

UM OLHAR FANTÁSTICO SOBRE O CENTAURO NO JARDIM

Priscila Finger do Prado¹

RESUMO: *A leitura de **O centauro no jardim**, de Moacyr Scliar, não é facilmente “digerida” pelo leitor, pois provoca certo estranhamento quanto a sua verossimilhança. O conceito de estranhamento foi abordado pela psicanálise, primeiramente por Freud, em seu **Das unheimlich** (O estranho). No campo do estruturalismo, mais precisamente na Teoria Literária, Tzvetan Todorov é o principal nome no estudo do estranho e também do fantástico na literatura. Com base nesses pressupostos teóricos, o presente estudo visa à investigação do elemento fantástico na obra **O centauro no jardim**, demarcando suas especificidades, com o objetivo de detectar o porquê desse estranhamento na leitura de tal romance.*

PALAVRAS-CHAVE: *O centauro no jardim, Moacyr Scliar, fantástico.*

ABSTRACT: *The reading of **O centauro no jardim**, by Moacyr Scliar, isn't digested easily, because it provokes some strangeness about its appearance of truth. The stranger's concept was worked by psychoanalysis, first by Freud, in his **Das unheimlich**. In Structuralism's area, more specifically in the Theory of Literature, Tvetan Todorov is the most important name in the study of the stranger and the fantastic in literature. With basis in this theory, the present study aims at to the inquiry of the fantastic element in the novel **O centauro no jardim**, delimiting its particularities, with the objective of to detect the cause of this strangeness in this novel.*

KEYWORDS: *O centauro no jardim, Moacyr Scliar, fantastic.*

Em qualquer lugar era um estranho,
via as coisas com olhos de estranho –
portanto, olhos indagadores.
Moacyr Scliar

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Moacyr Scliar é um dos grandes escritores da narrativa brasileira atual, com várias de suas obras premiadas, nacional e internacionalmente².

1 Universidade Federal de Santa Maria. Acadêmica do Curso de Letras. Bolsista PIBIC pelo projeto “Um olhar fantástico sobre **O centauro no jardim**”, orientado pela Profa. Dra. Ceres Helena Ziegler Bevilaqua.

2 “Ao consagrar-se enquanto escritor passa a participar em congressos, conferências em nível internacional. Foi precisamente a publicação dos seus romances nos Estados Unidos; França; Alemanha; Espanha; Portugal; Suécia; Argentina; Colômbia; Israel, e outros países, que permitiu Moacyr obter prêmios de louvor no Brasil, tais como: Prêmio *Joaquim Manuel de Macedo* (1974); Prêmio *Érico Veríssimo* (1976); Prêmio *Cidade de Porto Alegre* (1976); Prêmio *Guimarães Rosa* (1977); Prêmio *Brasília* (1977); Prêmio *Jabuti* (1988 - 1993)”.

CORREIA, Patrícia. *Moacyr Scliar: imagens do judaísmo na cultura brasileira*. In. Revista Lusófona de Ciência das Religiões. Número atual - Ano IV - 2005 n.7/8. disponível em: <http://cienciareligioes.ulusofona.pt/revista_ciencia%20das%20religioes_parteIII.htm> Acesso em: 30 ago. 2006.

Scliar é gaúcho, é judeu e é médico, assim seus romances parecem sempre voltados para esses temas. Ele reforçou o enfoque na cidade de Porto Alegre, já trabalhado por escritores como Érico Veríssimo e Dyonélio Machado; destacou o judeu como um protagonista em potencial, também na narrativa ficcional brasileira, além de trazer para a ficção literária um pouco do universo da medicina, seja pelas doenças que afetam suas personagens, seja pela figura do médico colocada em questão.

Dentro do conjunto de sua obra, é interessante destacar **O centauro no jardim**, considerada uma dentre as cem melhores obras do mundo com temática judaica pelo National Yiddish Book Center, dos Estados Unidos. Nessa obra, pode-se notar a presença de nuances do fantástico, além do mitologismo, ou seja, a existência de elementos mitológicos, para aludir a problemáticas humanas que permanecem na contemporaneidade, desde os primórdios da existência humana. Por tudo isso, destaca-se a importância dessa obra e de seu escritor no conjunto das obras produzidas no Brasil, num período denominado Contemporâneo, e que começou por volta dos anos 70.

1. O CENTAURO E A CRÍTICA

Para a entrada no quesito da crítica, acredita-se interessante, primeiramente, destacar o que se entende por crítica e como ela aparece. O vocábulo “crítica”, segundo o **Dicionário Aurélio** (1975:403), pode significar tanto “a arte ou faculdade de julgar produções de caráter literário, artístico ou científico”, como “o conjunto daqueles que exercem a crítica”. Assim, em literatura, a crítica se liga a trabalhos de autores que se dedicam à análise de escritores literários, a fim de destacar suas especificidades e alertar para a qualidade ou não do trabalho desses escritores. Geralmente se encontra em artigos jornalísticos, prefácios de obras ou obras específicas de crítica e interpretação. A crítica, por mais que tente a imparcialidade e a objetividade, não perde a subjetividade que lhe é peculiar, por se tratar de uma escolha, de um gosto pessoal subjacente. A contemplação do belo tende para uma visão mais universal, mas nem por isso escapa do individual que lhe deu origem. Daí vem a diferença, que costuma aparecer nas críticas de diferentes autores, sobre uma dada obra. É bom lembrar que a crítica que se pretende apresentar nesse trabalho, sobre a obra de Scliar, não se restringe ao romance **O centauro no jardim**, devido ao acesso restrito à fortuna crítica do mesmo, que talvez se dê pela sua contemporaneidade, ou seja, pela dificuldade em se olhar criticamente para uma obra contemporânea, de forma que, com frequência, encontra-se a presença da atualidade, em obras críticas, com a simples citação de nomes, obras e características principais.

Assim, destacaram-se, para este trabalho, os textos críticos de Flávio Loureiro Chaves, e de Ceres Bevilaqua, porém são apontados alguns comentários de outros importantes críticos brasileiros, para que se possa notar a imagem dominante que percorre a obra de Moacyr Scliar perante a crítica literária no Brasil.

Alfredo Bosi (1994:436) dedica duas linhas de seu texto, sobre a ficção entre os anos 70 e 90, destacando a obra de Scliar por *sua bela reconstrução das figuras judaicas de Porto Alegre*; Massaud Moisés (2004:591) aponta para a filiação de Scliar à corrente do realismo mágico ou fantástico das literaturas latino-americanas, desde a década de setenta, restringindo, porém, sua análise a sua produção de contos; Sergius Gonzaga (2001:264) ressalta a obra de Scliar como um reflexo da crise *tanto do mundo judaico de Porto Alegre, quanto da sociedade brasileira como um todo*; Cora Rónai³, em comentário à Folha de São Paulo, refere-se à temática de **O centauro no jardim**, de modo a expandi-la. De forma que, para ela, ser centauro e ter de sacrificar peculiaridades é uma característica de todos, judeus ou não judeus, pois a sociedade condena a originalidade. Regina Zilberman⁴, em artigo para *O Estado de São Paulo*, aponta uma relação entre o protagonista e a obra, assim como entre a literatura e a sociedade na qual se insere. Para ela

a natureza do centauro passa do protagonista ao todo da obra, evidenciando sua natureza; e assegura que, se a sociedade é a zona onde o homem negocia sua espontaneidade e autonomia, a literatura é o setor onde estas podem ser restauradas, à medida em que se efetiva uma crítica social e a exposição de uma utopia mágica.

Passando aos textos trabalhados, destaca-se que, o primeiro, de Chaves, opta por uma crítica/ análise mais geral da obra de Scliar, não focalizando especificamente no romance proposto para esse trabalho; e o segundo, de Bevilaqua, fixa-se principalmente no romance, destacando tanto aspectos formais, quanto aspectos temáticos.

Do texto de Chaves (1984:75), é interessante destacar a divisão que ele faz da obra de Scliar. Para ele, a primeira fase do autor focaliza o judeu expatriado do Bom Fim, em Porto Alegre, o qual contempla, por um lado, uma tradição milenar que o acompanha e, por outro, o presente áspero que muitas vezes sufoca essa herança cultural. A essa fase, pertencem os romances **A guerra no Bonfim** (1972), **O exército de um homem só** (1973) e **Os deuses de Raquel** (1975). À segunda fase do autor, pertencem obras como **O ciclo das águas** (1975), **Mês de cães danados** (1977) e **Os voluntários** (1979). Em tal fase se verifica, segundo Chaves

3 RÓNAI, Cora. In. *Folha de São Paulo*. apud **O centauro no jardim**. Porto Alegre: L & PM, 1997.

4 ZILBERMAN, Regina. In. *O Estado de São Paulo*. apud **O centauro no jardim**. Porto Alegre: L & PM, 1997.

(1984:76), *um sensível alargamento da visão do mundo privilegiada pelo autor e uma espécie de interseção entre a temática do judeu na diáspora e a leitura da História brasileira contemporânea*. Chaves, apontando um conceito de T.S Eliot sobre o *novo* na literatura, o qual supõe, simultaneamente, uma síntese e uma ultrapassagem do passado, destaca a ficção de Scliar como uma profunda renovação da linhagem de narradores urbanos da Literatura Brasileira. A última fase, ainda segundo Chaves (1984:77) seria aquela que abrange a produção a partir de romances como **O centauro no jardim** (1980) e **A estranha nação de Rafael Mendes** (1983).

Numa acepção geral da produção de romances e novelas de Moacyr Scliar, Chaves (1984:78) destaca o caráter *de ilusão* dessa narrativa, já que às personagens não cabe a potencialidade de agir ou modificar o espaço oferecido (*real*), caracterizando um *fatalismo originário* que preside o funcionamento da engrenagem social.

Fazendo a arqueologia do microcosmo judeu ancorado no Bom Fim, empreendendo a sátira da família burguesa ou ampliando a perspectiva para traçar a crítica da sociedade brasileira atual, a visão do *mundo* de Scliar possui suas marcas de identidade. Em qualquer dos casos, por qualquer lado que se leiam estas narrativas de múltiplos significados, a existência se oferece como farsa na seqüência dos paradoxos entre o passado e o presente, o indivíduo e o espaço reificado, o ideal e as ilusões (1984:78).

Chaves ainda ressalta o recurso ao fantástico que, não raro, aparece nos romances scliarianos, de forma a abrir um espaço para o sonho, a alucinação ou o gesto insólito causador de uma *fratura da realidade*. Apesar disso, Chaves classifica a obra de Scliar como pertencente a uma linhagem realista, mas de um *realismo integral* que admite precisamente aquilo que a realidade contém de mágico, onírico ou irreal.

Já Bevilaqua (1990:115) caracteriza **O centauro no jardim** como uma obra centrada no social, mais precisamente na angústia do homem da sociedade contemporânea. Aponta para uma não-continuidade desta obra para com a vertente tradicional da poesia rio-grandense, de exaltação do gaúcho e dos pampas. Ela lembra que, mesmo a narrativa se passando no Rio Grande do Sul, e a figura do centauro se misturar à do gaúcho como homem livre a andar nos pampas, o destaque da obra está na *reflexão sobre a condição humana, mais precisamente a condição judaica, do filho de judeu em terra estranha* (1990:115). A autora destaca a presença do elemento fantástico, como forma de exprimir a diferença e a ânsia de liberdade do judeu, *o instinto selvagem, que todos temos, está sempre presente no desejo de galopar, correr campo, mundo afora* (1990:116).

Embora a condição judaica seja uma constante na crítica à obra de Scliar, existem outros elementos que são reiterados nos apontes e análises

dos autores citados, como, por exemplo, a preocupação com o social, com a amostragem dos problemas e inquietações do homem contemporâneo, os quais independem da condição judaica. O homem se vê, muitas vezes, esmagado pelo consumismo, pelo tecnologismo e pela solidão que advém de um individualismo gritante que percorre a atualidade. O elemento fantástico na obra scliariana também se faz notório. Este é fruto de, na expressão de Chaves, um *realismo integral*, que só consegue captar a realidade, na medida em que se abstrai um pouco dela. Também poderia ser destacado o novo enfoque dado a cidade de Porto Alegre, a qual já havia entrado para o imaginário literário da literatura rio-grandense com a obra de Érico Veríssimo e, indiretamente, com a obra de Dyonélio Machado. Porto Alegre é vista agora através de seus bairros, principalmente o Bom Fim, através da comunidade judaica que o compõe.

Já o elemento “centauro” é caracterizado, pelos críticos, como uma forma de tentar explicar o lugar do judeu no mundo ocidental, mais precisamente no estado brasileiro do Rio Grande do Sul. Por representar forças naturais e desenfreadas, o centauro caracteriza o desejo do judeu de liberdade das opressões sociais, e, por representar um ser híbrido, aponta para a duplicidade do elemento judeu na sociedade, que é de tradição e de modernidade, de divino e de humano, de escolha e de perseguição.

2. APRESENTAÇÃO DO CENTAURO

A narrativa apresenta-se através de duas vozes, principalmente, as quais narram os mesmos fatos sob perspectivas diversas e até excludentes. Essas vozes pertencem a Guedali, voz dominante na narrativa, e a Tita, a qual só apresenta sua versão dos fatos no último capítulo do romance. Este tem seu início e fim no mesmo espaço, numa espécie de ciclo. O desenvolvimento da trama rememora, através da voz de Guedali, outros espaços e outros acontecimentos do passado. Assim, pode-se dizer que há uma diferença quanto ao tempo da narrativa: o enunciado aponta para um tempo passado, o qual se organiza pela rememoração do protagonista, e a enunciação retoma o presente das personagens, quando estas se encontram reunidas no restaurante tunisino *Jardim das delícias*.

Guedali se encontra no restaurante com sua mulher e seus amigos, a fim de comemorar seus trinta e oito anos e, ao avistar um garçom árabe, passa a rememorar pedaços de seu passado, primeiramente lembrando fatos dispersos, depois, organizando-os, a partir de uma visão um pouco distorcida. Ele passa a relatar como nasceu centauro, numa fazenda no interior do Rio Grande do Sul; como galopou pelos campos do sul; fala de seus amores frustrados; de como conheceu Tita e de como se amaram instantaneamente; conta como foi a cirurgia para deixarem de ser centauros,

num processo simbólico de castração de suas peculiaridades; enfim, relata como chegou à tranqüilidade do momento da enunciação.

A narrativa de Tita não possui centauros, nem galopes. Fala de um menino judeu, que nasce no interior do Rio Grande do Sul, com pés eqüinos (motivo pelo qual tem de usar botas ortopédicas), que cresce galopando no campo e que se recusa a freqüentar a escola, apesar de ser muito inteligente. Fala de um judeu com decepções amorosas, como qualquer outro homem e que, ao encontrar Tita, adquire uma melhor aceitação de si, mas que, devido a problemas neurológicos, passa a ter alucinações e a se julgar centauro, motivo pelo qual vai ao Marrocos, a fim de ser cirurgiado.

A narrativa encerra, assim, com uma dupla visão dos fatos, sendo que a aceitação de uma como verdadeira exclui a aceitação da outra, de forma que, ou tem-se um fato estranho em meio a uma realidade empírica, e dessa forma, uma situação não aceitável diante das leis do real; ou tem-se uma situação dentro da normalidade do real, provocada por uma ilusão de sentidos – no caso de Guedali, uma doença neurológica.

3. A CONDIÇÃO JUDAICA E O CENTAURO NO JARDIM

No romance de Scliar, há uma apropriação de elementos da mitologia e do fantástico para trazer à tona a problemática judaica e a relação de amor e ódio dos judeus com o seu deus, que os *escolhe*, mas que também os faz passar por muitas provações, algumas delas aterrorizantes; e também consigo próprios, sentimento esse gerado pelo que Sartre (1995:8-9) denomina “anti-semitismo judaico”, ou seja, o medo que o judeu tem de agir ou pensar como judeu.

O judaísmo, nesse romance, aparece não como uma posição religiosa unicamente, mas, e principalmente, como uma condição em si. Nas palavras de Scliar, em sua obra **A condição judaica**, o judaísmo é “uma situação dinâmica, resultante do relacionamento de um grupo humano com outros grupos humanos, em diferentes épocas e em diferentes circunstâncias econômicas, políticas, sociais e culturais” (1985:3).

A condição judaica envolve o judeu, sua identidade, seu humor, entre terno e desesperado, sua posição de contestação perante o mundo, sua posição perante si mesmo, por vezes de negação, mas também a posição do outro em relação ao judeu e da idéia construída em torno do judaísmo. Sartre (1995:13) defende a opinião de que “é o anti-semita que faz o judeu”, ou seja, que a idéia que dele se faz é que determina a atitude em relação a ele. De forma que, durante muito tempo – e talvez ainda hoje permaneçam resquícios dessa atitude – o judeu foi, na expressão de Sartre, “o depositário do mal”, de forma que, passaram a constituir um grupo humano errante, dono de uma história sem um referencial territorial único. O lugar do

judeu era todo o mundo e, ao mesmo tempo, um lugar de ninguém. Tal situação fez com que se criasse uma inquietude típica, demonstrada pelo pensamento contestador de judeus como Spinoza, Marx, Freud, entre outros, caracterizando o “modo de pensar judaico”, que, para Sartre (1995), identifica-se pelo fato de que “os judeus estão sempre dissecando, sempre analisando, incansavelmente, sem jamais descansar na misericórdia da síntese. Trata-se de um caráter étnico”. O fato de ser sempre um estranho em território alheio, fez com que o judeu assumisse tal posição, vivendo entre desconfiado e assustado, suscetível a *paranóias*: “Aliás, a neurose é a doença judaica no Ocidente do século XX, como a histeria era a enfermidade das mulheres vitorianas e a melancolia, a doença inglesa do século XVIII” (Scliar, 1987:69-70).

N´**O centauro no jardim**, essa condição judaica se faz presente pelo pai de Guedali, que quer provar aos *góim* que é igual a todos os outros povos, tentando, de certa forma, apagar-se para se integrar; em Tita, que apaga sua história como centaura ao relatar à amiga sua vida com Guedali; entre outros; e também em Guedali que não assume sua condição de centauro, mas que, ao descaracterizar-se como tal, também não se encontra plenamente.

Guedali, tendo nascido judeu, nunca o consegue assumir tranquilamente, o que, em parte, pode ter sido o elemento gerador de sua doença neurológica, fator pelo qual, segundo Tita, faz com que se imagine centauro, por se identificar com este ser mitológico.

Assim, tem-se Guedali, o protagonista de **O centauro no jardim**, judeu e nascido no Rio Grande do Sul, portanto duplamente centauro. Lembrando-se que este é um ser mitológico que, à exceção do sábio Quíron, tem sua imagem associada às forças naturais desenfreadas⁵. Metade homem, metade cavalo; metade força, metade sensibilidade. Um ser híbrido, composto paradoxal e anomalmente, por isso também, representando a imagem do estranho, do monstruoso, entre humano e cavalo, entre *góim* e judeu, ou seja, entre incluso e marginalizado à sociedade.

Por isso tudo, pode-se dizer que o judeu seria também uma espécie de ser híbrido, à medida que, sendo escolhido, é também perseguido, chegando a desconhecer um único lugar como seu, tendo de adotar um andar errante pelo mundo e uma espécie de não-destino. Da mesma maneira que a figura do gaúcho foi, durante muito tempo, associada a do centauro, mas aqui não por uma sua identificação com o ser híbrido, mas pelo fato mesmo da harmonia, da forte ligação do homem rio-grandense com o cavalo, na lida campeira, que quase chega a uma fusão: o gaúcho é *o centauro dos pampas*.

5 <http://pt.wikipedia.org/wiki/centauro>. Acesso em 30 ago. 2006.

Por tudo isso, dois são os caminhos a ser tomados para se pensar o judeu como centauro, um leva ao território do fantástico e seus avizinhadors, como um elemento causador de estranheza, diante de leis que confirmam a realidade empírica; e outro, é ler o romance como uma estrutura do mitologismo, elemento narrativo que alcançou seu auge no início do século XX, e que traz o mito para especificar uma situação que rememora a situação humana como um todo, de certa forma, atemporal, por se repetir apenas havendo homens a conviverem entre si.

4. O FANTÁSTICO E SEUS LIMITES TERRITORIAIS: O ESTRANHO E A LITERATURA

O tema do “estranho”, segundo Freud, recebeu, até a data de publicação de seu texto (1919), pouca atenção, tanto por parte dos psicanalistas, como por parte dos esteticistas em geral. Para Freud, o estudo desse tema se apresenta como algo extremamente importante, devido ao fato de que seu sentido nem sempre é claramente definível, embora se saiba que o “estranho” relaciona-se com o que é assustador, com o que provoca medo, por ser diferente.

Para edificar o estudo sobre esse tema, Freud lança mão da história do termo “estranho”, em especial na língua alemã. Segundo o autor, “a palavra alemã ‘*unheimlich*’ é obviamente o oposto de ‘*heimlich*’ [‘doméstico’], ‘*heimisch*’ [‘nativo’] – o oposto do que é familiar; e somos tentados a concluir que aquilo que é ‘estranho’ é assustador precisamente por que *não* é familiar.” (1976:277) Porém, ao buscar os vários matizes de significados da palavra ‘*heimlich*’, Freud encontra um que se assemelha ao significado de seu oposto, ‘*unheimlich*’: “assim, o que é *heimlich* vem a ser *unheimlich*” (1976: 282), de modo que, “por um lado significa o que é familiar e agradável e, por outro, o que está oculto e se mantém fora da vista” (*idem: ibidem*).

Freud utiliza-se ainda de um estudo anterior sobre o estranho, de autoria de Jentsch (1906), que destaca a incerteza de animação de um ser como um fator decisivo na criação de efeitos de estranho. Como exemplo, Jentsch destaca a obra fantástica de E. T. A. Hoffmann, “o mestre incomparável do estranho na literatura”, na opinião de Freud (1976: 292). Convém lembrar que, para Freud, tem-se um efeito de estranho, quando a distinção entre imaginação e realidade é extinta, ou seja, “quando algo que até então considerávamos imaginário surge diante de nós na realidade, ou quando um símbolo assume as plenas funções da coisa que simboliza, e assim, por diante” (1976:304).

Podem-se distinguir, com a leitura do texto freudiano, três perspectivas para o estranho: a realista, a psicanalítica e a literária. A primeira aponta para um acontecimento, até então considerado imaginário, que

acontece na realidade; a segunda constitui-se por algo que é familiar, mas que se alienou da mente por um processo de repressão e que, ao retornar a uma situação real, provoca estranhamento; e a última destaca uma situação em que o escritor, mesmo não necessitando submeter seu conteúdo a um teste de realidade, opta por produzir um mundo de realidade comum, na qual um fato considerado imaginário se realize e passe a constituir um objeto de estranhamento no leitor e, por vezes, até nas próprias personagens.

Ao destacar o estranho na literatura, Freud destaca o caráter mais fértil de seu estranho, do que o da vida real, até porque o reino da fantasia não depende da submissão de seu conteúdo ao teste de realidade. Assim, é possível, por exemplo, aceitar as contradições quanto ao estranho, que são trazidas com os contos de fadas, porque, desde o início desse tipo de narrativa, o mundo da realidade é abandonado.

Se com Freud, tem-se uma perspectiva psicanalítica do estudo do estranho, mesmo quando este se apropria de temas da literatura, Tzvetan Todorov vai apresentar, em sua **Introdução à literatura fantástica** (1975), o estranho como um tema da teoria literária, o qual vai avizinhar-se do tema do fantástico e do tema do maravilhoso.

Todorov, quando pensa uma literatura fantástica, refere-se a um gênero literário específico. Gênero que se constitui diante de uma hesitação entre a realidade conhecida e uma realidade de leis que divergem do mundo, por assim dizer, empírico, ou seja, “o conceito de fantástico se define pois com relação aos de real e de imaginário” (1975:31). Assim, o gênero fantástico é fruto de uma hesitação que não pode ser esclarecida ao longo da narrativa, com o risco de “escorregar” ou para a narrativa do estranho, ou para a narrativa do maravilhoso, gêneros que o rodeiam, mas que o excluem, quando de sua presença. Dessa forma, segundo Todorov (1975:31),

O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural.

O fantástico, ainda segundo Todorov, é “um gênero sempre evanescente” (1975: 48), ou seja, seu foco parece estar sobre um presente contínuo, diversamente do seu vizinho estranho, que remete ao um tempo passado, de fatos já conhecidos, ou ainda do maravilhoso, que coloca seu mundo num devir, no futuro, visto que trata de fatos que poderão acontecer, mas que até o presente momento não se realizaram no mundo empírico.

Dessa forma, tem-se o estranho, quando o leitor e/ou a personagem decide pela permanência das leis da realidade, sendo possível a explicação do fenômeno estranho; e tem-se o maravilhoso, quando o leitor e/ou a

personagem opta pela admissão de novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado.

Nessa perspectiva, poder-se-ia destacar ainda as subdivisões desses três gêneros, como possibilidades de estranheza na narrativa: o fantástico estranho, uma espécie de sobrenatural explicado; o estranho puro, trazendo acontecimentos que podem ser perfeitamente explicados pelas leis da razão, porém, de alguma forma, chocantes; o fantástico-maravilhoso, no qual se tem a aceitação do natural; e ainda o maravilhoso puro, no qual a narrativa apresenta elementos sobrenaturais que não provocam nenhuma reação particular de estranheza, nem nas personagens, nem no leitor, e é nele que se enquadram os contos-de-fadas.

5. O CENTAURO NO JARDIM E A QUESTÃO DO ESTRANHAMENTO: OS CENTAUROS SÃO MUITOS, ALGUNS GALOPES NÃO CESSAM...

O judeu se permite novamente o paraíso, mais do que isso, volta a ser permitido ao judeu o direito de não ser estranho, de poder se confundir com os outros na rua, o galope parece cessar... Durante muito tempo, o judeu andou a galopar pelo mundo, errante, buscando um lugar seguro, buscando se encontrar em algum lugar. Foram centauros os judeus, durante algum bom tempo...

A questão judaica não começou com Guedali, nem terminou com o cessar do seu galope, muitos centauros continuam a percorrer mundo, ainda errantes, ainda buscando um lugar *seu* para viverem em paz.

O romance de Moacyr Scliar fala do galope de dois desses centauros, marginalizados, que buscaram seu lugar ao sol e conseguiram uma vida normal: “Agora é sem galope. Agora está tudo bem. Somos, agora, iguais a todos. Já não chamamos a atenção de ninguém. Passou a época em que éramos considerados esquisitos [...] Esquisitos, nós? Não.” (1997:10).

Assim, com a afirmação apresentada, Guedali inicia sua narração, junto a sua família e seus amigos, sentado no restaurante tunisino *Jardim das delícias*, ou seja, situação de aparente tranqüilidade. Guedali, judeu, de volta ao paraíso, novamente com um lugar no jardim das delícias, junto dos seus.

Apesar de o espaço externo sugerir normalidade e calma, o espírito de Guedali continua a se agitar. A personagem ouve ruflar de asas, surpreende-se escrevendo a frase “agora está tudo bem”, lembra de sonhos eqüinos, nos quais nascem suas inquietudes: “Nos sonhos começam as inquietudes, mas neles não terminam. Também na vigília acontecem certas coisas esquisitas, coisas que parecem mensagens inquietantes.”.

No momento da enunciação, Guedali está no restaurante tunisino, mas seu pensamento o leva a momentos passados, trazendo um enunciado

que se estende do segundo ao décimo primeiro capítulo do romance, dentre os doze capítulos existentes. Esses capítulos mudam seu foco espacial e temporalmente, e são narrados por Guedali, destacando passagens de sua experiência como centauro.

No segundo capítulo, Guedali descreve seu nascimento, o parto difícil de sua mãe, o trabalho da parteira, a reação dos seus pais e irmãos. Nesse momento, Guedali se caracteriza pela primeira vez explicitamente como um centauro.

Estou deitado sobre a mesa. Um bebê robusto, corado; choramingando, agitando as mãozinhas — uma criança normal, da cintura para cima. Da cintura para baixo: o pêlo de *cavalo*. As patas de *cavalo*. A cauda, ainda ensopada de líquido amniótico, de *cavalo*. Da cintura para baixo, sou um *cavalo*. Sou — meu pai nem sabe da existência desta entidade — um centauro. *Centauro* (1997:16).

Caracterizando-se como um centauro, Guedali narra, a partir daí, sua vivência como centauro, suas dificuldades nos relacionamentos com as pessoas, a cirurgia a que foi submetido para deixar de ser centauro e a adaptação à vida de humano, de ex-centauro. Guedali representa aquilo que Moacyr Scliar, em sua obra **A condição judaica** (1985:6), denomina “desamparo judaico”, ou seja, “a ancestral sensação de terra estranha, da catástrofe iminente”, Guedali se inquieta por ser centauro, por ser diferente, busca a adaptação ao mundo dos *góim*, busca ser um outro.

Dessa forma, tem-se a inclusão na sociedade como uma poda de si mesmo, estar em sociedade é pertencer a uma unidade (nem que seja ilusória). Com isso, tem-se o cessar do galope de Guedali e Tita como uma situação dupla, ao mesmo tempo positiva e negativa: integrar-se quer dizer anular partes de si para conviver com o outro e o fato de parar o galope paralelo para aderir ao andar coletivo, não garante o cessar do galope interno e nem dos vôos dos cavalos alados: “se as asas ruflam lá fora, acima da alta palmeira que se avista pela janela – não sei, não dá pra ouvir” (2004: 8).

Pela leitura do último capítulo, pode-se perceber que o cessar do galope não se dá da mesma forma para Guedali e Tita, nem a aceitação do existir desse galope e talvez nem o próprio cessar, visto que as vozes das personagens se cruzam, mas não se complementam. Pelo contrário, contradizem-se, negam-se. Tita nega seu passado centauro, à medida que Guedali assume-se como um ex-centauro. A partir disso, duas conclusões podem ser tiradas, ou Tita aceitou melhor sua condição desde o início, de modo a, com a cirurgia, ter posto fim ao seu desajuste com o meio, ou a personagem nega sua condição, exatamente por não tê-la aceito, por negá-la, por tentar apagá-la como um mal a ser extinto: esquecer que foi centauro para sofrer menos a adaptação. Seja uma ou outra, a posição de Guedali é a

mesma, de indiferença quanto ao discurso de Tita, que julga falso, mas verossímil:

Por mim, pode contar a história como quiser. O Guedali de quem fala me é tão irreal quanto o seria um centauro para qualquer pessoa. A história que Tita narra, contudo é bem verossímil: não há centauros nas cenas eqüestres que descreve. Há um menino nascendo no interior do município de Quatro Irmãos, Rio Grande do Sul; mas nenhum cavalo alado voa sobre a casa de madeira no momento do parto (1997:214).

O discurso nesse capítulo é entremeadado pelas vozes de Tita e Guedali, de maneira não regular. Por vezes, Guedali apresenta o discurso da mulher indiretamente, por vezes ela toma o discurso direto e ele o recorta de comentários. Os recortes diretos de Guedali dentro do discurso de Tita são anunciados por parênteses, que diferenciam as vozes. Há, nesses momentos, o entrecruzamento de um discurso real e de um discurso, por assim dizer, sobrenatural, de referente diverso do mundo empírico, onde é possível a existência de centauros junto a humanos, tanto em ambientes rurais, quanto urbanos, em espaços que remetem a lugares empíricos⁶, em datas de um passado não muito distante (1935-1973) e, inclusive a personagens históricos (Barão Hirsch).

Por tudo isso, a narrativa de **O centauro no jardim** causa estranheza. Guedali tem a certeza de sua condição de centauro, mesmo pós-cirurgiado, e Tita, tem a certeza de seu discurso sobre judeus, cavalos, Guedali com problemas neurológicos que o levaram a uma cirurgia no Marrocos. Certezas que se entrecruzam e formam um leitor que é só incerteza. Onde a verdade? Onde a ilusão? A que categoria de estranho nos propõe o romance?

Lembrando-se a perspectiva freudiana, de que, na literatura, o estranho é um artifício do autor que, “nos ilude quando promete dar-nos a pura verdade e, no final, excede essa verdade” (1976:312), pode-se concluir que, no romance, o estranho se faz presente, porque, na realidade empírica, centauros não ultrapassam os limites do mito, não convivem, ao menos contemporaneamente, com humanos, nem podem nascer destes, nem mesmo gerar filhos humanos.

Já na perspectiva de Todorov, uma perspectiva voltada à literatura propriamente, a questão é um pouco mais complicada: se aceitarmos a possibilidade da existência da entidade mitológica do centauro, num ambiente próximo ao real, num tempo equivalente ao real, estaríamos

6 A Jewish Colonization Association, criada com o apoio do Barão Hirsch, em 1891, inaugurou uma colônia, denominada Quatro Irmãos, com quase mil hectares, no Rio Grande do Sul, nos atuais municípios de Erechim e Getúlio Vargas. CORREIA, Patrícia. *Moacyr Scliar: imagens do judaísmo na cultura brasileira*.

entrando no plano do maravilhoso e o discurso de Tita seria apenas uma *desculpa* para parecer pertencente ao mundo real. Porém esta alternativa pode ser excluída, devido ao fato de Tita não aceitar o acontecimento e buscar uma outra explicação, ou seja, o fato de uma das personagens não aceitar o maravilhoso e ser guiada pelas leis naturais, implica a saída do maravilhoso como gênero.

A segunda hipótese seria a de, diante de tal acontecimento, permanecer a dúvida entre o real e o sobrenatural, e assim, ter-se a ocorrência do fantástico. No entanto, essa possibilidade também é refutável, uma vez que só Guedali insiste em sua história de centauros, e mesmo esse, ao fim da narrativa e ao longo dessa, lança inúmeras alusões a elementos eqüinos, mas destacando em muitas delas a comparação, que por possuir apenas a função de comparar mundos paralelos, acaba por não mesclá-los, por deixá-los distantes. Além disso, a narrativa de Tita alude a uma doença neurológica de Guedali, a qual, segundo as leis naturais, explicaria todos os fatos citados por Guedali como frutos de sua imaginação, como frutos de alucinações.

A opção mais acertada então, numa perspectiva todoroviana, seria classificar a narrativa como estranha, de forma que, mesmo o discurso de Guedali trazendo elementos de estranheza para o leitor e para as personagens, essa estranheza seria produzida por sua imaginação de doente neurológico e, considerando as leis do mundo real, nada de fantástico teria ocorrido.

REFERÊNCIAS

- BEVILÁQUA, Ceres H. Ziegler. *O centauro no jardim*. In. *Letras 90*. Santa Maria: ABL, 1990.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CHAVES, Flavio Loureiro. *De Dyonélio a Moacyr Scliar*. In. *Matéria e invenção: ensaios de literatura*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1984.
- CORREIA, Patrícia. *Moacyr Scliar: imagens do judaísmo na cultura brasileira*. In. *Revista Lusófona de Ciência das Religiões*. Número actual - Ano IV - 2005 n.7/8. disponível em: <http://cienciareligioes.ulusofona.pt/revista_ciencia%20das%20religioes_parteIII.htm> Acesso em: 30 ago. 2006.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Dicionário Aurélio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.
- FREUD, Sigmund. *O estranho*. In. *Edição Standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud – Volume XVII (1917-1919): Uma neurose infantil e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

- GONZAGA, Sergius. *Manual de Literatura Brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2001.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 2004.
- SARTRE, Jean-Paul. *A questão judaica*. São Paulo: Ática, 1995.
- SCLIAR, Moacyr. *A condição judaica*. Porto Alegre: L & PM, 1985.
- SCLIAR, Moacyr. *O centauro no jardim*. Porto Alegre: L & PM, 1997.
- TODOROV, T. *Introdução à Literatura Fantástica*. , São Paulo: Perspectiva, 1975
- ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Colegiado do Curso de Letras — Campus de Mal. Cândido Rondon

REVISTA TRAMA

Versão eletrônica disponível na internet:
www.unioeste.br/saber