

CENTAUROS MUITO ALÉM DO JARDIM

Ana Fauri

University of Notre Dame

Dentro de mim lutam duas forças antagônicas
e profundas, um deus em mim ora exalta-se e
ora sofre. Monólogo de Quíron

To sit across the table and talk with someone
you love is itself a complex engagement. To go
to bed with someone, to carry your
conversation into the realm of the body, a
realm of insecurity and vulnerability and fear,
as well as pleasure was always fraught with the
sad evidence of how difficult it is to
understand another person and make yourself
understood.

Starting Out in the Evening
Andrew Wagner

Resumo: Este artigo analisa e compara duas representações da figura mítica do centauro em narrativas publicadas por José Saramago e Moacyr Scliar. Com grande importância estética em imagens na antiguidade grega, a percepção contemporânea destes dois autores tem a particularidade de não apenas dar relevância ao seu significado histórico, mas também

compreender como a figura do centauro em suas obras metaforiza e ecoa as relações humanas no mundo contemporâneo.

Palavras-chave: Centauro; José Saramago, Moacyr Scliar; Identidade; Relações humanas contemporâneas.

Abstract: This article analyzes and compares two representations of the mythical figure of the centaur in narratives by José Saramago and Moacyr Scliar. Having achieved great aesthetic importance in pictorial representations in Greek antiquity, the contemporary narratives of these two authors have the particularity of not only considering the centaur in its historical magnitude, but also giving clues as to how it metaphorizes and echoes human relations in the contemporary world.

Keywords: Centaur; José Saramago; Moacyr Scliar; Identity; Contemporary human relations.

Sabe-se que a figura do Centauro, esse ser fabuloso, com rosto, torso e braços de homem, garupa e patas de cavalo, constitui-se como figura de certa importância estética nas representações imagéticas e narrativas da Grécia antiga, não só na escultura, como também nas estatuetas, na cerâmica e na pintura (o que se observa, por exemplo, nas representações da relação de Nesso e Dejanira). É de se pensar, por isso, que os antigos possuíam mais do que certa familiaridade com a figura dos Centauros, constituindo eles uma parte do seu imaginário. Conforme Pierre Brunel, entretanto, na literatura greco-romana, somente de forma eventual, há alusões à fábula dos Centauros, como se pode observar em textos de Homero, Hesíodo e Virgílio. O mesmo se pode dizer em relação à psicologia ambivalente dos Centauros (o gosto pela violência, a “brutalidade” do desejo ou, ao contrário, a sabedoria de um Quíron ou de um Folo). Embora isso seja verdade, não há, no entanto, notícia de textos nos quais o Centauro estaria investido de um papel central. Na *Odisséia*, por exemplo, Ulisses vive às voltas com seres monstruosos que ocupam na narrativa uma função indispensável. Mas nem na literatura de ficção nem em outras é facultado ao Centauro a centralidade de sua presença.

Apenas mais tarde o Centauro terá um papel significativo, fora do imenso domínio literário correspondente ao mundo que o criou. Diz Philippe Heuzé que “por reinterpretções e reparações sucessivas, estará [o Centauro] sempre presente entre os

futuros leitores e espectadores. O homem do século XX sabe que Picasso o integrou ao seu bestiário imaginário” (Heuzé, 1997: 151).

A figura mítica do Centauro é, a um só tempo, moderna e “modernista”. Surgiu na França e teve repercussões na América espanhola modernista, cujos poetas, em busca de um tempo “e de um passado que não tinham, satisfaziam sua necessidade de evasão lendo os poetas franceses do séc. XIX, os quais homenageavam a Antigüidade grega que, aliás, sua vasta cultura lhes dava acesso” (Brunel, 1997: 152). Esses poetas, por sua vez, valeram-se dos mitos que, longe de se revelarem apenas decorativos, foram elementos de inspiração de sua poesia – o Centauro foi um desses.

Segundo consta, o primeiro poeta a tematizar o Centauro teria sido o escritor nicaraguense Rubén Dário, que fez dele sua figura preferida dentre os mitos antigos. O Centauro, objeto do desejo feminino, considerado como um mero impulso de natureza sexual, aparece em um dos primeiros contos de Dário, “La ninfa” (1888), bem como no poema intitulado “Colóquio de los Centauros”, de 1893, um dos melhores poemas de *Prosas Profanas*, segundo Alberto Acereda e Rigoberto Guevara, publicado em 1901 (2004: 166).

1 Modernamente, dois autores de língua portuguesa publicaram textos nos quais as personagens são representadas pela figura do Centauro. Cronologicamente, o primeiro é o escritor português José Saramago. No conto “Centauro”, do livro intitulado *Objeto Quase* (1978), Saramago cria um microcosmo no qual o último Centauro percorre a terra em busca “das montanhas viradas para o mar, as ilhas espumejantes, a infinita extensão líquida e sonora” que um dia ele perdeu (Saramago, 1984: 122). Essa circunstância é transposta para a ficção pelo poder de transfiguração que o escritor sugere: o conto não se realiza pelos parâmetros de uma realidade objetiva, fielmente transposta, mas sim pela sensibilidade e pela acentuada dose de humanidade que o escritor impõe à aventura vivida pelo Centauro: refém das ambivalências do seu tempo e da sua cultura, refletindo uma situação crítica da História contemporânea – a um só tempo geradora de conflitos íntimos e de perda de identidade.

No ano de 1980, Moacyr Scliar escreve *O Centauro no Jardim*, romance que pode ser lido sob ângulos absolutamente contraditórios, embora complementares: um deles é a filiação surrealista, já que a história que envolve a personagem Guedali Tartakowski, um Centauro, apresenta, de certa maneira, algumas características desse movimento estético. Pode-se constatar, por exemplo, nesse caso, elementos ligados à evidenciação do papel da espontaneidade, determinada pelos impulsos do inconsciente e pela incoerência, bem como a prevalência do sonho, do instinto e do desejo. Por um outro prisma, *O Centauro no Jardim* dá vezo a uma análise em que uma visão onírica e ideologicamente crítica é predominante. Embora submetida à simetria da inteligência, ela interfere lucidamente no texto, impondo a imagem do sonho à forma lógica da sua linguagem, manifestando-se com um sentido lógico, de tal modo que possibilita ao leitor passar de um universo imaginativamente arbitrário e em aparência inverossímil para um mundo de dimensões plausíveis.

Uma das circunstâncias a serem realçadas em relação às publicações, respectivamente, de José Saramago e de Moacyr Scliar, é justamente a questão da contemporaneidade da temática, situadas ambas num espaço de dois anos, explorando uma posição intelectual que é, ao mesmo tempo, uma forma de identificação existencial, a marca de uma influência marcante da imagem do Centauro na História, e um gesto decididamente reflexivo, apontando em um só momento para a estética da arte e da literatura e para a crítica ideológica do mundo contemporâneo.

A dupla natureza do Centauro, na obra desses dois escritores de língua portuguesa, é mostrada – ressalvados, naturalmente, os elementos de feição estilística – sob uma ótica semelhante: embora a vida do Centauro, em *Objeto Quase*, tenha um caráter distinto daquela vivida por Guedali Tartakowski, ambas as personagens, simbolicamente, assumem uma postura análoga: como animais, não se contentam em ter as patas fixadas ao solo; como homens, olham para o céu na busca de liberdade.

2 Costuma-se dizer que a linguagem não cria a realidade; ela seria a própria realidade. Segundo o filósofo Paul Ricoeur, a razão para tal afirmação se encontra na própria experiência de mundo do homem, visto que o teórico enfatiza o fato de ser ela lingüística e hermenêuticamente mediada. Isso significa que o modo através do qual o homem se relaciona com o mundo ao seu redor se “materializa” na linguagem, e que ela manifesta, de certa forma, o modo de compreensão dessa experiência como ser no mundo. Pode-se dizer que a linguagem organizada num discurso formaliza na palavra a própria existência, instituindo-se a partir de um sentido – o homem. A sua consciência como ser no mundo se configura, desse modo, “na” e “pela” linguagem – e a sua experiência acaba por se efetivar num dizer, num dizer-se perante o outro e perante si próprio (Ricoeur, 1992).

No plano estético, a linguagem artística, mais do que reprodutora, é, muitas vezes, produtora do real, já que, a partir do momento em que ela se instaura como signo, se insinua neste uma certa “convicção” histórica. Da perspectiva da produção literária, a linguagem se apresenta como veículo de um conhecimento estético da própria vida e das relações que ela propicia. Elaborada com o sentido de deixar lacunas com as quais outras subjetividades vão interagir, a obra de arte é “feita para dar *lugar* a essa ausência de palavras sem a qual nada teria para dizer” (Macherey, 1971: 150). A presença de seres míticos ou imaginários em textos como os de Moacyr Scliar e José Saramago apontam igualmente para o preenchimento de lacunas sobre o modo como o homem relaciona-se com o outro, metaforicamente.

Sabe-se que o estudo da literatura, mesmo quando se trata de obras ficcionais, no seu sentido mais específico, é sempre um estudo da história, à medida que as implicações sociais da análise hermenêutica fazem parte da orientação do texto ou do fato concreto, uma vez que toda obra de arte está inserida num determinado tempo e espaço. Tanto o romance como a história se valem do tempo para mostrar circunstâncias que, de outro modo, não encontrariam o devido meio de expressão.

Na obra de José Saramago, como na de Scliar, esses dados aparecem de forma a caracterizar, por um lado, a particularidade de privilegiar uma parcela da história e da cultura contemporâneas, em contraste com o mundo antigo; de outro, correspondem a uma intenção de compreender as relações empreendidas pelo homem à luz de um

panorama mais amplo – dando voz ao Outro. Assim, porque recorrem não apenas a episódios do passado português ou brasileiro, podem ser vistos, pelas associações que fazem, como a tentativa de recuperação de um “tempo perdido” que à literatura compete não só reconstituir, mas refazer. De outro ângulo, estendem-se aos limites da condição humana que busca respostas às angústias e inquietações que envolvem o homem, seu passado e o seu presente.

Nesse sentido, ambos textos apontam para *sites* de reconhecimento social e étnico, remetendo ao sujeito, à história e a ideologias discutidas ou encenadas, através de um procedimento estético que inclui da mesma forma as condições sob as quais a obra vem a ser concebida – a sua história e o seu tempo.

Como a obra literária carrega em si a cosmovisão de seu autor, sua forma de encarar o mundo, a estruturação social que o condiciona, bem como as relações sociais que o envolvem, é natural que ela manifeste os valores que tudo isso encerra. A literatura funda-se na palavra e ela é o instrumento por excelência de politização do homem. Afinal, é nessa confluência de signos vários que se entrevê a finalidade da arte: expressão do sujeito e humanização do seu universo de existência.

3 Numa relação interna de imbricamento e articulação que se manifesta para além da escrita, pode-se dizer que no conto de José Saramago, a personagem do Centauro é um ser dividido em dois mundos: um representado pela “animalidade” e o outro “pela humanidade”. Segundo Jeremy Bentham, em seu livro *The Principles of Morals and Legislation* (1988), “o direito se funda na noção de uma característica comum a seres humanos e animais, [sendo] habitual considerar que os primeiros se distinguem dos últimos pela posse da razão ou pela faculdade da linguagem”. Ora, pode-se pensar que a circunstância representada pelo Centauro, figura mediada ora pela “animalidade”, ora pela “humanidade”, se mostra no conto de Saramago de forma aparentemente neutra (Bentham, 2000: 140). Na realidade, embora a narrativa apareça fortemente marcada pelo ponto de vista crítico do escritor, o fato é que o último Centauro, sobrevivendo escondido há milhares de anos, tem plena consciência de que não conseguirá alcançar seu objetivo, que é o de voltar à Grécia, sua terra de origem.

As criaturas fantásticas, como o próprio Centauro, não mais têm lugar no espaço e no tempo contemporâneos – constituem, como tantos outros indivíduos “normais”, o que Derrida e Ricoeur referem como o Outro, o diferente ou, meramente, o não-igual. Por isso, talvez, o Centauro de Saramago (como, ainda que de forma diversa, o de Scliar) acabe sendo literalmente caçado, encurralado e impossibilitado de continuar; caindo de um penhasco e finalmente partindo-se em dois, separando homem e cavalo.

É interessante perceber que diante desse desfecho, o que fica em evidência é a noção de fronteira – a qual, para o escritor português, bem como para o brasileiro, se revela para além do discurso socialmente aceito. Parece verdade que para ambos escritores sobressai a ideia de que a noção de fronteira não é de fato fluida ou questionável – como apontam de modo geral os textos ou críticos pós-modernos. Ao contrário, ao invés de exaltar o “cinza” entre o branco e o preto, Scliar e Saramago ressaltam, antes, a sua crítica em favor daqueles que estão além do “cinza”, de um Outro “em carne e osso” que não se adapta aos limites e barreiras impostos por uma sociedade marcada por interesses individualistas, materialistas e exclusivistas.

O Centauro nesse sentido corporifica essa alteridade de modo inquestionável. Conforme aponta Linda Hutcheon, “no pós-moderno não existe dialética: a autorreflexão se mantém distinta daquilo que tradicionalmente se aceita como seu oposto. (...) O pós-moderno constitui, no mínimo, uma força problematizadora em nossa cultura atual: ele levanta questões sobre (ou torna problemáticos) o senso comum e o ‘natural’. Mas nunca oferece respostas que ultrapassem o provisório e o que é contextualmente determinado (e limitado)” (Hutcheon, 1991: 12, 13).

Pode-se afirmar que são consideravelmente flexíveis as fronteiras que Moacyr Scliar estabelece entre a condição objetiva, factual, e o fértil território da possibilidade estética em face de uma narrativa que se mostra muitas vezes inquietante e enigmática, circunstância em que realidade e fantasia se entrelaçam para assegurar o duplo significado do texto – como romance e como relato simbólico. A par de uma narrativa que conta a trajetória da família Tartakowsky da Rússia para o Brasil, Moacyr Scliar faz com que se destaquem de modo contundente questões ligadas à identidade, à memória, à ideologia,

dando voz ao discurso de um sujeito que deseja inserir-se na História – ainda que seja como o Outro, ainda que seja como destino.

Não cabe dúvida de que a narrativa protagonizada por Guedali Tartakowsky, transposta à historicidade, contém uma espécie de denúncia humanista, assim como se torna uma pequena saga, à medida que não busca estigmatizar uma ordem de coisas obscura e injusta, mas procura, sobretudo, exaltar tudo aquilo que no homem permanece de solidário, de exaltadamente compreensivo. É esse caráter de humanização temática, remontando a um só tempo à memória do povo judeu e a uma das mais arraigadas imagens da história sul-rio-grandense – a do Centauro dos Pampas – que vai impregnar as páginas de *O Centauro no Jardim*.

4 Quando entra em pauta a relação que se estabelece entre escritor e obra, sujeito e identidade, expressão pessoal e escrita literária, não se pode deixar de ter em mente a convicção de que, em todas as formas de “dizer-se” do ser humano, há a percepção de que ele se constitui tanto como “afirmação, desejo e expectativa quanto como ausência, falta e carência” (Martínez; Crespo, 1991: 189). Produto de um gesto que une num mesmo sentimento satisfação e sofrimento, o signo materializado na escrita institui-se como veículo capaz de “revelar” o ser, circunscrevendo a sua imagem no desenho da letra.

Embora o sujeito retratado pela enunciação esteja sempre à frente da sua representação sígnica, porque constantemente se atualiza no tempo e na história, ela não deixa de referir o homem na condição de liberdade com que se fixa na materialidade do signo, permitindo o afloramento de uma memória. No complexo de significações evocado pela escrita, é possível pensar que a discussão de aspectos que ligam a “palavra” ao homem remete não apenas à transitoriedade ou à permanência ontológica do ser, mas igualmente à noção de identidade e de ideologia – as quais, de certo modo, o definem diante da realidade. No entanto, o ser humano só se dá a conhecer a partir de vislumbres, num processo em constante transformação. É o signo que possibilita a revelação desse ser inscrito na história, a qual, se num dado momento, imobiliza a sua face, não deixa, contudo, de possibilitar, na sua aparente imutabilidade, muitas leituras.

O conhecimento que se pode retirar da leitura dos dois textos destacados é de certo modo muito claro. O mito do Centauro na modernidade é duplamente importante: primeiramente, porque a sua simples menção reporta à Antigüidade clássica, como todo o conhecimento que advém daí; em segundo lugar, pela relação histórica entre o homem e o cavalo. Introduzido na América pelos conquistadores espanhóis, o cavalo (e a espada) foram uma das armas de que se valeram os invasores europeus. O cavalo domesticado, civilizado, só foi conhecido na América no século XVI, com os espanhóis, os quais, ao levantarem os olhos para o céu, teriam percebido a Constelação do Centauro brilhando com o “Cruzeiro do Sul”. Conforme aponta Dorita Nouhaud:

Os índios, achando que seus olhos não eram humanos, viram encarnada na terra a figura mítica sonhada por outros homens, de cuja existência nem suspeitavam: os gregos inventaram o Centauro, os índios da América o viveram. Passamos a imaginar qual das metades, a animal ou a humana, desconcertava mais aquela gente, cujas características étnicas as distanciavam dos recém-chegados. Apesar de tudo, as quatro patas eram menos insólitas, como veremos mais tarde, do que a barba preta ou ruiva e a pele branca dessas formas desconhecidas (Nouhaud, 1997: 155).

Por outro lado, como afirma Manoelito de Ornellas, sem o cavalo, o conquistador não teria “dominado e vencido o índio, que a princípio, o julgou um ser sobrenatural, emprestando-lhe à figura de lanceiro a imagem do centauro” (Ornellas, 1956: 31). São essas duas metades, portanto – a animal e a humana, o cavalo e o homem – que hipoteticamente revelam uma “identidade” a qual, sabe-se, não está impressa nos nossos genes, mas ainda assim insiste em imiscuir-se nos gestos e na memória dos povos (Hall, 1998: 47).

5 O Centauro concebido por José Saramago é um ser absolutamente solitário e, nesse sentido, o seu dizer está igualmente em suspenso. Último sobrevivente da antiga estirpe dos homens-cavalos, participou na guerra contra os Lápitas. Vencido, passou a refugiar-se nas montanhas, até o dia fatal em que, com a proteção dos deuses, Hércules dizima seus irmãos. Havia-se acabado, então, a raça dos Centauros – com exceção dele, que Saramago faz escapar. Na fuga, no entanto, o Centauro é perseguido por um sonho recorrente, em que luta com Hércules e o vence.

O sonho repetia-se há milhares de anos e sempre nele o enlace com o herói retornava. E há milhares de anos percorria a terra com liberdade, até o momento em que o mundo se transformou, o que obrigou o Centauro a esconder-se. Outros, segundo nos conta o narrador, tiveram de fazer o mesmo: o unicórnio, os lobisomens, os homens de pés de cabra, formigas maiores do que raposas, mas menores do que cães. Durante dez gerações humanas, esse povo viveu em regiões desertas. Com a passagem do tempo, também ali a vida se tornou impossível e se dispersaram. Uns morreram, como o unicórnio; as quimeras acasalaram com os musaranhos, aparecendo, assim, os morcegos; os lobisomens introduziram-se nas cidades e aldeias; os homens de pés de cabra extinguiram-se também; as formigas foram perdendo tamanho e hoje ninguém as distingue daquelas suas irmãs que foram pequenas. O Centauro acabou por ficar sozinho (Saramago, 1984: 113-115).

A solidão do Centauro, por um momento, permite que se pense na sua profunda conexão com o homem contemporâneo – não daquele que está “incluído”, mas o seu “outro”. É evidente que o romancista, na criação da imagem, faz da sua personagem um ser pensante. Seu destino, no entanto, se resume “a caminhar e a dormir. Dormir e caminhar. (...) Comer, não precisava. E o sono só era necessário para que pudesse sonhar” (id., *ibid.*: 115). Eis aí o “humano”: o Centauro sonha. O sonho, nesse caso, oriundo da sua profunda humanidade, como todo processo vivo, é não somente uma seqüência casual, mas também um processo orientado para um fim. Mais: o sonhador está “no âmago da História” (Chevalier, 1999: 849). Ora, se o Centauro tem sonhos, ele não pode deixar de ter (também) uma identidade.

Por isso, não é aleatório o gesto de José Saramago, no qual, sugestivamente, acrescenta à narrativa uma outra “aventura” que, no plano estético, põe em pé de igualdade não só uma busca desesperada pelo mesmo sonho – seja o de Dom Quixote, seja o do Centauro –, mas também faz dessas personagens seres impossibilitados de alcançar os seus inacessíveis ideais num mundo degradado e excludente. Não só o estropeado Dom Quixote é escorraçado, mas também o Centauro, mesmo tentando vingar o destino da maltratada personagem, será rejeitado:

Milhares de aventuras, porém, são demasiadas para valerem uma só verdadeira e inesquecível aventura. Por isso, todas juntas não valeram mais do que aquela, já neste milênio último, quando no meio de um descampado árido viu um homem de lança e armadura, em cima de um mirrado cavalo, investir contra um exército de moinhos de vento. Viu o cavaleiro ser atirado ao ar e depois um outro homem baixo e gordo acorrer, aos gritos, montado num burro. Ouviu que falavam uma língua que não entendia, e depois viu-os afastarem-se, o homem magro maltratado, e o homem gordo carpindo-se, o cavalo magro coxeando, e o burro indiferente. Pensou sair-lhes ao caminho para os ajudar, mas, tornando a olhar os moinhos, foi para eles a galope, e, postado diante do primeiro, decidiu vingar o homem que fora atirado do cavalo abaixo. Na sua língua natal, gritou: “Mesmo que tivesses mais braços do que o gigante Briareu, a mim haverias de o pagar”. Todos os moinhos ficaram com as asas despedaçadas e o centauro foi perseguido até a fronteira de um outro país (Saramago, 1994: 115-16).

A partir da relação que José Saramago estabelece entre a personagem de Miguel de Cervantes, para quem a realidade é “impossível”, e a vida errante do Centauro, é possível lembrar de Ernest Laclau, segundo o qual as identidades modernas estão “deslocadas” (Laclau, 1990:40). Conforme o teórico, o mundo moderno teria “deslocado” as concepções que sustentavam a noção de totalidade no que se refere ao homem. No decorrer do tempo, uma série de eventos teria proporcionado o que Laclau chama de ruptura do conhecimento, provocando a alteração não apenas do modo como o homem entende o mundo, mas também do seu olhar para o outro e para si próprio.

Tal circunstância se deve ao impacto da obra de pensadores como Karl Marx, Sigmund Freud, Ferdinand de Saussure, Michel Foucault, além do feminismo (Hall, 1998: 34). De acordo com a teoria psicanalítica, as questões abordadas por tais teóricos, resolvidas ou mal-resolvidas, seriam a origem contraditória da identidade, o que, de acordo com Stuart Hall, pode ser entendido da seguinte forma:

A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de *uma falta* de inteireza que é ‘preenchida’ a partir do nosso *exterior*, pelas formas através das quais nós nos imaginamos ser vistos pelos *outros* (Hall, 1998: 39).

Mais do que isso, evidencia-se a idéia de que a identidade não se torna jamais um produto acabado, mas, antes, de que se vai elaborando ao longo do tempo e que continuamente se transforma. Não é à toa que se ouve dizer que “a identidade [como tantas outras questões ligadas ao sujeito] somente se torna uma questão quando está em

crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza” (Mercer, 1990: 43).

A esse respeito, há uma passagem, no conto de Saramago, que se destaca na narrativa pelo seu caráter não só acentuadamente poético, mas também transfigurador no que respeita aos valores éticos e, naturalmente, estéticos, que o narrador evidencia, e que se mostram capazes de justificar a especulação sobre a “identidade” do Centauro. É o momento em que ele vê uma mulher, depois do banho, sair do rio, completamente despida:

Muitas outras vezes o centauro vira mulheres, mas nunca assim, neste rio, com esta lua. Outras vezes vira seios oscilando, o tremor das coxas ao andar, o ponto de escuridão no centro do corpo. Outras vezes vira cabelos caindo para as costas, e mãos que os lançavam para trás, gesto tão antigo. Mas a parte que lhe cabia do mundo em que as mulheres viviam, era só a que satisfaria o cavalo, talvez, o centauro, não o homem. E foi o homem que olhou, que viu a mulher aproximar-se da roupa, foi ele que rompeu por entre os ramos, correu para ela no seu trote de cavalo e depois, ao mesmo tempo que ela gritava, a levantou nos braços (Saramago, 1994: 124).

Na precipitação da fuga, com a mulher nos braços, acuado pelos perseguidores, o Centauro se dá conta de que a mulher o protegia. Olhando para trás, percebe que os perseguidores estão longe. Segurando a mulher por baixo dos braços, olhando-a em todo o corpo, com todo o luar despindo-a, disse na sua velha língua, na língua dos bosques, dos favos de mel, das colunas brancas, do mar sonoro, do riso sobre as montanhas:

– Não me queiras mal.

Depois, devagar, pousou-a no chão. Mas a mulher não fugiu. Saíram-lhe da boca palavras que o homem foi capaz de entender:

– Tu és um centauro. Tu existes.

Pousou-lhe as duas mãos sobre o peito. As patas do cavalo tremiam. Então a mulher deitou-se e disse:

– Cobre-me (Saramago, 1994: 126).

O homem olha a mulher de cima, avançando lentamente, enquanto a sombra do cavalo cobre a mulher. O centauro, então, afasta-se e sai a galope, enquanto o homem sai gritando; seus punhos cerrados buscam a altura do céu e da lua.

A existência do Centauro, como ser fabuloso, adquire uma condição que o seu caráter lendário obscurece, não apenas na sua humanidade, mas principalmente na materialização da sua identidade – que é exposta não apenas na sua condição temporal como espacial, tanto na sua humanidade, quanto na sua animalidade, na transgressão de fronteiras, no diálogo com outros textos literários, no seu anacronismo. É preciso ressaltar, no entanto, a impressão de autenticidade que o texto narrativo propõe: na redescoberta do Centauro com *identidade* – seja a chamada “identidade lógica”, seja “identidade ontológica” – como a chamavam os filósofos antigos. Sabe-se que a noção de indivíduo, como entidade, depende de pelo menos duas instâncias – ambas relacionadas com uma terceira condição denominada “tempo” (Ricoeur: 1991:190), quais sejam, a dependência do olhar do outro e, como afirma Stuart Hall, a “impossibilidade de o indivíduo se configurar como entidade plenamente unificada, coerente e lógica durante toda uma vida” (Hall, 1998: 13).

O fragmento citado é exemplo dos referentes apontados: o homem (o Centauro) se relaciona com o mundo ao seu redor através da linguagem: quando o Centauro se dirige à mulher, desculpando-se, ele está exercendo a condição de falante: “– Não me queiras mal”. A segunda condição se materializa pelo olhar do outro. Quando a mulher, no entanto, responde-lhe: “– Tu és um centauro. Tu existes.”, ela acaba por materializar na palavra e no seu olhar de sujeito a existência do Centauro – como numa espécie de ontologia que não o diferenciaria do humano, lado a lado com a mulher.

Entretanto, na luta que o Centauro travará contra os seus adversários, a natureza será mais forte, e provocará a sua morte: “uma lâmina de pedra, inclinada no ângulo necessário, polida por milhares de anos de frio e de calor, de sol e de chuva, de vento e neve desbastando, cortou, degolou o corpo do Centauro naquele preciso sítio em que o tronco do homem se mudava em tronco de cavalo” (Saramago, 1994: 127). Nesse caso, Centauro, homem e cavalo reconfiguram, enfim, uma forma de visualizar a matéria de que se compõem a índole, a paixão e o destino de um ser, quer em sua posição concreta no mundo, quer nos aspectos transcendentais de sua existência. Mas também no seu papel de alteridade – na diferença que se institui entre o homem e a figura mitológica do Centauro, bem como entre o indivíduo “comum” e o utopismo de Quixote.

6 A noção de identidade narrativa parece orientar-se em direção a um desafio que remete para a idéia de uma identidade dinâmica: no fundo, a identidade de toda personagem é compreensível através da transferência do sentido, da construção do enredo para a personagem, ou como enfaticamente afirma Ricoeur, “characters, we will say, are themselves plots” (Ricoeur, 1992: 143)¹. O Centauro concebido por Moacyr Scliar é uma personagem que vive o momento presente, mas cuja realidade nos é dada através da rememoração de sua história. Nascido de uma família de imigrantes russos, a singularidade de seu nascimento é um estigma que, até um certo momento de sua vida, o torna solitário. Nessa circunstância, o isolamento em que vive é um componente positivo, já que, pela leitura, se torna uma pessoa culta, vendo a realidade sob uma perspectiva diferenciada em face de sua situação de homem-animal.

Sob certo aspecto, com a criação dessa personagem, Moacyr Scliar recupera um aspecto da mitologia grega: trata-se da existência de Quíron, célebre Centauro, que, por sua sabedoria, inteligência e virtudes distinguia-se dos demais Centauros do panteão grego. Seu pai ensinara-lhe medicina, magia, arte de adivinhar o futuro, astronomia e música – recuperando igualmente parte da ideologia judaica, que celebra o estudo e o aprendizado como formas concretas de alcançar o conhecimento e a sabedoria. Guedali Tartakovsky, o Centauro judeu gaúcho-brasileiro, embora absolutamente qualificado intelectualmente, não possuía o conhecimento e as condições que, segundo a tradição, fizeram de Quíron o mestre de vários príncipes e heróis, entre Aquiles, Teseu, Ulisses e Jasão.

A vida de Guedali passa a ser lembrada a partir da comemoração de seu trigésimo oitavo aniversário. Num processo que se volta para o passado, recupera-se seu nascimento em Quatro Irmãos, no Rio Grande do Sul, sua juventude em Porto Alegre, seu casamento com Tita, também centauro, até o momento em que, no Marrocos, o casal se submete a uma cirurgia que os transmuda em pessoas normais.

¹ “Personagens, podemos dizer, são, eles mesmos, enredos.” (op. cit.). (Tradução da autora).

A imagem criada pelo romancista Moacyr Scliar – a existência do Centauro Guedali Tartakovsky – tem um significado que fica salientado desde as primeiras páginas: tratando da identidade étnica e religiosa dos judeus, um povo historicamente perseguido por sua singularidade, bem como tematizando-a dentro de um espaço duplamente exclusivo – o judeu e o gaúcho. É a partir dessa condição que Guedali caracteriza a dualidade do homem judeu. Ocorre que o sujeito, como a personagem representando-o, nesse caso, na visão de Paul Ricoeur, é um ser lançado num “horizonte de sentido que lhe é prévio e o envolve e desloca continuamente” (Ricoeur, 1991: 198). A personagem de Scliar corporifica tal conceito, permanentemente em dúvida quanto à sua condição de voltar a transformar-se em Centauro. Esse gesto se repete ao longo do texto – como uma dúvida que atravessa o indivíduo quando ele se pergunta a si mesmo no que deve se tornar, ou quem verdadeiramente é. Ao final, o Centauro parece desistir desse questionamento, permanecendo na sua condição humana, ainda que diante da impossibilidade de transformar completamente aquilo que lhe confere identidade – a sua circunstância como Centauro, que não deixa de ser por não mais possuir patas de cavalo.

É significativa, no entanto, a atitude de Guedali quanto ao impasse que é a sua permanente insatisfação com a própria condição de homem, circulando pela ambivalência, ou se detendo sobre seu próprio destino, mesmo em relação a Tita, sua companheira:

É que dormir juntos por muito tempo resulta em transfusão de sonhos; o cavalo, que eu via deslizando entre nuvens, agora galopa pelo pampa, no sonho dela. Só que a ela o onírico equino não incomoda. A mim, sim. Porque preciso corrigir os meus sonhos. Se o cavalo me incomoda, posso eliminá-lo (Scliar, 2004: 10).

A questão que repousa sob a perspectiva que tem Guedali da realidade pode não ser, simplesmente, a eliminação do cavalo, bastando, para tanto, constatar que “há soníferos fabricados especialmente para esse fim” (Scliar, 2004: 10). Na verdade, para contar a história do “Centauro no jardim”, Scliar se vale de um estratagema de natureza teórica que, naturalmente, põe em xeque o texto.

Como lembra Vieira, “*O centauro* is one of the finest ‘outsider within’ novels in Brazilian literature. A way of measuring social transgression, the outsider within is also a benign transgressor whose actions illuminate those of the dominant society” (Vieira, 1995: 186).

Assim, a narração da história é dividida entre Guedali e Tita. A de Guedali é mais longa: relembra o passado, retoma os fatos dispersos, organizando-os depois. Relata o seu nascimento como Centauro, traz à tona os seus amores fracassados, recorda como conheceu Tita e como se amaram imediatamente; conta a experiência no Marrocos e a cirurgia para transformá-los em pessoas normais. Na narração de Tita não há Centauros. Ela relembra um menino judeu que nasce com pés de cavalo, que cresce no campo e, apesar de ser muito inteligente, recusa-se a freqüentar a escola. Refere um homem judeu e suas decepções amorosas que, ao encontrá-la, adquire uma melhor condição de si, mas que, em razão de problemas de natureza neurológica, passa a ter alucinações, além de se julgar um Centauro, motivo por que vai ao Marrocos, com o objetivo de fazer uma cirurgia reparatória.

É óbvia a distinção entre as narrativas de Guedali e Tita – materializando pontos de vista em choque, ao mesmo tempo que encenando processos diferentes de lidar com o conflito de ser o outro – negando-se a si próprio como Outro, ou convivendo com o drama de modo permanente. É interessante lembrar que filósofos da linguagem, como Jacques Derrida, particularmente, entendem que, embora os seus naturais esforços, o falante individual não pode, nunca, fixar o significado de uma forma final, pois nele sempre está incluído o significado de sua identidade. Segundo o filósofo, o “significado é inerentemente instável: ele procura o fechamento (a identidade), mas ele é constantemente perturbado (pela diferença)” (Derrida, 2002: 41). Ele está de modo permanente escapando de nós... Tanto Guedali como Tita vivem, nesse caso, o seu drama sem fim.

Por outro lado, como aponta Sartre em relação ao judeu, a reação a um tratamento diferente depende sempre de se ter a experiência de ser tratado como diferente, e nesse caso, pode-ser compreender a razão por que Tita lida de modo tão diverso do de Guedali perante a sua circunstância (Sartre, 1975. Apud Vieira, 1994: 47).

O romance de Scliar se encerra com uma visão dupla do que acontece com Guedali e Tita. Na narrativa, os atos, assim como as palavras, caracterizam um único projeto de identificação e de solidariedade: Guedali tem de negar publicamente a sua condição de centauro para “fazer parte” da sociedade, mas ao fim, não se sabe verdadeiramente o que o moverá – seus instintos praticamente intactos de centauro, ou o desejo de “ser com”.

O romance propõe uma visão vertical e abrangente do ser humano, numa linguagem que busca caracterizar-se como instrumento flexível de comunicação dos aspectos ainda não descobertos do real objetivo e do real imaginado. O discurso encenado pelas personagens é o instrumento que permite uma atitude crítica, uma visão compromissada com a expressão do outro. A grande questão que a narrativa encerra é a ambigüidade, a incerteza, a inquietação e a indefinição de fronteiras, as quais, por tal razão, são difíceis de serem transpostas.

Se a história que Tita está contando, na visão de Guedali, parece uma “novela de televisão”, para ele, há um único objetivo: convencê-lo de que ele nunca foi um Centauro. Ele, entretanto, não deixa de se ver como Centauro, porém um Centauro cada vez menor, um Centauro miniatura, ou um microcentauro:

E mesmo essa travessa criaturinha me foge, quer galopar não sei para onde. Talvez seja o caso de deixá-lo partir, aceitar esta realidade que eles querem me impor: que sou um ser humano, que não existem os seres mitológicos que marcaram a minha vida, nem os centauros, nem a esfinge, nem o cavalo alado (Scliar, 2004: 232).

7 Filosoficamente, o homem é um ser que conhece, um ser racional; é também um animal social, que faz ou fabrica coisas – um ser capaz de representar, de falar, de emocionar-se, de sonhar. Mas, que saberíamos do amor e do ódio, dos sentimentos éticos, e em geral de tudo o que chamamos de *si-mesmo*, se isso tudo não tivesse passado à linguagem, articulado pela literatura?, pergunta Paul Ricoeur. Percebendo o limite próprio do *ser*, pela sua elaboração de caráter ético, Ricoeur tangencia o saber que se tem de si próprio, assim como do reconhecimento que se tem do *outro* como um *outro*, nos

sentimentos originais, como amor e ódio, como nos que se referem à estima e ao respeito, à noção de liberdade ou de alienação, de sofrimento e de identidade, numa ontologia que se celebra todos os dias. Mas não apenas isso, porque aponta para o fato de que tal saber passa à linguagem na forma ficcional dos textos literários.

De acordo com Paul Ricoeur, “somente o discurso visa às coisas, aplica-se à realidade, exprime o mundo” (1977: 55). Dessa forma, os textos literários constituem a materialidade de um discurso que, ancorado ao apelo estético e desvinculado da referencialidade e da redundância da linguagem cotidiana, reconstrói um universo em que o sentido de vida organizado no signo reconduz à própria vida. Uma vida ampliada e renovada pela experiência do texto que possibilita redescobrir, através da simulação e do fingimento, o real – já transfigurado – porque este não se desvincula do sujeito.

Os romances de José Saramago e de Moacyr Scliar assumem tal compromisso, seja porque, como afirma Maria Alzira Seixo, “o romance seja o gênero por excelência da mentira, do fingimento (...), [seja porque é] simultaneamente o mais adequado à expressão da verdade do mundo e do homem, dos seus mais precisos contornos, da sua mais lídima expressão” (1999: 39).

De certa forma, os textos de Saramago e Scliar recuperam o equívoco que funda um universo, o do texto, com base num outro, o real, e que se traduz pelo conflito do ser e do não-ser, mesclando a realidade com a ficção e justapondo a materialidade do signo ao inefável da existência. Nesse sentido, a simulação que elaboram reproduz uma dinâmica nas quais figuram as contradições da ontologia humana. Por isso, a chamada “problemática do erro” se elabora de modo a revelar o homem na sua verdadeira essência – como sujeito, como identidade, evidenciando, a um só tempo, uma espécie de “rotura ética do conjunto social harmônico” (idem, *ibidem*). Assim, se conjugam a possibilidade de conhecimento e a sua deformação pelas relações do mundo contemporâneo (mas não só), contribuindo para uma leitura que alia a formação ideológica do mundo à sua formulação artística em termos de representação.

Se o deslocamento da noção de identidade se oferece também como deslocamento do sujeito, isso acontece de forma a enfatizar o seu modo de ver ou de não-ver o mundo, o seu lugar social e as ilusões provocadas pela leitura equivocada dos signos, bem como o

seu apagamento como *ser* sem nome, sem história. Assim, o tecido romanesco joga esses desajustamentos num prisma que deforma o olhar para que se possam repensar tais conceitos.

Pode-se concluir, com isso, que esse movimento dialético estabelecido no signo literário permite o aparecimento do sujeito de modo reflexivo, em direção ao outro e a si mesmo, dando vazão ao *ser* propriamente dito. Por outro lado, a dupla referência do signo possibilita a criação de um espectro que, ao mesmo tempo remete para uma ausência (o signo apenas refere a coisa nomeada e a idéia que se faz dela) e a reenvia em linguagem para o mundo (Ricoeur, 1995: 259).

Elaborando uma trama que ultrapassa o mero significado do signo, José Saramago e Moacyr Scliar engendram, com *Centauro* e *O Centauro no Jardim*, uma discussão que também é reenviada para o *ser* na linguagem. Desse modo, o que perpassa ambas as narrativas é uma disponibilização da reflexão acerca da identidade e da representação do sujeito, de modo a evidenciar nos dramas pessoais das personagens o fato de que “uma alma só se engrandece pela quantidade de *insuportável* que assume” (Cioran, 1989: 36). A questão da identidade encenada pelos Centauros parece visar a um questionamento do “eu” no universo contemporâneo, da globalização e da virtualidade, da banalização das relações humanas e da reificação do ser. Por tal viés, evidencia o apagamento do sujeito, relegado a segundo plano pela cultura contemporânea do pragmatismo, mas, mais que isso, ressalta o anulamento do Outro.

Pode-se afirmar que as narrativas são elaboradas a partir de questões filosóficas, como o ser (ou o não-ser), o identificar-se, num jogo entre o visível e o não visível ou o escondido – em que a palavra se torna veículo tanto de expressão como de anulação, constituindo-se em torno do paradoxo entre essência e aparência – problemática que perpassa historicamente a condição humana. Scliar e Saramago atravessam tais questões recuperando a importância de se perceber que a identidade, como sugerida pelos autores, se constitui nas marcas da existência – não apenas no *ser*, mas também na sua sombra – de modo a fazer compreender que “um caco no chão, é também o seu passado de quando não o era, é também o seu futuro de não saber o que virá a ser” (Saramago, 2000: 182).

Se o mito do Centauro vai ser importante no modernismo da América espanhola, conforme Christiane Séris, as fontes de que os modernistas se valem, excluídos os textos gregos e latinos, são da literatura mística. *Vidas de Santos*, contadas por São Jerônimo, apresentam o Centauro com aspecto de monstro, significando o paganismo em face do cristianismo. A literatura moderna, por outro lado, vai oferecer outras interpretações do Centauro, quer seja na sua dupla natureza, dedicado a galopes desenfreados e inclinado à meditação; quer seja na expressão do encontro, do conflito, da força vital que se quer sem limite e da sabedoria meditativa, recolhida e serena; quer seja, ainda, na sua dualidade homem-animal. (Brunel, 1997: 154).

Os Centauros imaginados por José Saramago e Moacyr Scliar têm, a seu modo, cada um, um pouco dessas características, mas por uma perspectiva elaborada tendo em vista o humano nessas criaturas. Ainda que filósofos como Adorno e Horkheimer afirmem que a ordem burguesa exclui, de forma paulatina, todas as projeções que o homem primitivo havia feito sobre o mundo – ou seja, não há mais lugar também para os Centauros e “após todos os anos de solidão, o que resta é simplesmente a morte” – ainda assim, na escrita dessas narrativas não se acentua apenas a mundivisão e o visionarismo de suas personagens, mas também a compreensão de uma voz que fala sobre a memória e que recupera com lucidez uma identidade que não se perde no tempo.

TRABALHOS CITADOS

Acereda, Alberto; Guevara, Rigoberto. *Modernism, Rubén Dário and the Poetics of Despair*. University of America Press, 2004.

Adorno, Theodor, Horkheimer, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

Bentham, Jeremy. *The principles of morals and legislation*. Amherst, New York: Prometheus Books, 1988.
In:
Mora, José Ferrater. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

Brunel, Pierre. (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

Chasteen, John Charles. *Heroes on horseback: a life and times of the last gaucho caudillos*. Albuquerque: University of Mexico Press, 1995.

- Cioran, E. M. *Breviário de decomposição*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989
- Dário, Rúben. La ninfa. In.: _____. *Azul*. Valparaíso: Imprenta y Litografía Excelsior, 1888.
- Dário, Rúben. Coloquio de los centauros. In.: _____. *Prosas profanas*. Paris-México: Librería de la Vda. De Ch. Bouret, 1901.
- Derrida, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- Hall, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.
- Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- Heuzé, Phillippe. Centauros. In.: Brunel, Pierre. (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 151-5.
- Laclau, Ernest. *New Reflections on the Revolution of our Time*. London: Verso, 1990
- Macherey, Pierre. *Para uma teoria da expressão literária*. Lisboa: Estampa, 1971.
- Martínez, T.C.; Crespo, R.A. *Paul Ricoeur: los caminos de la interpretación*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1991.
- Mercer, Kobena. "Welcome to the jungle". In: Rutherford, J. (Ed.). *Identity*. London: Lawrence and Wishart, 1990. (Apud Hall, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1998).
- Nouhaud, Dorita. Centauros. In. Brunel, Pierre. (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 155-9.
- Ornellas, Manoelito de. *A gênese do gaúcho brasileiro*. Cadernos de Cultura. Ministério da Educação e Cultura. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1956.
- Ricoeur, Paul. *O si-mesmo como um outro*. Campinas: Papirus, 1991.
- Ricoeur, Paul. *Oneself as another*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.
- Ricoeur, Paul. In: GOMES, Isabel. *Dossier Paul Ricoeur*. Porto: Porto Editora, 1999. Coleção Dossier Filosofia, 1.
- Ricoeur, Paul. *Réflexions faites: autobiographie intellectuelle*. Paris: Éditions Esprit, 1995.
- Ricoeur, Paul. *Interpretação e ideologias* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977
- Saramago, José. *Objecto quase*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- Sartre, Jean-Paul. *Anti-semita and Jew*. Trad. George J. Becker. New York, Schocken Books, 1948).
- Scliar, Moacyr. *O centauro no jardim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- Scliar, Moacyr. *A condição judaica*. Porto Alegre: L&PM, 1985.

Seixo, Maria Alzira. *Lugares de ficção em José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999.

Vieira, Nelson H. *Jewish Voices in Brazilian Literature: a prophetic discourse of alterity*. Gainesville, FL: University Press of Florida, 1995.

Vieira, Nelson H. (Org.e Introd.). *Construindo a imagem do judeu: algumas abordagens teóricas*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

Wagner, Andrew. *Starting Out in the Evening*. (Filme). 2007. Adaptação da obra homônima de Brian Morton (Crown Publishers: 1998).

Ana Letícia Fauri é doutor em Letras/Teoria da Literatura pela PUCRS e doutor em Estudos Portugueses e Brasileiros pela Brown University, nos Estados Unidos. É Professora do Departamento de Línguas e Literaturas Românicas da Universidade de Notre Dame, em Indiana e tem várias publicações na área de literatura lusófona. Dentre as suas áreas de pesquisa destacam-se a literatura brasileira e portuguesa contemporâneas, em especial no que se refere a assuntos ligados à identidade, ideologia, arquivos e às relações entre ficção e história. Organizou, com Maria da Glória Bordini, o livro *Erico Verissimo na União Pan-Americana*, publicado em 2020. É membro do comitê executivo da American Portuguese Studies Association (APSA) e da Modern Language Association (MLA).

Artigo recebido em 14/12/2021.

Aprovado em 18/12/2021.