

Carlos Vogt

A solidão dos símbolos: (uma leitura da obra de Moacyr Scliar)

O níquel, o alumínio, o estanho,
e outros assépticos elementos,
ao fim se corrompem: o tempo
injeta em cada um seu veneno.

A merda, o lixo, o corpo podre,
os humores, vivos dejetos,
não se corrompem mais: o tempo
seca-os ao fim, com mil cautérios.

(J. C. de Melo Neto: "Duplicidade do Tempo")

A singularidade de Moacyr Scliar na literatura brasileira deve-se a dois fatores fundamentais: em primeiro lugar, à qualidade de sua produção e, em segundo lugar, ao fato de ser ele o único escritor no Brasil a trabalhar sistematicamente sobre o fenômeno da imigração e das colônias judaicas, para transformá-lo em temas constantes de romances e contos.

Entretanto, não é só desse material que se nutre a obra do autor gaúcho. Fatos e acontecimentos da vida social e política do país estão sempre presentes na sua ficção, a ponto de o romance *Mês de Cães Danados*, de 1977, trabalhar exclusivamente sobre a renúncia de Jânio Quadros em 1961, e as conseqüentes peripécias políticas que levaram João Goulart à presidência.

Deste modo, (*O Ciclo das Águas*), de 1976, parece ter fechado o ciclo das obras em que a classe média judaica de Porto Alegre é um dos caracteres dominantes¹.

Se o que fazemos aqui como simples suposição for amanhã mesmo contestado por um novo livro que retome a tradição das narrativas anteriores, já que ao escritor não cabe o papel de obediente ao crítico, não deixará o presente ensaio de ter algum sentido. O que a ele importa, na verdade, é a possibilidade de apontar algumas constantes de forma e de conteúdo que possam fornecer subsídios para uma leitura homogênea dos trabalhos de Moacyr Scliar, apesar da aparente diversidade de material com que opera a partir de *Mês de Cães Danados*, e mesmo da maior parte dos contos da coletânea *A Balada do Falso Messias*, de 1976.

(*O Ciclo das Águas*) que, num primeiro contato, apareceria, então, como uma espécie de alegoria de si mesmo e dos romances que o precederam, algo como uma grande coda do tipo "assim viveram felizes por muitos e muitos anos" das narrativas anteriores, irá, na realidade, mostrar-se como que uma consciência mítica das formas de produção ficcional em Moacyr Scliar.

De fato, pode-se dizer que seus romances apresentam, de modo mais ou menos claro, uma contínua tensão entre o mito e a lenda², para resolvê-la não como afirmação do indivíduo, pela superação dialética dos ciclos naturais, mas como

1. Os livros de Moacyr Scliar considerados para os fins desta análise são os seguintes:

A Guerra no Bom Fim, Editora Expressão e Cultura, Rio de Janeiro, 1972;

O Exército de um Homem Só, Editora Expressão e Cultura, Rio de Janeiro, 1973;

Os Deuses de Raquel, Editora Expressão e Cultura, Rio de Janeiro, 1975;

A Balada do Falso Messias (contos), Editora Ática, São Paulo, 1976;

O Ciclo das Águas, Editora Globo, Porto Alegre, 1976;

Mês de Cães Danados, L&PM Editores, Porto Alegre, 1977.

2. Utilizo as noções de mito e lenda de modo mais ou menos livre, mas, de qualquer forma, pensando na concepção que delas tem Walter Benjamin no seu conhecido ensaio "O Narrador".

exacerbação irônica desses mesmos ciclos. Isto leva constantemente, em sua obra, a uma visão rebaixada do mundo, em cuja construção a paródia desempenha um papel fundamental, e cujo resultado é, do ponto de vista literário, um mundo de imagens demoníacas³.

De maneira geral, este rebaixamento, produzido pela confrontação de um mundo idealizado com a realidade, terá, na ficção de Scliar, efeitos bastante recorrentes, tanto formal como tematicamente. Assim, é constante em sua obra a história de judeus emigrados da Rússia e da Europa Central, que carregam até o “Novo Mundo” o peso de seus mitos e o fardo de seus sonhos para, aqui chegados, constatarem que as terras não frutificam milagres e nem mesmo esperanças comunitárias de redenção. Metem-se no comércio, organizam-se em guetos, como o do Bom Fim, em Porto Alegre, e vão, de geração a geração, diluindo seus ideais na mediocridade característica da classe média brasileira, que passam a integrar. As aventuras mirabolantes das crianças desse bairro, em guerra mortal com os nazistas, substitui-se, em *A Guerra no Bom Fim*, com ampla desvantagem para o romanesco, o grupo de dentistas-turistas que bobocamente visitam Israel. Em *O Exército de um Homem Só* é Mayer Guinzburg quem planeja a construção de uma nova sociedade, cujo nome — Nova Birobidjan — terminará por colar-se a ele como um estigma da gozação pública de que é objeto. *Os Deuses de Raquel* mostram uma flor enfezada, produto da vontade do pai, que a coloca num colégio de freiras para realizar os seus sonhos de latinista frustrado. (*O Ciclo das Águas*) arranca da Polônia uma menina de dezessete anos para alojá-la, como prostituta, em Porto Alegre. Aí Esther enriquecerá, terá um filho ao qual recriminará o fato de casar-se com uma góí e terminará pobre e internada num asilo. O filho Marcos perde-se na busca de sua

3. É em Northrop Frye que esta categoria de análise crítica é proposta. O mesmo acontece com o conceito de imagens apocalípticas, utilizado mais adiante em nosso trabalho. Creio que, num caso e noutro, o seu contexto de ocorrência, no presente caso, permite entender-lhes facilmente a significação. Para maiores esclarecimentos, ver o conhecido livro de Frye, *Anatomia da Crítica*, particularmente o terceiro ensaio sobre crítica arquetípica e teoria dos mitos. Cito pela tradução brasileira: Editora Cultrix, trad. de Péricles Eugênio da Silva Ramos, São Paulo, 1973.

origem, da identidade do pai, que desconhece e, professor de História Natural, encontra no microscópio o instrumento adequado à distorção negativa, mas ainda assim idealizadora, da realidade que o cerca.

Em todos estes romances, o ponto de epifania do mundo idealizado e positivo, a que Northrop Frye chama apocalíptico⁴, é dado por colinas, montanhas, morros ou pela própria altura em que voam as personagens, como é o caso de Joel e de seu irmão Natham, em *A Guerra no Bom Fim*⁵.

A contrapartida, a compensação simbólica destas imagens será sempre fornecida pelo espaço diminuído, fechado, pequeno e sufocante. Sua expressão irá constituir-se em imagens que nos darão um mundo idealizado às avessas, um mundo infernal ou demoníaco, cujo ponto de epifania será representado pela prisão, pelo hospício, ou por símbolos análogos.

A Guerra no Bom Fim contrapõe a imaginação mítica de Joel, figurada nos quadros de Chagall e seus violinistas flutuantes, à realidade que seu pai tem de enfrentar como mascate, preso à charrete e às necessidades, bem como, mais tarde, à sua própria condição de dentista que vagueia pelo Morro da Velha, prisioneiro do gabinete ambulante montado num velho ônibus, para atender ao saneamento básico das bocas dos favelados. Há ainda o casarão que, antigo e construído no alto do morro, tem a duplicidade do labirinto e do templo: lugar onde se assombra a infância de Joel e se satisfaz o apetite sexual do dentista no convívio com a mulata Marieta. Em *O Exército de um Homem Só* é clara a oposição entre o templo da nova

4. Ponto de epifania é um arquétipo apontado por Frye que apresenta simultaneamente um mundo apocalíptico e uma ordem cíclica da natureza, ou somente a última. Ver *op. cit.*, p. 142 e ss. e p. 362.

5. Evidentemente, a altura em si não é símbolo de nada, a não ser da própria altura. É no interior de um conjunto arquitetado de oposições e semelhanças que ela poderá significar outra coisa, além de si mesma. Isto explica, por exemplo, o fato de, em *A Guerra no Bom Fim*, Joel, dentista, estar voando a grande altura num avião que o traz de volta de Israel e se ver confrontado consigo mesmo e com o irmão Natham, que, meninos, voam ao lado do aparelho, numa altura simbolicamente diferente da outra, mesmo que objetivamente equivalentes.

sociedade que o Capitão Birobidjan edifica no Beco do Salso e a pequena e abafada loja que Mayer Guinzburg é obrigado a enfrentar para atender aos compromissos familiares. O interessante, neste caso, é que não podendo desvencilhar-se objetivamente do código de comportamento que o capitalismo lhe impõe, Mayer tentará utilizar dos recursos que este lhe oferece a fim de edificar uma saída simbólica para sua utopia. Torna-se construtor de altos edifícios, aos quais batiza todos com nomes de reis do Antigo Testamento. No alto de um deles reencontrará um dia os sonhos da nova sociedade e também a bancarrota da firma. O prédio ruirá, Mayer irá para uma pensão-asilo, onde a maior liberdade é medida pela conquista do cubículo da privada, até que, acometido de um colapso, ele morra num canto de hospital, enquanto o Capitão Birobidjan mergulha na escuridão de um mar, que pode, sem dúvida alguma funcionar como um símile da morte na simbologia cíclica das águas⁶. *Os Deuses de Raquel* joga com a alternância entre o templo de Miguel e o hospício em cuja vizinhança mora Raquel e seus pais. O próprio colégio de freiras para onde ela vai transforma-se no inferno de seu cotidiano, no labirinto em que se debate a sua juventude e onde se forja o estigma de sua impossibilidade para a vida. Em *A Balada do Falso Messias* o contraste entre o destino mítico das personagens e a refração do real em cumpri-lo foi já apontada no prefácio feito para este livro por Nathanael Simone. Aqui, principalmente no primeiro conto, que dá nome à coletânea, ao jardim em que brota o maná opõe-se a dura realidade do trabalho e da produção.

Mesmo num romance como *Mês de Cães Danados* que, como observamos, investe em temas recentes da política brasileira e abandona a tradição que até então caracterizava as opções de conteúdo dos livros de Scliar, a oposição entre o espaço idílico das coxilhas e campos abertos por onde galopa a imaginação do herói e o seu aprisionamento no interior de um poncho é bastante significativa. A projeção ideológica de sua liberdade pelas terras sem fim da propriedade da família tem como:

6. Os outros aspectos desta simbologia são a chuva, as fontes e os rios, equivalendo o conjunto às quatro estações do ano ou aos quatro períodos da vida: juventude, maturidade, velhice e morte. Ver Northrop Frye, *op. cit.*, p. 161.

contraparte real o seu encarceramento no símbolo mais vivo dessa tradição familiar: impossibilitado de andar, com uma perna atrofiada, o herói é o mendigo que perpassa com sua história pessoal o ritmo dos grandes acontecimentos políticos do país e seu espaço de mobilidade, reduzido aos limites de sua herança familiar, é também o espaço exíguo da perspectiva do narrador. O poncho herdado do avô é a casa que o abriga, mas também o peso que ele não pode suportar e que, portanto, o fixa num determinado lugar, sem condições de movimento. Este lugar, que no romance é posto numa rua de Porto Alegre, é o ponto de onde o narrador observa tanto os acontecimentos históricos como a circulação de carros e pedestres que passam por ali. Deste modo, o real ricocheteia na imobilidade da 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 — dentro do qual se recolhe e solitário se abriga Mário Picucha. Ironicamente, como um efeito produzido pela paródia do próprio simbolismo da tradição familiar quando confrontado com a realidade, a dureza e impermeabilidade do poncho é o resultado da acumulação histórica de muita sujeira e muito suor.

Aqui está um outro ponto importante: é que mesmo os símbolos do mundo demoníaco sofrem nos romances de Moacyr Scliar um rebaixamento na relação com a realidade histórica ou imediata, o que constitui, em grande parte, o procedimento responsável pelo humor e pela ironia tão característicos do autor.

No mesmo romance, outro símbolo que tem valor análogo ao do poncho é a espada que Mário Picucha também herda da família. Com ela e com o poncho, vê os acontecimentos políticos se sucederem. Reacionário, sem compreender as disputas de poder que envolvem o Rio Grande e todo o país no começo dos anos 60, ele reage automaticamente em nome de uma classe de latifundiários, à qual não pertence senão pela metade, já que é filho bastardo do dono das terras; por ela será renegado, já que não receberá nada da herança do pai, a não ser os símbolos que o aprisionam ou que manipula em contextos totalmente desapropriados à grandeza heráldica de sua origem. Não é gratuitamente que o narrador se refere várias vezes a Rolando, par ilustre de Carlos Magno, e cuja lembrança evoca,

juntamente com outros elementos, o mundo paradisíaco do latifúndio medieval e que neste romance se projeta claramente na ideologia de uma das tias de Mário Picucha:

“Rolando era o cavaleiro que minha tia mais amava. Rolando, paulista, o cavaleiro nascido numa caverna. Suas cores: branco e vermelho. O branco do lírio. O vermelho do sangue. Durindana era sua espada; Montjoie o seu grito de guerra — o grito que fazia tremer os sarracenos. Montjoie! Montjoie! Olha só, paulista, eu grito e os transeuntes param para olhar. Ficam rindo, os idiotas. Que sabem de Rolando? Rolando, que na batalha só fez soar sua trompa, pedindo socorro a Carlos Magno, quando já não havia esperança? Rolando que combateu até a morte em Roncevaux?” (p. 16)

E a tia declamando:

“Roncevaux, Roncevaux
dans ta sombre valée
l’ombre du grand Rolland
n’est donc pas consolée?” (idem)

Esta mesma tia é quem legará ao cavaleiro dos pampas uma das duas espadas da família e com ela o herói, vivendo já o inferno dos que são duplamente deserdados (dos acontecimentos presentes, por alienação, e da classe social, por impureza de origem) acomete diante de um velhinho, veterano de revoluções e seu companheiro de albergue, contra a barata que passeia na sujeira de seu colchão:

“Movendo-me com cuidado, apanhei a espada, desembainhei-a. O velho abriu os olhos, assustado. Fiz-lhe sinal que não se movesse. E então, num único golpe poderoso, cortei a barata em duas. Cortei a barata, cortei o colchão, rachei o lastro. Que espada, paulista! Que braço a empunhava! As metades da barata, as meias-baratas mexiam-se ainda. Esmaguei-as com as botas.” (p. 164)

A isto se reduz o heroísmo de Mário Picucha. Mas que assim reduzido oferece a duplicidade tragicômica de seu destino: das alturas idealizadas de um mundo fixado por padrões de nobreza (ainda que falsa) às negras profundezas para onde é expulso pelo pecado que não foi cometido senão pela força pessoal do mito e pelo jogo complexo dos símbolos. Aqui, como em outras de suas obras, a natureza não é nem aliada nem inimiga, mas um universo de significações e desígnios que esconde atrás

de seu silêncio a voz misteriosa de deuses que falam por enigmas, de cuja decifração, ou não, depende a salvação ou a perdição definitiva do homem.

Se há algo característico dos heróis desse universo dualista, em que o céu e o inferno se completam como metades do mesmo imobilismo, esse traço deve ser buscado, ainda que isto seja paradoxal, nas perambulações quixotescas das personagens, que incluem desde as grandes travessias marítimas que as transportam do paraíso de suaves colinas para a penitência de um cotidiano de trabalho e produção, até o ritmo pendular que formaliza concretamente, nos romances, os hábitos e os métodos de seus comportamentos extremados, mas contínuos:

“Deves estar notando, paulista, que no decorrer desta história eu subi e desci lombas muitas vezes, certo? Mas é assim mesmo, paulista, Porto Alegre é uma cidade acidentada. Depois de falar com o servente ainda uma vez subi a Lomba do Sétimo — e mais rápido do que nunca.” (p. 173)

Da mesma maneira pode-se entender as correrias de Raquel no volante de seu carro, de um lado para o outro de Porto Alegre, em *Os Deuses de Raquel*, as carreiras de Joel no sobe-desce morros a bordo do gabinete dentário ambulante, em *A Guerra no Bom Fim*, ou a microscópica viagem de Marcos, em *O Ciclo das Águas*, a pesquisar nas águas podres de um córrego da favela da Vila Santa Luzia a grande origem mitológica da vida.

Neste último romance a metáfora é clara. Marcos atravessa com um instrumento técnico de abordagem da natureza, o microscópio, o plano das relações profissionais que ele estabelece, para mergulhar no plano mítico da decifração do enigma de sua existência. O que Marcos busca na realidade social que caracteriza a favela, que se nutre do riacho e ao mesmo tempo alimenta a sua contaminação (“Por que a água aqui é limpa e mais adiante não é?”) (p. 53), é o fundamento mítico de sua origem, é a sereia devoradora de larvas e micróbios, é o abajur com suporte em forma de sereia que sua mãe transportou de um bordel de luxo de Paris, desde a noite em que percebeu o logro de seu casamento com Mên dele, quando foi definitivamente iniciada nas artes profissionais do

amor. Marcos é, assim, um Ulisses imobilizado pela obsessão de si mesmo e terminará, depois de todas as peripécias de gabinete em que conseguiu, enfim, evitar ser devorado pela sereia, com o estigma de seu sedentarismo: a prisão de ventre.

A mãe acabará num asilo de velhos, espécie de hospício, incapaz de reconhecer até mesmo o seu maior inimigo, a quem sempre desejou matar, e que, velho e cego, ali também está internado. Esther faz, assim, ao longo do romance, o trajeto que a conduz do alto de amenas colinas na Polônia para o aprisionamento de um hospício em Porto Alegre.

Não é diferente o que se passa com seu filho, já que aprofundando-se na pesquisa das águas que infectam o intestino do mundo, acabará ele mesmo contraindo a infecção de seu objeto e compreendendo, enfim, que o sentido das coisas está fixado num movimento cíclico de que o ciclo das águas é um símbolo privilegiado. As chuvas, as fontes, os rios e os mares nascem, repetem-se e morrem, como a esfinge que, uma vez decifrado o enigma que a constitui, se consome na continuidade da própria decifração.

Na obra de Scliar é sempre entre dois mundos simbolicamente estáticos que se move o homem. O processo que caracteriza o movimento que vai de um a outro é um *continuum*, cujo rompimento se anuncia a cada passo, no nível do conteúdo, pelo distanciamento das situações míticas originais de onde partem as personagens, mas cuja concretização acaba sendo sempre adiada, pelo reencontro, num outro plano, do oposto complementar que arredonda e fecha o mito.

Neste sentido, é possível entender que não só a paródia e a ironia são os únicos traços característicos do estilo de Scliar, mas que com eles conviva, de modo estranhamente exuberante, um tique poético capaz de se manifestar, de forma poderosamente compreensiva, até mesmo diante dos momentos mais terríveis de miséria humana, quando só a ironia e o humor oferecem condições de integridade crítica e reflexiva.

Entre esses dois mundos, a consciência do indivíduo é meramente cronológica e anedótica: o tempo transcorre na

seqüência de números e datas e os acontecimentos sucedem-se juntos, mas desarticulados. Compreende-se, então, a forma de composição dos capítulos, por exemplo, de *Mês de Cães Danados*, onde o narrador-personagem registra a história pelo expediente individualista e alienado do diário e amontoa notícias de jornal em que constam desde a projeção de problemas particulares, como a sua impotência sexual, até fofocas sociais e fatos políticos.

O que pode ser encontrado entre os símbolos da fixação desses dois mundos é o procedimento formal de sua constituição. Entre eles não há nada, já que são, na realidade, contíguos e contínuos. Portanto, se alguma coisa aí existe, como procedimento de passagem de um para o outro, deverá ser algo que funcione como condição de sua própria reprodução e que esteja, entre parênteses, suspenso como explicação possível. Espécie de monstro que se autodevora e de cujos excrementos se refaz ciclicamente.

Entre os romances de Moacyr Scliar está (*O Ciclo das Águas*). Não é, evidentemente, aleatório o uso dos parênteses que integram o título deste romance, e muito menos o fato de que o seu fim seja também o seu recomeço, pois é pelo título que ele termina. Estar assim entre parênteses poderá, então, significar estar para os outros romances como um duplo onde cada um se repete e se reproduz, à sua maneira, para explicitar aquilo que ficou guardado nas entrelinhas. Metarromance? Não. Apenas uma fábula inteligente e irônica do trajeto do homem entre os símbolos de sua solidão.

Campinas, abril de 1978