeiro, a família é produto da imaginação do hipersensível narrador, então aluno do colégio José de Anchieta; mais tarde, a filha mais velha, Anaí, trabalha nas proximidades do Bom Retiro e comanda a mãe e os irmãos no teatro destinado a consolar a problemática Sarita. O episódio toma de empréstimo os índios antropófagos aparecidos antes, comentando as convicções políticas de Nutels e fazendo mais uma variação em torno da questão das populações indígenas.

O ato de contar histórias está mesmo em todos os níveis da novela e, nesse sentido, a descarada fabulação é o modo privilegiado de falar da história brasileira. A certa altura, o narrador diz que costumava contar histórias sobre Noel para o filho Zequi – histórias, claro, inventadas.⁷⁰ No bloco seguinte, temos o relato dos conflitos de Noel com o pajé da tribo.⁷¹ Predomina o discurso indireto livre, vindo à superfície o ponto de vista do pajé. Assim como as fantasias mencionadas anteriormente, o relato se afigura como um conto incrustado na fala. O uso do indireto livre é sintoma do sopro ficcional que anima o bloco. Os temores do feiticeiro diante da medicina de Noel são expostos do ângulo do primeiro, observando-se a desvinculação da passagem com o nível das obsessões do narrador, dos “casos” protagonizados por Nutels ou dos dados históricos. Por outra, a origem do relato está indeterminada, o que sugere a imagem de uma pequena bolha ficcional.

Na seqüência, outro bloco, com estatuto idêntico, explora a personagem João Mortalha.⁷² Trata-se de um grileiro que planeja o extermínio de índios por um método bem antigo: a transmissão da varíola por meio de roupas de bexiguentos abandonadas na mata.

⁶⁹ *ibid.*, p. 94

⁷⁰ *ibid.*, p. 117-8

⁷¹ *ibid.*, p. 118-23

⁷² *ibid.*, p. 123-7

O grileiro, contudo, se revela completamente amador. No fim das contas, contrai ele próprio a doença e, tratado por Noel Nutels, foge escoraçado pela advertência deste. É óbvio que a grilagem de terras e o genocídio formaram (e ainda formam) o panorama atroz enfrentado pelo médico. Todavia, pondo de parte o lastro documental, Scliar opta pela glosa em registro cômico, pela breve fabulação responsável, como dizíamos, pelos acertos do livro. No bloco protagonizado por João Mortalha, um vocativo nos reconduz à fala dirigida ao médico na U.T.I.: “Varíola, doutor, essa doença o senhor só deve conhecer dos livros, porque já não existe mais”.⁷³ Tudo leva a crer que os caminhos mais promissores, n’ *A Majestade do Xingu*, se mostram nessas histórias sobrepostas a histórias, nessas falas sobrepostas à fala de um doente que conta sua vida num leito de hospital.

Do mesmo modo, Scliar provavelmente acerta quando, mais adiante, junta Noel, o pajé, João Mortalha, o narrador e a amante Iracema num episódio de autêntico besteirol.⁷⁴ Eis que Mortalha, fugido para a cidade de Aragarças, em meados de 1965, recebe de um americano proposta de sociedade num projeto mirabolante de instalação de fábricas de produtos eletrônicos na região do Xingu. Os índios, recrutados como mão-de-obra barata, repetiriam o destino dos irmãos asiáticos, em mais um dos jogos de aproximação da novela:

*Era a oculta vocação deles, uma vocação embutida em seus genes, uma vocação que estava literalmente na cara: aquela gente de olhinho puxado, japonês, coreano, índio, era tudo a mesma coisa, aliás, quem são os índios senão asiáticos que vieram para a América? Não era possível que, tendo atravessado o estreito de Bering, houvessem perdido uma vocação natural.*⁷⁵

Saliente-se que o trecho acima exemplifica o uso do discurso indireto livre: o enunciador, no caso, é o americano que tenta vender seu peixe a João Mortalha. Em passagens como essa, as falas dos personagens são lançadas na corrente da fala do narrador. Continuando, Mortalha, entusiasmado, pensa nos militares e até mesmo no pajé como

⁷³ *ibid.*, p. 125

⁷⁴ *ibid.*, p. 161-7

⁷⁵ *ibid.*, p. 163

possíveis aliados na tarefa de neutralizar a ação de Noel Nutels em favor dos índios. Subitamente, porém, o destino bate à porta: Mortalha vem a ser irmão de Iracema, que rouba uma das cartas apócrifas de Nutels, escritas pelo narrador para os meninos da célula Zumbi dos Palmares. O ex-grileiro encaminha a carta, altamente subversiva e portanto incriminadora, às mãos do major Azevedo que, apática e inexplicavelmente, pica tudo em pedacinhos. Ora, esse major é outra personagem já fabulada – ele seria uma das vítimas do inusitado gosto de Noel por inscrições em portas de sanitários públicos. Cai por terra, enfim, mais um projeto do “empreendedor” João Mortalha. Novamente, Scliar opta pela historieta cômica, folhetinesca, como meio para aludir a problemas reais implicados na trajetória de sua personagem emblemática, Noel Nutels. O acúmulo rocambolesco de coincidências e desafios à verossimilhança sobressai, como se viu, também em *Cenas*. Talvez o problema com as narrativas de Scliar resida no fato de que não há uma opção firme pela estratégia do folhetim ou do besteirol. As novelas se enfraquecem pelos tributos pagos à cronologia e à clareza na exposição de eventos históricos.

Merda não é tinta, dedo não é pincel

Quixote, Macunaíma – que importa? - , Noel foi um santo, é um santo, cuja hagiografia principia aqui. (Antônio Houaiss)

É isto aí. Noel pede um livro. Ele, sua força, sua coragem, suas lutas, suas renúncias, sua vida de pajé, de missionário, de médico e de curandeiro, de quixotesco comandante daquelas comoventes Unidades Sanitárias (invenção sua que poderia ter sido de Deus) – que fabuloso personagem! Tenho certeza que sua vida será contada um dia, do princípio ao fim. É inevitável. (Joel Silveira)

Pouco depois da morte de Noel Nutels, a viúva Elisa e o amigo Antônio Houaiss organizaram um livro que reúne depoimentos e homenagens de amigos, boa parte publicada em jornais por ocasião do falecimento, e ainda algumas páginas do que seriam as memórias

de Nutels.⁷⁶ Os autores que comparecem na coletânea dão uma idéia da representatividade do médico no meio intelectual: Jorge Amado, Rachel de Queiroz, Marques Rebelo, Hélio Pelegrino, Rubem Braga, entre outros. O que se destaca, contudo, é o relato do próprio Noel, pelo que revela das potencialidades da personagem. Com certeza, o esboço das memórias foi o principal ponto de apoio para Scliar na tarefa de escrever a novela, circunstância que não deve elidir as profundas afinidades entre os universos do ficcionista e da personagem. De início, as referências a Quixote e Macunaíma nos remetem direto para o misto de pícaro e quixote de *Cavalos e Obeliscos*, novela citada no Capítulo 1. Para além dos possíveis pontos de intersecção com uma das vertentes privilegiadas neste trabalho, a do neo-pícaro não raro acrescido de traços quixotescos, outros aspectos se ligam a níveis mais profundos da ficção de Scliar.

A maioria dos episódios relatados por Nutels reaparece, quase *ipsis litteris*, n' *A Majestade do Xingu*, mas o cotejo seria pouco produtivo. Um detalhe, porém, mostra como a personagem Noel cai como uma luva no texto de Scliar. Fiel aos subsídios históricos, a novela se detém no estabelecimento de Salomão Nutels em Laje do Canhoto, Alagoas, antes da chegada de mulher e filho da Europa. Sabe-se que Salomão abriu a “Loja da Moda”, que vendia de tudo, inclusive penicos de ágata.⁷⁷ Estes eram adquiridos por parcela significativa dos habitantes do lugar, com a importante exceção de Seu Cesário, proprietário de “um penico de Limoges, esmaltado, com motivos florais”.⁷⁸ Ora, Cesário, assinante do *Diário de Pernambuco*, se pretende o intelectual de Laje do Canhoto. A graça é que essa condição de homem letrado se liga diretamente ao conforto do penico de Limoges, provido de assento forrado em damasco:

⁷⁶ Nutels, Noel. *Memórias e depoimentos*. RJ: Livraria José Olympio Editora, 1974.

⁷⁷ Scliar, M. *A Majestade do Xingu*, p. 21-2

⁷⁸ *ibid.*, p. 22

Ali seu Cesário ficava sentado horas, lendo o Diário de Pernambuco, lendo o Por que me ufano do meu país, do conde Afonso Celso, lendo os poemas de Olavo Bilac. Lia muito. E evacuava abundantemente, graças aos laxativos que usava todos os dias. Não sofria de prisão de ventre, mas fazia questão de encher o penico para provar que em sua casa comida não faltava, que tinha com quê produzir fezes.⁷⁹

Não poderia haver imagem mais sugestiva da precariedade das “práticas de leitura” em meio provinciano e basicamente iletrado. O achado não é mérito de Scliar, mas de Nutels. Seu Cesário e os penicos constam das notas autobiográficas, que nos brindam ainda com uma observação sobre papel higiênico:

Sei, isso sim, que o papel higiênico da época foi de inestimável utilidade no aprendizado da leitura e mesmo na melhora cultural. Pelo grau de cultura de uma pessoa poder-se-ia avaliar, com bastante aproximação, o grau de fluidez intestinal. Ou, melhor dito, cultura tinha relação direta com prisão de ventre.⁸⁰

A verdade é que as poucas páginas das memórias de Noel Nutels são fundamentais pela narrativa da vida na província, com ênfase na extrema precariedade da escola, nas noções de leitura, na arte de contar “causos” do povo do lugar. Os depoimentos dos amigos, por sua vez, comprovam fartamente que Nutels, de fato, transformava tudo em histórias (basta citar as palavras dos irmãos Vilas-Boas: “No retorno de cada uma [das viagens às regiões de difícil acesso], Noel trazia algo novo para aumentar sua vasta coleção de histórias e anedotas.”).⁸¹ Do mesmo modo, é fácil perceber a intimidade do “doutor dos índios” com os livros e a literatura. Falando do desembarque do pai em Recife, ele faz notar a semelhança do incidente que marcou a chegada de Salomão com o conto “O espião alemão”, de Monteiro Lobato.⁸² Como se isso não bastasse, ficamos sabendo que o episódio seria depois registrado por Osório Borba no livro *A comédia literária*.

Noel Nutels foi, assim, uma personalidade genuinamente literária. O mundo da leitura, e da leitura precária, associada ao *status* conferido por penicos importados num

⁷⁹ *ibid.*, p. 23

⁸⁰ Nutels, Noel. *Memórias e depoimentos*, p. 10

⁸¹ *ibid.*, p. 82

⁸² *ibid.*, p. 9

meio onde a gente pobre se arranjava no mato, mais o amor à arte de contar “causos” irmanam Noel às demais personagens de Scliar. Outro dado biográfico confirma de vez o parentesco: Noel realmente colecionava “quadrinhas de mictório”, conforme atesta Darcy Ribeiro.⁸³ Nesse ponto, se apagam os limites entre as obsessões pessoais de Scliar e os dados históricos...

Como pergaminho

*As leituras para mim se haviam tornado completamente inúteis; sugadas por meu faminto, não raro perplexo e às vezes cansado olhar, as palavras impressas passavam pelo cérebro mas, ao invés de ali se depositarem sob a forma de um precioso acervo de cultura, de um tesouro como o que Fawcett procurava, viravam poeira, poeira tão inútil como aquela que cobria as prateleiras da loja, mas que, diferente dessa, era levada pelo impiedoso vento do olvido para alguma região distante – o Xingu, quem sabe, ou quem sabe o estreito de Bering, ou a Patagônia. Pior que um buraco negro, era a minha memória; ali, tudo sumia.*⁸⁴

O narrador de *A Majestade do Xingu* em alguma medida alegoriza a condição do escritor. Em contraste com Noel Nutels, ele vive suas horas mais intensas nos fundos da lojinha, a “melancólica biblioteca”. Aliás, a melancolia é o tom predominante, em todos os níveis. O homem que gasta a vida no Bom Retiro é anônimo, solitário, preso a culpas e ao passado. Ele se faz contador de histórias por servir à memória que o imobiliza. Cultor da rememoração, ele teme mais que tudo o esquecimento, embora o saiba inevitável (“Ídiche, doutor: ninguém mais fala essa língua. Como os idiomas dos índios, logo estará esquecida. Não vem ao caso, muita coisa logo estará esquecida.”⁸⁵). Os livros parecem surgir de um mundo regido pela imobilidade e esterilidade. O fabulador não cria histórias para serem transmitidas, mas fantasias obsessivas que emperram o curso da vida. Tanto que, por fim, a morte chega, simbolicamente, no tropel dos cavalos e na bota do cossaco oprimindo o peito – o narrador deve, como todos na longínqua aldeia, ser vitimado pelo *pogrom*. É como se,

⁸³ *ibid.*, p. 92

⁸⁴ Scliar, M. *A Majestade do Xingu*, p. 172

⁸⁵ *ibid.*, p. 11

interiormente, o tempo não tivesse avançado. O narrador-leitor está preso às origens e à necessidade de contá-las. (Mário Picucha também morre simbolicamente, no agosto de 61. A sobrevida lhe concede apenas o ócio necessário para contar e recontar sua história.)

As conotações de secura e esterilidade associadas ao livro são expressas, em duas ocasiões, pela metáfora do pergaminho. É um dos recursos mais discretos de *A Majestade*, e por isso o mais bonito. A imagem surge pela primeira vez na glosa de um trecho das memórias de Nutels, trecho sobre o despertar da sexualidade:

*O Noel uma vez escreveu sobre isso, doutor. Contou que a mãe, dona Berta, ficava intrigada com certas manchas nas cuecas do filho. Minha mãe também. Mães judias não acreditam que seus rebentos possam ejacular. Para as mães judias, os sonhos dos filhos são sempre secos. Como pergaminho.*⁸⁶

O pergaminho (por extensão, o papel, o livro) figura a pureza não maculada por poluições noturnas. Tal pureza é também ausência de vida, esterilidade, conotações reforçadas na segunda ocorrência da imagem. Já solitário e adoentado, o narrador tenta se aproximar de Sarita, velha amiga sem qualquer experiência amorosa e também sem esperanças. O pergaminho é uma metáfora definitivamente melancólica:

*Perguntei se podia beijá-la, ela disse que sim, e me ofereceu o rosto, mas era como beijar pergaminho, sabe, doutor? Pergaminho.*⁸⁷

⁸⁶ *ibid.*, p. 75

⁸⁷ *ibid.*, p. 177

Conclusão: Organizando o arquivo

Moacyr Scliar é eleito para a Academia Brasileira de Letras em 2003, ano em que é lançado *Saturno nos trópicos*, texto de cunho ensaístico distante do formato dos livros de divulgação.¹ O livro de fato combina bem com esse momento de consagração na carreira do escritor, constituindo uma espécie de síntese do material de arquivo – e também uma explicitação do modelo incorporado pelas narrativas. As duas partes do ensaio, “O renascimento da melancolia” e “A melancolia chega ao trópico”, são estruturadas, cada uma, como comentário a um livro. A primeira parte retoma *The anatomy of melancholy* (1621), de Robert Burton, a segunda, *Retrato do Brasil* (1928), de Paulo Prado. Pode-se dizer, desse modo, que o ensaio avança recobrando os dois livros. E mais, os comentários terminam por aludir ao modelo a que se ajustou a ficção de Scliar. Quando descreve a obra de Burton, o autor na verdade explicita a natureza de seus próprios textos:

*É como se estivéssemos surfando nos sites de uma memória enciclopédica e prodigiosa. É verdade que a erudição não prejudicava a comunicação. Como Montaigne, Burton escrevia bem, de forma agradável, informal mesmo.*²

Ora, *Cenas da vida minúscula* é exemplar desse narrador de memória enciclopédica, o narrador-leitor estabelecido em definitivo nas novelas. Depreende-se de *Saturno nos trópicos*, para dizer tudo, que o *leitor melancólico* é eleito por Scliar como o contador de histórias por excelência. Melancolia está ligada a solidão e inatividade³; à obsessão em evocar o passado⁴; à hipertrofia do pensamento, que inibe a ação.⁵ Na galeria dos narradores-leitores, o lojista de *A Majestade do Xingu* talvez seja a tradução mais cristalina

¹ Scliar, M. *Saturno nos trópicos. A melancolia européia chega ao Brasil*. SP: Companhia das Letras, 2003

² *ibid.*, p. 8-9

³ *ibid.*, p. 72

⁴ *ibid.*, p. 83

⁵ *ibid.*, p. 87

de tudo isso. Basta lembrar as menções à “cabeça suja”, a passividade associada à leitura como refúgio da vida, a ligação paralisante com as culpas e imagens do passado. É esse ser contemplativo, entretanto, que tem condições de reconstituir a História, reunindo todos os textos numa narrativa plausível. *Não é pouco o que hoje sei*. Em suma, a primeira parte de *Saturno nos trópicos* demonstra a ligação íntima entre livros e melancolia, paradigmaticamente figurada em Dom Quixote.

O templo da melancolia intelectual é a biblioteca. Explorar o mundo dos livros não é a mesma coisa que explorar o mundo real, como fizeram os cientistas e descobridores do Renascimento. Os livros levaram Dom Quixote à loucura, ao absurdo que é, diria Kafka depois, trocar a vida por palavras. O mundo natural é generoso, oferece seus frutos à mais maníaca demanda; o livro é limitado, é um universo codificado, que convida, mas, como a Esfinge, desafia: “Decifra-me ou te devoro”.⁶

Dom Quixote se refugia nos livros de cavalaria; “de pouco dormir e muito ler se lhe resseca o cérebro”. (...) O ingenio do qual o cavaleiro é portador – afinal ele é o “engenhoso fidalgo” – não é usado para a invenção científica ou tecnológica, mas para a produção de visões fantasiosas.⁷

Ao mesmo tempo em que se destaca das páginas o perfil do narrador-leitor, evidencia-se um enciclopedismo semelhante ao identificado na obra de Burton. O tema da melancolia funciona como um guarda-chuva sob o qual se alojam, sintetizados, os materiais e assuntos que serviram de mote às novelas. Na primeira parte, a discussão sobre o Renascimento e o período das descobertas marítimas permite que se rastreie o material glosado em *Cenas*.⁸ De fato, Scliar é leitor do novo historicismo de Stephen Greenblatt e de uma historiadora jovem como Mary Del Priore, extraindo de trabalhos desse gênero os subsídios para falar de monstros imaginários, das suposições acerca da opulência natural e da fertilidade do solo. E, claro, não falta a menção a Ofir, lugar visitado por marinheiros do rei Salomão.⁹

⁶ *ibid.*, p. 88

⁷ *ibid.*, p. 90

⁸ *ibid.*, p. 122-36

⁹ *ibid.*, p. 135

O “quadro histórico” apresentado na segunda parte, dedicada ao Brasil, passa pela Belle Époque, Oswaldo Cruz (que tem o seu perfil melancólico lembrado) e a Revolta da Vacina¹⁰; pelos indígenas exterminados por doenças trazidas da Europa¹¹; pela imigração.¹² (Ou seja, o livro passa em revista, pelo menos, os assuntos de *Sonhos tropicais*, *A Majestade do Xingu* e das novelas sobre o Bom Fim.) Uma nota de rodapé é outro exemplo de como se manifesta o modelo da enciclopédia. A referência, no tópico “A tristeza latino-americana”, à etimologia da palavra *gaucho*¹³ motiva uma longa nota que inicia pelo comentário às idéias de Paulo Prado sobre o gaúcho fronteiriço e envereda por um resumo da trajetória política de Getúlio Vargas, da eleição para deputado estadual, em 1909, ao suicídio, em 1954.¹⁴ Causa estranheza essa nota, aparentemente desnecessária num ensaio que se pretende uma interpretação ou leitura mais ou menos livre, literária e afastada de rigores, de teses próximas ao tópico da tristeza brasileira. Prevalece, contudo, a necessidade de pôr à disposição todo o arquivo – nomes levam a outros nomes, assuntos, a outros assuntos. A história da melancolia, por fim, se avizinha de uma história universal, dirigida a leitores que, a exemplo do narrador, querem saber tudo.

Se as novelas, nos últimos anos, têm se limitado a cristalizar um modelo de narrativa, *Saturno nos trópicos*, explicitando as estratégias do autor na ficção, é como que um fechamento para os trabalhos de divulgação surgidos a partir dos anos 80. A melancolia, guarda-chuva que abriga uma infinidade de tópicos, permite o exercício da dupla condição, assumida pelo escritor, de médico de Saúde Pública e ficcionista. Como o resumo de todo um percurso, *Saturno* termina com a exposição de um cânone da literatura

¹⁰ *ibid.*, p. 175-9

¹¹ *ibid.*, p. 192-6

¹² *ibid.*, p. 199-201

¹³ *ibid.*, p. 203

¹⁴ *ibid.*, p. 249-50

brasileira, ao qual são admitidos os “personagens paradigmáticos” do país: Simão Bacamarte, Policarpo Quaresma, Jeca Tatu, Macunaíma, Macabéa. De Machado a Clarice Lispector, uma linha mestra de criações cujo denominador comum seria a melancolia. “A melancolia chega ao trópico”, lembremos, se organiza como um comentário sobreposto ao *Retrato do Brasil*, prevalecendo o olhar totalizante sobre o país e sua cultura: fala-se de brancos, negros, índios, imigrantes; de revoltas populares, autoritarismo, carnaval e futebol. Ainda de acordo com a lição romântica, a literatura chamada à discussão é aquela representativa do Brasil. Envolvendo tudo, a tese sobre a “ciclotimia da modernidade”, a alternância de euforia e depressão que vitima o Policarpo de Lima Barreto, fatigado pelos anos de estudo solitário na biblioteca, interrompidos apenas por breves surtos de atividade quixotesca e infrutífera.¹⁵ Esse “Quixote brasileiro”¹⁶ – leitor melancólico, contemplativo, frustrado e divorciado da vida comum dos homens – resume o narrador-leitor das novelas que nos ocuparam até agora, o que contribui para o entendimento da obra de Moacyr Scliar como um processo já concluído, revestido pelo fardão da Academia Brasileira de Letras.

* * *

A impressão é que o Scliar é um escritor que tem condições de realizar uma coisa melhor. E ainda não fez. (Carlos Vogt no debate “Jornal, realismo, alegoria”)

Cerca de vinte e seis anos nos separam do debate em que, em meio ao aparecimento de livros singulares como *Maíra* e *Três mulheres de três PPPês*, alguns críticos tentavam apreender o modo como a ficção (especialmente a ficção longa, o romance) se aparelhava para dar conta do presente. (Pouco tempo depois, Roberto Schwarz perguntaria pela ficção

¹⁵ *ibid.*, p. 213

¹⁶ *ibid.*, p. 226

que “encara a complexidade do momento atual”.¹⁷⁾ Guiados pelas hipóteses ainda em embrião de Davi Arrigucci, os críticos confluem na constatação da precariedade das escolhas manifestas na prosa mais diretamente comprometida com as questões políticas. Pois, diante de livros como os de José Louzeiro, Antônio Callado e outros, as ficções de Pedro Nava, Paulo Emílio Salles Gomes, Darcy Ribeiro e mesmo Renato Pompeu parecem situadas um pouco à margem, como exemplos, talvez, de um investimento mais incisivo no trabalho literário e, em consequência, de uma relação mais mediada com a realidade.

Moacyr Scliar e seu *Mês de cães danados* figuram, digamos, no campo do imediato e da demanda, por parte do público leitor, pelo romance impregnado de informação sobre o momento presente. Flávio Aguiar considera a “consciência dessa imediatez” o aspecto mais interessante de *Mês*.¹⁸ Ele se refere ao fato de Mário oferecer uma boa história ao Paulista mediante o pagamento de algumas moedas a cada dia. Esse dado mostraria a consciência do processo acelerado de profissionalização vivido pelos escritores. Por volta de 74, 75, ainda segundo Flávio, constata-se uma ampliação de público leitor comparável apenas com a que ocorreu na década de 30. Aumenta o número de leitores e começa a se fazer sentir até mesmo a pressão das editoras por uma produção mais intensa. Scliar caminhava a favor da corrente:

*O tom lírico do Scliar sumiu completamente. Antes, eu acho que ele trabalhava muito bem a combinação de ironia e lirismo. Aqui, parece que o processo falha por causa da alegorização aberta. Não sei. Pode ter também uma relação com essa exigência da indústria editorial. Porque o Scliar está publicando um livro por ano, há dez anos.*¹⁹

Retomando, com essas palavras de João Luís Lafetá, o fio de nossa leitura, temos que, com *Mês de cães danados*, está armado o modelo narrativo vigente até *A Majestade do Xingu*. No nível do contexto em que se dá a produção, já se delineia, por volta de 1978, o

¹⁷ Ver Schwarz, Roberto. “Crise e literatura” in _____. *Que horas são?* SP: Companhia das Letras, 1989

¹⁸ Arrigucci, D. “Jornal, realismo, alegoria”, op. cit., p. 41

¹⁹ ibid., p. 42-3

estatuto de escritor profissional plenamente configurado na década de 80. A permanência do esquema do narrador-leitor mostra que, no que diz respeito à forma, Scliar não mais avança. Sim, esse narrador degradado e às voltas com a “pesquisa” de um material cada vez mais diversificado joga o foco sobre o apequenamento do escritor / contador de histórias. O teor informativo, porém, ainda que veiculado pelo narrador amesquinçado, se mantém de pé. Em *Mês*, o relato do movimento da Legalidade é em boa medida nublado pelo retrospecto picaresco, autônomo o suficiente para dificultar, pela estridência, a apreensão do que diz o *Correio do Povo*. *Cenas da vida minúscula*, novela regida pela determinação de “abrir os porões da História”, reapresenta o narrador-leitor, brecha por onde se insinua a ironia, mas envia ao primeiro plano o desfile enciclopédico das informações. Nessa altura, Scliar põe de lado a pesquisa da cidade de Porto Alegre em favor do retorno às caravelas e da tópica da redescoberta do Brasil. Acentua-se o aspecto que era uma virtualidade em *Mês de cães danados* – o comentário livresco. O narrador se recolhe na biblioteca. O escopo de *Cenas* parece ser uma História do Brasil tomada abstratamente e dissolvida na volúpia da fabulação. Em *Sonhos tropicais* e *A Majestade do Xingu*, ao contrário, despontam as personagens emblemáticas. Estas, no entanto, são reveladoras *do Brasil*, o que conduz de volta às sínteses que partem, sempre, das caravelas.

As novelas discutidas neste trabalho revelam que a experimentação formal, no caso de Moacyr Scliar, se conclui já na década de 70. Encontrado o modelo do narrador que conta a História enquanto faz o retrospecto picaresco da própria vida, acentua-se o empenho de falar das coisas do país, empenho concomitante ao abandono do universo miúdo filtrado pela memória e pela crônica. Sem dúvida, a obra de Scliar exemplifica uma determinada estratégia para narrar a História do país; os procedimentos dessa ficção, todavia, estão definidos, no essencial, já no ponto de partida, há quase trinta anos.

Permanecendo a figura do contador de histórias posto diante da sucessão dos eventos, tela lisa que acolhe os arabescos das fabulações, talvez se insinue a esquiva ao desafio de, nas palavras de Flávio Aguiar, “formular uma nova consciência narrativa para o momento atual”.²⁰ O questionamento do modo como o escritor se aproxima da realidade brasileira, claro n’ *A Majestade do Xingu*, livro de 1997, por certo não será sintoma de anacronismo, este porventura implicado no *contador de histórias*, mas sinal de que inquietações da explosão dos anos 70 continuam, sim, em processo, apesar da cristalização visível no trabalho de alguns prosadores.

²⁰ *ibid.*, p. 30

Bibliografia

1. Obras do autor¹

1.1 Ficção longa

SCLIAR, MOACYR. *A guerra no Bom Fim*. RJ: Expressão e Cultura, 1972; Porto Alegre: L&PM, 1981

_____. *O exército de um homem só*. RJ: Expressão e Cultura, 1973; Porto Alegre: L&PM, 1983; L&PM Pocket, 1997

_____. *Os deuses de Raquel*. RJ: Expressão e Cultura, 1975; Porto Alegre: L&PM, 1983

_____. *(O ciclo das águas)*. Porto Alegre: Globo, 1975; Porto Alegre: L&PM, 1996

_____. *Mês de cães danados*. Porto Alegre: L&PM, 1978

_____. *Doutor Miragem*. Porto Alegre: L&PM, 1978; L&PM Pocket, 1998

_____. *Os voluntários*. Porto Alegre: L&PM, 1979

_____. *O centauro no jardim*. RJ: Nova Fronteira, 1980; Porto Alegre: L&PM, 1983

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

_____. *A festa no castelo*. Porto Alegre: L&PM, 1982

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

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

_____. *Sonhos Tropicais*. SP: Companhia das Letras, 1992

_____. *A Majestade do Xingu*. SP: Companhia das Letras, 1997

_____. *A Mulher que escreveu a Bíblia*. SP: Companhia das Letras, 1999

_____. *Os leopardos de Kafka*. SP: Companhia das Letras, 2000

¹ Como a produção de Moacyr Scliar é bastante extensa, fornecemos bibliografia completa somente no que diz respeito à ficção longa. Quanto aos livros de contos, crônicas, infanto-juvenis e ensaios, está referido apenas o que foi efetivamente consultado.

1.2 Ensaios

SCLIAR, MOACYR. *Cenas Médicas. Uma introdução à história da Medicina*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1988; Porto Alegre: Artes & Ofícios, 2002

_____. *A condição judaica. Das tábuas da lei à mesa da cozinha*. Porto Alegre: L&PM, 1987

_____. *Do mágico ao social: trajetória da Saúde Pública*. Porto Alegre: L&PM, 1987

_____. *Judaísmo: Dispersão e Unidade*. SP: Ática, 1994

_____. *Oswaldo Cruz: Entre micróbios e barricadas*. RJ: Relume- Dumará: Prefeitura, 1996

_____. *Saturno nos trópicos: a melancolia européia chega ao Brasil*. SP: Companhia das Letras, 2003

1.3 Literatura infanto-juvenil

SCLIAR, MOACYR. *Cavalos e Obeliscos*. SP: Ática, 2001 (1ª. Ed.: Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981)

_____. *Uma história só pra mim*. SP: Atual, 1994

_____. *Introdução à prática amorosa*. SP: Scipione, 1990. 2ª. Ed.

_____. *O irmão que veio de longe*. SP: Companhia das Letrinhas, 2002

_____. *O Livro da Medicina*. SP: Companhia das Letrinhas, 2000

_____. *Memórias de um aprendiz de escritor*. SP: Companhia Editora Nacional, 1984

_____. *Pra você eu conto*. SP: Atual, 1990. 7ª. Ed.

_____. *O tio que flutuava*. SP: Ática, 1988

1.4 Crônicas

SCLIAR, MOACYR. *Minha mãe não dorme enquanto eu não chegar*. Porto Alegre: L&PM, 1996. 2ª. Ed.

_____. *Um país chamado infância*. SP: Ática, 2001 (1ª. Ed.: Porto Alegre: Sulina, 1989)

1.5 Contos

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

_____. *A balada do falso messias*. SP: Ática, 1976

_____. *O carnaval dos animais*. RJ: Ediouro, s./d.

_____. *Contos reunidos*. SP: Companhia das Letras, 1995

_____. *Os melhores contos de Moacyr Scliar*. SP: Global, 1984

_____. *O olho enigmático*. RJ: Guanabara, 1986

_____. *A orelha de van Gogh*. SP: Companhia das Letras, 1989

2. Sobre o autor

CASTELLO, JOSÉ. Moacyr Scliar retoma o lirismo em novo livro in Caderno 2, *O Estado de São Paulo*, 27/09/97

_____. Scliar e o fantasma da melancolia brasileira in Caderno 2, *O Estado de São Paulo*, 23/09/01

CHAVES, FLÁVIO LOUREIRO. De Dyonélio a Moacyr Scliar in _____. *Matéria e invenção. Ensaios de Literatura*. Porto Alegre: Ed. da Universidade / UFRGS, 1994

CICCU, SILVIA HELENA SAMPAIO. *Dialética do resgate: uma leitura de Moacyr Scliar*. Campinas: DTL/IEL/Unicamp. Dissertação de Mestrado. 1985 (mimeo)

MARTINS, WILSON. Situações Romanescas in Caderno C, *Gazeta do Povo*, Curitiba, 26/01/98

MIRANDA, ANA. Scliar faz comovente encontro com o passado in Caderno 2, *O Estado de São Paulo*, 27/09/97

NETO, MIGUEL SANCHES. Literatura sem turbulência in Caderno C, *Gazeta do Povo*, Curitiba, 04/08/97

PINTO, MANUEL DA COSTA. A espiral da interpretação in Revista *Cult*, no. 36, jul./2000

SIMONE, NATHANAEL. Um contista ubíquo in Scliar, Moacyr. *A balada do falso messias*. SP: Ática, 1976

SZKLO, GILDA SALEM. *O Bom Fim do Shtetl: Moacyr Scliar*. SP: Perspectiva, 1990

WALDMAN, BERTA. *Entre passos e rastros. Presença judaica na literatura brasileira contemporânea*. SP: Perspectiva: Fapesp: Associação Universitária de Cultura Judaica, 2003

VOGT, CARLOS. A solidão dos símbolos (uma leitura da obra de Moacyr Scliar) in *Remate de Males I – Ficção em debate e outros temas*. SP: Duas Cidades; Campinas: DTL/IEL/Unicamp, 1979

ZILBERMAN, REGINA. *A literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982

_____. *Roteiro de uma literatura singular*. Porto Alegre: Ed. da Universidade / UFRGS, 1998, 2ª. Ed.

3. Obras Gerais

AGUIAR, FLÁVIO. *A palavra no purgatório (literatura e cultura nos anos 70)*. SP: Boitempo, 1997

AMADO, JORGE. *Terras do Sem Fim*. RJ: Record, 1997. 61ª. Ed.

ANTÔNIO, JOÃO. *Dama do Encantado*. SP: Nova Alexandria, 1996

_____. *Malagueta, Perus e Bacanaço incluindo Malhação do Judas Carioca*. SP: Clube do Livro, 1987

ARÊAS, VILMA. A idéia e a forma: a ficção de Modesto Carone. *Novos Estudos Cebrap*. No.49, nov.1997

ARRIGUCCI JR., DAVI. *Achados e Perdidos*. SP: Polis, 1979

_____. *Enigma e Comentário. Ensaios sobre literatura e experiência*. SP: Companhia das Letras, 1987

_____. Jornal, Realismo, Alegoria (romance brasileiro recente) in Coleção Remate de Males 1. *Ficção em debate e outros temas*. SP: Duas Cidades; Campinas: DTL/IEL/Unicamp, 1979

_____. O mundo misturado (romance e experiência em Guimarães Rosa) in *Novos Estudos Cebrap*, no.40, nov.1994

BENCHIMOL, JAIME L. (coord.) *Manguinhos do sonho à vida. A ciência na Belle Époque*. RJ: Casa de Oswaldo Cruz – Fiocruz, 1990

BENJAMIN, WALTER. *Obras Escolhidas 1. Magia e Técnica. Arte e Política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. SP: Brasiliense, 1994

_____. *Origem do drama barroco alemão* (trad., apres. e notas de Sérgio Paulo Rouanet). SP: Brasiliense, 1984

BOSI, ALFREDO. *O conto brasileiro contemporâneo*. SP: Cultrix, 1977, 2ª. ed.

_____. *História Concisa da Literatura Brasileira*. SP: Cultrix, 1994. 35ª. ed.

_____. Moderno e Modernista na Literatura Brasileira in _____. *Céu, inferno. Ensaios de crítica literária e ideológica*. SP: Ática, 1988

CANDIDO, ANTONIO. *Brigada Ligeira e outros escritos*. SP: Unesp, 1992

_____. *O Discurso e a Cidade*. SP: Duas Cidades, 1993

_____. *A educação pela noite e outros ensaios*. SP: Ática, 1987

_____. Érico Veríssimo de 30 a 70 in _____. *Recortes*. SP: Companhia das Letras, 1993

_____. *Ficção e Confissão. Ensaio sobre a obra de Graciliano Ramos*. RJ: José Olympio, 1956

_____. *Formação da Literatura Brasileira. Momentos Decisivos*. Vol.2. SP: Martins, 1969

_____. A literatura e a formação dos homens in *Revista Ciência e Cultura*, 24 (9), set. 1972

_____. *Literatura e Sociedade*. SP: Companhia Editora Nacional, 1965

CARVALHO, JOSÉ MURILO DE. *Os Bestializados. O Rio de Janeiro e a República que não foi*. SP: Companhia das Letras, 1987

CHAVES, FLÁVIO LOUREIRO. *Matéria e Invenção. Ensaios de literatura*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1994

CHIAPPINI, LÍGIA. *No entretanto dos tempos. Literatura e História em João Simões Lopes Neto*. SP: Martins Fontes, 1988

_____. *Quando a pátria viaja: uma leitura dos romances de Antônio Callado*. Ciudad de la Habana: Casa de las Américas, 1983

_____. (org.). Simões Lopes Neto. *Contos Gauchescos / Lendas do Sul / Casos do Romualdo* (edição crítica). RJ: Presença; Brasília: INL, 1988

CUNHA, EUCLIDES DA. *À Margem da História*. SP: Martins Fontes, 1999

FRANCO, RENATO. *Itinerário Político do romance pós-64: A Festa*. SP: Unesp, 1998

GONZÁLEZ, MARIO. *O romance picaresco*. SP: Ática, 1988

_____. *A saga do anti-herói. Estudo sobre o romance picaresco espanhol e algumas de suas correspondências na literatura brasileira*. SP: Nova Alexandria / Embajada de España, 1994

GUILLÉN, CLAUDIO. Toward a definition of the picaresque in idem, *Literature as system: essays toward the theory of literary history*. Princenton University Press, 1971

HANSEN, JOÃO ADOLFO. *o O . A ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*. SP: Hedra, 2000

HOLLANDA, HELOÍSA BUARQUE DE / GONÇALVES, MARCOS AUGUSTO. *Política e Literatura: a ficção da realidade brasileira in Novaes, Adauto (coord.). Anos 70 – Literatura*. RJ: Europa, 1980

HOLLANDA, HELOÍSA BUARQUE DE. *Impressões de Viagem. CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. SP: Brasiliense, 1981, 2ª.ed.

LAJOLO, MARISA & ZILBERMAN, REGINA. *Literatura infantil brasileira. História e Estórias*. SP: Ática, 1999, 6ª.ed.

LINS, ÁLVARO. *Os mortos de sobrecasaca*. RJ: Civilização Brasileira, 1963

LISPECTOR, CLARICE. *Laços de família*. RJ: Francisco Alves, 1990. 21ª. Ed.

LOBATO, MONTEIRO. *A chave do tamanho*. SP: Brasiliense, 1957. 5ª. Ed.

_____. O problema vital in _____. *Mr. Slang e o Brasil e Problema Vital*. SP: Brasiliense, 1951. 4ª. Ed.

LUCAS, FÁBIO (org.). *Contos da repressão*. RJ: Record, 1987

LUKÁCS, GEORG. Franz Kafka ou Thomas Mann? in _____. *Realismo crítico hoje*. Brasília: Coordenada Editora, 1969

MARCO, VALÉRIA DE. *A perda das ilusões. O romance histórico de José de Alencar*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1993

MEYER, MARLYSE. *Um eterno retorno. As descobertas do Brasil*. SP: Fundação Memorial da América Latina, 2000

_____. *As mil faces de um herói canalha e outros ensaios*. RJ: Ed. da UFRJ, 1998

NUTELS, NOEL. *Memórias e depoimentos*. RJ: Livraria José Olympio Editora, 1974

ORTIZ, RENATO. *Cultura Brasileira e identidade nacional*. SP: Brasiliense, 1994, 5ª. ed.

_____. *O Guarani: Mito de fundação da brasilidade in _ Românticos e Folcloristas. Cultura Popular*. SP: Olho d'água, s./d.

PELLEGRINI, TÂNIA. *Gavetas Vazias. Ficção e Política nos anos 70*. São Paulo: Mercado de Letras/UFSCar, 1996

Remate de Males. João Antônio. Departamento de Teoria Literária. IEL/Unicamp, no. 19 (1999). Campinas, 1999

ROSENFELD, ANATOL. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. SP: Perspectiva, 1996. 2ª. Ed.

_____. Reflexões sobre o romance moderno in _ *Texto/Contexto*. SP: Perspectiva/INL, 1973

SCHWARZ, ROBERTO. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. SP: Duas Cidades, 1990

_____. *O pai de família e outros estudos*. SP: Paz e Terra / Secretaria da Cultura, 1992, 2ª ed.

_____. *Que horas são?* SP: Companhia das Letras, 1989

_____. *Seqüências Brasileiras*. SP: Companhia das Letras, 1999

_____. *Ao vencedor as batatas. Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. SP: Duas Cidades/34, 2000, 5ª ed.

SEVCENKO, NICOLAU. *Literatura como missão. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. SP: Brasiliense, 1994, 4ª.ed.

_____. *A revolta da vacina. Mentes insanas em corpos rebeldes*. SP: Scipione, 1993. (edição revista e ampliada)

SOUZA, MÁRCIO. *Galvez, imperador do Acre*. SP: Círculo do Livro, 1988

SÜSSEKIND, FLORA. Ficção 80. Dobradiças e Vitrines in _ *Papéis colados*. RJ: Ed.UFRJ, 1993

_____. *Literatura e vida literária. Polêmicas, diários & retratos*. RJ: Jorge Zahar, 1985

_____. *Tal Brasil, qual romance?* RJ: Achiamé, 1984

TAUNAY, AFONSO DE ESCRAGNOLLE. Matos, Odilon Nogueira de. (apresentação). *Zoologia fantástica do Brasil (séc. XVI e XVII)*. SP: Edusp/Museu Paulista, 1999

VENTURA, ROBERTO. *Estilo tropical. História cultural e polêmicas literárias no Brasil (1870-1914)*. SP: Companhia das Letras, 1991

VERÍSSIMO, ÉRICO. *As aventuras de Tibicuera*. Porto Alegre: Globo, 1981. 22ª. Ed.

VIDAL, ARIIVALDO JOSÉ. *Roteiro para um narrador. Uma leitura dos contos de Rubem Fonseca*. SP: Ateliê Editorial, 2000

WALDMAN, BERTA. *Do vampiro ao cafajeste. Uma leitura da obra de Dalton Trevisan*. SP: Hucitec/Unicamp, 1989, 2ª ed.