

THAÍS RIOS DE AGUIAR

NARRATIVA DA DIÁSPORA JUDAICA:
Uma análise de *O Centauro no Jardim*, de Moacyr
Scliar

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Março/2017

THAÍS RIOS DE AGUIAR

**NARRATIVA DA DIÁSPORA JUDAICA:
Uma análise de *O Centauro no Jardim*, de Moacyr
Scliar**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade

Orientador (a): Dra. Ilca Vieira de Oliveira

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Março/2017**

A282n Aguiar, Thaís Rios de.
Narrativa da diáspora judaica [manuscrito] : uma análise de *O centauro no jardim*, de Moacyr Scliar / Thaís Rios de Aguiar. – Montes Claros, 2017.
92 f. il.

Bibliografia: f. 85-88.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2017.

Orientadora: Profa. Dra. Ilca Vieira de Oliveira.

1. Imigrantes. 2. Diáspora. 3. Centauro. 4. Judaísmo. 5. Tradição. 6. *Centauro no jardim*. 7. Scliar, Moacyr – 1937-2011. I. Oliveira, Ilca Vieira de. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III. Título. IV. Uma análise de *O centauro no jardim*, de Moacyr Scliar.



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS



Dissertação de Mestrado intitulada “**NARRATIVA DA DIÁSPORA JUDAICA: Uma análise de O Centauro no Jardim, de Moacyr Scliar**”, de autoria da mestranda em Letras – Estudos Literários **THAÍS RIOS DE AGUIAR**, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof^ª. Dr^ª. Ilca Vieira de Oliveira – Orientadora (Unimontes)

Prof^ª. Dr^ª. Lyslei de Souza Nascimento – (UFMG)

Prof. Dr. Danilo Barcelos Corrêa – (Unimontes)

Prof. Dr. Osmar Pereira Oliva

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários

Montes Claros, 12 de abril de 2017.

*Para Leuza e Nilton: meus dois
grandes amores.*

AGRADECIMENTOS

A Jesus e ao meu anjo da guarda, por serem luz nesta caminhada;

À família Rios de Menezes, por todo amor que me dedica. Em especial, a minha madrinha Lara e a minha prima Bruna, grandes amigas e conselheiras;

A Francisco Rios, meu tio Chico, com quem aprendi tanto e aprendo ainda mais com a falta que faz;

A Alexandre Manoel Fonseca, minha profunda gratidão por caminhar e sonhar comigo durante esses dois anos;

Aos meus velhos amigos: Daniel, Luciana, Rafaella e Samuel, por vivermos esta vida juntos, compartilhando amor e dividindo momentos inesquecíveis;

A Júnia Gomes, por toda ajuda e companheirismo;

À minha orientadora professora Dr^a Ica Vieira de Oliveira, por todo auxílio e paciência durante a orientação;

À professora Dr^a Rita de Cássia Silva Dionísio, pela generosidade e doçura durante os meses de estágio;

A Moacyr Scliar, pelas palavras;

À CAPES, pela bolsa concedida com a qual pude realizar esta pesquisa;

À FAPEMIG, pelo auxílio para realização de pesquisas em Belo Horizonte e em Porto Alegre;

Ao Mestrado em Estudos Literários da UNIMONTES, por me possibilitar tanto crescimento profissional.

Eu ignorava para onde nos levaria aquele navio lento, pelo mar negro. Certamente sabia, não era de recreio aquele barco. Pelos rostos graves, pela proximidade dos corpos – algo dizia aos meus cinco anos que atravessávamos o mar. Embora não fosse tempestuoso. Havia até luar em certas noites. Era tão triste aquele barco. Tão cheio de lembranças dos que partiam. E eu ainda não sabia distinguir. Entre uma cidade e outra. Tudo era mar. E desconhecido. Só algumas palmeiras ficaram na memória, só algumas palmeiras. Depois, aqueles caminhos onde não se permanecia além de um breve amanhecer. Ou de porto em porto entre brumas anoitecidas. Pouca bagagem, quase nenhuma. Íamos, isso sim, assustados. Onde pousariam nossas cabeças, afinal? De qualquer modo, levávamos alguma esperança de um chegar à terra elegida. E eras, entre as Américas, Brasil, ilha perfil a nos acolher com seu nome de árvore das árvores.

Lúcia Aizim

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo investigar as marcas da diáspora judaica na narrativa de *O centauro no Jardim*, do escritor gaúcho Moacyr Scliar. Publicada em 1980, a narrativa é centrada no personagem centauro, Guedali Tartakovsky, nascido em uma família de imigrantes judeus russos e que vive uma odisseia para desvendar os mistérios de sua identidade dual. Para a pesquisa, utilizamos teorias sobre a diáspora, sobre a tradição judaica e conceitos sobre a narrativa pós-moderna. Buscou-se também analisar a escrita de Scliar como porta voz de uma tradição literária sul-rio-grandense: a literatura pela memória e a palavra de quem migra.

PALAVRAS-CHAVE: Imigrantes; Diáspora; Centauro; Judaísmo; Tradição.

ABSTRACT

This dissertation aims to analyze the Jewish diaspora marks in *O Centauro no Jardim*, by the writer Moacyr Scliar. Published in 1980, the narrative is focused in the centaur, Guedali Tartakovsky, born in a family of Russian Jewish immigrants that lives an odyssey to unravel the mysteries of his dual identity. For this research, it was used theories about diaspora, about the Jewish tradition and concepts about the postmodern narrative too. It was also sought to analyze the Scliar's writing as the voice for a South-rio-grandense literary tradition: literature by the memory and the writing of who migrates.

KEYWORDS: Immigrants; Diaspora; Centaur; Judaism; Tradition.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
CAPÍTULO 1 – O CENTAURO DO BOM FIM	13
1.1 Quatro Irmãos – um <i>shtetl</i> ou a vida na colônia.....	13
1.2 Guedalia.....	25
1.3 Cantas a tua aldeia.....	36
CAPÍTULO 2 – NO JARDIM DAS DELÍCIAS	50
2.1 Agora é sem galope.....	51
2.2 As mulheres Tartakovsky.....	59
2.3 Espaços da diáspora.....	68
CONCLUSÃO	82
REFERÊNCIAS	85
ANEXOS	89

INTRODUÇÃO

Médico e escritor, acima de tudo um apreciador da literatura; nascido em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul; filho de Sara e José Scliar, imigrantes judeus da Bessarábia, Moacyr Jaime Scliar (1937-2011) era também um judeu, sem afeição às práticas dogmáticas, mas artisticamente um bom judeu, destes que sentem orgulho de sua origem.

Muitas foram as linhas escritas desde o bairro Bom Fim até a Academia Brasileira de Letras, e tudo começou com as histórias de seus vizinhos também imigrantes: a imaginação de criança foi povoada por relatos nostálgicos, sabores e dissabores de quem migra; mais tarde, no ímpeto de jovem escritor, essas histórias tornaram-se contos, crônicas, novelas – literatura. Em entrevistas¹, agradecia a mãe Sara por sempre incentivá-lo no mundo das letras: poderia faltar-lhes alimento, mas livros, não, livros nunca faltariam na casa dos Scliar.

Nos tempos de escola, escrevera suas primeiras histórias, todas referentes à missão do povo hebreu na terra. No colégio judaico, ainda com doze anos, publica um de seus primeiros artigos em uma revista da comunidade judaica, intitulado *Uma observação justa* (1949), homenageando o colégio em que estudava. No secundário escolar, já aos dezoito anos, publicara seu primeiro conto, *Relógio* (1955), no jornal *Correio do Povo*, assim, Moacyr Scliar tornava-se um escritor jovem, comprometido com a literatura. Era conhecido como o escritorzinho do Bom Fim, apelido do qual se orgulhava. Como leitor, leu de Monteiro Lobato à bíblia, passando por escritores judeus como Scholem Aleichem, Franz Kafka, Isaac Bábel, outros como José de Alencar, Guimarães Rosa, Érico Veríssimo, Clarice Lispector etc.

Ao término do colegial, Scliar escolhe a medicina como profissão e logo ingressa no curso médico da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, formando-se no ano de 1962. Nos estágios da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre, o escritor descobriu sua vocação às questões de saúde pública, tornando-se, mais tarde, um médico

¹Entrevistas em vídeos da série “Palavra de escritor”, da editora L&PM Pocket.

sanitarista. Como universitário, publica *Histórias de um Médico em Formação* (1962), texto de que pouco se orgulhava, julgava-o imaturo².

Nos anos seguintes, dedicou-se à medicina e à literatura. Moacyr Scliar confessava não ter horários para a atividade de escritor, escrevia quando podia, pois a medicina ocupava-o muito, mas isso não impossibilitou que se tornasse um escritor comprometido com a arte. Em 1968, publica seu primeiro livro *O carnaval dos animais*, que reunia contos do escritor; era um contista por formação, prezava por textos com desfecho rápido, mas essa característica logo mudara. Surgiu-lhe então o desejo pela escrita de histórias mais intensas; por modéstia, chamavam-nas de novelas.

O primeiro romance publicado, intitulado *A guerra no Bom Fim* (1972), em meio à ditadura militar no Brasil, homenageia o bairro em que crescera. Na história, o protagonista Joel rememora os anos vividos no bairro junto de sua família e, sob o plano do real e do fantástico, a trama reafirma a condição dos judeus vivendo no país. Desde o primeiro romance, Moacyr Scliar não parou mais, seguiram muitos outros, todos dedicados à questão judaica; seguiram-se também os livros infanto-juvenis – narrativas sensíveis e espirituosas, como: *Um sonho no caroço do abacate* (2003), que conta a história do judeuzinho Mardoqueu Stern.

Em 1980, é publicado *O Centauro no Jardim*, romance que daria a Moacyr Scliar mais visibilidade enquanto escritor e lhe seriam atribuídos alguns prêmios importantes, como o da *Associação paulista de críticos de arte* – APCA, em 1988. A narrativa é considerada pelo *The National Yiddish Book Center* uma das cem melhores obras de temática judaica do mundo.

A narrativa desse romance inicia-se quando Guedali está comemorando seu aniversário de trinta e oito anos no restaurante de comida tunisiana “Jardim das Delícias”, em São Paulo, junto de sua família e amigos. Entre alguns cálices de vinho, envolvido por emoções e nostalgias, Guedali – agora humano – passa a rememorar cenas de sua vida cheia de mistérios e façanhas. Por medo de dizer bobagens, já advertido por sua esposa Tita, o ex-centauro prefere manter-se em silêncio: “Melhor rabiscar: *agora está tudo bem* [...] Apesar das cenas que agora me vêm à memória.” (SCLIAR, 2007, p.12).

² MOSCOVICH, 2004, p.38.

Imersa às aflições e incógnitas, a narrativa de *O Centauro no Jardim* foi escrita sob a alternância entre passado e presente, para tanto, nesta pesquisa, a análise da narrativa dar-se-á através do viés da diáspora, tema tão caro à literatura de Moacyr Scliar. O Centauro, criatura metade homem e metade cavalo, é como um judeu vivendo a diáspora no Brasil; um homem sob duas nações, tradições e culturas. Entende-se por *diáspora* a dispersão de determinado povo ou exílio judaico, o termo é explicitado com abrangência no primeiro capítulo deste trabalho. Para Regina Igel, estudiosa da obra de Scliar: “no caráter popular e mágico, meio gaiato, meio patético, de algumas figuras do mundo de Scliar, estão contidos muitos aspectos da tradição e das sociedades da diáspora.” (IGEL, 1990, p.16).

A partir dessa perspectiva, este trabalho segmentou as variadas particularidades da diáspora presentes na narrativa, como a Colônia de Quatro Irmãos, a tradição judaica estabelecida através do personagem Guedali, os silêncios das mulheres judias no romance; o espaço da casa da família Tartakovsky, o circo no qual o personagem vive por algum tempo e os pampas gaúchos.

A presente pesquisa dividiu-se em dois capítulos, no primeiro, buscou-se analisar o espaço da colônia no qual viveu a família Tartakovsky, os aspectos verossimilhantes da imigração judaica no Brasil no início do século XX e a tentativa de tornar a colônia no Brasil um *shtetl* – aldeiazinha judaica russa. No segundo tópico, ainda nesse primeiro capítulo, deu-se a análise do personagem Guedali e de sua condição de centauro perante o judaísmo e a mitologia grega. Na terceira e última seção, intitulada *Cantas a tua aldeia*, evidenciamos a trajetória literária de Moacyr Scliar como porta-voz da tradição judaica e sul-rio-grandense.

No segundo capítulo, foram analisados os artifícios narrativos de Guedali, narrador de um romance que concerne à literatura brasileira contemporânea. Posteriormente, elucidou-se a imagem das mulheres Tartakovsky no romance, seus silêncios e escolhas durante a narrativa d’*O centauro no Jardim*. No último tópico deste trabalho, *Espaços da diáspora*, abordaram-se os lugares que Guedali percorreu e como estes caminhos evidenciam uma literatura de caráter diaspórico, em que o espaço da narrativa é movediço, incerto e imprevisível.

A pesquisa desenvolvida é de cunho teórico e bibliográfico. Como suporte teórico e crítico, foram utilizadas obras de Regina Dalcastagnè que compreendem a literatura

brasileira contemporânea; textos de Silviano Santiago que abrangem a literatura pós-moderna; explicitações de Flávio Loureiro Chaves sobre a tradição da literatura sul-riograndense; e, em *A dimensão da noite* (2004), de João Luiz Lafetá, utilizou-se a crítica sobre Scliar como contista. Para os estudos de diáspora, vê-se em Alan Unterman, Gilda Salem Szklo e em ensaios do próprio Moacyr Scliar o tema da diáspora sendo amplamente difundido conforme a tradição judaica.

Há também, como suporte bibliográfico, estudiosos da obra de Scliar, como: Regina Zilberman, Berta Waldman, Regina Igel, Zilá Bernd, Assis Brasil e uma autobiografia de Moacyr Scliar, *O texto, ou: a vida – uma trajetória literária* (2007), na qual o autor apresenta textos inéditos e olhares lançados às diversas obras publicadas. Para a análise do espaço da casa na narrativa, foram utilizados os conceitos teóricos propostos em *A poética do Espaço* (2008), de Gaston Bachelard.

Para o tema imigração judaica no Rio Grande do Sul, utilizou-se a obra *Entre Moisés e Macunaíma: os judeus que descobriram o Brasil* (2003), de Moacyr Scliar, que relata o panorama da imigração judaica no Brasil, os anos na colônia até o êxodo para as cidades, como Passo Fundo, Santa Maria, Erechim e Porto Alegre. Ademais, tem-se, em *Cem anos de amor: a imigração judaica no Rio Grande do Sul* (2004), de Jacques Wainberg, um memorial sobre as primeiras famílias que habitaram a colônia de Quatro Irmãos, bem como a história do filantropo Barão Hirsch, que foram utilizados para compor a análise feita neste trabalho sobre *O Centauro no Jardim* e cenas da história de imigração judaica no estado.

Contudo, foram realizadas leituras das principais obras de Moacyr Scliar para que houvesse a compreensão do arcabouço e do ambiente literário deste escritor profundamente empenhado literariamente. Houve, ainda, uma visita ao acervo do escritor e ao Instituto Judaico Marc Chagall – na cidade de Porto Alegre – que preserva a história entre Brasil e judeus; e uma visita ao bairro Bom Fim, lugar tão precioso para a literatura de Moacyr Scliar. Assim, este trabalho buscou analisar as marcas da diáspora em *O centauro no Jardim* e todos os filamentos apresentados à narrativa que remontam a história do povo Judeu vivendo o exílio no Brasil.

CAPÍTULO 1

O CENTAURO DO BOM FIM *

Na véspera do sabá atormenta-me a densa tristeza das recordações. Naquelas noites, no passado, meu avô acariciava com sua barba amarela os volumes de Ibn Ezra. A vovó, com uma touca bordada na cabeça, tirava a sorte com seus dedos nodosos à luz do círio do sábado e soluçava suavemente. Meu coração de criança, naquelas noites, era embalado como um barco sobre ondas encantadas... Fico dando voltas por Jitómir à procura da tímida estrela. Junto da antiga sinagoga, encostados nos muros amarelos e indiferentes, alguns velhos judeus vendem giz, pavios e anil – judeus de barbas proféticas, com trágicos farrapos sobre os peitos cavados... Eis diante de mim o mercado e a morte do mercado... A alma gorda da fartura foi morta. Das lojas pendem cadeados silenciosos, e o granito da calçada está limpo como o crânio de um morto. Ela pisca e esmorece, a minha tímida estrela... A sorte alcançou-me mais tarde, e chegou bem na hora do pôr-do-sol. A lojinha de Guedáli escondia-se nas densas fileiras de lojas fechadas. Dickens, onde estaria naquela noite tua sombra? (BÁBEL, 2006, p.55).

1.1 Quatro Irmãos – um *shtetl* ou a vida na colônia

Numa noite primaveril, sombria, como era a maioria das noites na colônia Quatro Irmãos, no Rio Grande do Sul, nasceu Guedali. O bebê fora recebido aos gritos por Rosa, assustada por ter dado a luz a uma criatura estranha: da cintura para cima era uma criança como outra qualquer, mas da cintura para baixo era como um cavalo, com quatro patas e crina. Com pouco estudo, situação comum de muitos colonos judeus vivendo no Brasil, mal sabia ela que o recém-nascido fosse, na verdade, um centauro. O parto durara horas, fora dolorido e intranquilo, no quarto ao lado estava o marido, Leão, ansioso com o nascimento de mais um filho.

Quando Guedali deu seu primeiro choro, Leão não teve dúvidas de que era um menino, como ele tanto desejou. Animado por esta certeza e aflito com os alaridos de sua esposa, correu para o quarto; todos com olhares apavorados, as filhas mais velhas

* O título deste capítulo é homônimo ao da exposição “Moacyr Scliar, o Centauro do Bom Fim”, idealizada por Judith Scliar, viúva do escritor. A exposição esteve em cartaz entre setembro a novembro de 2014, no Santander Cultural, em Porto Alegre-RS.

que acompanhavam a mãe e a parteira que lamentava e se desculpava, dizendo que havia feito tudo direito, quando então Leão pôs os olhos no centaurinho pela primeira vez. De cabeça baixa, ficara consternado ouvindo os xingamentos da esposa. Tudo isso era culpa dele, insistia Rosa.

Nos dias que seguiram, a parteira ajudava a família a recompor-se do choque. Cuidou da casa, da comida, de Rosa, dos outros filhos e claro, de Guedali. Ela tinha pena daquela situação toda: “sofreram um forte abalo, os pobres judeus, precisam se recuperar” (SCLIAR, 2004, p.17). Os pobres judeus – como tantos outros que viviam na colônia.

Esta é a cena inaugural da vida de Guedali, personagem central de *O centauro no Jardim*, livro publicado em 1980, do escritor gaúcho Moacyr Scliar. O romance narra a história dos Tartakovsky, uma família judia de origem russa. Leão e Rosa, patriarcas da família, emigraram para o Brasil no início do século XX, após a Rússia ser derrotada pelo Japão em 1905. A derrota na guerra implicou o enfraquecimento do império czarista – governo vigente – o que culminou em fortes massacres contra o povo judeu em terras russas. Exausto e amedrontado pelas ameaças *pogrom*³, Leão decidiu ir embora para a América do Sul, especificamente para o Brasil, lugar de paz e prosperidade.

Rosa relutou para deixar a Rússia. Embora em meio a tantos perigos, ela gostaria de ficar em sua aldeia, sua terra. A América do Sul a amedrontava, pois imaginava uma vida selvagem e primitiva, não lhe convencia a ideia de prosperidade em um lugar tão remoto, mas Leão não hesitou, ordenou Rosa a preparar as malas, tão logo estariam embarcando em um cargueiro em Odessa, na Ucrânia. Sobre esta decisão, assinala Gilda Salem Szklo (1990), estudiosa da obra de Moacyr Scliar:

É claro que está em jogo a concepção patriarcal da família judia que faz do pai o cabeça da família, o centro da autoridade e das decisões, enquanto que a mãe é o núcleo afetivo, eterna fonte de alegria, de ternura. Logo, ela pode ser vítima dos caprichos e das impertinências de um marido sem sorte, a exemplo de Leão, pai de Guedali. (SZKLO, 1990, p.43).

³ Palavra em iídiche (mistura de dialeto alemão com hebraico) designada aos ataques violentos às aldeias judias, “cossacos bêbados invadiam a aldeia, lançavam os cavalos enlouquecidos contra velhos e crianças, desferindo golpes de sabre a torto e a direito. Matavam, pilhavam, incendiavam. Depois sumiam. Na noite atormentada ficavam ecoando os gritos e relinchos.” (SCLIAR, 2004, p. 15).

Além de Guedali, os Tartakovsky tinham mais três filhos: Mina, Débora e Bernardo. Rosa não queria ter outro filho, tivera gravidezes incômodas e partos difíceis. Sentia-se feliz com os meninos crescendo livres e, pela primeira vez, desde que chegara à colônia, uma ponta de esperança nascia em seu coração. Porém, cedeu aos pedidos de Leão que ansiava por um quarto filho.

O centauro no Jardim compõe uma fase nova da literatura de Moacyr Scliar, este já formado médico pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e dedicado à escrita de contos. No ano de 1970, passou três meses em Israel fazendo um curso de saúde pública em Beer Sheva, cidade próxima ao deserto de Neguev. Tal viagem proporcionou a Scliar experiências que o fizeram entrar em contato com sua origem judia, não era um religioso, como sempre afirmava, mas era judeu, essa condição permanente:

Voltei de Israel orgulhoso do meu judaísmo – e isto se refletiu em minha literatura. Até então eu escrevera contos sem uma temática definida (ainda que muitas histórias aludissem indiretamente ao clima político do Brasil, então governado pela ditadura militar). A experiência de Israel foi importante para mim. (SCLIAR, 2003, p.76).

O momento posterior da viagem a Israel marca um período de intensa atividade literária de Moacyr Scliar: iniciavam-se os romances, ou, como ele preferia dizer: “seguiram-se novelas (prefiro este termo, mais modesto, a romance)” (SCLIAR, 2004, p. 76). Embora o escritor adotasse uma palavra despretensiosa para se referir a sua ficção, estudiosos da obra de Scliar, como Regina Zilberman (2004), Berta Waldman (2012), Assis Brasil (2004), Zilá Bernd (2004), entre outros, definem as narrativas do escritor como romances. Exemplo disso é *O centauro no jardim*, fundamentalmente um romance, assim como seu primeiro livro *A guerra no Bom Fim* (1972), diferindo-se de *Os Deuses de Raquel* (1975), inquestionavelmente uma novela.

Em *História concisa da literatura brasileira* (2006), o crítico e historiador Alfredo Bosi define o gênero romance:

Voltado como nenhum outro para as realidades empíricas da paisagem e do contexto familiar e social onde o romancista extrai não imagens isoladas, como faz o poeta, mas ambientações, personagens, enredos. A situação de fato de que nasce o romance propõe sempre ao crítico o tema dos liames

entre a vida e a ficção, gerando problemas como a verossimilhança das histórias, a coerência moral das personagens, a fidelidade das reconstruções ambientais. (BOSI, 2006, p.139).

É possível que Moacyr Scliar estabelecesse seus romances como novelas, sobretudo *O Centauro no Jardim*, aludindo às novelas de cavalaria, inspirando-se no escritor judeu-russo Isaac Bábel (1894-1940). Em depoimentos, Scliar revelava a sua grande identificação com os personagens das narrativas de Bábel, os quais refletiam sobre a vida dos judeus na Ucrânia⁴. O próprio nome Guedali aparece em um conto do escritor russo, intitulado *Guedáli*, em sua obra-prima *O exército de cavalaria* (2006), que reúne trinta e seis contos do escritor. Nesse conto, o narrador descreve um dia rotineiro do comerciante judeu *Guedáli* em Jitomir, cidade ucraniana devastada pela Revolução Russa no século XX:

A loja é como a caixinha de um menino sério e ansioso por saber, do qual sairá um professor de botânica. Lá dentro encontram-se botões e uma borboleta morta. E seu pequeno proprietário Guedáli. Todos abandonaram o mercado, mas Guedáli ficou. Ele dá voltas num labirinto de globos terrestres, crânios, flores murchas, agitando um espanador colorido, de penas de galo, para tirar o pó das flores mortas. (BÁBEL, 2008, p.56).

Todos os romances tiveram como mote os conflitos vividos pelo povo judeu, as guerras, a imigração; a tradição. Moacyr Scliar dedicava-se e debruçava-se, desde então, à árdua escrita sobre a questão judaica.

O centauro no jardim é um desses romances absorto de elementos oriundos da tradição judaica, pois o narrador Guedali cresce cultuando a tradição por meio de rituais e hábitos. Além dos aspectos mitológicos evidentes, o texto está combinado com o que Scliar definira como “humor judaico” (SCLIAR, 2007, p. 212). Há evidências de que o escritor tenha tomado consciência do valor que tem essa tradição para a literatura brasileira.

Como contista, ainda na juventude, se interessava pela história do povo hebreu, mas, com a possibilidade de escrever um romance, ratificou-se a união entre o escritor – agora mais sensível à questão judaica – com uma tradição que lhe é própria. Exemplo disso é a história de Guedali, que fora produzida, primeiramente, como um conto a ser

⁴ SCLIAR, 2007, p.47.

publicado em jornais; mas a publicação não aconteceu, pois ocorrera um fato curioso, como detalha Scliar em sua autobiografia intitulada *O texto, ou: a vida – uma trajetória literária* (2007):

O centauro no jardim (1980) nasceu como um conto, nunca publicado: entreguei-o a um jornalista, que o perdeu – e eu não tinha cópia (essas coisas aconteciam muito na era pré-computador). Decidi reescrevê-lo, mas, à medida que o fazia, dei-me conta de que o tema não cabia num conto; escrevi uma pequena novela, depois outra maior, e finalmente o livro tal como está. (SCLIAR, 2007, p.212).

Moacyr Scliar, filho de imigrantes da Bessarábia – região que hoje se divide entre Moldávia e Ucrânia –, exprime em seus romances um destino comum a judeus que deixaram suas terras de origem em busca de paz e de liberdade na América do Sul.

O fato de todos os protagonistas serem judeus não é mera coincidência. Moacyr Scliar procura extrair dessa circunstância, segundo a qual o judeu é, por razões culturais e históricas, um ser que experimenta a diferença de modo radical, a substância para seus livros. (ZILBERMAN, 1998, p.337).

Em *O Centauro no Jardim*, Rosa e Leão Tartavovsky, ao chegarem ao Brasil, desembarcaram na cidade de Porto Alegre, a decisão de ir embora da Rússia fora financiada pelo Barão Hirsch: “quando os emissários do Barão Hirsch apareceram, Leão foi o primeiro a se oferecer para a colonização na América do Sul. América do Sul!” (SCLIAR, 2004, p. 20). Tal circunstância aponta aspectos verossímeis da história de migração do povo judeu para a América, e tudo começou com o Barão Moritz Von Hirsch (1831-1896), um filantropo judeu, homem rico que vivia sob o impacto e dor pela perda de seu único filho, Lucien Jacob Moritz – vitimado pela pneumonia. Assim, sem herdeiro, ele dedicava toda sua vida e fortuna a causa dos judeus russos.

Primeiro, o Barão negociou a criação de escolas profissionalizantes para os judeus junto ao império czarista, pois era anseio do Barão que os judeus russos tivessem trabalho e vida digna em suas terras, no entanto esse projeto não deu certo. Não lhe restava mais dúvidas, não havia boas perspectivas para os judeus no Velho Mundo, isto é, na Europa, continente já tão despedaçado por suas guerras e por conflitos sociais. Esse fato fez com que o Barão ajudasse centenas de judeus a emigrarem para América

do Sul e Norte. No ensaio *A condição Judaica – Das tábuas da lei à mesa da cozinha* (1985), Moacyr Scliar define esse projeto de migração como “fazer a América”; o sonho dos judeus no final do século XIX⁵.

Em 1891, o Barão fundou a Jewish Colonization Association (JCA)⁶. Considerada uma das maiores fundações filantrópicas do mundo, com sede em Londres, a JCA promovia a colonização de terras despovoadas na América do Sul. Era, de fato, uma colonização agrícola; as famílias que imigraram tinham por intuito plantar, colher, ordenhar animais, cultivar e manejar a terra.

Argentina e Canadá foram os primeiros países a receberem o projeto de colonização da JCA, pois esses dois países ainda eram carentes de mão-de-obra na agricultura. Poucos anos depois, em 1900, o então presidente da fundação, Narcisse Leven, e o vice-presidente, Franz Philippson (diretor da Companhia de Estradas de Ferro da Argentina e do Rio Grande do Sul), propuseram a expansão do projeto de colonização agrícola para o Brasil. Com isso, compraram cerca de 5.766 hectares numa região que hoje é o município de Santa Maria-RS, portanto, em 1904, foi estabelecida a primeira colônia judaica do Rio Grande do Sul, a colônia de Philippson: “eram trinta e oito famílias, cerca de trezentas pessoas. Vinham da Bessarábia.” (SCLIAR, 2003, p.33), como descreve Scliar, em seu ensaio *Entre Moisés e Macunaíma – os judeus que descobriram o Brasil*.

Em 1909, a associação comprou mais terras, desta vez a fazenda de Quatro Irmãos⁷, hoje município de Erechim-RS. Era nessa colônia que os Tartakovsky moravam e onde nasceu Guedali.

⁵ SCLIAR, 1985, p. 60.

⁶ A Jewish Colonization Association foi fundada em setembro de 1891, com um capital de dois milhões de libras. Seus objetivos eram “apoiar e promover a emigração de judeus de muitas partes da Europa e da Ásia, principalmente de países onde, atualmente, eles são submetidos a impostos especiais e a outras restrições, para qualquer parte do mundo; e formar e estabelecer colônias em diversas partes da América do Norte e da América do Sul e em outros países para agricultura, comércio e outros fins. (FRISCHER, 2010, p. 133).

⁷ Como o próprio nome diz, as terras pertenciam a quatro irmãos: o coronel David dos Santos, mais tarde Barão dos Campos Gerais; o Dr. José Gaspar dos Santos Lima, juiz de direito da comarca de São Borja e que residiu em Cruz Alta até 1854; Antônio dos Santos Pacheco e Clementino dos Santos Pacheco. Este último residia na Fazenda e fora assassinado pelos índios, em 1856. O assassinato teria sido cometido em consequência da insatisfação dos índios, pois Clementino apossara-se daquela grande extensão de terras, que era patrimônio dos índios, ou pelo menos, considerando como tal, havendo também quem diga que ele as comprara por irrisória quantia. “Um negócio da China.” (Jornal *O Erechim*, 2de julho de 1930 *apud* GRITTI, 2004, p. 88).

Em 1935, ano em que nasce o centauro, Quatro Irmãos já estava praticamente vazia, uma vez que muitos colonos judeus tinham partido para as cidades próximas à colônia, como narra Guedali neste fragmento:

Meu pai senta, enterra a cabeça entre as mãos. A mulher tem razão, ele é o culpado do que está acontecendo. Todos os colonos judeus da região, vindos com ele da Rússia, já foram para a cidade – para Santa Maria, ou Passo fundo, ou Erechim, ou Porto Alegre. A revolução de 23 expulsou os últimos remanescentes da colonização. Meu pai insiste em ficar. Por que, Leão? – pergunta minha mãe. Por que essa teimosia? Porque o Barão Hirsch confia em nós. Ele responde. O Barão não nos trouxe da Europa para nada. Ele quer que a gente fique aqui, trabalhando a terra, plantando e colhendo [...]. (SCLIAR, 2004, p.14).

Além da revolução citada por Guedali, outro aspecto da história de migração dos judeus emerge no romance: o projeto de colonização agrícola que sonhara o Barão começou a fracassar pelos próprios motivos que o sustentava, pois os judeus que imigraram não sabiam lavrar a terra: “Não entendiam nada de agricultura de pecuária [...]. Nem uns nem outros sabiam da diferença entre um pé de cebola e um pé de repolho, entre um cavalo ou uma vaca e um elefante.” (CHWARTZMAN *apud* GRITTI, 2004, p.93).

A revolução de 1923, portanto, potencializou os problemas que cada vez mais enfraqueciam a colônia, uma vez que a fazenda foi cenário de combates, os colonos partiam para cidade em busca de trabalho e, novamente, de paz e prosperidade. Essa revolução foi particular a história do Rio Grande do Sul, visto que tinha como objetivo a derrubada do então governador do estado, Sr. Antonio Augusto Borges de Medeiros, que vencera a eleição pela quinta vez em janeiro daquele ano.

O Barão Hirsch falecera pouco antes da decadência do projeto de colonização da JCA; muitas promessas não foram cumpridas e as expectativas dos imigrantes se dizimaram perante as condições de moradia e de trabalho na colônia. Os judeus colonos tentaram fazer daquelas terras seus *shtetls*, assim como Leão, o colono do romance de Moacyr Scliar, mas não era o *shtetl*, a aldeiazinha na Rússia onde moravam e cultuavam suas tradições, canções e alimentos. Em iídiche, um *shtetl* é uma cidadezinha ou “pequena comunidade provinciana de judeus na Europa oriental pré-moderna (isto é,

Rússia, Polônia, Lituânia e a parte leste do Império Austro-Húngaro).” (UNTERMAN, 1992, p.247).

Do *shtetl* na Rússia partiram Leão e Rosa. A vida na colônia era dura, embora as crianças tivessem escola, não enxergavam mais prosperidade ali, principalmente Rosa. Com o nascimento de Guedali, a situação piorou, não sabiam o que fazer, nem pensar. Leão imaginava ser maldição ou castigo por seu filho ter nascido um centauro, já a mulher vivia revoltada e cada vez mais atordoada.

Chegou o dia em que se chamou o doutor Oliveira, famoso na região, então Leão adiantou-lhe o caso sobre o filho. O médico estava descrente, achava que aquela história fosse fantasia do colono, até que resolveu fazer uma visita aos Tartakovsky para avaliar o caso. Ao chegar, logo se depara com a criancinha dentro de um caixote: “O sorriso desaparece do rosto do doutor Oliveira, que chega a recuar um passo [...] centauro não figura em manuais médicos.” (SCLIAR, 2004, p.23).

Leão estava esperançoso com a visita do médico, podia receitar a Guedali algum remédio em gotas, pílulas ou xaropes, mas foi surpreendido, pois o doutor disse não haver remédios para um caso desses; era uma criatura estranha, mas era um centauro: “– Vou ser franco, Tartakovsky. Só há duas coisas a fazer: deixá-lo morrer – ou aceitá-lo como é. Tens de escolher.” (SCLIAR, 2004, p.25).

Não havia muito que fazer. Leão, homem religioso que era, decide ir até a cidade buscar o *mohel* para que circuncide Guedali e o introduza ao judaísmo; era um centauro, de fato, mas que fosse um judeu como tantas outras crianças daquela colônia. O *mohel* Rachmiel ficou assustado ao ver Guedali, relutou para circuncidá-lo, visto que se tratava de um cavalo, e é errado perante a Lei judaica circuncidar animais. O *mohel* tentou fugir, Leão foi atrás e o segurou, colocando-lhe de frente ao centaurinho. Enquanto isso, Rosa e as filhas choravam assistindo à cena toda. O pai serve conhaque para encorajar o homem, e então:

O mohel se aproxima, meu pai me afasta as patas traseiras. E ali estão, frente a frente, o pênis e o mohel, o grande pênis e o pequeno mohel, o pequeno e fascinado mohel. Nunca viu um pênis assim, o mohel Rachmiel, ele que tantas circuncisões já fez. Sente que será uma experiência transcendente – a grande circuncisão de sua vida, aquela cuja lembrança o acompanhará até o túmulo. Cavalo ou não, pouco importa. Há um prepúcio, e ele fará o que a Lei escreve para os prepúcios judeus. Empunha a lâmina, respira fundo... (SCLIAR, 2004, p. 29-30).

A Lei judaica reserva às crianças de sexo masculino a tradição de circuncisão – “britmilá”, em hebraico – no oitavo dia após o nascimento. Na cerimônia, os padrinhos da criança colocam-na sobre os joelhos enquanto o *mohel* realiza a operação. Em hebraico, a palavra “mohel” significa “circuncidador”, este que deve pertencer à religião judaica e ser homem. Guedali não teve padrinhos; o *mohel* questionou a falta de testemunhas para realizar a cerimônia, mas Leão não queria mais alardes, não queria que seu filho fosse visto por outras pessoas.

Assim, foi feita a circuncisão em Guedali, a reafirmação da “aliança de Deus com Abraão. Os circuncidados salvam-se de serem castigados por Abraão após a morte.” (UNTERMAN, 1992, p.70). Era como Leão ansiava, desejava manter a tradição, respeitar a Lei, cumprir os desígnios deixados pelos seus ancestrais, salvar seu filho e torná-lo um bom judeu.

Passado algum tempo, Guedali, prestes a completar treze anos, vive livremente na colônia, galopa pelos pastos e convive com outros animais; o centauro leva uma vida boa até que o descobrem. Um garoto, filho do dono da fazenda vizinha o persegue, mostrando-o a outros meninos, já afirmara diversas vezes ter visto uma criatura esquisita naquela região, e conseguiu provar. Guedali apavorou-se, sentiu-se invadido.

A vida na colônia já não era boa para Leão, relutava em deixar aquele lugar, pois não queria trair a memória do Barão Hirsch, além de ter se acostumado com o trabalho na terra, embora as intempéries. Hesitava, até que decidiu. Chovia sem parar há quinze dias em Quatro Irmãos, todas as plantações estavam perdidas; as perseguições que sofria Guedali o perturbavam, uma vez que não queria ver o filho sendo rechaçado ou zombado, queria a família livre, vivendo em paz. Não foi fácil despedir-se daquele lugar, o centaurinho sentia muito por isso, apesar das dificuldades, aquela terra já era parte dos Tartakovsky.

A família seguiu para Porto Alegre. Todos estavam entusiasmados com a nova vida na cidade, embora fosse uma noite chuvosa que lhes trazia emoções confusas; mas Guedali estava feliz. Paravam frequentemente na estrada, descansavam, faziam a própria comida; o caminho era longo. Até que chegaram: “aqui estarás em paz, meu filho, ninguém vai reparar em ti. Esta gente da cidade não dá bola para nada” (SCLIAR, 2004, p.45), dizia Leão esperançoso.

Nos primeiros dias na cidade, os Tartakovsky procuraram por uma casa. Leão, Rosa e as filhas hospedaram-se em um modesto hotel, Guedali ficara escondido, alojado em uma barraca, aos cuidados de seu irmão mais velho, Bernardo. Procuravam por um bairro pouco habitado, havia o próprio bairro das famílias judias, o Bom Fim, mas era populoso, temiam pela privacidade do centauro. Decidiram, portanto, por uma casa no bairro Teresópolis, lugar de difícil acesso. A casa era velha, no entanto espaçosa. Tinha um bom quintal com árvores e um depósito aos fundos que serviria como quarto de Guedali.

Além da compra da casa, com as economias que fizera na colônia, Leão conseguiu adquirir um armazém próximo à residência da família. Dali viria seu sustento, teria ajuda das filhas e, assim, a nova vida em Porto Alegre ia se construindo. Bernardo negou o trabalho no caixa da venda do pai, era rebelde quanto à existência de Guedali, achava-o um monstro, não era aceitável que seus pais tratassem o centauro como filho. Já adulto, trabalhava por conta própria e logo saiu de casa para morar só em um apartamento no centro da cidade.

Assim como em *O centauro no Jardim*, muitas outras famílias judias – presentes na história de migração do povo judeu para a América do Sul – foram embora das colônias em que habitavam no interior do estado do Rio Grande do Sul em busca de melhoria social e de uma vida próspera, como consequência, esses ex-colonos ajudaram na construção da cidade de Porto Alegre, além de perpetuarem e firmarem a história dos judeus no Brasil.

No ensaio *Os judeus em Porto Alegre* (2004), Moacyr Scliar descreve cenas importantes sobre a vivência dos judeus na capital. Tais fatos comungam com a história de Leão Tartakovsky que, ao chegar à cidade, sob o estigma da pobreza e do futuro incerto, buscou no comércio a façanha para o progresso:

O que lhes restava? O pequeno comércio. Surgiu assim um tipo característico: o Klienteltchik. Este é um termo do Portuguêsídishe, mistura do português com ídiche. Vem, obviamente, da palavra clientela (...) precursor do crediário, o Klienteltchik vendia a prestações. Nada de carnês; anotações num cartão, pagamento na base de mútua confiança. (SCLiar, 2004, p.147).

Assim era o trabalho em Porto Alegre para muitos judeus e, apesar das durezas do cotidiano, havia o momento da conversa com os vizinhos, de recordar os seus *shtetls* e de cultivar a religião, como a cerimônia Bar-Mitzvá que a família Tartakovsky realizou em segredo, de forma atípica, fora da sinagoga.

Todo jovem judeu, ao completar treze anos de idade, celebra o Bar-Mitzvá, que consiste na admissão desse jovem à comunidade judaica. Portanto, era a vez de Guedali, que vivia sob clausura, não tinha amigos e não frequentava a comunidade, mas, para Leão, tornar seu filho um bom judeu era uma obstinação. Assim, a família realizou a cerimônia em casa:

Vamos, Guedali, queremos começar a festa. Papai entrou, com a roupa que me comprara para a ocasião: paletó escuro, camisa branca, gravata, chapéu-coco. Vesti-me, coloquei sobre os ombros o xale ritual, o *talit* que o *mohel* havia me dado. Mamãe entrou, com um vestido de festa e penteado novo. Abraçou-se a mim, soluçando, não queria me largar. Vais amassar o casaco dele, dizia papai. Li o trecho da bíblia; sem erros, a voz firme, as franjas do *talit* me caindo sobre o lombo e as ancas, a pata dianteira escavando o chão – o que sempre me acontecia quando eu estava nervoso. – Agora – disse meu pai, quando terminei –, és um verdadeiro judeu. (SCLiar, 2004, p.55).

A vida de Guedali Tartakovsky e de sua família consubstancia-se, por vezes, entre cenas verossimilhantes à vida de imigrantes judeus no Rio Grande do Sul. Moacyr Scliar, entusiasmado por essa tradição, incorpora elementos sobre a questão judaica à tessitura de seu romance. Sendo assim, é possível estabelecer que *O centauro no Jardim* represente os infortúnios daqueles que vivem a diáspora: o personagem centauro sofre penúrias e rechaços tal quais seus ancestrais sofrem desde a destruição do Segundo Templo⁸; Rosa e Leão abandonaram seus *shtetl* na Rússia em busca de paz e trabalho, fugiram das misérias que eram impostas pelo império czarista para viver prosperidades na América do Sul. Esse panorama de apartar-se de suas terras de origem para povoar o Brasil, sob as perspectivas do projeto do Barão Hirsch, aproxima-se de elementos da diáspora judaica. Para tanto, a palavra diáspora origina-se do grego *diáspora* e significa

⁸ Em hebraico, “Beit Há-Mikdash”. Edifício central para o culto do sacrifício, situado em Jerusalém e cuidado pelos sacerdotes e Levitas. O Segundo Templo foi destruído pelos romanos, mas dessa vez pelo pecado do ódio infundado, que grassava entre os judeus. Os rabinos tiraram daí a lição de que o ódio sem motivo devia ser considerado um mal implacável. (UNTERMAN, 1992, p. 261).

dispersão, havendo o equivalente em hebraico, *galut*, e em ídiche, *golus*, que se vinculam ao conceito de exílio judaico.⁹

A diáspora começou ao fim do período do Segundo Templo, quando surgiram grandes centros judaicos em Babilônia, Alexandria, Roma e em todo mundo Greco-Romano. A vida fora da pátria foi acompanhada por um sentimento de exílio e pela institucionalizada esperança na vinda do Messias, que reconduziria o povo a seu país. Apesar disso, os judeus estabeleceram-se voluntariamente em muitas áreas da dispersão. As formas principais do judaísmo pós-bíblico após o fim do séc. II foram moldadas na diáspora. (UNTERMAN, 1992, p.80).

Desta maneira, vê-se que a diáspora caracteriza e constitui a tradição judaica desde tempos mais remotos. Para os Tartakovsky, assim como para muitos colonos fora da ficção, o judaísmo é vivenciado em totalidade: seja através do exílio, dos rituais ou através do abandono secular sob o qual vivem.

A vida em Porto Alegre era tranquila para Guedali, por vezes enfadonha, passava a maior parte do tempo em seu quarto, lendo, estudando e vivendo em segredo. Assim, ao completar vinte e um anos, já interessado em assuntos de astronomia, ganhou de presente de seu pai Leão um telescópio para que pudesse passar horas observando o céu.

Guedali observava os planetas, as constelações, as estrelas: “À noite eu ia de Vênus para Saturno, estudava as constelações (a do Centauro por razões óbvias) – meio decepcionado, porque não via nada de muito sensacional.” (SCLIAR, 2004, p. 59). Mas o que interessava ao centauro era a mansão que avistava com o seu telescópio, pois todas as manhãs, no terraço da casa, uma moça tomava banho de sol. Então Guedali apaixonou-se por ela. A vida em clausura não lhe permitia conhecer garotas e a condição de centauro lhe impedia o sexo. Portanto, lhe ocorreu essa paixão *voyeur*: “O rosto eu não via bem, mas imaginava um narizinho delicado, lábios cheios, dentes perfeitos. Os olhos, sim. Os olhos eu via bem.” (SCLIAR, 2004, p. 60).

O centauro queria ir além. Não lhe conformava o fato de somente espiar a moça; sonhava galopando até a mansão e pegando-a nos braços. Era uma fantasia animalesca: “Ia com ela para longe, para as montanhas. Lá ficávamos vivendo, ocultos numa caverna, nos alimentando de frutos silvestres, fazendo vasos de argila, passeando, ela sobre o meu lombo, os braços macios me rodeando o peito.” (SCLIAR, 2004, p.60).

⁹ SZKLO, 1990, p. 15.

Eram devaneios, embora quisesse vê-la. Pensou em escrever uma carta, até que lhe veio a ideia de construir um pombal que serviria para levar a carta à mansão da moça, mas tal invenção fracassara. Feito o pombal, lançou um dos pássaros até a casa, porém o bicho foi em direção contrária. Guedali enervou-se: “Nunca mais, pensei. Não quero mais amar, nunca, nunca mais.” (SCLIAR, 2004, p.63). Assim foi a iniciação do centauro no amor, sob as vias do impossível e do oculto.

Ao longo da narrativa, Guedali experimenta o judaísmo de forma severa; torna-se adulto e isso lhe desperta questionamentos sobre a condição de centauro, essa estranha condição. A vida em clausura, os cuidados com a privacidade, o quarto que mais parecia um esconderijo causava-lhe, desde então, angústias. As irmãs, Débora e Mina, tão logo casariam e saíam de casa, assim, a vida do centauro flagelava-se em sentido.

Para Guedali, a vida na diáspora ultrapassava o destino previsível do “desamparo judaico. A ancestral sensação da terra estranha, da catástrofe iminente. A eterna busca de um lugar abrigado seja este lugar o colo da mãe, a casa paterna, ou o Estado protetor.” (SCLIAR, 1985, p.6). Logo, para ele, viver a diáspora é ainda mais visceral, pois não era apenas filho de colonos russos seguindo um caminho reservado aos judeus no Brasil, era, no entanto, uma criatura de natureza misteriosa, tocado por tantas estranhezas.

Observa-se, portanto, que esses primeiros anos na colônia Quatro Irmãos e, posteriormente, na cidade de Porto Alegre, vivendo sob o signo da diáspora, marcam o desalento dos judeus representados aqui pelos Tartakovsky. *O centauro no jardim* apropria-se do meio sociocultural rio-grandense para desenvolver o romance e aproximá-lo daquilo que é factual, a história da imigração judaica no estado. Embora repleta de elementos fantásticos, como um centauro, personagem-narrador, há, essencialmente, uma legitimidade factual na obra de Moacyr Scliar, tal qual este genuíno espaço da colônia judaica.

1.2 Guedalia

A vida envolta por mistérios e clausura fazia do personagem Guedali um leitor assíduo, lia de ficção à ciência, de Monteiro Lobato a Talmud¹⁰; seus pais valorizavam a

¹⁰ Em hebraico, “estudo”. A obra mais importante da Torá oral, editada sob a forma de um longo comentário em aramaico. (UNTERMAN, 1992, p. 258).

educação e a leitura, livros nunca lhe faltaram: lia compulsivamente, seja para passar o tempo seja para buscar palavras que respondessem às suas mais íntimas questões. Ademais, incentivado pelos pais, o centauro fez vários cursos por correspondência, como ciências contábeis, atuárias, cursos de línguas e até desenho técnico.

Com a mocidade, surgiam-lhe indagações, pois a condição de centauro começava a angustiar profundamente; tinha dúvidas, pois pouco sabia sobre tal criatura. Na família, havia uma repulsa ao assunto, assim, procurava na história dos judeus, na ciência, na bíblia, nas Leis, explicações sobre esses seres, mas nada lhe bastava, nenhuma ponderação sobre a origem dele era-lhe suficiente:

Chegada a Canaã. Conquista da terra. Reis, Juizes, Profetas. (E os centauros?) Queda de um templo, queda de outro Templo, Diáspora, Inquisição, pogroms. (E os centauros?) Barão Hirsch, América, Brasil, Quatro Irmãos. E os centauros? Na história do povo judeu ninguém falava neles, nenhum dos autores que eu, ansioso, compulsava. (SCLIAR, 2004, p.51).

Sabe-se que a origem do centauro encontra-se nos mitos gregos e que representa o assombro; a anomalia. De acordo com *O dicionário de símbolos* (2015), os centauros são: “seres monstruosos da mitologia grega, cuja cabeça, braços e tronco são de um homem, e o resto do corpo e as pernas, de um cavalo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 219). Guedali era tal qual a figura mitológica, todas as descrições condiziam com seu aspecto físico, mas nem essas similaridades lhe sensibilizavam; não se reconhecia como mito:

Fui à mitologia, li sobre os centauros propriamente ditos. Descendentes de Ixion e Nefele moraram nas montanhas da Tessália e da Arcádia. Tentaram sequestrar Deidameia no dia de seu casamento com Peiritos [...]. Não era eu. E eu nada tinha a ver com Ixion, Nefele, Tessália, Arcádia. [...] Eu estava atrás de algo mais concreto. (SCLIAR, 2004, p. 51).

O centauro queria saber mais sobre si e quais segredos essa origem lhe reservava. Um gaúcho judeu, filho de imigrantes russos e centauro; o que essas particularidades significavam? Buscava em Marx, em escritores judeus e em Freud as respostas para os mistérios que guardavam sua identidade, mas tudo era frívolo e insuficiente: “Não há centauros, me dizia o livro. Há nuvens semelhantes a centauros.” (SCLIAR, 2004,

p.51). Assim como descrito em *O centauro no Jardim*, conta a mitologia que Ixíon, rei da Tessália, e uma nuvem de nome Hera criaram os centauros, em outra lenda diz que estas criaturas são filhas de Apolo.

Em *O livro dos seres imaginados* (1974), Jorge Luiz Borges cita o quinto livro de poemas de Lucrécio – filósofo e poeta latino I a.C. – que evidência a impossibilidade da existência do centauro: “a espécie equina alcança sua maturidade antes que a humana e, aos três anos, o centauro seria um cavalo adulto e uma criança balbuciante. Este cavalo morreria cinquenta anos antes que o homem.” (BORGES, 1974, p.33). Embora as características monstruosas e de aberração que, em geral, são atribuídas ao centauro, segundo Chevalier e Gheerbrant (2015) é comum, nas artes, que esse ser esteja relacionado ao sentimento de tristeza ou de melancolia: “eles simbolizam a concupiscência carnal, com todas suas brutais violências [...] são a espantosa imagem da dupla natureza do homem – uma, bestial, e a outra, divina.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 219).

Gaúcho e judeu, tal era a origem da duplicidade de Guedali, filho da diáspora e, portanto, da violência. A expulsão forçada que seus pais sofreram e o impedimento de viver seus futuros na Rússia atingiram o destino desse personagem que, marcado fisicamente, representa o estranho, o judeu, o imigrante; o colono. Embora nascido no Brasil, Guedali é a consciência ou o trauma da crueldade *pogrom*, do brutal, do animalesco, assim como os cavalos dos cossacos que invadiam os *shtetls*.

Em *O centauro no Jardim*, Guedali é acompanhado por outra figura mitológica: o cavalo alado. No momento do nascimento do centauro, lá está ele, ruflando suas asas sob o casebre dos Tartakovsky ao testemunhar o surgimento de mais um misterioso ser, como expõe o narrador:

Um grito agudo, de mulher, ecoa no vale. Animaizinhos imobilizam-se assustados. Outro grito. E mais outro. Uma sucessão de gritos – e depois o silêncio, de novo. O cavalo alado descreve mais uma volta sobre a casa, e então desaparece silencioso, entre as nuvens. (SCLIAR, 2004, p.14).

Para a mitologia grega, o cavalo alado, denominado Pégaso, representa “fecundidade-elevação, que poderia servir de eixo à interpretação do mito. Nuvem portadora da água fecunda” (CHEVALIER; CHEERBRANT, 2015, p. 703), isso porque

o nome Pégaso origina-se da palavra “pege”, que significa fonte. Segundo lendas gregas, o cavalo alado seria filho de Posêidon e de Górgona e teria nascido nas fontes do oceano. Dotado de asas, este ser também simboliza “a imaginação sublimada e objetivada, que eleva o homem às regiões sublimes” (CHEVALIER; CHEERBRANT, 2015, p.703), contudo, por ser um equino, representa ainda “a impetuosidade dos desejos. Quando o homem faz um só corpo com o cavalo, ele não é mais que um monstro mítico, o centauro: ele se identificou com os instintos animais.” (CHEVALIER; CHEERBRANT, 2015, p. 703).

Observa-se na narrativa que o cavalo alado aflige Guedali em muitos momentos, mas a imagem desse ser o incomoda, principalmente, quando o centauro está bípede e totalmente humano, como no início do romance, quando o personagem está reunido junto a sua família e amigos no restaurante “Jardim das Delícias”, em São Paulo, comemorando seu aniversário de trinta e oito anos: “Ainda há coisas que me incomodam. Minha insônia, meu sono agitado. Volta e meia acordo à noite com a sensação de ter ouvido um ruído estranho (o ruflar das asas do cavalo alado?).” (SCLIAR, 2004, p.10).

Em outra passagem, Guedali demonstra a repulsa que a presença do cavalo alado lhe provoca:

O que neste momento me incomoda um pouco é a música árabe, estridente, tocada num volume muito alto. Mas até isto tem vantagens: se as asas ruflam lá fora, acima da alta palmeira que se avista pela janela, não sei, não dá para ouvir. O som que eu ouço é, acho, o vento, um vento quente que sopra desde a tarde. (SCLIAR, 2004, p.9).

O cavalo alado representa, contudo, o instinto animal de Guedali, pois a ameaça ao ouvir o ruflar das asas do bicho faz com que a parte equina do centauro não seja esquecida. Embora não mais centauro, esse ser que tanto lhe perturba é a memória de seu passado e de sua origem bestial.

Como no romance *Iracema* (1865), do escritor cearense José de Alencar, a ará, ave de estimação da índia Iracema, desaparece da narrativa quando Martim, o europeu colonizador, inicia um romance com a tabajara. Por outro lado, quando o homem branco volta para sua terra de origem, deixando a índia triste e só, a ará reaparece, batendo as

asas e cantando repetidamente o nome da dona, rememorando-a sobre a sua origem tabajara e sul-americana¹¹:

Iracema!... Iracema!... Ergueu ela os olhos e viu entre as folhas da palmeira sua linda jandaia, que batia as asas e arrufava as penas com o prazer de vê-la. A lembrança da pátria, apagada pelo amor, ressurgiu em seu pensamento. (ALENCAR, 2013, p.125).

Assim, observa-se no romance de Moacyr Scliar que, no momento em que Guedali desfaz de sua parte equina, o cavalo alado aparece na trama, ruflando as asas, levando ao homem a consciência de ser mitológico que foi um dia, o que lhe causa profundo incomodo na narrativa. Nesse viés, a ará e o cavalo alado se estabelecem, respectivamente, como memória para a índia apaixonada pelo homem europeu e para o judeu não mais centauro.

Após ter se decepcionado com a paixão que sentia pela vizinha da mansão e não encontrar nos livros ou na ciência uma explicação concreta sobre sua condição de centauro, o personagem decide ir embora. Sentia muito por deixar a família, escreveu uma carta lhes explicando tudo, pois não estava mais feliz ali e a ideia de envelhecer dentro daquele quartinho lhe enervava, queria galopar e ir ao encontro do seu destino: “Galopando à noite e me escondendo de dia percorri enorme distância. Meu destino eu não sabia bem qual era: a fronteira; talvez o Uruguai, a Argentina. Eu ia indo. O Polo Sul era meu limite.” (SCLIAR, 2004, p.65).

Ao galopar pelos pampas gaúchos, Guedali passou por diversas situações. Certa vez, trabalhou no circo usando sua própria imagem de centauro, mas o que mudaria sua vida para sempre seria o encontro com Tita, também centaura, em uma estância no interior do Rio Grande do Sul, em 1954.

Caminhando sem rumo pelo interior do Rio Grande do Sul, Guedali avistou uma mulher galopando sobre um cavalo e sendo perseguida por outro cavaleiro, mas algo tinha de errado naquela cena. O centauro tentava visualizar a cabeça do cavalo em que estava a mulher, foi então que percebeu: a mulher a galopar tratava-se, na verdade, de uma centaura:

¹¹ Esta tese que afirma a ará como consciência nacional no romance de José de Alencar, encontra-se no livro *O papagaio conta a história* (2010), da escritora e pesquisadora Ivana Rebello.

O da frente parece uma mulher... É uma mulher: dá para distinguir os longos cabelos, agitados pelo vento. O cavalo é estranho. Onde está a cabeça? A cabeça do cavalo? Não há cabeça. Não há cavalo. O perseguidor sim, um velho, vem a cavalo; mas a figura da frente é mulher e cavalo, é uma mulher-cavalo, é – será verdade o que estou vendo? – uma *centaura*. (SCLIAR, 2004, p.77).

Desde então, a vida de Guedali mudou totalmente. Tita contou-lhe a história do cavaleiro que a perseguia, era Zeca Fagundes, dono daquelas terras. A centauraera filha de uma cabocla chamada Chica, que tivera um envolvimento com o estancieiro. Chica não sobrevivera ao parto, foi um horror, tal qual o parto de Rosa Tartakovsky. Por isso, Tita vivia sob os cuidados de Dona Cotinha, mulher do velho Zeca Fagundes, que até então não sabia sobre a existência da criaturinha, esta que vivia sob clausura em um depósito de lenha e somente algumas mulheres da estância sabiam dela. Era esse o motivo da perseguição, o velho vê Tita pela primeira vez e então corre atrás da criaturinha, imaginando ser uma diaba.Guedali mata-o. Dona Cotinha pouco se importou com o falecimento de seu marido, era um homem mal e hostil, não mais viviam juntos. A senhora, por sua vez, era bondosa, viu nascer o amor entre Guedali e Tita e deixou-lhes livres para viver na estância: “Fiquem, meus filhos, se amem à vontade, à moda de vocês. A companhia já me basta.” (SCLIAR, 2004, p.86).

Tita e Guedali viveram na estância durante cinco anos, mas os dias felizes estavam terminando, pois a centaura começava a ter crises questionando sua condição animalasca. Para Guedali, a culpa era das revistas que ela lia, já que começava a fantasiar: gostaria de viver como as mulheres normais que frequentavam lojas, mercados, que tinham filhos; além disso, Tita queria conviver com a família do marido. Desde então, viviam sob angústia, a mulher mostrou a Guedali uma reportagem sobre um cirurgião marroquino que fazia transformações em corpos humanos, “transformando mulheres em homens, e vice-versa – e porque não, ela perguntava, centauros em pessoas normais?” (SCLIAR, 2004, p.90).

Depois de muito pensar, Guedali decidiu ir para o Marrocos com Tita, os custos da viagem ficariam caros, mas dona Cotinha, herdeira do rico estancieiro, prometera ajuda aos centauros. Assim, os dois partiram para o norte da África com o desejo de se tornarem totalmente humanos. A viagem foi intranquila, passaram por diversas intempéries, mas conseguiram chegar bem ao destino.

As duas cirurgias correram bem; Tita e Guedali agora eram bípedes, o casal passou seis meses no Marrocos se recuperando da cirurgia e se adaptando com as duas pernas. Assim, Guedali se afastava cada vez mais de sua origem; procurava pelo cavalo alado, porém não escutava mais o ruflar das asas, matava sua parte equina; fugia, portanto, de seus instintos.

Como citado acima, o cavalo alado também simboliza a fecundidade, a imaginação sublimada, isto é, a criatividade. Para os gregos, a imagem de Pégaso significa, ainda, “a inspiração poética” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 703). Para Scliar, a inspiração de *O Centauro no Jardim* encontra-se no mito, e, embora apresente singelos elementos da mitologia grega, a narrativa de Guedali diz muito mais. O romance sugere pensar naquilo que é real sob o estigma da fantasia – do mítico. Segundo Szklo:

A visão mítica é uma imaginação que se poderia chamar de sublimação do sofrimento, da miséria e da dor. Profundamente dramático, o mito tingem tudo com as cores apaixonadas do amor e do ódio, do medo e da esperança. A tendência a mitificar se manifesta na sociedade moderna pelo desejo de recuperar o equilíbrio perfeito, o mito de um paraíso primordial. (SZKLO, 1990, p.83).

Guedali é judeu, filho de imigrantes russos, gaúcho e centauro. Se o mítico é a resistência às agruras daquilo que é real, o centauro é, portanto, a representação do homem vivendo as dores da diáspora, pois o personagem experimenta a sensação de estranheza por diversas formas; sente-se culpado; e a sua condição animalesca anuncia o problema, a diferença. Em sua autobiografia, Scliar tece comentários sobre o romance, o autor desmistifica a trama:

Como o centauro, que é metade, metade equino, o filho do imigrante tem duas identidades: em casa, ele ouve certo tipo de idioma, come certo tipo de alimento, segue certo tipo de tradição. Na rua, na escola, no clube, estas coisas são inteiramente diferentes. O resultado é um verdadeiro choque cultural, que pode ser motivo de conflito e de sofrimento, mas que, para escritores, é fonte de inspiração. (SCLIAR, 2007, p. 2013).

Em *O Centauro no Jardim*, a questão judaica é substancial se comparada aos elementos míticos, uma vez que o personagem vive como judeu na diáspora. Desde

criança, é apresentado às tradições do judaísmo, não nega as Leis, vive costumes e passa por rituais como todo bom judeu. Ser um bom judeu era, acima de tudo, uma obstinação para Leão Tartakovsky, a família que relutava quanto à condição animalesca do filho confiava ao judaísmo a redenção perante a existência do centauro. Em seu nome – “Guedali” – está marcado o signo da penitência judaica. Segundo o *Dicionário de Lendas e Tradições Judaicas* (1999), em hebraico, há “Guedalia”, um ritual que marca dias de jejum:

TsomGuedalia, dia de jejum em 3 de Tshri [...] que lembra o assassinio do último governador judeu de Judá antes do Exílio da Babilônia, em 586 a.C. Guedalia acreditou na colaboração com os conquistadores babilônios e com sua morte toda a aparência de uma semi-independência para os judaítas terminou. A lição desse jejum é que a morte de um homem justo pode ser tão grave quanto a destruição do Templo de Deus. (UNTERMAN, 1999, p.108).

Assim, o centauro da ficção de Moacyr Scliar traz em seu nome a marca do castigo; é a maldição que Leão pensou ter sofrido, ou o destino dos judeus: “os anti-semitas bem que poderiam ver no ocorrido uma prova da ligação dos judeus com o Maligno. Meu pai sabe que por muito menos seus antepassados torraram nas fogueiras da Idade Média.” (SCLIAR, 2004, p.23).

Os judeus, conhecidos como povo escolhido, são marcados pelo sofrimento ancestral: “‘Bem que *Ele* poderia escolher outros’ – diziam os velhos judeus do gueto, amargurados.” (SCLIAR, 1985, p. 7). Vivendo sob o signo da tragédia, é um povo que questiona a existência, como Guedali, que, ao indagar sobre sua condição de centauro, buscou nos livros a resposta para essa íntima questão, mas isso não lhe bastou. Assim, fugiu em busca de seu destino e, ao encontrar-se com Tita, também centaura, aflita por ser metade bicho e metade mulher, buscam juntos extirpassem dessa condição. No ensaio *A condição judaica: das Tábuas da Lei à mesa da cozinha* (1989), Moacyr Scliar tece um comentário sobre tal característica:

Como seus antepassados bíblicos, o judeu da Diáspora fazia perguntas. E como não fazê-las? Em qualquer lugar era um estranho, via as coisas com olhos de estranho – portanto, olhos indagadores. Olhos que não deixam de ver o que está certo e o que está errado, o que é justo e o que é injusto, o que é bom e o que é mau. (SCLIAR, 1989, p.9).

Depois de transformar-se em humano, Guedali viveu dias prósperos com a herança deixada por dona Cotinha, que falecera pouco tempo depois da viagem ao Marrocos. Ele abriu uma empresa de exportação em São Paulo e os negócios iam bem; Tita teve filhos gêmeos – totalmente humanos; moravam em um luxuoso condomínio na cidade; tinham amigos e uma boa vida social. Esses dias, porém, se transformaram em tormenta. Tita sentia-se vazia, embora a cômoda vida que levava, até que surge outro elemento mítico à história: outro centauro.

O desconhecido centauro invade a casa do casal em busca de informações sobre a cirurgia realizada no Marrocos, a jovem criatura viera de família abastada, já estava decidido a fazer a cirurgia, porém gostaria de conversar com Tita e Guedali sobre o procedimento, decerto, pediria conselhos. Nesse momento, a narrativa de Moacyr Scliar eleva-se a um estado onírico, pois Tita subitamente apaixona-se pelo jovem e, então, enamoram-se. A paixão não dura mais que dias, visto que Guedali flagra a esposa com o centauro, sentindo-se aturdido, além de assustado por existir mais criaturas como eles. O centauro é visto por alguns vizinhos que correm atrás do bicho e matam-no.

A morte do jovem centauro, seja por delírio de Guedali ou não, o fez rememorar a morte da sua própria parte equina. Assim, tomou uma decisão de impacto: nos próximos dias, voltaria ao Marrocos e pediria ao médico para reverter a cirurgia, pois desejava transformar-se em animal novamente. Não foi somente a traição de Tita que levou Guedali ao Marrocos, tal situação o fizera preferir sua origem e perceber que era perverso viver longe de seus instintos, longe de sua parte equina e não mais escutar o ruflar das asas do calado alado; tudo que o fazia ser o Guedali de antes.

O médico não impusera nada a Guedali, iria fazer a cirurgia de reversão, embora os riscos. No consultório do médico marroquino, onde ficara hospedado, Guedali conhecera Lolah, uma esfinge, metade mulher e metade leoa, que vivia sob os cuidados e segredos do médico, este que a ganhara de um amigo. Lolah era tunisiana e logo atraiu Guedali. Os encontros entre os dois começaram a acontecer em sigilo, uma vez que o guardião da esfinge não poderia lhes descobrir juntos. Estavam cada vez mais envolvidos, Guedali vivia novamente como um animal, pois, embora a cirurgia ainda não tivesse sido realizada, Lolah lhe propiciava sensações bestiais, nostálgicas; encontros com seu instinto:

Aproximei-me por trás, deitei-me sobre ela. Abraçando-lhe o busto, beijando-lhe esfomeado o pescoço, penetrei, cobria-a como os leões cobrem as leoas, ela me mordida os braços como as leoas mordem leões. E gemia, e gritava: tanto, que tive de lhe tapar a boca, não fosse o médico ouvir. A cópula foi rápida; o orgasmo, tremendo. Montanhas da Tunísia! O que foi aquele orgasmo, montanhas! De nada sabeis, montanhas, se não sabeis de um orgasmo semelhante! (SCLIAR, 2004, p.188).

Lolah desejava que Guedali transplantasse o corpo de um leão, como ela, e não de um cavalo, isso porque a esfinge estava profundamente apaixonada pelo centauro, sentia uma espécie de possessão. Por fim, chegou o dia da cirurgia. Guedali estava sedado após a injeção dada pelo doutor, mas algo inesperado aconteceu: Lolah conseguiu sair da jaula na qual vivia e foi até a sala de cirurgia onde estava Guedali, o médico e seus auxiliares. A esfinge estava decidida a atrapalhar a operação, queria seu amado feito homem-leão. Devido a essa revolta, acabou sendo morta pelo médico; ela iria atacar a todos.

Passado o efeito do sedativo, Guedali acorda. O médico lhe contou tudo que acontecera enquanto dormia. O centauro ficou incrédulo e, por causa desse acontecimento, foi impossível transformá-lo em animal novamente, já que Lolah atrapalhara tudo.

No romance, a figura de outro animal mitológico, também relacionado à morte, reflete a impossibilidade de Guedali viver novamente seus instintos, pois já é um homem mutilado e impedido de ser animal. Segundo Chevalier e Gheerbrant, a esfinge representa no mito grego “o símbolo da feminilidade pervertida” (2015, p.389), e, mais adiante: “No curso de sua evolução no imaginário, a esfinge veio a simbolizar o inelutável [...] a esfinge se apresenta no início de um destino, que é, ao mesmo tempo, mistério e necessidade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 390).

Portanto, Lolah simboliza o que o ex-centauro não pode mais viver. Com ela, Guedali perverte-se traindo Tita, pois há um aspecto bestial nessa relação, um homem copulando com uma leoa, assim como Tita, totalmente mulher, envolve-se com o jovem centauro. Há, na referida cena, o encontro de Guedali com o “inelutável”, já que é impossível separar-se de seus instintos animais, embora a transformação em humano.

Assim era Guedali, o personagem que experimenta o absurdo, o onírico, o estranho. E assim é a narrativa de *O Centauro no Jardim*, sob o plano do real e da

fantasia, Moacyr Scliar traz para a narrativa um emaranhado de elementos, sejam eles míticos sejam relacionados à história de migração do povo judeu para o Brasil. Como afirma Cristovão Tezza: “No mundo de Scliar as coisas são assim mesmo: levemente perturbadoras, mas de uma leveza renitente absurda, plana, desconfortável, inapelavelmente fora do esquadro.” (TEZZA, 1997, p. 1).

Após a confusão ocorrida no Marrocos, o médico repreende Guedali por ter se envolvido com Lolah, sua estimada esfinge; a morte da criatura causou profunda revolta ao doutor: “Tive de matar a minha esfinge, a minha adorada Lolah, a única criatura que amei! Judeu sujo! É isso que vocês fazem a nós, os árabes! Vocês, os judeus, nos tiram tudo quanto temos, a nossa ternura, o nosso amor, tudo!” (SCLIAR, 2004, p. 193). Guedali não tinha mais o que fazer, então decidiu voltar para o Brasil, onde deixou Tita e seus amigos sem notícias e seus pais aflitos em Porto Alegre.

Ao final da narrativa, Guedali e Tita estão reunidos com alguns amigos em um restaurante comemorando o aniversário de Guedali. Essa passagem é a mesma do início do romance: “São Paulo: restaurante tunisino Jardim das Delícias – 21 de setembro de 1973” (SCLIAR, 2004, p. 214), a qual é interrompida para que Guedali comece a contar sua história. Na passagem final, é Tita quem retoma a narrativa, contando outra versão sobre suas vidas. Resumidamente, a mulher conta a história para uma nova amiga e, segundo ela, Guedali tivera um tumor cerebral que lhe causava delírios, por isso achou que por muito tempo fosse um centauro e não um ser humano.

Assim, a dúvida é instaurada no leitor. Os centauros, a esfinge, o cavalo alado seriam, na verdade, fantasias de Guedali? Guedali tenta desconstruir a versão de sua mulher:

Muito bonito, Tita. Mas será mesmo verdade? Serão mesmo de cavalos as marcas na terra do jardim? Não serão de alguém que por ali corre, à noite, a horas mortas? Falo de alguém com corpo de ser humano, e até pernas e pés humanos; mas com o jeito peculiar de pisar que imprime ai solo a marca inequívoca do casco. Falo num centauro, ou no que resta dele. Falo em Guedali, Tita. (SCLIAR, 2004, p. 231).

Tita parece querer convencer a si própria que não eram centauros, que cirurgia nenhuma ocorreu, tampouco que as traições, a esfinge ou cavalos alados existiram. Para Tita, era Guedali um pobre colono do interior, e ela, uma estancieira do Rio Grande do

Sul; mas eram centauros. Ele era *Guedalia*, vivendo os infortúnios de uma vida na diáspora, seguindo o destino doloroso dos judeus e sendo punido pelos pecados de sua origem.

1.3 Cantas a tua aldeia*

Milagres. Beto, teu pai foi um dos maiores milagres para a gente do Bom Fim. Teu pai nos deu um rosto, a nós, judeus, que nem bem cem anos viemos de outros continentes para nos aquerenciarmos aqui, na remota ponta dessa América que fica do lado de baixo do mundo. Teu pai deu nova feição a nós, gaúchos, nós, brasileiros: teu pai se consagrou imortal da Academia, foi traduzido numas quantas línguas, falou para platéias em lugares diferentes do mundo. (MOSCOVICH, 2012, n.p.).¹²

As questões de origem sempre importaram a Scliar e era com especial atenção que o escritor tratava o tema, tão substancial à sua literatura. Desde menino, conviveu entre aqueles que bradavam o amor à pátria, seja a Rússia, o Brasil ou o Bom Fim; as raízes sempre estariam em primeiro lugar. E tudo começou com Sara e José, pais de Moacyr Scliar, dois imigrantes.

Ainda criança, na segunda década do século XX, José Scliar emigrara para o Brasil, era um judeu vindo da Bessarábia – hoje Moldávia – e que, mais tarde, abriria uma modesta fábrica de ombreias de lã em Porto Alegre. Casara-se com sua prima paterna, Sara Slavutzki, professora de primário, cuja origem era a mesma do marido. Em *Tributo a Moacyr Scliar* (2012), livro de depoimento publicado após seu falecimento – fevereiro de 2011 –, seu único irmão, Wremyr Scliar, conta sobre a imigração da família:

Seus avôs (exceto o avô paterno, que já havia falecido) resolveram imigrar, com o apoio da JCA (Jewish Colonization Association), em 1914 e 1920. José, o pai de Moacyr, chegou ao Brasil com sete anos, a mãe viúva, com mais 11 irmãos, alguns já casados e com filhos. A mãe de Moacyr, Sara, que

* “Canta a tua aldeia e serás universal” é uma frase célebre do escritor russo Liev Tolstói (1828-1910).

¹²Trecho da crônica *Carta para Beto Scliar e outros órfãos* publicada pela escritora Cíntia Moscovich no caderno “Cultura” do jornal *Zero Hora* em 5 de março de 2011, dias após o falecimento de Moacyr Scliar.

depois de tornaria professora, seus pais e irmãos, foram levados para Quatro Irmãos, no interior do Rio Grande do Sul, mas em seguida se mudaram para Porto Alegre. (WREMYR, 2012, n.p.).

Sara e José moravam no bairro Bom Fim, lugar que abrigava a maior parte dos judeus imigrantes naquele século. O bairro começou a ser construído por eles no final da década de 20, e a maioria abriu pequenos comércios, fábricas de móveis, pequenas confecções, estabelecendo, desta forma, uma das maiores colônias urbanas judaicas do Brasil. Em meio a um ambiente de durezas do trabalho, conquistas na nova pátria e saudades da terra em que nasceu Moacyr Scliar, em 1937. A mãe Sara, por ser exímia leitora, deu-lhe o nome Moacyr em homenagem ao livro *Iracema*, do escritor cearense José de Alencar:

Scliar acredita que os nomes são recados dos pais para os filhos, ordens a se cumprirem na posterioridade. Segundo Moacyr, cujo nome foi retirado do romance *Iracema*, de Alencar, e que significa ‘filho da dor’, o recado de dona Sara era o de que ele se apressasse em se considerar um cidadão brasileiro. (MOSCOVICH, 2004, p.35).

É possível que Sara tenha dito mais, algo previsto, já que o seu Moacyr faria parte da literatura brasileira como o Moacyr de José de Alencar. O encontro de Scliar com a literatura foi prematuro, pois já alfabetizado, aos cinco anos, como relata em sua autobiografia *O texto, ou: a Vida – Uma trajetória literária* (2007), ele lia: “o Saci-Pererê, o Negrinho do Pastoreio, a Cuca, Hércules, Teseu, os Argonautas, Mickey Mouse, Tarzan, Os Macabeus, os piratas, Emília, João Felpudo, Huck Finn.” (SCLIAR, 2007, p. 8). Mais tarde, lia Karl Marx, Freud, Franz Kafka, obras de escritores judeus como Salem Aleichem e a bíblia, narrativa esta que o escritor muito estimava: “A bíblia é uma obra surpreendente. Como se explica que um livro que começou a ser escrito há quase três mil anos ainda tenha tantos leitores?” (SCLIAR, 2007, p.79). Mas a literatura chegava de forma mais íntima para o pequeno Moacyr Scliar, isto porque seus pais e vizinhos eram excelentes contadores de história.

Os verões de Porto Alegre proporcionavam aos moradores do Bom Fim encontros nas calçadas nos fins de tarde, momentos que animavam aquela vizinhança disposta a contar suas histórias sobre a experiência da travessia do Atlântico, as memórias vivas da terra perdida, as feridas e hostilidades sofridas na Rússia, a saudade dos parentes e

amigos que lá ficaram; eram doces e doloridas lembranças daqueles que foram paridos de seus *shtetls*, suas terras. Foram essas histórias que Scliar cresceu ouvindo e que formaram um escritor sensível, autor de uma visceral e singela literatura, capaz de perceber que na oralidade humana é que se concentram as histórias mais substanciais; a literatura para Moacyr Scliar era uma arte viva e pungente. Portanto, Moacyr Scliar escritor nasceu porque o Bom Fim era seu reduto de histórias e, por assim dizer, de inspiração. Foi a aldeia que o tornou homem das letras:

Escrevo há muito tempo. Costumo dizer que se ainda não aprendi não foi por falta de prática. Comecei cedo; minhas recordações de infância estão ligadas a isso: a ouvir e contar histórias. As histórias que eu ouvia de meus pais, de parentes, dos vizinhos, e aquelas que eu próprio inventava. (SCLIAR, 2007, p.7).

O Bom Fim não era um gueto. O gueto, na sua versão europeia, resultava de confinamento forçado, o mais das vezes com muros e portões; o Bom Fim era, antes, uma improvável aldeia russa no meio de Porto Alegre, um anacronismo, a gente poderia dizer. O Bom fim era uma grande família. Todos sabiam de todos, não havia segredos. (SCLIAR, 2007, p.33).

As primeiras manifestações de escritor apareceriam logo na juventude, como relata o escritor Assis Brasil, no ensaio intitulado “O universo nas ruas do mundo” (2004). Os primeiros textos de Scliar foram escritos na escola judaica, todos ligados à missão do povo hebreu, já anunciando um escritor questionador da condição do povo judeu. Aluno do curso científico, agora em um colégio público da cidade, Moacyr Scliar publica seu primeiro conto “O relógio”, no *Correio do Povo*, de Porto Alegre. Sempre incentivado por sua mãe, não parou por aí; imerso à escrita de contos, inscreveu-se em seu primeiro concurso literário e, tendo ganhado, foi presenteado por um novo par de sapatos. Era então um escritor com um único prêmio e novas solas de sapato a gastar.

Houve a época do movimento juvenil. Eram jovens do Bom Fim que, entusiasmados com a criação do Estado de Israel, em 1948, se uniram para discutir sobre a injustiça social, o anti-semitismo e lutar pela melhoria da “vidinha pequeno-burguesa dos judeus brasileiros” (SCLIAR, 2007, p. 56), situação que muito os desagrava. Ali se formou um cidadão consciente: “do marxismo-leninismo tínhamos a disciplina férrea” (SCLIAR, 2007, p.57), além de fazer novas amizades e, junto à revolta estudantil, cultivar a boa literatura: “Líamos Jorge Amado, líamos a coleção

Romances do Povo, dedicada ao realismo socialista. Era bom ler, era bom discutir acaloradamente em grupo nossas leituras” (SCLIAR, 2007, p.57). O movimento juvenil inspirou, ainda que tão jovem, a submersão de Scliar às questões do judaísmo:

No movimento juvenil aprofundei-me na cultura judaica; mais que isso, aprendi a acreditar em valores universais, como a justiça, a solidariedade, a amizade. Era bom ter amigos em quem se podia confiar inteiramente e com quem se convivia intensamente. Nos vestíamos de forma semelhante, muito simples; todos tínhamos um caderninho no qual anotávamos as datas de reunião e outros compromissos. (SCLIAR, 2007, p. 57).

Logo que cumpriu o secundário escolar, Moacyr Scliar escolhe seguir a profissão de médico. Foi aluno da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e se formou no ano de 1963, dedicando toda carreira médica aos assuntos de saúde pública. O exercício indissociável entre a medicina e a literatura fez dele um escritor versátil. Publicou ensaios sobre a atividade médica, todos eles literários tanto quanto científicos, e, ainda na universidade, publicara *Histórias de um médico em Formação* (1962). Segundo Assis Brasil, “O resultado não o agrada, pois, se o médico está em formação, o escritor também o está. Como ele próprio diz, ‘os exemplares que os familiares não adquiriram eu busco resgatar, para não deixar vestígios’.” (BRASIL, 2004, p.19).

Mas sua gênese literária está no conto, como estabelece Assis Brasil (2004), sendo o mais antigo e notável deles “O carnaval dos animais”, que surgiu em 1968. Já nesta época, observa-se que ele buscava nos símbolos o caráter fundamental de sua arte literária:

Quase sempre alegóricos, os contos de Scliar não apresentam aquela instantaneidade que, para alguns, seria a marca do gênero [...]. A sensação, após a leitura dos contos de Scliar, é que houve uma intenção totalizadora e harmônica; são bem demarcados os começos e os fins, e nesse arcabouço estrutural nada sobra, nada falta. (BRASIL, 2004, p. 25).

Moacyr Scliar era, essencialmente, um narrador de contos a romances, jamais iniciou nas poesias. A mais famosa coletânea de contos do autor, *A balada do Falso Messias* (1976), reúne textos curtos, narrados sob *flashes* de acontecimentos; característica imprescindível para Scliar, narrar ações. Conforme define o crítico literário João Luiz Lafetá, no livro *A dimensão da noite* (2004):

É com atenção e curiosidade que acompanhamos o desenvolvimento de seus textos, anedóticos no bom sentido da palavra, isto é, rápidos, diretos, impregnados de humor e capazes de particularizar com tal força as situações, que o seu simples delineamento (às vezes em meia dúzia de páginas), confere-lhes um caráter exemplar e representativo. Objetos e personagens, focalizados nas ações e insensatos do descritivismo monótono, ganham uma concretude artística que o tom fantástico, pelo qual Scliar revela gosto acentuado, ajuda a reforçar. E vivacidade é isto, uma ficção que possui intensidade, finura, brilho e expressividade. (LAFETÁ, 2004. p.472).

A maioria dos contos de Scliar tem como mote o povo judeu vivendo a diáspora. A busca pela Terra da Promissão envolve aspectos fantásticos, bíblicos ou reais, e há, na narrativa do escritor, uma profusão de elementos essenciais para construção desses aspectos, além de revelar a personalidade que o texto e seu escritor possuem. Ainda sobre os contos de Moacyr Scliar, assinala João Luiz Lafetá:

Talvez a vivacidade seja uma das características mais positivas da linguagem ficcional de Moacyr Scliar. Hoje, grande parte da literatura parece encontrar prazer imenso em longas e minuciosas descrições do “mundo dos objetos” ou da “consciência das personagens”, geralmente moduladas em estilo fosco e inerte, de pegar sono no leitor. Pois Scliar, escrevendo seus contos com todos os recursos da ficção contemporânea, exorciza bocejos e tédios. (LAFETÁ, 2004, p.472).

Ainda no início dos anos setenta, Scliar se considerava apenas um contista, mas, após a visita a Israel, tudo mudou, suas referências e inspirações estavam cada vez mais ligadas ao povo judeu, lia escritores norte-americanos cuja origem era judaica, como Saul Bellow, Philip Roth, Norman Mailer, Bernard Malamud, entre outros. Assim, nascia o anseio de escrever uma narrativa mais longa, começando a tecer histórias sobre o Bom Fim à época da Segunda Guerra, o que originou seu romance de estreia *A guerra no Bom Fim* (1972), publicado em meio à ditadura militar no Brasil, e considerado um romance de formação, pois, a partir de então, os críticos literários do eixo Rio-São Paulo começaram a observar de maneira mais astuta o jovem escritor.

Logo após o romance de estreia, publica *O exército de um homem só* (1974), cuja temática é o socialismo, os ideais de revolta, a crítica ao estado: “O personagem principal, Mayer Guinzburg, o Capitão Birobidjan, oscila entre o idealismo e a franca

maluquice. Ele quer criar uma nova sociedade, da qual, no entanto, será o único membro.” (SCLIAR, 2007, p. 201).

Adiante, vieram narrativas substanciais ao projeto literário de Moacyr Scliar, como *Os Deuses de Raquel* (1975), que conta a história de uma moça judia, cujo pai, professor de latim, obriga a filha a estudar em um colégio de freiras. Durante a narrativa, Raquel sente-se culpada por não viver o judaísmo em sua totalidade. A novela é curta, tem como cenário a cidade de Porto Alegre e é por vezes onírica e angustiante; assemelha-se ao objeto desta pesquisa, *O centauro no Jardim*, pois Raquel, assim como Guedali, é filha de imigrantes judeus e sofre as dores da diáspora. A mãe vive melancólica no Brasil, mas há, nessa novela, um elemento agravante: a insanidade da moça.

Em *O ciclo das águas* (1977), Scliar escreve sobre uma senhora que conheceu enquanto trabalhava como médico no Lar dos Velhos, de Porto Alegre. A história envolve o tráfico de judias para a América Latina, como conta:

Grande parte de meu trabalho de ficção resulta das vivências da infância e da juventude – ou em episódios históricos, como é o caso de *O Ciclo das Águas* que tem como pano de fundo o tráfico de brancas para a América Latina [...] A personagem principal foi inspirada na figura de uma velha prostituta judia, já falecida, a quem atendi como médico. O que mais me impressionava nesta mulher era a sua capacidade de sedução, em flagrante com sua deteriorização física e mental. (SCLIAR, 1985, p.100).

Ainda em 1977, publica *Mês de Cães danados*, depois seguiria *A estranha nação de Rafael Mendes* (1983), *A mulher que escreveu a Bíblia* (1999) e, um pouco antes, o célebre: *A majestade do Xingu* (1997), uma narrativa que mistura elementos biográficos e ficcionais para contar a história do indigenista judeu brasileiro Noel Nutels. O narrador conhece Nutels na infância, dentro do navio no qual imigraram da Ucrânia para o Brasil, como descreve Assis Brasil (2004):

O narrador da história, outro emigrado, é visitado no leito de morte por vários oficiais militares do regime; quando um destes lhe pergunta como está passando, responde: ‘Estou como o Brasil: na merda e cercado por generais’. Este é o início do relato da vida fascinante de Nutels. (BRASIL, 2004, p.29).

São mais de oitenta textos publicados, entre contos, romances, ensaios sobre medicina, judaísmo, e há, também, os infanto-juvenis, todos espirituosos, com narrativas ricas em vocabulário, histórias fascinantes, humorísticas e perspicazes; como *O sonho no caroço do abacate* (1995), em que Mardoqueu Stern, um garoto judeu, enfrenta preconceitos por causa de sua origem e por namorar Ana Lúcia, uma garota negra. O título da novela é significativa, pois, no ensaio *Entre Moisés e Macunaíma: os judeus que descobriram o Brasil* (2003), Scliar conta a história de uma mulher judia, cujo sonho era comer abacate:

A minha história predileta é a que me foi contada por uma senhora que morava na rua Vasco da Gama, em Porto Alegre. O sonho dela era comer abacate – de novo, uma fruta que ela nunca tinha visto, mas que imaginava como algo delicioso, insuperável. E com este desejo, atravessou o oceano, junto com o marido. Ao chegar a Porto Alegre, destino final do casal, foi em busca de um abacate e quando o encontrou comeu-o – com casca e tudo (terá engolido o caroço?). (SCLIAR, 2003, p.35).

As riquezas da terra brasileira sempre permearam o imaginário dos imigrantes judeus, por isso, em muitas obras de Scliar, estão descritos as quimeras, os desejos e as expectativas a se realizarem no país. Nesse sentido, o abacate representa a promessa, a ânsia pela felicidade, aquilo que ainda é desconhecido e profundamente sonhado.

A Academia Brasileira de Letras não era um sonho ou uma busca obstinada para Moacyr Scliar, aconteceu de forma surpreendente. Ele recebia diversos convites de outros acadêmicos, mas costumava dizer que quem o levou para a ABL foi o poeta e também gaúcho Mário Quintana (1906-1994). Como conta o próprio escritor, em entrevista a José Castello¹³:

Sou membro da Academia Brasileira de Letras. É um dado importante, mas não é um projeto de vida. Entrei para a academia literária por causa do Rio Grande do Sul. Foi Mario Quintana quem, indiretamente, me levou para a ABL, porque ele, que era um grande poeta e uma belíssima pessoa, por pressão do pessoal de Porto Alegre se candidatou a uma cadeira. Mas era um anticandidato, não dava a menor bola para a eleição — e dizia isso. Não foi eleito, mesmo porque também tinha adversários poderosos. Se candidatou mais uma vez e foi novamente derrotado. Numa terceira vez Quintana teria vencido, mas aí ele já não queria mais. O fato é que isso resultou num trauma para o Rio Grande do Sul. A Academia ficou entalada na goela

¹³ Entrevista concedida em Junho de 2009, em Curitiba, no projeto “Paiol Literário”, do jornal *Rascunho*.

gaúcha. Não dava para falar em Academia. O pessoal ficou em estado de guerra, o que criou um pouco de mal-estar. (SCLIAR, 2012, n.p.).

Houve então uma campanha pública no estado, realizada pela *Associação Riograndense de Imprensa* para que Moacyr Scliar conseguisse ser aceito na ABL; as expectativas do candidato eram baixas, se Mário Quintana não conseguiu, imagina ele, pensava. Mas o engajamento do povo gaúcho era forte, elaboravam mensagens de apoio, abaixo-assinados, pois queriam votar no escritor do Bom Fim. O processo não era tão simples como pensavam, mas aconteceu. Em 2003, o escritor tornava-se membro da Academia Brasileira de Letras.

Moacyr Scliar era dono de uma trajetória literária compromissada e premiada. Em entrevistas, dizia não ter tempo livre para a escrita, equilibrava-se entre as funções de médico e de escritor. A medicina lhe ocupava bastante, revelava, mas não era um empecilho, visto que as atividades de médico sempre lhe deram prazer, em especial, a saúde pública. Além disso, não são raros os textos e depoimentos nos quais cita o amor pela profissão, isto é, pelas duas profissões, médico e escritor:

Desde quando comecei a trabalhar com medicina, ficou claro que eu nunca teria um horário especial para escrever. Isso era absolutamente impossível, eu trabalhava intensamente. E só trabalhava intensamente com medicina — e com saúde pública, minha especialidade — porque adorava aquilo. A saúde pública é uma paixão, algo que realmente me mobiliza até hoje, tantos anos passados. A cada epidemia, fico mobilizado emocionalmente. Então, sempre soube que não teria tempo para escrever. Por isso, aprendi a escrever quando dava. Na hora do almoço, por exemplo. Aprendi que dava para trocar o almoço por um sanduíche rápido. Mas não façam isso, não é o médico quem está recomendando. E escrevia também à noite, no fim de semana. (SCLIAR, 2012, n.p.).

A atividade literária fazia parte de seus dias, levava-a com seriedade, e, assim, vieram os prêmios. O primeiro de maior destaque foi o *Prêmio Jabuti* de 1988, na categoria “Conto”, pela obra *O olho enigmático* (1986), a qual lhe renderia mais dois prêmios, um da *Associação Paulista de Críticos de Arte* (APCA), em 1989, e o outro pelo *Prêmio Casa de las Americas*, no mesmo ano. Logo seguiria mais *Jabutis*, desta vez na categoria “Romance” com *Sonhos Tropicais*, em 1993, *A mulher que escreveu a bíblia*, em 2000, e o último com *Manual da paixão solitária*, em 2009. Com *O Centauro no Jardim* (1980), Scliar foi além, recebeu boas críticas e alguns prêmios,

como o APCA (1988); foi traduzido em diversas línguas e incluído pelo *The National Yiddish Book Center*¹⁴, dos Estados Unidos, entre as cem melhores obras de temática judaica escritas no mundo.

A literatura de Moacyr Scliar surge no início dos anos 60 a partir dos contos, conforme citado anteriormente, mas a consistência enquanto escritor começa a ser formada no início dos anos 70, quando estreia nos romances. Ademais, a herança literária do escritor advém da tradição regionalista sul-rio-grandense, que sempre favoreceu a imagem do gaúcho, inserido na paisagem dos pampas; este é um herói singular, de hábitos e costumes próprios, que representa, em sua totalidade, a origem das terras do Rio Grande do Sul. Um dos maiores escritores desta tradição foi João Simões Lopes Neto (1865 – 1916), com as obras *Contos Gauchescos* (1912) e *Lendas do Sul* (1913):

O regionalismo, no âmbito da literatura, encampou a visão do gaúcho, tornando-se uma das facetas de um processo de valorização da cultura local que se enraizou no Sul e expressou-se de maneira variada em diferentes modalidades artísticas. (ZILBERMAN, 1985, p. 21).

É complexo datar esse período regionalista da literatura sul-rio-grandense, contudo, acredita-se que as primeiras manifestações literárias acontecidas no estado foram por volta de 1850, com autores nascidos na região. Como afirma Regina Zilberman, em *A visão do Gaúcho* (1985): “Caldre e Fião, alcunha do ilustre médico José Antonio Valle, parece ter sido o ficcionista mais ativo na ocasião, porém sua obra já se articula à atuação, entre 1868 e 1880.” (ZILBERMAN, 1985, p.22). Com o Partenon Literário – grupo criado em 1868 para consolidar a literatura do estado – a ficção dada à imagem do homem campeiro, peão e, portanto, gaúcho constituía-se em autenticidade.

É possível que os membros do Partenon fossem influenciados por José de Alencar, que publicou, em 1870, a ilustre narrativa de *O Gaúcho*. Com isso, Alencar lhes mostrava a possibilidade de fazer ficção com uma figura é própria da região. Em 1872, o escritor gaúcho Apolinário Porto Alegre publica *O Vaqueano*, romance para

¹⁴ Uma instituição cultural dedicada à preservação de livros em ídiche. Está situada na Universidade de Hampshire, no estado de Massachusetts, nos Estados Unidos.

corrigir as imperfeições¹⁵ deixadas por Alencar em seu livro. O regionalismo sul-rio-grandense se manteve no romance e, entre os anos 1890 a 1930, houve considerável atividade literária no estado. Algumas obras: A trilogia *O sertanejo rio-grandense* (1883), de João Mendes da Silva; *Recordações gaúchas* (1898), de Luís Araújo Filho; *Ruínas vivas* (1910), de Alcides Maya; *Cancioneiro guasca* (1910), de João Simões Lopes Neto; *Antônio Chimango* (1915), de Amaro Juvenal; *Rincão* (1921), de Roque Callage; *Tropilha crioula* (1925), de Vargas Neto; *Querência* (1925), de Vieira Pires; *No Galpão* (1925), de Darcy Azambuja; *Pampa* (1925), de João Maia; dentre outros.

Após esse período regionalista da literatura sul-rio-grandense, se desenvolveria a ficção urbana a partir dos anos 30, a qual, tempos depois, emergiria na literatura brasileira contemporânea. Foi, portanto, o chamado *Ciclo de Porto Alegre*, tendo como partícipe Érico Veríssimo, escritor que levou personalidade a esse cenário até então desconhecido: “A intriga de *Caminhos Cruzados* e *O resto é silêncio* trouxe para o primeiro plano da ação aquelas personagens representativas da classe média brasileira.” (LOUREIRO, 1994, p.73). A cidade crescia, industrializava-se, o homem e o meio mudariam, trariam novos conflitos, costumes e, dessa forma, novas identidades. Não era mais o gaúcho dos pampas ou apenas o homem da terra, pois a urbanização “alteraria muito a vida pastoril sul-rio-grandense.” (ZILBERMAN, 1985, p. 31).

O *Ciclo de Porto Alegre* marca a estreia de alguns autores no romance da década de 30, como citado acima. Vê-se Erico Veríssimo, em *Música ao longe* (1935), narrando a decadência econômica da família Albuquerque, dona de propriedades rurais na província de Jacareacanga. Cyro Martins, com *Sem rumo* (1937) e *Porteira fechada* (1944), “mostra o depauperamento da economia pastoril, provocando o êxodo do trabalhador para a cidade e seu conseqüente desenraizamento.” (ZILBERMAN, 1985 p. 32). Apareceria também Pedro Wayne, em *Xarqueada* (1937), denunciando a exploração de empregados rurais. Segundo Regina Zilberman:

Percebe-se nestas obras em que medida o homem do campo continua atraindo o interesse dos escritores, bem como a persistência, sobretudo Érico e Cyro, da perspectiva nostálgica que entende a mudança como decadência porque atinge e desloca do poder os grupos até então dirigentes. Porém, altera-se o enfoque com que o mundo rural é analisado: o centro de interesse

¹⁵ ZILBERMAN, 1985, p. 23.

passa a recair sobre o rendeiro ou o peão encarado agora na sua condição de trabalhador (assalariado) rural. (ZILBERMAN, 1985, p.32).

As obras gaúchas da década de 30 estão associadas, em panorama nacional, aos romances de maior destaque da época, como as primeiras obras de Graciliano Ramos; Raquel de Queiroz com *O quinze* (1930); Jorge Amado em *Suor* (1934), *O país do carnaval* (1931), *Capitães da Areia* (1937); José Lins do Rego com *Menino de Engenho* (1932); Lúcio Cardoso; Cornélio Pena; Marques Rebelo; entre outros.

Cerca de trinta anos depois, viria Moacyr Scliar com um projeto literário remanescente a esse plano sociológico e ideológico regionalista, contudo, suas obras seriam a confluência do regionalismo sul-rio-grandense, da ficção urbana e, por essência, do caráter judaico de suas narrativas. Portanto, instaura-se perante a literatura de Moacyr Scliar o pós-moderno que, segundo Silviano Santiago, em *Nas Malhas da Letra* (2002):

A literatura pós-moderna existe para falar da pobreza da experiência, dissemos, mas também da pobreza da palavra escrita enquanto processo de comunicação. Trata, portanto, de um diálogo de surdos e mudos, já o que realmente vale na relação a dois estabelecida pelo olhar é uma corrente de energia, vital, silenciosa, prazerosa e secreta. (SANTIAGO, 2002, p. 56).

Assim, *O centauro no Jardim* apresenta-se como uma narrativa submersa de experiências e, por vezes, silenciosa e misteriosa. Há também elementos que remontam a tradição literária do Rio Grande do Sul, como o gaúcho campeiro representado pelo colono judeu Leão Tartakovsky, que, embora se distancie da clássica imagem do gaúcho, traz à baila uma nova questão para a literatura sul-rio-grandense: os imigrantes. A crise rural que o fizera mudar para Porto Alegre era particular aos problemas dos judeus vivendo na colônia, contudo atinge-se pela urbanização, e então, junto à família, vai para cidade em busca de uma vida próspera.

Há uma combinação de aspectos literários na obra de Moacyr Scliar, como a literatura sulina, disseminada por uma tradição antepassada, unida à consciência de escritor gaúcho, sobretudo judeu, e, em plano nacional, incorpora-se à literatura dos anos setenta – década de intensa atividade literária para Scliar – que questiona a

identidade dos sujeitos, destacando seus íntimos conflitos. Portanto, o escritor modela o presente através do passado. Segundo o crítico Flávio Loureiro Chaves:

Estamos diante de um escritor que já nada tem a ver com a geração de 30 e as preocupações que a caracterizaram, mas por isto mesmo pode apresentar-se simultaneamente como donatário e renovador do acervo precedente. Tenho em mente o conceito de T.S Eliot quando mostra que, na literatura, o novo só é *novo* quando obtém ao mesmo tempo a síntese e a ultrapassagem do passado, pois este passado é a nossa História. Devemos admitir, assim, Moacyr Scliar na família dos narradores urbanos que assumiram o espaço geográfico de Porto Alegre e a temática da cidade como seu território eleito. (CHAVES, 1994, p.74).

O personagem Guedali representa essa incorporação da literatura sul-riograndense à literatura pós-moderna, na qual escreve Moacyr Scliar, pois, vivendo em cárcere na cidade, o centauro se desconhece enquanto ser, seja mítico ou humano; paira a dúvida. A saída para este conflito é a fuga para os pampas; volta a galopar, vive suas raízes, movimenta-se, e esquece-se de sua condição dual. Esta relação entre o gaúcho e os pampas remonta a tradição sulina. Em *Um caso ideológico – O centauro dos pampas* (1988), Flávio Loureiro Chaves, ao apresentar a imagem do centauro perante a concepção sul-riograndense, revela que o gaúcho é considerado um centauro dos pampas porque existe uma relação indissociável entre o homem gaúcho, seus cavalos e galopes:

A tradição privilegiou uma determinada imagem do gaúcho: o macho guerreiro, destemido na luta contra o inimigo ou as forças da natureza, que percorre a imensidão do campo inseparável de seu cavalo [...]. O gaúcho tornou-se um ser bifronte: por um lado, o pastor embrenhado no campo; por outro, o guerreiro em combate incessante contra o invasor da banda oriental. (CHAVES, 1988, p.57).

Em *O universo nas ruas do mundo* (2004), o crítico literário Assis Brasil associa o romance *O Centauro no Jardim* ao conceito do centauro dos pampas, postulado pelos membros do Partenon Literário:

O centauro no jardim também joga, por via irônica, com uma das mais caras tradições da literatura gauchesca [...] os intelectuais e escritores do Partenon Literário, uma academia de letras porto-alegrense do século 19, vieram a

fundar um mito, a que chamaram de Centauro dos pampas; o homem gaúcho formando uma unidade com seu cavalo transforma-se num ser aventureiro, romântico, leal, guerreiro, que viria a ser o modelo de uma infinidade de produções poéticas e romanescas [...] o mito do centauro possui, no Sul, uma carga ontológica e antropológica capaz de causar medo a quem quer que dele se aproxime. Numa região dotada de forte identidade construída também e fundamentalmente pela literatura, qualquer discussão a respeito dessa famosa panóplia de valores [...] é possível que nem todos tenham apreendido a paródia de Scliar. (BRASIL, 2004, p.27).

O personagem Guedali não representa apenas o mito grego do centauro, mas também a tradição do gaúcho aliada àquilo que há de pós-moderno na literatura dos anos oitenta, o centauro, um ser fisicamente e psicologicamente em conflito. Segundo Zilberman (1985), textos como *O centauro no jardim* narram mutilações, internas ou externas, e trazem novas possibilidades à expressão literária: “num sentido, transfigurando elementos e figuras do universo rural em símbolos da condição humana, noutro, este mais fiel à percepção da realidade pelo homem do campo, manifestando uma concepção mítica de mundo.” (ZILBERMAN, 1985, p.36). Ainda de acordo com Zilberman, no ensaio *A visão do gaúcho* (1985), a presença dessa concepção mítica do mundo é vista nas narrativas do escritor gaúcho Simões Lopes Neto “que, ao recuperar a naturalidade do falar do peão, carrega para sua obra seu modo de compreender e dar significado ao real. As *Lendas do Sul*, como seria de esperar, fundam-se neste olhar mítico sobre o mundo.” (ZILBERMAN, 1985, p. 36). Vê-se também em Érico Veríssimo um plano mágico para suas obras, como em *O continente* (1949), e, mais tarde, em *Incidente em Antares* (1970); textos que narram “o acontecimento mítico de inauguração da realidade.” (ZILBERMAN, 1985, p.36).

O centauro no Jardim parece reafirmar essa referida concepção mítica de mundo que permanece e consolida-se na literatura pós-moderna, isso porque este momento da literatura proporciona um novo olhar para o clássico, para o mundo; consubstancia-se em novas vertentes e formas de narrar. Segundo Silviano Santiago (2002):

O olhar pós-moderno (em nada camuflado, apenas enigmático) olha nos olhos o sol. Volta-se para a luz, o prazer, a alegria, o riso, e assim por diante, com todas as variantes do hedonismo dionisíaco. O espetáculo da vida hoje se contrapõe ao espetáculo da morte ontem. Olha-se um corpo em vida, energia e potencial de uma experiência impossível de ser fechada na sua totalidade mortal, porque ela se abre no agora em mil possibilidades. Todos

os caminhos o caminho. O corpo que olha prazeroso, olha prazeroso um outro corpo em ação. (SANTIAGO, 2002, p.58).

Assim é a trajetória de vida do personagem Guedali, com olhos voltados para o sol, encara a lucidez de sua condição conflitante, o despir da identidade; um corpo em ação vivendo experiências que perpassam a realidade, como a automutilação a qual se submete, a relação com a morte e o prazer, a paixão pela esfinge, o desejo de galopar, a ânsia pela liberdade e a incessante busca pela verdade de sua identidade de centauro; todos esses aspectos corroboram para uma narrativa própria da pós-modernidade. Todos esses componentes de *O Centauro no Jardim* fazem de Moacyr Scliar um autor sensível perante aquilo que o cerca, seja a condição de judeu, filho de pais imigrantes, o bairro Bom Fim, a história do Rio Grande do Sul, a medicina, as histórias da infância, a experiência enquanto militante do movimento juvenil; tudo o que lhe é íntimo encontra-se em sua literatura. É um centauro do Bom Fim, um médico e escritor, um brasileiro com raízes judias e, essencialmente, um homem que escreve sobre sua aldeia, seu território.

CAPÍTULO 2

NO JARDIM DAS DELÍCIAS

Nunca vi ninguém olhar
 com tal ternura um cavalo
 e um cavalo navegar
 nos seus olhos, desviá-lo
 para dentro, onde é mar
 e o mar, apenas cavalo.
 Nunca vi ninguém olhar
 Nicanor naqueles olhos
 que pareciam findar
 onde os espaços se foram.
 Nicanor sabia olhar
 sem o menor intervalo
 como lhe fosse apanhar
 a toda brida, os andares.
 E se podiam falar
 num trote pequeno ou largo
 com rédea de muito amparo,
 o corpo estando a montar
 a eternidade cavalo.

Carlos Nejar

Uma narrativa essencialmente judaica, assim é *O Centauro no Jardim*. Dentro da vasta celeuma da literatura contemporânea brasileira, foi possível uma narrativa como esta, que se expressa através da tradição de um povo milenar; povo e tradição – primorosa miscelânea para construção de um texto visceral. Nasceu como um conto, mas apenas conto não poderia ser. Cabia-lhe mais. O escritor, atento às sobras de fios deixadas naquele texto, desejara mais; juntou todas elas. Assim, despreziosamente, surgia um texto pungente, embora sutil, em que os dramas são percebidos no limiar daquelas linhas, além disso, é um texto fecundo, porque deu ao seu escritor possibilidades que o próprio não havia imaginado.

Trata-se de uma novela? Um romance? Diário? Confissões? Um mito? Ou uma narrativa gaúcha e judaica? É tudo. Tudo está naquelas linhas. Cada elemento é experimentado em profundidade distinta. O bravo Guedali não narra a sua íntima história para estabelecer-se em efemeridade, algo o incomoda, e desse modo reclama, docemente dizendo que algo não está bom. Seja por isso, a narrativa é abundante em:

“Agora está tudo bem”, “Agora é sem galope”; “Somos, agora, iguais a todos”; havendo uma necessidade de afirmação, pois Guedali insiste em dizer que algo mudou, como um objeto que estava fora do lugar.

Assim é a trajetória do centauro: ora permite ser o que é por natureza, ora está em conflito. E o que lhe incomoda? Espezinha-lhe a estranha sensação de ser bestial, de viver em clausura; a ele restaram os cascos ao invés de pernas; o trotar do cavalo ao invés de passear como um homem qualquer. É descomunal. Sofre pela desarmonia, não apenas física, mas também psicológica, portanto, está sempre atento a esconder-se dos outros, da dolorida verdade por ser criatura mítica, ou por ser apenas um judeu na diáspora.

Guedali aflige-se e confessa isso. Nas primeiras linhas da narrativa, está a sensação de desconforto; o leitor, de imediato, entra em contato com estranhezas e coincidências. É normal um centauro trotar ou pensar em cavalos alados, mas não lá, não no restaurante de comida tunisiana em São Paulo, reunido com seus amigos humanos para comemorar seus trinta e oito anos. Isso está nos mitos gregos ou nas histórias antigas; pode questionar-se o leitor.

O capítulo *No Jardim das Delícias* elucidava a cena em que Guedali janta em um requintado restaurante da maior cidade da América Latina, a fim de estabelecer e discutir a narrativa e o lugar em que Guedali conta sua história. Narrativa e espaço, dois elementos substanciais para a literatura. Para o homem que vive a diáspora, esses dois elementos são também primordiais, pois são vozes deslocadas, não mais em seus lugares de origem, algo mudou, não continuam mais as mesmas; é abrupto e incomoda, assim como essa narrativa.

2.1 Agora é sem galope*

Quem é herói? – pergunta, retoricamente, um sábio no Talmud. – Aquele que domina suas paixões, – é sua própria resposta.

Nathan Ausubel

Os judeus vivem e crescem sob o signo da memória.

Elie Wiesel

* SCLiar, 2004, p.7.

“Agora está tudo bem”, repetidamente diz Guedali. Na tentativa de esvaziar-se do medo e do peso por ser criatura mítica, o ex-centauro necessitou de contar sua história, além disso, desejava justificar seus erros, narrar o que fizera com sua vida. O personagem aprendera com seus pais, Rosa e Leão que, em totalidade, mantinham a tradição judaica em seu lar; e, por sua vez, a oralidade, prática tão preciosa para os judeus, encontra-se no cerne de suas origens, nas histórias mais remotas, pois os judeus expressavam-se, contavam suas histórias, cantavam, precisavam falar. Tudo para escapar das dores, da opressão, do desamparo ancestral; logo, para eles, a palavra era salvação, cura. E não era diferente para Guedali, o personagem-narrador de *O Centauro no Jardim*.

Não poderia ser diferente. Assim como Moacyr Scliar, que cresceu rodeado por seus vizinhos, todos imigrantes judeus, que lhe contavam histórias, fossem elas fruto da realidade ou apenas fantasia; Moacyr Scliar estava sempre atento para ouvi-las. Essas histórias também eram suas, de seu povo, do bairro Bom Fim, o lugar que o fizera ser o que foi. Por obviedades, há muito de Scliar no Guedali que narra, ambos judeus, com seus destinos marcados para preservar a tradição gaúcha e judaica. Embora as coincidências, como toda arte, e, por sua vez, a literatura, há a aproximação entre narrador e escritor, mas, neste capítulo, permite-se observar Guedali, centauro escolhido para contar a história.

Guedali mantém a narrativa de *O Centauro no Jardim* sob o caráter da oralidade judaica, por assim dizer, busca nas palavras mostrar o que lhe aflige, ou, a angústia na qual está entregue a sua vida. Lá está ele, no restaurante, junto de Tita, agora humana, e de seus filhos gêmeos – nascidos humanos – reunido com amigos para celebrar seu aniversário. O clima é festivo, mas devido às similitudes presentes naquele ambiente, Guedali sente-se confuso ao ponto de empalidecer-se, isso porque aquele restaurante o trouxera tempestuosas lembranças de sua vida.

Ali, Guedali dizia sentir-se em casa. Há um trocadilho, pois o nome do restaurante é *Jardim das Delícias*, mais uma vez o jardim, seu lugar, sua origem. A comida tunisiana seria servida por um garçom de origem árabe; tudo remetia aos momentos que vivera no Marrocos, ao médico que lhe fizera aquela arriscada cirurgia, e à esfinge, com quem viveu uma paixão. Os primeiros momentos naquele lugar foram de náuseas, lembrou as intempéries sofridas na viagem de navio até o Marrocos e, com isso,

surgiu cheiros e memórias. Ainda no restaurante, a tudo Guedali concentrava-se nas memórias, temia por ouvir o ruflar das asas do cavalo alado, outro ser bestial, que representa, mais uma vez, sua memória de criatura mítica. O cavalo alado parecia chamar-lhe de volta às suas origens, e isso não mais queria Guedali, pois agora era humano: “agora é sem galope. Agora está tudo bem” (SCLIAR, 2004, p.7).

Nos capítulos sucessores, tais cenas surgem, a exemplo da segunda parte, intitulada: “Pequena fazenda no interior do distrito de Quatro Irmãos, Rio Grande do Sul – 24 de setembro de 1935 a 12 de setembro de 1947.” (SCLIAR, 2004, p.13). Neste capítulo do romance, Guedali traz à baila todos os fatos sobre sua origem judia, gaúcha e centauresca desde a relação do Barão Hirsch, com a imigração de seus pais para o Brasil, até sua juventude, vivendo na colônia. A seguir, a história se desenvolve sob o plano da tensão e leveza, o narrador discorre sobre suas inquietudes, porém sem aparente violência na linguagem.

Mas não está claro. O leitor não toma consciência se Guedali realmente rabisca tais cenas de sua vida ou se apenas as rememora enquanto Tita tagarela com amigos na mesa. Sabe-se que a narrativa de *O centauro no Jardim* está sob o plano das memórias, posto que o centauro necessita contar sua história; se é que realmente conta. Rabiscos ou apenas lembranças? Sem conclusões. Sabe-se que Guedali é cauteloso, narra através de detalhes, minuciosas características e datas exatas; períodos findados enquanto relembra toda a sua história. A tradição da oralidade, iminente do povo judeu, encontra-se, portanto, no íntimo de Guedali e este, por sua vez, desenvolve-a junto à sua memória.

Há uma profusão de elementos na narrativa de Guedali, a qual também é de Moacyr Scliar: são memórias expressas através do mito e da realidade, outra característica judaica ao texto. *O Centauro no Jardim* assemelha-se às remotas narrativas da tradição desse povo, como um *Midrash*¹⁶, composto por “lendas, fábulas, provérbios, interpretação poética [...] e o folclore judaico, acumulado ao longo de muitos séculos.” (SCLIAR, 1985, p.17). Há, no romance de Moacyr Scliar, uma miscelânea de tais recursos narrativos, pois a possibilidade de Guedali fazer de sua história uma interpretação, uma exegese como de fato é o *Midrash*, não é furtivo; o centauro rememora sua trajetória de vida emaranhando-se sob aspectos da tradição e da

¹⁶ A palavra hebraica *Midrash* significa “busca”, “procura”.

fantasia. Como centauro que é, tem o fado da ilusão e da irreabilidade. E como judeu, tem para si uma tradição que alicerça a dramática história de sua vida.

Sendo uma narrativa contemporânea, subsidia-se em novas tendências, isto é, narra o passado sob memórias, diz sobre aquilo que angustia o âmagô, o que é comum nesta nova fase da literatura brasileira, e que, por sua vez, remonta as narrativas clássicas, como *Dom Casmurro* (1899), célebre romance de Machado de Assis que, no fim do século XIX, daria margem para as narrativas que hoje compõem o panorama da literatura brasileira contemporânea. Assim como Bentinho, a literatura brasileira avançou para narradores como Guedali Tartakovsky que, passado os anos, traz para a narrativa lembranças perturbadoras de suas vidas. Segundo Regina Dalcastagnè:

Uma vez dispostas as peças e iniciada a partida, podemos acompanhar, ao longo dos anos, o fortalecimento dessa figura nova na literatura: no lugar daquele sujeito poderoso, que tudo sabe e comanda, vamos sendo conduzidos para dentro da trama por alguém que tropeça no discurso, esbarra em outras personagens, perde o fio da meada. Esse é o narrador que frequenta a literatura brasileira contemporânea. Um narrador suspeito, seja porque tem a consciência embaçada – pode ser uma criança confusa ou um louco perdido em divagações –, seja porque possui interesses preciosos e vai defendê-los. (DALCASTAGNÈ, 2012, p.75).

Assim é Guedali, um narrador desastroso, que durante a narrativa encontra-se com personagens que o aturdiu, como a própria Tita, seu grande amor e quem insiste na viagem para o Marrocos, onde se tornariam humanos. Essa cena desencadeia outros momentos angustiantes que viveria Guedali, já que Tita se envolve amorosamente com o jovem centauro e, quando tudo parece estar bem, o narrador aprofunda-se em mais armadilhas, voltando para o Marrocos, pois desejava que a cirurgia fosse revertida. Tita desequilibra um narrador que, aparentemente, busca uma vida sólida, como a de tantos outros humanos.

Em *Literatura brasileira contemporânea – Um território contestado* (2012), Dalcastagnè estabelece uma historiografia para esse narrador, ser comprometido com a matéria narrada, em que a imparcialidade não lhe apetece. Compendo a literatura brasileira contemporânea, junto a *O centauro no Jardim*, tem-se, como exemplo, *A barca dos homens* (1961), de Autran Dourado; *Uma noite em Curitiba* (1995), de Cristovão Tezza; a famosa obra *Lavoura Arcaica* (1975), escrita por Raduan Nassar; há

também *Eles eram muitos cavalos* (2001), de Luiz Ruffato; *Avalovara* (1973), de Osman Lins; *O cachorro e o lobo* (1997), de Antônio Torres; os romances de Milton Hatoum, como *Dois Irmãos* (2000) ou *Relato de um certo Oriente* (1989); ou como *A Majestade do Xingu* (1997), escrito pelo próprio Moacyr Scliar; entre muitos outros.

Nessas obras, o narrador está em evidência, tanto por seus ousados artifícios narrativos, quanto pelo tempo no qual narra; característica esta que é sempre instigante para o leitor e que o incomoda. Tais narrativas fazem com que os leitores ajeitem-se na poltrona, pois algo é novo e, devido a isso, precisam estar atentos, ou como afirma Dalcastagnè “um narrador suspeito exige um leitor compromissado.” (DALCASTAGNÈ, 2012, p.75). Esses narradores, assim como Guedali, relatam suas histórias sob um tempo remoto e confuso, apesar de informarem em que tempo estão; narram o passado no presente, o que leva certo baralhamento ao texto, ou como observa Dalcastagnè:

A possibilidade de narrar o passado parece estar estreitamente ligada à ideia de ser autor – e não apenas um ator – dele. Sendo donas de seu passado, essas personagens teriam poder para gerenciar seu presente, e mesmo seu futuro, seja lá o que isso queira dizer para cada uma delas. (DALCASTAGNÈ, 2012, p.81).

Portanto, parece caber ao leitor o exercício de estar concentrado nos movimentos de tempo feitos por esses narradores e, para além, perceber que há uma intencionalidade – voluntária ou não – atribuída a esse artifício narrativo. E qual é a intenção de Guedali? De modo impensado ou não, o narrador é porta-voz de imigrantes vivendo a diáspora no Brasil. Com sua origem mítica, gaúcha e judia, esse narrador-personagem conta-lhes a respeito de um ser que é ele próprio, deslocado, com tentativas inimagináveis – como a própria mutilação de sua parte equina – para encaixar-se na sociedade e para caber-lhe a imagem de adulto promissor, com uma vida normal, pai de uma bela família.

Guedali é símbolo de uma sociedade que rejeita aqueles que migram de sua terra para outra, tema bastante atual. O narrador não é apenas um mero centauro contanto sua história nos anos setenta, é judeu e brasileiro de ascendência russa, o que causa estranheza, uma vez que é disforme perante a sociedade. Portanto, com Guedali, Moacyr Scliar elabora um narrador ideologicamente forte, sob vias de representação, parecendo ser intencional a figura do ser mitológico, metade humano e metade cavalo,

para estabelecer, junto à literatura brasileira, um texto astuto aos problemas que sofreram os imigrantes judeus no Brasil no início dos anos vinte, vivendo no Rio Grande do Sul. Como ratifica Regina Igel, em *Imigrantes Judeus – Escritores brasileiros* (1997):

Guedali pode ser visto como a metaforização do judeu na diáspora, à procura de uma identidade ou de uma harmonia entre suas possibilidades situacionais. Suas várias identidades atestam para os múltiplos recursos usados na procura de uma coerência no processo de auto-identificação. Não lhe foi bastante ser considerado um homem igual aos demais, uma vez operadas suas pernas; não foi suficiente, tampouco, amar e ser amado, casar e constituir família, integrar sua mulher não-judia na família, sair-se bem nos negócios, e assim por diante, sempre de acordo com a cartilha social. (IGEL, 1997, p.65).

Guedali buscava soluções para as questões que envolviam sua identidade tão atordoada e conflitante, mas, ao chegar próximo às respostas que o reconfortariam, as situações em sua vida se transformavam, nuvens negras se aproximavam – ou ouvia-se o ruflar do cavalo alado – e a realidade mudava; o centauro não conseguia manter-se sob o equilíbrio e tranquilidade; vivia sob a incessante e inefável procura, – de novo, aspectos da *Midrash* – gostasse disso ou não.

As estratégias narrativas usadas por Moacyr Scliar são arguciosas, pois, com perspicácia, o escritor dá voz a um centauro para narrar uma história que não é somente dele, mas que pode ser de muitas outras pessoas, embora seja uma narrativa íntima. Guedali narra para comungar suas lembranças, entretanto mostra-se um narrador generoso que, nas entrelinhas, parece dizer: esta é a minha história, no entanto poderia configurar a história de qualquer ser vivendo a diáspora.

Em toda narrativa se disputam desde o direito de contar a própria história – com as implicações que esse processo acarreta, especialmente no que diz respeito à demarcação da identidade – até a possibilidade de reinterpretar o mundo, ainda que lhe emendando um outro. Em meio à luta, não é de se estranhar que personagens, narradores, e mesmo autores, lancem mão de qualquer recurso disponível para lhes garantir a legitimidade da fala. Seja pela força de uma argumentação inscrita na ordem tradicional do discurso, seja pela “autenticidade” de uma voz que vem, há pouco, impondo-se e causando dissonância em um campo literário bastante uniforme (a mulher, o imigrante, o homossexual etc.). (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 95).

Logo, a isso se deve a confluência entre a história de vida de Guedali e a história dos gaúchos judeus vivendo os dissabores por serem expatriados de suas terras. Há, diante a personalidade do narrador, não mais centauro, evidências de que o texto apresenta uma intensidade maior do que os elementos aparentes, pois as estranhezas incorporadas à narrativa dizem e testemunham certa intencionalidade; têm-se, como narrador, um ser dual, como tantos homens que vivem sob o estigma da diáspora, que perdem-se pelas suas diferenças: para que lado ir? Manter-se através do judaísmo ou adaptar-se ao hibridismo cultural que tanto os aflige? Contudo, Guedali é um personagem-narrador autêntico; próprio da literatura contemporânea em que o narrar é prática visceral.

Além de exigir um narrador genuinamente comprometido com a história que se conta, uma narrativa da diáspora parece postular a ele considerações específicas sobre o tempo narrado. A literatura crítica a respeito de textos que apresentam histórias sob o plano da imigração, do ser errante ou diaspórico é escassa, mas textos são cada vez mais frequentes na literatura contemporânea brasileira. Como exemplo, pode-se observar em *Dois Irmãos* ou *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum, uma preocupação a respeito do tempo iminente ao texto.

Embora sejam narrativas distintas de *O Centauro no Jardim*, esses romances citados acima contam sobre imigrantes libaneses vivendo ou visitando a cidade de Manaus. Tais personagens estão sob angústia e incompreensão de seus destinos, e, para reconciliarem consigo, necessitam entender ou desvendar mistérios que permaneceram em seus passados, para tanto, apoiam-se no tempo, pois os narradores constantemente rememoram cenas que aconteceram em tempos longínquos. A narrativa, portanto, desenrola-se sob o plano de ir e vir, presente-passado; tempo móvel.

Com uma escrita íntima que permite narrar os embaraços da trajetória da vida de Guedali, *O centauro no Jardim* mostra pistas para uma espécie de diário, embora as datas estejam marcadas por intervalos de alguns anos e a narrativa seja mais memorialística que ocasional. Isso não impede Guedali de construir um diário tardio e, novamente, a indagação: estaria ele rabiscando sua história enquanto os amigos e a família se divertiam no restaurante Jardim das Delícias?

Em *O Pacto Autobiográfico – De Rousseau à Internet* (2014), Philippe Lejeune apresenta características essenciais ao diário, e esclarece: “O que é um diário? A palavra

nos diz, em primeiro lugar, que é uma escrita quotidiana: uma série de vestígios datados.” (LEJEUNE, 2014, p. 299); como na narrativa de Moacyr Scliar, em que Guedali está atento às datas e deixa, nas entrelinhas, vestígios para o leitor, a fim de que este se embrenhe na narrativa, como caminhos demarcados, de modo que em cada página se conheça os destinos tortuosos de uma vida.

Ainda segundo Lejeune, “a base do diário é a data. O primeiro gesto do diarista é anotá-la acima do que vai escrever.” (LEJEUNE, 2014, p.299). Desta forma, justificam-se os capítulos de *O Centauro no Jardim*, todos apresentados com datas e lugares definidos, como: “Porto Alegre 25 de dezembro de 1959 a 25 de setembro de 1960.” (SCLIAR, 2004, p.103). Assim estão dispostos os capítulos da narrativa, para que logo abaixo Guedali inicie seu narrar factual; neste sentido, o romance de Moacyr Scliar aproxima-se dos diários: “O diário é uma série de vestígios. Ele pressupõe a intenção de balizar o tempo através de uma sequência de referências. A série não é forçosamente quotidiana nem regular. O diário é uma rede de tempo, de malhas mais ou menos cerradas.” (LEJEUNE, 2014, p.301).

Desde o momento de seu nascimento até a comemoração de seu aniversário de trinta e oito anos, está Guedali, narrando sobre quase quatro décadas de vida como centauro, como homem judeu e gaúcho: “As primeiras lembranças, naturalmente, não podem ser descritas em palavras convencionais. São coisas viscerais, arcaicas. Larvas no âmago da fruta, vermes movendo-se no lodo. Remotas sensações. Vagas dores.” (SCLIAR, 2004, p.13).

Com essas palavras agudas, o centauro inicia o narrar de sua vida, mas como poderia lembrar-se destes tempos longínquos? Para isso, o romance de Moacyr Scliar parte para um cenário mais memorial que diário. Por obviedades, como coloca Guedali, o narrar sobre o momento de seu parto não pode ser descrito com meras palavras, isso para não parecer falso ou exagerado. Portanto, esse momento da narrativa é mais sinestésico que factual, pois são lembranças, sensações que estão no campo da memória que foram elucidadas por palavras.

O Centauro no Jardim é uma tentativa legítima de estabelecer uma história através de uma escrita com particularidades de um diário, uma espécie de diário tardio, conclui-se; um diário escrito – ou rabiscado? – sob um enlevo de memórias. Gritos, silêncios, pios, trilos, guinchos, ruflares, ecos: todas essas impressões vivem na

memória de Guedali, dessa forma, estão presentes em sua narrativa, no seu diário que remonta e renasce o seu passado. O centauro ansiava por respostas sobre sua condição bestial, para que reconciliasse consigo, esse ser disforme necessitou, portanto, reviver as circunstâncias que o tornara, aos trinta e oito anos, no homem que era, ainda amedrontado pelo ruflar das asas do cavalo alado.

2.2 As mulheres Tartakovsky

Teria de vender as joias da mulher. Maria protestou. As joias eram seu único consolo naquele quarto opressivo. Diante do espelho do roupeiro de pinho amarelo, enfeitava-se amorosamente com a pulseira, os anéis, os brincos, o colar de pérolas que descia até o ventre. Então, e só então, o rosto deformado pela gravidez abria num sorriso. Não, não daria as joias. Tinham sido presente de casamento dos pais, a única coisa que a fazia sentir-se gente. Não daria as joias, pronto. (SCLIAR, 1975, p.18).

A mãe de Guedali relutou, pois não queria deixar o *shtetl* na Rússia, sonhava que os filhos – que ainda viriam – nascessem ali, na terra que eram deles, do seu povo, da sua gente. *Gente*, ser gente; é isso que mais atordoava a mulher do colono Leão, uma vez que desejava viver em humanidade e que seus filhos se tornassem judeus valorosos, vivendo e cultuando a religião. Alternativa não teve, fez as malas em poucos dias e embarcou, junto a seu marido, para as terras selvagens, o Brasil. O Barão Hirsch tinha sonhos para eles: utopia ou quimera? Rosa não confiava no projeto de colonização do Barão e logo viriam as decepções, pois a vida enquanto colonos era árdua, mas o marido Leão insistia, era devoto, cético e fiel aos sonhos do filantropo, sonhos que também eram seus.

A mulher não pôde impedir o fracassado destino que viria ter sua família. Não era sua culpa, mas do silêncio forçado e da submissão imposta pelo marido. A decisão era toda de Leão, iriam migrar para América do Sul a todo custo. E, assim, Guedali apresenta a mãe à narrativa: escondida, muda, pouco lembrada; uma voz silenciada no texto. Quando aparece no romance, representa revolta, dor e consternação pelos desastres sofridos na colônia: “O bandido! Nos tirou de casa para nos trazer para este

inferno, para este fim de mundo! Vou morrer, por culpa desse assassino! Ai, Meu Deus, estou perdida, me ajuda!” (SCLIAR, 2004, p.14).

O bandido era o Barão, assim pensava. Pouco importava as ameaças *pogrom* ou os sonhos da colonização; roubaram-lhe a vida na Rússia. Daria luz a um ser bestial, sentiria repulsa e dor; e a loucura chegaria perto. Como narra Guedali, dias após seu nascimento: “Pobre Mulher. Agora jaz na cama, imóvel, os olhos muito abertos, apática.” (SCLIAR, 2004, p.19). E dessa forma seguiu Rosa, acusou o marido, a terra; pensava que a causa de ter um filho centauro era a vida primitiva que levavam na colônia. Mas não enlouqueceu. O centaurinho logo a sensibilizou e, aos poucos, voltou ao normal.

Embora não cessasse de maldizer o Barão e o destino, a tímida voz de Rosa leva ao texto uma espécie de consciência. Se não tivessem migrado, Guedali nasceria centauro? Guedali é centauro porque nasceu no Brasil; em consequência de uma quimera vivida. Rosa desejava que sua família cumprisse os desígnios de todo judeu, por isso sua voz aparece tão silenciada na narrativa. Nesse sentido, a mãe de Guedali representa a resistência da tradição judaica, quando apresentada à hibridização, vivendo no Brasil, apaga-se, pois não consente em deixar suas raízes, seja sua terra seja sua cultura.

Leão Tartakovsky aceitou deixar as terras russas, fosse para o bem, mas Rosa mostrava-lhe o equívoco por seguir os preceitos do Barão: “Me trouxeste para este fim de mundo, para este lugar onde não há gente, só animais. De tanto eu olhar para cavalos, meu filho nasceu assim.” (SCLIAR, 2004, p.19). E a culpa por abandonarem as terras russas, de acordo com a mulher, era Guedali, esse ser misturado. Mas Rosa não poderia ter voz, não para os ortodoxos, pois estava reservado ao homem judeu, ao pai, decidir por sua família. No entanto, embora seja silenciada, a voz da mãe de Guedali aparece vez ou outra para dizer-lhes que aquele destino não foi escolha dela.

Segundo as leis judaicas, a mulher judia ou *ishá*, em hebraico, é “limitada em seus papéis públicos de liderança” (UNTERMAN, 1992, p. 184), pois nasce para a casa, para o marido e para os filhos judeus. E, apesar de “os homens recitarem toda manhã uma bênção agradecendo a Deus por não tê-los feito mulher, há o reconhecimento de que o homem que não tem uma esposa está privado da alegria e da graça.” (idem, p.185). Essa

benção encontra-se no Talmud¹⁷ babilônico, no tratado de “Menachot” – coisas sagradas –, que expõe: “O Rabi Meir disse: O homem deve recitar três bênçãos cada dia, e elas são: Que me fizeste (do povo de) Israel; que não me fizeste mulher; que não me fizeste ignorante.” (KOCHMANN, 2005, p.35).

Através desses preceitos judaicos que os homens vêem as mulheres judias com algumas controvérsias entre a anulação enquanto ser participativo e o valor de serem mães e esposas de um judeu. Embora não esteja estabelecido em *O centauro no Jardim* qualquer deboche ou rechaço sobre a figura de Rosa, enquanto é possível perceber a insignificância de seus desejos, Leão não ouviria a mulher, migraria para o Brasil seguindo os ideais do Barão Hirsch, como o fez. E, passado pouco tempo vivendo na colônia, insistiu para que Rosa tivesse outro filho, a quarta criança do casal. Ela negava e resistia, até que cedeu ao anseio do marido: “Começava a se sentir feliz. Mas Leão nunca estava satisfeito. Três filhos não lhe bastavam – tinha de exigir um quarto. Queria mais um homem. Ela relutou muito, terminou concordando.” (SCLIAR, 2004, p.21). Para engravidar de Guedali, Rosa anulou, novamente, suas vontades. Pela primeira vez, vivia feliz na colônia, acostumando-se com a vida rural. Os outros filhos estavam bem, crescendo livres, mas Leão a obrigou. Era um homem rude, embora bondoso, com pouco estudo e seguia as tradições judaicas obstinadamente. Pensava em sua esposa: “É uma mulher boa, simples, que vive só para o marido e para os filhos. Trabalhadora incansável, dona de casa dedicada. E fiel, muito fiel. Um pouco revoltada, irritadiça, mas bondosa, sábia. E fiel.” (SCLIAR, 2004, p.21).

Após essas cenas da vida na colônia e o nascimento de Guedali, Rosa nada mais diz. Na narrativa, tem-se o conhecimento de que ela está ali, vivendo as situações junto a sua família, vendo e participando da vida de Guedali, mas calada, muda. Durante a juventude do centauro, ainda em Porto Alegre, a mãe cuida do lar dos Tartakovsky, zela pela privacidade do filho, auxilia-o nos estudos, motiva-o a ler literatura; está ali, amparando seu marido e seus filhos, embora taciturna. Segundo Gilda Salem Szklo:

É claro que está em jogo a concepção patriarcal da família judia que faz do pai o cabeça da família, o centro da autoridade e das decisões, enquanto que

¹⁷Em hebraico, significa “estudo”. A obra mais importante da torá oral, editada sob a forma de um longo comentário em aramaico sobre seções da Mishná (...) as duas recensões do Talmud refletem diferenças entre as condições sociais e pontos de vista das comunidades da Terra Santa e da Babilônia. (UNTERMANN, 1992, p.259).

a mãe é o núcleo afetivo, eterna fonte de alegria, de ternura. Logo, ela pode ser vítima dos caprichos e das impertinências de um marido sem sorte, a exemplo de Leão, pai de Guedali. (SZKLO, 1990, p.43).

Quando Guedali foge de casa, indo galopar nos pampas em busca de sua verdadeira essência, Rosa não mais aparece na narrativa. A partir de então, o romance fixa-se em Guedali, já com dezoito anos, mostrando-se livre e protagonista de sua própria vida. Até então, vivia enclausurado na casa de sua família, mas, agora, era o herói, o partícipe de sua isolada vida.

Se a voz de Rosa Tartakovsky é silenciada na narrativa de *O Centauro no Jardim*, as vozes de Mina e Débora, irmãs mais velhas de Guedali, estão ainda mais silenciadas que a da matriarca. As meninas judias crescem auxiliando a mãe nos serviços do lar, tornam-se responsáveis e ajudam o pai no comércio, mas pouco participam das decisões da família. Guedali demonstra afeição pelas irmãs que, desde o dia de seu nascimento, cuidam do centaurinho, dando-lhe atenção e carinho.

Eu deitado no chão, elas deitam também, apoiando a cabeça no meu lombo. Como é bom estar aqui, diz Débora, olhando o céu. (Um céu sem nuvens. Sem vultos alados.) Mina salta: vamos brincar, gente! Brincamos de pegar: eu, de propósito, trote lento, deixo que me alcancem. Morrem de rir. (SCLIAR, 2004, p.33).

Bernardo Tartakovsky, o outro irmão, é distante e avesso a Guedali; acha ser desatino dos pais criarem o bicho como filho, talvez por ciúme, contudo, é ignorado. Logo vai embora da casa dos pais para viver libertinagens, torna-se um rapaz revoltado e foge dos valores judaicos. Na juventude, em Porto Alegre, Débora se casa com um viúvo que conheceu em um baile; Mina, por sua vez, fica solteiríssima, como ela própria dizia, e amargurada, como observou o centauro. No ensaio *Questões de gênero em estudos comparativos de imigração* (2004), a pesquisadora Ethel Kosminsky estabelece um panorama a respeito da vida de imigrantes judias no Brasil no século XX:

De acordo com as culturas imigrantes que dominavam a classe trabalhadora urbana daquela época, as mulheres jovens tinham que cumprir o seu papel de filhas, ajudar com o serviço da casa depois do trabalho, entregar o envelope do seu pagamento fechado e seguir as tradições do Velho Mundo sobre a participação social das mulheres que em alguns casos era muito restritiva. (KOMINSKY, 2004, p.297).

Assim como as irmãs de Guedali, que eram auxiliares de seus pais e viviam para a casa, ajudar Leão no comércio parecia ser uma prática mais progressista, porém era comum. Como muitas outras moças judias, suas vidas eram inteiramente dedicadas ao cuidado da família. Rosa, Débora e Mina, mulheres vivendo sob a sombra da diáspora, embora em harmonia com os homens judeus da narrativa, pouco se expressam no texto; há certa presença, mas há hesitação. No desenrolar do romance, é Guedali quem diz por elas, citando-as ou observando-as, não existindo, por assim dizer, a permissão do discurso para essas judias em *O Centauro no Jardim*.

Quando Guedali foge de casa, percorre os pampas, vive um período no circo e vagueia pelo interior do Rio Grande do Sul, até conhecer Tita, a centaura que, tempos depois, tornar-se-ia uma Tartakovsky. Os jovens centauros viveram dias de amor na estância da boa Dona Cotinha e, entusiasmado pela então namorada, Guedali decide ir para o Marrocos com Tita, pois ambos se submetem à arriscada cirurgia, através da qual mutilariam suas partes equinas. Embora temesse por suas vidas, o centauro acatou os desejos da jovem centaura e, assim, Tita aparece na narrativa decidindo pelo centauro e traçando novos caminhos para ele.

Tita e Guedali eram como um só. Mais que amantes, eram cúmplices, uma vez que compartilhavam o segredo sobre seus corpos e passados bestiais, assim, o narrador comungaria sua vida com a centaura. Ademais, é sob o olhar de Guedali que aparece Tita; desde o instante em que se conheceram, o leitor é envolvido por uma trama que é também da mulher, a qual não tem autonomia narrativa, está silenciada, Guedali quem a observa e detalha suas façanhas e sentimentos; é ele o interlocutor desta narrativa.

Além de mulher e ser mítico, Tita pode ser vista como a representação de uma *gói*, ou seja, uma mulher não judia, descabida das sete leis de Noé e que não é filha da aliança feita com Abraão. Por ser centaura, a personagem também está marcada pelo assombro, conflito e animalidade, embora não pertença ao judaísmo e não seja fruto da diáspora no Brasil – o que faz de Guedali um ser estranho e, por sua vez, centauro. A estranheza de Tita é símbolo de um amor entre judeu e gentio; do pecado e do bestial, pois, como contam na estância, sua mãe era estrambótica e o pai, ninguém sabia sobre. As mulheres da estância comentavam sobre a cabocla Chica, mãe de Tita: “Como terá gerado uma coisa tão esquisita, perguntam-se, e uma lembra a paixão de Chica pelos

cavalos de Zeca Fagundes.” (SCLIAR, 2004, p.82).A origem da centaura era desconhecida, como Guedali, Tita era fruto da penitência e do pecado e, estando com seu companheiro centauro, tornar-se-ia ainda mais estranha, visto que ser mulher na família Tartakovsky, uma família tradicionalmente judia a traria, possivelmente, novas contestações.

Isso não aconteceu, pois Guedali não questionava sobre sua origem e cultura; encontrara um par, sua semelhante, embora imersos a algumas diferenças, o que pouco importava ao centauro. Na narrativa, a aparição de Tita mudou o destino de Guedali, até então só, imbuído do paradigma de novo herói; herói de sua identidade bestial e confusa. De felicidades a dissabores, é Tita quem auxilia o centauro a estabelecer-se como partícipe e dono de sua própria trajetória, encorajando-o a submeter-se à cirurgia no Marrocos, cirurgia esta que o fez solidificar-se enquanto ser humano, possibilitou-lhe uma carreira profissional estável, uma boa vida social e o tornou em um pai de família; atributos impossíveis a um centauro.

Guedali e Tita são dois personagens oriundos da tradição literária dos anos oitenta. Moacyr Scliar articulava-se dentro dessa vertente de produção literária que revolucionava a linguagem narrativa. De acordo com Regina Zilberman (1991), em seu artigo crítico “Brasil: Cultura e Literatura nos anos 80”, para pensar esse momento literário ocorrido no país, é imprescindível estabelecer as variadas formas de representação nas quais os escritores estavam dedicados a narrar; como descreve a referida crítica:

Personagens originárias das camadas urbanas mais inferiorizadas, salientando-se a presença do marginal, que pode ser o trabalhador, o desempregado, o proletário *lumpen*, o subprofissional e emigrante ou ainda o mendigo [...] personagens simbólicas que encarnem o homem do povo [...] personagens seguidamente mágicas ou míticas, relacionadas ao folclore e à tradição oral, orientação patente, sobretudo entre escritores do Nordeste. (ZILBERMAN, 1991, p. 99-100).

É nessa tradição narrativa que o texto de Moacyr Scliar integra-se, elucidando os problemas sociais, a voz do homem popular, a ameaça que a urbe provoca às identidades dos sujeitos; os seres que estão à margem importam à literatura, é possível, nesse panorama, dar voz aos que são silenciados. Além disso, aqueles silêncios presentes no texto é, também, um artifício estético e intencional lançado às entrelinhas

para expor as nuances do conflito. Guedali é um narrador solitário, que diz pelo outro e que, algumas vezes, licencia a aparição de uma voz ou de outra em sua narrativa, com isso, salienta a taciturnidade das mulheres em *O Centauro no Jardim*.

A figura popular introduzida na obra de Moacyr Scliar foi, essencialmente, os emigrantes judeus. Tal figura aparece no campo da literatura brasileira nos anos cinquenta, com o escritor polonês e também judeu Samuel Rawet (1929-1984). A produção literária de Scliar adquire de Rawet a possibilidade de ser porta-voz de sujeitos que sofrem as agruras da diáspora no Brasil. Com uma linguagem impetuosa, o escritor polonês-brasileiro estabelece-se nos contos, em destaque estão os livros: *Contos do Imigrante* (1956), *Abama* (1964), *Viagens de Ahasverus à Terra Alheia em Busca de um Passado porque é Futuro e de um Futuro que já Passou porque sonhado* (1970), entre outros. Segundo Zilberman:

A presença do imigrante e do judeu, na prosa de Scliar, não significa apenas a transferência, para a literatura, de um universo ainda ausente dela; é também sua maneira de refletir sobre a formação da burguesia nacional. Nas novelas dos anos 70, examina-a desde a perspectiva sincrônica, compondo um ciclo de novelas completado em 1980, com *O Centauro no Jardim*; depois recorre a uma ótica diacrônica num romance de 1983, *A estranha nação de Rafael Mendes*, quando acompanha o percurso dos judeus desde os tempos antigos até a atualidade brasileira, passando pelo período da colonização, examinando em detalhe. Com isso, procede a análise tanto da trajetória de um grupo étnico e cultural, como da história nacional, encarada desde um ângulo esquecido, mas não menos importante para a compreensão dos modos como ocorreu a ocupação do território americano e sua formação. (ZILBERMAN, 1991, p.101).

Assim é a obra de Scliar, que confere a Guedali o narrar de suas memórias, de sua trajetória íntima de vida. O escritor elegeu esse ser mítico para contar sobre os conflitos de um homem vivendo a diáspora, mas ele não é único, visto que o cenário social brasileiro está imerso por imigrantes judeus. Nesse viés, é descomunal por ser centauro e comum por ser um sujeito à margem da burguesia dos anos setenta e oitenta, portanto, Guedali Tartakovsky é a confluência de infortúnios.

O encontro entre Guedali e Tita robustece os dilemas do imigrante como ser marginal vivendo a diáspora no Brasil, pois, coma mulher, o centauro judeu enfrenta os embaraços que acompanham a vida de todo ser expatriado. É Tita quem reclama e impulsiona para que a cirurgia no Marrocos aconteça, porque ela deseja viver junto a

Guedali uma vida normal, ou burguesa, tendo um lar e uma família socialmente aceita. A centaura folheia as revistas coloridas, como menciona Guedali, e sonha com uma vida na cidade grande: “Por que não podemos casar e morar na capital? – perguntava. Por que não posso ir ao mercado ou às lojas como todas as mulheres, porque não posso comprar verduras, ovos, toalhas de mesa, essas coisas?” (SCLIAR, 2004, p.89). A todos os questionamentos de Tita, uma possível resposta: por que ela e Guedali são seres míticos e, por sua vez, marginais.

Dentre as mulheres do romance, é Tita quem mais se expressa na narrativa, a centaura torna-se companheira de Guedali e, com isso, surgiria uma nova protagonista ao texto, transformaria os rumos do herói solitário e perdido, um homem contemporâneo que não sabia como sê-lo. Os questionamentos da mulher comoviam Guedali, portanto, o narrador apresenta certa condescendência perante sua parceira. Tita não narra, é o centauro quem transfere para o leitor todas as nuances de sua mulher, firmando assim a figura desta co-protagonista.

No capítulo final do romance, intitulado: “São Paulo: restaurante tunisino Jardim das Delícias – 21 de setembro de 1973” (SCLIAR, 2004, p.214), Guedali conclui o contar de suas memórias que tinha iniciado no segundo capítulo da obra. Observa-se que o texto passa do plano presente para o campo das memórias; portanto, o momento que o centauro celebra seu aniversário junto aos seus amigos e à família parece permanecer estático, pois é durante esse jantar de comemoração que ele rememora toda sua trajetória de vida; desde o nascimento até seus trinta e oito anos de idade. E assim Guedali retoma a narrativa para o presente: “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).

No requintado restaurante, Tita conta sobre o nascimento de Guedali a Bela, uma nova amiga do casal. A história que narra a centaura não é verídica, já que ela conta sobre a vida de uma criança no interior do Rio Grande do Sul, filha de colonos judeus que nascera com defeito, mas nada menciona sobre seres míticos, centauros, Marrocos, patas, cascos etc. A moça ri, espanta-se e surpreende-se com a vida de Guedali; a vida que Tita reinventara. Nesse momento do romance, a centaura desconstrói e reconstrói a narrativa, o centauro, por sua vez, licencia-lhe a voz.

Tita recriou toda história. O defeito de nascença foi solucionado com uma cirurgia e, ao contar para moça como conheceu Guedali, relatou que galopava a cavalo pelos pampas quando avistou o rapaz que fugira da casa dos pais— nada de centauros, estancieiros ou a mãe cabocla. A centaura construíra novos fatos, uma nova realidade para o passado do marido centauro e, então, a amiga diz que a vida de Guedali parece mais uma novela:

Parece final de novela de TV, diz a moça. E tem razão: é uma história tão engenhosamente montada quanto uma novela de TV. Com um único objetivo: me convencer de que eu nunca fui um centauro. O que estão conseguindo. Em parte, pelo menos [...] Talvez seja o caso de deixá-lo partir, de aceitar esta realidade que eles querem me impor: que sou um ser humano, que não existem os seres mitológicos que marcaram minha vida, nem os centauros, nem a esfinge, nem o cavalo alado. (SCLIAR, 2004, p.231).

A partir dessa recriação que Tita faz com a história narrada por Guedali, pode-se acarretar ao texto certa dúvida ou vacilação perante os leitores. Estaria o narrador – o próprio Guedali – dando voz a Tita para informar ao leitor que todas as memórias narradas foram imaginações? É possível que o leitor mais atento pense nessa alternativa, no entanto, nas linhas finais da narrativa, o centauro-narrador vai desconstruindo o discurso de Tita. A mulher remonta a história de vida do marido para que eles próprios acreditem que seres mitológicos não povoaram seus destinos, uma nova realidade com a qual teriam de se acostumar e sabê-la de cor, afinal, eram agora seres sociais, não mais centauros, não mais bestiais.

Tita deseja que suas vidas tomem um novo rumo e que o passado animalesco no qual viveram fosse esquecido pelo marido, ainda assombrado pelo cavalo alado: esse ser mitológico que parece lembrar Guedali sobre sua origem e ancestralidade. Na obstinação para esquecer uma história assombrosa que foi vivida e que, possivelmente, envergonha, a centaura leva ao texto mais absurdidades sobre a vida dela e do marido. Ao inserir na narrativa um conjunto de elementos reais e sólidos, Tita perde-se nesse falso discurso, e então, a obra aparenta ser mais onírica e delirante, estabelecendo-se em estranhezas.

Contudo, em meio aos silêncios e discursos licenciados por Guedali, em *O Centauro no Jardim*, as figuras das mulheres Tartakovsky potencializam a história, movimentando-a e fortificando-as enquanto bravas e impetuosas judias. É Rosa, a mãe

de Guedali, que resiste à ideia de imigração, contrariando o marido, tão firme com a decisão, e, embora o casal migre para o Brasil, a mulher não se cala, aparece na narrativa como consciência desse fracasso que está em iminência. À Tita, está a incumbência de traçar um novo destino a esse cético e obstinado narrador, a apresentarlhe o amor, embaraços e outras possibilidades para viver. Sendo assim, é a consciência dessas mulheres que frequenta a narrativa, embora taciturnas, ali estão elas, influenciando nos passos dado por Guedali, narrador que oscila entre a perdição e a consistência enquanto ser.

2.3 Espaços da Diáspora

Sabe-se que a história do povo judeu está vinculada à diáspora, a perseguições e a expulsões em um tempo ancestral, pois, desde a destruição do Segundo Templo (70 E.C)¹⁸ pelos romanos, o sentimento de exílio está presente em todas as instâncias do judaísmo, o que se tornou ainda mais agudo na Idade Média “com a expulsão dos judeus de países que os abrigavam.” (UNTERMAN, 1992, p. 95). Portanto, até os tempos modernos, é possível notar as agruras do destino do povo judeu, assim como a família Tartakovsky, embora ficcional, que representa a expatriação dos judeus em terras Russas, novamente na tentativa de destruição desse povo.

O ápice da perseguição praticada pelo ocidente em relação aos judeus acontece na Segunda Guerra Mundial (1939-1945), em ídiche *shoá*, o mesmo que holocausto¹⁹, marcado pelo extermínio e genocídio contra milhares de homens, mulheres e crianças judias no século XX. Tal aniquilamento partiu do líder do Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães (partido Nazista), Adolf Hitler, com a motivação de exterminar todo e qualquer judeu que habitasse os territórios alemães. Muito desses territórios foram ocupados durante a Guerra, países como: Polônia, Iugoslávia, Ucrânia, Bélgica, Noruega, os quais pertenceram ao governo alemão durante tal período.

¹⁸E.C: Sigla usada pelos judeus para denominar o tempo “Era Comum”, equivalente a “Depois de Cristo”, no cristianismo.

¹⁹“Uma oferenda que era totalmente consumida pelo fogo, o termo também é usado para referir-se ao extermínio de judeus pelos nazistas durante a Segunda Guerra Mundial.” (UNTERMAN, 1992, p.117).

Para fugir da *shoá*, muitos judeus imigraram para a América, onde se daria o projeto de colonização do Barão Hirsch, como consta no primeiro capítulo deste trabalho. Nessa miscelânea entre o ficcional e o real em que a família de Guedali é construída, permanece a mais remota tradição do povo judeu; migrar era destino e, assim, seja pelas perseguições sofridas seja pelos templos destruídos, o povo judeu espalhou-se no mundo todo em busca de paz e acolhimento. A partir dessa perspectiva, Leão e Rosa chegaram ao Brasil, escapando da morte iminente à guerra. Observa-se que no momento do nascimento de Guedali, datado em 1935, a *shoá* estava prestes a eclodir na Europa.

É possível que *O Centauro no Jardim* seja a obra de Moacyr Scliar que mais sucintamente representa os males da diáspora judaica, pois, nessa narrativa, a ameaça *pogrom* e da *shoá* fez com que Leão seguisse conforme os planos do Barão, porém, em *A Guerra no Bom Fim* (1972), romance de estreia de Moacyr Scliar, os aspectos da Guerra são curiosamente difundidos na narrativa:

Exemplar em termos de cruzamento de culturas é um fragmento de *A Guerra no Bom Fim*, em que o autor traz a barbárie nazista para Porto Alegre. Ao longo do romance, o escritor vai oferecendo ao leitor pistas que lhe permitem chegar ao episódio em que os filhos do alemão Ralph Schmidt prendem e matam o velho judeu Samuel e, não sabendo o que fazer com o corpo, transforma-o num churrasco de domingo. (WALDMAN, 2015, p.2).

Para o judaísmo, a *shoá* é a destruição que marca esses tempos modernos e, portanto, está presente na literatura de Moacyr Scliar por ser-lhes a memória mais recente de sofrimento coletivo. Contudo, a diáspora representada nas linhas do texto de *O Centauro no Jardim* é a consequência de todas as intempéries vividas pelo povo judeu, pois Guedali é a junção de histórias remotas do passado judeu até o homem que vive na diáspora moderna, em conflito por não sentir-se pertencente a lugar algum.

Lugar – uma palavra que remete a espaço, terra, ambiente: tudo aquilo que compõe a diáspora. Os judeus, milenarmente, expulsos de seus Templos, estiveram atrás de acolhimento, um acolhimento também geográfico, além de ansiarem por uma terra de paz e prosperidade, onde pudessem cultivar o judaísmo e viver em família, assim como o colono Leão Tartakovsky. Para Guedali, a vida como ser da diáspora era labiríntica,

dando voltas durante a narrativa, à procura de um lugar que o possibilitasse identificar-se enquanto centauro.

É dessa forma que o espaço da obra constrói-se, sob o plano de ir e vir, elemento próprio da narrativa que influi no aspecto de espaço do texto. Guedali é um centauro no jardim, com patas, num incessante galope perdendo-se pelos Pampas. Obstinado a viver sua gênese equina, sai da casa dos pais para experimentar o destino reservado ao centauro, tenta e fracassa; cede aos desejos de Tita ao tornarem-se humanos. Para Regina Igel (2012), Guedali é “um judeu diferenciado que realizou todos os seus sonhos de integração na burguesia brasileira – é o espaço onde se locomovem os personagens que mostra o impacto da presença judaica no meio ambiente.” (IGEL, 2012, n.p.).

Observa-se que o personagem Guedali estabelece o caráter diaspórico do texto a partir dos espaços pelos quais percorre na narrativa; reverberando, portanto, o ambiente da colônia, da clausura na casa dos pais, do circo, dos pampas onde conhece Tita ou do Marrocos, onde se torna inteiramente humano. Há, também, a cidade de São Paulo, especificamente o condomínio Horizontal, lugar em que ele experimenta a libertação da vida bestial, adentrando-se ao meio burguês, e o restaurante de comida tunisiana – “Jardim das Delícias” –, espaço onde o personagem rememora seu passado como centauro.

O centauro vive como errante e, ao fugir da casa da família em Porto Alegre, experimenta então uma odisseia, na tentativa de se encontrar com sua verdadeira essência animalesca. Será Guedali a representação de um judeu errante? As antigas lendas medievais contam sobre um judeu infiel de nome Assuero, o qual “descria de Jesus e zombava dele. Ele foi avisado por Jesus que seria amaldiçoado a não morrer jamais e a perambular até o dia da volta de Jesus.” (UNTERMAN, 1992, p.140); como os pais de Guedali, que pensavam serem vítimas de alguma maldição, e como descreve a bíblia, que Caim tornou-se errante, pois fora castigado por seu pecado e “na mente cristã simbolizava a condição do povo judeu, que, devido a seu pecado de ter rejeitado Jesus, perambula para sempre”. (UNTERMAN, 1992, p.140).

Guedali parece cumprir, em totalidade, todas as agruras destinadas ao povo judeu, dessa forma, é possível que ele represente a ancestral maldição que o antepassado Assuero provocou à tradição judaica. Lenda ou consequência da *shóá*, Moacyr Scliar expressa, em *O Centauro no Jardim*, variados temas que explicitam o que é ser judeu na

diáspora, nesse sentido, o centauro parece simbolizar a dualidade de todo ser expatriado junto a algumas das histórias mais relevantes que constituem a cultura e a religião judaica. O personagem-narrador percorre alguns espaços expressos na narrativa para movimentar seu corpo que não podia ficar estático e em clausura, já que é animal e aberrante, em suma, um ser diferente que não é feliz morando em um quatinho dos fundos e necessita achar-se. Como afirma Igel:

Em todos os seus romances ou contos, e mesmo entre as crônicas, deparamo-nos com espaços que se espraiam por emaranhados urbanos, penetrando pelo mundo todo. Qual seria o significado dessa ansiedade de movimentação que se observa nos seus personagens? Ao ponderar sobre essa pergunta, seria o caso, por exemplo, de se pensar que a natureza do “judeu errante” que está presente em suas obras, mas com um “desvio”. Ao contrário da famigerada lenda, pela qual os judeus teriam sido condenados a vagar pelo mundo até o final dos tempos, o judeu de Scliar se desloca pelo mundo, desafiando a praga do nômade legendário, ele tem para onde regressar. Não é mais um Ahasverus, aquele que foi condenado a perambular pelo mundo. Na obra do gaúcho, o desenraizamento dos judeus é destruído, fazendo com que lhe seja possível voltar ao ponto de partida. Acabou a perambulação. O judeu agora tem um destino, pode ir, pode vagar, mas tem para onde voltar – que pode ser tanto o monte Sião quanto os pampas sulinos, ou o Rio de Janeiro. (IGEL, 2012, n.p.).

Para Regina Igel, os personagens de Moacyr Scliar não são como Assuero ou *Ahasverus*, não perambulam por não terem para onde ir, pois nas narrativas esses personagens possuem lares e ambientes de referência. De acordo com a autora, o fato de percorrerem certos lugares é, para eles, um desafio, como Guedali, que segue em busca daquilo que lhe aflige: o desconhecimento sobre sua identidade centauresca. Assim dá-se o caráter de judeu errante em *O Centauro no Jardim*, o narrador-personagem possui um objetivo, embora perdido na confusão de sua dualidade equina e humana, ele sabe, contudo, onde necessita chegar: deparar-se com sua origem bestial.

Ao conhecer Tita nos pampas gaúchos, o rumo de Guedali mudou, não seguiria vivendo apenas um amor animal com a namorada, mas juntos enfrentariam o desafio de mutilarem suas partes equinas. Contudo, para pensar sobre a clausura que vivera na casa dos pais, nos Pampas, no Marrocos e em São Paulo, é importante observar os conceitos de espaço recorrentes na literatura brasileira contemporânea – tal como *O centauro no Jardim* – e como esse ambiente influi e corrobora para o conceito de diáspora na narrativa.

Vê-se, em Regina Dalcastagnè (2012), que o espaço da narrativa é “constitutivo da personagem, seja ela nômade ou não.” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 109). A autora ainda esclarece que atualmente é raro encontrar a presença de personagens fixos em suas comunidades na narrativa brasileira contemporânea, e que esta característica era mais frequente nos romances regionalistas. Por sua vez, a literatura acompanha o movimento do homem pós-moderno, o qual está desenraizando e se distanciando cada vez mais do ambiente seguro, fixo e de origem; como Guedali, produto deste mundo moderno do qual emerge o imigrante, expatriado e expulso de suas terras. *O Centauro no Jardim* é uma narrativa providencial, construída através de elementos que firmam esse espaço movediço da narrativa.

O centauro não é um homem da cidade, pois não se relaciona com Porto Alegre e, por obviedades, é preciso esconder-se da sociedade. Essa ruptura entre homem e cidade, que faz de Guedali um ser fora do lugar, estabelece-se em estranheza, já que a impossibilidade desse contato com o urbano aflige-o e o enxota da vida burguesa comum. São diversas as obras pós-modernas que mais amplamente difundem o caráter do espaço urbano nas linhas de seus textos – obras como *Primeira morte*, de Murilo Carvalho (1977); *O cachorro e o lobo* (1997), de Antonio Torres; *O risco bordado* (1970), de Autran Dourado; *Uma noite em Curitiba* (1995), de Cristovão Tezza. Os romances de Milton Hatoum que experimentam a cidade de Manaus através de seus cheiros e de sua natureza diferem do romance de Moacyr Scliar, em que a ausência dessa relação entre o ser humano e a cidade é inerente ao espaço móvel do texto. Guedali não cria vínculos com a *urbe*, distancia-se, elucidando, assim, o seu desenraizamento e a falta de pertencimento.

O espaço da colônia de Quatro Irmãos é delineado por Guedali como o ambiente em que sua família conheceu as dores por serem imigrantes no Brasil. É somente na colônia, vivendo sob intempéries e escassez, que o pai Leão percebe que ali não é como prometera a associação do Barão Hirsch. Aquelas terras serviram como refúgio e sensação instantânea de bonança e paz, mas logo surgiram os problemas e o encontro com a diferença evidente. Naquele ambiente nasceu Guedali, ser visto como maldição por a família ter preferido a América do Sul, porém o espaço da colônia revela um escritor saudoso enquanto filho de imigrantes, embora sutil; Moacyr Scliar generosamente escreve em seu romance sobre esse espaço rural em que viveu sua gente.

Portanto, o espaço de Quatro Irmãos é também um espaço de memória, em que Scliar parece saudar a trajetória dos judeus no Rio Grande do Sul no enredo de *O Centauro no Jardim*. Em *Imigrantes Judeus, escritores brasileiros* (1997), Igel analisa as convicções ideológicas e memorialistas dos escritores que refletem, através de personagens ou narradores, as vivências sobre esse tempo na colônia comum à maioria dos judeus imigrantes no Brasil. Observa-se textos ficcionais como os de Marcos Iolovitch, ao exemplo de *Numa clara manhã de abril* (1940); textos de Adão Voloch e do próprio Moacyr Scliar, os quais comungam lembranças parecidas:

As memórias desse setor da experiência judaica têm suas próprias variantes e características. Estas dependem das circunstâncias pessoais dos memorialistas, conforme sejam pessoas já nascidas nas colônias, integradas a elas em idade infantil ou descendentes dos colonos. Um traço característico das narrativas é o limite imposto pela memória dos narradores, que não acompanham nenhum modelo que não seja seu novelo de reminiscências, tanto do passado individual quanto do coletivo. Um elemento distintivo em sua expressividade narrativa é seu desenvolvimento a partir de um vácuo de protótipos literários, o que lhe garante uma aura inauguratória na literatura brasileira judaica. (IGEL, 1997, p.38).

Contudo, Moacyr Scliar integra um grupo de descendentes que artisticamente continuam a reescrever a sina de seu povo, no entanto com as histórias que ouvira durante a infância no Bom Fim e que o fizera unir literatura com os aspectos da imigração judaica em seus romances. Embora repleta de elementos míticos e irrealis, o escritor insere a família Tartakovsky em um ambiente verossímil, assim não transporta a narrativa para um espaço também onírico. É na colônia, nos Pampas, no Marrocos, em Porto Alegre e em São Paulo que a narrativa desenvolve-se.

Guedali seria apenas um centauro como os que habitam as lendas e os mitos gregos se a narrativa de Moacyr Scliar se passasse em lugares ilusórios que vão ao encontro da identidade do personagem; mas, para evocar as estranhezas do texto, lá está ele, vivendo em cidades como outra figura qualquer. Nesta perspectiva, observa-se que o espaço da narrativa é imprescindível para atribuir a Guedali todas as esquisitices de sua identidade mítica e bestial: é mais estranho por ser um centauro vivendo em ambientes reais do cotidiano brasileiro.

Portanto, firma-se a compreensão de que *O centauro no Jardim* engloba aspectos insólitos ao texto: centauros, cavalo-alado e esfinge são figuras presentes na narrativa

que potencializam as agruras que vivem os imigrantes judeus no Rio Grande do Sul, distanciando-se, assim, das obras do realismo mágico, do maravilhoso e do fantástico, pois os aspectos estranhos não são vistos com naturalidade ou normalidade dentro da narrativa: o centauro Guedali é estranho para sua família e para a sociedade, assim como Tita, estranha para os moradores da estância, e a esfinge Lolah, estimada como raridade pelo médico marroquino. Contudo, por mesclar elementos estranhos, mitológicos, irreais e reais em um mesmo plano e natureza, a narrativa estabelece-se como um romance insólito ficcional.

A partida dos Tartakovsky da colônia para a cidade de Porto Alegre simboliza um novo processo de desenraizamento acometido pela família. Não era mais a Rússia, agora iriam se apartar da terra que tanto sonhou Leão anos atrás; ir embora de Quatro Irmãos era dar uma nova chance a suas vidas, sem perder jamais o sonho de prosperidade e paz. A Guedali, restou a nostalgia de seu lugar de origem – embora este seja também confuso –, a colônia foi onde nasceu e viveu até os seus doze anos, quase todos livres e serenos, não fosse a perseguição que sofreu pelos outros garotos daquele lugar.

É com dor que deixo a fazenda. Aos meus cascos a terra, o pasto, não são estranhos; aceitarão os cascos, as pedras da cidade? Troto pelo campo uma última vez, me despeço das árvores, dos pássaros, do riozinho. Murmuro um adeus às vacas e aos bezerros [...]. Volto para o meu quarto, olho ao redor, suspiro: foi bom ali, apesar de tudo. (SCLIAR, 2004, p. 43).

Nos anos que seguiram, já adulto e enamorando-se com Tita, Guedali não mais pensaria na colônia como nostalgia de sua origem. Ainda confuso sobre essa matéria e influenciado pela mulher, o centauro desejava habitar na capital como um homem comum e, para isso, era necessário mutilar suas partes equinas para viver na urbe como burgueses. Embora sutilmente, a cidade influi na formação das identidades de Tita e Guedali, pois, ao folhear revistas e ouvir novelas em rádios, a moça ficava estarrecida por sua condição centauresca e por sua vida entediante na estância. Através das mídias as quais tinha acesso, Tita desejava fazer compras, ir ao mercado, almoçar aos domingos com os sogros; ter filhos: “Esquecia que era centaura. Por que não posso ser como as outras? Insistia.” (SCLIAR, 2004, p.89).

Para o ser diaspórico, os espaços pelos quais percorre propendem a serem sacralizados através da memória, isso porque são nesses ambientes percorridos que são

formadas as suas identidades e referências como cidadãos e seres culturais. Para Guedali Tatakovsky não é diferente, em suas memórias narradas estão delineados todos os lugares que o fizeram chegar até o restaurante de comida tunisiana, como a casa na qual vivera na cidade de Porto Alegre. Até os seus dezoito anos, o jovem centauro morou com a sua família em uma velha casa no bairro Teresópolis, endereço afastado da grande movimentação da capital, e, diferindo-se dos outros judeus, não foi morar no famoso Bom Fim.

Para o centauro, esses anos foram de clausura e de conhecimento, visto que se tornou um rapaz cultíssimo, pois aproveitava todo tempo que vivia às escondidas para deleitar-se de ciências à literatura. A casa na qual viviam os Tartavosky era ampla, havia espaço para todos, ali o personagem-narrador tornar-se-ia um ser ético, bondoso e temeroso, porém a vida em clausura obrigada pelos pais transformou-o em um rapaz perdido e arrivista. Guedali parece não temer como Rosa e Leão a aparição na cidade, embora ciente dos perigos. A rua é um desafio para o centauro, pois escancara a impossibilidade de aparecer em público; problema que também aflige Tita e que os levou até o Marrocos em busca de uma solução para essa exclusão.

A casa, por sua vez, concentra as memórias mais viscerais e, para Igel, as moradias dos judeus expressas em narrativas ficcionais tangem entre “suaves e tortuosas” recordações; como Guedali que, embora levasse uma vida tranquila junto a sua família em Porto Alegre, o problema com sua identidade lhe fizera partir para os Pampas. Passara por momentos marcantes naquele lugar, crescera perto das irmãs, e ali comungava o judaísmo:

A casa significa conexão com o familiar, o conhecido; a rua é o duelo com o incógnito. Ao referir-se às suas moradias, os escritores as descrevem pelo número de divisões internas, por seus móveis e, principalmente, por seu conteúdo humano e pela convivência que lhes proporcionam. (IGEL, 1997, p.106).

Guedali descreve em pormenores a casa em que moravam em Porto Alegre e, portanto, dedica-se boas páginas ao narrar as lembranças de quando vivia naquele ambiente. No capítulo intitulado “Casa no bairro Teresópolis, Porto Alegre – 1947 a 1953.” (SCLIAR, 2004, p.46), o centauro revive os momentos e sonhos adolescentes, a criação judaica que teve, a boa relação com as duas irmãs e com os pais; os desafios

enquanto centauro na capital gaúcha e a exaustão da clausura. Como afirma Bachelard: “A casa está fisicamente inserida em nós. Ela é um grupo de hábitos orgânicos.” (BACHELARD, 2008, p.33), ou, conforme Igel, citado acima, as descrições sobre a casa habitada são feitas em minúcias pelo judeu memorialista que, como Guedali, detalha sobre os cômodos e a sensação de ali habitar:

Compraram uma casa em Teresópolis, à época um local pouco habitado, de difícil acesso. Uma casa velha, de peças amplas, com um quintal enorme, cheiro de árvores; no alto de um morro, era a única casa num raio de centenas de metros [...]. Nos fundos, o antigo dono, distribuidor de bebidas, construíra um depósito. Ali, onde ele guardara seus engradados, seria o meu quarto [...]. Media uns dez metros de comprimento, o que me permitia até um pequeno galope bruscamente interrompido quando eu chegava à parede dos fundos. De largura, era bem menor. Nenhuma possibilidade de galope, na largura. (SCLIAR, 2004, p.47).

É nesse ambiente fixo, seguro e resguardado que Guedali sente-se salvo dos olhares de outras pessoas, ali sua privacidade é garantida e sua identidade de centauro permanecia em sigilo. Assim, enquanto organismo vivo de lembranças, a casa é, para o centauro, como um baú de segredos onde guarda as confidencialidades mais íntimas de sua origem. E, para a família Tartakovsky, é um alento morar na casa do bairro de Teresópolis, lugar pouco habitado e distante da movimentação da cidade. Contudo, não há grandes esforços para esconderem Guedali, pois, em seu quartinho dos fundos, o centauro vive seus dias às escuras tranquilamente, longe da cidade, dos vizinhos: da civilização.

A fuga de Guedali da casa dos pais deu-se quando ele completou seus dezoito anos de idade; decepcionado pelo fracasso da paixão que sentia pela moça que avistava através de seu telescópio – como citado no capítulo primeiro deste trabalho – o centauro motivou-se a ir embora dali, pois a casa não lhe cabia mais, ficava pequena diante de seus desejos e segredos sobre sua identidade centauresca. Decidiu então ir em busca de uma verdade palpável para os mistérios que envolviam sua vida, assim, deixou uma singela carta para a família, pedindo-lhes para que não se preocupassem com ele: “Doíame deixar minha família. Mas não poderia continuar ali, preso no meu quarto, o tempo passando, eu me tornando um velho centauro [...] talvez no mato descobrisse o jeito de ser feliz.” (SCLIAR, 2004, p.64).

Guedali partiu à noite, galopando e se escondendo durante o dia: “Meu destino eu não sabia bem qual era: a fronteira talvez; talvez o Uruguai, a Argentina. Eu ia indo. O pólo sul era o meu limite.” (SCLIAR, 2004, p.65). Nessa vida de andarilho, o centauro pensava nos judeus errantes do mundo antigo: “Me imaginava vagueando, não no deserto, como os judeus, mas numa planície coberta de neve, na qual meus cascos afundavam [...]. Eu prosseguia – arriscando tudo.” (SCLIAR, 2004, p.66). Com toda coragem, seguia Guedali, rezando e galopando, como um judeu na diáspora que parte rumo ao desconhecimento, com a esperança de acolhimento em terras futuras. O centauro continuava ao Sul, atrás de um lugar que sentisse pertencente.

Em uma das madrugadas de galope, o cansaço batera e dormira por ali, nos arredores de uma cidadezinha no interior do Rio Grande do Sul. Logo pela manhã, quando abriu os olhos, percebeu um barulho e movimento, estava perto de pessoas, presumia: “De um salto, pus-me de pé, tremendo todo (...). Um circo!” (SCLIAR, 2004, p.68). O centauro estava próximo a um circo, avistava todos aqueles animais enjaulados: o dromedário, o elefante, e pensou: por que não? Guedali viu ali a oportunidade de integrar-se a um grupo, o sentimento de coletividade que tanto lhe faltava poderia ser possível no circo. Logo arrumou o emprego, mas a dona do circo disse-lhe que não seria capaz de pagar em dinheiro as apresentações, pois estavam “quebrados”. Guedali não se opôs, aceitou trabalhar em troca de comida.

Embora no circo, o centauro não pôde revelar-se e apresenta-se como ele era; mentiu para a mulher, contando a ela que vestia uma fantasia: uma fantasia de qualidade, feita de couro e que seu irmão “surdo e mudo” não gostava de aparecer, por isso sempre ficava dentro da fantasia. Passando a se chamar Silva, o centauro trabalhou ali por cerca de um ano, apresentando-se em números e fazendo sucesso com o público; bom centauro ele era, quase legítimo, pensavam as pessoas do circo. Naquele ambiente de máscara e representações, Guedali teve suas primeiras experiências sexuais com a domadora do circo. Era “fogosa”, como ele dizia.

Em uma noite, enquanto enamoravam-se, a moça descobriu o segredo de Guedali e, assustada com tal figura, grita por socorro: “ela pula da cama e foge, gritando sempre: é um cavalo! Um cavalo de verdade!” (MOACYR, 2004, p.74). Assim, o centauro não teve alternativa a não ser fugir novamente e voltar a galopar nos Pampas, sem rumo. O pouco tempo que Guedali permaneceu no circo foi para ele uma fase feliz, uma vez que

ali era igual a todos, cercado de animais exóticos. Embora não revelasse sua verdadeira identidade, o centauro pôde estar em grupo, trabalhando e relacionando-se com outras pessoas:

Estava tudo bem mesmo, eu me sentia até feliz. Começava a achar que, afinal de contas, havia um lugar para mim entre os seres humanos – patas ou não patas, cauda ou não cauda. O riso da plateia e a amizade do pessoal do circo me confortavam. E havia o olhar da domadora. (SCLIAR, 2004, p.72).

O circo, ambiente também nômade, foi o início da odisseia percorrida por Guedali. Após esse curto período vivendo entre outros animais e artistas circenses, o centauro galopou pelos Pampas até o dia em que encontrou Tita, passando bons anos na estância da Dona Cotinha. Contudo, sempre chegava o momento da partida, pois, cedo ou tarde, a identidade centauresca de Guedali parecia prenunciar um homem do galope, do movimento, da busca incessante por aquilo que lhe faltava.

Assim, partiu com Tita para o Marrocos, outro espaço apresentado à obra, sem riquezas de detalhes, vivendo durante seis meses na clínica do médico que lhes operou. Esses meses vividos no país africano foram narrados em *flashes* pelo centauro, sem qualquer identificação ou nostalgia, desse modo, percebe-se que a clínica médica serviu apenas para matar suas partes equinas. A brevidade com que essa situação está disposta no texto de *O Centauro no Jardim* mostra certo remorso de Guedali por ter submetido seu corpo à tamanha violência. Naquele país, foi possível que se tornassem totalmente humanos, para que assim reconstruíssem suas vidas, agora, como burgueses e cidadãos comuns. Mas Guedali estaria feliz?

O centauro continuava melancólico e temia pela aparição do cavalo alado – este ser que não o deixa esquecer sobre sua origem bestial. Em meio à estranheza causada pelas novas pernas, o casal voltou para o Brasil. Tita sentia-se realizada, pois, com a herança deixada por Dona Cotinha, os ex-centauros puderam comprar uma casa em São Paulo, onde Guedali iniciaria nos negócios de exportação. A nova vida na cidade grande seguia tranquila e próspera, logo mobiliaram a casa, tudo o que sonhara Tita: uma vida como pessoas comuns.

Mas Guedali ainda vivia intrigado e incomodado. Não eram mais os cascos de cavalo que o entristecia, livrara-se deles, contudo, a vida como burgueses parecia não se

ajustar a ele. Negar suas origens e incorporar-se em humano não era tarefa fácil, pois era acostumado com um corpo e hábitos de centauro e, assim, a narrativa de Guedali é construída sob uma sensação de angústia. Anos depois, a vida de dona de casa começara a ficar entediante para Tita, visto que se sentia sozinha, sofria de insônia; não estava feliz, como supunha o marido: “Mas Tita não se sentia feliz, eu notava. Quem sabe consultas um psicólogo, eu sugeria. Irritava-se: psicólogo! Que psicólogo vai entender o nosso caso? Não amola, Guedali! Eu me calava, voltava para os jornais.” (SCLIAR, 2004, p. 117).

“Nosso caso”, como reclama Tita, era, na verdade, o problema de identidade com o qual sofriam ela e Guedali. Mudar de corpo e trocar os cascos por pernas foi apenas um alívio instantâneo, o vazio logo tomou conta da nova vida do casal, as novidades, enquanto dona de casa e habitante da cidade grande, dissiparam. O medo de revelarem a verdadeira origem de ambos ainda preocupava-os, embora o que angustiava Tita fosse o desencontro com a felicidade plena: mesmo atravessando o mar para transforma-se em humana, ainda não se sentia totalmente feliz.

É a partir desse descontentamento com o qual viviam em São Paulo que *O Centauro no Jardim* firma-se enquanto crítica social e identitária. Foi necessário que o casal percorresse léguas em busca de uma identidade que não os pertencia, andasse por espaços que provavelmente não passariam, caso permanecessem centauros, para então enxergarem que fugir de suas origens foi um erro e o quanto essa violência afetava ambos. Como afirma Berta Waldman em *Entre passos e rastros* (2003):

A passagem por um circo, o conhecimento do sexo, do amor por outra centaura – Tita –, seu casamento com ela, o abandono do espaço telúrico e romântico substituído pelo social urbano, a mutilação das respectivas partes equinas, a assimilação ao grupo hegemônico, viagens ao Marrocos, galopes nos Pampas, nada disso traz serenidade ao tormento identitário duplo de Guedali, marcado em sua anomalia física. (WALDMAN, 2003, p.124).

Quando a angústia intensifica-se na vida do casal, Tita conhece outro centauro, Ricardo, como citado no primeiro capítulo, o qual invade a casa dos Tartakovsky em busca de informações sobre a cirurgia feita no Marrocos. Contudo, a mulher, saudosa de sua vida animal, envolve-se com o jovem centauro, enamoram-se por poucos dias,

antes de serem descobertos e, por fim, o amante é tragicamente morto pelo segurança do condomínio no qual vivia.

Ao descobrir a traição de Tita, Guedali parte para o Marrocos em sigilo, buscava reverter a cirurgia que fizera tempos atrás; desejara, portanto, voltar à sua condição bestial. Naquele país, viveu uma paixão intensa com a esfinge de estimação do médico marroquino, mas os planos fracassam, visto que a cirurgia é impedida por Lolah, que acaba sendo assassinada por seu criador.

Nesse panorama de viagens ao Marrocos para tornar-se humano e, mais tarde, motivado pelo desejo de voltar a ser centauro, é que Guedali apresenta para a narrativa o simbolismo de seu jardim, assim como no título do romance: o jardim é o lugar onde o centauro está. No texto, a palavra aparece através do nome do restaurante no qual o narrador-personagem comemora seu aniversário: “São Paulo: restaurante tunisino Jardim das Delícias– 21 de setembro de 1973.” (SCLIAR, 2004, p. 7), e é nesse ambiente que ele inicia a narrativa de suas memórias. Mas o que é o jardim de Guedali? Para os judeus, a imagem do jardim aproxima-se da história de Eva e Adão no Éden, como escrito na Torá; acredita-se que nenhum olho humano avistou esse paraíso e que o Éden representa apenas uma pequena parte desse lugar de bem-aventurança.

Em hebraico Gan Eden, jardim idílico do qual Adão e Eva foram expulsos após terem comido o fruto proibido da árvore do conhecimento [...]. Adão e Eva viviam no jardim inferior, que contém belas árvores frutíferas. O superior está cheio de deleites espirituais, e para ele vão, após a morte, as almas dos justos, para ouvir Deus explicar a Torá. (UNTERMAN, 1992, p.85).

Para Guedali, filho do judaísmo, o jardim parece estar associado à identidade enquanto centauro e humano. A mudança física que acometera e a busca para revertê-la é a recuperação desse Paraíso Perdido. Enquanto centauro, Guedali incomodava-se com sua condição estranha e animalesca e, após tornar-se humano, lhe angustiava a sensação de incompletude e melancolia por não encontrar a felicidade plena.

No momento da traição de Tita, Guedali percebe que suas virtudes estavam guardadas em sua origem, contudo a cirurgia de reversão não aconteceu e, ao voltar para o Brasil, ainda permanecia como humano. A impossibilidade de voltar a ser centauro tornou Guedali um homem cada vez mais temeroso e melancólico, isso porque temia

pela aparição ou pelo chamado do cavalo alado, esse ser mítico que parecia lembrá-los sobre sua origem primitiva e animal – o que o importunava.

Para manter vivo o passado de centauro, lá estava Guedali, no restaurante, a rememorar todas as suas lembranças. Esse momento servia-lhe de consolo, visto que teria, portanto, que aceitar o seu novo corpo e o fato de que a vida como centauro ficava para trás. Por fim, ele e Tita fizeram as pazes, entristecida ou não, a mulher não mais reclamava; permaneceram casados e Tita deu à luz um casal de gêmeos. Esse é o novo paraíso de Guedali que, quando jovem, refutou sua origem e cometeu uma mudança irreversível: era agora humano, com uma vida burguesa e social.

Como na assertiva de Cândido: “É preciso cultivar nosso jardim” (VOLTAIRE *apud* QUEIROZ, 1998, p.192), o mal nasce através dos homens e de suas instituições, o jardim é apenas um retiro ideal, embora possível de ser praticado. Observa-se, portanto, que Guedali construiu seu mal a partir da sociedade contemporânea que enxota o imigrante e exclui tudo o que é diferente, desta forma, a narrativa de *O Centauro no Jardim* diz sobre preservar a origem, a condição natural dos seres, sejam eles míticos ou humanos. A narrativa também apreende princípios sobre a resistência enquanto ser no mundo; resistir perante a opressão e as ofertas que impõe a sociedade para que todos se encaixem numa fórmula comum, não existindo, assim, rebeldias ou a diferença.

Na procura por alcançar a sua verdadeira essência, o ser acaba se perdendo e desencontrando com seu íntimo, como Guedali Tartavosky, que lhe escapa pelas mãos a felicidade e harmonia por ser quem é. A busca incessante por uma identidade que não o pertence é desatino, consequência da exclusão enquanto ser social, uma vez que todas as respostas para as angústias e dúvidas como centauros ou humanos encontram-se nos próprios seres: no âmago.

Guedali não ouviu a si mesmo porque não se aceitava, para isso, percorreu os Pampas, ocupou espaços que jamais ocuparia caso persistisse enquanto centauro, enfrentou uma diáspora íntima para narrar sobre o exílio que ocorre a muitos judeus no mundo. Guedali é, portanto, um símbolo de sobrevivência de todo ser diaspórico.

CONCLUSÃO

Ninguém pode articular uma sílaba que não esteja cheia de ternuras e temores; que não seja em algum idioma, o nome poderoso de um deus. Falar é incorrer em tautologias.

José Luis Borges

Centauros, judeus, esfinge, os ruflares das asas de um cavalo-alado, um jardim, os pampas gaúchos: a literatura de Moacyr Scliar.

Como os homens da diáspora, o pesquisador parte em busca daquilo que desconhece; há, contudo, a quimera de encontrar explicações para o que lhe aflige, como alguém que sai de sua terra a fim de se ancorar num porto. Entre o homem exilado e o pesquisador, existe a comunhão da descoberta de si, sendo necessário estar fora de lugar, do seu lugar, para ver além. Além-mar e além de si.

O que pouco se vê é que há também a mesma angústia entre pesquisar e encontrar uma terra para viver. O pesquisador vive em busca de um lugar: um espaço da verdade que ele próprio cunhará, e o homem da diáspora procura um chão para viver a sua legitimidade, onde possa ser o judeu que é e cultivar a tradição que possui.

Sem amarras e clausuras, esta pesquisa guiou-se pelo desejo de falar sobre os homens que são enxotados de suas terras, seja um país, uma ilha, uma aldeia seja o lugar-comum. O que moveu este trabalho é o absurdo olhar perante as barbáries que se repetem. O mundo ainda vive a *shoá*, os homens ainda constroem muros entre civilizações e ainda aniquilam-se na luta por territórios.

O Centauro no Jardim apresenta Guedali Tartakovsky como consequência da *shoá*, da diáspora e da fuga. A busca que o centauro percorre para desvendar os mistérios envoltos sobre sua condição física nos remete à história de inúmeros judeus que foram expulsos de seus lugares no século passado.

Moacyr Scliar escreve sobre os limites da condição judaica sem deixar de indagar as leis da religião; narra através de símbolos a obrigatoriedade da homogeneidade daqueles que são judeus; dá voz a um ser mitológico para dizer sobre os problemas que implicam à diáspora.

As variadas imagens que são projetadas em *O centauro no jardim* representam a angústia do homem diaspórico; nesse sentido, a figura do centauro para representar o imigrante judeu que vive sob duas tradições e nações é a afirmação de uma literatura fecunda, que denuncia e representa as dores e as delícias de viver no jardim, na “terra prometida”.

As consequências psicológicas que surgiram após a expulsão da terra de origem é assunto pouco estudado pelos críticos contemporâneos. As dores daqueles que vivem na diáspora, as afetações e sofrimento durante a travessia se prolongam até a vida na nova terra, como acontece com a família Tartakovsky. Guedali é fruto dessa expulsão que sofre sua família, seja castigo ou não, como pensa Rosa, o nascimento do centauro é encarado como sina; o cumprimento da sentença.

A saudade do *shtetl* transforma-se em vazio e em falta, preenchidos pela lida na terra e pela tentativa de manter a tradição viva: o judaísmo e a palavra como alívio. O judeu, desde tempos mais remotos, possui uma relação íntima com a palavra; aqui, a palavra se torna matéria, como Guedali, o narrador deste romance que necessitou rabiscar os acontecimentos de sua vida.

As produções literárias contemporâneas se subsidiam nos grandes acontecimentos de deslocamento e dispersões. O estudioso Alberto Moreiras, em seu ensaio intitulado *O imaginário imigrante*, realiza uma análise sobre a produção cultural latino-americana nominando-a como “produção intelectual híbrida” (MOREIRAS, 2001, p.49), termo que sustenta a literatura de Moacyr Scliar, pois a produção literária do escritor consiste em um imaginário pós *shoá*, outra configuração de nação, de homem e de identidade.

Guedali é a representação desse homem contemporâneo, deslocado e aflito em busca de algo: *algo* – seja a resposta para suas mais íntimas questões seja o encontro de uma terra, seu próprio chão. A condição de centauro representa a divisão, este limiar entre duas tradições; uma metade concreta, como o judaísmo já solidificado em sua identidade; e a outra, por centauro que é, mítica, insólita e desconhecida. Em *O centauro no jardim*, tem-se a imagem do centauro com uma trajetória desastrosa, por vezes triste, outrora pitoresca.

Há duplicidade em tudo na narrativa: na condição física; nas duas tradições; no antigo e no novo; no encontro com Tita, seu par; e nos filhos gêmeos. Guedali Tartakovsky oscila entre passado e presente, narrando sob um fio que tudo divide e

desequilibra. É e não é, verdade e inverdade, como sugere a centaura. Era mesmo um ser mitológico ou uma figura onírica, construída pelo desvario de uma doença? A certeza e a dúvida, próprias da trama literária.

Nesta pesquisa, buscou-se analisar as marcas e símbolos da diáspora presentes na narrativa de Moacyr Scliar e, para além, despojar o texto de *O Centauro no Jardim* para encontrar os filamentos da tradição judaica e sul-rio-grandense, verificando, portanto, uma narrativa construída e demarcada por aquilo que é e não é, um romance e/ou tessitura de experiências. Entre teorias, críticas e anseios, este trabalho teve como intuito elucidar a história da imigração judaica no Brasil unida à literatura de Scliar.

Por fim, concluo esta pesquisa citando as palavras da estudiosa Claudia Rosa Riolfi, que faz uma síntese sobre o que é ser pesquisador, compreendendo este processo de escrita que, por hora, finalizo aqui:

Pesquisa-dor é aquele sujeito que, mais longe o possível das amarras que lhe impõem os diversos ideais, mergulha - implicado em todo seu corpo - na tarefa única e, de resto, para cada um absolutamente singular, de pesquisar a dor específica de sua existência. Nesse sentido, cada tema ou questão de pesquisa escolhido por um sujeito que teve a chance de, neste momento, efetivamente realizar uma escolha, é uma maneira simbólica de poder abordar, através de uma metáfora (o trabalho de investigação científico-acadêmica), este absurdo e obscuro objeto que lhe faz falta e, sem que ele saiba, dirija e modela sua existência (RIOLFI, 2001, p. 15-16).

REFERÊNCIAS

Bibliografia do autor

- SCLIAR, Moacyr. *A balada do Falso Messias*. São Paulo: Ática, 1976.
- SCLIAR, Moacyr. *A condição Judaica – Das Tábuas da Lei à Mesa da Cozinha*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1985.
- SCLIAR, Moacyr. *A estranha nação de Rafael Mendes*. 5. Ed. Porto Alegre: L&PM Editores, 2011.
- SCLIAR, Moacyr. *A guerra no Bom Fim*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2013.
- SCLIAR, Moacyr. *A majestade do Xingu*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SCLIAR, Moacyr. *A mulher que escreveu a Bíblia*. 5. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SCLIAR, Moacyr. *Entre Moisés e Macunaíma: os judeus que descobriram o Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.
- SCLIAR, Moacyr. *Histórias de um Médico em Formação*. São Paulo: Difusão de Cultura, 1962.
- SCLIAR, Moacyr. *Manual da paixão solitária*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SCLIAR, Moacyr. *Mês de cães danados*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1977.
- SCLIAR, Moacyr. *O carnaval dos animais*. Porto Alegre: Movimento, 1968.
- SCLIAR, Moacyr. *O centauro no jardim*. 10. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SCLIAR, Moacyr. *O ciclo das águas*. 2. Ed. Porto Alegre: Globo, 1978.
- SCLIAR, Moacyr. *O olho enigmático*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- SCLIAR, Moacyr. *Os Deuses de Raquel*. Expressão e Cultura: Rio de Janeiro, 1975.
- SCLIAR, Moacyr. *O Texto, ou: A vida – Uma trajetória literária*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- SCLIAR, Moacyr. *Palavra de escritor*. Disponível em: <<http://migre.me/vM590>>. Acesso em: 02 ago. 2016.
- SCLIAR, Moacyr. *Sonhos Tropicais*. 5. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SCLIAR, Moacyr. *Um sonho no caroço do abacate*. São Paulo: Global, 2003.
- SCLIAR, Moacyr. *Jornal O Rascunho*. Fevereiro 2012. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/moacyr-scliar/>>. Acesso em: 02 ago. 2016.

Bibliografia sobre autor

- BRASIL, Luiz Antonio de Assis. O universo nas ruas do mundo. In: ZILBERMAN, R.; BERND, Z. (org.); *O viajante transcultural: Leituras da obra de Moacyr Scliar*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.p. 13-35.

- IGEL, Regina. *Imigrantes judeus: escritores brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- IGEL, Regina. *Moacyr Scliar e Milton Hatoum: Semelhanças e Diferenças*. Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG. Belo Horizonte, v.6, n.11, p. 93-97, 2012. ISSN: 1982-3053.
- MOSCOVICH, Cíntia. *Carta a Beto Scliar*. Arquivo Maraavi: Revista digital de estudos judaicos da UFMG. Belo Horizonte, v.6, n.11, p. 126-127, out.2012.
- MOSCOVICH, Cíntia. Scliar, eleito pela ficção. In: ZILBERMAN, R.; BERND, Z. (org.); *O viajante transcultural: Leituras da obra de Moacyr Scliar*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.p. 35-44.
- SZKLO, Gilda. *O Bom fim do Shtetl: Moacyr Scliar*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- TEZZA, Cristóvão. *Livro de Moacyr Scliar perturba com leveza*. O Estado de São Paulo, São Paulo, 3 mai. 1997. Caderno 2, p. 83.
- ZILBERMAN, R.; BERND, Z. (org.). *O viajante transcultural: Leituras da obra de Moacyr Scliar*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.
- WEREMYR, Scliar. *Tributo a Moacyr Scliar*. Org. Zilá Bernd. Porto Alegre: PUCRS, 2012.
- WALDMAN, Berta. *Entre a lembrança e o esquecimento: A shoá na literatura brasileira*. Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG. Belo Horizonte, v. 9, n. 17, p. 53-62, nov. 2015. ISSN: 1982-3053.
- WALDMAN, Berta. *Entre passos e rastros: presença judaica na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

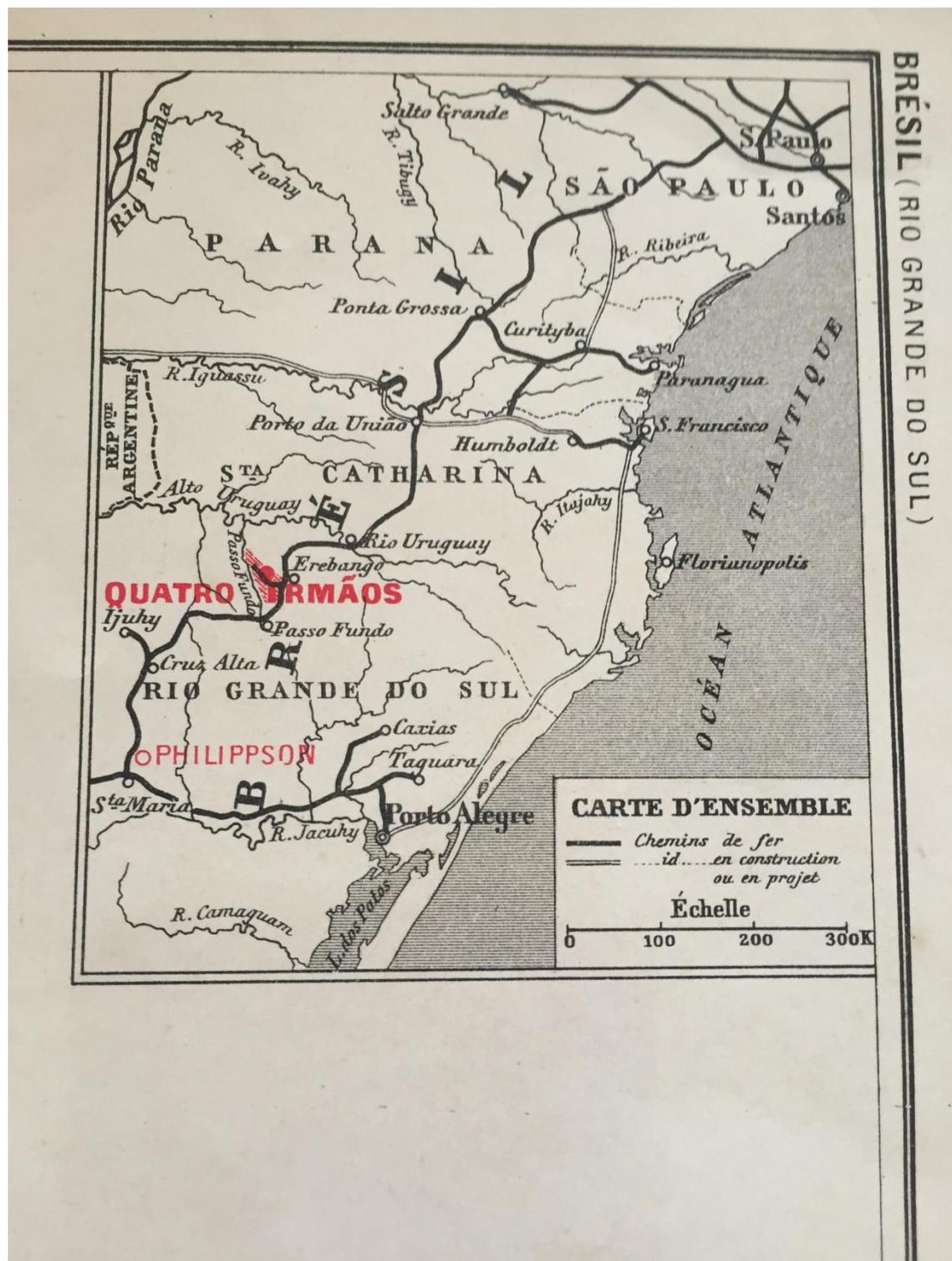
Bibliografia geral

- AIZIM, Lúcia. *Errância*. 1ª Ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1978.
- ALENCAR, José de. *O gaúcho*. 3. Ed. São Paulo: Ática, 1998.
- AMADO, Jorge. *Capitães da areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- AMADO, Jorge. *O país do carnaval*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- AMADO, Jorge. *Suor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- ARAÚJO FILHO, Luís. *Recordações gaúchas*. São Paulo: Poeteiro editor digital, 2014.
- AZAMBUJA, Darcy. *No galpão*. 7. Ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1955.
- AUSUBEL, Nathan. *Os tesouros do folclore judaico – Histórias, tradições, lendas, humor e sabedoria do povo judeu*. Rio de Janeiro, Monte Scopus, 1954.v. 2.
- BÁBEL, Isaac. *O exército de Cavalaria*. Trad. Aurora Bernardini. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. *O livro dos seres imaginários*. Trad. Carmem Vera Cirne Lima. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

- CALLAGE, Roque. *Rincão*. Porto Alegre: Globo, 1924.
- CARVALHO, Murilo. *Raízes da morte*. São Paulo: Ática, 1977.
- CHAVES, Flávio Loureiro. *História e literatura*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1988.
- CHAVES, Flávio Loureiro. *Matéria e invenção*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1994.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Carlos Sussekind *et al.* 28. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: Um território contestado*. Rio de Janeiro: Ed. Horizonte, 2012.
- DOURADO, Autran. *A barca dos homens*. 6. Ed. São Paulo: Rocco, 1999.
- DOURADO, Autran. *O risco dobrado*. São Paulo: Difusão Editorial, 1981.
- FELDMAN, Marcos. *Memórias da Colônia de Quatro Irmãos*. São Paulo: Maayanot, 2003.
- FRISCHER, Dominique. O Barão Hirsch e a imigração judaica para o novo mundo. *Revista Web Mosaica*, Porto Alegre, v.2, n. 1, p. 128-134, jan./jun. 2010.
- HATOUM, Milton. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- HATOUM, Milton. *Relato de um certo oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- IOLOVITCH, Marcos. *Numa Clara manhã de abril*. Porto Alegre: Movimento, 1987.
- JUVENAL, Amaro. *Antônio Chimango*. 25. Ed. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1998.
- KOCHMANN, Sandra. *O lugar da mulher no judaísmo*. Rever: Revista de Estudos da Religião, São Paulo, n. 2, p. 35-45, jun. 2005. ISSN: 1677-1222.
- KOSMINSKY, Ethel. *Questões de gênero em estudos comparativos de imigração*. In: Anais do 27º Encontro Anual da ANPOCS, Caxambu, p. 279-328, out. 2004.
- LAFETÁ, João Luiz. *A dimensão da noite*. São Paulo: Duas cidades; 34ª Ed., 2004.
- LINS, Osman. *Avalovara*. 6. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: De Rousseau à Internet*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- LOPES NETO, João Simões. *Cancioneiro guasca*. Porto Alegre: Globo, 1960.
- LOPES NETO, João Simões. *Contos Gauchescos*. 9. Ed. Porto Alegre: Globo, 1976.
- LOPES NETO, João Simões. *Lendas do Sul*. 3. Ed. Porto Alegre: Globo, 1965.
- MAIA, João. *Pampa*. Porto Alegre: Globo, 1925.
- MARTINS, Cyro. *Porteira fechada*. Porto Alegre: Movimento, 1993.
- MARTINS, Cyro. *Sem rumo*. 5. Ed. Porto Alegre: Movimento, 1977.
- MAYA, Alcides. *Ruínas vivas*. 2. Ed. Porto Alegre: Movimento, 2002.
- MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da Diferença: A política dos estudos culturais latino-americanos*. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Humanitas, 2001.

- NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- NEJAR, Carlos. *Os Viventes*. 3. Ed. São Paulo: Ed. Leya, 2011.
- NETTO, Vargas. *Tropilha crioula*. Porto Alegre: Globo, 1955.
- PORTO-ALEGRE, Apolinário. *O Vaqueano*. São Paulo: Poeteiro editor digital, 2014.
- QUEIROZ, Maria José de. *Os males da ausência ou a literatura de exílio*. Rio de Janeiro: Ed. Topbooks, 1998.
- QUEIROZ, Raquel de. *O quinze*. 96. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.
- RAWET, Samuel. Contos do imigrante. In: SEFFRIN, André (org.). *Contos e novelas reunidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- RAWET, Samuel. *Viagens de Ahasverus à Terra Alheia em Busca de um Passado porque é Futuro e de um Futuro que já Passou porque sonhado*. Rio de Janeiro: Olivé, 1970.
- REBELLO, Ivana. *Papagaio conta a história*. 1ª Ed. São Paulo: Editora Scortecci, 2010.
- REGO, José Lins do. *Menino de Engenho*. 80. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.
- RIOLFI, C. R. *Formacriação*. Revista Línguas e Letras, Unioeste, v. 2, n. 1, 1. Sem. 2001, p. 13-18.
- RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. 11. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- SANTIGO, Silviano. *Nas Malhas da Letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- TEZZA, Cristovão. *Uma noite em Curitiba*. São Paulo: Rocco, 1995.
- TORRES, Antônio. *O cachorro e o lobo*. 6. Ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- UNTERMAN, Alan. *Dicionário judaico de lendas e tradições*. Trad. Paulo Geiger. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.
- VIEIRA, Pires. *Querência*. Porto Alegre: Globo, 1925.
- VERÍSSIMO, Érico. *Música ao longe*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- ZILBERMAN, Regina. *A paixão de ser – Depoimentos e ensaios sobre a identidade judaica*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998.
- ZILBERMAN, Regina. Brasil: Cultura e Literatura nos anos 80. *Revista Organon*, Porto Alegre, v.17, n.17, p. 93-104, 1991.
- ZILBERMAN, Regina. *Literatura Gaúcha – temas e figuras da ficção e da poesia do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: L&PM editores, 1985.
- WAYNE, Pedro. *Xarqueada*. Porto Alegre: Movimento, 1982.
- WAINBERG, Jacques. *Cem anos de amor: a imigração judaica no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Federação Israelita do Rio Grande do Sul, 2004

Anexo 2 – Localização da colônia de Quatro Irmãos.



Fonte: Imagem do Acervo do Departamento de Documentação e Memória do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall, em Porto Alegre.

Anexo 3 – Uma das ruas principais da colônia de Quatro Irmãos.



Fonte: Imagem do Acervo do Departamento de Documentação e Memória do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall, em Porto Alegre.

Anexo 4 – Foto de Moacyr Scliar quando criança no primário do Instituto de Educação e Cultura, hoje Colégio Israelita Brasileiro, em Porto Alegre. Da esquerda para a direita, Scliar é o primeiro da quarta fila.



Fonte: Imagem do Acervo do Departamento de Documentação e Memória do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall, em Porto Alegre.