

Metamorfose e imaginário equino na construção da identidade judaica brasileira em *O Centauro no jardim* de Moacyr Scliar

SORAYA LANI

Leitora de Língua Portuguesa e doutoranda em Literatura Brasileira do Departamento de Estudos Ibéricos e Ibero-americanos da Universidade Michel de Montaigne Bordeaux 3 (França).

RESUMO O presente artigo relaciona a questão da identidade judaica com a utilização que o escritor Moacyr Scliar faz do imaginário equino. Num primeiro momento, através de um diálogo com as representações metamórficas na obra de Franz Kafka, o artigo analisa a evolução do animalesco ao híbrido na obra de Scliar, esse próprio processo sendo considerado aqui como uma metamorfose. Apoiando-se particularmente no romance *O Centauro no jardim* (1980), investiga, num segundo momento, o simbolismo do cavalo. Permeado pela leitura intertextual, o texto estabelece relações entre Kafka e Scliar, com foco na questão do recurso literário metamórfico e na da judeidade.

PALAVRAS-CHAVE Moacyr Scliar, *O Centauro no jardim*, metamorfose, Franz Kafka, simbolismo do cavalo, identidade judaica.

ABSTRACT The present article searches to relate the question of the Jewish identity and the use that the writer Moacyr Scliar makes of the equine imaginary. Firstly, through a dialogue with the metamorphic representations in Franz Kafka's work, the article analyses the evolution from the animal world to the hybrid one in Scliar's novel, this process being considered as metamorphosis. Secondly, it will draw particularly on the novel *O Centauro no jardim* (1980) to analyse the horse symbolism.

KEYWORDS Moacyr Scliar, *O Centauro no jardim*, metamorphosis, Franz Kafka, horse symbolism, jewish identity.

NO CONJUNTO DA EXTENSA OBRA DE MOACYR SCLIAR, O ROMANCE *O Centauro no jardim* (1980) ocupa posição de destaque tanto nacional quanto internacionalmente, chegando a ser classificado entre as cem melhores narrativas de expressão judaica em todo o mundo nos últimos 200 anos pelo *National Yiddish Book Center*, dos Estados Unidos. O sucesso da obra, que perdura e suscita novas interpretações junto aos críticos literários, tem como protagonista um ser mitológico híbrido – o centauro – meio homem, meio cavalo. Tal figura permite abrir o debate em torno de questões identitárias complexas, tais como a pertença do indivíduo a múltiplas culturas, já que a força do mito enquanto signo ressignifica e atualiza assuntos que por vezes resistem a serem tratados de forma objetiva.

Além disso, por ser atemporal, o mito pode ser convocado tanto para especificar uma situação que rememora a situação humana como um todo quanto para repensar pertencas étnicas específicas. No entanto, uma leitura mais geral do romance, que não se detenha nas raízes judaicas do personagem e no contexto brasileiro sulino, no qual a figura do centauro emerge, pode levar o leitor a minimizar diversas conexões simbólicas subjacentes à obra. A narrativa afasta-se, portanto, da diegese inicial da lenda dos centauros para se instalar no plano do realismo mágico latino-americano. O centauro scliariano é antes uma experiência frutífera do escritor que se reapropria do mito grego, instalando-o no contexto literário americano onde a figura remetamorfoseia-se, abrindo espaço para a discussão de suas três filiações identitárias: a brasileira, a gaúcha e a judaica.

No presente artigo pretendemos, num primeiro momento, analisar a evolução da metamorfose na obra de Scliar, particularmente no que diz respeito à metamorfose do elemento equino, que passa da posição de animal em *A Guerra no Bom Fim* (1972) para a de homem-cavalo em *O Centauro no jardim* (1980). A evolução desse hibridismo – ele próprio considerado uma das etapas da metamorfose da obra scliariana – será comparada às representações da metamorfose na obra de Franz Kafka, que nos fornecerá pontos importantes de reflexão para abordarmos a temática em *O Centauro no jardim* (1980). Num segundo momento, daremos ênfase maior à parte equina do protagonista Guedali com o intuito de aprofundarmos a relação do simbolismo do cavalo com a identidade judaica brasileira.

A metamorfose do cavalo em centauro

Antes de analisarmos diretamente a progressão da metamorfose no romance de Scliar, é necessário compreendermos o sentido primordial e etimológico da palavra metamorfose. Do grego, “metamorphosis” significa mudança de forma. A essa definição, o dicionário Houaiss da Língua Portuguesa acrescenta outras noções: “mudança de forma, de natureza ou de estrutura”, provocando uma transformação ou transmutação tamanha que o ser ou a coisa que constitui o objeto não é mais reconhecível.

O crítico literário francês René Hénane observa que ela pode originar-se a partir de fenômenos naturais (por exemplo, a metamorfose de uma larva em borboleta), pode ser o resultado de uma atividade humana de criação ou de fabricação, ou, até mesmo, uma intervenção sobrenatural de deuses e demônios (HÉNANE, 2006, p. 209). Que a metamorfose seja natural, humana ou sobrenatural, trata-se de um processo que leva a refletir sobre

a profundidade da essência dos seres.

A metamorfose natural é da ordem do ser vivo e do reino animal, não podendo ser concebida no reino mineral. Ela está associada a mecanismos fisiológicos complexos, modificados drasticamente por ação hormonal e/ou do meio ambiente. O organismo em metamorfose sofre profundas mudanças que afetam a um só tempo a morfologia e a fisiologia, dando origem, por um lado, à constituição de novos tecidos e órgãos, mas, por outro, desencadeando um processo de destruição: histólise e morfólise (HÉNANE, 2006, p.209). Após essa mudança, um novo ser vivo surge com um organismo radicalmente modificado a tal ponto que a constituição do corpo do animal se transforma de forma irreversível. O girino, por exemplo, que respira no meio aquático pelas brânquias se transforma em sapo terrestre que passa a respirar pelos pulmões; a larva da borboleta entrega-se sem resistência às determinações naturais irreversíveis que a transforma em um ser acabado. O animal sofre assim uma metamorfose imposta pelas leis inflexíveis da hereditariedade e da biologia.

A espécie humana não difere tanto do animal, passando também por uma metamorfose ao longo do período em que é gestada na matriz feminina. O embrião e o feto desenvolvem-se por respiração aquática, possuindo nesse estágio arcos branquiais, mas, quando se encontram completamente constituídos, transformam-se em um indivíduo que respira pelos pulmões. O homem percorre, dessa forma, no útero, as diferentes fases do desenvolvimento das espécies, o que prova que a metamorfose faz parte integrante da constituição de cada ser humano. No entanto, se a metamorfose da gestação impõe ao homem uma forma acabada e irreversível, este pode sempre revivê-la através da imaginação, que lhe confere o poder de transformar-se indefinidamente.

Ao ser acabado, integralmente constituído do ponto de vista da evolução humana, a metamorfose imaginária permite-lhe penetrar no mundo sobrenatural do onirismo alucinatório e recuperar nas profundezas do inconsciente os possíveis rastros da memória da espécie. Dentro desse contexto, a literatura é um dos terrenos mais férteis para a observação de metamorfoses imaginárias, que inclusive correspondem a um *topos* literário recorrente no tempo e no espaço¹. Inversamente às leis naturais, os escritores veem-na, geralmente, como um processo reversível, pois, uma vez que abandonam o mundo da ficção, recuperam plenamente a sua forma humana e a sua consciência original.

Moacyr Scliar não escapa a essa tendência e revela-nos como a metamorfose representou, desde o início de sua criação literária, uma fonte de inspiração. No prefácio de *O carnaval dos animais* (1968), livro de contos que inaugura e consagra seu talento enquanto escritor pertencente à corrente do realismo mágico, Regina Zilberman, num estudo da obra, transcreve um depoimento dado por Scliar:

Na sessão inaugural de um congresso médico, eu, de terno e gravata, assistia enlevado a um discurso, quando, de repente, comecei a suar. O colarinho me pareceu subitamente apertado, tentei afrouxá-lo, mas os dedos não me obedeciam, se alongavam (horror) como garras (até peludas, creio!) e, quando vi, minha mão direita empunhava uma caneta esferográfica! Tomado de um impulso irresistível corri para uma sala reservada, e lá, em meio a convulsões espantosas, escrevi Um Conto. Ao colocar o Fim, as coisas voltaram ao normal e pude retornar ao salão de festas, onde minha ausência não tinha sequer sido notada. (ZILBERMAN, 2001, p. 5)

Essa associação que o escritor estabelece entre metamorfose e criação ficcional evidencia o quanto o poder da mente humana é capaz de deslocar indefinidamente os signos e reorganizá-los de acordo com a finalidade procurada. No entanto, é interessante observarmos que Scliar se identifica, dentre os múltiplos tipos de metamorfose, com a do reino animal. René Hénane observa que a escolha da forma animalesca confere à metamorfose imaginária uma dimensão voltada para a regressão angustiante. O que em outras palavras significa que a aspiração metamórfica, neste caso, representa um mergulho no passado da espécie, um retrocesso na ordem biológica, que, na maioria das vezes, é considerada como desvalorizante, já que encontra refúgio na forma animal² (HÉNANE, 2006, p. 211).

Essa reflexão de René Hénane nos parece adequada para refletirmos sobre a função das primeiras representações animalescas na obra de Moacyr Scliar. Em *O Carnaval dos animais* (1968), apesar de o escritor não recorrer propriamente à metamorfose, os animais são convocados como subterfúgios literários, alegorias da condição humana, mostrando que a fronteira entre o homem e o animal tende a desaparecer quando a violência passa a governar as relações humanas. Observa Regina Zilberman:

[...] as personagens tornam-se agentes ativos, escolhendo como objeto preferencial de sua ação predatória o outro. Esse, em contos como “Os leões” ou “A vaca”, é encarnado por animais, alegoria que se esclarece de imediato: a alienação do outro pelo sujeito provoca o rebaixamento daquele na escala biológica. (ZILBERMAN, 2001, p. 7)

Ao enfatizar a ação predatória e o rebaixamento do sujeito na escala biológica, a reflexão de Zil-

berman converge com a concepção desvalorizante da representação animalesca proposta por Hénane. Além disso, o fato de Scliar pôr lado a lado homens e animais contracenando acentua ainda mais o caráter predatório que, em vez de estar associado ao reino animal, torna-se a regra entre os homens. Nesse sentido, para nós, a alegoria animalesca possui dupla e simultânea função: desvalorizar o animal em situações em que o homem apresenta-se sob a forma da alegoria animal, deixando-se submeter por outro homem; valorizar o animal perante o homem que se torna inferior ao próprio animal por usar a razão para calcular seus atos predatórios, o que difere das leis da sobrevivência do reino animal.

Alternando entre essa dupla função, valorizante e desvalorizante do animal, a representação animalesca na obra de Scliar passa da alegoria para o que chamaremos de “semipersonificação” na ficção posterior. É o caso da égua Malke Tube em *A Guerra no Bom Fim* (1972), que, incorporada à história de Joel como um membro da família, é inclusive capaz de combater os inimigos nazistas e de matar o cão antisemita Melâmpio na batalha imaginária liderada por Joel. O caráter quase humano da égua fica evidenciado na relação promíscua entre o homem dos pampas e o seu cavalo, como se se tratasse de uma relação sexual entre homem e mulher. Essa união homem-animal anuncia o romance *O Centauro no jardim* (1980), publicado oito anos depois:

A égua é linda. Toda branca, apenas uma mancha brejeira em torno do olho que pisca, travesso. O homem ainda tem em suas veias a excitação da batalha. Sangue e amor... Desejo ardente... Succumbe aos encantos da égua. Depois tomba numa macega, exausto. Adormece e sonha com centauros. [...] No Bom Fim a égua envelhece e

perde o deboche. Puxa com resignação a charrete de Samuel. Mas seus olhos não perderam o antigo brilho; e à noite sonha com centauros. (SCLIAR, 2004, p. 13-14)

É preciso lembrar que essas duas estratégias utilizadas por Scliar para aproximar o homem do animal, recorrendo num primeiro momento à alegoria e, num segundo, à “semipersonificação”, atingem o auge do simbolismo na constituição do centauro como ser híbrido. Um ser que traz no próprio corpo bipartido a marca da impossibilidade de apartar a natureza animal da humana. Se a alegoria enquanto figura de retórica tinha por objetivo representar uma ideia geral, utilizando-a com duplo sentido – o literal e o figurado –, a metamorfose do centauro aponta para a transformação do signo alegórico em uma manifestação real. Assim, mesmo que a presença de um ser metamórfico cause estranhamento ao leitor, este é levado a adaptar-se à presença efetiva da figura mitológica do centauro na narrativa.

Sem dúvida, Franz Kafka influenciou de forma significativa o estilo inicial de Moacyr Scliar, levando-o inclusive a dialogar com sua obra no contexto do realismo mágico latino-americano³. Em *A guerra no Bom Fim*, um exemplo explícito de intertextualidade kafkiana encontra-se no episódio da morte do menino judeu Marcos, que, vítima do antisemitismo na escola e apartado da comunidade judaica do Bom Fim, decide pôr fim à sua vida tomando um veneno para matar baratas. A visão realista-mágica do ato tem como consequência imediata a metamorfose do menino em barata, referência direta à metamorfose de Gregor Samsa e de seu criador, Franz Kafka:

E barata ele virou, uma barata grande que voava sobre o Bom Fim e olhava, divertida, o velório na

Rua Felipe Camarão./Dizem que esta história foi narrada, de maneira ligeiramente diferente, por um autor judeu chamado Franz Kafka. Dizem também que ele era tcheco-slovaco, que morreu em 1924, que foi o escritor do absurdo e da alienação etc. É possível. (SCLiar, 2004, p. 18-19)

No ensaio *A condição judaica* (1985), Scliar exprime sua admiração pela obra kafkiana, observando que as entrelinhas da narrativa parabólica de Kafka apontam necessariamente para sua condição judaica:

Aparentemente não há nada de judaico na obra de Kafka. [...] Ele é um escritor das entrelinhas, do subjacente, do oculto. E quando se vai às entrelinhas, ao oculto, ao subjacente em Kafka, se vê que nele o judaísmo tem uma enorme importância. A literatura de Kafka traz a marca do judaísmo. Porque a condição judaica remete a uma questão fundamental dos tempos modernos: a identidade.[...] Finalmente, Kafka herdou de seus antepassados judeus a sensação de constante estranheza, de alienação, resultante de séculos de perambulação pelo mundo, de um país a outro, de uma região a outra. O judeu sempre foi um estranho, mirado com desconfiança e frequentemente transformado em bode expiatório. Ao estranho se atribui poderes, e um realmente ele tem: pode lançar seu olhar desapassionado sobre a realidade que encontra e perceber de imediato coisas que os nativos não veem. Quando este poder está a serviço de um enorme talento, como foi o caso de Kafka, tem-se um salto em termos de criação, particularmente em épocas decisivas da História. (SCLiar, 1985, p. 74 e p. 79)

Ao interpretar a obra de Kafka pelo viés da judaidade⁴, o tema da metamorfose, largamente ex-

plorado pelo escritor checo, ganha contornos identitários específicos. A esse respeito, a obra *Seul, comme Franz Kafka*, de Marthe Robert, esclarece diversos elementos da judeidade na obra do escritor. A metamorfose passa a ser vista como a hesitação do judeu entre aceitar o seu próprio corpo ou não, buscando refúgio num corpo animalesco (ROBERT, 1979, p. 218). Em seu diário, Kafka evoca a obsessão pela metamorfose como uma saída para livrá-lo de um corpo que o incomoda, o envergonha e do qual se queixa regularmente: “Certamente meu estado físico constitui um dos principais obstáculos ao meu progresso. Com tal corpo não se pode obter nenhum resultado (*apud* POIZAT, 2004, p. 12)”. Mais tarde, em 1919, em *Carta ao pai*, Kafka rememora os insultos do pai e evoca propositalmente as metáforas do “verme” e do “parasita” utilizadas para atingi-lo. Essas metáforas, sublimadas pela ficção kafkiana, deram origem ao grande inseto monstruoso em que Gregor Samsa se transforma em *A Metamorfose* (1912).

Oriundo do mal-estar individual com suas raízes judaicas e das relações familiares conturbadas, o animalesco em Kafka pode se manifestar por vezes através de um bestiário estranho, composto por criaturas híbridas, que oscilam entre a humanidade e a animalidade. Jean-Claude Poizat observa que, se a metamorfose desses seres é incompleta e inacabada, é porque “a materialidade do corpo recusa fundir-se no mundo simbólico da significação e do sentido: o corpo revela-se como uma aporia e uma armadilha, para quem busca descobrir nele um sentido (POIZAT, 2004, p.13)”.

Em *A Metamorfose*, a incerteza sobre a natureza do grande inseto em que Gregor Samsa se transforma (não se sabe se é um coleóptero, um lucíolo, ou um besouro) indica que se trata de uma criatura que não é nem completamente animal, pois é capaz de raciocinar, nem completamente

humana, já que leva uma existência subterrânea e nutre-se de detritos. Ao evoluir para a forma de um monstro, a metamorfose do personagem pode ser vista como processo, ou seja, um movimento de transformação permanente, irreversível e imprevisível. Para Poizat, Kafka procura antes mostrar a ideia de processo – o que confere à obra um desfecho aberto – do que mostrar o resultado da transformação de Gregor Samsa, mesmo se a morte do personagem no final possa levar o leitor a acreditar que o processo tenha terminado (POIZAT, 2004, p. 96).

Já em *Relatório a uma academia* (1917) e *Investigações de um cão* (1922), o bestiário não se apresenta sob formas estranhas. Nesses contos, Kafka explora casos de metamorfoses aparentemente concluídas, pois temos uma situação em que, desta vez, o animal é completamente transformado em homem. No primeiro, trata-se de um homem que anuncia suas pesquisas científicas sobre sua antiga vida de macaco. No segundo, um homem faz uma palestra para uma academia de intelectuais, relatando experiências de seu passado canino. Esses dois sábios têm em comum o fato de realizarem pesquisas sobre sua condição animal que se mostrarão difíceis e infrutuosas. O processo da metamorfose, no caso desses dois contos, mostra a impossibilidade de apartar definitivamente a natureza animal da humana, já que a lembrança do passado animal persiste na consciência dos personagens e estes acabam lamentando a condição humana a que chegaram, admitindo a si próprios preferirem a autenticidade e a liberdade da vida animal de outrora.

Dentre essas narrativas kafkianas, a que parece ter mais pontos em comum com *O Centauro no jardim* é *Relatório a uma academia* pela forma como Kafka desenvolve uma reflexão em torno da condição judaica. Para começar, a escolha de um narrador explicitamente judeu e autodiegético –

que realiza uma autoanálise, tomando a si próprio como objeto – reforça a objetividade e a autoironia provocada pela distância entre o objeto (animal) e o sujeito (homem). Essa distância atinge o auge na oposição entre o homem e o macaco contida na mesma pessoa, já que o sujeito da enunciação não é outro que o animal do passado que fala pelo homem do presente.

Do mesmo modo, em *O centauro no jardim*, a enunciação começa com as lembranças do homem Guedali, filho de um casal de imigrantes judeus, que se encontra num restaurante com sua mulher e amigos a fim de comemorar os seus trinta e oito anos, que rememora as diferentes fases do seu passado. Ao organizar sua memória, relata como nasceu centauro, numa fazenda no interior do Rio Grande do Sul, como galopou pelos pampas, como conheceu a mulher-centauro, Tita, submetendo-se ambos a uma cirurgia no Marrocos para extrair suas partes equinas. No entanto, as palavras iniciais proferidas por Guedali: “Somos, agora, iguais a todos” (SCLIAR, 2004, p. 7), tal como no conto kafkiano, traem a suposta sensação de fim do processo metamórfico, já que resquícios do passado equino continuam a fazer parte integrante da constituição psíquica e física de Guedali:

Agora que não há mais cascos evidentemente não é possível, mas a vontade que tenho é de dar patadas no chão até que um garçom apareça. (SCLIAR, 2004, p. 214)

Tenho medo de ficar de pé. Temo que as pernas não me sustentem: a verdade é que ainda não aprendi a confiar nelas. Os bípedes não têm a firmeza dos quadrúpedes. (SCLIAR, 2004, p. 11)

As duas narrativas têm em comum, além disso, o fato de elegerem animais específicos para abor-

dar a temática da assimilação do judeu à sociedade circundante. Judith Stora-Sandor, especialista da questão do humor judaico na França, observa que, no caso de Kafka, o macaco alude a um dos aspectos do comportamento dos judeus do início do século XX em determinados países europeus: a vontade de livrarem-se de todas as características raciais que os identificavam aos olhos dos não judeus. Terem de se conformar com todas as normas das classes médias e superiores implicava um desejo de imitar essas mesmas classes. Nessa época, os judeus procuraram a todo custo imitar os cristãos e, por conseguinte, o fato de “macaquear” seus gestos, hábitos e costumes tornou-se uma segunda natureza por parte de muitos judeus que viviam em países europeus onde ocorreu a emancipação política⁵ (STORA-SANDOR, 1984, p. 152-153).

Embora se verifique o processo da metamorfose nos dois autores, é interessante ressaltar que Moacyr Scliar, diferentemente de Kafka, insere durante toda a *analepse* de Guedali que constitui a intriga da narrativa não a presença de um personagem que passa do estágio animal ao humano, mas antes a figura de um ser que nasce duplo para pensar o processo de assimilação. Essa duplicidade que revela a posição do judeu na sociedade, dividido entre a tradição e a assimilação, tem sido estudada também pelos críticos⁶ como símbolo da busca identitária de uma América mestiça, em que o imaginário das culturas agencia-se reatualizando ou criando novos mitos em constante transformação. Nesse sentido, o vínculo de *O centauro no jardim* com a corrente do realismo mágico revelaria o poder da literatura americana de definir um imaginário híbrido composto não pela oposição ou fusão de cada elemento, mas antes pela presença heterogênea da especificidade de cada cultura. Seguindo essa perspectiva, ao revisitar a figura mitológica do centauro, Scliar estaria apropriando-se do sím-

bolo, remetamorfoseando-o a partir de uma realidade judaico-gaúcha.

Associar o imaginário do centauro no Brasil à relação simbiótica entre o gaúcho e o cavalo é algo já enraizado na história e na literatura do Rio Grande do Sul. No entanto, Guedali, que nasce numa fazenda do interior do Rio Grande do Sul, não constitui propriamente o símbolo do “centauro dos pampas” ou do “monarca das coxilhas” atribuído ao gaúcho mítico⁷. Na verdade, por mais que se sinta em harmonia com a sua parte equina no momento em que cavalga pelos pampas, a duplicidade homem-cavalo não pode ser vista simplesmente como o símbolo da extensão ou da fusão do homem com o seu cavalo. Ceres Bevilaqua aponta para essa não continuidade da obra de Scliar no âmbito da literatura rio-grandense de exaltação do gaúcho e dos pampas (BEVILAQUA, 1990, p. 115). Marcado pela heterogeneidade de sua dupla identidade, Guedali vê-se antes entretido, como observa Sérgio Israel Levemfous, em domar o cavalo, transformá-lo em fiel companheiro ou arrancá-lo definitivamente de si, (LEVEMFOUS *in* BERND, Zilá (org.), 2007, p. 105), do que em aceitá-lo passivamente como um dado natural.

Já a associação entre cavalo e judeu é menos comum. Os críticos procuram explicar a condição judaica através do símbolo do centauro para caracterizar o desejo de liberdade do judeu como forma de combater o antissemitismo e as opressões político-sociais sofridos pela comunidade judaica ao longo da história. Essa associação se baseia na história legendária dos centauros,⁸ que os descreve como criaturas dotadas de forças naturais desenfreadas (VIEIRA, 2004, p. 179-196). Quanto à associação ao cavalo, o caráter migratório do animal encontra eco junto à errância dos judeus ao longo de três milênios. Visando a aprofundar o assunto, propomos a seguir uma reflexão mais pormenori-

zada das possíveis associações entre identidade judaica e simbolismo do cavalo.

Identidade judaica e simbolismo equestre

Em que medida a parte equina de Guedali pode associar-se à sua identidade judaica? É verdade que a associação do judeu ao cavalo não é algo frequente. Se levarmos em consideração os fatos históricos, observamos que diferentemente do homem gaúcho, o judeu não utiliza o cavalo como meio de transporte e, assim, não pode encarnar a imagem de um cavaleiro. A história não lhe reservou essa ocupação, pois a posse de terras lhes foi inúmeras vezes proibida. Impedido de se tornar um grande fazendeiro, o judeu orientou-se para os grandes centros urbanos, onde contribuiu para dinamizar as atividades comerciais e a integrar as profissões liberais.

No romance *A Majestade do Xingu* (1997), o narrador enfatiza a ausência de harmonia entre o judeu e o cavalo ao se referir ao personagem histórico Isaac Babel:

De cavalgar não gostava: coisa para nobre aqui-lo, coisa para cossaco, não para judeu; aliás, o próprio cavalo o hostilizava: a toda hora atirava-o no chão, para gáudio dos camaradas. A duras penas aprendera a montar – inclusive e principalmente para defender a honra judaica. (SCLIAR, 1997, p. 30)

Além disso, no imaginário dos personagens judeus de Scliar, o cavalo aparece frequentemente com uma conotação negativa. Ele e o cossaco russo formam a dupla assassina, responsável por diversos *pogroms*: “O Barão Hirsch acordava no meio da noite, assustado, ouvindo o tropel de patas... a visão de cavalos negros pisoteando

corpos judaicos não o abandonava”. (SCLIAR, 2004, p. 15)

A cor negra associada ao simbolismo do cavalo assassino também não deve ser negligenciada. A maioria dos cavalos da morte é negra, como Caros, deus da morte dos gregos modernos. “Negros são também os cavalos de corrida da morte, cuja cavalgada infernal persegue durante muito tempo os viajantes perdidos em toda a cristandade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1980, p. 284).

Ora, o cavalo constitui um dos arquétipos fundamentais que a humanidade inscreveu em sua memória. Seu simbolismo estende-se aos dois polos – o alto e o baixo – do Cosmos, e, nesse sentido, ele é realmente universal. O cavalo passa com uma facilidade similar da noite ao dia, da morte à vida, da paixão à ação. Ele liga dois opostos, numa manifestação contínua. Ele é essencialmente manifestação, e, por conseguinte, vida e continuidade – aí estão as duas acepções-chave para compreendermos a identidade judaica. Enquanto manifestação de vida, o cavalo alado entra na narrativa para anunciar o nascimento do bebê centauro. Segundo o próprio protagonista, o cavalo alado seria uma espécie de anjo guardião dos centauros. Essa figura mítica o acompanha durante toda a história para lembrar-lhe sua condição “centauresca”:

De repente fui tomado por uma estranha sensação, um sobressalto. Abri os olhos, espiei pela janela. Não: não havia nenhum cavalo alado acompanhando o avião. (SCLIAR, 2004, p. 102)

Volta e meia acordo à noite com a sensação de ter ouvido um ruído estranho (o ruflar das asas do cavalo alado? [...]) Se o cavalo me incomoda, posso eliminá-lo. Há soníferos fabricados especialmente para esse fim. (SCLIAR, 2004, p. 10)

Mas haveria realmente soníferos capazes de apagar definitivamente a imagem do cavalo dos seus pensamentos? Não, somente por algumas horas, pois ao despertar, Guedali se depara não com uma imagem do inconsciente, mas com sua própria condição física que exhibe sua identidade “centauresca”. Nesse sentido, tanto a imagem do cavalo alado, que simboliza a vida, quanto a imagem do cavalo terrestre, parte integrante do corpo de Guedali, símbolo de continuidade, aproximam-se da identidade judaica em tudo o que esta tem de mais complexo.

Se o cavalo simboliza vida e continuidade, ele liga desta forma o passado, o presente e o futuro. À imagem do cavalo, o judeu é também obrigado a reunir essas três dimensões temporais para constituir sua identidade comunitária. É então através de uma história, de um tempo histórico e meta-histórico que devemos interpretar a formação da identidade judaica. Segundo o filósofo francês André Neher, a história do judaísmo é singular:

Gira em torno de um eixo espacial: Eretz Irsrael, e, no entanto, transborda-o através de uma dispersão pelos quatro cantos do globo. Por outro lado, gira em torno de um momento: o que vivemos hoje, e, no entanto, transborda-o através de uma projeção para trás e para frente pelas quatro dimensões do cosmos. (NEHER, 1989, p. 13)

Essa concepção judaica do tempo, que se apoia numa dimensão espacial e metaespacial, remete a um longo caminho, que vai das origens ao messianismo, e, dessa forma, o judeu, situado em algum lugar na linha que o leva de Abraão ao Messias, não sabe se está mais perto de um ou de outro, se o caminho percorrido é mais longo ou mais curto do que o caminho a percorrer.

Nesse contexto, o cavalo alado poderia simbolizar o caminho que leva Guedali às origens, a Abraão, e o cavalo terrestre, constitutivo do seu corpo, o caminho terrestre que, em função de seus atos, poderá levá-lo até o Messias. É justamente nesse “entre-lugar” que se situa a crise identitária do protagonista, encarnada na pele de um ser metamórfico e híbrido. Mesmo que ele fosse um ser humano normal, a condição judaica faz de Guedali um homem híbrido, visto que o judeu ocupa uma posição particular: a de universal e único ao mesmo tempo. A posição daquele que está no cruzamento dos intercâmbios culturais, mas também no centro do mundo.

Para compreendermos sua posição de universal, é necessário olhar para o judeu antes de tudo como um hebreu. Como hebreu, ele é o homem das origens, o homem abraamita. Em sua significação etimológica, hebreu significa *ivri*, aquele que atravessa, que passa, o passante, o passageiro, implicando uma experiência de passagem. Abraão passou de um mundo para outro, de uma margem à outra. Quando o judeu repete os gestos do patriarca, ele passa também de uma margem à outra, e, por conseguinte, cultiva o exílio, um exílio permanente, um exílio necessário para continuar desempenhando seu papel de missionário.

Por outro lado, a posição de único do judeu pode ser melhor compreendida uma vez que o hebreu torna-se Israel¹⁰. A partir desse momento, ele é o *passeur*¹¹ que não passa mais nada. É o hebreu que se encontra só entre duas margens. É o homem da solidão. Uma solidão ritual que vai de uma marca física, a circuncisão, até o chamado do *Kipur*, que envolve o judeu numa atmosfera de preces e de jejum. Mas é também uma solidão geográfica, uma vez que, da Terra Prometida, cada judeu no seu exílio traz consigo uma parcela, uma presença, uma nostalgia.

Apoiando-nos nessas considerações, observamos o caráter contraditório, para não dizer inconciliável, da identidade judaica, composta pelo hebreu e pelo israelita. Enquanto hebreu, o judeu cultiva o espaço do exílio. Israelita, ele se situa no reino de Deus. Como é possível estar ao mesmo tempo no exílio e no reino de Deus, ser errante e instalado? Parece-nos não existir outra solução que não seja a tentativa de conciliar essas duas naturezas dicotômicas, e essa conciliação insere o judeu num “entre-lugar”, no meio de duas margens das quais ele deve manter distância entre uma e outra para continuar existindo como um ser único e universal.

No caso de Guedali, sua natureza “centauresca” traduz também essas duas singularidades da identidade judaica. Sua parte equina pode ser associada à sua identidade hebraica, sempre em exílio, já que se trata de um animal que traz no seu próprio corpo a expressão do caráter migratório. No entanto, contrariamente à imagem do cavalo em harmonia com a natureza que corre sem um destino preciso, Guedali inicia uma viagem em busca de si próprio. Uma viagem que começa numa fazenda em Quatro Irmãos, passa por Porto Alegre, pelas fronteiras do Rio Grande do Sul, vai ao Marrocos, volta a São Paulo, novamente ao Marrocos para, finalmente, retornar ao ponto de partida: a antiga fazenda em Quatro Irmãos.

Após todas essas errâncias e o constante exílio, Guedali sente a necessidade de voltar às origens. Não lhe bastou ter se instalado numa cidade, ter se casado, tido dois filhos sem nenhuma deficiência, ocupar um bem-sucedido posto de trabalho ou possuir uma bela e confortável casa. Todos esses esforços para se assimilar à nova realidade capitalista brasileira não foram capazes de apagar o centauro que vivia nele. É verdade que suas patas, moldadas em botas ortopédicas, pareciam ca-

da vez mais com pés humanos e nosso protagonista corria visivelmente o risco de perder sua identidade equina.

No entanto, é devido ao medo de perder para sempre uma parte de sua identidade que Guedali compra a antiga fazenda de seus pais, onde nasceu, a fim de regressar à origem e, talvez, tornar-se novamente o centauro de outrora, usufruindo de um contato direto com a natureza:

O que eu queria era o contato com a terra – a experiência que acreditava profunda, visceral. Queria andar descalço, queria criar calos nas solas dos pés, para torná-las cada vez mais grossas, cada vez mais semelhantes a cascos... Que se formassem calombos. Que crescessem esses calombos; que ossos se desenvolvessem neles, articulados aos da bacia; que criassem cascos; enfim, que merecessem o nome de patas, era o que eu desejava. E não desejava menos uma cauda. Patas, quatro; cauda, uma. Pronto: centauro. (SCLiar, 2004, p. 198)

Essa busca identitária só podia se realizar em pleno isolamento. Esse isolamento tão intrínseco da outra faceta da identidade judaica, a do único, a do homem israelita face à sua solidão ritual e sacerdotal, é o que Guedali precisava para conciliar a sua complexa identidade judaico-gaúcha.

Apesar de não ser um homem religioso, nem viver na Terra Prometida, o retorno à sua terra natal traduz de alguma forma um retorno à Terra Santa, pois é nessa fazenda que ele consegue colar provisoriamente os fragmentos da sua identidade e encontrar harmonia entre suas diversas partes: ponto de partida e de chegada da corrida, através do qual, após ter vencido numerosos obstáculos, um ser metamórfico se transforma num simples cidadão brasileiro judeu.

NOTAS

1 O tema da metamorfose através de relatos em que homens são transformados em animais já era desenvolvido pelo escritor romano Ovídio no início da Era cristã. Nos mitos tradicionais greco-romanos, a transformação do homem em animal traduzia geralmente uma degenerescência da condição humana, correspondendo, muitas vezes, a um castigo divino. Na poesia, a obra do escritor francês Lautréamont, do século XIX, especialmente *Les chants de Maldoror*, e a do antilhano Aimé Césaire, no século XX, exploram formas de metamorfose que ultrapassam o universo animalesco ao incorporar também formas cósmicas, minerais e vegetais. (Cf. HÉNANE, 2006)

2 No polo oposto ao da metamorfose animal, René Hénane evoca o que chama de “metamorfose gloriosa”, que ocorre quando o imaginário humano se identifica a formas cósmicas, telúricas, como a luz das estrelas, as trevas siderais, o frio do vazio astral ou a formas marinhas, como a calma do mar e o furor das ondas devoradoras (HÉNANE, 2006, p. 211).

3 Geralmente atribui-se o aparecimento da expressão “realismo mágico” ao crítico de arte alemão Franz Roh, que empregou o termo nos anos 1920 para qualificar obras picturais que revelavam uma técnica pós-expressionista, marcada por um realismo cru. No entanto, na América Latina, o termo passa a incorporar o universo literário, sob o impulso teórico do escritor cubano Alejo Carpentier nos anos 1940, tendo por base a obra de Gabriel García Márquez. Seguindo uma lógica pós-colonial, o termo realismo mágico para Carpentier define uma identidade cultural específica ao mundo latino-americano e constitui uma forma de oposição à hegemonia cultural das potências europeias e norte-americanas, que costumavam ditar as normas culturais. Desta forma, a conjunção de dois conceitos considerados ambivalentes (realismo e magia) passa a ser percebida como o produto da mestiçagem cultural. A reflexão sobre a identidade do ponto de vista do realismo mágico consiste menos em defini-la em “oposição a” outra do que “mutuamente”, visando a não diluição da especificidade de cada polo cultural formador da identidade americana (LE FUSTEC, 2010, p. 3-4).

4 Embora nesse estudo interpretemos a obra de Kafka pelo viés da judeidade, não descartamos as leituras política e filosófica, que certamente influenciaram o modo como Moacyr Scliar transpôs essas ideias à sua obra. Do ponto de vista político, os personagens kafkianos representam, em geral, o símbolo da situação de todas as vítimas e oprimidos da história moderna; de todos os indivíduos que lutaram para melhorar suas condições de vida. Para Poizat, se Gregor Samsa pode representar o papel de “revolucionário” é unicamente por sua maneira estranha de ser, ou seja, pela metamorfose que traduz um desejo de mudanças sócio-políticas profundas (POIZAT, 2004, p. 78). Do ponto de vista filosófico, os existencialistas Albert Camus e Jean-Paul Sartre contribuíram para fazer de Gregor Samsa um símbolo da condição humana, precursor do pensamento do absurdo, segundo o qual o mundo seria um espaço incompreensível em que a existência seria desprovida de qualquer significação (POIZAT, 2004, p. 78-79).

5 O contexto histórico da emancipação dos judeus na Europa Ocidental tem como ponto de partida a Revolução Francesa. Na Constituição francesa de 1791, os judeus passam a beneficiar-se de direitos cívicos, mas a religião torna-se um assunto da esfera privada. Essa distinção entre a esfera pública e a privada surgia como a solução para acabar definitivamente com anos de antissemitismo, garantindo a integração do judeu no país em que nasceu. No entanto, essa mesma integração é vista como uma ruptura com a cultura judaica, pois o leva a enfraquecer os elos com a comunidade de origem em prol da assimilação à cultura do país de acolhimento (GRANDSARD, 2005, p. 168).

6 Sobre a noção do centauro como símbolo de uma América mestiça, consultar: BERND, 1998, p. 259-269; BERND, 1986, p. 21-26.

7 A difusão dos termos “monarca das coxilhas” e “centauro dos pampas” é feita pelo Partenon Literário, sociedade criada em 1868 com o objetivo de veicular a imagem do gaúcho mítico através de conceitos como hombridade, justiça e liberdade, associados ao homem do pampa. Na época, o poeta e escritor Apolinário Porto Alegre utilizou a figura do monarca das coxilhas em um conto do mesmo nome. Segundo Sandra Pesavento, essa percepção do

gaúcho enquanto monarca – homem de grande opinião – remonta ao romance de José Antônio do Vale Caldre Fião, *O Corsário* (1849), acrescentando-se, mais tarde, a ideia de coxilha e, com ela, o domínio do espaço-tempo do pampa. Já a expressão “centauro dos pampas” pode ser atribuída a José de Alencar, que no romance *O Gaúcho*, publicado em 1870, utiliza a expressão para designar o gaúcho. A imagem construída por Alencar integra-se explicitamente num projeto de idealização da figura do gaúcho. Entre o homem e o cavalo instaura-se uma simbiose construtora da representação de um nobre, destemido e livre cavaleiro (PESAVENTO, 2004, p. 227).

8 Os centauros são geralmente representados na sua concupiscência carnal, dotados de todo tipo de violência que aproxima o homem do animal quando aquele não é capaz de controlar seus impulsos pela sublimação espiritual. Diferente do cavaleiro que doma e controla as forças elementares, os centauros deixam-se dominar por instintos selvagens incontroláveis. Segundo a lenda, dividem-se em duas grandes famílias: os filhos de Ixiã e de uma das oceânidas (nome dado às três mil ninfas, filhas de Tétis e de seu irmão, o Oceano) simbolizam a força bruta, insensata e cega; os filhos de Filira e de Cronos, dentre os quais destaca-se Quirão, representam, ao contrário, a força aliada à bondade, a serviço dos bons combates. Na história mitológica, Quirão fere-se no joelho e deseja morrer, legando a Prometeu a sua imortalidade (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1980, p. 229).

9 Frequentemente traduzida como massacre, *pogrom* é uma palavra russa que significa “destruição”. É um termo usado especificamente para ataques contra judeus ou contra bairros ou aldeias judaicos. O governo czarista incentivava os pogroms para forçar os judeus de *shtetechl* a emigrar e para proporcionar um bode expiatório à população insatisfeita. Os sentimentos antijudaicos dos russos comuns que participavam desses ataques se baseavam em ressentimentos de caráter econômico e eram inspirados pelo antisemitismo cristão. A série de *pogroms* que levou ao êxodo maciço dos judeus russos para o Ocidente começou em 1881, em Kiev, após o assassinato do czar Alexandre II, e atingiu seu ápice nos massacres de Kishinev, em 1903. Desta forma, os *pogroms* constituíram uma parte muito frequente da experiência judaica na

Europa Oriental do período pré-nazista e, de fato, mesmo após o Holocausto, refugiados que retornavam a suas casas foram massacrados por poloneses na cidade de Kielce, em 1946 (UNTERMAN, 1992, p. 208).

10 Empregamos a linguagem simbólica da passagem do hebreu a Israel por intermédio do personagem bíblico Jacó. Israel foi o nome dado a Jacó depois que ele lutou com um anjo (Gên. 32) para significar “ele lutou com Deus”. Os descendentes de Jacó foram conhecidos como “Filhos de Israel”, ou “israelitas”, e a terra que lhes foi prometida por Deus tornou-se conhecida como Terra de Israel, *Eretz Israel*. Quando as dez tribos se cindiram sob Jeroboão para formar o Reino do Norte independente, após a morte do Rei Salomão, tomaram o nome de Israel, deixando o Reino do Sul com o nome Judá, do qual tem origem o termo “judeu”. A designação “Filhos de Israel” tornou-se mais tarde “Casa de Israel”, “Povo de Israel” e depois simplesmente “Israel” como nome coletivo de todos os judeus, seja os nascidos em descendência matrilinear desde Jacó, seja os que se converteram à fé do judaísmo. “Israel” tornou-se assim tanto um conceito étnico como religioso, incorporando todos esses temas na Aliança bíblica entre Deus e o povo judeu (UNTERMAN, 1992, p. 126-127).

11 Optamos pelo emprego do termo francês *passeur* por possuir uma carga semântica e simbólica mais expressiva do que termos como “intermediário” ou “mediador”. Inserido no vocabulário dos estudos culturais, o *passeur culturel* é originariamente associado à emergência das literaturas migrantes do Quebec, produzidas por escritores submetidos à forte realidade da imigração, do exílio ou do sentimento de estranheza que evocavam em suas narrativas espaços vagos de deambulação, exílio e exotismo. (Cf. HAREL, 2005)

REFERÊNCIAS

- BERND, Zilá. “Em busca do terceiro espaço” in BERND, Zilá (org.). *Escrituras híbridas: estudos em literatura comparada interamericana*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1998, p. 259-269.
- _____. “La quête d'identité: une aventure ambiguë” in *Voix et Images*, vol. 12, n°1 (34), 1986, p. 21-26.

- BEVILAQUA, Ceres H.Z. "O centauro no jardim" in *Letras* 90. Santa Maria: ABL, 1990.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des Symboles*. Paris: Seghers, 1980.
- GRANDSARD, Catherine. *Juifs d'un côté: portraits de descendants de mariages entre Juifs et chrétiens*. Paris: Les Empêcheurs de penser en rond/Le Seuil, 2005.
- HAREL, Simon. *Les passages obligés de l'écriture migrante*. Montréal: XYZ éditeur, 2005.
- HÉNANE, René. *Césaire & Lautréamont, bestiaire & métamorphose*. Paris: L'Harmattan, 2006.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- KAFKA, Franz. *Carta ao pai*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Verbo, 2011.
- _____. *A metamorfose*. Lisboa: Editorial Presença (obras literárias escolhidas, 10), 7ª edição, 2009.
- _____. *Investigações de um cão*. Tradução André O. Benavente. Lisboa: Crise luxuosa, 1999.
- _____. *Os contos*. Lisboa : Assirio & Alvim (O Imaginário), 2004.
- LE FUSTEC, Claude. "Le réalisme magique : vers un nouvel imaginaire de l'autre?" in *Amerika* 2, jul. 2010. URL : <http://amerika.revues.org/1164>.
- LEVEMFOUS, Sérgio Israel. "Centauro" in BERND, Zilá (org.). *Dicionário de figuras e mitos das Américas*. Porto Alegre: Tomo Editorial/Ed. UFRGS, 2007.
- NEHER, André. *L'Identité Juive*. Paris: Seghers, 1989.
- PESAVENTO, Sandra. "Ressentimento e ufanismo: sensibilidades do Sul profundo", BRESCIANI, Stella, NAXARA, Márcia (orgs.). *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: UNICAMP, 2004, p. 223-238.
- POIZAT, Jean-Claude. *La métamorphose de Kafka: leçon littéraire*. Paris: Presses Universitaires de France, 2004.
- ROBERT, Marthe. *Seul, comme Franz Kafka*. Paris: Calmann-Lévy, 1979.
- SCLIAR, Moacyr. *O Centauro no jardim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. *O Carnaval dos animais*. 2a ed. Reform, Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- _____. *A Guerra no Bom Fim*. Porto Alegre: L&PM, 2004.
- _____. *A Majestade do Xingu*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *A Condição judaica: das Tábuas da Lei à mesa da cozinha*. Porto Alegre: L&PM, 1985.
- STORA-SANDOR, Judith. *L'humour juif dans la littérature : de Job à Woody Allen*. Paris: Presses Universitaires de France, 1984.
- UNTERMAN, Alan. *Dicionário judaico de lendas e tradições*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1992.
- VIEIRA, Nelson. "Humor e melancolia: dimensões híbridas e centaurescas na obra de Moacyr Scliar" in ZILBERMAN, Regina; BERND, Zilá (orgs.). *O Viajante transcultural: leituras da obra de Moacyr Scliar*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004, p. 179-196.
- ZILBERMAN, Regina. "Introdução. A Crítica social nos contos de Moacyr Scliar" in SCLIAR, Moacyr. *O Carnaval dos animais*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2ª edição, 2001, p. 5-11.

Recebido em 05/12/2011

Aceito em 23/01/2012