



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
MESTRADO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE**

**DIALOGISMO E IRONIA NA OBRA *A MULHER QUE ESCREVEU A
BÍBLIA*, DE MOACYR SCLiar**

FERNANDA MEDEIROS DE FIGUEIRÊDO

Orientador: Prof^o Dr. Antonio Carlos de Melo Magalhães

Campina Grande

Maior – 2014

FERNANDA MEDEIROS DE FIGUEIRÊDO

DIALOGISMO E IRONIA NA OBRA *A MULHER QUE ESCREVEU A BÍBLIA*, DE MOACYR SCLIAR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, na linha de pesquisa Literatura e Hermenêutica, em cumprimento à exigência para obtenção do título de Mestre em Literatura e Interculturalidade, sob a orientação do Prof. Dr. Antônio Carlos de Melo Magalhães.

Campina Grande – Paraíba

2014

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

F475d Figueirêdo, Fernanda Medeiros de.

Dialogismo e ironia na obra A mulher que escreveu a Bíblia, de Moacyr Scliar [manuscrito] / Fernanda Medeiros de Figueirêdo. - 2014.

111 p.

Digitado.

Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2014.

"Orientação: Prof. Dr. Antonio Carlos de Melo Magalhães, Departamento de Letras e Artes".

1. Análise literária. 2. Dialogismo. 3. Literatura. I. Título.

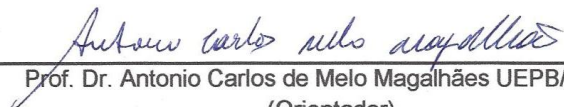
21. ed. CDD 801.95

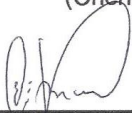
FERNANDA MEDEIROS DE FIGUEIRÊDO


**DIALOGISMO E IRONIA NA OBRA A MULHER QUE ESCREVEU
A BÍBLIA, DE MOACYR SCLiar**

Aprovada em 08 / 05 / 2014

BANCA EXAMINADORA


Prof. Dr. Antonio Carlos de Melo Magalhães UEPB/PPGLI
(Orientador)


Prof. Dr. Eli Brandão da Silva UEPB/PPGLI
(Titular/UEPB)


Prof. Douglas Rodrigues da Conceição
(Titular/UEPA)

À minha inesquecível mentora Inácia Meira, que inspirou em mim o gosto pela poesia e pela literatura, dedico esta pesquisa de mestrado.

AGRADECIMENTOS

À força maior que move este universo e conspira a meu favor todos os dias, seja ela chamada de Deus ou qualquer outra definição que conceitue o bem que nos inspira.

Ao meu pai, Antônio, por sempre ter apoiado minhas escolhas e ter feito do meu mundo um lugar bonito, cheio de fantasias.

À minha mãe, Geoná, por ter me ensinado as primeiras letras e o gosto pela gramática.

À família - avós, tios, tias e primos - que torceu por minhas vitórias.

Aos amigos que compreenderam minhas ausências.

Ao namorado que conviveu com minhas angústias acadêmicas e meu humor nem sempre tão agradável.

Ao escritor Moacyr Scliar (in memoria), por ter nos contemplado com obra tão magnífica, com narrativas tão profundas e poéticas.

Ao professor, orientador e amigo Antonio Carlos, pela paciência e por ter me inspirado com sua tão sublime sabedoria.

À CAPES, por ter financiado esta pesquisa e contribuído com minha segurança financeira para que eu pudesse engendrar esta nova etapa com mais tranquilidade.

Aos professores do mestrado, por todos os ensinamentos.

Aos colegas do PPGLI, pelos agradáveis momentos.

Aos funcionários da UEPB, por toda presteza.

RESUMO

Este trabalho discorre sobre as relações dialógicas e a ironia que transitam entre a literatura e o universo judaico cristão presentes na narrativa de Moacyr Scliar, *A mulher que escreveu a Bíblia*, considerando a tradição e o judaísmo do próprio autor também como elemento de sua ficção. É importante ressaltar a menção direta que é feita por Scliar à obra *O livro de J*, do autor Harold Bloom, que defende a tese de que uma mulher tivesse escrito o pentateuco, ou a Torá, de acordo com a tradição judaica. A partir disso, Moacyr Scliar discorre a respeito de como esta mulher teria vivido e escrito tais livros, carnavalizando o cânone religioso e parodiando a crítica literária de Bloom. Torna-se então necessária a avaliação do intrínseco elo que une narrativa literária e modos teológicos, reconhecendo a Bíblia como obra literária composta de tramas e personagens complexos e intensos, gerando assim uma construção paródica presente não só em nosso objeto de estudo, mas inclusive no texto ao qual ele faz menção, o Tanakh. Embasados nos aportes teóricos de Mikhail Bakhtin, Gérard Genette, Beth Brait, Miles, Hutcheon, entre outros autores, a respeito de enunciação, dialogia, carnavalização, paródia, polifonia e o humor característico de um Deus que tanto é criador quanto destruidor, procuramos elucidar a formação dos discursos e a intencionalidade de sua organização nas narrativas apresentadas, demonstrando que o caráter judaico em rir do seu próprio povo e conseqüentemente do seu próprio Deus está sempre presente na obra de Scliar, dando ênfase a características pertinentes ao plano literário, como por exemplo, esta ironia que assume um papel preponderante no desenrolar da trama, se mostrando enquanto elemento subversivo e transgressor que apresenta anti-heróis e o confronto de temas polêmicos como a erudição e o escracho, o sagrado e o profano, sublime e ridículo, santidade e sexualidade, e a subversão ligada sempre à figura feminina. Aliás, a mulher é vista nesta pesquisa, a partir da análise das obras citadas, como personagem essencial ao desenrolar das ações que fazem frente aos desígnios divinos. Ironicamente, tanto a narradora da obra de Scliar quanto a J de Bloom não fazem parte do círculo religioso que mais tarde consagra seus textos (a Bíblia). As imagens discursivas dos enunciados proferidos por estas mulheres trazem à tona o que há além do discurso travestido pelo mito cristão, a transcendência de vozes e as relações que unem textos, culturas e sociedades distintas.

PALAVRAS-CHAVE: Dialogismo. Humor e Ironia. Literatura. Tanakh.

ABSTRACT

This Work expatiates about the dialogical relations and the irony that take place amongst Literature and the Jewish-Christian universe presented in Moacyr Scliar's novel "A Mulher Que Escreveu a Bíblia" (The Woman Who Wrote the Bible), also considering the author's own tradition and religion as an element in his fiction. It is important to note that Scliar directly mentions Harold Bloom's "The Book of J", which argues that a woman could have written the Pentateuch, or the Torah, according to the Jewish tradition. From such reference, Moacyr Scliar writes about how this woman could have lived and written such books, thus carnivalizing the religious canon, and making a parody of Bloom's literary critics. Given that, it becomes necessary to evaluate the intrinsic link that unites literary narrative and theological ways, recognizing the Bible as a literary piece composed by complex plots and intense characters. Such bias generates a construction of parody presented by not only our study object, but also by the text to which it makes reference, that is, the Tanakh. We base this analysis on the theoretical material from Mikhail Bakhtin, Gérard Genette, Beth Brait, Miles, Hutcheon, amongst others, concerning concepts of enunciation, dialogism, carnivalization, parody, polyphony, and humor of a deity who creates as well as destroys, in order to clarify the discourses formation and the intention of its organization in the presented narratives, fact that shows us the Jewish feature of laughing at its own people and, consequently, at its own god always to appear in Scliar's pieces, giving emphasis to aspects of literality, such as the irony, for example, that plays important role in the plot as an element of subversion and transgression, by bringing up anti-heroes and confrontation between controversial themes, such as erudition and vulgarity, sacred and profane, sublime and ridiculous, sanctity and sexuality, and also the ever subversion related to the female figure. By the way, the woman is taken, in this research, out of analyzing the mentioned pieces, as an essential character to the development of actions that directly face the divine fatalism. Ironically, Scliar's female narrator, as well as Bloom's "J" do not take part on the religious circle that would later establish their texts (the Bible). The discursive figures spoken by these women enunciations bring to surface what exists beyond the discourse decoyed by the Christian myth, the transcendence of voices and the relations that unite texts, cultures, and different societies.

KEYWORDS: Dialogism. Humor and Irony. Literature. Tanakh.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1 - RELAÇÕES DIALÓGICAS ENTRE A OBRA DE SCLiar E O UNIVERSO RELIGIOSO JUDAICO	17
1.1 Relações dialógicas na obra <i>A mulher que escreveu a Bíblia</i>	17
1.2 O meio social e seus signos.....	24
1.3 Abordagem paródica.....	30
1.4 Campo sério-cômico: o herói carnavalizado.....	40
CAPÍTULO 2 - A IRONIA EM EVIDÊNCIA	52
2.1 O discurso irônico enquanto manifestação humorística.....	52
2.2 O riso e o sagrado.....	61
2.3 Humor judaico na obra de Scliar.....	71
CAPÍTULO 3 - A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NO JUDAÍSMO	82
3.1 O papel da mulher na narrativa bíblica.....	82
3.2 A narrativa da anônima enquanto recriação da Bíblia de J.....	92
3.3 A narradora e as imagens discursivas de sua enunciação.....	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS	102
REFERÊNCIAS	108

INTRODUÇÃO

A obra '*A mulher que escreveu a Bíblia*', do escritor Moacyr Scliar (2010), é abordada nesta pesquisa por sua relação dialógica com **O Livro de J**, de Harold Bloom (1992), e a própria Bíblia Hebraica, o **Tanakh**¹. Também chamada de intertextualidade por muitos teóricos, essa relação entre textos possui destaque especial nesta pesquisa que transita entre a obra de Moacyr Scliar e sua correlação com a de Harold Bloom, que, conseqüentemente, nos remete aos escritos bíblicos e algumas das tramas que os envolvem. Ao longo do trabalho também iremos utilizar os conceitos elaborados pelo crítico francês Gérard Genette, em sua obra **Palimpsestos: a literatura de segunda mão** (2010), que aborda, entre outras definições, a hipertextualidade, que nada mais é que um tipo de relação que endossa a infinita cadeia textual pensada, a priori, pelo filósofo russo Mikhail Bakhtin (1895-1975). De acordo com Genette (2010), tanto a intertextualidade quanto a hipertextualidade são tipos de transtextualidade, aquilo que seria "a transcendência textual do texto", que o coloca em relação com outros textos, seja através de seu discurso, seu gênero ou seu modo de enunciação.

Dessa forma, traçamos uma análise crítico-interpretativa à luz de conceitos bakhtinianos de enunciação, dialogia, carnavalização, paródia e polifonia, ou seja, a partir de elementos dialógicos presentes na obra de Scliar, para embasarmos teoricamente a formação dos discursos e a intencionalidade de sua organização na narrativa em questão, lembrando sempre que cada enunciado possui um sentido construído em determinado tempo histórico com um propósito estabelecido.

Apesar de se referir a tramas encontradas na Bíblia, esta pesquisa não visa à busca de uma verdade formulada em termos doutrinários acerca dos escritos bíblicos, mas tão somente uma contribuição no que tange a uma interpretação literária e uma compreensão acerca das intencionalidades que esses escritos pressupõem hoje em consonância com obras contemporâneas que escrevem sobre o mito cristão, em especial, a do próprio autor em estudo nesta pesquisa.

Também buscamos exprimir as várias interações crítico-paródicas que constroem a trama, além de ressaltar que nossa proposta de estudo está

¹**Tanakh** - "Acrônimo pós-bíblico derivado dos equivalentes hebraicos das letras *t*, *n* e *k* (pronunciada *kh* em determinadas condições fonéticas),* representando, respectivamente, as palavras hebraicas *torah*, "ensinamento"; *nebiim*, "profetas"; e *ketubim*, "escritos". (MILES, 1997, p.31).

fundamentada na concepção bakhtiniana de romance, que tem como principal característica sua orientação *plurilíngüe, pluriestilística e plurivocal*, uma vez que, este gênero se alimenta de um hibridismo de linguagens, literárias e extraliterárias, reconhecendo o mundo e a sociedade enquanto celeiro de diversas possibilidades linguísticas, diferente do que acontecia até o século XX, quando “não havia uma colocação nítida dos problemas estilísticos do romance, colocação esta que se baseasse no reconhecimento da originalidade artística (artisticamente prosaica) do discurso romanesco” (Bakhtin, 2010, p. 72). Desta forma, reconhecendo apenas o discurso poético, a estilística tradicional não encontrava resistência no discurso do outro, pois o caráter individualista e subjetivo da poesia não deixava margens para contestação, diferentemente do romance, no qual várias línguas, estilos e vozes coexistem em valor de igualdade e contínuo diálogo.

O romancista não conhece apenas uma linguagem única, ingênua (ou convencionalmente) incontestável e peremptória. A linguagem é dada ao romancista estratificada e dividida em linguagens diversas. É por isso que mesmo onde o plurilingüismo fica no exterior do romance, onde o romancista se apresenta com uma só linguagem totalmente fixa (sem distanciamento, sem refração, sem reservas), ele sabe que esta linguagem não é igualmente significativa para todos ou incontestável, que ela ressoa em meio do plurilingüismo, que ela deve ser salvaguardada, purificada, defendida, motivada. Por isso, uma linguagem assim, única e direta, é polêmica e apologética, ou seja, dialogicamente correlata ao plurilingüismo. (BAKHTIN, 2010, p. 134)

A partir de todo esse aparato dialógico pautado pela prosa romanesca, identificamos que além da comparação entre a narrativa de Scliar e o Tanakh, há também um jogo de significações e características pouco aceitas em uma trama que alude a um texto sagrado de acordo com toda uma tradição religiosa que, muitas vezes, impede que vejamos os livros bíblicos sob a ótica da crítica literária em sua totalidade. Apesar disso, existe uma livre apropriação dessas narrativas na construção de muitas obras primas da literatura, entre elas, as que mencionamos nesta pesquisa.

Visualizando esse dialogismo sob a ótica da teoria de Genette (2010), sendo a hipertextualidade uma relação que une um texto B (chamado de hipertexto) a um texto A (hipotexto), procuramos em um primeiro momento elucidar a relação da obra de Scliar (2010) com a de Bloom (1992), que seria seu hipotexto, e,

consequentemente, as peculiaridades pertencentes ao universo judaico presente em **A mulher que escreveu a Bíblia**, ressaltando que o riso em torno de Deus vai além de um recurso paródico, estando presente, inclusive, em diversos momentos e passagens da Bíblia Hebraica. Ou seja, a paródia e a sátira já fazem parte do texto bíblico, considerando que o conjunto de livros formadores da Bíblia Hebraica (ou do antigo testamento cristão – diferença que explicaremos mais adiante) são textos literários, religiosos por pertencerem a uma tradição religiosa enquanto interpretação, mas literários por carregarem consigo características pertinentes a tal designação, como trama, estilos, gêneros, personagens, ficcionalidade, contravenção, desrespeito, desobediência, crítica, inversão de papéis, entre tantas outras características que fazem jus a esse tipo de arte.

Em **A mulher que escreveu a Bíblia** (2010), Scliar apresenta ao leitor certas passagens do **Tanakh**, como a expulsão de Adão e Eva do Paraíso, o julgamento do rei Salomão sobre as mães que disputavam o mesmo filho, o interesse de Salomão pela rainha de Sabá, a disputa entre Caim e Abel, entre tantos outros “fatos” ou “mitos” que encontraram “voz” em uma narradora anônima, mulher, a mais feia de todas as esposas do rei, que em uma época incomum escreveu a história do povo hebreu. No entanto, os fatores predominantes do texto em análise são a paródia, a sátira e a ironia, enfim, o humor desse autor que mostra através de um personagem excluído, uma versão inesperada dos episódios bíblicos, como a libidinagem que ocorria entre Adão e Eva no Jardim do Éden, por exemplo, onde se pode ver que para um mesmo acontecimento há pontos de vista diferentes, como o da protagonista e o dos anciãos, os destes últimos prevalecendo sobre o primeiro. Apesar disso, a forma de escrever da narradora anônima de Scliar não é doutrinária, e sim literária. A anônima escreve o que Salomão e os anciãos da corte querem, é verdade, porém, a seu jeito, inserindo nas entrelinhas seu ponto de vista e sua mensagem acerca dos mitos e da maneira como a mulher é vista pela sociedade patriarcal do seu tempo.

A história abordada no romance mostra-se encantadora por ser uma narrativa repleta de malícia e irreverência na qual Moacyr Scliar recria o cotidiano da corte de Salomão e oferece novas versões de célebres episódios bíblicos, mostrando simpatia pelos excluídos de todas as épocas e lugares, já que a obra transita entre uma convergência de tempos que prende o leitor entre o presente e o

passado (a história recontada de maneira distinta, parodiada). Nesse cenário torna-se necessário transpor os obstáculos impostos pela tradição religiosa no que tange à compreensão da Bíblia enquanto literatura, valendo-se de pensamentos como o de Bloom (1992, p. 22) quando este afirma que “todos os relatos da Bíblia são ficções eruditas ou fantasias religiosas, e geralmente servem a propósitos bastante tendenciosos”, podendo sua tese, de que uma mulher escreveu o pentateuco e este teria sido mais tarde editado por homens, também figurar como uma das ficções que fazem parte do envoltório do mito cristão.

Sobre a Bíblia enquanto literatura, Magalhães (2008, p. 17) assegura “[...] o literário da Bíblia não pode ser compreendido em profundidade sem que se leve em consideração que a narrativa é constituída por concepções teológicas”, sendo relevante lembrar que há uma diferença entre Bíblia Hebraica e o Antigo Testamento Cristão no que diz respeito à forma como eles são organizados e distribuídos. Enquanto na Bíblia Hebraica, os textos proféticos estão no meio e os últimos livros são os que apresentam um Deus que cada vez menos fala e interfere na vida humana, no Antigo Testamento Cristão os livros proféticos, nos quais Deus é falante, ficam no final. Este arranjo literário e teológico é importante para a compreensão do papel dos personagens na trama, pois a narrativa destes fatos enquanto construção literária diz muito sobre as vozes sociais que são apresentadas ao leitor através da maneira como os personagens agem: o que falam ou até o que silenciam.

Na Bíblia hebraica, porém, depois que a ação cede terreno ao discurso, o discurso por sua vez dá lugar ao silêncio [...] Qual é o significado dessa longa penumbra da Bíblia hebraica, em seus últimos dez livros? A penumbra não é a seguida de trevas: Deus não morre. Mas ele nunca mais interfere nos assuntos humanos, e implicitamente fica cada vez mais claro que não se espera mais nenhuma intervenção dele. (MILES, 1997, p. 22-3).

Nesse arranjo literário-teológico da Bíblia Hebraica, que é o texto usado por Scliar, há uma chave indispensável para a compreensão dos textos literários posteriores no estilo que Scliar usa, pois o Deus da Bíblia Hebraica negocia constantemente com as personagens humanas, cede a elas certos direitos, especialmente os da co-criação e da capacidade inventiva de criar tramas e enredos nas suas muitas narrativas. A partir desta perspectiva, o arranjo das cenas presentes no texto de Scliar poderia ser então comparável com o deslocamento

teológico distinto entre a Bíblia Hebraica e a Bíblia Cristã, ambas sendo editadas para o melhor posicionamento da narrativa frente aos interesses de quem assim as dispõe, e no caso da obra em análise, para melhor colocação ficcional dos fatos expostos pela narradora. Aliás, esta anônima escritora, no fim da trama, aborda uma modificação do cenário religioso, com o surgimento de uma “nova religião” que apresenta um Deus misericordioso, um filho sob forma humana que realizaria inúmeros milagres, uma grandiosa mãe e um espírito santo em forma de ave – neste desfecho, o “Deus dos judeus” é silenciado, a glória de Salomão esquecida.

Mas para que cheguemos ao tão revelador desfecho, é necessário que compreendamos o início. **A mulher que escreveu a Bíblia** (2010) aborda a história de uma mulher contemporânea que descobre, através de uma terapia de vidas passadas, sua identidade ancestral: havia sido uma das setecentas esposas do Rei Salomão, letrada (característica incomum para a época) e encarregada de escrever a história de seu povo, a Bíblia. A personagem principal da obra apresenta também relação dialógica com a Javista de Harold Bloom (1992), a autora cujo nome vem de *Yahweh* (Jeová, em uma grafia incorreta) – Deus dos judeus, cristãos e muçulmanos, também presente no livro de Scliar. Assim como a J, a protagonista de Scliar é uma mulher de personalidade forte, muito à frente de seu tempo, que busca, por meio da escrita, subverter o patriarcado de seu tempo de forma implícita, mostrando seu ponto de vista social através das entrelinhas do discurso que lhe mandavam escrever. E de forma explícita através de seus comentários espirituosos, repletos de ironia, em relação à história como é repassada pelos anciãos, ditos sábios da corte.

Formado por três capítulos, este trabalho apresenta inicialmente considerações acerca dos conceitos de Bakhtin aplicados à obra em estudo, além de uma abordagem sobre a relação textual que liga a obra de Scliar às demais narrativas a que esta faz menção. A respeito da noção de recepção/compreensão ativa proposta por Bakhtin, podemos verificar a presença do movimento dialógico da enunciação encontrada na prosa romanesca, a qual constitui uma ponte entre locutor e interlocutor, podendo gerar, a partir disso, novas apreciações, concordâncias ou discordâncias, como no caso dos escritos bíblicos, que por serem considerados “divinos”, até dado momento da história não eram sequer questionados, o que evidencia um esforço dos locutores (já que a Bíblia não

apresenta somente um autor) em produzir uma contrarresposta positiva de seus interlocutores a respeito de um personagem que não foi nenhum santo, isso de acordo com Miles (1997, p.16), que diz ainda, sobre Deus: “Muitas coisas que a Bíblia diz a seu respeito raramente são pregadas no púlpito porque, se examinadas mais de perto, seriam um escândalo”, visto que muitas das atitudes desse deus impiedoso presente no **Tanakh** não condiz com a mensagem de amor e misericórdia pregada pelas igrejas a partir do Novo Testamento Cristão.

O primeiro capítulo deste trabalho também demonstra nuances do contexto judaico e o judaísmo enquanto elemento formador do discurso utilizado por Scliar, uma vez que o autor, enquanto ser judeu, exterioriza vozes e discursos incorporados ao longo dos anos e que ditaram parte do percurso enveredado por ele em suas obras. Refletimos ainda sobre a abordagem paródica e a história do campo sério-cômico, priorizando a carnavalização enquanto tema crucial para o entendimento da *persona* que reveste a personagem anônima em **A mulher que escreveu a Bíblia** (2010). Pois, o grande número de personagens ativos, que falam e vivem grandes histórias na narrativa bíblica, nos leva ao conceito de polifonia uma vez que sugere a presença de vozes polêmicas dentro de um discurso, e que também ativa em nossa memória a visão do grotesco colocada por Bakhtin em suas análises sobre a carnavalização enquanto movimento de subversão que tenta romper com um padrão de “mundo oficial”, relacionado inclusive a esse universo cristão que apresenta inúmeras máscaras e dualidades, como céu e inferno, santo e perverso, bondade e maldade, entre tantas outras.

O herói carnavalizado descreve bem a imagem dos personagens bíblicos, inclusive a do próprio protagonista - Deus, uma vez que o enredo bíblico vai transformando heróis em tipos humanos passíveis de erros diversos. Há uma constante desconstrução de imagens que coloca em cheque a autoridade e a moral dos envolvidos. E a partir disso também nos dirigimos ao conceito de paródia, presente na visão de Bakhtin, para explanarmos a ironia de Moacyr Scliar, pensando sua obra como uma reescritura de caráter satírico e contestador.

O segundo capítulo discute exatamente a ironia envolvida nas enunciações dispostas nas narrativas **A mulher que escreveu a Bíblia** e o **Tanakh**, revelando o processo irônico enquanto manifestação humorística e transgressora que estrutura o discurso literário proferido por Scliar e dá margem para interpretações diversas por

parte de seus interlocutores. Aliás, sobre estas interpretações, percebe-se que a ironia é abordada por diversos campos do saber, embora tenhamos priorizado aqui uma visão interdisciplinar pelo viés da linguagem e da interação verbal. Assim sendo, fizemos um breve levantamento histórico sobre o humor e o riso, já que a ironia é vista por muitos teóricos como uma manifestação específica desse gênero que possui uma vasta dimensão linguístico-interpretativa. Na realidade, o humor é um aliado da subversão como contrarresposta ativa ao que é tido como oficial e que imputa normas rígidas sobre a sociedade, o que nem sempre é satisfatório, visto que essas leis morais impõem censuras repressoras que causam tensão ao indivíduo insatisfeito com o cenário sociocultural em que vive.

Outra particularidade tratada neste ponto é o riso no sagrado, considerando que este recurso é pouco aceito no cristianismo, que aceita o sofrimento como algo mais digno, enquanto o riso é um elemento sempre ligado ao pecado e à profanação. Recorremos a teóricos como Minois (2003) e Miles (1997) para evidenciarmos o processo histórico e a construção do riso ao longo do tempo até chegar à contemporaneidade e, conseqüentemente, à obra que analisamos.

Incluimos ainda uma abordagem sobre o humor judaico presente no romance de Scliar. Segundo o próprio autor, que define essa especialidade como “humor do absurdo”, o judeu possui uma tradição de rir de si próprio e de seu povo, com um claro objetivo de fuga a uma realidade difícil ou até mesmo como forma de coesão grupal, com o intuito de unirem-se cada vez mais, como um mecanismo de defesa contra o antissemitismo (preconceito ou hostilidade contra judeus) que tem sido constante ao longo de décadas. Então, esse recurso é um aliado na busca por melhores condições de vida, subestimando as perseguições e carnalizando os discursos excludentes que permeiam esta cultura e seu povo. Neste subcapítulo intitulado *Humor judaico na obra de Scliar*, utilizamos também as ideias de Freud (1976) para ilustrar o humor enquanto elemento discursivo capaz de proporcionar prazer ao sujeito que o pratica, uma vez que este estaria se libertando de suas angústias através de uma piada ou ironia realizada por um indivíduo que, na verdade, representa uma pessoa-coletiva, pois emite uma enunciação assentida e propagada por um grupo inteiro, o povo judeu.

E por fim, no terceiro capítulo, abordamos a representação da mulher no judaísmo, relacionando a presença deste gênero nas narrativas citadas e

ressaltando a subversão como recurso ligado sempre à figura feminina no universo bíblico. Além disso, é através da mulher que toda a obra de Scliar se estrutura dentro de uma cadeia textual que alude a um discurso antigo relacionando de forma pejorativa o feminino ao mito cristão, ou pelo menos é isso que o contexto interpretativo atual nos faz pensar. Na realidade, seguindo o mesmo caminho de Bloom (1992), verificamos que não há presença de misoginia no discurso bíblico proveniente da Bíblia de J, e a partir disso, se faz necessário também fazermos uma breve explanação sobre a javista enquanto autora dos primeiros escritos incorporados mais tarde ao pentateuco. Afinal, a obra de Scliar, a partir da citação da obra de Bloom, disposta nas primeiras páginas, nos remete ao discurso de sua protagonista anônima enquanto recriação da narrativa de J. **A mulher que escreveu a Bíblia** (2010) é, de fato, uma paródia que critica essa interpretação teológica da mulher associada à subserviência, ao pecado e à fragilidade, pois como vemos a partir das marcas textuais que aludem a presenças femininas na Torá, são as mulheres, geralmente ligadas aos detentores da bênção divina, que praticam a transgressão e a carnavalização. São figuras silenciosas, mas não passivas. Suas atitudes são independentes da vontade divina e algumas vezes vão contra ela.

E é através desta perspectiva, que pretendemos expor as relações dialógicas presentes no discurso da protagonista de Scliar, ação que se dá através do humor, da ironia e da carnavalização da sacralidade dos escritos bíblicos e da moral dos personagens engrandecidos pelo discurso religioso. Através desses elementos, analisamos as nuances do romance de Scliar com o objetivo de destacarmos na obra todos os conceitos que abordamos nos capítulos anteriores. Portanto, este trabalho contribui com uma investigação a respeito da evolução do discurso bíblico na literatura contemporânea por intermédio do estudo da ironia e do humor em consonância com o percurso dialógico trilhado pelo mito judaico cristão.

1 CONCEPÇÕES BAKHTINIANAS DE ROMANCE NA OBRA DE SCLiar

1.1 RELAÇÕES DIALÓGICAS NA OBRA *A MULHER QUE ESCREVEU A BÍBLIA*

Antes de nos aventurarmos através do percurso dialógico que compõe a obra de Scliar, convém recordamos que “a grande temporalidade da obra de arte”, em especial no gênero romance, foi formulada a priori por Bakhtin (2003, p. 361-368). Esta temporalidade discute a memória do próprio gênero, já que para o autor uma obra sempre ultrapassa sua época, em um constante diálogo com os tempos passados ou vindouros, potencializando e transformando assim o sentido primeiro imaginado pelo autor. Ou seja, a obra não se esgota em si mesma diante do elo comunicacional que a abarca, há diversas possibilidades e estas estão em constante renovação, visto que todo texto pressupõe o diálogo com outro texto, um discurso distinto que pode ter influenciado este segundo de variadas formas, afinal, a linguagem é um processo que transcorre a partir das relações sociais entre pessoas que constroem enunciados coletivos, pois embora sejam provenientes da experiência particular de cada um, refletem vozes sociais que são incorporadas a partir de uma coletividade que cerca o indivíduo enunciativo, o que Bakhtin (2003) chamou de “consciência do sujeito falante”.

Diante dessa perspectiva, surge mais tarde a noção de *intertextualidade*, que é feita principalmente pelos estudos linguísticos a partir da interpretação da obra de Bakhtin, embora muitos autores concordem que esta retomada conceitual com outras definições empobrece o alcance filosófico original. A partir deste impasse, Gérard Genette cria sua teoria da *transtextualidade*, na qual se observa que o objeto da poética não é o texto em si, mas sim o *arquitexto* (referente à *arquitextualidade*), termo que ele usa para definir o conjunto das categorias gerais ou transcendentais do texto, “tudo que coloca [um texto] em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (GENETTE, 2010, p. 13). Assim, o autor estabelece cinco tipos de relações transtextuais: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e a arquitextualidade. Sobre o primeiro, a *intertextualidade*, a partir da autora Julia Kristeva (1974, p.72), tornou-se clássica a afirmação de que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”, e que isto nos serve como premissa para compreensão do termo. Genette (2010) contesta que esta definição é por demais restritiva, pois como a própria terminologia sugere, a (inter)textualidade preconiza a presença

efetiva de um texto em outro, uma co-presença demarcada, seja por citação, plágio ou alusão. Ao passo que a hipertextualidade configura uma relação que une um texto A (hipertexto) a um texto B (hipotexto), na qual o primeiro não cita necessariamente, por nenhum dos métodos citados na intertextualidade, o texto através do qual este se originou. Ou seja, o hipertexto não seria o mesmo sem a influência do hipotexto, que transforma o leitor/escritor através da interpretação que o mesmo faz de seu discurso, mesmo que um não precise necessariamente estar explícito no outro.

Ainda sobre os tipos de transtextualidade debatidos por Genette (2010), temos a *paratextualidade*, que nada mais é do que uma organização textual que se coloca ao lado de outra e com ela mantém uma relação de continuidade, embora muitas vezes possa sugerir ou parecer dependência. Para Genette (2010, p.10), os paratextos de um texto são:

Título, subtítulos, intertítulos; prefácios, preâmbulos, apresentação, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim; epígrafes; ilustrações; dedicatórias, tira, jaqueta [cobertura], e vários outros tipos de sinais acessórios, [...], que propiciam ao texto um encontro (variável) e às vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor mais purista e o menos inclinado à erudição externa nem sempre pode dispor tão facilmente quanto ele gostaria e pretende.

Já sobre a *metatextualidade*, como o próprio prefixo sugere, encontramos uma reflexão sobre determinado texto. Para Genette, esse tipo transtextual se dá quando um texto exhibe um comentário de outro texto, nem sempre de forma explícita, às vezes isso acontece sem que haja citação ou convocação direta da obra a qual se fala. Inclusive o autor considera a presença da metatextualidade na hipertextualidade, alertando que desistiu de procurar um prefixo que unisse os dois, *meta* e *hiper*, em um só.

Na realidade, todas estas definições pretendem fazer jus e abarcar a literatura de segunda mão, como a chama Genette (2010), embora nenhuma acepção tenha dado conta com a mesma profundidade filosófica com que Bakhtin abordou a questão dialógica, motivo pelo qual basearemos nossa interpretação a partir das formulações bakhtinianas, podendo em algum momento retomarmos essas designações subsequentes, já devidamente expostas.

Devemos nos concentrar que na narrativa de Moacyr Scliar, **A mulher que escreveu a Bíblia** (2010), o autor constrói sua trama ficcional a partir da ideia posta

pelo autor americano Harold Bloom, em **The Book of J** (1992) e também diante dos fatos detalhados na Bíblia Hebraica e editados de maneira distinta na Bíblia Cristã. A princípio é importante que saibamos que a primeira relação dialógica que se estabelece na obra de Scliar é com **O Livro de J** (trad.), embora seja impossível não nos remetermos também às escrituras bíblicas, uma vez que é em torno destas que as obras (tanto a de Scliar quanto a de Bloom) transitam. Partindo dessa premissa, no romance **A mulher que escreveu a Bíblia** (2010), logo na primeira página nos deparamos com a seguinte citação do livro de Bloom:

Em Jerusalém, há quase três mil anos atrás, alguém escreveu um trabalho que, desde então, tem formado a consciência espiritual de boa parte do nosso mundo [...]. Não era um escriba profissional, mas antes uma pessoa altamente sofisticada, culta e irônica, destacada figura da elite do rei Salomão [...]; uma mulher, que escreveu para seus contemporâneos como mulher.

Essa menção é marcada por uma intencionalidade perceptível – levar o leitor a associar a primeira obra com a segunda, uma vez que **O Livro de J** (1992) defende a ideia de que os cinco primeiros livros do antigo testamento cristão, chamados Pentateuco (no catolicismo) ou Torá (no judaísmo), que são os livros Gêneses, Êxodo, Números, Levítico e Deuteronômio, teriam sido formulados a partir dos escritos de uma autora, nomeada na obra de Bloom como “a Javista”, ou seja, J. Nessa perspectiva, o autor apresenta em seu livro argumentos para comprovar tal ideia, justificando que a escrita em J é surpreendentemente diferente da escrita dos demais livros bíblicos, possivelmente escritos por homens, segundo relatos da tradição religiosa.

Assim como não é do objetivo desta pesquisa criar apologias sobre verdades consideradas absolutas pela religião, tampouco está no âmbito dos objetivos pressupor a correção histórica e exegética das teses de Bloom, o que importa é o diálogo que se estabelece entre as obras dos autores, suas convergências, divergências, bem como as possibilidades que emergem do diálogo para a compreensão de suas obras.

Não por acaso, Scliar (2010) recria a história bíblica a partir da visão de como esta mulher abordada por Bloom escreveria os livros sagrados, em uma espécie de exercício discursivo interpretativo que recorre à consciência do sujeito falante, que de acordo com a teoria de Mikhail Bakhtin (2006), como já vimos, constitui-se a partir de suas experiências sociais e seus variados tipos de interações.

Outro ponto chave que já falamos várias vezes é que a narradora do romance de Scliar é uma anônima, pois em nenhum momento seu nome é proferido. Ou seja, uma mulher sem nome é responsável por estabelecer as matrizes para as nomeações da figura divina que marcaria toda a história do ocidente. Sabemos apenas de sua condição e suas ideias em relação ao mundo e à sociedade patriarcal injusta em que acredita viver. Assim, excluída por seu gênero e sua aparência, esta mulher formula todo um discurso baseado em sua consciência coletiva, uma enunciação repleta de sentido e que propõe uma reação por parte de seu interlocutor, formando assim o movimento dialógico que se baseia na dicotomia recepção/compreensão, o que, claro, nos remete à ideia de intencionalidade de todos esses discursos literários (considerando aqui a obra de Scliar, a de Bloom e a própria Bíblia Hebraica).

Há toda uma formação discursiva religiosa cristã que vem se perpetuando ao longo de milênios de veiculação de enunciados que mobilizam outros saberes e estabelecem conexões literárias e extraliterárias, cujo intuito varia de acordo com os interesses do enunciador, visto que a finalidade maior é persuadir o interlocutor de alguma verdade colocada a partir desse discurso, que, claro, sempre se reveste desse envoltório judaico cristão. Refletindo, a partir disso, os variados prismas bakhtinianos pelos quais se pode visualizar a obra de Scliar dentro de uma dinâmica discursiva que abrange as múltiplas vozes que representam e enquadram o mito religioso no padrão de um romance polifônico, faz-se necessário elucidar os conceitos que permeiam as narrativas em questão, a despeito da enunciação, a dialogia, a polifonia e a carnavalização, todos estes ligados à concepção de linguagem como forma de interação, o que significa pressupor uma mensagem que será repassada por um enunciador com a intenção de que seja de alguma forma, a esperada ou não, interpretada por um receptor que compreenda os signos envolvidos no processo comunicativo.

Sobre a enunciação, podemos dizer que é o ato interativo entre indivíduos socialmente organizados e que dispõem de um mesmo sistema linguístico para que haja uma efetiva compreensão do produto final, o enunciado em si. A partir das considerações de Mikhail Bakhtin (2009), podemos intuir que esta enunciação, basicamente, é responsável pelas condições de produção e recepção dos enunciados.

De acordo com Koch (2012, p. 11), o ato enunciativo é:

[...] o evento único e jamais repetido de produção do enunciado. Isso porque as condições de produção (tempo, lugar, papéis representados pelos interlocutores, imagens recíprocas, relações sociais, objetivos visados) são constitutivas do sentido do enunciado.

A seguir nos inspiramos na dialogia, que já mencionamos anteriormente, considerando a linguagem enquanto atividade social, e entendendo que, para Bakhtin (2010, p. 126), a palavra sempre é dirigida ao outro e surge como resposta ao discurso de outro, endossando a infinita cadeia de comunicação verbal ininterrupta, a qual nos leva também a correlacionar textos e esbarrarmos no conceito de intertextualidade, transtextualidade e tantos outros que surgiram com o intuito de descrever em uma única palavra todo o aparato linguístico literário que envolve um discurso, tarefa certamente impossível. O próprio Genette (2010) afirma que suas definições são transitórias, uma vez que ainda não encontrou prefixo que pudesse representar todo o sentido dessa literatura de segunda mão que faz parte de um todo que se renova diariamente. “Qualquer enunciação, por mais significativa e completa que seja, constitui apenas uma fração de uma corrente de comunicação verbal ininterrupta.” (BAKHTIN, 2009, p. 128). Assim sendo, verificamos que estamos ligados por uma corrente infinita de enunciados, um enorme diálogo empreendido por todos ao longo do tempo, e é graças a este pensamento que definimos a perspectiva bakhtiniana dialógica, frisando aqui que o termo intertextualidade ou seus derivados não possuem ligação autoral com o filósofo russo, embora se enquadrem em sua ideia de que “toda interação verbal é apenas um elo de uma grande cadeia” e que, por conseguinte, um texto faz alusão explícita ou implícita a um outro texto, como acontece com o **Tanakh, O Livro de J e A mulher que escreveu a Bíblia**.

E é na essência da teoria bakhtiniana do discurso, ou seja, no dialogismo, que encontramos terreno fértil para se debater a polifonia, a proliferação de vozes no discurso, uma vez que para Bakhtin (2013b), todo texto polifônico é composto de várias vozes equipolentes². Para que se compreenda melhor este conceito criado por Bakhtin (2013b) a partir da análise da obra do escritor também russo Fiódor Dostoiévski, é preciso que se tenha em mente que, na polifonia, a imagem do herói

²Equipolentes, segundo nota do tradutor no livro Problemas da Poética de Dostoiévski – p.5, são consciências e vozes que participam do diálogo com as outras vozes em pé de absoluta igualdade; não se *objetificam*, isto é, não perdem o seu SER como vozes e consciências autônomas.

não é objetificada, ou seja, não é um objeto da consciência criativa do autor, pois esta independe de sua limitada visão de mundo para dar voz a uma vasta linguagem social que prima pela diversidade, abrindo espaço para concordâncias e divergências, uma vez que é na, e pela, interação que as personas sociais travam um diálogo com o intuito de avançar em um modelo de discurso coletivo. Se tudo que é dialogado (seja por meio de uma ação verbal ou não verbal) visa uma interação, então o eu necessita e imagina um outro que receba sua mensagem e sobre ela incida uma contrarresposta. Há uma mediação de consciências que está sempre em movimento no âmbito dialógico e polifônico da linguagem.

Para Bakhtin (2013, p. 292),

Representar o homem interior como o entendia Dostoiévski só é possível representando a comunicação dele com outro. Somente na comunicação, na interação do homem com o homem revela-se o homem no homem para outros ou para si mesmo.

Na realidade, a polifonia nada mais é que a relação entre autor e personagens, na qual um não pode se sobrepor ao outro, e os dois possuem consciências polêmicas e autônomas, com discursos próprios que dão margem a um profundo debate, que, em outros terrenos (que não o literário), não encontram espaço ou são vedados por instâncias reguladoras, como o Estado ou a igreja. E é justamente por esse molde que a autora anônima de **A mulher que escreveu a Bíblia** (2010) tenta recontar célebres histórias bíblicas a seu modo, indo contra uma tradição patriarcal, moralista e dogmática.

É através de sua personagem que Scliar dá voz a questões sociais, que muitos outros pensaram, mas poucos ousaram discutir. É neste momento que a literatura se torna uma aliada do pensamento revolucionário, correspondendo à possibilidade de dizer sobre si e sobre o mundo o que em outras circunstâncias não encontraria espaço. Assim, nossa feia escritora (a protagonista da narrativa de Scliar), verbaliza outras visões sociais de variados contextos, nos quais o eu (quem fala) e o outro (quem ouve, interage, ou até mesmo o outro dentro si) estão em constante diálogo.

Inclusive, até o próprio espaço-tempo da obra caminha neste liame entre o que sucedeu e um porvir que foi estruturado graças a este primeiro, sabendo-se que **A mulher que escreveu a Bíblia** (2010) tem início com um terapeuta de vidas passadas tentando elucidar o motivo dos fracassos sentimentais de uma jovem

moça e o que faltava para ela seguir seu caminho sem rancores ou remorsos provindos de um tempo anterior àquela vida. Neste momento se sobressai a percepção temporal que é criada a partir dos tempos ficcionais existentes na narrativa de Scliar, uma vez que estes nos dão uma clareza maior do movimento dialógico sendo concebido enquanto memória que a literatura tem de si mesma, considerando o livro de Scliar uma trama que conta como uma mulher, pensada a priori por Harold Bloom em **O Livro de J** (1992), poderia haver reescrito os livros sagrados da tradição cristã judaica. Desta forma, como já dizia Samoyault (2008, p. 11), “pensar diferentemente a história dessa memória da literatura é servir-se da tensão entre a retomada e a novidade, entre o retorno e a origem, para propor uma poética dos textos em movimento”.

Pela própria ótica de **O Livro de J**, podemos inferir que Scliar parte do pensamento de como a mulher, escritora da Bíblia, e descrita por Harold Bloom, relataria, de fato, os livros bíblicos com todas as suas histórias de amor e fúria, embasadas por um Deus humanamente inconstante, um *Yahweh* que, muitas vezes, era retratado como um Deus pessoal de Salomão no livro de Scliar, assim como foi para Abraão e para tantos outros da sua linhagem no **Tanakh**. Sobre isto, afirma Miles (1997, p. 80):

Nada da vida pessoal do devoto-cliente era pequeno demais, humilde demais ou corriqueiro demais para merecer os cuidados do deus, pois era um Deus que não tinha outras responsabilidades além dessas.

Então, a partir de correlações como essa, corroboramos a ideia de Bakhtin (2013, p. 293) quando o autor afirma que “ser significa comunicar-se pelo diálogo. Quando termina o diálogo, tudo termina. Daí o diálogo, em essência, não poder nem dever terminar”, o que, em tese, salienta toda a imbricada teia que tece as relações dialógicas que permeiam **A mulher que escreveu a Bíblia** (2010) e tantas outras obras literárias, revivendo mitos e trajetórias, construindo e desconstruindo conceitos que modificam e ressignificam a conjuntura social frente aos modelos teológicos que envolvem as diversas tramas existentes, que foram e continuam sendo recontadas em espaços de tempo próprios, embora correlacionados entre si através da imensa cadeia textual pensada por Bakhtin.

Com efeito, a recriação dialógica e a perpetuação de um discurso infinito, como propôs Bakhtin, embasam todo nosso corpus de pesquisa, uma vez que o mito

em torno da Bíblia se recria constantemente. Sua forma inconclusa e os diversos diálogos articulados neste âmbito tornam-se pré-requisitos para um discurso polifônico, como o é a obra de Scliar, observando que a narradora anônima se apresenta como um ser autônomo com voz e reflexão próprias a respeito do mundo, inclusive com um vocabulário a frente de seu tempo e que sugere um diálogo com outros contextos que teriam lhe influenciado. Exemplo disso é a recriação paródica que faz de Gênesis, a respeito da relação de Adão e Eva no Éden.

Criados, o primeiro homem e a primeira mulher enamoram-se loucamente um do outro, e aí transformam o Éden num cenário de arrebatadora paixão. Fodem por toda parte, na grama, na areia, à sombra das árvores, junto aos rios. Fodem sem parar, como se a eternidade precedendo a criação nada mais contivesse que a paixão deles sob forma de energia tremendamente concentrada. O encontro dos dois era, portanto, uma espécie de Big-Bang do sexo, muito Big e muito Bang. Todas as posições eram usadas, todas as variantes experimentadas, isso sob o olhar curioso das cabras e dos ornitorrincos e, mais, sob o olhar benévolo de Deus. (SCLIAR, 2007, p. 96)

Por conseguinte, verificamos que todas as peculiaridades encontradas em **A mulher que escreveu a Bíblia** (2010) se complementam de forma a dar sentido aos conceitos bakhtinianos que vimos até então. “Tudo é meio, o diálogo é o fim. Uma só voz nada termina e nada resolve. Duas vozes são o mínimo de vida, o mínimo de existência” (Bakhtin, 2013, p.293). Assim, o diálogo bíblico empreendido ao longo dos séculos prossegue sua trajetória “de vida”, de recriação de mitos e adaptação aos contextos e signos que o permeiam.

1.2 O MEIO SOCIAL E SEUS SIGNOS

É necessário que se tenha em mente que o meio social disponibiliza um acervo de signos a ser utilizado nas enunciações. Pensando por este viés e considerando o contexto judaico presente na obra em análise, ou seja, como parte do processo de criação literária de Scliar, devemos apreciar também o contexto em que o autor se insere, uma vez entendido que o meio ao qual nos referimos conduz a um “reflexo da inter-relação social” do locutor e sua “individualização estilística” (Bakhtin, 2003, p.107). Afinal, não é por acaso que o escritor gaúcho e judeu, Moacyr Scliar, se utiliza da Bíblia Hebraica para a construção de seu texto, como também não é à revelia que os editores desse conjunto de escritos bíblicos (o **Tanakh**) editaram a ordem de seus livros da maneira que hoje se vê.

A língua, no seu uso prático, é inseparável de seu conteúdo ideológico ou relativo à vida. Para se separar abstratamente a língua de seu conteúdo ideológico ou vivencial, é preciso elaborar procedimentos particulares não condicionados pelas motivações da consciência do locutor. (BAKHTIN, 2006, p. 89)

Desta maneira, sabendo que a intencionalidade dos discursos polifônicos é construída por um sujeito falante, vale corroborar a ideia de Fiorin (2006, p. 58) quando este autor diz que “o mundo interior é a dialogização da heterogeneidade de vozes sociais”, ou seja, o *eu* pressupõe um *outro* ou até muitos *outros* que existem dentro de sua própria consciência. Sua enunciação é realizada a partir de enunciados ideológicos, discursos sociais. O que o autor cria é “uma resposta ativa às vozes interiorizadas” (Pires, 2010, p. 70). E é a formação dessas vozes que ditam o percurso enveredado nas narrativas literárias, uma vez considerado o discurso que estas exteriorizam. Neste caso, o que Scliar exterioriza é exatamente as vozes e discursos que ele incorporou ao longo dos anos, vivendo em uma família judia e sentindo o peso de sua tradição, avaliando de perto como o judeu moderno convive em sociedade e deixa sua marca no mundo, mas, principalmente, em **A mulher que escreveu a Bíblia**, a versão judaica descortinada por Harold Bloom (1992) em sua obra, **O Livro de J**.

Sem querer nos determos a posicionamentos que pareçam limitar a liberdade criativa de Scliar, encontramos em sua obra aqui analisada, um autor/narrador judeu, filho de imigrante russo, que carrega consigo toda uma carga cultural que lhe possibilita falar com propriedade de questões religiosas e ideológicas pertencentes à tradição judaica, sempre permeada por seu caráter

diaspórico, de não pertencimento. Diante desta conjuntura, Scliar cria narrativas que priorizam o ser à margem da sociedade, seja por sua condição (no caso da narradora anônima, sua fealdade), por suas (des)crenças, seu sexo ou suas escolhas. O fato é que a tradição judaica possui uma carga histórica maior do que se presume, com particularidades que aludem a contextos que não se pretende dar conta nesta pesquisa, embora se torne substancial o papel do judeu na modernidade para que se possa inferir o sentido que Moacyr Scliar encontra em depositar parte de sua vivência no discurso oferecido ao seu interlocutor, lhe transmitindo uma mensagem simbólica e atualizada do mito em torno do povo israelita e o judaísmo como religião monoteísta mais antiga do mundo, que de acordo com J. Guinsburg, no livro **O judeu e a modernidade** (1970), possui sua força representada através da poesia e da narração.

O Judaísmo é uma doutrina teórico-prática, religioso-ética, que Abraão ensinou (há mais ou menos trinta e seis séculos) à sua família e foi conservada em seu meio por transmissão de pai para filho durante quatrocentos anos, até que foi exposta por Moisés segundo as necessidades, agora não de família, e sim de povo; e convertida em livro de leis (a Torá), que se entranhou e prosseguiu depois através dos profetas, poetas, narradores e cronistas, nas Escrituras Sagradas – que se desenvolveu de novo em condições outras e diferentes através de sábios e escribas. (GUINSBURG, 1970, p. 105)

Mesmo não concordando com a pressuposição de que ocorreu em termos de objetividade histórica, o importante é o aspecto da narrativa como marca identitária e tática de sobrevivência de um povo. Já em face desse prenúncio, a respeito da narração como passo primeiro de uma religião inteira, verificamos que o judaísmo parte de uma tradição oral que teve início por volta do século XVIII a.C., quando Deus enviou Abraão à procura da terra prometida. Seu desenvolvimento ocorreu paralelo à civilização hebraica, através de Moisés, Davi e posteriormente Salomão, que figura na obra **A mulher que escreveu a Bíblia** como o detentor da bênção divina, aquele que junto a seu pai construiu o primeiro templo de Jerusalém, muito embora a narradora dessa história (uma de suas setecentas esposas) satirize e escarneie por diversas vezes do poder desse rei tão encantador.

Sim, eu conhecia o templo – por fora, já que entrar ali era coisa vedada às mulheres. A mim não impressionava muito aquela grande, luxuosa construção. Mas ele, ao contrário, considerava-a a grande realização de seu reinado. E aí começou a falar sobre o templo. Tratava-se de um antigo sonho, um sonho que não era só dele, mas de todas as gerações que o haviam antecedido e que a ele coubera tornar realidade. [...] Milhares de trabalhadores haviam sido

mobilizados, imensas quantias haviam sido gastas, mas ao cabo de treze anos o Templo estava praticamente pronto, testemunhando a presença de Deus e transformando-se num símbolo de unidade religiosa. (SCLIAR, 2010, p. 87)

Ou seja, essa construção representou o primeiro passo para a unidade religiosa cristã judaica, a partir dela Jerusalém se torna cidade sagrada e unidade política, atraindo peregrinos de toda parte. No entanto, segundo a ficção de Scliar, Salomão queria mais, algo que durasse para sempre, que com o tempo não perecesse em ruínas.

- Um livro. Um livro que conte a história da humanidade, de nosso povo. Um livro que seja a base da civilização. Claro, o livro, como objeto, também é perecível. Mas o conteúdo do livro, não. É uma mensagem que passa de geração em geração, que fica na cabeça das pessoas. E que se espalha pelo mundo. O livro é dinâmico. O livro se dissemina como as sementes que o vento leva. (SCLIAR, 2010, p. 88)

Todavia, para que se compreenda esse percurso histórico ficcional engendrado por Scliar com vistas ao povo judeu, é necessário que tenhamos conhecimento sobre o surgimento do tal livro, a Bíblia, que data do século 10 a.C (antes da Era Comum ou antes de Cristo, como tradicionalmente dizem os cristãos). Acreditamos na tese de que a coletânea de livros, que mais tarde formaria a Bíblia, foi escrita, na verdade, por diversos autores ao longo dos anos e não pelo próprio Deus ou por homens guiados pelo seu espírito, como prega a tradição judaico-cristã, que, aliás, também defende que cada livro bíblico tem um autor definido. Para o cânone religioso, os cinco primeiros livros da Bíblia teriam sido escritos por Moisés, embora um trecho de um desses escritos narre a morte do próprio profeta, o que comprova que, pelo menos, dois autores foram responsáveis pela Torá. Outro ponto intrigante é que nesta primeira coletânea de livros, existem duas formas de tratamento distintas para o personagem principal, Deus: em alguns trechos ele é chamado pelo nome próprio, *Yahweh* – traduzido em português como Javé ou Jeová e que representa um tratamento informal, como se o autor fosse íntimo de Deus, uma vez que, segundo Miles (1997, p. 43):

[...] a expressão “o Senhor”, que se usa por convenção para traduzir yahweh em todas as Bíblias em português, é de fato uma tradução da palavra hebraica edonay, literalmente, “meu senhor”.

Já em outros momentos da Bíblia, a divindade é chamada de *Elohim*, um título respeitoso e distante, que pode ser traduzido simplesmente como “Deus”. A

partir dessas distinções, o autor dos trechos os quais se menciona Deus como Yahweh (Javé), foi nomeado pelo cânone religioso como Javista, enquanto o outro autor foi chamado de Eloísta. Acredita-se que os textos que falam de Javé sejam os mais antigos, e Harold Bloom (1992, p. 17) atesta isso ao afirmar que o título de sua obra, *O livro de J*, é exatamente para falar do “que os estudiosos concordam ser a parte mais antiga do Pentateuco, composto, provavelmente, em Jerusalém no século X A.E.C.”. Contudo, para Bloom, esse “Javista” é, na realidade, uma mulher e seu livro passou por muitas transformações desde então.

Minha J é uma *Guevuráh* (“grande dama”) dos círculos da corte pós-salomônica – ela mesma portando o sangue de Davi – que começou a escrever sua grande obra nos últimos anos do Império de Salomão, em estreita convivência e trocando influências com seu bom amigo, o Historiador da Corte, o autor de quase tudo o que hoje chamamos de *Segundo Livro de Samuel*. (BLOOM, 1992, p. 32)

Em seu livro, parodiado mais tarde por Scliar, Bloom irá defender que os escritos que hoje encontramos na Torá, são, em sua maioria, revisões do texto original, censuras à J, e que os fragmentos restantes estão em Gênesis, Êxodo e Números. Segundo o autor, sua ideia de que uma mulher havia dado início à árdua tarefa de escrever a história do povo hebreu se sustenta em dois pilares, o primeiro é a forma como a mulher é representada, e o segundo, o teor irônico presente na Bíblia e pouco compreendido pelos estudiosos.

A ironia de J continuou sendo mal compreendida por dois milênios, produzindo a curiosa questão do “antropomorfismo” da representação do Yahweh de J como humano, demasiado humano. Tal incompreensão produziu também a exagerada questão da suposta misoginia de J e de sua defesa da “religião patriarcal”. (BLOOM, 1992, p. 22)

Assim sendo, concordamos com Bloom (1992, p. 38) quando este afirma que a ironia em J é do tipo dramática, ou mesmo ironia trágica, uma vez que persiste uma incongruência entre o que se desenvolve na narrativa e o efeito produzido pelas palavras e ações, sendo esta característica muito mais notória para os leitores do que para os personagens. Desta forma, as características humanas atribuídas a Deus e o tratamento controverso dado às mulheres (pelos homens) é mais uma profunda crítica (criada pela ironia) a uma divinização exacerbada e a um desmerecimento infundado, do que um relato histórico sobre o que realmente aconteceu. Além disso, sabendo que os livros *Gênesis*, *Êxodo* e *Números* foram reescritos em cima do que J teria criado, Bloom (1992, p. 41) vai dizer que eles são

um palimpsesto, o que antes se atribuía ao processo de reescritura nos pergaminhos, que tinham suas superfícies raspadas para a marcação de textos subsequentes, embora a marca dos anteriores não se apagasse por completo. Da mesma forma, segundo Bloom (1992), acontece com os textos da javista que, apesar de modificados, ainda se sustentam em alguns traços que persistiram à ação das edições.

Outra consideração que devemos fazer é que, diferente das outras obras de Scliar, em **A mulher que escreveu a Bíblia** (2010) não há menção direta sobre a tradição judaica, como acontece em contos e romances do mesmo autor, nos quais na maioria das vezes figura como personagem principal um judeu. Na realidade, a presença da tradição concentra-se na própria história e na descendência do povo de Abraão, Salomão como rei beneficiado pelo cuidado de um deus pessoal. Na narrativa em análise, o judeu habita em meio homogêneo, junto somente a outros judeus, que compartilham da mesma fé e modelo de vida cristã, embora se relate isso de forma direta em raros momentos, pois no instante narrado ainda não há relatos escritos sobre a história hebraica, que começa então a ser escrita por uma mulher, a partir do que contam os antigos anciãos da corte. E mesmo que a narradora/autora não concorde com o que escreve, esta não possui autoridade suficiente para rebater as ordens de homens em uma sociedade patriarcal, uma vez que o seu próprio casamento com Salomão foi resultado de um acordo firmado entre o rei e seu pai. Entretanto, ela extravasa seu descontentamento nas ironias que escreve em meio aos relatos incompatíveis que redige a contragosto.

De acordo com a simbologia encontrada em **A mulher que escreveu a Bíblia**, percebemos que a narradora de Scliar é uma transgressora por caminhar na contramão do modelo vigente para uma mulher da época. Ela não mede palavras e esforços para conseguir o que deseja; de forma sábia, consegue driblar as ordens masculinas e se sobressair por outros dotes não necessários a uma mulher de seu tempo, como por exemplo, a leitura e a escrita, as quais ela aprende clandestinamente, escondida em uma gruta na montanha. O que estamos tentando ressaltar é que até para compreensão das transgressões e da ironia possibilitada por uma obra que parodia outra, é necessário que se conheça os signos e o contexto. Bakhtin (2009, p. 15) já dizia que “o signo é, por natureza, vivo e móvel, plurivalente”, para tanto, se adequa muito bem às situações, embora a interpretação

que em um primeiro momento possa causar, não seja o mesmo em ocasiões subsequentes.

É claro que, para transmissão da mensagem pensada a priori, Scliar levou em consideração a imagem que a sociedade tem do judeu e das escrituras bíblicas na contemporaneidade. Hoje, já chega a se falar em uma “diáspora moderna” que ultrapassa a imagem primeira de um judeu imigrante perdido em terras estrangeiras, figura esta definida por Vieira (1994, p. 10) como a representação do judeu “exilado/errante”. E sobre isto, afirma o referido autor:

Lutador indômito, mas ao mesmo tempo, ambivalente, marginalizado e, às vezes, até silenciado, o judeu no seu exílio – seja esta condição concreta ou metafórica – personifica as ramificações sociais de um fenômeno que só agora está sendo abertamente abordado e articulado dentro da presente realidade pós-colonialista [...]: o fenômeno de ser outro, de ser aquele que vem “de fora”, originalmente de uma outra nação; ou aquele outro que pela sua simples presença desafia o sentido comum do igual, do idêntico, conceito tão querido àqueles discursos montados para institucionalizar a ideologia nacional de muitos países.

A persona judaica que hora se apresenta deve muito aos meios de comunicação e às construções que estes, seja a literatura, o cinema, a televisão, entre outros, projetaram ao longo de todos esses anos de difusão dessa cultura milenar. E a ficção de Scliar é resultado de tudo isso e mais um pouco, discursos sociais (do locutor e do interlocutor) que se entrecruzam e possibilitam novos significados, o que nos conduz à certeza da renovação do signo de acordo com as consciências envolvidas no processo comunicativo.

1.3 ABORDAGEM PARÓDICA

Conforme vimos o elo transtextual e as intensas relações dialógicas que unem as obras **A mulher que escreveu a Bíblia**, **O Livro de J** e o **Tanakh**, convém esmiuçarmos agora as nuances da paródia para que possamos, de fato, compreender como o discurso de Scliar ressignifica a linguagem parodiada, parte da história bíblica, de forma a descortinar seu caráter oficial e intocável, estabelecendo uma relação de hostilidade e rebaixando a palavra do hipotexto a uma espécie de carnavalização, utilizada na obra com a função de promover uma denúncia social acerca das máscaras que revestem o mito judaico cristão e impedem que avaliemos a obra enquanto um conjunto de textos literários.

Na literatura dos nossos dias, a paródia já é aceita como um modelo autêntico e criativo de reorganizar o passado de acordo com signos atuais, deixando para trás a imagem de gênero censurado por se apropriar do texto do outro. Essa imagem negativa se sustentou no ocidente desde o início do debate sobre a teoria literária, durante uma estética romântica e capitalista que compreendia a literatura enquanto mercadoria. Lembrando também que, de início, a comédia era considerada inferior à epopeia e à tragédia, figurando com pouca ou nenhuma originalidade.

No caso específico da literatura ocidental, já nos deparamos em seus primórdios com a *Arte poética* de Aristóteles (séc. IV a.C.) a sugerir quais temas deveriam ser objeto da tragédia e da epopéia. Aristóteles, para quem a tragédia era uma forma de composição superior à epopéia, referiu-se à comédia como “a imitação de maus costumes”, daquilo que é “ignominioso” e “ridículo”, voltada à banalidade e aos “assuntos gerais”, diferentemente da tragédia e da epopéia que deveriam abordar temas elevados, envolvendo personagens nobres. (ARISTÓTELES, 2003 apud CANO, 2004, p. 83).

No entanto, é exatamente a partir da análise desses maus costumes tão evidenciados na comédia, de acordo com o que afirmou Aristóteles, que percebemos quais hábitos necessitam ser modificados para que haja uma melhor interação dos grupos sociais que se estabelecem a partir de relações mútuas e, muitas vezes, desiguais. Situação esta que tem se desenrolado desde os carnavais da era medieval, como veremos mais adiante.

Ainda no decorrer do percurso histórico a respeito da comédia, vemos que é a partir do século III d.C., com a conversão de Constantino (à frente do Império Romano) ao cristianismo, que a comédia deixa de ser um gênero inferior para tornar-se, de fato, uma afronta à sacralidade das narrativas produzidas na época.

Desde então, o tom jocoso da paródia começa a ser visto como profanação ao que é sagrado, pois o estilo de vida cristão exigia seriedade. E segundo Bakhtin (2013a, p.65), “foi justamente o caráter unilateral e exclusivo dessa seriedade que trouxe a necessidade de criar uma válvula de escape para a “segunda natureza humana”, isto é, a bufonaria e o riso.” Assim, na Idade Média vê-se a comédia unindo-se à carnavalização da hierarquia religiosa para que uma renovação acontecesse na sociedade. Comemorações como a *feira dos loucos*, a *feira do asno*, entre tantas outras realizadas pelo povo, serviam para desconstruir convenções artísticas e morais.

Dando continuidade a este segmento, o riso por meio da literatura persistiu no ocidente, inspirado “na cultura popular, remontando aos antecessores do romance grego, à sátira menipéia grega e à sátira mais amadurecida dos romanos” (CANO, 2004, p. 84), até eclodir nas narrativas que temos hoje. “Não se trata de imitação; não se trata de um domínio monológico do discurso de outrem, trata-se de uma reapropriação paródica, dialógica, do passado.” (HUTCHEON, 1985, p. 93). Destarte, seguimos a teoria dialógica de Bakhtin para comprovarmos o diálogo entre passado e presente na obra paródica, que longe de ser uma cópia, age muito mais como uma comunicação que procura, por meio da sátira, da ironia e da própria comédia, reafirmar ou contrariar uma ideia, narrando de uma maneira totalmente individual, apesar de não subjetiva, considerando os discursos sociais intrínsecos ao enunciador, uma determinada visão de mundo e as vozes que habitam no interior do artista.

É interessante ressaltarmos que a modificação do fundo dialógico ao longo das épocas altera o sentido primeiro da paródia. Exemplo disso é a ironia e a comédia intrínseca aos relatos bíblicos, que, com o passar do tempo, se transformou em cânone religioso, passando a ser considerados por um receptor que não possui conhecimento do discurso parodiado, como uma narrativa comum, sacra, sem influências externas a não ser a de Deus. Pensando por este viés, ao perceber a ironia presente na própria Bíblia, que se utiliza de um humor notável, verificamos então que é a partir desse Deus de amor e fúria, criador e destruidor, e de relatos “incongruentes”, como coloca a autora anônima de Scliar, que notamos particularidades que aludem a um discurso carnavalizado que foi transformado, pela interpretação, em discurso sério e elevado.

E aí vinha aquela história do Caim e do Abel, os dois filhos do casal (dois filhos: nenhuma filha. Ou seja, não teriam chance de se reproduzir, nem por incesto). O Abel pastor (de ovelhas, não de cabras), o Caim agricultor; os dois brigam, em vez de optar por um empreendimento agropastoril conjunto, o que seria mais lógico e rendoso. (SCLIAR, 2010, p. 104)

De fato, quando somos iniciados na tradição religiosa e nos defrontamos com histórias sem sentido aparente, somos “ensinados” a não questionar a palavra de Deus, pois, longe de tratarmos as “sagradas” escrituras como literatura, acabamos não identificando a ironia ali presente. O resultado disso é que o caráter paródico primeiro dessas mensagens perde-se de seu sentido cômico e o mito se reveste com outra roupagem. O irônico torna-se santo, intocável, inquestionável. A paródia se dilui em novidade, embora sirva a uma tradição estagnada, se pensarmos que pouco sabemos a respeito da tradição judaica arcaica e do sentido que objetivaram provocar nos leitores dos primeiros livros da Bíblia. A esse respeito, Bloom (1992, p. 47) fala que a javista era uma escritora que pertenceu exatamente a essa tradição pouco conhecida, e que seus escritos, mais tarde editados, foram construídos a partir de uma “imaginação sutil e cheia de humor”.

Assim, os esforços do judaísmo normativo em revisar e reconstruir a história narrada por J acaba por alterar também as possíveis interpretações dos primeiros enunciados relativos ao que hoje temos como a Bíblia. Observando a afirmação de Bakhtin (2003, p. 311) quando ele discorre que “o acontecimento da vida do texto, isto é, a sua verdadeira essência, sempre se desenvolve na fronteira de duas consciências, de dois sujeitos”, intuímos que quando uma dessas consciências se perde, perde-se também o propósito da mensagem formulada pelo enunciatador. Para tanto, a obra de Scliar, que parodia a de Bloom, reafirma o caráter irônico e jocoso a respeito das possibilidades de autoria do pentateuco, ao passo que apresenta o cotidiano dessa mulher presente nas duas obras. Acerca disso, verificamos um processo de continuidade e reorganização do passado feita em **A mulher que escreveu a Bíblia**, entendendo este movimento através dos conceitos de autorreflexividade e autoconsciência dispostos por Hutcheon (1985), uma vez que, segundo a autora, esse tipo de paródia moderna recontextualiza a narrativa parodiada e exige do interlocutor que ele conheça as convenções estéticas que estão sendo utilizadas, ou seja, esteja a par do conjunto de signos necessários à compreensão da mensagem.

Devemos lembrar ainda o sentido da paródia no texto, ou seja, sendo esta um recurso estilístico utilizado na literatura para fazer com que um texto dialogue com outro, mas sem se confundir com ele, o que Bakhtin (2010, p. 389) chamou, em sua obra **Questões de Literatura e de Estética**, de “híbrido premeditado”, uma vez que o autor evidencia a função do dialogismo na construção paródica, mantendo um distanciamento entre os gêneros paródicos e os parodiados, mas sem separar-se em totalidade, com relação aos temas que abordam. Na realidade, se generalizou o conceito de paródia ligado especialmente ao caráter de subversão, mas, segundo Linda Hutcheon, em **Uma Teoria da Paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX** (1989), não só por isso, já que existe uma necessidade de incorporação do velho ao novo, de forma a demarcar os atuais signos das tradições culturais contemporâneas. “A paródia é, noutra formulação, repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança” (HUTCHEON, 1989, p.17). Ou seja, a este primeiro conceito de paródia como elemento subversivo e ridicularizador, une-se então um processo irônico que pode além de prejudicar, beneficiar a obra parodiada.

A paródia é, pois, repetição, mas repetição que inclui diferença; é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo. Versões irônicas de “transcontextualização” e inversão são os seus principais operadores formais, e o âmbito de ethos pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial (HUTCHEON, 1989, p. 54).

Exemplo disso é que a própria bíblia possui caráter paródico no que tange à apresentação de personagens controversos à moral exemplar pregada pela tradição religiosa. Os detentores da bênção divina, como Abraão, Moisés, Davi e Salomão, nem sempre tiveram uma conduta exemplar, de acordo com as narrativas dispostas no **Tanakh**. O próprio Salomão, presente na obra de Scliar, transgrediu as regras e desobedeceu ao Senhor seu Deus, uma vez que passou a adorar outros deuses e ter mulheres pertencentes a povos com os quais ele não poderia se relacionar de acordo com as ordens de *Yahweh*.

Além da filha do Faraó, o rei Salomão amou muitas mulheres estrangeiras: moabitas, amonitas, edomitas, sidôneas e hetéias, pertencentes às nações das quais *Yahweh* dissera aos filhos de Israel: "Vós não entrareis em contato com eles e eles não entrarão em contato convosco; pois, certamente, eles desviarão vossos corações para seus deuses." Mas Salomão se ligou a elas por amor; teve setecentas mulheres princesas e trezentas concubinas. Quando

ficou velho, suas mulheres desviaram seu coração para outros deuses e seu coração não foi mais todo de lahweh, seu Deus, como o fora o de Davi, seu pai. (1 Reis 11: 1 – 4).

Sobre a infidelidade de Salomão, a encontramos representada também no livro de Scliar através de seu relacionamento extraconjugal com a rainha de Sabá, além da constatação do pastorzinho (a quem a escritora anônima amava), que tenta alertá-la a respeito do fim do reinado de Salomão que, segundo ele, estaria muito próximo, visto que os “sinais” já teriam começado a acontecer.

Salomão, nosso rei, não mais respeita a palavra do Senhor. O harém está cheio de estrangeiras, moabitas, amonitas, edomitas, hititas, sem falar nessa rainha de Sabá, essa negra com quem ele agora deita todas as noites. Salomão segue Astarté, a Grande Deusa para os pagãos, a Grande Prostituta para o nosso povo, a divindade diante da qual os poderes do mundo inferior se curvam. Salomão construiu um templo para os deuses dos amonitas. E, para financiar esta abominação toda, o povo geme sob o peso dos impostos. Este é o rei sábio? Responde, esta é a sabedoria dos reis? (SCLIAR, 2010, p. 145)

A respeito da figura que se tem de Salomão por meio do relato do pastorzinho, também anônimo, verificamos que o discurso proferido possui relação paródica com o Livro de Reis, relação esta que se encaixaria para um leitor desavisado, conforme a teoria de Hutcheon (1989), em uma homenagem reverencial, visto que o percurso narrativo desta constatação (da desobediência de Salomão e sua conseqüente ruína) segue a mesma linha dos escritos bíblicos. No entanto, se analisarmos a cena atentamente, verificamos a imitação com distanciamento crítico da qual falava a autora e, inclusive, percebemos que essa paródia pode beneficiar a interpretação bíblica desprovida de interesses religiosos, já que a obra de Scliar ressalta, através das diferenças demarcadas em seu discurso, uma tomada de consciência do que realmente o autor (ou a autora) do relato bíblico quis repassar aos seus interlocutores. Vejam que no texto bíblico o narrador fala de algo já ocorrido, enquanto que na obra de Scliar, a protagonista narra um discurso direto proferido pelo pastorzinho em que ele antecede o fato, como uma espécie de premonição realizada a partir de sinais descritos por quem ela chama de “Mestre da Justiça”.

O fato é que a partir daí percebemos que além de Scliar estar em atitude dialógica com o discurso bíblico, ele polemiza esta linguagem, contestando-a e interrogando-a a ponto de permitir outros possíveis desfechos para a história, já que

até o fim da narração nada do que foi anunciado aconteceu, pelo contrário, é através da mulher que tudo tomou outro rumo, daí o que chamo de ressignificação do relato bíblico através da consciência discursiva de Moacyr Scliar. Além do mais, para finalizar sua obra, a narradora profetiza tudo que mais tarde o mundo presenciou: o surgimento de uma nova religião, um novo testamento, outros templos e uma trindade misericordiosa que representaria a impiedosa divindade maior da qual fala o **Tanakh**, ou seja, funde-se na narrativa de Scliar um misto de variados contextos que passeiam entre o “ridículo desdenhoso” e a “homenagem reverencial”, com uma crítica fundamentada sobre a previsibilidade dos caminhos tomados pelo cristianismo.

O que faziam os profetas, senão detectar no presente o germe daquilo que estava por vir? Era como seguir uma sequência numérica, na qual o três teria de vir inevitavelmente após o quatro. Era como iniciar um texto que, movido por sua lógica interna, se fosse auto-escrevendo. (SCLiar, 2010, p. 150)

Deste modo, toda a tradição da primitividade cristã, a partir do tempo do filho de Deus, Jesus Cristo, foi ironicamente profetizada por esta mulher, protagonista da ficção de Scliar, e que, assim como a J de Bloom, escarnecia e ridicularizava as ações desse Deus que se mostra impiedoso no **Tanakh**, e mais tarde, misericordioso no Novo Testamento. Tanto a divindade quanto os detentores de sua bênção, assim como os seus súditos, foram apresentados por essa autora enquanto figuras carnavalizadas em um cenário de falsa seriedade. E sobre isso afirma Bakhtin (2010, p. 117), “o sério verdadeiro consiste na destruição de todo o sério falso, não apenas patético, mas também sentimental”, já que a vida se mostra carnavalizada, descortinando mitos e acentuando a imperfeição da natureza humana.

Acerca do desfecho da narrativa construída por essa mulher criada por Scliar, vimos que o primeiro desenlace possível poderia ter sido o assassinato de Salomão pelas mãos do tal pastorzinho, missão que foi prejudicada pela delação da protagonista à guarda do palácio. O outro seria o fim já profetizado anteriormente, que também não ocorreu. E por último, como já foi apresentado, a grande e inesperada profecia: o mito judaico cristão na contemporaneidade, tal como o concebe as atuais instituições religiosas que propagam essa história, mais uma grande ideia dessa genial escritora que, através da paródia, ironiza a seriedade e a oficialidade dos próprios escritos bíblicos.

Salomão. Era o rei que ele queria. Quando me dei conta disso, senti um calafrio. Salomão? O rei? Contudo, fazia sentido. Na lógica do rapaz fazia sentido. Afinal, o rei era o supremo pecador - e o supremo traidor: o homem que usara a sabedoria concedida por Deus para engrandecer-se a si próprio, para viver na riqueza, no esplendor, na luxúria. Que tivesse construído o Templo certamente não importava. O Templo era o território do alto clero, unido por interesses ao próprio rei. Não, o Templo não neutralizava a transgressão da lei divina. Salomão, decidira o tal Mestre da Justiça, precisava ser punido. E o antigo pastorzinho era o instrumento dessa punição. [...] Só o seu fanatismo o levava a pensar que podia entrar no palácio e matar o rei. A chance que tinha de ferir Salomão era mínima; antes que tentasse qualquer coisa, os guardas o fariam em pedaços. (SCLIAR, 2010, p. 147-148)

No trecho descrito, a narradora ressalta as transgressões dos detentores da bênção divina, demonstrando que isto é uma prática recorrente do “povo de Deus”, citando diretamente o clero e os frequentadores do templo de Jerusalém, que neste período da história só podia ser visitado por homens, o que também caracteriza uma crítica ao patriarcado. Aliás, esse caráter descortinador das máscaras religiosas e sociais alude à cultura popular como ela foi abordada por Bakhtin (2013a) em sua obra **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais, que ressalta a máscara enquanto expressão da festa pública, simbolizando uma alternância de tempos (o oficial e o carnavalesco) que resultava em algum tipo de renovação social a longo prazo.

Inseparável do tempo-espço peculiar da festa pública, a máscara é a expressão da relatividade de tudo, da negação do sentido único e da identidade, instaurando o diálogo paródico com as linguagens oficiais e dominantes e constituindo, portanto, o nascedouro folclórico do dialogismo romanesco. Paródia, caricatura, careta, contorção e macaquice são todas manifestações derivadas da máscara [...] (TEIXEIRA, 2006, p. 21)

Diante disso, recordamos que o diálogo paródico já está presente na própria Bíblia enquanto obra literária formada por tramas carregadas de paixões e ódios inexplicáveis que, se considerados longe de uma tradição religiosa que coloca esses textos como representações incontestáveis do poder divino, são, em suma, narrativas literárias que já possuem em seu percurso criativo um dialogismo que remonta a um tempo de judaísmo arcaico, gerando mitos transcontextualizados e hipertextos que se perderam de seus hipotextos, considerando que a eficácia de uma mensagem depende da interpretação do seu interlocutor, e esse, desconhecendo seu sentido primeiro, acaba por ter diante de si um “falar não direto”,

como bem pontuou Bakhtin (2010, p. 118): “um “falar não direto”, não numa língua, mas através de uma língua, através de um meio linguístico alheio e, por conseguinte, através de uma refração das intenções do autor”, situação que efetivamente desvia a eficácia de sentido do enunciado, considerando que toda a tradição cristã judaica se estabelece a partir de ecos e ressonâncias de enunciados passados que, aos poucos, foram edificando a significação que se tem hoje a respeito dos escritos bíblicos.

[...] os enunciados não são indiferentes entre si nem se bastam cada um a si mesmo; uns conhecem os outros e se refletem mutuamente uns nos outros. Esses reflexos mútuos lhes determinam o caráter. Cada enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva. Cada enunciado deve ser visto antes de tudo como uma resposta aos enunciados precedentes de um determinado campo: ela os rejeita, confirma, completa, baseia-se neles, subentende-os como conhecidos, de certo modo os leva em conta. (BAKHTIN, 2003, p. 297)

Pensando por este caminho traçado por Bakhtin, podemos nos perguntar a quem enunciado se dirige os primeiros escritos do judaísmo arcaico, já que a tradição religiosa propõe que o cristão leia e confie na Bíblia enquanto uma coleção de livros que se basta por si só, o que reflete um engano, visto que anula a história que a precede e a própria paródia que ela apresenta, com todas as suas ironias e críticas próprias de um tempo nulificado.

Voltando a esse aspecto da máscara, recordamos que as peripécias da narradora anônima de Scliar possuem um caráter de renovação típico da estilização paródica no romance humorístico, pois neste tipo de narrativa, Bakhtin (2010, p.116) citou como uma das particularidades da introdução do plurilinguismo e sua utilização estilística, a inserção de linguagens e perspectivas ideológico-verbais multiformes – “de gêneros, de profissões, de grupos sociais [...] linguagens orientadas e familiares (a linguagem do mexerico, da tagarelice mundana, a linguagem dos servos), etc”. Então, podemos notar que em **A mulher que escreveu a Bíblia** encontramos esse plurilinguismo e variedade estilística evidenciados, por exemplo, no discurso do professor e mais tarde terapeuta de vidas passadas que fala logo no início do livro, a quem associaríamos então uma linguagem própria de docentes ou pessoas mais instruídas; mais tarde, a partir da entrega de uma carta e um consequente discurso da protagonista da obra, reconhecemos uma linguagem enfática, de uma mulher de personalidade forte e à frente do seu tempo, que se utiliza, inclusive da tagarelice

mundana a qual se referiu Bakhtin (2010), embora toda essa tagarelice faça jus a um outro tipo de linguagem, a moderna, com termos muito a frente do tempo em que esta anônima teria vivido, e isso, sem dúvida, também é parte dessa abordagem paródica. Aliás, não só a protagonista se utiliza de tais termos, até as serviçais da corte, como veremos a seguir, possuíam essa linguagem moderna, agressiva e mundana, utilizada também como artifício dessa carnavalização da pureza e mansidão que supostamente deveria existir em um ambiente cristão. “- Que gritaria é essa, porra? Onde é que vocês pensam que estão, cambada de putas? Pensam que o harém é bordel, pagãs de merda?” (SCLIAR, 2010, p. 69)

Valendo-nos da presença da paródia e da carnavalização como elementos primordiais de sustentação ao humor e à ironia existentes na obra de Scliar, voltamos ainda à relação dialógica entre **A mulher que escreveu a Bíblia** e **O Livro de J**, verificando que o autor já citado narra como a javista teria vivido realmente na corte salomônica, como sugeriu Bloom, embora se distancie muitas vezes de detalhes que este autor descreve em sua obra. Na realidade, longe de querer refazer a história bíblica a partir de um discurso que funcione como fórmula exata, a ficção de Scliar faz parte de uma cadeia de pensamentos construídos dialogicamente, cada etapa com suas particularidades e críticas próprias. Por exemplo, a mulher pensada por Moacyr Scliar é realmente da corte, mas diferente da javista de Bloom, não possui laços sanguíneos com Davi, uma vez que pertencia a uma aldeia distante e foi desposada por Salomão. Bloom também não retrata que esta mulher é feia, pelo contrário, por “grande dama”, como ele a descreve, entendemos que a J do primeiro autor está longe da figura cômica e grotesca traçada por Scliar. Ainda para o autor do livro de J, os textos da javista foram editados a partir da transição do reinado de Salomão para seu filho Roboão, que acabou por desintegrar o reino davídico. Assim, percebemos que cada obra possui sua contribuição no grande processo de construção dos diálogos acerca do mito cristão e da origem dos escritos bíblicos, estando estas obras em constante diálogo entre si a partir da memória e consciência discursiva do interlocutor. Outra diferença básica é que o livro da javista corresponde somente ao pentateuco, enquanto na obra de Scliar há menções dos livros de Rute, de Samuel, entre outros.

Em **A mulher que escreveu a Bíblia**, desde o início a narradora possui sua criatividade cerceada pelos membros considerados os sábios da corte. E diferente

da J de Bloom, os textos dela não foram editados, e sim queimados após um incêndio criminoso. O fato é que nem um nem outro texto, de acordo com os desfechos apresentados pelos seus autores, chega até as mãos do leitor em sua forma primitiva, prejudicando a compreensão que os interlocutores de hoje teriam destes escritos.

De fato, estava tudo em chamas, ali. Tudo: os móveis, as roupas. Os meus manuscritos. Toda a história que eu escrevera e toda a minha premonição. Jeová. Adão e Eva. Caim e Abel. Abraão, Isaac e Jacob. Moisés. Saul e Davi. Salomão e o Templo. A rainha de Sabá. O Pai, o Filho, o Espírito Santo. A Mãe. Milagres e maldições, recompensas e castigos, risos e lágrimas, mandamentos, sonhos, visões, profecias. Tudo virando cinza. (SCLIAR, 2010, p.156)

O importante é como a ficção se refaz, construindo-se a partir de elos transtextuais e paródicos, reverenciando ou criticando determinado discurso. Assim, percebemos que a paródia de Scliar possui inúmeras diferenças da obra de Bloom e da própria história bíblica como ela se apresenta nos dias de hoje, sob a rígida e séria ótica da tradição religiosa. No entanto, sua crítica não rebaixa a narrativa de **O Livro de J**, apenas a complementa, dando um aspecto de continuidade da história sob uma perspectiva cômica dos fatos narrados por uma mulher.

1.4 CAMPO SÉRIO-CÔMICO: O HERÓI CARNAVALIZADO

Ao falarmos em paródia, instantaneamente nos lembramos de carnavalização, exposição ao ridículo, ou seja, expressões que já utilizamos

bastante nessa pesquisa e que configuram um rebaixamento de enunciados que geralmente se baseiam na hierarquia, algo solene, sério. No entanto, esses enunciados possuem “a moral subtraída”, por assim dizer, exatamente para que se tornem algo palpável, seja por meio da ironia, da paródia ou de demais recursos que possibilitem o riso.

Para adentrarmos a essa discussão no campo do sério-cômico, utilizaremos principalmente as considerações de Bakhtin, em seu livro **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais (2013a), tratando da representação do carnaval nessas épocas e ressaltando em Rabelais uma peculiaridade significativa presente em sua obra, que até então os estudiosos dos séculos anteriores que se debruçaram ante ela não haviam descoberto. Segundo Bakhtin, a principal qualidade Rabelaisiana é sua ligação com as fontes populares, de onde emergem seu sistema de imagens e sua concepção artística, o que garante a peculiaridade de sua obra.

Ora, a carnavalesco é um recurso que está presente na obra de Scliar e nas obras que o autor parodia, a de Bloom e a própria Bíblia; para que cheguemos ao significado concreto que este recurso possui hoje, é necessário que nos voltemos para o real sentido do carnaval em seu surgimento, que data exatamente a era medieval. Outro quesito de extrema importância é que o cristianismo em si, que também permeia as obras citadas, tende, por excelência, a excluir toda e qualquer enunciação cômica dos seus rituais. Segundo Minois (2003, p. 111):

O monoteísmo estrito exclui o riso do mundo divino. Do que poderia rir um Ser todo-poderoso, perfeito, que basta a si mesmo, sabe tudo, vê tudo e pode tudo? Mesmo sob a forma trinária que lhe deram os teólogos, as três pessoas divinas, perfeitamente idênticas, não têm nenhum motivo de hilaridade. Puro espírito, sem corpo e sem sexo, o trio divino, imutável e imóvel, está eternamente absorvido em sua contemplação.

Consoante à postura solene da igreja em querer silenciar o riso e o burlesco ao longo das épocas, verificamos que este artifício de zombaria humana é ligado ao pecado, uma vez que Deus, em toda sua perfeição, não possuía motivos para rir. No entanto, na era medieval, as camadas desfavorecidas, abandonadas e repletas de necessidades, tomam consciência de sua condição, assim como Adão e Eva, no Jardim do Éden, comem do fruto proibido e passam a ter o conhecimento revelador de suas limitações e até como a narradora de Scliar, que após mirar-se por um descuido em um pequeno espelho de sua irmã, toma consciência de seu status:

“feiúra arcaica, a feiúra ancestral, uma feiúra consolidada pelos anos, pelos milênios, talvez” (SCLIAR, 2010, p. 18) – fatos estes que demonstram a lacunosidade do homem entre o que se é e o que se deveria ser, um mundo oficial que busca ser perfeito sob a ordem de rígidas normas e outro mundo, falho, vulgar, humano, real, em que as pessoas se vêem imperfeitas. “O pecado original é cometido, tudo se desequilibra, e o riso aparece: o diabo é responsável por isso” (MINOIS, 2003, p.112). Assim sendo, é a partir da tomada de consciência que o riso surge como matéria-prima utilizada por figuras decaídas que não se enquadram a um modelo ideal imposto pelas instituições reguladoras presentes na sociedade. A mulher pecadora, a mulher que sente dor, a mulher astuciosa, a mulher feia, enfim, a mulher enquanto revelação de toda desgraça que há por terra desde os primórdios da humanidade, a figura feminina que surge enquanto depósito primeiro do pecado original de acordo com as escrituras bíblicas.

A princípio é relevante lembrarmos o contexto da Idade Média no qual se desenvolve a cultura cômica popular tão presente nas imagens construídas por François Rabelais, o eminente porta-voz dessa tradição na literatura, até os escritores da contemporaneidade. Na civilização em questão vivia-se o poder do clero e a riqueza aristocrática. A igreja detinha o controle sob todos os escritos, era a época dos monges copistas, e o riso na literatura era visto como algo demoníaco. Deus se apresenta em sofrimento, então é mais digno sofrer que sorrir. “O mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época.” (BAKHTIN, 1993, p.3).

Porém, como as revoluções geralmente se iniciam nas camadas mais baixas da sociedade, o povo desse tempo priorizava o riso como forma inclusive de libertar-se daquela realidade de dogmatismo religioso ou eclesiástico, do misticismo ou mesmo da piedade diante das necessidades que enfrentavam. O clero e a nobreza não permitiam o riso literário dentro dos domínios sacros, mas não tinham como controlar a oralidade cômica criada e difundida pelo povo. As formas e manifestações da cultura cômica estavam presentes nas festas carnavalescas, nos ritos e cultos cômicos especiais e nas figuras dos bufões, tolos, gigantes, anões, monstros, palhaços de diversos estilos e categorias, entre muitos outros personagens. Essas manifestações foram divididas por Bakhtin em três categorias:

a) as formas dos ritos e espetáculos; b) as obras cômicas verbais; e c) as diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro.

Na primeira categoria se aborda como os festejos de carnaval ofereciam uma visão de mundo não oficial construído ao lado do mundo oficial. Um segundo mundo, uma segunda vida que criava uma espécie de dualidade do mundo onde se colocava lado a lado o sério e o cômico. O carnaval situava-se na fronteira entre arte e vida, a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação. Os festejos carnavalescos são assim considerados como uma forma concreta, embora provisória, da própria vida, podendo durar até três meses. Portanto, nesse contexto específico, vive-se o carnaval e não simplesmente assiste-o. Essa característica concreta de vivência dos festejos como se fosse realmente a própria vida tem como constituição um desejo recorrente que se perfazia por todo o espírito festivo medieval: o desejo de renovação e de renascimento, a reinante concepção utópica da vida futura, inacabada, aberta e, portanto, cheia de possibilidades.

[...] O homem medieval levava mais ou menos duas vidas: uma oficial, monoliticamente séria e sombria, subordinada à rigorosa ordem hierárquica, impregnada de medo, dogmatismo, devoção e piedade, e outra público-carnavalesca, livre, cheia de riso ambivalente, profanações de tudo o que é sagrado, descidas e indecências do contato familiar com tudo e com todos. E essas duas vidas eram legítimas, porém separadas por rigorosos limites temporais. (BAKHTIN, 2013b, p. 129)

É importante destacar que essa dualidade da vida ocasionada, dentre outras coisas, por certa oposição existente entre o cômico e o sério, não era, de fato, algo negativo, mas transformador, assim como são as paródias do estilo de Moacyr Scliar, que subverte um mundo oficial com o intuito de desvendar a ficção aprisionadora que o engloba, neste caso, ainda por meio de instituições religiosas. A comicidade, representante do riso, opunha-se a toda e qualquer forma de dogmatismo, autoridade e opressão que o sério “oficial” continha, da mesma forma que a protagonista de Scliar, através de sua irreverência e ironia, escapa à seriedade padrão do reino judaico e demonstra, a partir de seu discurso, as inconveniências e contradições sociais ali existentes.

Na Idade Média, o cômico era uma visão de mundo do povo, que desconfiava do que era oficial e opressor e transformava o sério em riso. Desde então as festividades tem sempre uma relação com o tempo. Nas festas oficiais, o

foco era o passado (a completude, a seriedade); nos carnavais, o foco era o futuro (incompletude, a irreverência, o riso).

[...] a festa convertia-se na forma de que se revestia a segunda vida do povo, o qual penetrava temporariamente no reino utópico da universalidade, liberdade, igualdade e abundância. Por outro lado, as festas oficiais da Idade Média – tanto as da Igreja como as do Estado feudal – não arrancavam o povo à ordem existente, não criavam essa segunda vida. Pelo contrário, apenas contribuíam para consagrar, sancionar o regime em vigor, para fortificá-lo. (BAKHTIN, 2013a, p. 8).

As festas oficiais reafirmavam o regime em vigor, consagravam a desigualdade e a supremacia de uns sob outros. Os carnavais, por sua vez, invertiam as posições hierárquicas, tudo isso sob um viés cômico e transformador, possibilitando, ao invés de segregações sociais demarcadas, uma segunda vida com relações verdadeiramente humanas. Esse relacionamento mútuo e igualitário vivido entre as pessoas nas festas, destituído da hierarquização da vida cotidiana, possibilitou o desenvolvimento de uma linguagem carnavalesca típica, caracterizada pelas diversas formas de paródia, degradação e profanação, que, inclusive perdura até hoje através da linguagem, já que os antigos carnavais, da forma como eram festejados, não mais existem. A propósito, e a título de comparação, as paródias na cultura cômica e popular da Idade Média constituem um elemento universal e positivo, uma concepção de mundo, uma filosofia de vida que denigre e regenera, diferentemente, das paródias modernas, mais estreitas e individuais e com aspecto voltado para o literário, embora algumas ainda possuam um elo inquebrantável com a carnavalização antiga, que permanece viva através da literatura.

Todo esse paradigma carnavalesco, que era vivido apenas nos momentos festivos, preparou o “clarão” de consciência que a sociedade vivenciou no Renascimento. Vale salientar aqui, a propósito da tendência concreta das imagens rabelaisianas, que o conceito de carnavalização, que traz em si o princípio do riso e o princípio do baixo material e corporal, de forma concreta, é abstratizado quando a sátira entra em voga - nos séculos posteriores a Rabelais e a partir de seus imitadores - degenerando a imagem complexa da natureza contraditória da dualidade da vida: por exemplo, a negação e a afirmação, a morte e o renascimento, embora possamos verificar que em **A mulher que escreveu a Bíblia** (2010) encontramos diversas dualidades que condizem com essa prática carnavalesca. A principal delas é o sagrado e o profano, que se misturam e se comunicam

constantemente e que, através do humor e de elementos como a sátira e a ironia, dialogam de maneira que os dogmas sejam repensados a partir das colocações de uma narradora que, por sua condição (mulher, feia ainda por cima), a princípio pouco é levada a sério pelos súditos e pelo próprio rei Salomão.

A Idade Média comporta a forma de vida, a visão de mundo da cultura popular, e como Bakhtin reflete em seu texto através de sua exposição engajada e, por que não, apaixonada das manifestações dessa cultura em Rabelais, a riqueza que os elementos carnavalescos possuem. A impressão que temos é que tais elementos dessa cultura só foram vividos, da forma que Bakhtin expõe, por aquele povo, naquela época. Quando, a partir do Renascimento, começa-se a ter uma mudança de perspectiva em torno desses elementos culturais extraoficiais e abre-se a porta da oficialidade com a penetração do riso e de todos os outros princípios na literatura, o processo de evolução e degeneração se inicia.

Em sua obra **Problemas da poética de Dostoiévski**, Bakhtin (1981 apud Reginatto, 2010) apresenta categorias que se encontram em um texto tido como carnavalizado, que seriam:

(a) O livre contato humano: que quebra barreiras hierárquicas, permitindo o livre e franco discurso redimidos nas relações normais entre pessoas; (b) O excêntrico: resultante dessa liberdade entre os homens, em que a excentricidade revela os elementos ocultos de dentro do ser humano; (c) As *méssaliances*: que se referem à expansão desse livre contato familiar para aproximar elementos antes isolados como a sabedoria e a tolice, o claro e o escuro, o alto e o baixo, entre outros; (d) A profanação: demarcada pelas carnavalizações sacrílegas, por exemplo, a paródia de textos bíblicos. (REGINATTO, 2010, p. 50)

Na narrativa de Scliar em estudo, verificamos estes princípios. Nela, a quebra de barreiras hierárquicas se dá em um grau muito menor quando a narradora anônima, uma simples mulher do harém, a mais feia de todas, passa a ter uma relação de profissionalismo com o rei, que a incumbe de construir a história de seu povo da forma como os sábios anciãos nunca fizeram. Na realidade ainda há uma hierarquia e as relações são construídas de maneira subordinativa aos desejos e ordens do monarca, entretanto, um passo foi dado para a regeneração dessa realidade, consequência primeira da carnavalização como ocorria na Idade Média.

Outra categoria apontada por Bakhtin, de acordo com Reginatto (2010), é a excentricidade, que podemos destacar neste romance no fato de uma mulher estar à frente da história, dela ter o controle sobre uma enunciação que revela o caráter

humano de um rei que era visto de forma divinizada pelos seus súditos. Dessa forma, há um rebaixamento de uma figura engrandecida pela tradição oficial, ao passo que a principal excentricidade reside em ser uma mulher a responsável por exercer essa carnavalização religiosa em um cenário social extremamente patriarcal e cristão.

Salomão, o belo Salomão, o altaneiro Salomão, seguramente se sairia melhor do que a enigmática pedra. Quando falavam na sabedoria dele, eu entendia uma sabedoria completa, abrangendo todo o conhecimento e toda a prática da vida; ou seja, para mim, em termos de sexo, ele tinha o curso completo, com especialização, mestrado, doutorado. (SCLIAR, 2010, p. 59)

Assim, vemos a partir desta citação, além da excentricidade dessa mulher que analisa o rei em seu mais íntimo provável pensamento, a aproximação de elementos aparentemente distantes e isolados, como a triunfal sabedoria de Salomão, a qual todos se reportavam, e sua tolice enunciada pela narradora por não convidá-la para partilhar seu leito, tomá-la finalmente como esposa. Muitas dessas *méssaliances*, como expôs Reginatto (2010), são encontradas nesta obra, sendo exatamente as dualidades as quais já nos referimos anteriormente, como o sagrado e o profano, língua culta e língua vulgar, entre outras. E como última categoria, temos a própria profanação tão debatida nesta pesquisa, ou seja, o romance de Scliar possui todos os pré-requisitos apontados por Bakhtin para ser, de fato, uma obra carnavalizada.

Sobre a ironia e a paródia, sabemos que estas comportam um princípio carnavalesco que alude ao espírito renascentista que nascia com os festejos medievais. O ideal transformador persiste. Embora o veículo comunicacional seja outro e a retomada de consciência ocorra de maneira lenta e gradativa, o desejo de mudança se assemelha à comicidade verbal que iniciou esse processo de libertação através do riso. Ora, o próprio desfecho da obra de Scliar estabelece esse ideal de mudança, uma vez que a narradora conclui seus escritos narrando o surgimento de um novo tempo, com outra religião e com o poder do deus impiedoso do Antigo Testamento agora nas mãos de uma trindade, representação esta que introduz no romance citado uma relação com o presente e o futuro, em uma espécie de amarração dos ecos e teias que perfazem o discurso em torno do cristianismo judaico, desde o seu início até os dias atuais. E mais, por meio disso, ela ironiza a atual concepção religiosa cristã que, para a narradora, é uma resposta ativa, uma

regeneração de uma antiga religião que não deu certo, que viu seu poder ruir pelas mãos de um rei desobediente ao seu Deus.

[...] o nascimento de uma nova religião. Nela, o Jeová enigmático, autoritário, seria substituído por um Deus-Pai, todo-poderoso, sim, mas ao mesmo tempo misericordioso. E haveria um Filho, com quem as pessoas poderiam se identificar em sua aflição; esse Filho, sob forma humana, pregaria o amor e a justiça, realizaria milagres, curaria enfermos - eu estava lembrando o desespero de minha amiga Mikol, doente e sem ter a quem recorrer. Naturalmente seria sacrificado pelos representantes do Império e seus cúmplices locais, mas ressurgiria de entre os mortos e ascenderia aos céus. Ah, sim, este Filho teria uma Mãe, uma figura feminina muito diferente da Eva ou mesmo das matriarcas (ou da minha omissa genitora), uma Mãe que seria o símbolo da bondade, uma figura feminina mediante a qual os fiéis poderiam apelar ao Pai e ao Filho. A Trindade se completaria com um Espírito Santo, simbolizado por uma ave - não os corvos com quem Salomão gostava muitas vezes de conversar, mas por um puro e inocente pombo, muito diferente dos pombos do palácio, neles incluídos os portadores de almas penadas. Em vez de um Templo central, com seus custosos sacrifícios, surgiriam milhares de templos, grandes e pequenos, ricos e pobres, onde todos poderiam comparecer sem problemas, sem oferecer sacrifícios; sacerdotes ouviriam as pessoas e absolveriam seus pecados, livrando-as de nossa milenar culpa. O papo de Povo Eleito acabaria, a nova religião procuraria conquistar adeptos entre todos os povos, terminando inclusive com aquela história de se distinguir dos outros pela circuncisão. Diante da amplitude dessa nova religião, a glória de Salomão simplesmente seria eclipsada. (SCLIAR, 2010, p. 151-152)

Então, através de toda essa revelação, a narradora perfaz um caminho de carnavalização do mundo oficial em que ela estava inserida, além de Scliar carnavalizar o discurso cristão: as mentiras e a queda de Salomão, a não obrigatoriedade da circuncisão, o surgimento de novos templos e de outras particularidades divinas que quebrantam o poder do dogma judaico, o qual dita as regras do “mundo oficial”. Ou seja, é construída uma trama que ressalta os enganos e imperfeições dessa doutrina e do próprio ser humano, além de associar um enunciado a outro de forma que o interlocutor compreenda o jogo de significações que estruturam a enunciação que, de acordo com Bakhtin (2009), não pode nunca ser entendida como produto subjetivo ou individual do interlocutor, já que sua compreensão depende de todo o processo comunicativo, de toda a evolução do discurso.

A estrutura da enunciação e da atividade mental a exprimir são de natureza social. A elaboração estilística da enunciação é de natureza sociológica e a própria cadeia verbal, à qual se reduz em última análise a realidade da língua, é social. Cada elo dessa cadeia é

social, assim como toda a dinâmica da sua evolução. (BAKHTIN, 2009, p. 126)

Já sobre a complexa natureza do riso carnavalesco, as características essenciais do riso apontadas por Bakhtin entram em contato com o espírito festivo engendrado na cultura popular. A visão não individualista, o tom alegre e positivo, a franqueza da praça pública, constituem, dentre outros aspectos, a grande diferença com o princípio moderno do cômico risível. Outras características inerentes ao riso podem ser assim enumeradas: princípio risível relacionado a obscenidades ligadas ao baixo material e corporal, renovação, alegre relativismo, caráter popular (patrimônio do povo), universal (atinge a todas as coisas e pessoas), ambivalente (alegre e cheio de alvoroço, ao mesmo tempo, que é burlador e sarcástico, e ainda mais, escarnece dos próprios burladores). Ou seja, a natureza complexa do riso carnavalesco consiste justamente em certa ambivalência inerente à sua composição, então há a presença de sentimentos e manifestações conflitantes entre si, como podemos verificar também na obra de Scliar.

Vejamos, relacionada ao baixo material e corporal, temos a fixação da narradora em detalhar suas aventuras e fantasias sexuais, bem como a de todos à sua volta, e não somente isso, mas também, o uso de expressões vulgares em uma cidade que é tida como marco de toda santidade para o cristianismo. Assim sendo, é o espírito jocosos da contradição que dá inacabamento, incompletude a todo e qualquer elemento ligado ao baixo material e corporal, faz parte dessa complexidade do riso. Então, a partir da ideia de não-individualidade, da ideia mesma de grande “corpo”, compreendemos todas essas características que Bakhtin elabora em torno do riso carnavalesco e que persiste na literatura moderna através de uma linguagem chula que remonta à fala herética da praça. A protagonista de Scliar, por exemplo, apesar de pertencer a um período de judaísmo arcaico, possui um vocabulário jocosos e paródico que remete a contextos atuais. Sua fealdade e outras tantas questões biológicas e realistas do ser humano aludem a um discurso carnavalizado.

Risinhos, a princípio risinhos; logo, cacarejos, gargalhadas – deboche escarrado, total desrespeito; solidariedade, çavasansdire, nenhuma. Olhe só esse bagulho, essa aí não foi parida, foi cagada, se eu sofresse do coração já teria morrido – e por aí fora. (SCLIAR, 2010, p. 43)

Por conseguinte, seguindo os moldes do carnaval da Idade Média, a literatura moderna apresenta personagens que não se excluem do mundo em

evolução, uma vez que o riso pode ser entendido como um lugar patrimônio do povo, que aponta para um futuro ainda incompleto. Nas ocasiões festivas do carnaval todos eram iguais, com máscaras ou não, indivíduos normalmente separados pela condição social ou pela situação familiar interagiam através de uma forma de contato livre, repleto de alternâncias e renovações; assim também, no uso da comédia e da paródia, há essa universalização do riso. Todos são alvo de deboche, inclusive Deus, mas é nesse deboche que há o princípio da renovação, da mudança, também como os próprios judeus o concebem: o humor judaico como veremos adiante.

Já das obras cômicas verbais, segunda categoria de manifestação apresentada por Bakhtin, apreendemos a concepção carnavalesca do mundo diante das diversas formas de literatura cômica popular. Algumas obras da literatura latina ou vulgar, paródica ou semiparódica, travestiam em um espírito carnavalesco elementos do culto e do dogma religioso, é o que se denomina de paródia sacra, onde surgem dúplices paródicos de todos os elementos do culto e do dogma religioso. “Nessa literatura, o riso era ambivalente e festivo. Por sua vez, essa literatura era uma literatura festiva e recreativa, típica da Idade Média.” (BAKHTIN, 1993, p.11). O que nos faz perceber que ironizar e carnavalizar elementos sacros, assim como o faz Bloom e Scliar, não é característica específica da literatura contemporânea, todavia as intenções se reformulam de acordo com os contextos.

Existiam também outras variedades dessa literatura: as disputas, os diálogos, as crônicas, tudo escrito sob um viés paródico por autores com o mais elevado nível de instrução, “eram os ecos do riso dos carnavais públicos que repercutiam dentro dos muros dos mosteiros, universidades e colégios” (BAKHTIN, 1993, p. 13). A propósito, os autores das ditas paródias sacras eram religiosos igualmente de alto nível intelectual. Neste sentido, é importante ressaltar que a influência da concepção carnavalesca do mundo fazia com que homens da alta sociedade renegassem, de certo modo, sua condição social para que então pudessem contemplar o mundo de uma perspectiva realmente cômica e carnavalesca.

Bakhtin lembra que a literatura cômica medieval se desenvolveu durante todo o milênio, inclusive destacando que alguns consideram que tenha se iniciado na Antiguidade Cristã, tendo seu apogeu durante o Renascimento. A literatura

cômica em língua vulgar também tinha seu espaço, mas o que dominava eram as paródias e travestis laicos que escarneciam do regime feudal e sua epopeia heroica. Os gêneros e obras ainda estão ligados com o carnaval da praça pública, e eis que surge a dramaturgia cômica medieval.

A terceira e última categoria de manifestação cômica popular apresentada por Bakhtin são as diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro. Como já exposto, durante o carnaval desenvolveu-se uma nova forma de comunicação, possibilitada pelo contato estabelecido entre as pessoas que aboliam provisoriamente as diferenças e barreiras hierárquicas e as regras e tabus vigentes na cotidianidade. Esse novo contato familiar comunicativo produziu novas formas linguísticas: gêneros inéditos, mudanças de sentido, entre tantas outras.

O elemento essencial desse contato familiar na Idade Média, que inclusive falta à modernidade, é o caráter universal, o clima de festa, a ideia utópica, a concepção profunda de mundo. Um está muito longe do outro. “Em geral, ao dar hoje em dia um conteúdo cotidiano a certas formas do carnaval, embora se mantenha o seu aspecto exterior, chega-se a perder o seu sentido interno profundo” (Bakhtin, 2013a, p.14).

As grosserias (expressões e palavras injuriosas), os juramentos e as obscenidades caracterizam, de fato, essa linguagem familiar da praça pública. Esses fenômenos verbais transformados pela atmosfera do carnaval exerceram uma poderosa influência sobre Rabelais, e agora sobre Scliar, já que este pertence a uma tradição que ri de seu próprio povo, de acordo com todo um histórico ligado à carnavalização no sentido bakhtiniano do termo. Até as grosserias blasfematórias dirigidas às divindades, sendo elas elemento necessário dos cultos cômicos mais antigos, prevaleceram em **A mulher que escreveu a Bíblia** (2010). E o sentido principal dessas blasfêmias, é que, embora mortifiquem e degradem, ao mesmo tempo, têm um caráter de regeneração e renovação de hábitos e ideologias, como de fato aconteceu no desfecho de **A mulher que escreveu a Bíblia**: após tantas contestações degradantes a respeito do reinado de Salomão e da religião como um todo, eis que surge uma nova religião que anula o Deus impiedoso do antigo testamento.

Para Bakhtin (2013a, p. 15), “os palavrões contribuíam para a criação de uma atmosfera de liberdade, e do aspecto cômico secundário do mundo”,

considerando ainda que, para o autor em questão, as grosserias são um gênero verbal particular que faz parte da linguagem familiar, afirmação esta que explica muito a respeito do intuito de Scliar em criar uma narradora que se utiliza de blasfêmias diversas para ironizar o modelo social vigente e libertar-se ao menos no âmbito discursivo. Além disso, as blasfêmias modernas da obra em análise divergem das blasfêmias medievais no fato de não serem homogêneas e de não possuírem caráter encantatório, muito pelo contrário, as grosserias e o palavreado chulo possuem um caráter irônico e sarcástico em transferir injúrias modernas para um discurso antigo e que se pretendia santo, uma vez que é escrito/proferido pela encarregada de escrever a história do povo hebreu e da cidade do templo, Jerusalém.

Aquilo me deu tremenda raiva. Vontade eu tinha de agredi-lo, de cair em cima dele a tapas, gritando: estragaste tudo, seu merda, pensas que és sábio mas não és sábio porra nenhuma, não passas de um cara burro e vulgar. Mas eu não podia fazer isso. Ele era o rei e eu a obediente esposa, mais uma obediente esposa. Num gesto brusco, arranquei o véu e expus minha cara. (SCLIAR, 2010, p. 51)

É importante sabermos que, até chegar a nós como se apresenta o recurso da carnavalização, essa concepção de mundo “e o seu sistema de imagens grotescas continuam vivendo e transmitindo-se unicamente na tradição literária” (BAKHTIN, 2013a, p.30). A visão de mundo carnavalesco começa a transformar-se em simples humor festivo, no que diz respeito ao entendimento das camadas populares sobre este movimento, que agora se distancia totalmente de sua vertente. Diante de todas essas considerações históricas a respeito do riso carnavalesco e de seu caráter de mudança através da ridicularização de personagens engrandecidos, segundo a hierarquia vigente, descobrimos a ligação que a obra **A mulher que escreveu a Bíblia** possui com esse contexto, já que a narrativa transcende a sacralidade imposta pelo cristianismo à Bíblia, e desvela a literariedade desta coleção de livros que se convencionou não questionar, por ser “sacrossanta” e, portanto, intocável.

Na realidade, Scliar segue a mesma linha de **O livro de J** (1992) quando apresenta uma mulher irônica que escreve o livro sagrado do cristianismo de maneira jocosa. Parodiando a ideia de Bloom sobre esta integrante da corte salomônica, escritora de narrativas as quais se perderam de seu tempo a partir de edições que manipularam o seu sentido primeiro, nosso autor apresenta, de forma

carnavalizada, o cotidiano da mulher que escreveu a Bíblia. Scliar não mostra somente uma nova versão do ato criativo que envolveu a produção dos textos bíblicos, mas também as contestações de uma autora inconformada com ficções incompatíveis com a realidade que lhe era imposta pelos “sábios” anciãos, que ditavam o que deveria ou não ser escrito. Além do mais, a própria persona dessa narradora anônima era por si só uma carnavalização. Sua fealdade, seu vocabulário, suas convicções, tudo contribui para a criação de um personagem que vai contra o padrão da época, se apropriando de todos os recursos possíveis para efetivar uma mudança revolucionária, resultando em uma escrita irônica que com o decorrer do tempo é ressignificada, ganhando tom sério e religioso.

[...] na dimensão da vida popular e carnavalesca, onde encontra, por assim dizer, o seu habitat natural, a máscara não deixa de se associar à imagem do homem inacabado e em incessante transformação de identidade, imagem herdada pelo romance em sua pretensão de retratar a contemporaneidade aberta e inconclusa e sobremaneira o indivíduo em seu permanente porvir. (TEIXEIRA, 2006, p. 27)

Desta forma, Scliar concebe esse escritor/narrador(a) que encontra na transformação, obtida através da carnavalização, como a explicamos até aqui, uma imagem de um ou vários autores inacabados, sujeitos que contribuem com a formação de novos signos repassados aos seus interlocutores, em um constante ciclo de mutação identitária e construção discursiva. Estamos mencionando então o autor/autora, ou mesmo vários autores, que povoaram o imaginário coletivo desde o início do mito cristão, que foi revestido por signos diversos ao longo de épocas e culturas distintas, e se adequando a todos eles de acordo com a necessidade de cada grupo social. Assim, temos um discurso bíblico que serve a interesses variados, um discurso parodiado que cumpriu seu principal objetivo: a transformação que acontece através da ironia e do humor de um corpo social que luta por mudança e que está em constante movimento.

2 A IRONIA EM EVIDÊNCIA

2.1 O DISCURSO IRÔNICO ENQUANTO MANIFESTAÇÃO HUMORÍSTICA

É certo que o discurso irônico possui diferentes abordagens teóricas das mais diversas áreas procurando por uma melhor definição do termo e deste processo que se faz tão complexo mediante a estruturação linguístico-discursiva que engloba. No entanto, nos delimitamos a abordar a ironia e suas facetas interdisciplinares pelo viés da linguagem e da interação verbal enquanto forma de comunicação repleta de intenções. Pois, como disse Brait (2008, p. 25), “há somente a linguagem para estabelecer as relações entre o homem e o mundo, e entre os homens”. Para que tratemos a ironia enquanto conjunção de discursos, ou como forma particular de interdiscurso, ainda nos valendo das considerações do autor citado, é preciso que a imaginemos enquanto manifestação específica do humor, categoria que, por si só, possui uma vasta dimensão teórica advinda, como vimos, do riso expressado principalmente pelas camadas sociais mais baixas na Era Medieval e seus carnavais.

Além disso, se considerarmos o humor, através da ótica psicanalítica de Freud (1969), como um fenômeno social capaz de libertar o indivíduo dos padrões e tensões impostas pela sociedade, veremos que sua função é “driblar a censura repressora” (MALISKA; SOUZA, 2012, p. 2) possibilitando que haja espaço para a subversão, entendida como a desestabilização de um pensamento, uma moral, doutrina ou qualquer sistema coercivo que pertença à ordem estabelecida pela sociedade vigente (muitas vezes determinada por poucos) e que desagrade determinado grupo. Assim, ao passo que há um sistema social repressivo que imputa normas de conduta que teoricamente deveriam ser seguidas por todos, há também espaço para a subversão como contrarresposta ativa ao que é considerado “correto” por uma maioria.

Diante destas colocações, um sujeito transgressor, inconformado com as tensões impostas pelas leis morais, se mune de estratégias discursivas que podem ser manifestadas através do cômico e do risível, e claro, da ironia, que se apresenta no cenário linguístico como um processo discursivo capaz de figurar em qualquer tipo de texto. Sobre isto afirma Brait (2008, p. 14):

A ironia, seu efeito humorado, tanto pode revelar-se via um chiste, uma anedota, uma página literária, um desenho caricatural, uma conversa descontraída ou uma discussão acirrada, espaços ‘institucionalizados’ para o aparecimento de discursos de humor, quanto em outros, como a primeira página de um jornal sério e que não tem por objetivo divertir seus leitores.

Em nossa pesquisa, o que nos interessa é a ironia presente no romance de Scliar, **A mulher que escreveu a Bíblia** (2010), e na própria narrativa bíblica, sendo ambos os enunciados, paródias de outros discursos, como pudemos verificar. Na maioria dos dicionários de língua portuguesa, a ironia é definida como um modo de se dizer o contrário do que se pensa ou sente, o que caracteriza uma definição simplista, mas não errônea, considerando que a ironia se percebe através de argumentos aparentemente ambíguos de um emissor que deseja que seu interlocutor atente para sua contrariedade em relação aos fatos e situações que aborda, a exemplo da própria narradora de Scliar, que ridiculariza a figura do rei Salomão, caracterizando a utilização de uma ironia satírica.

Além disso, podemos verificar muitas outras ironias intrínsecas ao romance, como o fato de uma mulher conseguir escrever o que nenhum ancião da corte conseguiu: a Bíblia, a história do povo hebreu; também acompanhamos através do discurso dessa narradora anônima, a triste história da vida das mulheres em um harém, sendo elas subjugadas e aprisionadas para atender aos tratados feitos entre os patriarcas de suas famílias e o rei, situação que pode ser compreendida como um tipo de ironia trágica que demonstra a realidade de uma mulher forte, de personalidade, mas que permanece sujeita às ordens de seu pai e, mais tarde, de seu esposo. “O casamento, como dizia a carta, era uma aliança política – e com o rei era a coisa que todo chefe tribal almejava” (SCLIAR, 2010, p. 35).

O próprio título da obra de Scliar, **A mulher que escreveu a Bíblia**, pode ser visto como uma transgressão, uma vez que a sociedade cristã judaica abomina essa teoria e defende que os livros bíblicos foram escritos por homens portadores de uma iluminação divina que os ajudava a escrever, uma espécie de inspiração concedida por Deus. Outro ponto chave dessa transgressão em toda narrativa é exatamente subverter o que já estava consagrado pelo imaginário coletivo, interpretando de forma irônica o comportamento não só de Salomão, mas também, e, principalmente, do próprio Deus. Algo muito semelhante à carnavalização como acontecia na Idade Média, na qual ria-se da igreja e seus dogmas.

Através de nosso percurso teórico pautado nas ideias de Mikhail Bakhtin, verificamos que essa ironia, como já dissemos, é proveniente das transformações sofridas pelo riso ao longo das épocas. De início, na era medieval, temos o riso enquanto manifestação não oficial, ligado somente às tradições cômicas populares,

estando totalmente alheio à literatura, que até então era controlada pelas grandes instâncias – o clero e a nobreza. É somente com o Renascimento que essa realidade se modifica e o riso passa a fazer parte de um universo literário que possuía uma ideologia superior, com autores como Rabelais, Cervantes, Bocaccio e Shakespeare. Então é a partir daí que o riso passa a fazer parte também do oficial e traduz diversas concepções, de acordo com a significação pretendida pelo autor que dele se utiliza. “O riso possui uma significação regeneradora, positiva e criadora, tornando-se a expressão da consciência nova, livre, crítica e histórica da época.” (REGINATTO, 2010, p. 49).

Porém, após esse momento, nos séculos XVII e XVIII, filósofos racionalistas passam a considerar a literatura ligada ao riso como um gênero inferior. Mais uma vez, o tom sério autoritário se concretiza como cultura oficial. O riso sobrevive, no entanto, através de gêneros como a comédia, a sátira, a fábula e o romance. E como forma de reação a isso, eis que surge o Romantismo, no século XIX, retomando a cultura cômica e o grotesco medieval. “É preciso reconhecer que o Romantismo fez um descobrimento positivo, de considerável importância: o descobrimento do indivíduo subjetivo, profundo, íntimo, complexo e inesgotável.” (BAKHTIN, 2013a, p. 38).

De acordo com o pensamento bakhtiniano, embora esse *caráter infinito interior* do indivíduo pareça distante do grotesco difundido a priori na Idade Média e no Renascimento, que tinha como característica principal ser público e universal, o que lhes aproxima é o ímpeto de mostrar o indivíduo livre de dogmatismos ou de qualquer caráter acabado e limitado. Ou seja, o ato de descrever o homem enquanto ser passível de erros, em sua imperfeição e seus sentimentos conturbados, aproxima o romance do método grotesco em um exercício discursivo irônico no qual o indivíduo liberta-se para assumir um ponto de vista que ele não assumiria em outras circunstâncias.

Sobre o grotesco romântico, Bakhtin afirma (2013a, p. 33):

Representou, em certo sentido, uma reação contra os cânones da época clássica e do século XVIII, responsáveis por tendências de uma seriedade unilateral e limitada: racionalismo sentencioso e estreito, autoritarismo do Estado e da lógica formal, aspiração ao perfeito, completo e unívoco, didatismo e utilitarismo dos filósofos iluministas, otimismo ingênuo ou banal, etc.

Para o autor, quem iniciou essa nova fase de desenvolvimento do grotesco na literatura mundial foi o escritor irlandês Laurence Sterne, com o romance **A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy**. E nesse momento o riso deixa de ser jocoso e alegre, passando a uma forma de humor, ironia ou sarcasmo. “[...] o riso subsiste; não desaparece nem é excluído como nas obras “sérias”; mas no grotesco romântico o riso se atenua” (Bakhtin, 2013a, p. 33). Um bom exemplo disso é a obra **Rondas Noturnas**, de Bonawentura (pseudônimo de autor desconhecido), na qual Bakhtin (2013a, p. 34) explica:

[...] o riso foi enviado à terra pelo diabo, apareceu aos homens com a máscara da alegria e eles o acolheram com agrado. No entanto, mais tarde, o riso tira a máscara alegre e começa a refletir sobre o mundo e os homens com a crueldade da sátira.

É com essa queda da máscara festiva que surge a ironia e o sarcasmo com o intuito de descortinar os problemas sociais debatidos através da literatura. As imagens do material e corporal, no grotesco romântico, são revestidas pelo temor e associadas à inferiorização do homem, coisa que não ocorria no grotesco medieval, no qual a carnavalização era representada pelo terrível, vencido pelo riso que colocava todos em um estado de igualdade. O medo era transformado em bobagem alegre.

Já na época moderna da literatura, após essa perspectiva romântica, o cômico e a ironia passam a ser mais valorizados e adquirem um sentido filosófico. Diante disso, percebemos na obra de Scliar características que aludem à carnavalização teorizada por Bakhtin, como a representação do mundo às avessas, a contravenção à ordem religiosa e a ressignificação de dicotomias como o sagrado e o profano, o sublime e o vulgar, entre outras que figuram no romance **A mulher que escreveu a Bíblia** (2010) e podem ser exemplificadas através dos discursos da narradora anônima que, mesmo possuindo uma consciência crítica elevada a respeito das incoerências que se passam no universo patriarcal e religioso em que está inserida, se utiliza de uma enunciação vulgar que profaniza figuras divinizadas, como o rei Salomão, o qual se dizia que falava com pássaros e tinha outros poderes concedidos por Deus.

É preciso que atentemos ainda para a relação dialógica proposta por Bakhtin e tão presente em discursos tidos como paródicos e irônicos, uma vez que, para que se perceba esses recursos, é necessário que o interlocutor possua uma bagagem

linguístico-cultural que lhe permita dialogar com o outro propondo novos valores, sem que os anteriores sejam dissipados.

A ironia, por sua vez, requer do leitor tripla competência: linguística, retórica e ideológica. A competência linguística se baseia no fato de que o leitor tem de entender o que está implícito. A competência retórica (ou genérica) pressupõe que o leitor tenha conhecimento das normas retóricas e literárias para que possa perceber o afastamento das mesmas. A competência ideológica, a mais complexa das três, requer do leitor, tanto para perceber a paródia como a ironia, capacidade e treino a fim de compreender um conjunto de valores sociais e culturais institucionalizados, os quais serão transgredidos. (REGINATTO, 2010, p. 51)

Então essa transgressão de valores sociais e culturais só é percebida através de um exercício de transtextualidade, como a concebeu Genette (2010), ou seja, uma compreensão acerca da transcendência textual que envolve o assunto ou tema que está sendo ironizado pelo enunciador do discurso, posto que a ironia “pode variar conforme o lugar onde ocorre, o contexto no qual está inserida, de acordo com os participantes do ato comunicativo, com a época em que se dá etc.” (OLIVEIRA, 2006, p. 13)

Assim, a ironia é um fenômeno criador de múltiplos sentidos que são construídos a partir da junção da estratégia do enunciador com a observação analítica de quem “recebe” esta enunciação, seja este sujeito chamado de receptor, interlocutor, leitor ou qualquer outra definição teórica existente. O fato é que, como afirmou Brait (2008), há um *efeito de sentido* que, enquanto explicação conceitual é pertinente tanto na produção, quanto na recepção de um discurso que representa muito mais que uma mera manifestação de linguagem. Há, nessas construções irônicas, na maioria das vezes humorísticas, um “deslindamento de valores sociais, culturais, morais ou de qualquer outra espécie” que, “parece fazer parte da natureza significativa do humor” (BRAIT, 2008, p.15), pois como enfatizou o autor, estas expressões e construções linguístico-discursivas de caráter irônico podem ajudar a revelar aspectos culturais de dada sociedade, como agressões encobertas por discursos oficiais, além de poderem também corroborar ainda mais com determinados preconceitos já instaurados.

[...] a ironia é surpreendida como procedimento intertextual, interdiscursivo, sendo considerada, portanto, como um processo de meta-referencialização, de estruturação do fragmentário, que, como organização de recursos significantes, pode provocar efeitos de sentido como a dessacralização do discurso oficial ou o desmascaramento de uma pretensa objetividade em discursos tidos

como neutros. Em outras palavras, a ironia será considerada como estratégia de linguagem que, participando da constituição do discurso como fato histórico e social, mobiliza diferentes vozes, instaura a polifonia, ainda que essa polifonia não signifique, necessariamente, a democratização dos valores veiculados ou criados. (BRAIT, 2008, p. 16)

Se analisarmos esta afirmação da linguista Beth Brait (2008) através da teoria filosófica de Bakhtin sobre o dialogismo, inferimos que estes procedimentos citados fazem parte da imensa cadeia dialógica produzida através do fenômeno social da interação verbal, realizada a partir de enunciações que constituem a *realidade fundamental da língua*. Assim, pensando nos variados sentidos que a ironia pode provocar, como já afirmamos anteriormente, esse fenômeno impulsiona a proliferação de variadas vozes, seja para concordar ou discordar do que é enunciado. Em **A mulher que escreveu a Bíblia** (2010) vemos que o humor irônico evidenciado na narrativa de Scliar diligencia um debate em torno dos escritos bíblicos e sua oficialidade, uma ficção que, querendo ou não, contesta a formação discursiva do mito judaico cristão e subverte as normas religiosas e o caráter intocável do protagonista da Bíblia: Deus.

Diante disso, vemos que a ironia é a categoria estruturadora do romance em questão, situação que até pouco tempo atrás era difícil de ser imaginada, pois como afirma Brait (2008, p. 17), o processo irônico era geralmente abordado nos limites de uma frase ou em partes fragmentadas de um texto, realidade que tem se modificado a partir de uma literatura contemporânea que se utiliza constantemente do humor e suas interfaces, como a ironia e a sátira.

Parece possível, a partir do instrumental oferecido por algumas linhas de análise do discurso, flagrar a ironia como categoria estruturadora do texto, cuja forma de construção denuncia um ponto de vista, uma argumentação indireta, que conta com a perspicácia do destinatário para concretizar-se como significação. (BRAIT, 2008, p. 17)

Não podemos apontar uma significação única e estagnada para a narrativa de Scliar, uma vez que a teia de sentidos se faz através de uma interpretação subjetiva (que é, na realidade, de natureza social, pois como enfatizou Bakhtin (2009), não existe fora de um contexto social próprio a cada interlocutor), que somada a tantas outras interpretações, faz proliferar um eco de variadas vozes que dialogam entre si sem hierarquia. Ou seja, não há uma interpretação correta ou errada a respeito das pretensões discursivas do enunciador, mas tão somente uma

construção dialógica formada a partir das interpretações feitas a respeito da bíblia e das possíveis histórias que possam ter se desenrolado junto com o desenvolvimento do judaísmo mundo afora.

São muitos os mecanismos produtores da ironia como fenômeno da linguagem, assim como também são muitas as abordagens teóricas realizadas ao longo do tempo com o intuito de melhor definir esse processo. Frente à diversidade de interpelações filosóficas, percebemos uma grande contribuição dessa área para o estudo discursivo contemporâneo, que aborda a ironia de forma mais interdisciplinar possível. Para compreendermos as polêmicas em torno do discurso irônico, precisamos conhecer a tradição e a história do termo, começando pela obra de Aristóteles, que em diversos momentos se volta para o cômico e para a ironia.

De acordo com as ideias desse filósofo, a ironia possui um sentido relacionado à atitude do sujeito. Assim, para a análise do processo irônico se levava em conta os traços de personalidade do produtor do discurso ou um possível aspecto moral do procedimento irônico, como bem pontuou Brait (2008, p. 26). Este aspecto possuía um caráter inaugural e foi aproveitado por Sócrates a partir da perspectiva enunciativa em articular as concepções de atitude e construção verbal.

Então em Sócrates essa abordagem muda um pouco de figura e o processo irônico é agora priorizado através de um diálogo, diante disso esse padrão discursivo se estabelece com a definição de “ironia socrática”.

Por meio de um jogo de perguntas e respostas, Sócrates vai minando as teses de seus interlocutores, como se pode observar na principal fonte de ironia socrática que são os diálogos de Platão, já que Sócrates nunca escreveu. (BRAIT, 2008, p. 26)

A partir de Sócrates e de Platão enquanto autor dos textos-fonte da tal ironia socrática, a ironia passa a ser vista como construção de discurso, superando a ideia de atitude e dando margem para a concepção de ironia como a identificamos hoje, enquanto linguagem que se origina a partir do cruzamento de enunciações, enunciados e locutores, constatação esta feita por Brait (2008), seguindo a orientação bakhtiniana de que o fenômeno social da interação verbal é um processo ininterrupto, de natureza social e ideológica. O que aponta à enunciação como estrutura socioideológica que se modifica e se constrói a partir de pequenas variações nas relações sociais e, conseqüentemente, reformula, aos poucos, a linguagem como um todo.

Temos ainda, nesse âmbito filosófico, o conceito romântico de ironia, que se estabelece a partir das ideias de Friedrich von Schlegel (1772-1829). É com este autor que a filosofia se une à literatura e à arte.

[...] a ironia romântica pode ser traduzida como “o meio que a arte tem para se auto-representar”, como articulação entre filosofia e arte, poesia e filosofia, na medida em que não estabelece fronteiras entre princípio filosófico e estilo literário. (BRAIT, 2008, p. 34)

Vemos nestes aspectos citados que o processo irônico desse determinado período caracteriza traços essenciais para a literatura e a filosofia, como a ideia de contradição, duplicidade, distanciamento do discurso (quem fala profere um discurso querendo enfatizar outro), e, como conclui Brait (2008, p. 34), “a expectativa da existência de um leitor capaz de captar a ambiguidade propositalmente contraditória desse discurso”. Além disso, essa ironia romântica se volta para uma dinâmica do Eu, algo que Schlegel foi buscar na aplicação das ideias de Fichte à arte. Ou seja, a ironia romântica já traz em si um modelo estrutural seguido, em partes, pela contemporaneidade. É claro que há problematizações levantadas pela linguística e áreas afins a respeito dessas concepções, como por exemplo, a fusão representada pela ironia entre princípio filosófico e estilo literário, quando a perspectiva discursivo-enunciativa parece restringir o conceito de ironia ao âmbito artístico-intelectual, esquecendo ou negando sua presença nos discursos de natureza informativa ou crítica, de teor objetivo, diferente do que se encontra nas ficções e narrativas literárias.

Ainda nesta perspectiva filosófica temos a crítica que Hegel (apud Brait, 2008) faz à noção de ironia romântica traçada por Schlegel. Para o autor, esta concepção é concentrada em aforismos feitos a partir de uma *subjetividade sem freios*, uma forma de demarcar uma originalidade que não se sustenta, visto que essa dinâmica do Eu está fadada ao abstrato, a aparências que não passam ao objeto uma realidade palpável. Não é nossa intenção nesta pesquisa fazer uma abordagem complexa sobre como a ironia é vista pela filosofia, com suas longas discussões sobre a arbitrariedade presente nesse Eu, mas tão somente apresentar algumas dessas dimensões ideológicas, sociais, culturais e históricas para que se perceba como a ironia se constitui enquanto discurso.

Por conseguinte, as concepções de ironia socrática e ironia romântica influenciaram muitos outros filósofos, a exemplo do dinamarquês Kierkegaard que,

segundo Brait (2008), de certa forma, reinstaura o conceito de ironia socrática, já que por meio de uma releitura, concebe o processo irônico como uma postura do escritor que produziu determinado tipo de literatura. Há, ainda, Henri Bergson, filósofo francês que utilizou o conceito de *interferências de série de transposição* como mecanismos utilizados em formas cômicas para estabelecer uma ponte entre o ponto de vista filosófico e o linguístico-discursivo que consistia em demonstrar uma ironia verbal, na qual estavam presentes dois sistemas de ideias, numa mesma frase. A transposição seria o ato de transpor uma expressão de uma ideia para outra. Assim, as interferências de série são significações diferentes que se superpõem independentemente uma da outra, acarretando variações de sentido e formações discursivas distintas.

[...] tanto de uma perspectiva linguística, que concebe a ironia como uma construção de linguagem, quanto de uma perspectiva filosófica, que a vê como uma atitude, como marca de personalidade, como postura estético-filosófica, o elemento que está no centro dos dois caminhos é o processo de enunciação, embora concebido de formas inteiramente diversas. (BRAIT, 2008, p. 41)

Desta maneira, a partir de tantas abordagens filosóficas apresentadas por Brait (2008), vemos que o processo de enunciação do discurso irônico segue seu rumo através de perspectivas distintas, mas que constantemente dialogam entre si tendo como referência a ironia como arte de persuadir. “[...] como discurso que pode servir tanto ao trágico quanto ao cômico, como elemento estruturador de uma conversação” (BRAIT, 2008, p. 54). Assim sendo, como apontou George Palantes (1990 apud MINOIS, 2003, p. 567), na ironia, o eu está em perpétua contradição: “ele ri de si mesmo, de sua própria incerteza, de seu próprio nada”, construindo um percurso linguístico discursivo que prioriza o absurdo como configuração latente do humor.

Neste cenário, a intertextualidade e a interdiscursividade das quais fala Brait (2008), geralmente estão articuladas com a ironia para auxiliar na estruturação do discurso literário, este por sua vez demonstra uma força de ruptura com estilos anteriores.

A intertextualidade, que pode ser uma das denominações para algumas formas de discurso reportado, assume nesses discursos uma função crítica, quer para estabelecer um perfil de vítima, do alvo a ser atingido, quer para assinalar pólos de abertura. (BRAIT, 2008, p. 72)

No lugar do conceito de intertextualidade, abordado por Brait, nos utilizamos aqui do dialogismo bakhtiniano como forma de abranger, além dessa simples relação entre textos, também a transcendência discursiva presente na narrativa de Moacyr Scliar, que é nosso objeto de estudo. Nesta obra, percebemos que o alvo a ser atingido é a relação judaica cristã com os textos bíblicos. **A mulher que escreveu a Bíblia** (2010), a partir de sua proximidade com **O livro de J** (1992), de Harold Bloom, assume a função crítica e irônica de questionar a relação do judeu com os escritos bíblicos, interpelar a fé em um Deus tão contraditório quanto o próprio processo irônico utilizado na ficção. Aliás, detalhe que é muito significativo, considerando que a ironia como forma manifesta do humor já está presente no **Tanakh**, ideia que defendemos a partir do momento que consideramos este conjunto de textos enquanto discursos paródicos.

2.2 O RISO NO SAGRADO

Como já dissemos anteriormente, o riso sempre foi considerado pelo cristianismo como um recurso pecaminoso que ia contra a moral e os dogmas

estabelecidos pelas instituições religiosas desde a era medieval. Afinal, Deus não sorri, e segundo Minois (2003, p. 112), “nenhum defeito, nenhum desejo, nenhuma fealdade, nenhum mal: o riso não tem lugar no jardim do Éden”, o que acentua a ironia presente na obra de Scliar e na própria Torá, visto que a principal característica da protagonista de **A mulher que escreveu a Bíblia** é ser feia; e esta feia da ficção de Scliar é associada à javista de Bloom, que tinha como principal característica a ironia para tratar de um Deus e de profetas que se achavam “os donos da situação”.

Na verdade, as mulheres (incluindo a autora J) ditavam a forma como a vida era encenada, e isto se tratando da história do povo hebreu, que, até os dias de hoje, dita o cânon a ser seguido pelos cristãos. É importante lembrar que estamos nos referindo à questão literária, como a mulher é percebida através dos enunciados dispostos nas obras selecionadas, como o riso permeia uma tradição patriarcal que se funde ora na bênção de um único Deus ora na tríade santa (pai, filho e espírito santo), todos os homens, narrados em livros bíblicos também por escritores homens, isto de acordo com o cânone religioso.

Então, a indumentária cômica que reveste o mito religioso tem início, ainda segundo Minois (2003), quando o homem peca e come do fruto proibido, tomando consciência de suas limitações. Desta forma, é esse o motivo do riso estar ligado ao pecado, pois antes dele, em um mundo perfeito, não havia justificativa para o deboche.

É a desforra do diabo que revela ao homem que ele não é nada, que não deve seu ser a si mesmo, que é dependente e que não pode nada, que é grotesco em um universo grotesco. Agora pode-se rir. Há de quê: rir do outro, desse fantoche ridículo, nu, que tem um sexo, que peida e arrotta, que defeca, que se fere, que cai, que se engana, que se prejudica, que se torna feio, que envelhece e que morre - um ser humano, bolas!, uma criatura decaída. (MILES, 2003, p. 112)

Doravante, o riso se apresenta como marca do pecado e da desobediência a Deus, visto que é através deste recurso que o homem busca consolo para suas desventuras, que não existiriam, caso não tivesse se desencaminhado da palavra divina. Com a Idade Média, de acordo com Bakhtin (2013a), se estabelece um tempo determinado para rir, um período de festa e carnavalização, de supremacia do deboche, já que no restante do ano isso era proibido a uma sociedade que se pautava pela seriedade da igreja. Além disso, “o riso medieval é, antes de tudo,

parodístico” (MINOIS, 2003, p. 155), já que esse riso é o equilíbrio encontrado por um corpo social que aceita as hierarquias, embora perceba suas discrepâncias e as ridicularize no único tempo em que isto é possível.

É através da zombaria que a sociedade reforça, através de rituais próprios, o jogo entre sagrado e profano que constitui a vida na era medieval. No entanto, ainda segundo Bakhtin (2013a), a dualidade entre o sério e o cômico já existia nas sociedades primitivas, todavia

[...] nas etapas primitivas, dentro de um regime social que não conhecia ainda nem classes nem Estado, os aspectos sérios e cômicos da divindade, do mundo e do homem, eram, segundo todos os indícios, igualmente sagrados e igualmente, poderíamos dizer, “oficiais”. (BAKHTIN, 2013a, p. 5)

Então é na Idade Média, com a supremacia do cristianismo, que o cômico é delegado ao posto de “extraoficial”, com valor de subversão permitida. Segundo Minois (2003, p. 157), “a festa oficial congela o tempo, dão-se ares de eternidade, de atemporalidade, ao passo que a festa popular, que olha para o futuro, é uma perpétua transformação, abolindo ou revolvendo as hierarquias”. Assim, vão se construindo os caminhos tortuosos do sério-cômico até se chegar à comicidade parodística que temos hoje em diversas obras literárias, como a de Scliar, que interage com o sagrado ao passo que tende mais para a profanação e a exaltação do que está à margem da sociedade. O **Tanakh**, por exemplo, é repleto de ironias e metáforas revestidas por esse elemento humorístico que a igreja tanto teima em combater: risos, deboches, gracejos, piadas – uma variedade de discursos cômicos e personagens que se utilizam do “humor do absurdo”, como enfatizou Scliar (2010), para fugir ou transcender a realidade em que viviam.

Se pensarmos a bíblia enquanto uma narrativa de origem judaica, perceberemos que muito da ironia e do humor contido nela faz parte do humor judaico ao qual aprofundaremos mais adiante. A doutrina religiosa transformou relatos paródicos em algo sério, do qual não se podia ou não se pode rir, por mais que contivesse traços humorísticos. Até porque, como enfatizou Minois (2003, p. 504), “na dor, o homem sente Deus como uma necessidade”, desta forma, era propício que o povo se sentisse infeliz, temeroso, angustiado, sentimentos que o riso afugenta. Pensando nisso, a igreja se utilizou de uma estratégia discursivo-argumentativa, empregando os escritos bíblicos como objeto de confirmação do poder exercido pela divindade sobre a vida das pessoas, para instaurar no

imaginário coletivo o temor por um Deus impiedoso que castigaria quem desobedecesse a seus mandamentos.

Feurbach situa essa hostilidade fundamental do cristianismo em relação ao riso na própria essência dessa religião – religião de sofrimento, de dor, centrada num Cristo crucificado que cada um deve imitar, “carregando sua cruz”. O sofrimento nos aproxima de Deus, o riso nos desvia para os problemas do mundo. Sofrer é ter coração; rir é ser insensível. Sofrer é sentir sua dependência; rir é experimentar a plenitude, a autossuficiência. O riso é, portanto, um rival direto de Deus, como tudo aquilo que pode nos fazer encontrar em nós mesmos a satisfação. (MINOIS, 2003, p. 503)

Neste sentido, percebemos que a narradora de Scliar subverte a religião também por este ângulo, pois mesmo tendo todos os motivos para ser infeliz e submissa aos desígnios de Deus (sendo feia, rejeitada por seu esposo, e mulher em um tempo em que este gênero servia apenas para casar e ter filhos), ela supera todas as expectativas: aprende a ler e a escrever, casa-se com um rei, fomenta rebeliões, passa a escrever a história de maior importância da humanidade, foge em busca de sua felicidade e, tudo isso, através de uma comicidade ímpar, ironizando e questionando o quê ou quem ninguém nunca ousou questionar – Deus, um deus que se define enquanto representação, um personagem criado pelos sábios da tradição judaica para intimidar seus súditos, fiéis e temerosos a essa divindade inconstante, para quem, segundo Miles (1997, p. 49), “sua ira é tão gratuita quanto sua generosidade. [...] Como personagem, o Senhor Deus é tão perturbador quanto alguém que detém um imenso poder e parece não saber o que fazer com ele.” De tal modo que as inconsistências desse personagem que deveria amar sua criação, ao invés de destruí-la e querê-la sempre abatida e dependente, perturbam uma interlocutora como a anônima de Scliar, que trilha seu próprio caminho independente do que os ensinamentos divinos pregam.

Mesmo no século XIX, após toda uma tradição literária e uma modificação do pensamento em relação ao riso, as relações entre o cristianismo e o humor não melhoraram em nada, pelo contrário, assumem a forma satírica de combate explícito. Em uma época particularmente difícil para proletários, campesinato, classe média e até burguesia, com seus preconceitos enraizados e uma obsessão desvairada pelos negócios, rir parece ser a estratégia menos sensata. Mas só parece, uma vez que Freud relaciona o sentido do cômico na vida contemporânea com o inconsciente, e, a partir disso, constata que o humor, enquanto forma superior

da palavra espirituosa, “nos permite atingir o prazer, apesar das dores e das dificuldades que deveriam perturbá-lo; ele suplanta a evolução de seus afetos, coloca-se no lugar deles” (FREUD, 1930 apud MINOIS, 2003, p. 526), ou seja, é por meio do humor que o indivíduo e até a sociedade que o cerca, considerando este um processo de abrangência coletiva, atinge algum prazer apesar das aflições cotidianas. O que então ocorreu no século XIX, o riso tornou-se a medida e o sentido da existência para muitos, um dos comportamentos fundamentais àquele momento.

É importante ressaltarmos ainda que, as principais represálias documentadas que se tem na história do riso foram/são praticadas pela Igreja Católica. No entanto, o domínio que se instaura no centro do senso cômico judaico, como afirma Minois (2003), é a religião.

Esse povo é traumatizado, ao longo de milênios, pelo peso terrível da teologia bíblica que continua a arrastar com ele. A base do humor judaico é justamente o ceticismo, a crítica da religião, que foi um pesado fardo. Acreditar-se povo escolhido é uma pretensão muito difícil de carregar. (MINOIS, 2003, p. 565)

Assim, o humor é uma válvula de escape que serve às principais religiões cristãs. Mesmo com uma maior abertura por parte de uma ou outra, nenhuma crença cristã aceita deboche com o Tanakh ou o Antigo Testamento Cristão, a exemplo da teoria de Bloom sobre uma mulher ter escrito alguns de seus primeiros livros: o pentateuco. Ideia que, para qualquer templo ou igreja cristã, caracteriza uma transgressão ao que é divino, visto que todos os livros possuem autoria definida de acordo com o cânon religioso, para o cristianismo todos os autores da Bíblia são homens. Sobre o catolicismo, Minois (2003, p. 499) afirma:

[...] a Igreja, encenada, criticada, confrontada com a ascensão das ciências e do ateísmo, encolhe-se, crispa-se sobre seus valores e responde ao mundo moderno com o anátema. Mais que nunca, o riso é diabólico.

Ou seja, não há tipo de diálogo permitido entre o catolicismo e o riso, a resposta para quem teima em confrontar essa realidade é a excomunhão ou anátema, como se queira chamar. O sofrimento e a seriedade ainda é o único meio de se alcançar a salvação, visto que o riso só representa o orgulho e um amor próprio capaz de desmerecer seu semelhante.

Qualquer pessoa que ri de outra acredita, nesse momento, que é superior a ela ao examiná-la e sente vontade de rir, e o riso é, sobretudo, a expressão de contentamento que inspira essa superioridade real ou imaginada. É possível rir de si mesmo, é

verdade; nesse caso, o eu que descobre o ridículo em qualquer uma das regiões inferiores do seu ser separa-se daquilo que ri, distingue-se dele e usufrui intimamente uma sagacidade que o eleva em sua própria estima. (LAMENNAIS, 1840 apud MINOIS, 2003, p. 499)

Essa teoria é confrontada com o objetivo humorístico em sua essência, que tende a ridicularizar padrões oficiais que não correspondem à vontade da maioria do corpo social. Este último, insatisfeito, se utiliza de artifícios como a ironia, a piada, o sarcasmo, entre tantos outros possíveis, para transformar a realidade ao seu redor, algo semelhante e proveniente do carnaval na Idade Média, embora este processo moderno, comum em narrativas e diálogos, ocorra com uma intensidade muito menor que o da era medieval, e enquanto representação da realidade. A partir disso, percebemos que ainda hoje o riso é utilizado como elemento revolucionário, que aniquila preconceitos e hierarquias. A personagem de Scliar, por exemplo, se eleva através do deboche, inclusive ela mesma sob a mira de suas ferrenhas críticas.

É também no século XIX que surge um movimento de livres-pensadores e anticlericais que pretende dessacralizar os dogmas, a Escritura e as crenças religiosas. Para atingirem esse objetivo o método mais utilizado é a desvalorização blasfematória, que iguala o sagrado ao corriqueiro. Também chamada de “cômico da degradação”, essa prática funciona como um riso liberador, de acordo com o filósofo A. Penjon (1893 apud Minois, 2003), que também considera válido o uso de maior agressividade nesse tipo de discurso, o que representava o “riso guerreiro”. Sobre isso, Minois (2003, p. 505) afirma:

O riso é, pois, uma boa tática de guerra na ofensiva antirreligiosa. Alvos não faltam: os padres, os relatos bíblicos, os mistérios da fé, o culto e até o próprio Deus, “o velho lá no alto”, “o velho prefeito das nuvens”, crivado de gargalhadas.

Para o autor citado, o que provoca constantes críticas à igreja é a manutenção da crença em uma verdade literal dos escritos bíblicos. O que, inclusive, a protagonista de Scliar também ironiza, posto que as inconsistências encontradas em relatos visivelmente mitológicos, como o da própria criação, resultam em um riso blasfematório involuntário, pois nem é preciso um sarcasmo alheio para que o leitor se dê conta da hilaridade ali presente.

Do século XX, Minois (2003, p. 553) fala que este encontrou no riso a forma de zombar de seus males e horrores, que não foram poucos: guerras mundiais, genocídios, epidemias, terrorismo, miséria, ameaças atômicas, xenofobia, entre

diversas outras manifestações de ódio. “O mundo riu de tudo, dos deuses, dos demônios e, sobretudo, de si mesmo. O riso foi o ópio do século XX [...] Essa doce droga permitiu à humanidade sobreviver às suas vergonhas”, e ainda segundo o autor, foi graças ao riso que o século “morreu de *overdose* – uma *overdose* de riso”, pois a partir de então é um tipo de humor globalizado que conduz o planeta. Ri-se absolutamente de tudo.

O mundo deve rir para camuflar a perda de sentido. Ele não sabe para onde se encaminha, mas vai rindo. Rir para agarrar-se a alguma continência. Não é um riso de alegria, é o riso forçado da criança que tem medo de escuro. Tendo esgotado todas as certezas, o mundo tem medo e não quer que lhe digam isso; então, ele fanfarreia, tenta ser *cool* e *soft*, ri tolamente de qualquer coisa, até para ouvir o som da própria voz. É nesse sentido que o século XX morre de rir e, ao mesmo tempo, anuncia a morte do riso. (MINOIS, 2003, p. 554)

O riso está presente em toda parte, na literatura e no cinema ele se democratiza e torna-se uma espécie de objeto de consumo de todos. Filmes como a *Vida é bela* (1998), de Roberto Benigni, que tem como tema o holocausto ou até o *Patch* (1999), de Tom Shadyac, que trata da terapia pelo riso, são exemplos citados por Minois (2003) de como o humor passa a ser difundido pelos veículos comunicacionais. A cada nova desgraça, o riso se intensifica. “Ele pode ser minoritário, mas, seja de mau gosto, seja de bom gosto, existe” (MINOIS, 2003, p. 557). O fato é que, é através do riso, que o sofrimento torna-se suportável, são as desgraças do século que estimulam o desenvolvimento do humor, e não há instituição ou domínio no qual ele não penetre, seja este uma igreja, um hospital ou uma prisão. O humor toma uma dimensão coletiva e, segundo Minois (2003, p. 559):

A dimensão do humor como defesa coletiva aparece, especialmente, nos humores profissionais, reações de autoderrisão de um grupo, que tem por finalidade marcar sua originalidade, sua diferença, reforçar o espírito corporativo vacinando-se pelo riso contra os próprios defeitos. Cada corporação tem seu registro de blagues para uso interno: o mundo da Medicina, o da Justiça, o do ensino e tantos outros, sem esquecer as brincadeiras clericais que esmaltam as reuniões dos presbitérios e afugentam os paroquianos.

O riso e o sagrado sempre caminharam juntos e continuam assim na contemporaneidade. Inegavelmente, a igreja até fez alguns esforços para se reconciliar com o riso, mas sempre que surge alguma provocação associada à imagem de Deus, retoma-se o discurso de que é proibido rir de temas sagrados e, inevitavelmente, o humor reconstitui-se de sua máscara primeira de elemento

diabólico e profanador. Claro que, nem precisamos ir tão longe, para nos depararmos com a ironia e o humor indispensáveis à fé religiosa. Na leitura da Bíblia, nos deparamos com o humor irônico logo no livro de Gênesis, quando Deus faz o homem à sua imagem e semelhança e logo em seguida se arrepende da sua criação. Como disse Miles (1997, p. 56), "o Senhor vai descobrindo ou determinando como será o relacionamento com sua imagem à medida que a imagem se reproduz em circunstâncias tão diferentes da que ele imaginara". Então, neste livro encontramos:

Deus disse: "Façamos o homem à nossa imagem, como nossa semelhança, e que eles dominem sobre os peixes do mar, as aves do céu, os animais domésticos, todas as feras e todos os répteis que rastejam sobre a terra". Deus criou o homem à sua imagem, à imagem de Deus ele o criou, homem e mulher ele os criou. Deus os abençoou e lhes disse: "Sede fecundos, multiplicai-vos, enchei a terra e submetei-a; dominai sobre os peixes do mar, as aves do céu e todos os animais que rastejam sobre a terra". Deus disse: "Eu vos dou todas as ervas que dão semente, que estão sobre toda a superfície da terra, e todas as árvores que dão frutos que dão semente: isso será vosso alimento. A todas as feras, a todas as aves do céu, a tudo o que rasteja sobre a terra e que é animado de vida, eu dou como alimento toda a verdura das plantas" e assim se fez. Deus viu tudo o que tinha feito: e era muito bom. Houve uma tarde e uma manhã: sexto dia. (GÊNESIS, 1: 27-31).

Vemos a partir deste início da narração de Gênesis um dos porquês do humor profanar o sagrado, pois apesar de tudo ser tão bom, como afirmava Deus, causou mais tarde insatisfação e precisou ter um fim, seria então incompetência divina? "Farei desaparecer da superfície do solo os homens que criei — e com os homens os animais, os répteis e as aves do céu —, porque me arrependo de os ter feito" (Gênesis 6:7). Eis o motivo de o riso ser visto como algo profano, exatamente porque reconhece falhas em algo que deveria ser perfeito, reflexo da imagem e semelhança de Deus. No início da narração feita pela protagonista de Scliar, o riso se faz presente de forma muito mais explícita desde o ato enunciativo do Gênesis.

"No começo criou Deus o céu e a terra." Pronto: estava escrito. E, a frase escrita, invadiu-me súbita euforia. Comecei a rir. Ri tanto e tão alto que um dos anciãos - eles estavam na sala ao lado - veio ver o que estava acontecendo. Entrou, sem bater e - merecido castigo - encontrou-me ali, sentada à mesa, cálcamo na mão, diante do pergaminho. Consumara-se, aos olhos deles, a abominação: eu estava, mesmo, escrevendo a história que até então pertencera exclusivamente a eles, aos anciãos. Não pôde se conter: soltou um berro de ódio e fugiu correndo. (SCLIAR, 2010, p. 95)

A narradora faz menção de sua estridente risada, o riso chacoteador de alguém que recebeu uma missão que muitos homens não deram conta de cumprir. Há, ainda, o humor refletido na ira do ancião que interpretava o que estava vendo como “abominação”, uma vez que, aquela mulher e sua ação transgrediam regras socioculturais e religiosas. Mulher não deveria nem saber escrever, que dirá escrever a história do povo hebreu, que até então, só homens sábios, quase santos, haviam tentado. E neste momento corroboramos a afirmação de Moncelet apud Minois (2003, p. 578) sobre “o riso poder servir, assim, como um desrecalque na consciência coletiva dos cristãos”, pois como vimos, quebra tabus e preconceitos a partir de narrativas que reconfiguram um modelo cristão que necessita de reformulações para acompanhar as mudanças sociais, culturais e religiosas que ocorrem no mundo com o passar do tempo.

Aquilo sim era uma coisa surpreendente, a coisa mais surpreendente que ocorrera em minha vida. Escrever era coisa para raríssimos iniciados, para gente que, por mecanismos obscuros, chegava ao domínio de uma habilidade que nós outros olhávamos com um respeito quase religioso. Além disso - mulher escrevendo? Impossível. Mulher, mesmo feia, era para cuidar da casa, para casar, gerar filhos. (SCLIAR, 2010, p. 29-30)

Nesta dada situação, temos uma mulher que toma conhecimento de sua estranheza em todos os sentidos, tanto estético, quanto funcional. E que se utiliza desse auto estranhamento para, a partir de um discurso irônico, calcado na multiplicidade do humor, lutar contra situações que não lhe agradavam, situações que poderiam e deveriam modificar as bases da fé cristã. Minois (2003, p. 79) defende que “o humor surge quando o homem se dá conta de que é estranho perante si mesmo; ou seja, o humor nasceu com o primeiro homem, o primeiro animal que se destacou da animalidade”. Assim, se pensarmos o surgimento da humanidade a datar da criação de Adão e Eva, de acordo com o discurso religioso, veremos que este humor já está implicitamente presente nas narrativas bíblicas, que narra a vida dos humanos e as ordens de um deus, como colocou Miles (1997), humanamente inconstante. Prova disso é a forma como Yahweh castiga tão severamente sua própria criação, atitude esta que a anônima de Scliar não compreende, pois se espera que uma divindade maior tenha criações tão sublimes quanto o próprio criador.

A narrativa prosseguia, sempre com catástrofes. Explicável: de acordo com eles a maldade, a abominação – pelo jeito não

pensavam em outra coisa – eram a regra entre os descendentes de Adão, que, por isso, periodicamente teriam de ser castigados. Como Adão e Eva, como Caim; só que essas haviam sido punições restritas, individualizadas. O roteiro deles previa um castigo abrangente, espetacular, uma verdadeira superprodução em termos de flagelo para a humanidade. [...] Aquilo agravou muito a minha depressão. Fui para os meus aposentos e chorei, chorei por horas a fio. (SCLIAR, 2010, p. 106)

A interpretação da mulher em questão é que todo este rastro de destruição é fruto da ficcionalidade dos anciãos que descrevem a história do povo hebreu. Até Deus, muitas vezes, para não dizer sempre, é colocado como um mero personagem dessa ficção utilizada para causar medo e obediência. E, nesta perspectiva, encontramos também traços que aludem ao humor, posto que Minois (2003, p. 79) ressalta que o mesmo “é um sexto sentido que não é menos útil que os outros”. É através do humor e de seus recursos – ironia, sarcasmo, blasfêmia etc – que é gerado um mundo imaginário no qual o enunciador assume uma distância crítica que o permite ter liberdade para tratar de assuntos que lhe são convenientes e que não encontrariam abertura para serem tratados por um viés mais sério.

Em suma, enganar a expectativa dos ouvintes, zombar dos defeitos de seus semelhantes, caçoar, se for preciso, de seus próprios defeitos, recorrer à caricatura ou à ironia, atirar ingenuidades fingidas, ressaltar a tolice de um adversário, esses são os meios de provocar o riso. Assim, aquele que quer ser um bom “gracioso” deve revestir-se de uma naturalidade que se presta a todas as variedades desse papel, construir por si um caráter capaz de acomodar-se a cada expressão ridícula, mesmo do rosto; [...] (MINOIS, 2003, p. 81-82)

Adiante, verificamos que a anônima narradora criada por Scliar possui todas essas faculdades cômicas e as utiliza para tentar arrancar o relato bíblico das obscuridades falaciosas criadas pelos “sábios” da corte de Salomão, conseqüentemente da tradição judaica cristã. Minois (2003, p. 579) afirma que “praticar uma leitura irônica da *Bíblia* é provocar o texto, questioná-lo, confrontá-lo com as interrogações atuais - é fazê-lo viver”, e é exatamente isso que a protagonista do romance analisado faz. Apesar de a história se passar em um tempo distante, suas refutações são bem atuais, demonstrando que a leitura da Bíblia, como atesta ainda o autor citado, sempre foi irônica e por vezes fantasiosa, tratando-se de um texto parodístico que evidencia mitos e interpretações alegóricas. **A mulher que escreveu a Bíblia** realiza um procedimento de dessacralização

através de seu humor, por meio da dúvida e do ceticismo ela liberta-se e ao mesmo tempo fomenta sua fé através do surgimento de uma nova religião, uma ficção que serve a seus propósitos e combina um Deus piedoso com as reais necessidades dos cristãos de todas as épocas.

2.3 HUMOR JUDAICO NA OBRA DE SCLiar

O humor é, indiscutivelmente, uma das características mais marcantes do escritor Moacyr Scliar, principalmente o que ele chama de “humor judaico”, no qual

se evidencia a presença de um processo irônico que considera a formação discursiva do enunciador, ou seja, um sujeito que se mune de uma estratégia de produção para fazer com que a mensagem repassada no processo de interação atinja seu objetivo, chegue até o interlocutor da maneira pretendida por este primeiro envolvido no processo ou até mesmo se modifique a partir da interpretação do outro e crie novos signos e caminhos possíveis ao discurso literário, em um infinito ciclo dialógico.

Minois (2003, p. 79) afirma que o riso é universal, embora “o traço de humor encarna-se, inevitavelmente, em estruturas e culturas concretas, mas pode ser apreciado por todos porque sempre ultrapassa o chão que lhe dá origem”. Assim, embora o humor às vezes adquira uma forma comum a determinado povo, como neste caso temos o humor judaico, mesmo assim ainda é possível a interlocutores pertencentes a outras culturas compreenderem a mensagem que é repassada. A propósito, o sujeito que não compreende o humor intrínseco às narrativas que lê, não o faz por questões de fronteiras culturais, sociais ou políticas, e sim porque não possui a capacidade intelectual de diferenciar a representação da realidade. Sobre isto, ainda afirma o autor:

[...] eles imergem totalmente nesse mundo, material ou espiritual, real ou imaginário, mas são incapazes de assumir uma distância crítica [...] agarram-se a sua representação do mundo sem perceber que se trata apenas de uma representação (MINOIS, 2003, p. 79).

E a respeito da tradição judaica de fazer piada das tragédias ocorridas com seu povo ao longo da história, Scliar (2009) conta, em entrevista concedida ao colunista Luciano Trigo, do Portal G1, que o judeu por si só possui esse costume de rir de si próprio, transformando o humor em uma reflexão acerca de suas condições enquanto povo ou raça perseguida durante muitas décadas. Dessa forma, o escritor em questão, no caso, um judeu, se apropria de um humor contido para neutralizar uma realidade difícil de ser digerida, funcionando mais como um mecanismo de defesa, o que ele chamou de “humor do absurdo”. Para Scliar, além desse claro objetivo de fuga à realidade e ao desespero, o *humor judaico* também agrega valor à coesão grupal, demonstrando uma espécie de exaltação do povo judeu através da propagação e da preservação de suas tradições e de sua cultura, algo semelhante ao *charivari* praticado na Idade Média, ou ao riso de autodefesa do grupo, como o expôs Minois (2003, p. 169), porém sem o teor pejorativo, tirânico e excludente ao

indivíduo, já que a ironia do povo judaico está em ri de si enquanto judeu, não apenas “um” judeu, mas todos representados através de determinado personagem que carrega consigo as marcas do preconceito e da perseguição, e que, através do humor, demonstra sua superação em sorrir quando o resto do mundo espera que eles chorem, algo comparável ao riso visto como profanação pela tradição religiosa, já que Deus não sorria, nada faltava ao Éden, não havia motivos para risos chacoteadores.

Este humor judaico é relativamente recente, datando de meados do século 19, e ligado a um cenário particular: as aldeias judaicas da Europa Oriental. No império czarista os judeus estavam confinados a pequenas e miseráveis aldeias. Não podiam ter terras, não podiam exercer muitas profissões; sobreviviam como podiam, através de atividades humildes: leiteiros, alfaiates, pequenos agricultores. O humor judaico nasceu como uma resposta às duras condições de vida, às perseguições, aos pogroms. (SCLIAR, 2009)

Desta maneira, o humor torna-se o elemento estruturador de um discurso literário que pretende provocar reflexões acerca da realidade do povo judeu e sua trajetória de luta e discriminação dentro de uma religião pautada pelas “sagradas escrituras”. Na realidade, o termo “recente” utilizado por Scliar remete ao humor enquanto resposta às perseguições sofridas pelos judeus nos últimos dois séculos. Mas o humor judaico, considerado em toda sua história, é tão antigo quanto sua própria tradição, visto que os primeiros escritos que fazem referência ao Judaísmo, como a própria Bíblia de J, já possuía a ironia como característica mais pungente de suas críticas.

Em sua obra, Scliar subentende o perfil de seu destinatário, uma vez que sua mensagem só será dotada de significação a partir do momento que sua narrativa irônica atingir, de fato, o objetivo pretendido a partir da prática de uma estratégia argumentativa pensada a priori, o que não é uma tarefa difícil, posto que já existe uma imagem estabelecida no imaginário coletivo a respeito do judeu e de seu comportamento perante o convívio social com outros grupos. É importante lembrarmos ainda que a essência do humor judaico é, segundo Minois (2003, p. 565), libertar-se de uma fé sufocante que também acarreta orgulho ao judeu que a sente, posto que este indivíduo faz parte do povo escolhido por Deus. “Senhor, tu nos escolheste entre todos os povos. Por que foi preciso que desabasses justamente em cima dos judeus?” (Woody Allen apud Minois, 2003, p. 565).

Muriel Klein-Zolty (1994 apud Minois, 2003) considera que o humor judaico serve como uma máscara a quem se utiliza dele, pois só assim é possível expressar ideias inconfessáveis de uma maneira que a sociedade as aceite, libertando o povo judeu das amarras de uma cultura temida e ao mesmo tempo valorizada. O grande alvo de zombaria na tradição judaica é a religião. “Inúmeras histórias judaicas exprimem o ceticismo, sobre Deus ou sobre os milagres, assim como a crítica aos rabinos e aos ritos” (MINOIS, 2003, p. 565), da mesma forma como ocorre na obra de Scliar, na qual a narradora anônima contesta figuras divinizadas, milagres que não passavam de criatividade humana e uma narrativa aparentemente sem precedentes históricos.

A mulher que escreveu a Bíblia (2010) faz parte dessa coletânea de obras que atende às características do chamado humor judaico, o qual Minois (2003) alerta que não basta ser uma história judaica para necessariamente comportar esse tipo de humor, que aliás, abrange uma totalidade, tanto judeus quanto não judeus, buscando um entendimento maior acerca do mundo e das forças que o envolvem, sejam estas espirituais ou não, tudo por meio da comicidade e do teor irônico com que as situações e personagens são abordados.

O humor judaico zomba de todos – inclusive de Deus. Muitas vezes satiriza personalidades e instituições religiosas, assim como os rituais e os dogmas. Ao mesmo tempo afirma as práticas e tradições religiosas, buscando uma nova compreensão entre o sagrado e o mundano. (SCLIAR, FINZI, e TOKER, 1990, p. 7-8).

Diante desta afirmação percebemos a linha tênue existente entre as dualidades que povoam o inconsciente coletivo acerca do mito religioso, convivem juntos o sagrado e o profano, o sublime e o ridículo, céu e inferno, entre tantas outras existentes no cenário permeado pelo o humor. Minois (2003, p. 241) explica que um dos limiares que marca a passagem da Idade Média para a era moderna é justamente uma crise de mentalidade que provoca uma grande mutação, o que causa tudo isso é o desespero provocado pela fome, por guerras, conflitos e quase uma neurose coletiva que marca o fim da idade medieval, repleta de mitos e paródias sobre deus, o diabo e o surgimento de um anticristo. E diante de toda essa efervescência, ri-se de tudo. “Riem do diabo, riem do anticristo e riem também desses grupos que a pregação oficial torna responsáveis pelas catástrofes do período: os judeus, em particular” (MINOIS, 2003, p. 249), ou seja, desde muito

tempo o povo judeu carrega consigo essas inquietações, além de ser o alvo preferencial de exclusão e zombarias diversas. “Em Roma, no século XV, eles se tornam, à própria custa, a primeira atração do Carnaval, a ponto de, cerca de 1500, os viajantes chamarem o Carnaval de “a festa dos judeus” (MINOIS, 2003, p. 249), então, em grande parte, o humor judaico parte dessa tradição, pois se todos riam deles, lhes restou unirem-se ao jogo do cômico para transpor essa realidade e dar nova roupagem ao discurso significante.

Perante essa tradição do riso enquanto estratégia judaica de defesa e transformação, devemos ter em mente que a eficácia desse humor só se torna possível, retomando aqui os conceitos bakhtinianos discutidos no início deste trabalho, graças à constituição dialógica do discurso que considera o outro enquanto elemento fundamental para a existência da língua e dos possíveis efeitos de sentido gerados a partir dos enunciados.

A verdadeira substância da língua não é um sistema abstrato de formas linguísticas nem pela enunciação monológica isolada, nem pelo ato psicofisiológico de sua produção, mas pelo fenômeno social da interação verbal, realizada através da enunciação ou das enunciações. A interação verbal constitui assim a realidade fundamental da língua. O diálogo, no sentido estrito do termo, não constitui, é claro, senão uma das formas, é verdade que das mais importantes, da interação verbal. Mas pode-se compreender a palavra ‘diálogo’ num sentido amplo, isto é, não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja. (BAKHTIN, 2009, p. 127)

Assim, esse “diálogo” visto a partir de uma perspectiva abrangente, representando toda interação verbal que provoque uma comunicação, é de extrema importância para consolidar a língua como sistema de signos capaz de se transformar a partir do discurso também das minorias, a partir de um quadro de discurso interior que se encontra nas diversas esferas da comunicação verbal: a exemplo do discurso satírico judaico e sua “significação, organizada fora do indivíduo pelas condições extra-orgânicas do meio social” (BAKHTIN, 2009, p. 126).

Na verdade, o que queremos enfatizar é que, por mais que tenhamos um discurso aparentemente individualizado ou pertencente a alguma coletividade de indivíduos, este ainda assim pertence a um todo que o concretizou como tal a partir de uma discussão ideológica em grande escala. Um autor que emite sua fala através de uma produção literária, “[...] responde a alguma coisa, refuta, confirma, antecipa

as respostas e objeções potenciais, procura apoio, etc” (BAKHTIN, 2009, p. 128). Ou seja, o discurso de Moacyr Scliar acerca dos desafios do ser judeu no mundo faz parte de uma construção histórica, linguística e social. Sua contribuição literária, nesse sentido, é apenas um momento em uma evolução contínua, e sua narrativa responde a muitas questões da contemporaneidade sobre a religião e o modo de vida dos cristãos.

Em sua obra, **Marxismo e Filosofia da Linguagem**, Bakhtin afirma que a comunicação verbal não pode ser compreendida e explicada fora do vínculo com a situação concreta, que seria o terreno comum da situação de produção dos enunciados. Para o autor (2009, p. 128):

Graças a esse vínculo concreto com a situação, a comunicação verbal é sempre acompanhada por atos sociais de caráter não verbal (gestos do trabalho, atos simbólicos de um ritual, cerimônias, etc.), dos quais ela é muitas vezes apenas o complemento, desempenhando um papel meramente auxiliar.

Diante desta colocação, entendemos a importância dos detalhes narrados em **A mulher que escreveu a Bíblia**, dado que os tais atos simbólicos citados por Bakhtin estão marcadamente presentes no cenário estabelecido por Scliar como espaço ficcional da obra literária. Os gestos e trejeitos da personagem principal do romance e os acontecimentos cerimoniais, a exemplo da oficialização dos casamentos com o rei Salomão, entre tantas outras situações descritas, também fazem parte da edificação da comunicação global em perpétua evolução. Nesse âmbito mais abrangente temos o judaísmo enquanto cultura e religião que participou no processo de organização social e ideológica desses elos comunicativos que inspiram a obra de Scliar. O que toda essa interação manifestada pelo autor tem também em comum com o cristianismo judaico é o poder centralizado em uma força criadora que atende por “Deus”:

[...] o protagonista do Tanach em toda a complexidade com que apareceu ao final do Livro do Gênesis – é no sentido mais básico da palavra o protagonista, o *protos agonistes* ou “primeiro ator” da Bíblia. Ele não entra na cena humana. Ele cria a cena humana, na qual entra depois. Cria o antagonista humano que ao interagir com ele dá forma a toda a ação subsequente. (MILES, 1997, p. 105)

Deus é o protagonista da Bíblia e também da história escrita pela narradora anônima da obra de Scliar, que através de um humor contestador narra as condições em que o conjunto de textos formadores do cristianismo teriam sido

escritos. A partir deste fato, Scliar parodia o **Tanakh** através de uma narrativa que possui como elementos norteadores a ironia e o humor judaico, este último sendo observado e sinalizado em entrevistas pelo próprio autor em questão. Scliar demonstra que estar inserido em determinada cultura, neste caso a judaica, é determinante para apreender seus princípios humorísticos, caso contrário eles podem tornar-se incompreensíveis a sujeitos leigos em relação a essa tradição. Consoante a isso, vemos que a formatação do humor e o sentido discursivo podem variar de acordo com o local, o momento, o contexto e tantos outros elementos extralinguísticos.

O humor judaico constrói um distanciamento daquilo que não é bom para o judeu, mas está incorporado à cultura e à religião judaicas. É uma tentativa de nomeação do que não satisfaz: o judeu tem a chance de se separar de sua cultura e demonstrar seu desagrado sobre alguns temas que o cercam, sem que haja uma punição por isso. Essa separação dura apenas o momento da narrativa e do prazer gerado por ela – não condiciona a crítica a uma ruptura do judeu com o seu povo. (FELDMAN, 2009, p. 28)

O rompimento mais marcante da obra de Scliar é o da protagonista com Deus. Uma mulher que não enxerga motivos para agradecer e reverenciar uma divindade que permite tantas desgraças em sua vida e na de pessoas ao seu redor, como sua amiga Mikol, uma concubina do harém de Salomão que acaba morrendo devido a um tumor. No entanto, esse rompimento é transitório, considerando que a personagem zomba de sua religião, critica sua fé como forma de defender-se das ordens masculinas do reinado de Salomão e do próprio medo que a assola, mas se reconcilia com a divindade.

- Desígnio divino? Que merda de desígnio divino é esse, que deixa morrer uma pobre mulher que nunca fez mal a ninguém? Esse Deus de vocês só quer sacrifícios, mais nada. Olha só o que aconteceu com o coitado do Jó. Por causa de uma aposta com o demônio, ele cobriu o homem de feridas. Desígnio divino! Eu te mostro o que desígnio divino! (SCLIAR, 2010, p. 125)

Como vemos neste trecho da obra, há um processo de distanciamento por meio da hostilidade da narradora anônima para com um Deus perverso e inconstante que, de acordo com os relatos dos anciãos citados na narrativa, provoca rivalidade entre irmãos (Caim e Abel), motiva assassinatos, promove um dilúvio para extinguir a maior parte de sua própria criação, entre outras ações que só comprovavam a agressividade e impiedade de um Deus arbitrário e perseguidor.

No próximo capítulo, anunciaram, choverá quarenta dias e quarenta noites. O que, para mim, vinda de uma região desértica, era inacreditável. Pensar que Deus nunca tinha atendido aos nossos pedidos de chuva: tudo o que conseguíamos com as preces eram miseráveis chuvisqueiros. Mas eles não estavam pensando em benefícios para a lavoura. Com a chuvarada, um dilúvio inundaria a face da Terra. Todas as criaturas seriam exterminadas [...] (SCLIAR, 2010, p. 106)

Vemos claramente a insatisfação da narradora frente ao que os anciãos determinaram que ela escrevesse, lembrando que em nossa pesquisa, a representante maior da cultura judaica na obra é essa mulher que pertenceu à corte salomônica em um tempo em que se praticava um judaísmo arcaico e que, como já dissemos, teve muito de sua história modificada através do tempo. No entanto, como corroboramos a ideia de Bakhtin a respeito da grande cadeia de elos discursivos que constroem a comunicação e as relações sociolinguísticas, devemos ter em mente que o judaísmo que se manteve e se perpetuou no tempo tem em si algo do judaísmo arcaico praticado antes da era cristã. Podemos visualizar ainda que no desfecho da obra vemos que esta mulher se reconcilia com a divindade a partir do momento que prevê o surgimento de uma nova religião, atitude que ratifica a afirmação de Feldman (2009) a respeito desse distanciamento do judeu para com as atitudes de seu povo durar apenas o tempo da narrativa, constatação que pode ser verificada através da obra de Scliar.

Sobre o desestímulo da narradora frente às incoerências praticadas por esse Deus de acordo com o relato dos sábios, vê-se também nesta obra que a opinião da mulher, mesmo sendo submissa às ordens do patriarcado, é responsável pelas transformações que ocorrem posteriormente.

Como os hebreus no Egito, empenhados na construção das pirâmides, a cada dia eu colocava minhas pedras no seu monumento literário. No caso, estava submetida a um faraó benigno, que me tratava gentilmente. Mas era servidão, de toda forma, e dessa servidão Moisés nenhum me libertaria [...] (SCLIAR, 2010, p. 117)

Na narrativa de Scliar, a mulher escreve o que seria mais tarde a realidade de sua religião, transformada e difundida através da imagem de um Deus piedoso e que tem ao seu lado uma trindade santa. Feldman (2009, p. 29) afirma que “no judaísmo, a mulher é altamente espiritualizada e tem uma função mais que nobre, fundamental, ao povo judeu: passar a alma judaica pelo ventre judaico e, assim, dar continuidade à religião”. Desta forma, percebemos que a figura feminina possui

bastante importância nesta tradição e, inclusive, faz parte do anedotário judaico, que constantemente ressalta a relação de poder da mulher e subordinação do homem. Para que constatemos essa concepção, vejamos a seguir uma piada sem referência bibliográfica que ilustra esse tipo de relação:

Um garoto judeu estava contando a sua mãe como ele conseguiu um papel em uma peça de teatro da escola. Sua mãe perguntou: – Qual o seu papel na peça, Moishele? – Eu farei o papel de um marido judeu, respondeu. Sua mãe imediatamente ordenou: – Vá agora mesmo falar com a professora e diga-lhe que você quer um papel com FALA!

A imagem humorística judaica que se tem da mulher é exatamente de um sujeito dotado de grande poder de persuasão, assim como a protagonista de Scliar que, aliás, nem sempre é espirituosa em suas narrações, mas tem como traço discursivo a presença constante de zombarias diversas, seja com Salomão ou com qualquer outro personagem que cruze seu caminho.

Outra questão é o fato da maioria das piadas judaicas, a exemplo desta, que lemos anteriormente, não possuir autoria definida, assim como a narradora de Scliar não possui identidade. É algo que torna esses discursos um objeto de um corpo social, um coletivo que compactua e propaga essas enunciações. No imaginário judaico há diversos personagens folclóricos que são alvos de zombaria, os mais conhecidos são a mãe judaica (*íídiche mame*), os mendigos, os casamenteiros, os loucos e as figuras político-partidárias. Além disso, a forma do humor judaico, como já mencionamos, está em rir dos infortúnios de seu próprio povo, embora isso não caracterize uma dispersão cultural.

Um judeu fala sobre as caricaturas e hábitos da religião de modo risível, mas o seu objetivo inconsciente é a agressão, que só pode ser feita sem consequências por meio do humor. Dizer abertamente que não concorda com algo do seu próprio grupo é mais difícil do que rir dele, o que inclui a si mesmo. Sendo assim, criticar através da narrativa humorística é um alívio, pois essa alternativa é prazerosa e não compromete a posição social e comunitária do narrador, neste caso, também judeu. (FELDMAN, 2009, p. 30)

O psiquiatra austríaco Sigmund Freud, também judeu, em sua obra *Os chistes e sua relação com o inconsciente* (1976), trata dessa espécie de piada ou gracejo como uma agressão prazerosa ao sujeito que a pratica de forma inconsciente, ou seja, se utilizando de uma estrutura mental que é formada pelas pulsões, divididas em duas forças complementares: pulsão de vida e de morte. As pulsões são forças que estimulam o corpo a liberar energia mental, desencadeada

em muitos casos através de elementos discursivos capazes de libertar o sujeito de suas inibições, proporcionando que este expresse seus mais variados instintos. Esses elementos “libertadores” seriam as piadas, ironias, sarcasmos, entre tantos outros. Entendendo o sujeito enunciador dessas piadas como uma pessoa-coletiva, Freud (1976, p. 129) afirma:

Nos exemplos até agora considerados, a agressividade disfarçada dirigia-se contra pessoas – nos chistes do agente, contra alguém envolvido no negócio de arranjar casamento: o noivo, a noiva e seus pais. Mas o objeto de ataque pelo chiste pode ser igualmente instituições, pessoas enquanto representantes de instituições, dogmas morais ou religiosos, concepções de vida que desfrutam de tanto respeito que só sofrem objeções sob a máscara do chiste e, mesmo, de um chiste ocultado por sua fachada.

Vemos assim que o chiste pode ser direcionado tanto para uma única pessoa como para alguém que represente e carregue consigo a ideologia de uma instituição inteira, a exemplo do rei Salomão, enquanto portador de uma bênção divina que desmerecia mulheres e pobres, conforme os relatos da narradora anônima. Entre essa lista de desamparados estaria ela, as outras mulheres do harém, seu povo fustigado pela pobreza e pela seca do deserto, o pastorzinho a quem ela tanto amava e que foi por diversas vezes maltratado injustamente, entre tantos outros que não podiam figurar nas grandes histórias da Bíblia, o livro do povo “que segue o desígnio divino” (SCLIAR, 2010, p. 129), exatamente por não serem da linhagem familiar que carregava consigo a bênção divina. Assim, o humor judaico de Scliar concentra-se em ridicularizar esse rei, mostrando suas imperfeições e o retratando como um homem comum, aliás, é através desse humor que o autor citado demonstra também as contradições de toda a construção discursiva que narra as ações de Yahweh.

Em *A mulher que escreveu a Bíblia* (2010) temos uma mulher anônima, condição esta que a coloca enquanto uma pessoa-coletiva, como assinalou Freud (1976), e por esta razão, ela poderia ser qualquer judia. Isto é, esta figura feminina carrega consigo as insatisfações presentes em sua tradição, todas as palavras reprimidas tomam corpo através de um desencantamento parodístico que evidencia a autocrítica do povo judeu, uma vez que seu algoz é o grande senhor de seu legado sociocultural, o próprio Deus, controlador dos destinos e, exatamente por isso, impiedoso, já que todas as adversidades enfrentadas pelos hebreus poderiam ter sido então evitadas. Depois de Deus, há também seu protegido, o portador da

bênção, neste caso, Salomão, que segundo relatos da narradora, era um ser egoísta que passava a maioria do tempo alimentando seu ego e sua fama de homem mais inteligente do mundo. Outro tipo de posicionamento do humor judaico é a crítica aberta a outros. Sobre este último, afirma Feldman (2009, p. 31):

Talvez este seja o momento em que o humor judaico mais se aproxima das variadas formas de humor, pois apesar de o direcionamento ao algoz promover uma reflexão bem-vinda ao povo judeu, ainda assim é uma agressão àquele que em algum momento foi sádico ou simplesmente fez mal ao povo, de modo geral. O anedotário judaico não fala de uma pessoa que maltratou uma família em especial, e sim toma o povo como um todo, como se todos tivessem sofrido aquilo que a maioria sofreu.

É esse posicionamento que os judeus se utilizam para criticar os pogroms e o holocausto, ou seja, violências praticadas contra eles por pessoas que não eram judias. Há várias piadas sobre o nazismo e outras perseguições político-religiosas. Temos como exemplos algumas do livro *As melhores piadas do humor judaico* citadas por Feldman (2009, p. 31):

1. Diálogo ouvido na Rússia estalinista:
 - Por que Isaac Bronstein foi condenado a 20 anos de prisão?
 - Porque chamou o secretário do partido de idiota: cinco por ofensa e quinze por tornar público um segredo de Estado.
2. Um agente da KGB vê um judeu estudando hebraico em uma praça de Moscou e lhe pergunta:
 - Para que estudar essa língua, judeu, se você sabe muito bem que não o deixaremos ir para Israel?
 - É para o caso de se falar hebraico no paraíso; quando chegar lá, quero dominar o idioma local.
 - E quem te garante que você vai para o paraíso? – Ninguém me garante, mas, se eu for para o inferno, russo já sei falar!
3. Uma senhora nazista, em 1942, entra num açougue em Munique, olha em volta com desconfiança e dirige-se ao açougueiro:
 - Este é um açougue alemão ou é misturado com coisas de judeus?
 - Ora, minha senhora! É um açougue alemão puro! Aqui só se encontram porcos! (ZYLBERSZTAJN, 2001, p.132-133).

Assim, percebemos que apesar de todos os transtornos sofridos pelos judeus, eles conseguem rir dessas situações e se sobressair através de um humor irônico que denigre o adversário e exprime um certo ceticismo sobre um Deus que permite que isso aconteça. Através de ironias e metáforas, como a do açougueiro que, implicitamente, chama os alemães de porcos, na última piada, vemos que há uma pluralidade de significados expressos nesse tipo de narrativas. Desta forma, pode haver variadas interpretações além das mais óbvias, o que provavelmente um leitor desprovido do *sexto sentido* ao qual fala Minois (2003), não perceberia. Outro

ponto relevante desse humor é que ele não prima pela agressão sádica, sem motivos, sendo mais um conforto concedido ao ego ferido por tanto desprezo e humilhação sofridos pelo povo judeu.

É como a frase que já virou ditado popular – “rir para não chorar”. Ela sintetiza as características do anedotário judaico, altamente hostil. “Rir para não chorar” representa um humor que não faz gargalhar e é, também, o “humor do sorriso entre lágrimas”, como diz Freud. Portanto, as piadas hostis feitas pelo povo judeu têm a função de gerar um prazer reconfortante e um afago ao ego, tantas vezes abalado pelos muitos tiranos ao longo das gerações. (FELDMAN, 2009, p. 32).

E somando-se a isso, como podemos visualizar nas histórias bíblicas, a tirania presente dentro de sua própria cultura, gerando uma autocrítica sobre as convicções judaicas, mas nunca um rompimento. É por meio de narrativas como a de Scliar, que inclusive possui diversas outras obras com a temática judaica, que as características desse povo se destacam através de um humor peculiar, um modo de vida que atravessa gerações e que o torna um hábito comunitário de exorcismo do medo. Só assim, o povo escolhido consegue transcender sua realidade e transformar o peso da bênção em comédia.

3 A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO NO UNIVERSO JUDAICO CRISTÃO

3.1 O PAPEL DA MULHER NA NARRATIVA BÍBLICA

Em todo nosso corpus de pesquisa verificamos a presença da mulher como elemento essencial para consolidação da ironia presente na narrativa literária, seja esta a **Torá, O Livro de J** ou **A mulher que escreveu a Bíblia**; percebemos que a figura feminina se traveste enquanto recurso que caracteriza a subversão da humanidade, desde o livro de Gênesis até as mais atuais narrativas. E neste caso, a mulher judia, em especial, carrega consigo uma dupla carga de exclusão, primeiro por sua tradição, e segundo, por seu gênero. A própria narradora do romance de Scliar ressalta sua condição diante do patriarcado do reino de Salomão:

Assim, me vi, no dia seguinte, escrevendo a tal história tal como eles queriam. A mulher sendo fabricada a partir de uma costela de Adão. A mulher dando ouvidos à serpente. A mulher provando do fruto da Árvore do Bem e do Mal. Em suma: a mulher cagando tudo. (SCLiar, 2010, p. 104)

Desta maneira, a escritora anônima ressalta o caráter subversivo da figura feminina presente nos escritos da Torá. A narradora, uma mulher irônica, esperta e sagaz, se incomoda com a supremacia masculina, os homens da corte que mandam e desmandam em sua obra, e a imagem distorcida que fazem da mulher, representando-a enquanto símbolo de pecado e insubordinação ao Deus dos cristãos. Para a personagem em questão, esse Deus não passava de um reflexo da ideologia masculina da época, uma simples ficção que poderia corresponder às vontades literárias de quem a dispusesse.

Além disso, a característica mais notável dessa mulher que escreveu a Bíblia, segundo a ficção de Scliar (2010), mas também baseada na teoria de Bloom (1992), é exatamente essa insubordinação, o fato dela não fazer parte do círculo religioso que, mais tarde, consagra seus textos e distorce o sentido do seu discurso. O que podemos verificar é que, de acordo com as ideias de Bakhtin, há, nessa narradora, várias “imagens discursivas” representadas através de sua enunciação, trazendo à tona não somente um discurso travestido pelo mito cristão, mas também um discurso que carrega consigo uma representação mimética de um ou de vários temas sociais, a exemplo da quebra de paradigma de que a mulher só pode ser vista enquanto um sexo frágil ou mesmo de que Deus é o mocinho da Bíblia enquanto obra literária e que este personagem só pratica e difunde o bem, sentença pregada nos púlpitos e difundida pela tradição cristã como um todo.

Então, é a partir dos relatos de uma pessoa aparentemente sem identidade que a ironia de Scliar dá voz à forma como a mulher é retratada na Bíblia, ou até que ponto as análises modernas a respeito de um discurso antigo são realidade ou distorção. Bloom (1992) vê as acusações de misoginia bíblica como uma interpretação errônea da ironia feita pela javista, que coloca Yahweh como um ser menos maduro e esperto do que a própria escritora, fato que também ocorre na obra de Scliar, uma vez que esta mulher, reflexo da javista, carnavaaliza o mundo à sua volta e a si mesma como estratégia de ação contra o que lhe desagradava. “A misoginia no Ocidente é uma longa e melancólica história de desleitura fracassada da cômica J, que exalta as mulheres por toda a sua obra” (BLOOM, 1992, p. 194). Ainda de acordo com este autor, não é o enunciado que se apresenta enquanto reflexo do patriarcado e uma consequente aversão à figura feminina, pelo contrário, a obra é formada por narrativas que exaltam a perspicácia e astúcia dessas mulheres. No entanto, a forma ortodoxa e teológica pela qual a Escritura é interpretada, transforma a apreciação do discurso e o reveste de outra perspectiva semântica.

Na realidade, a autora dos textos bíblicos (como é vista por Scliar e primeiramente por Bloom) não escreve de forma doutrinária, ou seja, não obedece aos princípios religiosos do cristianismo. Embora a protagonista de Scliar escreva o que os homens da corte, considerados sábios e poderosos, desejam, ela escreve à sua maneira, com todas as suas excentricidades intrínsecas ao texto, ressaltando incongruências diversas, tornando a narrativa burlesca, se considerarmos que muitos dos acontecimentos não poderiam de fato terem ocorrido.

Outro detalhe de extrema relevância é que, apesar dessa difusão da ideia da mulher ligada à fragilidade, no próprio anedotário judaico há a idealização da figura feminina enquanto símbolo de força e resistência, um sujeito dotado de grande capacidade de liderança. Existe, inclusive, a exaltação da mulher e sua função na religião judaica.

No decorrer da História judaica, em especial no período bíblico, encontramos a mulher judia como aquela que manteve a chama judaica dentro do povo. Ainda no Egito, as mulheres iam ao encontro de seus maridos escravizados para encorajá-los a construir uma família, e educavam seus filhos com todas as dificuldades e perseguições, dentro das mais puras tradições. Segundo nossos sábios, por mérito das mulheres judias nosso povo foi redimido do Egito. Assim será também pelo mérito delas que seremos redimidos do exílio atual, por intermédio de Mashiach (Messias). Ao ordenar a

Moshê que transmitisse a Torá ao povo judeu, D'us lhe pediu que antes dissesse às mulheres e só depois aos homens, pois elas aceitariam mais facilmente e ainda ajudariam a convencer os homens. Quarenta dias após receber a Torá, o povo cometeu o pecado do Bezorro de Ouro, sem a participação das mulheres. Quando os espiões voltaram da Terra Santa, desencorajando os judeus a entrar nela, os homens choraram, implorando para voltar para o Egito; mas as mulheres mantiveram sua fé em D'us e pediram para ter uma parte nesta Terra. E assim encontramos vários episódios em que as mulheres sempre demonstraram, naturalmente, ter mais fé do que os homens. Este é um dos motivos pelo qual os homens receberam mais mitsvot (preceitos a cumprir) do que as mulheres; para que sirvam de lembrete de sua fé em D'us, conforme escreveu Maimônides em seu livro de leis. Este também é o simbolismo da kipá, solidéu – constantemente a lembrar que existe Alguém acima de nossa cabeça. A mulher não precisa deste lembrete (CHABAD, 2014a, documento eletrônico).

Vemos assim que no imaginário da cultura judaica a mulher já possui um posto de destaque, situação esta que Scliar reproduziu em sua narrativa que se passa em um período de judaísmo arcaico, antes do Cristo, ou antes da Era Comum. Diz-se ainda que a mulher judaica tem menos necessidade de rezar que o homem, uma vez que, são “conectadas de maneira diferente dos homens; possuem um progresso espiritual embutido. [...] Devido à sua elevada sensibilidade, as mulheres, e não os homens, são ideais para ensinar, nutrir, criar e educar os filhos” (CHABAD, 2009b, documento eletrônico). Desta maneira, assim como a propagação do judaísmo depende da mulher segundo a própria crença, na ficção de Scliar verificamos que toda a história é contada através de um sujeito pertencente a este gênero e dotado de grande capacidade intelecto-discursiva. A Torá, segundo a narrativa em questão, poderia ser de autoria desta figura anônima. Poderia! - Já que no desfecho os pergaminhos são destruídos em um incêndio criminoso, resta apenas a possibilidade e a grande semelhança entre os escritos da ficção e os “originais”, de acordo com a teologia.

O Livro de J (1992), obra de Harold Bloom, apresenta a teoria de que os escritos feitos por uma mulher pertencente à corte de Salomão teriam sido modificados, fazendo com que muito de sua ironia discursiva fosse perdida após edições masculinas desses manuscritos. Seguindo este raciocínio, no romance de Scliar, os manuscritos da autora do livro chamado Bíblia também são perdidos, até onde se sabe. O que evidencia mais um traço dialógico com a obra de Bloom. Aliás, nos valendo do raciocínio judaico em enxergar a mulher enquanto símbolo de força

pela fé temos exemplos retratados no **Tanakh** em que a figura feminina é ligada a uma capacidade intelectual superior a de homens de sua convivência, como é o caso que a narradora de Scliar cita em seus escritos:

Justiça seja feita, apareciam mulheres também, e tinham certa importância e dignidade. Claro, não eram imunes às fraquezas humanas: Sara sacaneou a pobre Agar, com quem Abraão tivera um filho, mas isso pelo jeito era parte do jogo de poder tribal. (SCLIAR, 2010, p. 109)

E deste jogo de poder, pelo que foi retratado até aqui, a narradora de Scliar entende bem, visto que sua relação com Salomão e com todo o restante da corte se tratava disso. Afinal, escrever a história do povo hebreu foi apenas uma forma encontrada pelo rei para se aproveitar da competência linguístico-discursiva desta mulher que já havia demonstrado anteriormente os estragos que era capaz de provocar através de sua habilidade de persuasão, e claro, por meio dessa tarefa também a manteria ocupada e longe de confusões, o que não aconteceu por completo, visto que a narradora, através de sua liberdade inventiva e literária, deu uma nova roupagem ao discurso sério e sisudo proferido por homens que representavam a religião enquanto doutrina que precisa se manter longe do riso, tido como algo diabólico. Insere-se neste caso a ideia de Minois (2003, p. 423): “Humor e sentido de liberdade caminham juntos. Aquele que tem humor é um homem livre, separado de si mesmo, dos outros e do mundo”.

Sendo a personagem que citamos uma mulher sem grandes atributos físicos, sua inteligência e sagacidade se sobressaiam, já que mulher sabendo ler e escrever era raro naqueles tempos, para não dizer inexistente. E ela prossegue sua transcrição dos relatos, que ouvia dos anciãos, sempre com seu humor e ironia característicos, satirizando não só aos outros como a si própria.

Escreve aí: Rebeca, mulher de Isaac era muito bela. Ouviste? Era muito bela. Isaac não escolheria uma mulher feia. Jacob também não. Apaixonou-se por Raquel porque ela era bela. Feiúra, no relato sagrado, não tem vez. Feiúra é abominação. (SCLIAR, 2010, p. 109)

Situação que demonstra o desdém com que os anciãos tratavam a protagonista, pois além de ser uma afronta ter uma mulher escrevendo o que eles não foram capazes de escrever, para piorar as circunstâncias, ele ainda tinha rejeitado um desses sábios. “Aproximou-se devagarinho, olhos brilhando, trêmulo de desejo. E aí, com surpreendente agilidade, tentou agarrar-me. Repeli-o” (SCLIAR, 2010, p. 102).

Além de Sara e Rebeca, e da própria narradora, podemos verificar outros exemplos de figuras femininas de grande importância que figuraram na Torá. Na realidade, há mulheres associadas a transgressões no decorrer de todo o **Tanakh** e até no **Novo Testamento**, mas nosso interesse só reside no pentateuco por uma questão simples - a abordagem dada pela personagem de Scliar e a presença da javista fundamentada por Bloom também nesta parte específica da narrativa bíblica. A linhagem de esposas dos detentores da bênção divina, em sua maioria, foi citada na Torá por suas transgressões. Percebemos que Deus concede papéis de liderança aos homens, mas são as mulheres que subvertem o sistema e fazem a história acontecer.

Para comprovarmos essa ideia, observamos que, em um primeiro momento, temos a suposta traição de Eva, quando a mulher assume as rédeas da situação e dá o fruto proibido para seu homem comê-lo. Na realidade, Deus diz ao homem, antes da criação da mulher: “Podes comer de todas as árvores do jardim. Mas da árvore do conhecimento do bem e do mal não comerás, porque no dia em que dela comeres terás que morrer.” (Gênesis, 2: 16,17) É certo que apesar de não ser proferida diretamente a ela, Eva sabia da proibição, pois responde à serpente:

Nós podemos comer do fruto das árvores do jardim. Mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, Deus disse: Dele não comereis, nele não tocareis, sob pena de morte (GÊNESIS, 3: 2,3).

Assim, verificamos que é a primeira mulher que subverte as normas divinas e se propõe a desvendar os mistérios do conhecimento. Até porque, como elaborou Bloom, a mulher sob a ótica da javista era um ser muito mais elaborado e próximo da perfeição.

O homem fornece (involuntariamente) a substância com a qual Yahweh dá início a esta segunda criação, que se revela muito maior. Mas isto significa que a mulher é criada a partir de um ser vivente, e não do barro. Ela supostamente é animada, e Yahweh não necessita insuflar suas narinas. Com certeza a ironia de J está em que, na segunda vez, Yahweh já aprendeu melhor como fazer o seu trabalho. (BLOOM, 1992, p. 196)

Logo em seguida, temos Sara, esposa de Abrão, e a primeira que teve um diálogo direto com Yahweh, visto que foi repreendida por seu riso profanador e sua falta de fé em não acreditar que geraria um filho na velhice.

E disseram-lhe: “Onde está Sara, tua mulher?” – “Ela está na tenda”, respondeu ele. E ele disse-lhe: “Voltarei à tua dentro de um ano, a esta época; e Sara, tua mulher, terá um filho.” Ora, Sara ouvia por

de trás, à entrada da tenda. (Abraão e Sara eram velhos, de idade avançada, e Sara tinha já passado da idade.) Ela pôs-se a rir secretamente: “Velha como sou, disse ela consigo mesma, conhecerei ainda o amor? E o meu senhor também é já entrado em anos.” O Senhor disse a Abraão: “Por que se riu Sara, dizendo: ‘Será verdade que eu teria um filho, velha como sou?’ Será isso porventura uma coisa muito difícil para o Senhor? Em um ano, a esta época, voltarei à tua casa e Sara terá um filho.” Sara protestou: “Eu não ri”, disse ela, pois tinha medo. Mas o Senhor disse-lhe: “Sim, tu riste.” (Gênesis 18: 9, 15)

No momento da profecia de Yahweh, Sara ri da falta de lógica deste prenúncio, considerando que uma mulher de idade avançada não poderia gerar um filho. É como se o próprio autor (ou autora, considerando J), quisesse enfatizar que a mulher tinha consciência das incoerências desse Deus tão inconstante, que fala de uma nova vida a Abraão ao mesmo tempo em que segue para destruir Sodoma e Gomorra e todos os seus habitantes, exceto Ló e sua família, parentes do detentor da bênção. Até esse momento da narrativa bíblica, muitas mulheres já figuraram no enredo, além de Eva e Sara, há também Agar (escrava que gera o primeiro filho de Abraão) e a esposa de Ló, que não possui seu nome relatado. Todas elas desobedeceram alguma norma. Eva comeu do fruto proibido; a egípcia Agar passou a desprezar sua senhora após ter um filho, Ismael, de Abraão; e a esposa de Ló transgrediu a ordem do Senhor de não olhar para trás quando as cidades estivessem sendo destruídas e, ao observar a cena, a mesma vira uma estátua de sal.

A próxima mulher deste ciclo de anti-heroínas é Rebeca, que casa-se com Isaac, filho de Abraão. Segundo Gênesis (25: 21), “Isaac rogou ao Senhor por sua mulher, que era estéril. O Senhor ouviu-o e Rebeca, sua mulher, concebeu.” Assim, Rebeca dá à luz gêmeos muito distintos, que já brigavam desde o seu ventre.

O que saiu primeiro era vermelho, e todo peludo como um manto de peles, e chamaram-no Esaú. Saiu em seguida o seu irmão, segurando pela mão o calcanhar de Esaú, e deram-lhe o nome de Jacó. [...] Os meninos cresceram. Esaú tornou-se um hábil caçador, um homem do campo, enquanto Jacó era um homem pacífico, que morava na tenda. Isaac preferia Esaú, porque gostava de caça; Rebeca, porém, se afeiçoou mais a Jacó. (Gênesis, 25: 25,27)

A partir disso, percebemos que na narrativa bíblica a predileção por um dos filhos faz Isaac rejeitar Jacó, o preferido de sua esposa Rebeca, que arquitetou um plano para que seu esposo, agora cego, pudesse transmitir a bênção, por engano, ao filho mais novo antes de morrer.

Rebeca disse a Jacó, seu filho: “Acabo de ouvir teu pai dizer ao teu irmão Esaú para que lhe traga uma caça e lhe prepare um bom prato, a fim de comer e o abençoar diante do Senhor antes de morrer. Ouve-me, pois, meu filho, e faz o que te vou dizer. Vai ao rebanho e traze-me dois belos cabritos. Prepararei com eles um prato suculento para o teu pai, como ele gosta, tu lho levarás e ele comerá, a fim de que te abençoe antes de morrer”. (GÊNESIS 27: 6-10)

Rebeca pensou em tudo, vestiu Jacó com as roupas de Esaú, cobriu com a pele dos cabritos as partes lisas de seu filho amado, a fim de que Isaac não percebesse a diferença entre os dois quando o tocasse. Ou seja, ela enganou seu esposo e seu filho primogênito de forma premeditada. E Jacó finalmente recebeu a tão esperada bênção:

Deus te dê o orvalho do céu e a gordura da terra, uma abundância de trigo e de vinho! Sirvam-te os povos e prostrem-se as nações diante de ti! Sê o senhor dos teus irmãos, e curvem-se diante de ti os filhos de tua mãe! Maldito seja quem te amaldiçoar e bendito quem te abençoe! (GÊNESIS 27: 28-29)

Mais uma vez a astúcia da mulher prevalece sobre o poder masculino e a bênção divina. Rebeca consegue o que quer e Deus nada faz para impedir. Mesmo seu plano tendo sido praticado contra um detentor de sua bênção. A história prossegue com conflitos envolvendo mulheres, como as esposas de Jacó, as irmãs Lia e Raquel que disputavam em quantidade de filhos para agradar ao seu homem. Mais tarde a filha de Lia, Dina, que é violentada e seus irmãos matam a todos os varões da cidade de Siquém, na terra de Canaã, entre tantos outros casos.

No entanto, outra mulher de bastante importância figura ainda no Tanakh, trata-se de Tamar, que foi desposada pelos filhos de Judá, que era um dos muitos filhos de Jacó. Esta narrativa tem início quando Judá se une à Sué, gerando três filhos homens chamados Her, Onã e Sela. Tamar casa-se com o filho mais velho, que era mau aos olhos de Deus “e o Senhor o feriu de morte” (GÊNESIS, 38: 7), mais tarde Onã é aconselhado pelo seu pai a casar-se com a esposa de seu irmão e dar-lhe filhos, o que não ocorre, visto que o mesmo “maculava-se por terra cada vez que se unia à mulher do seu irmão, para não dar a ele posteridade” (GÊNESIS, 38: 9), atitude esta que desagradou o Senhor e por fim também o matou. Restando apenas o filho mais novo, Judá prometeu a Tamar que assim que completasse a idade, o jovem se casaria com ela. O homem, não cumprindo sua promessa com

receio que seu filho também morresse, é alvo de outra ardilosa estratégia feminina contada na Bíblia.

Passaram-se muitos dias e a filha de Sué, a mulher de Judá, morreu. Quando Judá ficou consolado, subiu a Tamna, ele e Hira, seu amigo de Odolam, para a tosquia de suas ovelhas. Comunicaram a Tamar: "Eis que," foi-lhe dito, "teu sogro sobe a Tamna para a tosquia de suas ovelhas." Então ela deixou suas roupas de viúva, cobriu-se com um véu e sentou-se na entrada de Enaim, que está no caminho de Tamna. Ela via que Sela já era grande e ela não lhe fora dada como mulher. Vendendo-a, Judá tomou-a por uma prostituta, pois ela cobria o rosto. Dirigiu-se a ela no caminho e disse: "Deixa-me ir contigo!" Ele não sabia que era sua nora. Mas ela perguntou: "Que me darás para ir comigo?" Ele respondeu: "Eu te enviarei um cabrito do rebanho." Mas ela replicou: "Sim, se me deres um penhor até que o mandes!" Ele perguntou: "Que penhor te darei?" E ela respondeu: "O teu selo, com teu cordão e o cajado que seguras." Ele lhe deu e foi com ela, que dele concebeu. Ela se levantou, partiu, retirou seu véu e retomou as roupas de viúva. Judá enviou o cabrito por intermédio de seu amigo de Odolam, para recuperar os penhores das mãos da mulher, mas este não a encontrou. Ele perguntou aos homens do lugar: "Onde está aquela prostituta que fica em Enaim, no caminho?" Mas eles responderam: "Jamais houve prostituta aqui!" Ele voltou, pois, junto a Judá e lhe disse: "Eu não a encontrei. Também os homens do lugar me disseram que jamais houve prostituta ali." Judá retomou: "Que ela fique com tudo: que não zombe de nós, pois eu enviei o cabrito, mas tu não a achaste." Cerca de três meses depois, foi dito a Judá: "Tua nora Tamar prostituiu-se e está grávida por causa de sua má conduta." Então Judá ordenou: "Tirai-a fora e seja queimada viva!" Quando a agarraram, ela mandou dizer a seu sogro: "Estou grávida do homem a quem pertence isto. Reconhece a quem pertencem este selo, este cordão e este cajado." Judá os reconheceu e disse: "Ela é mais justa do que eu, porquanto não lhe dei meu filho Sela." E não teve mais relações com ela. (GÊNESIS, 38: 12-26)

Este é um dos trechos bíblicos que mostra com clareza a ironia presente na própria Escritura revista pelos moldes teológicos. Mesmo após edições e interpretações distintas que ocorreram ao longo dos séculos, esta passagem ainda se apresenta ao leitor com toda uma carnavalização referente a um escolhido de Deus. Percebe-se claramente que o intuito desse discurso é enfatizar, além do discernimento e inteligência de Tamar, um humor que ressalta o preconceito e a injustiça com a mulher dessa época, vista pelos homens como simples moeda de troca. Como afirma Alter (2007), a não resposta da nora de Jacó às suas ordens, quando seus esposos morrem, parece uma submissão silenciosa, ideia que mais tarde é revogada pela ação tática e eficaz que se desenrola na trama. Assim, apesar de todo poder que os patriarcas achavam que detinham, muitas mulheres,

especialmente Tamar, conseguiram transgredir a ordem e submetê-los ao ridículo, expondo suas fraquezas.

Além disso, se relembarmos as características do chamado humor judaico, perceberemos que muito do que se ressalta hoje já existia na construção linguístico-discursiva da Bíblia. Então, estamos diante de uma narrativa que, como já advertimos anteriormente, apresenta variados recursos também utilizados pela literatura, a exemplo da ironia, da carnavalização, da paródia, do humor e quiçá de outros que vem à tona por meio de ações e enunciações feitas principalmente por mulheres, uma vez que elas representam a transgressão presente nos textos bíblicos. Os homens descritos, na maioria das vezes, são fiéis e obedientes ao Senhor, elas não. Diante destas constatações, a teoria de Alter (2007) sobre o papel da arte literária na conformação da narrativa bíblica encaixa-se perfeitamente ao âmbito desta pesquisa, uma vez que o autor enfatiza que este papel é:

[...] finamente modulado a cada momento, quase sempre determinante na escolha exata de palavras e detalhes, no ritmo da narração, nos pequenos movimentos do diálogo e em toda uma teia de relações que se ramificam pelo texto. (ALTER, 2007, p. 15)

O que também nos remete à possibilidade de uma adjacência a escritos femininos revisados, como coloca Bloom (1992), já que, como vimos, muito do enredo enfatiza a presença de mulheres que, apesar das aparências, não se mantiveram passivas às ordens de Deus ou de seus patriarcas. No decorrer da Torá ainda há a aparição de muitas mulheres na trama; por último, ressaltamos as que estão próximas a Moisés, mais um detentor da bênção e a quem a tradição religiosa atribui a autoria do pentateuco. No livro de Êxodo vemos a opressão do povo hebreu no Egito. O novo rei que governa após José, filho de Jacó e vendido aos egípcios por seus irmãos, demonstra descontentamento ao ver a numerosa e poderosa descendência dos filhos de Israel em terras egípcias.

O rei ordena às parteiras da região que matem os filhos homens que nascerem das mulheres israelitas, o que não acontece. Mais tarde é ordenado que todo menino que nascer e descender do povo hebreu deve ser atirado ao rio, já as meninas poderiam viver. E assim, tem início a história de Moisés, quando a filha do faraó o resgata das águas do Rio Nilo em um cesto de papiro feito pela sua mãe para que não afundasse. O menino é criado entre os egípcios, como um deles, mas sempre sabendo de sua origem e do histórico de escravidão de seu povo.

Um dia, ao ver um hebreu sendo espancado e obrigado ao trabalho, Moisés matou um egípcio. Quando o faraó ficou sabendo disso queria matá-lo, e ele foge para a terra de Madiã, onde encontra sua futura esposa Séfora. De acordo com a tradição, é Moisés que consolida as leis cristãs, ditadas pelo próprio Deus. No entanto, o que queremos ressaltar em sua trajetória não é sua luta, e sim, a de mulheres a sua volta. Primeiro sua mãe e sua irmã, esta última que vigia o trajeto do cesto em que estava quando bebê e se certifica de sua chegada às mãos da princesa egípcia. Ou seja, são mulheres de grande importância e mais uma vez de muita astúcia. Apesar de anônimas, são elas que planejam e dominam o curso das situações envolvendo a sobrevivência de Moisés. Quanto à Séfora, sua esposa, esta pratica sua primeira ação na narrativa quando Yahweh decide inesperadamente matar Moisés. Em Êxodo, capítulo 4, versículos do 24 ao 26 se encontra:

Aconteceu que no caminho, numa hospedaria, Yahweh veio ao seu encontro, e procurava fazê-lo morrer. Séfora tomou uma pedra aguda, cortou o prepúcio do seu filho, feriu-lhe os pés, e disse: "Tu és para mim um esposo de sangue." Então, ele o deixou. Pois ela havia dito "esposo de sangue", por causa da circuncisão.

Estes versículos representam para a tradição bíblica grande obscuridade, pois não há uma explicação aparente para a circuncisão do filho, Gérson, poupar a punição de morte do pai. Aliás, percebe-se com esta citação além da arbitrariedade da fúria divina, uma inconstância de um Deus que promete proteção a Moisés para este libertar o povo de Israel do Egito e, em seguida, decide matá-lo sem nenhum anúncio ou explicação prévia. Mais uma vez vê-se que a mulher, embora pouco relatada no livro, tem uma ação enérgica e eficaz para deter os desmandos de Yahweh. É ela quem está em atividade em momentos conflituosos, enquanto os homens permanecem passivos às ordens divinas.

Apesar de a priori, na teoria de Bloom, a escrita feminina ser enquadrada somente nos cinco primeiros livros do Tanakh, na obra de Scliar há menção ao livro de Rute e ao de Samuel, que não fazem parte da Torá e sim dos chamados Livros Históricos do Tanakh. O livro de Rute é uma narração que conta a história de amizade entre a suposta autora, de acordo com a tradição bíblica, e Naomi, sua sogra. Sendo também a última menção direta que a personagem anônima de Scliar faz a mulheres de grande representação nos escritos bíblicos. Escreve a anônima:

Mas de repente surgiram Ruth e Naomi. Foi um verdadeiro choque, algo que teve o mágico poder de retirar-me da habitual apatia, de novamente mobilizar-me a emoção. A história da amizade entre

aquelas duas mulheres, sogra e nora, judia e moabita, velha e moça, comoveu-me até as lágrimas. Passei horas pensando nelas, no juramento de fidelidade que trocaram. E então me sentei e trabalhei, e coloquei meu coração naquele trabalho. Fiz três versões até chegar à conclusão de que o texto não mais poderia ser melhorado. (SCLIAR, 2010, p. 118)

Isto exposto, vemos que a escritora de Salomão possui um carinho maior pelas mulheres, como a javista de Bloom, afastando toda e qualquer ideia de misoginia nestes relatos e, inclusive, aproximando a ideia de identificação, a Bíblia sendo escrita por uma mulher que se satisfaz em relatar as transgressões e desobediências a um Deus severo e injusto, que voltava seu olhar e suas ordens basicamente aos homens. Estas são as principais narrativas envolvendo mulheres que figuram entre a obra de Scliar e o Tanakh, todas com uma importância ímpar para o curso da história e o dialogismo inerente a esse contexto bíblico.

3.2 A NARRATIVA DA ANÔNIMA ENQUANTO RECRIAÇÃO DA BÍBLIA DE J

Como já enfatizamos ao longo do trabalho, a narrativa de Scliar alude à crítica literária de Harold Bloom (1992) a respeito da autoria do pentateuco. E diante disto, torna-se relevante que tratemos desta obra enquanto recriação da Bíblia de J,

ressaltando detalhes da trama que aludem ao perfil da escritora em questão, primeiro abordada por Bloom em meio à teoria levantada por este, e segundo reinventada por Scliar, que se utiliza do dialogismo em torno dessa questão para dar vida ao seu romance.

Para Bloom (1992, p. 26), “o que J retrata, com terna ironia, é um judaísmo arcaico, hoje em muito esquecido por nós, embora chamá-lo de judaísmo fatalmente incorra num erro”. Ora, se para Bloom J é a autora destas primeiras escrituras, então o que a protagonista anônima de Scliar escreve é uma obra que hoje se apresenta enquanto textos fragmentados. Assim, a narradora de Scliar é uma reconfiguração contemporânea desta mulher, e como tal, torna-se necessário que compreendamos a evolução do seu discurso ao longo da cadeia textual em que este personagem se sustenta.

Sobre a distinção desse judaísmo que era difundido na Era de Salomão e o judaísmo pregado pela tradição religiosa, sabemos que este último trata-se do rabínico, predominante desde o segundo século E.A. Para Bloom (1992, p. 47):

O judaísmo arcaico nos é totalmente desconhecido. Conhecemos o judaísmo rabínico [...] e, mais ou menos, o que o judaísmo julgou ser a cadeia da tradição, estendendo-se de Esdras, o grande Redator, até os fariseus, e então até Akiba, o mais central dentre todos os rabinos do segundo século. O que não conhecemos é o judaísmo a que tinha acesso a javista, e a história e a mitologia desse judaísmo.

E, neste momento, é relevante citarmos que “O Redator”, como o chama Bloom (1992, p17), é, segundo o autor, responsável pela revisão final dos escritos bíblicos após o Retorno do Exílio da Babilônia. Ele teria dado os últimos ajustes ao texto da javista, já alterado pelo Eloísta, por P (Autor ou Escola Sacerdotal) que escreveu quase todo o Levítico e D, que corresponde ao autor ou aos autores do Deuteronômio. Na realidade, diante de todas essas facetas da literatura bíblica, Bloom (1992, p. 61) afirma:

Talvez o maior obstáculo à nossa leitura de J enquanto J seja o fato de não conseguirmos parar de pensar no Livro de J como o centro dessa obra compósita, a Toráh ou os Cinco Livros de Moisés, e, conseqüentemente, como o elemento central das ainda mais compósitas Bíblia Hebraica e Bíblia Cristã, com sua estrutura Velho Testamento/Novo Testamento. Mas tal atitude perspectiviza J de um modo bastante enganoso. A Toráh é o produto da metade do quarto século antes da era comum; J escreveu ao final do décimo século, quase seiscentos anos antes da época de Esdras, o Escriba, a época do Redator. O reinado de Salomão não tem nada em comum com a

era do Retorno do Exílio Babilônico. J viveu durante a época do Primeiro Templo e raramente o mencionou ou aludiu, tão pouca importância lhe dava. No período que vai de Esdras à destruição do Segundo Templo em 70 E.C., movemo-nos gradualmente de um culto a Yahweh para a adoração da Toráh, e, dessa forma, ao nascimento do judaísmo como uma religião do livro.

Bloom escreve ainda que J provavelmente não esperava que seus escritos fossem motivo de adoração de um povo inteiro e ao longo de tantos séculos. Para o autor (1992, p. 49), “quando a escrita se transforma em Escritura, a leitura é entorpecida pelo tabu e pela inibição”, até porque a partir de revisões desses textos, feitas à luz de credos e igrejas, não dá para evidenciar nada em relação a um resgate do cristianismo. Trata-se de crítica literária e não de um palimpsesto de textos ortodoxos. Assim, “a força de J enquanto escritora tornou possíveis o judaísmo, o cristianismo e o Islã, se mais não fosse, porque a vivacidade furiosa de seu Yahweh presenteou a tradição com um ser inesquecível e estranho” (BLOOM, 1992, p. 216), o mesmo ser que encontramos na obra de Scliar a partir dos relatos dos anciãos à narradora anônima.

Sabemos que Moacyr Scliar considera a Bíblia Hebraica como elemento essencial à ficção de sua narrativa, uma vez que relata a vida de uma mulher pertencente a um tempo em que se praticava o chamado judaísmo arcaico. Mas, sabendo que o autor logo de início alude ao Livro de J, se pode deduzir que sua criação se baseia principalmente no universo discursivo da javista, que necessariamente, deu origem ao Tanakh e ao Velho Testamento. “Quem quer que sejamos, fomos todos formados, em parte, por desleituras fortes de J”, ressalta Bloom (1992, p. 25), considerando o amplo processo dialógico de formação do mito bíblico, um encadeamento que aos poucos foi se distanciando do discurso engendrado nos primeiros diálogos. Esse texto, há muito escrito, não pode ser enquadrado em nenhum gênero, pois transcende toda e qualquer realidade literária.

J conta histórias, retrata homens e mulheres teomórficas, liga o mito à história e implicitamente lega a maior das profecias morais à Judá e Israel no período pós-salomônico. J é, porém, algo além de uma contadora de histórias, uma criadora de personalidades (humanas e divinas), uma historiadora e profeta nacional, ou mesmo uma ancestral das ficções morais [...] Há sempre o outro lado de J: estranha, astuta, sublime, irônica, visionária do incomensurável [...] (BLOOM, 1992, p. 25).

Vemos assim um reflexo dessa narradora chamada javista na construção da personalidade das mulheres que figuram na Escritura e na narrativa de Scliar, como podemos verificar no subcapítulo anterior. Características como estranheza, astúcia, e ironia parecem descrever todas elas. E em ser visionária, esta sim nos remete à anônima do romance analisado, **A mulher que escreveu a Bíblia**, no qual a narradora escreve o desfecho de sua Bíblia propondo tudo que de fato aconteceu, a queda de Salomão, a dispersão do “povo eleito” e o surgimento de uma nova religião na qual esse Deus impiedoso difundido pelos patriarcas não teria lugar.

O que Bloom chama *desleitura de J* é simplesmente a forma como os autores seguintes a essa figura feminina quiseram reinterpretar ou até reinventar a história de uma maneira peculiar e favorável aos objetivos pretendidos por cada um. A desleitura de J pode ser atribuída a sua representação humanizada de Deus e, ainda, sua grande vocação à ironia, pouco favorável a um texto que se queria santo. Apesar dessas tentativas de camuflar o teor irônico do discurso e outros elementos pertencentes ao âmbito literário, como já verificamos, todos eles ainda continuam evidentes. O que mais se modificou foi a interpretação teológica e não necessariamente o conteúdo em si.

Bloom apresenta J como uma autora original e do mais estimável valor pelo fato dela ser a autora do *autor*, criando Deus, o personagem mais famoso do Ocidente. J, como ele faz crer, “é uma ironista dramática, interessada em sua história e em seus personagens, e não uma historiadora ou teóloga” (1992, p.337). Ou seja, a abordagem que J faz de Deus é desprendida de um temor que envolvia os autores das estórias ditas sagradas, ela traz à baila um personagem como outro qualquer que erra, que falha, que é injusto, apesar da posição em que ocupa, como também, o faz a narradora de Scliar.

Como dissemos, ela expõe, através de sua ironia, particularidades de um Deus mais terreno do que o que se costumava retratar, característica que também está presente na obra de Scliar, quando, por exemplo, a narradora verifica que a mulher é sempre a figura que desvirtua as ordens divinas, segundo os anciãos, além disso, esse Deus é visto também como demasiado humano quando permite e até influencia um assassinato entre irmãos, Caim e Abel: “Deus recusa, por alguma razão que só ele e os anciãos sabiam as oferendas de Caim. Ciúmes – e crime. Estava inaugurada a sangueira” (SCLIAR, 2007, p. 104-5). Então, esta e tantas

outras incongruências refletem o posicionamento de um Deus humano e violento, que diferente do que pregava a tradição, estava muito mais ligado ao ódio do que propriamente ao amor.

O inconstante e estranho Yahweh, apresentado por J na obra de Bloom, torna-se um personagem avesso ao Deus da “adoração ocidental”, de modo que, a forma como ela o descreve, mostra que J “é tudo menos ingênua”. Por conseguinte, J não fazia o *perfil* dos escritores escolhidos para compor a Bíblia, tendo em vista que razões políticas, sociais, teológicas e religiosas foram mais decisivas para tal escolha, do que mesmo razões literárias. Assim, a narrativa desta mulher seguiu sendo alterada ao longo das épocas.

Como já ressaltai anteriormente, não cabe aqui nos determos a detalhes da obra de Bloom, e sim ressaltarmos as principais questões que demonstram a semelhança entre a mulher da obra de Scliar e a javista, visto que a primeira é uma reconstrução, ou mesmo uma paródia, da visão social desta última. Sabemos que Bloom apresenta em seu livro uma tradução da narrativa de J, feita por David Rosenberg, no entanto, não cabe aqui fazermos um quadro comparativo analisando essas obras, tendo em vista que nossa preocupação é perceber a persona que reveste a personagem de Scliar enquanto recriação de J. Assim sendo, verificamos a importância de conhecermos **O Livro de J** (1992) para que compreendamos o exercício paródico discursivo feito por Scliar. O autor reconstrói as tramas bíblicas depositando elementos como humor e ironia na figura desta mulher que ele idealiza a partir de um diálogo constante com a J apresentada por Bloom.

3.3 A NARRADORA E AS IMAGENS DISCURSIVAS DE SUA ENUNCIÇÃO

Através de um discurso burlesco, a narradora da obra de Scliar desmascara falsos heróis, a exemplo do rei Salomão e do próprio Deus, o qual ela não acredita e

pouco se importa. A anônima constrói seus enunciados ressaltando as desconexões existentes na narrativa bíblica, que, de acordo com Bloom, refletem muito mais um discurso irônico do que incoerente. Pois, como a javista de Bloom, a protagonista de Scliar não era religiosa, sendo esta uma das maiores ironias que permeiam as duas obras, e por que não, até as três, incluindo a Torá, já que Harold Bloom acredita que esta seja uma reconstrução da bíblia de J. “De todas as extraordinárias ironias que dizem respeito a J, a mais notável é que esta fonte nascente do judaísmo, do cristianismo e do Islã simplesmente não era uma escritora religiosa.” (BLOOM, 1992, p. 45).

A partir disso, questões como o antropomorfismo de Deus e o patriarcado se explicam como ironia de uma mulher que pretendia mostrar que o Yahweh de seus profetas, um homem, era na realidade, menos esperto que ela própria. Além do mais, “J não tinha heróis, apenas heroínas. Sarai e Raquel são admiráveis, e Tamar, proporcionalmente ao espaço narrativo que ocupa, é, de longe, a mais viva figura em J”, (BLOOM, 1992, p. 45). Ainda seguindo este raciocínio, confirmamos a ideia de Bloom quando este afirma que “toda forma de ironia literária depende de escritos precedentes, de obras mais naíves, literais e diretas do que as intervenções da ironista” (BLOOM, 1992, p. 46), o que explica o porquê da essência desses escritos terem se perdido de seu discurso primeiro, considerando que este desfecho foi providencial para a igreja cristã, que se apropriou de uma obra “essencialmente literária” para a construção de seu cânone religioso, o que contraria o sentido da mensagem pretendida pelo enunciador e a transmuta de seu contexto genuíno, tornando-a um paradoxo cultural que faz o caminho contrário da carnavalização, indo do riso cômico ao tom sério e religioso.

Assim, são obras como a de Scliar, composta por um humor judaico característico de sua tradição, que é a mesma tradição dos escritos bíblicos, que movimentam os elos enunciativos que unem literatura e religião. O mito cristão engendrado no processo comunicativo perfaz um caminho de coletividade de vozes, o que Bakhtin (2013) chamou de vozes polifônicas, exatamente porque evidencia vozes distintas dentro de um mesmo discurso.

Em **A mulher que escreveu a Bíblia** (2010) temos um primeiro narrador, professor de História e desiludido com a vida e a profissão, este mais tarde se descobre terapeuta de vidas passadas e resolve usar seu conhecimento para fazer

as pessoas acreditarem que viveram em outras épocas, com outras perspectivas e modelos de vida, o que lhes abria um leque de possibilidades e os fazia acreditar que era possível tomar as rédeas dos seus destinos, palavra que o narrador enfatiza: “Destino é uma palavra de que as pessoas gostam muito; associam-na com o sobrenatural, com astros, coisas que sempre impressionam. Aproveitando o frisson, vou além” (SCLIAR, 2010, p. 7).

É então a partir deste primeiro narrador, também anônimo, que a história se desenrola. Uma moça procura os serviços desse terapeuta de vidas passadas e se descobre no palácio do rei Salomão, como uma de suas esposas. E este personagem se vê agora, em sonhos, como o próprio Salomão. O desfecho desse primeiro cenário narrativo é que o historiador perde a tal mulher, sua paciente, para um ex-empregado da fazenda do pai da moça. A única coisa que lhe resta é uma carta de despedida e uma pasta de cartolina que continha a história que havia escrito baseada em sua viagem ao passado. E por isso, logo no início desta pesquisa eu introduzo que a obra de Scliar transita entre uma convergência de tempos que prende o leitor, pois vai do presente ao passado, demonstrando a evolução dos discursos e o reposicionamento dos personagens, e inclusive a interpretação que é feita da história literária mais tarde tida como cânone religioso.

Ou seja, verificamos na obra uma dinâmica discursiva de diversas vozes, considerando também todas as narrativas bíblicas intrínsecas ao texto, suas variadas versões e a análise de seus discursos, a mensagem que elas transmitem ao interlocutor. Muitas das frações da corrente de comunicação verbal ininterrupta da qual falou Bakhtin (2009), em se tratando do discurso bíblico, está retratada na obra de Scliar, que ora mostra a versão bíblica judaica tradicional como ela é apresentada pelos anciãos da corte de Salomão, ora mostra a versão do primeiro narrador que se utiliza dessa mesma Escritura unicamente com intuítos financeiros, para realização do seu trabalho enquanto terapeuta, e por fim, a versão da feia narradora que carnavaaliza toda a história e subverte o sentido dogmático desses escritos “sagrados”, de acordo com a religião. Diante destas colocações, a protagonista de Scliar se indaga:

Por que Deus e não Deusa? Por que Jeová e não Astarté, a divindade que outros povos da região veneravam? [...] Na minha cabeça, Deus seria apenas a energia geradora, não uma figura antropomórfica a reinar sobre a criação. Que Salomão e outros o imaginassem como homem, a mim não importava. Expressaria

minha descrença, e meu protesto, abstendo-me de descrever a divindade. Que o imaginassem como um velho de barbas brancas e olhar severo, a mim não importava. (SCLIAR, 2010, p.96/7)

Isto posto, conferimos que é através dessa figura feminina de caráter burlesco que o romance se enquadra na perspectiva de obra polifônica, na qual dá voz a uma linguagem social que prioriza um diálogo diverso, colaborando para que haja algum avanço no que diz respeito ao discurso coletivo em torno do Tanakh enquanto literatura. Há o enredo bíblico, mas o mesmo se apresenta através de uma narradora que diverge e contesta tudo que escreve, assim existe uma junção de crenças e descrenças que alimentam a cadeia textual relacionada aos mitos em torno da Escritura, pois concentra concórdias e discórdias em um mesmo espaço narrativo, demonstrando a correlação de vozes que participam do diálogo empreendido na obra em pé de igualdade, sem nenhuma se sobrepor a outra.

Para que possamos compreender melhor como o romance de Scliar é disposto, devemos ter em mente que, após uma primeira narração introdutória, feita pelo historiador e então terapeuta, surge o segundo relato, agora como leitura da narrativa feita pela paciente que reconta sua vida passada por escrito. Uma narração liga-se à outra por discursos dialógicos que relacionam os personagens em tempos distintos e recontam a trajetória bíblica, ressaltando especificamente a vida desta mulher e seu cotidiano na corte de Salomão. Diz o primeiro narrador:

Quanto à pasta de cartolina, continha a história que havia escrito baseada em sua viagem ao passado. Dedicava-a a mim; eu estava autorizado a fazer com a narrativa o que desejasse. Desde que não mencionasse seu nome, poderia, inclusive, divulgá-la. (SCLIAR, 2010, p. 14)

E foi o que ele fez, divulgou a tal história e preservou o nome da personagem, de acordo com as entrelinhas que o autor deixa transparecer aos seus leitores. A primeira informação que o interlocutor possui dessa tal narrativa é que a mulher que escreve é feia, assim representando a primeira carnavalização direta com a qual nos deparamos.

A feiúra é fundamental, ao menos para o entendimento desta história. É feia, esta que vos fala. Muito feia. Feia contida ou feia furiosa, feia envergonhada ou feia assumida, feia modesta ou feia orgulhosa, feia triste ou feia alegre, feia frustrada ou feia satisfeita - feia, sempre feia. (SCLIAR, 2010, p. 15)

Esse modelo de heroína carnalizada, segundo Bakhtin (2013a), rompe com um padrão de mundo oficial, subvertendo a seriedade e perfeição do universo judaico cristão como o vemos através da interpretação da Escritura, que é feita de forma dogmática, escondendo a carnalização já presente nesse conjunto de obras literárias. Aliás, até a exposição desse caráter literário representa uma profanação, considerando que as normais morais não permitem que elementos como o humor, a ironia e a sátira sejam associados aos princípios “sagrados”. Como diz Minois (2003, p. 568), “a ironia é inimiga do dogmatismo, e este é, por natureza, otimista”, já que a ironista, neste caso, é vista aqui como uma pessimista que enxerga o mundo de forma amarga, através de um sentimentalismo decaído. Na realidade é esta a forma que o indivíduo encontra para superar as adversidades e sublimar suas mágoas, processo já explicado através do humor judaico como o explanamos anteriormente.

A história dessa narradora se desenrola a partir da descoberta de sua fealdade, o que parece lhe abrir os olhos para uma contradição existencial que lhe faz se utilizar de máscaras e dualidades para ironizar a natureza, o universo e o próprio Deus, responsável por aquela “catástrofe”. Ela não havia mais nada a perder, e poderia encarar isso de variadas formas, mas preferiu satirizar sua situação e transformar sua dor em um riso refletido acerca das inconsistências da piedade divina e da bondade dos homens.

O que o espelho me mostrava era algo semelhante a uma paisagem estranha, atormentada, na qual os acidentes (acidentes: muito apropriado, o termo) geográficos não guardavam a menor relação entre si. Uma catástrofe tinha ocorrido em minha face, um cataclisma que seguramente antecederia de muito o meu nascimento; [...] (SCLIAR, 2010, p. 18)

Assim, a partir desse momento, esta mulher passa a ver o mundo através de uma racionalidade irônica, tendo consciência efetiva das contradições do ser e de suas desarmonias ocultas. É como se sua ironia e seu deboche fossem o escudo contra os golpes que a vida lhe dera. Para Minois (2003, p. 570):

O homem sério é frágil e vulnerável, uma vez que enfrenta o destino de peito aberto, num combate em que se engaja totalmente, expondo-se aos golpes da sorte; pronto para morrer por seus ideais, ele recusa a fuga. A ironia, ao contrário, permite usar de artimanhas com a vida. [...] O ironista não é imoral: ao contrário, ele obriga a imoralidade a sair do esconderijo, imitando seus defeitos, provocando-os, parodiando sua hipocrisia, de forma que ninguém mais possa acreditar nela. O riso do ironista é sempre calculado, intelectualizado, refletido.

Desta forma, a mulher autora do **Tanakh**, na ficção de Scliar, vale-se de artimanhas para desmascarar figuras de moral duvidosa, a exemplo de seu pai, de Salomão, dos anciãos da corte que escreviam a história do povo hebreu utilizando-se de má fé e preconceitos enraizados e do próprio Deus que estes adoradores pregavam, visto que muitas de suas desgraças e das pessoas queridas ao ser redor eram obra Dele. É então que após diversos dessabores, como a rejeição de Salomão pela sua esposa feia, essa mulher decide parodiar o discurso sério pregado pelo judaísmo. Ela enfatiza: “[...] culpa era o componente essencial de nossa tradição. Em todas as histórias que os idosos contavam, havia sempre um deus impiedoso nos acusando de alguma coisa”, assim parecia-lhe fácil aproveitar-se do espaço à sua volta para recriar e ressignificar os discursos sociais em torno dessa oralidade acerca dos elementos sacros.

A mulher passa a narrar a história do povo hebreu, por vontade de Salomão, que queria perpetuar seu legado em forma de livro. E é por meio de uma reapropriação paródica e dialógica com o passado que ela constrói a trama a seu modo, principalmente o desfecho, única parte que não passa pelo crivo dos sábios. Ao passo em que ela avança na escrita, ela comenta como vê as desconexões da trama e a relaciona com sua vivência, a exemplo da narração do dilúvio.

No próximo capítulo, anunciaram, choverá quarenta dias e quarenta noites. O que, para mim, vinda de uma região desértica, era inacreditável. Pensar que Deus nunca tinha atendido aos nossos pedidos de chuva: tudo o que conseguíamos com as preces eram miseráveis chuvisqueiros. Mas eles não estavam pensando em benefícios para a lavoura. Com a chuvarada, um dilúvio inundaria a face da Terra. Todas as criaturas seriam exterminadas, anunciaram, triunfantes. (SCLIAR, 2010, p. 106)

Nesse viés, é válido afirmar que esta mulher ironizava o fato de um Deus tão bom permitir tanto sofrimento a pessoas inocentes e menos favorecidas que os detentores de sua bênção. O riso e a profanação se davam com o intuito de denunciar seres divinizados, de demonstrar que a condição humana em se travestir de máscaras sociais era recorrente. Ela subvertia a ordem para mostrar, exatamente, as imperfeições dessa lei que desprezava uma grande maioria: mulheres, servos, pobres. É desta forma que a representação divinizada que o povo da época possui de Salomão é destruída pelos enunciados da narradora. Essa mulher, uma das tantas esposas do rei, demonstra através de seu discurso que esse

soberano não passa de um homem comum, astuto, é verdade, mas sem nada de sobrenatural, como se dizia nas aldeias. “Mas ele não era Deus. Seus desejos não estavam associados à onisciência e à onipotência divinas; ao fim e ao cabo, não passava de um homem; rei, sábio, mas homem.” (SCLIAR, 2010, p. 60).

Por meio desta e de outras enunciações depreciativas, a personagem aponta quais hábitos necessitam ser modificados para que haja uma plena mudança de pensamento na religião judaica. Inclusive, no final de sua narrativa percebe-se que a solução indicada para transpor essa realidade é exatamente a construção de uma nova doutrina, asseverada em outros pilares ideológicos, com um Deus diferente. Uma religião na qual não há lugar para o Yahweh no sentido pleno do termo, ou seja, não um deus pessoal de um só indivíduo ou de uma só linhagem, mas de todos que necessitem de sua ajuda. Vê-se assim que Scliar propõe revisitar temas aparentemente intocáveis como este para tratar das mudanças que ocorrem a partir dos discursos engendrados com o intuito de favorecer uma mudança social. Afinal, este é um dos muitos papéis da literatura contemporânea, recriar cânones e estabelecer-se enquanto ferramenta de esclarecimento e transformação social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao nortear esta análise crítico-interpretativa da obra de Scliar, **A mulher que escreveu a Bíblia** (2010), através das teorias de Bakhtin a respeito do dialogismo, da ironia e da paródia, definições que encontramos intrínsecas a este trabalho, podemos visualizar que a narrativa se enquadra no que conceituamos como literatura carnalizada, tendo em vista a utilização de um discurso paródico que viola as regras canônicas das convenções sociais tidas como oficiais, a exemplo do conjunto de escritos que norteia o cristianismo e que foi revisto aqui através de uma ótica crítico-literária.

É através desse dialogismo e da observação dos enunciados projetados pelo autor que encontramos manifestações discursivas de um humor judaico capaz de ressignificar as tramas bíblicas revisitadas a partir de um processo irônico e paródico. Vimos que a intencionalidade da construção textual é criar uma correlação de tempos que leve o interlocutor a perceber os intensos vínculos que unem as interações verbais ao longo da infinita cadeia pensada, a priori, por Mikhail Bakhtin. Assim, averiguados os conceitos que circundam o romance, verificamos o encadeamento lógico das enunciações compreendidas no transcurso do mito judaico cristão até a contemporaneidade. Analisando os signos inerentes ao discurso religioso no contexto em que é reproduzido, atestamos a importância de se compreender a consciência do sujeito falante, como o imaginou Bakhtin (2006) e ainda a polifonia que representa a heterogeneidade de vozes sociais.

Aliás, sobre essa diversidade de vozes, vemos ainda que a obra de Scliar se estabelece enquanto um ponto de união de várias enunciações divergentes, traduzindo diferentes pontos de vista (o do judeu tradicional, o da mulher transgressora, a do homem terapeuta, a do soberano etc), e convergentes, uma vez que provoca uma visão ampla do arquitepo, como o concebeu Genette (2010), ou seja, uma transcendência textual que engloba um universo paralelo ao enunciado e faz o interlocutor perceber a intensa cadeia discursiva que se desenrola a partir de uma ideia no seu sentido mais simples, pensamento mutável e sujeito à evolução.

Quanto ao aspecto paródico aliado de uma abordagem cômica na qual os heróis são carnalizados, testemunhamos em **A mulher que escreveu a Bíblia** a dessacralização dos textos bíblicos, aliada a uma espécie de imitação cômica de O

Livro de J (1992), de Harold Bloom. No entanto, como constatou Hutcheon (1989) essa imitação possui uma distância crítica, que por vezes, se manifesta tanto com o intuito de desdenhar, como também homenagear. Assim, o romance de Scliar é uma homenagem à mulher irônica traçada por Bloom e também uma transgressão à religião que emerge da escritura, religião esta que se apropria do conjunto de escritos formadores da Bíblia e os utiliza sem respeitar seu potencial paródico e sua constituição literária. E diante disto, Scliar ridiculariza figuras tidas como santas, a exemplo dos detentores da bênção divina e do próprio Deus, Senhor, Yahweh ou quantas mais personalidades esse personagem possa adotar.

Quando abordamos a presença da ironia como elemento preponderante ao processo de estruturação linguístico-discursiva da obra, encontramos uma mulher anônima, e feia, que se mune de estratégias discursivas manifestadas através do cômico risível. O objetivo é exatamente se rebelar contra leis morais imbuídas por intenções ocultas de enunciadores que se beneficiam de alguma forma com os dogmas que pregam. Como disse Bloom (1992), ver os textos bíblicos como ficções que servem a propósitos bastante tendenciosos é, também, poder construir sua própria ficção da maneira que mais lhe agrade, o que Scliar faz sem nenhum remorso. É neste momento de subversão da personagem, que o conceito de grotesco é retomado a partir de diálogos com expressões grosseiras, com uma linguagem baixa e a utilização de palavras modernas, além disso, a própria imagem do ser humano enquanto ser desprovido de encantos divinos alude a algo grosseiro e que, ironicamente, se esperava que fosse perfeito, à imagem e semelhança de um Deus.

Analisamos a personagem feminina da obra de Scliar dentro do contexto da religião judaica, relacionando-a com outras mulheres e com a própria narrativa bíblica para que pudéssemos perceber o histórico de inteligência e contravenção da mulher presente nos enunciados pertencentes ao mito cristão. De início, retomamos a trajetória de todas as mulheres presentes na Torá e que deixaram seu legado na história judaica. Fora estas, falamos ainda de Rute e Naomi, citadas também pela protagonista do romance corpus de nossa pesquisa. A partir dos levantamentos feitos, descartamos de vez a ideia de misoginia nas narrativas do **Tanakh**, uma vez que a ironia ali presente nos responde como a mulher transpõe a falta de afeto desse Deus que pouco cita este gênero, considerando apenas os homens da

tradição. Na realidade, nem a própria mulher se interessa por esse Yahweh. Para ela, esta construção divina não passa de uma criação dos reguladores da moral e da fé. E a partir disso ela mesma, com a roupagem dada por Scliar, considerando sua obra enquanto paródia de **O livro de J**, constrói sua ficção sobre como seria esse Deus, não mais pertencente a um único povo, e sim a uma coletividade.

Concluimos então que, ao analisarmos a narrativa de Moacyr Scliar, e considerarmos a Bíblia enquanto literatura, cumprimos os objetivos propostos nesta pesquisa, que eram dar conta da relação dialógica entre essas obras e **O livro de J**, dando ênfase também aos elementos literários que a constitui, como a paródia, o humor, a ironia, a carnavalização e principalmente, as semelhanças e contrastes descortinados a partir da construção discursiva de Scliar, que reconfigura o mito judaico sob a ótica da literatura contemporânea.

Por fim, devemos lembrar que a interpretação da obra de Scliar a respeito dos traços dialógicos existentes em sua narrativa não se esgota nesta pesquisa, visto que o próprio Bakhtin, autor que norteia este estudo, ressalta as múltiplas possibilidades que se abrem a cada nova explanação de um dado discurso. As relações dialógicas presentes na literatura possuem ainda um vasto percurso contextual a ser desvendado, principalmente estando estas em comunhão com o mito cristão e o que de novo pode vir a se descortinar quando o personagem mais famoso da história – Deus - passa a ser observado longe da ótica doutrinária que limita sua capacidade criadora e o fascínio que este tipo de anti-herói causa aos interlocutores de seus enunciados dispostos na Bíblia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALTER, Robert. **A arte da narrativa bíblica**. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. 5ª ed. São Paulo: Hucitec, 2013a.

_____. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 13ª ed. São Paulo: Hucitec, 2009.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 5ª. ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013b.

_____. **Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance**. 6ª ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

Bíblia de Jerusalém. Trad. Gilberto da Silva Gorgulho. São Paulo: Paulus, 2003.

BLOOM, Harold; ROSENBERG, David. **O livro de J**. Trad. Monique Balbuena. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. 2ª ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2008.

CANO, José Ricardo. **O riso sério: um estudo sobre a paródia**. Cadernos de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, v. 3, n. 1, p. 83-89, 2004.

CHABAD. **A mulher no judaísmo**. Disponível em: <www.chabad.org.br/INTERATIVO/FAQ/mulher_judaismo.html>. Acessado em 17.jan. 2014a.

_____. **Mulher**. Disponível em: <www.chabad.org.br/interativo/faq/mulher_mitsvot.html>. Acessado em 17.jan. 2014b.

FELDMAN, Liana Ribemboim. Humor judaico: o sorriso entre lágrimas. **Revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall**, São Paulo, v.1, n.2, jul./dez. 2009.

FREUD, Sigmund. **Os chistes e sua relação com o inconsciente**. Trad.: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976 [1905].

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: Viva voz, 2010. Tradução de extratos. Edição francesa: GENETTE, Gérard. Palimpsestes: La littérature auseconddegré. Paris: Éd. du Seuil, 1982. (Points Essais).

_____. **Paratextos Editoriais**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GUIMARÃES, Lealis Conceição. **A ironia na recriação paródica em novelas de Moacyr Scliar**. 2005. 250 f. Tese (Doutorado em Letras, Literatura e Vida Social) - Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista, Assis, 2005.

GUINSBURG, J. **O judeu e a modernidade**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX**. Trad. de Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

_____. **Teoria e política da ironia**. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

KOCH, Ingedore. **A inter-ação pela linguagem**. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2006.
MAGALHÃES, Antonio. **Deus no espelho das palavras**; Teologia e literatura em diálogo. São Paulo: Paulinas, 2000. 213 p.

MAGALHÃES, Antonio C. M. (Org.); SILVA, E. B. DA (Org.); FERRAZ, S. (Org.) ; CONCEIÇÃO, Douglas Rodrigues da (Org.) . **Deuses em Poéticas: Estudos de Literatura e Teologia**. 1a. ed. Belém: EDUEPA, 2008. 354 p.

MALISKA, Mauricio Eugênio; SOUZA, Silvana Colares Lúcio de. **A ironia e o humor: uma construção teórica**. Anais do X Encontro do CELSUL/UNIOESTE. Cascavel-PR: 24 a 26 de outubro de 2012.

MATHEUS, Simone G. **Sagradas apropriações: A mulher que escreveu a Bíblia**, de Moacyr Scliar. [Dissertação de mestrado]. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG; 2011.

MEZAN, Renato. **Psicanálise, judaísmo: ressonâncias**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1995.

MILES, Jack. **Deus**. Uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MINOIS, George. **História do riso e do escárnio**. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

OLIVEIRA, Daniele de. **A construção discursiva da ironia em crônicas políticas de Luís Fernando Veríssimo**. [Dissertação de mestrado]. Belo Horizonte: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais; 2006.

PIRES, Vera Lúcia; TAMANINI-ADAMES, Fátima Andréia. Desenvolvimento do conceito bakhtiniano de polifonia. **Estudos Semióticos**. [on-line] Disponível em: [http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es i](http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es_i). Editores Responsáveis: Francisco E. S. Merçon e Mariana Luz P. de Barros. Volume 6, Número 2, São Paulo, novembro de 2010, p. 66–76. Acesso em 22 set 2013.

RECHDAN, Maria Letícia de Almeida. **Dialogismo ou polifonia?** Revista de Ciências Humanas, Volume 9, Número 1, p. 45-54. Taubaté, Unitau. 2003.

REGINATTO, Andréa Ad. **Riso e ironia na construção paródica: Uma leitura de O pagador de promessas**. (Anais do SITED). In: Seminário Internacional de Texto, Enunciação e Discurso. Porto Alegre: setembro de 2010.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. **Sujeito, tempo e espaços ficcionais: introdução à teoria da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Editora Hucitec, 2008.

SCLIAR, Moacyr, FINZI, Patrícia e TOKER, Eliahu. **Do Éden ao Divã: Humor Judaico**. São Paulo: Ed. Shalom, 1990.

SCLIAR, Moacyr. **A mulher que escreveu a Bíblia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCLIAR, Moacyr. Entrevista: Moacyr Scliar. Portal G1, Coluna Máquina de escrever: Um olhar crítico sobre literatura, cinema e artes plásticas. 2009. Disponível em: <<http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2009/01/08/entrevista-moacyr-scliar/>>. Acesso em: 10 nov. 2013.

_____. **O centauro no jardim**. 10ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **O exército de um homem só**. Porto Alegre: L&PM, 2012, 160 p.

TEIXEIRA, César Mota. **Narração, dialogismo e carnavalização**: Uma leitura de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. [Tese de doutorado]. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP; 2006.

TENNEY, Merrill C. **O novo testamento**: sua origem e análise. 3ª ed. São Paulo: Vida Nova, 1995.

VIEIRA, Nelson H. **Construindo a imagem do Judeu**: algumas abordagens teóricas. Trad. Alexandre Lissovsky, Elizabeth Lissovsky. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1994.

WALDMAN, Berta. **Entre passos e rastros**. São Paulo: Perspectiva; FAPESP; Associação Brasileira de Cultura Judaica, 2003.