

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*
MESTRADO EM LETRAS

WÉDINA SABINO RODRIGUES COELHO

**TRANSGRESSÕES NARRATIVAS NO *MANUAL DA PAIXÃO SOLITÁRIA*, DE
MOACYR SCLiar**

GOIÂNIA
2018

WÉDINA SABINO RODRIGUES COELHO

**TRANSGRESSÕES NARRATIVAS NO *MANUAL DA PAIXÃO SOLITÁRIA*, DE
MOACYR SCLiar**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras - Literatura e Crítica Literária, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, para fins de obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Lacy Guaraciaba Machado.

GOIÂNIA
2018

C672t Coelho, Wédina Sabino Rodrigues

Transgressões narrativas no manual da paixão solitária, de Moacyr Scliar [manuscrito] / Coelho, Wédina Sabino Rodrigues . – 2018.

77f. ; 30 cm

Texto em português com resumo em inglês

Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras, Goiânia, 2018.

Inclui referências f.75-77

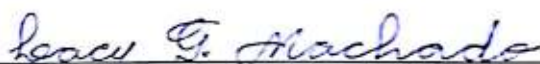
1.Literatura brasileira - Crítica. 2. Moacyr Scliar - crítica. I. Machado, Lacy Guaraciaba. II. Pontifícia Universidade Católica de Goiás. III. Título.

CDU: 82.09(81) (043)

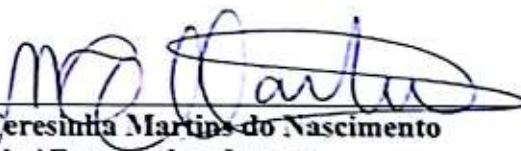
**TRANSGRESSÕES NARRATIVAS NO MANUAL DA PAIXÃO SOLITÁRIA. DE
MOACYR SCLiar**

Dissertação aprovada em 02 de fevereiro de 2018, no curso de Mestrado em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

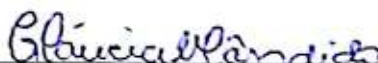
BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Lacy Guaraciaba Machado
PUC Goiás / Presidente



Profa. Dra. Maria Teresinha Martins do Nascimento
PUC Goiás / Examinadora Interna



Profa. Dra. Gláucia Vieira Cândido
UFG / Examinadora Externa

Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima
PUC Goiás / Examinadora Interna Suplente

Prof. Dr. Wolney Alfredo Arruda Unes
UFG / Examinador Externo Suplente

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos amados e aos que me despertaram para o desenvolvimento desta pesquisa.

Não sabia o que pensar, não sabia o que fazer [...] — se pelo menos eu não tivesse visto o que vira. Mas tendo ouvido, e tendo visto, eu agora era participante de uma transgressão. De um crime. Que não poderia ficar oculto por muito tempo. Como de outras vezes, tomei o pergaminho e escrevi; mas agora era com dor e amargura que o fazia. Esforço enorme custou-me redigir umas poucas linhas (Moacyr Scliar).

RESUMO

O objeto deste estudo é a obra literária *Manual da paixão solitária* (2008), de Moacyr Scliar. O pressuposto inicial é o de que a constituição dessa narrativa é um dos procedimentos criativos que empreendem marcas inventivas da transcrição transgressora, criando a armação tensiva. Deposita-se ênfase sobre o que Haroldo de Campos denomina por transcrição, sob a justificativa de que se trata de uma narrativa que forma uma ponte que estabelece elo entre a história bíblica e a literária, tendo em sua linguagem transgressões que se inserem no discurso, em que os personagens participam de sugestiva paixão pelo solitário mundo a que são submetidos. Assim procedendo, quer-se verificar como se dá a ficcionalização do levirato ao se colocarem as vozes narradoras em movimento; como flui a rede de relações entre os personagens no âmbito do poder da linguagem em que oscilam micropoderes na complexa malha de significação; e como se desenvolve a ideia de que o autor adotou um ato tradutório para transformar o texto original, bíblico, em história polissêmica, incorporando-lhe signos dotados de mensagem estética. Conclui-se que a obra abre leque à exploração mais aprofundada das marcas discursivas por meio das quais os procedimentos transcriativos mantêm elo com o texto fonte.

Palavras-chave: Moacyr Scliar. Procedimentos miméticos. Poder. Transcrição.

ABSTRACT

The object of this study is the literary work *Manual da paixão solitária* (2008), of Moacyr Scliar. The initial assumption is that the constitution of this narrative is one of the creative procedures that undertake inventive marks of transgressive transcreation, creating the tensile framework. Emphasis is placed on what Haroldo de Campos calls transcription under the justification that it is a narrative that forms a bridge that establishes a link between biblical and literary history, having in its language transgressions that are inserted in the discourse, in which the characters participate in suggestive passion for the solitary world to which they are submitted. In this way, we want to verify how the levirate fictionalization occurs by placing the narrator voices in motion; how the network of relations between the characters flows within the scope of the power of language in which micro-powers oscillate in the complex mesh of signification; and how one develops the idea that the author adopted a translatory act to transform the original biblical text into a polysemic history incorporating signs with an aesthetic message. It is concluded that the work opens up the exploration of discursive marks through which transcritical procedures maintains links with the source text.

Keywords: Moacyr Scliar. Mimetic procedures. Power. Transcreation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 O PACTO FICCIONAL	11
1.1 Da Intenção à Tensão Discursiva	16
1.2 A Referencialidade Humana	21
2 DA PROFUSÃO DO GÊNERO À REINVENÇÃO DO PODER	35
2.1 Transcrição do Gênero Narrativo	35
2.2 A Reinvenção e seus Efeitos	46
3 PROCEDIMENTOS MIMÉTICOS	57
3.1 Inventar ou Reinventar-se pela linguagem?	58
3.2 A Instauração Literária pela Gradação do Engano	66
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	73
REFERÊNCIAS	75

INTRODUÇÃO

O romance *Manual da paixão solitária* (2008), de Moacyr Scliar, é o objeto deste estudo. Nessa obra, são ficcionalizadas insinuações da paixão humana pela qual movem os desejos, trazendo à tona a história de uma família hebreia dos anos de 1400 a.C. A abstração do pacto ficcional toma como relação da composição da arte a lei do levirato, instaurando o gênero romanesco de Scliar¹.

O que justifica a escolha desse objeto é o fato de se tratar de uma narrativa complexa, instigante e cheia de insinuações: consiste na tradução transcriadora do livro Gênesis, capítulo 38, e é sobrecarregada de alusões ao texto bíblico, ficcionalizando insinuações da paixão humana ligada à solidão.

Essa obra instigou-nos a analisar o procedimento narrativo que se constitui numa história que parece, inicialmente, um simples relatório da passagem bíblica, entre outras particularidades. Sentimos a necessidade de nos ater por mais tempo estudando-a para estabelecermos relação entre os personagens centrais e compreender melhor o processo transcriativo, adotado pelo autor.

O objetivo geral é analisar elementos do construto narrativo, a partir da compreensão do procedimento discursivo e transgressivo que consiste em mostrar o pacto ficcional e, nele, o processo de tematização que elegeu o levirato² e pôs em evidência transgressões. O pressuposto inicial é o de que a constituição da narrativa em foco é um dos procedimentos criativos que empreendem marcas inventivas da transcrição, criando a armação tensiva. A viagem nesse universo literário toma como norte algumas indagações: como os personagens centrais mostram suas características para desenvolverem a trama? Quais os pontos de tensão dos elementos do pacto ficcional presentes no discurso de Gênesis, capítulo 38, que mostram o construto da transcrição?

¹ Moacyr Scliar nasceu em Porto Alegre, RS. Fez sua história de escritor desde os anos de 1960, tem uma produção vasta de obras que coleciona mais de 80 títulos publicados em vários países. Com *Manual da paixão solitária* (2008), o autor ganhou o Prêmio Jabuti de Literatura em 2009. Scliar se tornou um dos mais renomados escritores brasileiros. Além disso, foi membro da Academia Brasileira de Letras, de 2003 a 2011, ano de seu falecimento.

² A lei do levirato era um preceito que regia um costume dos hebreus e consistia em preservar a descendência das famílias: quando a mulher não gerasse um filho e se tornasse viúva, recebia por esposo o cunhado. Levirato é um termo que provém do latim “levir”, ou seja, cunhado: “Os israelitas achavam muito importante que o homem tivesse herdeiro. A preservação da herança da propriedade que Deus lhes havia dado, era feita através dos descendentes” (TENNEY; PACKER; WHITE JR, 1998, p. 62).

As respostas surgem como hipóteses de que, no discurso narrativo, são alternadas vozes verbais (número pessoal) para engendrar efeitos de sentido e empreender marcas inventivas da transcrição. Também há o encontro de uma complexa rede de significações da transgressão da linearidade discursiva da fantasia - como se pode notar por meio do processo construtivo de Haroldo e Diana ou de Tamar e Shelá. A intenção ficcional penetra a interioridade dos personagens que se deixam revelar por monólogos no signo ficcional.

As interrogações suscitadas e a escolha da abordagem emergiram de leituras e releituras da narrativa e, em consequência, indicaram-nos o avançar do simples estudo do monólogo ou da intertextualização como recurso discursivo para vê-los como recurso tradutório, ou seja, transcriativo. Assim, ler com diferentes intenções mostrou-nos que a obra em si é organizada e desenvolvida com a feição inicial de relatório para depois trair essa modalidade narrativa, essa tipologia de discurso e realizar-se como narrativa transgressora. Assim se tecendo, deixa de apresentar sumário, e identificação/denominação de capítulos, embora sugira ser constituída de quatro partes.

Para desenvolver esta proposta de análise, organizamos três capítulos. No primeiro capítulo acha-se a análise de dois aspectos do construto narrativo presente na obra objeto de análise. O primeiro aspecto incide sobre a instância em que se instaura o pacto ficcional. O segundo, refere-se ao recurso instituidor do pacto ficcional gerador de efeitos de sentido. A instituição do levirato estabelece possibilidades de movimento das vozes narradoras, do ponto de vista da intenção à tensão e da referencialidade humana.

No segundo capítulo desenvolvemos o percurso da narrativa empreendido para construir o romance que decorre da proposta de reinvenção do poder, para que a linguagem referencial se desloque para outro nível – o da reinvenção. A análise consiste no destaque de dois aspectos: a transcrição do gênero e seus efeitos de sentido e a desobediência do manual bíblico e se completará com a caracterização de um ser que se insurge novo, com feições de obra híbrida. Assim, sob a ótica de procedimentos transcriativos, daremos destaque às relações entre o poder negado (Onan, Judá, Shelá) e o poder forjado (Tamar em relação a Judá, além da exigência quanto ao modo de pagamento - anel, cordão e cajado).

No terceiro capítulo, destacamos os procedimentos miméticos com que se tece a obra em análise, ou seja, consiste na verificação de como se dá a instauração

literária instituidora da gradação do engano visto sob suas diversas formas de manifestação, seja pelo gesto da traição ao gênero textual, às relações entre personagens, seja pela camuflagem de recursos e buscas indispensáveis à realização dos personagens que se movem ao longo da narrativa. Assim, esse capítulo é constituído pelos subtítulos: “Inventar ou Reinventar-se pela Linguagem?” e “A Instauração Literária pela Gradação do Engano”.

Durante a exposição, recebem atenção predominante os personagens Judá, Tamar, Shelá, Haroldo e Diana; a caverna, ou seja, a gruta que é considerada mais um conceito do que local, espaço físico, tendo em vista sua polivalência fantasiosa. Em sua gruta, Shelá mergulha e se realiza como artista da palavra e como produtor de escultura. Em sua gruta, Shelá dá vazão à paixão que movimenta sua vida.

1 O PACTO FICCIONAL

Neste capítulo, analisamos dois aspectos do construto narrativo presente na obra *Manual da paixão solitária*, de Moacyr Scliar, entendendo que se trata de uma narrativa que consiste na transcrição do capítulo 38, do livro Gênesis. O primeiro aspecto incide sobre a instância em que se instaura o pacto ficcional, procedimento instituidor de tensões na combinação dos elementos constitutivos da narrativa. O segundo refere-se aos recursos construtivos do pacto ficcional gerador de efeitos de sentidos, muitas vezes, ambíguos. A ficcionalização do levirato cria possibilidades de movimentos dos personagens e das vozes narradoras, do ponto de vista da gradação: da intenção à tensão.

A lei do levirato é vista, aqui, como costume do povo hebreu. Essa lei era passada entre as gerações, respeitada pelas famílias como forma de resguardar tanto a descendência de um homem, quanto à herança cultural de um povo. Essa denominação apareceu pela primeira vez no livro Gênesis, capítulo 38, versículo 8: “Então Judá disse a Onã: ‘Vá à mulher de teu irmão, cumpre com ela o teu dever de cunhado e suscita uma posteridade a teu irmão’” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 1985, p. 85).

O cuidado familiar importava ser respeitado do mais velho ao mais moço. O termo descendência pode ser observado como essencial para a continuação do povo hebreu com o conjunto dos nomes de suas famílias. O desenvolvimento familiar dependia do marido. Caso morresse antes de sua mulher ter concebido, a obrigação era transferida aos parentes:

Se um homem casado morria sem ter deixado filho, o goel tinha de casar-se com a viúva [...]. A isto se dava o nome de casamento de levirato (“cunhado”). Quaisquer filhos nascidos deste arranjo eram considerados descendência do irmão falecido. [...]

Se ela não tivesse filhos, esperava-se que continuasse a viver com a família do marido, de acordo com a lei do levirato [...]. Ela devia casar-se com um dos irmãos do marido ou com um parente próximo. Se esses homens não estivessem disponíveis, estava ela livre para casar-se fora do clã (Rute 1:9). (TENNEY; PACKER; WHITE JR, 1998, p. 23-25).

O clã ficava na primeira fila dessa obrigação. Se os primeiros da lista não estivessem disponíveis ou não quisessem, a função era estendida para outros. A previsão inicial do levirato na narrativa bíblica aqui delimitada aponta para um

costume que se fundamentou em lei expressa no livro de Deuteronômio, capítulo 25, versículos 5-7:

Quando dois irmãos moram juntos e um deles morre, sem deixar filhos, a mulher do morto não sairá para casar-se com um estranho à família; seu cunhado virá até ela e a tomará, cumprindo seu dever de cunhado. O primogênito que ela der à luz tomará o nome do irmão morto, para que o nome deste não se apague em Israel. Contudo, se o cunhado recusa desposar a cunhada, esta irá aos anciãos, na porta, e dirá: “Meu cunhado está recusando suscitar um nome para seu irmão em Israel! Não quer cumprir seu dever de cunhado para comigo!” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 1985, p. 308-9).

A obrigação de casamento, costumeira, mas unicamente com o propósito de gerar filhos, era levada muito a sério, já que a recusa de casar-se com a viúva recebia castigo de todos, sendo zombado perante o povo. Talvez, por isso, o filho de Judá, Onan, não teve a coragem de não se render ao casamento, mas fingia estar cumprindo sua função de gerar descendência ao seu irmão, conforme Gênesis 38,9-10:

Entretanto Onã sabia que a posteridade não seria sua e, cada vez que se unia à mulher de seu irmão, derramava por terra para não dar uma posteridade a seu irmão. O que ele fazia desagradou a lahweh, que o fez morrer também (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 1985, p. 85).

No fragmento bíblico e na obra em análise, as ações do personagem consistiam em enganar sua esposa, pois sabia que os filhos não seriam seus. Ele não se atentou para a cultura familiar que visava à proteção da viúva sem filhos. Desse modo, recaía sobre o cunhado a honradez de dar um filho ao falecido.

Se não fosse assim, o nome do falecido cairia no esquecimento e sua esposa não herdaria seus bens, já que somente os filhos os herdavam. A mulher e a herança estariam protegidas pela continuidade do nome da família. O filho gerado era a marca da memória e dos bens de seu pai falecido. O primogênito do cunhado garantiria a descendência do morto e o direito positivo do respeito social.

A atribuição do levirato ao irmão mais velho poderia ser escusado, mas a recusa lhe levaria a enfrentar sérias consequências. A viúva tinha o levirato como direito que, se não cumprido, ela levava o caso aos anciãos para saber o motivo da recusa, a fim de convencer o cunhado da sua obrigação. Mas, se houvesse insistência no não cumprimento de assumir a mulher do irmão falecido, o fato seria levado a público, a rejeitada poderia protestar, cuspiendo-lhe no rosto, tirando o seu

sapato, como sinal de que ele foi desonrado por sua própria vontade. Os líderes do povo assistiam a cena e repassavam a todos o acontecido, conforme Deuteronômio 25,6-10:

O primogênito que ela der à luz tomará o nome do irmão morto, para que o nome deste não se apague em Israel. Contudo, se o cunhado recusa desposar a cunhada, esta irá aos anciãos, na porta, e dirá: “Meu cunhado está recusando suscitar um nome para seu irmão em Israel! Não quer cumprir seu dever de cunhado para comigo!” Os anciãos da cidade o convocarão e conversarão com ele. Se ele persiste, dizendo: “Não quero desposá-la!”, então a cunhada se aproximará dele na presença dos anciãos, tirar-lhe-á a sandália do pé, cuspirá em seu rosto e fará esta declaração: “É isto que se deve fazer a um homem que não edifica a casa do seu irmão”; e em Israel o chamarão com o apelido de “casa do descalçado” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 1985, p. 309).

O objetivo de garantir a descendência familiar era um costume muito importante para a época. A história detalha os procedimentos da viúva que se sentia ofendida, que via sua sorte se esvair pela conduta do cunhado. O caso é que, na vida da família de Judá, isso não aconteceu. Tamar foi esposa de Er, que faleceu sem claros motivos. Depois, a linhagem sucedia a missão de dar um primogênito ao seu irmão, caberia a Onan, mas, ao invés dele se recusar, ele armou o plano de praticar o coito interrompido, evitando que sua mulher engravidasse.

A prática de Onan era vista como pecado, mas na obra de arte em análise essa prática metaforiza o processo árduo transcriativo. Sua atitude sucumbia às expectativas de toda família e da sociedade, assim como as dificuldades incidem no trabalho do artista. A ordem do patriarca era a de que seu filho gerasse descendente ao seu outro filho falecido. Tal descumprimento infringia os costumes e a lei divina. A eficiência religiosa, política e social corria perigo de ser quebrada. Em consequência de seu pecado, Onan foi morto.

Os princípios dos anciãos eram recebidos de Deus e repassados às gerações. A atitude de Onan provocou a ira divina sobre ele. A concepção era a maior herança que alguém poderia receber para si e para a família. Os pensamentos de Onan foram conhecidos por todos. As consequências de seus atos serviriam de exemplos para o outro cunhado a quem restou à incumbência que só não foi cumprida imediatamente, por ainda ter tenra idade e por receio de seu pai de que seu único filho também morresse.

Na obra em análise, a obediência de Judá ao costume do levirato pode ser vista de forma fingida. O pacto ficcional é suscitado pelo fingimento de personagens com nomes que lembram algumas passagens da Bíblia. Desse modo, a transcrição como obra literária dá ensejo ao seu nascimento. A obra parece ter bebido da fonte bíblica, mas mergulha em si, esmaecendo a história para emergir as narrativas da ficção: desde a genealogia e o sistema patriarcal, Scliar reinventa a história pela arte literária: “A genealogia é cinza; ela é meticulosa e pacientemente documentária. Ela trabalha com pergaminhos embaralhados, riscados, várias vezes reescritos” (FOUCAULT, 1997, p. 12).

A imaginação que flui em *Manual da paixão solitária* (2008) consiste em provocar encontros de várias narrativas: além da história do levirato da família de Judá, há a passagem de Rute e sua sogra Noemi, de José, entre outras. São colocadas num mesmo contexto narrativo:

A estrutura da obra não é algo de inatingível ou adventício, nem uma coisa caprichosamente imposta à realidade. É um modo de a ver (ou de a entender) para depois a contar [...]. A obra está no texto. Não se trata, no entanto, de depreciar a sua riqueza. A crítica actual, de cunho estrutural, não exclui nem subestima os dados correlativos. Mas pode haver confusão. E, uma vez que esta crítica (como a tradicional) não desdenha <<carnets>>, manuscritos, diários íntimos ou epistolários, convém precisar uma distinção básica. A crítica anterior partia de uma série de dados e referências externas (biografia, manuscritos, esboços, circunstâncias histórico-culturais) para logo ver a obra como uma *corroboração*. A crítica actual desenvolve-se de modo exactamente oposto. Atem-se à obra, procura e encontra nela tudo o que é possível, mantém-se dentro dos seus limites. [...] Toda a narrativa é um mistério. A sua forma privilegiada é, sem dúvida, o romance (TACCA, 1983, p. 13-4, grifo do autor).

Se, para O. Tacca (1983), a obra está no texto, no procedimento transcriativo, uma obra está dentro de outra que a recria. No caso de *Manual da paixão solitária*, tem-se um texto narrativo que se constitui no espaço da fusão de pequenas narrativas bíblicas ficcionalizadas: fragmentos que se fundem, cuja origem os tornam: “[...] rasgões na superfície da obra: dir-se-ia que há ali uma espécie de abertura involuntária sobre o fundo inesgotável de onde ela vem até nós” (FOUCAULT, 2009, p. 50).

A opção de misturar relações entre personagens que parecem ser os mesmos da narrativa bíblica, porém, distintos, faz o texto transcriativo ser um universo único. Além disso, épocas diferentes, separadas por milênios, fazem parte do mesmo

enfoque literário. O século de 1400 a.C. da história da família de Judá mistura-se ao século XX, ou seja, a narrativa une um passado remoto com a contemporaneidade:

Como vinha acontecendo desde 1990, a comissão organizadora do Congresso de Estudos Bíblicos, realizado cada ano numa cidade brasileira, selecionou uma passagem bíblica como tema central do encontro: Gênesis, capítulo 38, texto que conta a história do patriarca Judá, de seus filhos e de uma mulher chamada Tamar. A escolha despertou inusitado interesse. Na sua fala inicial, proferida no auditório do elegante hotel de veraneio em que se reuniam os congressistas, cerca de duzentos, disse o presidente da Sociedade Cultural de Estudos Bíblicos, o historiador José Domício Ferraz: — Trata-se, permitam recordar-lhes, de uma história estranha (SCLAR, 2008, p. 7).

O pacto ficcional alude uma espécie de sinônimos de histórias. A narrativa revela a história estranha, com os homônimos de personagens. Por um lado, os relatos bíblicos; por outro, os do *Manual* que insinuam tratar simplesmente de uma interpretação dos acontecimentos da família de Judá:

Mas o que é a ideia, que constitui a homonímia dos múltiplos sinônimos, e que, persistindo em cada classe, retira os seus membros de seu pertencimento predicativo, para fazer deles simples homônimos, para exibir a sua pura demora na linguagem? Isso em relação a que o sinônimo é homônimo não é nem um objeto nem um conceito, mas é o seu próprio nome, o seu próprio pertencimento ou o seu ser-na-linguagem. Este não pode, por sua vez, nem ser nomeado, nem mostrado, mas apenas retomado através de um movimento anafórico (AGAMBEN, 2013, p. 69-70).

No *Manual da paixão solitária*, o procedimento criativo realiza a homonímia da história bíblica e, ao mesmo tempo, torna-se criação homônima, para ter sua individualidade. Nessa condição e com esse propósito os personagens Judá, Er, Onan, Shelá e Tamar habitam e produzem discursos na obra *Manual*. Seus nomes são aparentes homônimos daqueles que se encontram na Bíblia. Esse procedimento é mais que a singularidade, relaciona-se com a ideia intencional da obra. Esta segue sua história rumo à anônima homonímia, ou seja, há uma quebra das relações de espaços, de tempos e de histórias. Isso é o mesmo que dizer: o que se vê na narrativa em análise não passa de possibilidades, de inferências da ficção que ilude leitores a pensarem no que leem como se já conhecessem ou tivessem vivido, de alguma forma, em algum lugar e tempo, nos quais fluem a tensão.

1.1 Da Intenção³ à Tensão Discursiva

A intenção apresenta-se como unicidade tensiva: a narrativa combina embates discursivos entre personagens, havendo o ápice que nos faz lembrar de toda a história como, por exemplo, o momento em que Judá descobriu que Tamar, sua nora, gerava filhos seus. Esse episódio é, em si e na sua combinação com os demais, instituidor de tensão: Tamar enganou Judá e seu plano foi coroado pelo êxito.

Zilberberg (2007, p. 16) afirma que a unidade dos pontos tensivos é numerosa: “É como se a transição, ou seja, o ‘caminho’ que liga o fato ao acontecimento, se apresentasse como uma divisão da carga tímica (no fato) que, no acontecimento, está concentrada”. A intensidade une discursos e dessa união ocorre a emissão dos discursos que envolvem monólogos, fluxos da consciência, com seus efeitos de sentido. O processo construtivo carrega marcas inventivas instituidoras de uma complexa rede de significações que se dá mediante transgressão da linearidade discursiva da fantasia de Tamar.

A intenção ficcional mostra o interior dos personagens que se deixam revelar como signos ficcionais na atuação transcriadora. As palavras são transformadas em signos que retomam a história em Gênesis 38, porém denotam o próprio signo estético:

[...] o *medium* por excelência da operação transcriadora passava a ser a própria iconicidade do signo estético. Signo estético que eu entendia então como “signo icônico” (na acepção do discípulo de Peirce, Charles Morris): “aquele que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”. Traduzir a iconicidade do signo implicava recriar-lhe a “fiscalidade”, a “materialidade mesma” (CAMPOS, 2011, p. 17).

Traduzir um texto, recriar-lhe a materialidade é conferir-lhe outra vertente: no caso, o processo tradutório é transcriativo porque busca uma narrativa bíblica, submete-a a um processo de desconstrução para torná-la outro discurso: o discurso literário. Como obra de arte, não configura seus movimentos na mesma esfera da narrativa originária, por ser parte de um processo puramente estético que, a partir da

³ Os termos intensão, intenção e tensão são trabalhados no texto, principalmente neste tópico, para subsidiar a análise do jogo tensivo em que se combinam personagens e suas intenções ou propósitos para alcançarem seus objetivos. As tensões sofrem descargas de força, de expressão para gerar intensões.

inferência de Campos, encontra-se na linguagem transcriativa de Scliar. Seu discurso

[...] é visto como um “processo de signos”, o que leva a uma “estética semântica”, enquanto que a estética clássica seria uma “estética ontológica”, dada a “temática do ser ontológica” da arte clássica, dirigida para o ser e não para o signo (daí decorrem distinções entre imitação e abstração [...]) (CAMPOS, 2006, p. 27).

A transcrição, em Scliar, configura-se no âmbito da “estética semântica”, pois o processo de significação instituído se centra, predominantemente, na geração de enunciados que se desgarram da narrativa referencial, para se tornarem um texto que, ao reenviar o discurso à referência bíblica, afasta-se dela. Desse modo, o dito de Judá compõe o não dito, no discurso, engendrando nova narrativa. Isso pode ser visto quando Judá promete casar seu filho com Tamar: o tempo do casamento chegou e a promessa não aconteceu. O discurso instituído exprime processos que movimentam as idas e vindas dos filhos rumo ao casamento com Tamar:

É possível que, movido por certa culpa ou por uma não admitida astúcia (herdada de meu pai, certamente), eu tenha pensado algo como, se Deus resolver me punir pela transgressão, que o faça cortando a mão que uso menos. Tratei, contudo, de convencer a mim mesmo de que me moviam, única exclusivamente, bons sentimentos: generosidade, solidariedade com os marginalizados, com os excluídos, categoria na qual se enquadrava a mão esquerda (SCLIAR, 2008, p. 92).

A mão entra como símbolo do casamento, talvez, pela aliança que os ocidentais usam após esse ato. Também a mão é um instrumento de transgressão incidindo na tensão entre o casamento, pela geração do movimento entre a vida e a morte que afasta a linearidade de um relacionamento conjugal e familiar feliz. Em certa medida, os acontecimentos desorientam o leitor da pretensão de conseguir uma leitura linear, já que as vozes se tornam marcas de vidas nebulosas. As condições de deduzir os pensamentos do personagem são cerceadas por incidentes funestos: as duas mortes que fizeram Tamar tornar-se viúva por duas vezes, Judá por isso teve medo de conceder o terceiro casamento e perder o filho que lhe restava:

[...] a técnica usada na ficção para representar o conteúdo e os processos psíquicos do personagem, parcial ou inteiramente inarticulados, exatamente

da maneira como esses processos existem em diversos níveis do controle consciente antes de serem formulados para a fala deliberada. Deve-se observar, sobretudo, que se trata de uma técnica para representar o conteúdo e os processos psíquicos em diversos níveis de controle consciente; isto é, de representar a consciência (HUMPHREY, 1976, p. 22).

Em *Manual da paixão solitária*, o desenrolar dos episódios torna-os marcados por contornos de reações psíquicas dos personagens, de modo que cada personagem vive seu processo psíquico, na solidão. São falas deliberadas e carregadas de resistências íntimas, sufocadas e sufocantes. Tamar sufoca o destino do filho mais novo de Judá e também as esperanças do pai de que seu agora unigênito seja sua posteridade. De mulher que é dada em casamento, ela espera ganhar o último homem como prêmio.

As inversões da posição da mulher, ora casada, ora viúva, sofrem metamorfoses. O sentimento de Tamar a move em busca de filhos, primeiramente por meio de casamentos. Entretanto, seus relacionamentos levavam-na a frustrações infinitas. Na relação com Er, ela se vê destituída de voz e, nessa condição, elabora um discurso de si para consigo. No desejo de encontrar-se, cria a imagem do futuro marido, às vésperas do casamento:

Er, diante de mim. Eu nunca o vira de tão perto e agora que isso acontecia, minha frustração chegava a um nível insuportável. O cara que em breve se tornaria meu marido, o cara com quem eu viveria minha vida toda, (casamento entre nós era pra valer, separação só em casos extremos), o cara com quem deitaria no leito, com quem – oh Deus – faria sexo, o cara com quem criaria uma família, era uma figura ainda mais lamentável do que sempre me parecera (SCLIAR, 2008, p. 149).

A circunstância em que Tamar se encontra diante das convenções familiares e sociais e a que terá de submeter suas aspirações tornam-na frágil. Daí seu sentimento manifestar-se em silêncio e de forma caótica. Acuada, produz enunciados que manifestam angústia vivida apenas por si: é a tensão se revelando. Por outro lado, a intenção do conteúdo elaborado não visa convencer ou emocionar um possível interlocutor, mas simplesmente flui como manifestação interior do personagem.

No fragmento anterior, a movimentação do pensamento de Tamar entrecruza-se com a voz narradora, sugerindo interferência do autor: “o cara com quem deitaria no leito”. Essa intrusão é marcada pelo número pessoal do verbo deitar, em que uma voz se desliza sobre a outra e desorienta o leitor e este pergunta-se: de quem é

essa voz? De Tamar ou do narrador? Por outro lado, procedimentos assim, ou seja, intrusões que podem auxiliar o leitor a perceber a profundidade do sentimento manifestado.

No âmbito da narrativa em que o fragmento em análise se acha, nota-se que Tamar não teve a intenção de produzir o conteúdo manifestado como fala com outro personagem, nem com os outros que ali a estivessem ouvindo ou como se ela se situasse em um palco. O texto revela que ela não pretendia ser ouvida e muito menos compreendida. Esse é, portanto, um efeito do monólogo interior que se aproxima do monólogo interior direto. Essas modalidades discursivas são classificadas por Humphrey (1976) como monólogo interior (sem presumir plateia), monólogo dramático e solilóquio:

O solilóquio no romance de fluxo de consciência pode ser definido como técnica a de representar o teor e os processos psíquicos de um personagem diretamente do personagem para o leitor sem a presença do autor, mas com uma plateia tacitamente suposta. Por conseguinte, é necessariamente menos sincero e mais limitado do que o monólogo interior na profundidade da consciência que pode representar. O ponto de vista é sempre o do personagem e o nível da consciência geralmente se encontra próximo à superfície. Na prática, o propósito do romance de fluxo de consciência que se vale do solilóquio é realizado, vez por outra, pela combinação de solilóquio com monólogo interior (HUMPHREY, 1976, p. 32).

Pela leitura do romance em análise, nota-se que, principalmente, Shelá manifesta-se em solilóquio, ou seja, situa-se diante de uma plateia com pensamentos coerentes. Na solidão, pensava, formulava hipóteses e escrevia. Deseja ser lido na posteridade: “darei testemunho através dos tempos, inclusive para aqueles que um dia, daqui a muitos séculos, me encontrarão, extasiando-se com o texto shelaiano” (SCLIAR, 2008, p. 58-9). Os devaneios solitários do personagem não contam com expectadores, o que leva a entender que, se há plateia, esta não é imediata, conforme postula Humphrey.

Mesmo não se mostrando reiteradamente por meio de interferências, a voz do narrador extradiegético está ali, escondida, por trás da voz do professor Haroldo e da professora Diana. Marcas dessas vozes escondem-se no monólogo de Shelá e de Tamar e podem ser identificadas em decorrência da coerência linguística apurada que atravessa todo o texto:

[...] A voz que eu, todo ouvidos, escutava, era a voz de Tamar e também o sussurro do pergaminho, este segredando-me: ouve, Shelá, ouve tudo que a mulher tem a dizer, guarda em tua memória, depois registra em mim essas palavras. (SCLIAR, 2008, p. 58).

No decorrer dos monólogos e em picos de maior agitação mental, determinados recursos de linguagem embaralham o processo de enunciação, sobretudo nas páginas iniciais da segunda parte do romance, ora neutralizando a marca do sujeito da enunciação ora marcando-a: “Finalmente, o contrato chegou ao fim, e o casamento foi marcado [...]. Com Lia teve dez filhos, o quarto dos quais foi meu pai Judá” (SCLIAR, 2008, p. 17). Essa voz é de Shelá que, em posição intradiegetica, assume-se como sujeito da enunciação e movimenta as informações narrativas. Ao fazê-lo, emerge da narrativa de Haroldo e se torna sujeito da enunciação, função que combina com a temática desenvolvida ao longo do romance, desde seu título: [...] Paixão solitária.

Contudo, a figura dos personagens que encenam o texto é um recurso que consegue camuflar a presença do autor e, desta forma, o monólogo interior indireto se confunde com o monólogo interior direto. O próprio fato de tratar-se de um monólogo, escrito como diário, pelo próprio dono do ponto de vista, ajuda a estabelecer o texto como monólogo interior indireto, apresentando de forma escrita um pressuposto conteúdo posterior à pré-fala, instaurando a beleza das intenções de fala:

Todos têm o direito ao prazer e todos têm o direito de se transformar em instrumento de prazer, foi o que pensei. Já impaciente com aquele debate interior – afinal eu estava ali para gozar, não para elucubrar -, resolvi partir para a ação e sussurrei baixinho: vai, querida mão, vai, livre como o pássaro que nenhuma gaiola prende, vai em busca do pênis, ele espera por ti, aguarda impaciente esse encontro amoroso, como o amante aguarda, pela primeira vez, a chegada da mulher amada (SCLIAR, 2008, p. 92-3).

A enunciação é assumida pelo personagem: está em primeira pessoa e o tempo verbal marca o movimento de sensações sensoriais momentâneas, ou seja, não se trata, necessariamente, de informar um acontecimento delimitado no pretérito ou perspectivado para o depois, mas há uma espécie de pré-fala.

Quando Shelá diz “Não era: eu o desperdiçava. Onan pelo menos usara o seu sêmen para protestar. Eu não.” (SCLIAR, 2008, p. 101), é como se o acontecimento

estivesse solto no tempo. Os termos “desperdiçava” e “usara” dão a sensação de continuidade, pela indefinição aspectual do acontecimento.

A atuação dos personagens na constituição do texto gera, como efeito, o apagamento do narrador, o que torna difusa a distinção entre monólogo interior indireto e monólogo interior direto. A obra em análise é escrita em forma de diário. Isso a torna um texto dotado de monólogo interior indireto, o que expressa um conteúdo discursivo posterior à pré-fala.

As possibilidades criativas renovadoras são reveladas em *Manual da paixão solitária*. A intenção seduz o leitor pela história de personagens que se entrelaçam na genealogia, que aparecem na transcrição da história bíblica da família de Judá. O discurso “[...] tem o poder de deter a flecha já lançada em um recuo do tempo que é seu espaço próprio” (FOUCAULT, 2009, p. 47).

Tal discurso insinua pontos mais fortes de tensão entre diferentes épocas que, na realidade, estão separadas por milênios, por culturas, porém se encontram como se em um mesmo cenário estivessem.

1.2 A Referencialidade Humana

A organização da narrativa mostra a mistura de histórias para além do drama de Tamar que se enviúva sem ter concebido um herdeiro. A referencialidade humana está insinuada nas semelhanças dos desejos dos personagens que buscam alcançar seus sonhos, assim como aconteceu com os personagens bíblicos. O segundo casamento é uma espécie de salvação, porém não realizada. Tamar continuou se vendo desprotegida de ameaças imprevisíveis. Ela dramatiza um papel em que busca salvar-se a si mesma, ao se ver exposta a uma profanação que persiste: não gerar filhos. Esta é uma condição que a expõe socialmente e revela sentimentos humanos universais em seu tempo. Essa referencialidade funciona como uma espécie de revelação:

Revelação não significa revelação da sacralidade do mundo, mas apenas revelação do seu caráter irreparavelmente profano. (O nome nomeia sempre e somente coisas.) A revelação entrega o mundo à profanação e à coisalidade – e não é precisamente isso o que aconteceu? A possibilidade da salvação começa somente nesse ponto – é salvação da profanidade do mundo, do seu ser-assim (AGAMBEN, 2013, p. 83).

Se a revelação de que Er não se assumia em sua masculinidade, o reconhecimento do seu ser-assim dessacralizou o matrimônio e impediu a concretização da intenção de Tamar. Exposto à revelação de seu desvio, viu-se entregue “ao mundo da profanação e da coisalidade”. Essa revelação apimenta a trama, mas a condição atribuída a Er para delimitar sua função narrativa é, sem dúvida, mais relevante para a constituição da trama do que a revelação que interpretara. Esse evento narrativo, além de expressar uma espécie de mistura do sagrado e do profano, implica a relação insinuante da história bíblica com a narrativa literária. O homem se envereda nos discursos da ficção relendo as intenções da obra literária em uma forma de apresentação única. É como se a arte literária se inventasse com signos que parecem simples história de uma família que viveu há milênios, que aprazia pela tradição de sua hereditariedade.

A leitura da narrativa leva aquele que lê aos seus próprios universos humanos. Contudo, as indagações sobre a arte literária podem partir de diversos pontos, mas sempre centralizando a consciência humana. Como alguém da contemporaneidade pode se interessar por acontecimentos tão antigos, de costumes que nada têm a ver com sua vida diretamente? Por que conhecer a história da família de Judá, cujo pivô de tudo foi a morte que deixou Tamar sem seu marido que não a privilegiou com pelo menos um filho?

As respostas nada mais são que referencialidades do homem em qualquer época, lugar e costume. A revelação é de uma família cujo nome não importa, pois o essencial é que a busca por hereditariedade segue rumos sagazes. É da natureza humana lutar de alguma forma para que seu gene seja difundido. Nesse sentido, vê-se que, metaforicamente, os costumes de um povo oriental (os hebreus são originários do Oriente) trazem similaridades para os grupos familiares ocidentais. Isso porque o levirato era uma maneira de resguardar os parentes e suas propriedades e dar continuação de seu nome entre gerações.

O homem é referencializado nos personagens quando estes evocam sentimentos humanos. A vida e a morte são parte de qualquer ser da terra. É transformação ou mutação que chamamos de desenvolvimento ou ciclo da vida. As misturas são de toda ordem: física, mental, sombria ou com uma auréola, profano sagrado. Nisso incide a natureza da criação artística, quando esta recorre a ingredientes da vida humana como se refletisse o mundo como é:

A raiz de toda alegria e de toda dor puras é que o mundo seja assim como é. [...]dor e alegria não têm por objeto qualidades negativas ou positivas, mas o puro *ser-assim*, sem nenhum atributo. [...] O mundo do feliz e o do infeliz, o mundo do bom e o do malvado contêm os mesmos estados de coisas, são, quanto ao seu ser-assim, perfeitamente idênticos (AGAMBEN, 2013, p. 84-5, grifo do autor).

O argumento de Agamben trata da relação entre dor e alegria, mundo feliz e infeliz, bom e mau. A articulação desse jogo opositivo entranha a narrativa e mobiliza tanto os atributos idênticos quanto os opositivos e contribuem com a constituição da unidade da narrativa. Tal unidade é um corpo que, no caso em estudo, é sugestivamente humano, com toda sua essência profana e sagrada conjugada para ser aquilo que o autor infere, chamado por o irreparável:

O corpo glorioso só pode ser o mesmo corpo mortal. O que muda não são as coisas, mas os seus limites. [...] O Irreparável não é nem uma essência, nem uma existência, nem uma substância nem uma qualidade, nem um possível nem um necessário. Ele não é propriamente uma modalidade do ser, mas é o ser que já sempre se dá nas modalidades, é as suas modalidades. Não é assim, mas o seu assim (AGAMBEN, 2013, p. 85).

A ideia é revelar o que significa a essência humana com suas modalidades de ser assim como é: tem em si o positivo e o negativo, o sombrio e o luminoso, a alegria e a tristeza. Tudo faz parte do homem, assim como seus desejos mais secretos. A família de Judá ressurgiu da narrativa bíblica para se tornar o puro “ser-assim” na obra de arte: todos se parecem com outros de épocas tão distintas que se sentem atraídos pela narrativa, mostrando-se como estudiosos, unindo, inicialmente, os personagens Haroldo e Diana.

Para essa referencialidade humana, a obra literária faz deslocamentos de histórias antigas para as contemporâneas, ou seja, traduz transcriativamente a narrativa fonte. A abordagem é de revelação das paixões do clã, dos filhos, da nora. Todos se identificam. Como? Subvertendo o papel que lhes caberia exercer para confirmar o pacto ficcional. Cada personagem engana à sua maneira, em busca da revelação simbolizada pela ânsia de redenção:

A redenção não é um evento no qual o que era profano se torna sagrado e o que tinha sido perdido é reencontrado. A redenção é, ao contrário, a perda irreparável do perdido, a definitiva profanidade do profano. Mas,

precisamente por isso, eles atingem agora o seu fim – um limite advém (AGAMBEN, 2013, p. 95).

Se a redenção não é evento, então é estado e representa “a perda irreparável do perdido”: o irreparável torna-se necessário, sem o qual não é possível a contemplação ou a revelação do oculto: é a obra abrindo passagem de sua ocultação para fora do mundo, mesmo que parcialmente sendo revelada. A história do passado foi transcrita no presente gerando um universo único: “que nós possamos contemplá-lo como tal – isso é a única passagem para fora do mundo” (AGAMBEN, 2013, p. 95).

O “ser-assim” é sua essencialidade, seu modo de ser, sendo isto o esvaziamento da coisalidade. Desse modo, o homem antigo e o contemporâneo são iguais em essência humana. O presente e o passado se concentram na experiência da vida e da morte como coisificação do mundo, como estado além do bem e do mal. Essa dualidade anula qualquer posição de contrariedade e contém o poder de possibilidades que Agamben (2013) denomina “em vez de” significando que algo tem o poder de não ser alguma coisa, anulando-se para revelar a outra: a linguagem artística verbal. Esta tem sua existência inerente a si que a torna potência:

Mas esta não é uma potência de ser, contraposta a uma potência de não ser (quem decidiria entre elas?) – é um poder não não-ser. O contingente não é simplesmente o não-necessário, o que pode não-ser, mas o que, sendo o *assim*, sendo apenas o seu modo de ser, pode o *em vez de*, pode não não-ser (AGAMBEN, 2013, p. 97-8, grifos do autor).

O poder (não não-ser) ressalta a afirmação da humanidade conferida aos personagens. No caso, queremos entender o poder de não não-ser como a essencialidade que se quer proclamar pelo levirato. O homem de diferentes épocas se revela nas entrelinhas, em condições semelhantes à família de Judá, instaurando o “ser-assim”, como pertencente simultaneamente ao mundo ficcional irreparável e revelador, já que a narrativa se abre a partir de um Congresso de Estudos Bíblicos. Sua apresentação como unidade narrativa é, no mínimo, curiosa: a obra em si não apresenta sumário. Com isso, não fornece localização de títulos, nem divisões denominadas como capítulos, embora haja sugestivamente divisões. De qualquer modo, a narrativa inicia-se por meio da voz de um narrador extradiegético que assim se pronuncia: “Como vinha acontecendo [...]” (SCLIAR, 2008, p. 7). A dimensão

temporal é fingidamente delimitada para assegurar sequência ao movimento dos cenários da família patriarcal. A seleção do que convinha dar prosseguimento é revelada. A vida humana dos pesquisadores é mencionada para se tornar parte do jogo dos acontecimentos.

A primeira divisão começa com os termos “como vinha acontecendo desde 1990 [...]” (SCLIAR, 2008, p. 7). Essa expressão indefine a noção de temporalidade e de espacialidade ao que será narrado. A segunda parte expõe a sugestividade de introdução, inicia-se com a frase que lembra contos de fadas: “Um dia – ou uma noite, de preferência uma noite [...]” (SCLIAR, 2008, p. 12), o que reafirma a imprecisão espaço-temporal. Dessa forma, insinua que o que se narra ali pode ser lido de qualquer ponto. A terceira parte faz remissão ao Congresso de Estudos Bíblicos para introduzir o discurso de Diana, a partir do qual é cedida voz a Tamar. A outra parte se encontra já bem no final da narrativa, é introduzida por uma irônica interjeição, que evoca a entidade divina: “– *Oh, Deus. Oh, Deus*” (SCLIAR, 2008, p. 209). Essa organização da narrativa é a estratégia que evidencia o procedimento adotado para aproximar e distanciar três instâncias de realização da linguagem – a do discurso bíblico, a de um congresso acadêmico e a do texto literário. Assim procedendo, institui-se como lócus estético, submetido modos de equivalência discursiva. Júlio Plaza nos ajuda a compreender o recurso tradutório, quando aponta três modos de transcrição:

Três modos de aproximação podem ser feitos em relação à forma, visando a [sic.] transposição baseada na equivalência nas diferenças. São eles: a captação da norma na forma, como regra e lei estruturante. Segundo, a captação da interação de sentidos ao nível do intracódigo. Terceiro, a captação da forma como se nos apresenta à percepção como qualidade sincrônica, isto é, como efeito estético entre um objeto e um sujeito. Isto porque todo signo está habitado de outros signos conforme podemos apreciar na sua abordagem microscópica (PLAZA, 2013, p. 71).

A transcrição transforma a linguagem de origem em outras formas múltiplas de significados, se comparadas com narrativas literais de acontecimentos ou com um texto puramente informativo. A arte literária em análise cria uma nova forma de contar a história da família de Judá no que tange ao levirato. A unidade do discurso põe em destaque a singularidade dos personagens, principalmente Er e Onan, pois se casaram com Tamar, por determinação da tradição cultural.

O primeiro não cumpriu seu papel de gerar o filho com a esposa. O segundo se casou com a cunhada para fingir aceitar a incumbência da lei do levirato, praticou o coito interrompido para não ver seu filho nascer para levar o nome do irmão falecido. A história fictícia transcria a passagem bíblica, mas as diferenças entre os personagens do *Manual* e os da descendência abraâmica são figurativizadas por Judá, Onan, Er, Shelá e Tamar.

Judá é o patriarca que ordena seus filhos sobre o que fazer. Ele zela pelo costume que assegura a descendência familiar, mas, depois de duas mortes, teve medo de perder seu, agora, unigênito, Shelá. Cumpriu suas promessas, apesar de guardar algum receio das consequências. Sua responsabilidade para com Tamar pode ser considerada a maior de todas, tendo o dever de entregar seus filhos ao levirato:

Tudo começa quando Judá, um dos irmãos de José, "afasta-se de seus irmãos" e vai viver na casa de um homem chamado Hirá, encontra uma canaanita, com quem casa, [...] Er, Onan, Shelá. Eles crescem e Judá arranja uma esposa, Tamar, para o primogênito Er. [...] Er desagrada ao Senhor e morre sem engravidar Tamar. De acordo com a tradição, se o irmão mais velho falecia sem deixar filhos, competia a seu irmão ter relações com a viúva de modo a assegurar a progênie (SCLIAR, 2008, p. 7-8).

Er era o filho primogênito de Judá, estava submetido à escolha do pai para ter uma esposa. Tal escolha se deu conforme o costume, casou-se com Tamar, mas morreu sem deixar herdeiro. Sua voz emana em terceira pessoa, o narrador o introduz e o revela, já que tudo começa depois de sua morte.

A passagem bíblica de Gênesis, capítulo 38, afirma que o motivo da morte de Er: ser visto como mau aos olhos do Senhor, porém, não traz nenhuma inferência de que era homossexual, algo inaceitável para o povo hebreu. Desse modo, as características de Er são diferentes na obra em análise. Da mesma sorte, morreu Onan pela sua maldade de controlar a geração da vida. Desse modo, a transcrição do *Manual da paixão solitária* torna-se singular, pois as identidades dos personagens desprendem-se da história bíblica:

Eu, Shelá, o menorzinho, era uma espécie de mascote para os outros dois. Er, o mais velho, rapaz delicado e quieto, muito quieto, mais quieto ainda que nossa mãe, parecia a todos uma figura estranha. [...] Eu sabia disso, mas não contava a ninguém; que o nosso irmão era estranho, que não gostasse de mulheres e que lançasse olhares ardentes, ainda que furtivos, para outros rapazes era uma coisa perturbadora, especialmente para um

caçula, mas o desamparado Er tinha de ser protegido da curiosidade e da maledicência (SCLIAR, 2008, p. 33).

No discurso bíblico, a voz de Shelá não aparece, mas no *Manual da paixão solitária* ele é aquele que conhece a todos. Narra a intimidade de Er, seus desejos mais íntimos. Seu cotidiano parece comum ao de um homem retraído: em nada sugere que ele se revele como atroz. A voz narradora diz saber da interioridade do outro: a vida de Er era vista como algo estranho, fugia do comum: seus olhares traíam sua esposa. Sua aparência era conhecida por todos, contrariava o atributo másculo, mas sua família fingia não acreditar no que via. Essa revelação elucida que

[...] o olho mantém com sua faculdade de olhar o poder de se tornar incessantemente mais interior a ele mesmo. Atrás de todo olho que vê há um olho mais delicado, tão discreto, mas tão ágil que, a bem dizer, seu todo-poderoso olhar corrói o globo branco de sua carne; e atrás deste há um novo, depois mais outros, sempre mais sutis e que logo não terão mais como substância senão a pura transparência de um olhar (FOUCAULT, 2009, p. 41).

O olho do narrador orienta seu olhar e sua memória, para penetrar no âmago de si e mover tanto o olhar quanto as vozes narradoras, destacando, realçando seu poder perceptivo. Shelá percebia a paixão incutida de seus irmãos, sabia bem como era a conduta de Onan e seus intentos futuros de em nada submeter-se ao patriarca, constituindo sua linhagem, mas quebrando paradigmas da herança familiar:

Forte, batia em todos os rapazes da aldeia. E tratava mal os nossos servos; não apenas lhes dava ordens, como fazia questão de humilhá-los. Obrigava-os a se ajoelharem diante dele, insultava-os, esbofeteava-os. Tal agressividade refletia-se na dura expressão de seu rosto, bonito rosto, no qual, contudo, chamavam a atenção o nariz adunco — narizes aduncos eram parte de nosso tipo físico, mas o dele, de tão adunco, parecia o bico de uma ave de rapina — e os olhos, penetrantes, de brilho feroz. Onan tinha ambições. Não se contentava em ser um dos sucessores de meu pai; queria constituir sua própria linhagem (SCLIAR, 2008, p. 34).

O narrador tece a imagem do irmão, cujo traço dominante destacado consiste na transgressão: romper com suas raízes culturais impostas pela família. Pretensão frustrada, pois não se subverte a lei centralizadora, ou seja, não se trai o pacto ficcional.

A observação da voz narradora dos anseios de cada personagem transfere aos nomes a complexidade dos signos que consagra o legissigno, ou seja, o dominador simbolizando uma espécie de lei geral. Onan era o símbolo da masculinidade, da potência que a todos os demais signos subjugava para impor sua identidade, mas não podia mudar sua posição familiar e as consequências disso. A condição de estar sob leis maiores que a sua vontade é sentida, como acontece numa hipotaxe:

Na ordem hierárquica, por hipotaxe, os elementos estão distribuídos em conformidade com uma lei centralizadora que não pode ser subvertida. A espinha dorsal do conjunto vem dada pelo elemento estrutural dominante, sendo que os demais elementos exercem funções periféricas (PLAZA, 2013, p. 74).

Observa-se a lei geral social e a da imposição hierárquica do pai sobre os filhos primeiros e derradeiros. Mesmo assim, o próprio pai, Judá, transgrediu a ordem social e moral ainda que acidentalmente. Seus filhos Er e Onan violaram a tradição cultural, ou seja, violaram ordens matrimoniais, criando coordenadas de desordens.

O discernimento de Shelá sobre os entes de sua família é essencial para que ele mesmo revele sua magia em criar imagens no recôndito de uma caverna, ou seja, em sua caverna interior e morada do sentimento mítico, resquício do mito da caverna. Conhecendo os outros, Shelá se autoconhecia melhor ainda, sabia o porquê de sua condição de estar no meio das relações e, ao mesmo tempo só:

[...] Onan gostava. Não sei bem por quê, mas gostava. Aliás, ambos me tratavam bem, Er e Onan, cada um à sua maneira: Er, distante; Onan, meio debochado, porém mais próximo. Chamava-me de anãozinho, por causa da baixa estatura. Era bom estar com eles, porque eu os admirava; mas tinha, também, a minha vidinha secreta. Sempre que podia, refugiava-me numa caverna da montanha cuja estreita entrada eu disfarçava com um arbusto espinhento da região. Ali, na caverna, eu ficava horas entregue ao que era minha ocupação preferida: modelar figurinhas em barro (SCLIAR, 2008, p. 34-5).

O personagem se coloca na posição de legissigno que organiza as relações entre os irmãos. De um lado, Er com sua quietude; de outro, a força selvagem de Onan que afugentava até seus pais. Porém, Shelá gostava de estar com eles, é como se estivesse equilibrando oposições de irmãos tão distintos, mas ele

permanecendo no seu Eu também diferente dos demais. Sonhava com sua liberdade, vivia seu próprio rumo:

Sim, eu queria conhecer o mundo. Meu rumo, se pudesse tomar algum, seria o do mar. O mar que nunca vira, o vasto mar que, na minha imaginação, era a liberdade, a aventura. Eia pois, eu bradaria aos imaginários camelos, levem-me para a costa, levem-me para o mar. E para a costa eles me levariam; aí eu embarcaria num navio e, viajante intrépido, cruzaria o vasto oceano, chegando, depois de longa jornada, a uma desconhecida e maravilhosa região: um lugar imenso, de lindas praias, de terras férteis, de florestas, de montanhas verdejantes. Veria ali uma gente amável, de feições diferentes das nossas, falando uma língua para mim desconhecida; veria enormes cidades. Veria estradas em que se deslocariam estranhos veículos, aparentemente dispensando qualquer tipo de tração animal. Veria grandes construções, que, ao contrário de nossas modestas e precárias casas de pedra, podiam abrigar dezenas, milhares de pessoas. Numa delas, bela construção, elegante construção, situada no alto de uma montanha e rodeada por matas e jardins, haveria um salão, e nesse salão muitas pessoas estariam ouvindo atentamente um homem que lhes falava. E de quem estaria falando esse homem? De mim. De Shelá. Falaria da estupenda imaginação de Shelá, dos dons artísticos de Shelá. E seria aplaudido entusiasticamente (SCLIAR, 2008, p. 35-6).

O limite da fantasia é o limite da linguagem. A imaginação de Shelá é ilimitada, além de seu tempo. O mar é tão imenso quanto sua mente viajante, sedenta por aventuras. Seu esquema criativo é irreal para seu tempo, mas real para a contemporaneidade. Nesta época, o que ele fala nada apresenta de novo. Entretanto, conhecer algo novo como um povo que ainda se encontra perdido no vasto mundo, com uma língua desconhecida, parece inimaginável na resenha tecnológica da atualidade.

A construção de suas imagens de esculturas não é casual, cada imagem está carimbada pelas mãos do seu criador, cujo destino seria o reconhecimento de todos. Curioso que só nesse mundo viriam tantos aplausos, de maneira tal que revelaria os entusiasmos da plateia. O conjunto de sua arte o levaria a sua posição ilustre, diferentemente de onde foram criadas: dentro de uma caverna escondido:

Essa linguagem com artifício interno é uma linguagem que mostra fielmente. O íntimo segredo do segredo é poder assim fazer aparecer - ele próprio se escondendo em um movimento fundamental que comunica com o visível e está de acordo, sem problema nem deformação, com as coisas (FOUCAULT, 2009, p. 9).

O esconderijo de Shelá se torna representável na proteção de suas imagens, somente contempladas por ele. É um lugar que também serve para abrigá-lo para

viver seu sonho, já que a atitude de seu pai perpetua em não o entregar ao casamento com Tamar:

— Tamar veio falar comigo. Ela te quer como marido. Fez uma pausa, como que a sondar minha reação, e continuou: — Eu disse que não. Agora, não. Ela pode ter direitos, mas, de acordo com nossa lei, tu ainda não te tornaste homem. Quando isso acontecer, voltaremos a conversar. [...] Eu ainda era infantil, e meu pai sabia disso. Vontade teria eu de gritar: sim, pai, sou infantil, sou um menino — mas um menino louco por mulher, pai! Um menino que tem de escrever sobre suas fantasias porque ainda não pode fazer sexo, pai! Eu quero ser homem, pai, deixa-me ser homem, dá-me a Tamar! Mas não gritei. Fiquei quieto (SCLIAR, 2008, p. 79, 80, 81).

Shelá sabia que não conseguiria furar o bloqueio, mas seu desejo por Tamar era incontido. Resolveu criá-la em escultura, pois, desse modo, poderia possuí-la quando quisesse. Shelá mantém seus símbolos em sua caverna como sinal de sua ostensão sexual. A variedade de imagens forma a organização necessária para a fruição psicológica que lhe dá prazer, como seu maior objeto de desejo “[...] eu a desejava mais do que a qualquer coisa sobre a Terra” (SCLIAR, 2008, p. 80).

O personagem superlativiza a figura de Tamar e revela tratar-se do mais significativo símbolo de sua vida. Tamar não é similar à grandeza da Terra, porém: “As associações por similaridade, como o próprio nome diz, são aquelas em que as partes componentes do signo mantêm entre si relações de semelhança” (PLAZA, 2013, p. 81). Desse modo, Terra e Tamar são signos que podem equivaler-se por estarem na mesma proporção sgnica para Shelá, se considerada sua relação com a criação artística praticada pelos dois personagens. O sentimento do narrador-personagem extravasa-se por meio do ato de criação, ou seja, ele era apaixonado pela arte:

O primeiro sentimento, as primeiras impressões que temos das coisas e de suas relações é a percepção global. Neste sentido, o sentimento é a forma mais imediata de conhecimento. Pelo caráter das coisas, uma percepção estética tende a conservar esse aspecto de globalidade do sentimento, enquanto a análise, que nos providencia um conhecimento em sucessividade, faz-nos perder essa qualidade (PLAZA, 2013, p. 84).

A linguagem veicula subjetividades humanas e a coloração estética se projeta sobre objetos que aquecem a sensibilidade humana. Shelá é o personagem que vê, sente, sonha e cria. Seus sonhos o precipitam em pensamentos secretos. Ele os

conhecia bem, da mesma forma que desnuda o exterior e o interior dos que o cercam. A revelação que faz de seu pai o capacita a perceber a dor de cada familiar:

Quem falou foi ele, e no tom de sua voz misturavam-se a mágoa, a resignação, o pesar, mas também o sofrimento e o ódio, e talvez até a astúcia, parte intrínseca de seu modo de ser: ele não conseguia deixar de ser astucioso, como a raposa não consegue deixar de ser astuciosa (SCLIAR, 2008, p. 81).

Os personagens trazem à tona seus sentimentos, sendo que Judá aparece como protetor de Shelá e contra sua nora Tamar. O filho não se dá por vencido, entrega-se à masturbação com a imagem de Tamar, mantida na caverna, seu esconderijo secreto, solitário, úmido, de reflexão, criação, mas prazeroso, contemplativo. É o *lócus* do mito conhecido pela linguagem, pois surge aí ambiguidade da função da caverna, ora lugar recôndito para a solidão e tristeza, ora, de contentamento e prazer:

Tudo a que chamamos mito [...] é algo condicionado e mediado pela atividade da linguagem: é, na verdade, o resultado de uma deficiência linguística originária, de uma debilidade inerente à linguagem. Toda designação linguística é essencialmente ambígua e, nesta ambiguidade, nesta “paronímia” das palavras, está a fonte primeva de todos os mitos (CASSIRER, 2011, p. 18).

O mito incide sobre o mundo de ilusão de Shelá e de outros personagens e como este é narrador, regula a visão de um sobre o outro, o que mostra o quanto a forma simbólica humana pode ser mudada pela linguagem. Por exemplo, para o patriarca Tamar é símbolo de morte. Afinal, já perdera dois filhos que com ela se casaram. Por causa do casamento malsucedido, ele se sentia no dever de evitar uma suposta terceira morte, mas o narrador que expressa essa visão é Shelá:

Abracei-o, chorando também, e ali ficamos, muito tempo, soluçando. Por fim, conteve-se; tinha de se conter, era o patriarca. E numa voz neutra, que, no entanto, mal disfarçava a ira, disse: — Essa mulher, essa Tamar, ela traz a morte. Ela é a morte. De novo me olhou, e agora era medo que eu via em sua expressão — medo por mim, por seu filho, pelo pequeno Shelá: — Eu preciso te salvar, meu filho. Preciso te salvar dessa maldição (SCLIAR, 2008, p. 81).

Pela voz desse narrador a imagem de Tamar é a de que esta é imprevisível, assim como a morte. O pensamento do patriarca é de que a desestabilização de sua

família se deu por causa dela. Dotada de tal imagem, tornou-se símbolo mortífero e ameaça à sobrevivência da família. Como evitar esse desfecho? A maldição deveria ser evitada, a sensibilidade de Judá era sua razão. O modo como protegia seu agora único filho cerceava as expectativas de Shelá em tomar Tamar como esposa em cumprimento da lei do levirato. O movimento da narrativa passou a percorrer um universo que se resumia a um lugar, no seu ofício artístico:

Meu universo é a caverna da minha infância; sempre que posso ali me refugio. E o que faço? Penso, penso muito. Penso no que ficou para trás, penso nos meus pais, nos meus irmãos. E escrevo [...] É solitária, a vida na caverna? Nem tanto. Fazem-me companhia as figurinhas de barro que meus hábeis dedos um dia modelaram, os camelinhos, os jumentinhos, as ovelhinhas, os cabritinhos, os demoninhos (uns com chifre e rabo, outros, com cara de bode), a maioria desfazendo-se, mas alguns ainda inteiros, evocando meu passado. Um dos camelinhos desperta em mim particular ternura, e muitas vezes eu lhe falo, ou falo à sua sombra projetada pela lamparina no fundo da caverna. Falo sobre minhas dores, minhas mágoas. O camelinho e/ou a sombra me ouvem num silêncio simpático, compreensivo (SCLIAR, 2008, p. 127).

No seu mundo interior, em sua caverna, a arte ganhava vida. Desde a infância, um lugar de refúgio, de viagens ao interior do personagem. Lá, ele mantém vivos os seus irmãos. Existência e convivência complexas, feitas de sonhos, de memórias, de imagens artísticas, com as quais ele preserva diálogos sobre seus mais íntimos sentimentos. A presença de Shelá na caverna transformava-o em lugar de todas as formas. Os habitantes vivos da caverna eram as formigas que se mobilizavam metamorfoseando a rotina, de acordo com as ações do artista apaixonado. A visita ao seu mais recôndito espaço tinha objetivo bem definido, o ato amoroso era exercitado:

A tal tarefa me entreguei de imediato, mobilizando meu talento artístico e minha paixão. Mal tinha começado, porém, quando senti uma ferroadada na perna. Baixei a lamparina e constatei, surpreso: o lugar estava cheio de formigas, enormes formigas pretas que circulavam com desenvoltura entre os fragmentos da minha amada. Estranho, porque eu nunca vira tantas formigas na caverna. O que as teria atraído? A beleza de Tamar, a sensualidade da figura que eu criara? Não. Era outra coisa. Examinando-as mais de perto, vi que transportavam uma espécie de grânulos esbranquiçados — o meu esperma, semicoagulado. Num primeiro momento, fiquei orgulhoso: pelo menos as formigas apreciavam meu sêmen, pelo menos elas o desejavam. Mas no momento seguinte tive de me perguntar, intrigado e apreensivo: o que fariam com aquilo? (SCLIAR, 2008, p. 87, 88).

Então, a indagação de Shelá faz parte dos sentidos gerados pelo objeto criacional, porque se fixa no processo criativo. Não significa que ele busque resposta, tanto é que a sequência narrativa é de sugestões do que poderia ser criado com seu sémen. Gustavo Bernardo afirma o papel do artista, com sua obra que apenas insinua possibilidades:

Quando não sabemos as respostas, nós as inventamos poeticamente. Em outras palavras, fazemos ficção. Pode ser ficção [...] literária em sentido estrito, mas em quaisquer situações do pensamento inventamos as respostas para as dúvidas e só depois vamos ver se elas funcionam. Nesse sentido, a identidade pessoal não pode deixar de ser também uma ficção conveniente (BERNARDO, 2010, p. 26).

Essa conveniência da ficção é não se esquecer de que não é verdade absoluta do sujeito. É pensando nisso que a narrativa de Shelá indaga sem trazer uma resposta determinada sobre o que aconteceria com seu sémen, ou seja, em que ele se transformaria. A obra de Shelá é afetada pelas formigas. Ele assiste à operação criativa das obreiras que não se descansam: nem dia, nem noite. Sua imaginação não conseguia definir o que elas fariam com seu sémen. A matéria prima assistida ali poderia servir para criar um monstro, uma tribo inteira de descendentes de Shelá ou simplesmente alimento para o formigueiro. O certo é que a diligência das formigas deixava Shelá ciente de que a edificação poderia ser grandiosa:

[...] formigas trabalham diligentemente, dia e noite, inverno e verão, sem descanso: dócil e aplicada mão de obra, capaz de edificar castelos, fortalezas, templos, pirâmides; capaz de fabricar roupas, armas, utensílios vários. Produção maciça, ilimitada, a custo praticamente zero, produção para inundar mercados globais. E os mercados teriam de aceitá-la; eu contaria para isso com a ameaça representada por um exército disciplinado, feroz, imbatível, formado de formigas humanoides. Ou seja, a combinação ideal: dócil operariado, exército determinado. Operariado e exército que poderiam se multiplicar ao infinito, mediante metodologia similar àquela usada pela divindade na criação do primeiro homem. Com uma pequena modificação de técnica: em vez de sopro divino no barro, ejaculação nesse mesmo barro. As formigas da caverna faziam o resto (SCLIAR, 2013, p. 88-9).

O personagem dá seu parecer sobre as formigas que parecem artistas na natureza. Ele as assemelha a uma divindade, sendo que o formigueiro era operariado da arte, multiplicador de artes por sua própria técnica. Shelá gerou a vida

pela ejaculação, cabendo às formigas cumprir seu papel. Dessa forma, a arte literária é também sua evolução, disseminada por transcrição, ao longo dos processos e procedimentos composicionais:

Falar em criação –visando chegar, mais à frente, à especificidade do romance e da personagem como elementos composicionais eminentemente criativos – supõe, neste momento, circunscrevermo-nos à produção exclusiva e peculiar da espécie humana. O homem é aquele que, gerado no seio da natureza, percebe-a em dimensões cada vez mais amplas e passa a transformá-la, sofrendo, lado a lado, um processo contínuo de evolução (BASTAZIN, 2006, p. 27).

O desejo de Shelá por Tamar sofreu transformação materializando-se no seu sémen. Este é usado pelas formigas para uma nova criação: a espécie humana se mistura em toda a composição da natureza. Desse modo, o artista faz a transcrição dos elementos da natureza, mas também fica diante de sua criação metamorfoseada pelo exército do formigueiro. Todos os seres vivos se evoluem continuamente, porém, sendo perceptíveis somente à mente humana.

2 DA PROFUSÃO DO GÊNERO À REINVENÇÃO DO PODER

Neste capítulo, destacamos o percurso da narrativa empreendido para construir o romance que decorre da proposta de reinvenção do poder, para que a linguagem referencial se desloque para outro nível – o da reinvenção. A análise consiste no destaque de dois aspectos: a transcrição do gênero e seus efeitos de sentido; o poder como negação; a desobediência do manual bíblico e se completará com a caracterização de um ser que se insurge novo, com feições de obra híbrida. Assim, sob a ótica de procedimentos transcriativos, enfatizaremos as relações entre o poder negado a Onan, Judá, Shelá e o poder forjado praticado por Tamar em relação a Judá.

O cruzamento da problemática que caracteriza o gênero narrativo inscreve-se no âmbito da linguagem referencial para que esta se desloque para outro nível – o da reinvenção da história. O destaque recai sobre a arte de transcriar perpassada pelo poder como negação gerando efeitos de sentido de tal modo que a obra se insurja com feições de obra híbrida, pois não se resume a um pergaminho, a um diário, a um manual, a um relatório de evento, a uma escultura, mas é dotada de tudo isso. Assim se afirmando, instaura sua unidade e produz sua singularidade.

2.1 Transcrição do Gênero Narrativo

O limiar da literatura que compreende a transcrição reporta a criação que remete para a caracterização do composto narrativo repleto de elementos diferentes que não é propriamente a obra originária. Tais elementos são as características dos personagens que se distanciam daqueles de Gênesis, capítulo 38. Desse modo, a arte de transcriar conduz a história dos protagonistas para o processo poético metanarrativo:

A ideia de transcriar já indica que não se trata mais de conduzir (“-duzir”, do latim ducere) para algum lugar, pois agora se trata de criar algo em outro ponto, num processo de profundo diálogo poético e crítico. Trata-se, afinal, ‘de um modo de traduzir que se preocupa eminentemente com a reconstituição da informação estética do original em português, não lhe sendo, portanto, pertinente o simples escopo didático de servir de auxiliar à leitura desse original’ (FLORES, 2016, p. 13).

Transcriar elege o plano discursivo da concepção artística única que se encontra em uma mistura irregular. Os elementos - personagem, espaço e tempo no enredo - são aportados para o campo da arte, sofrendo transformações pela linguagem que estende a interpretação de sentidos. Contudo, “Isso não implica, no entanto, que o texto nunca possa servir de acesso à leitura do original, é só que esse acesso da transcrição é uma lente crítica e criativa sobre o original, com nova ‘informação estética’” (FLORES, 2016, p. 14).

É como se a arte literária se miscigenasse com outra ou outras, reportando para o que Canclini (2015, p. XIX) aborda, declarando que os “[...] processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. Afinal, história da narrativa enseja insinuações sobre a referência bíblica e contextualiza outros protagonistas com a vida dos personagens do tempo histórico bíblico. É a mostra do heterogêneo que se instaura na tessitura literária. Percebe-se

[...] efeito pluralizante sobre as identidades, produzindo uma variedade de possibilidades e novas posições de identificação, e tornando as identidades mais posicionais, mais políticas, mais plurais e diversas, menos fixas, unificadas ou trans-históricas. Entretanto, seu efeito geral permanece contraditório. Algumas identidades gravitam ao redor daquilo que Robins chama de “Tradição”, tentando recuperar sua pureza anterior e recobrir as unidades e certezas que são sentidas como tendo sido perdidas. Outras aceitam que as identidades estão sujeitas ao plano da história, da política, da representação e da diferença e, assim, é improvável que elas sejam outra vez unitárias ou “puras” (HALL, 2006, p. 87).

Desse modo, o processo de transcrição mostra o novo texto, a partir da passagem bíblica. A transcrição surge como um cruzamento do mundo bíblico com o universo da arte. A Conferência é um marco que inicia a narrativa. O evento insurge-se como ponto de partida para a narrativa híbrida que não se resume a um pergaminho, a um diário, a um manual, a um relatório de evento, para nascer em sua unidade e singularidade. As linguagens enunciam a profusão do gênero narrativo romanesco que envolve a paixão solitária dos personagens, sabendo que essa paixão era a fonte de poder:

Mas se não o fosse o escriba, quem escreveria a tal carta? Eu, Shelá. Animado por uma precoce paixão pelo texto, muito cedo aprendera a ler e a escrever com o próprio escriba, que, para tanto, tivera de obter licença de meu pai. Uma licença que o patriarca concedera com certa surpresa, mas

de bom grado. Sabia que a palavra escrita é poder, e achava conveniente ter um filho letrado: algum dia aquilo lhe poderia ser de grande valia (SCLIAR, 2008, p. 39).

O ato de transcriar estabelece fronteira entre a escritura bíblica e o cânone literário. A linguagem é produzida para rotular o conjunto da obra como *Manual*, que em si renova o gênero como um novo ser. Parece uma espécie de derivação do capítulo 38 do livro de Gênesis, porém há uma fuga da história da Bíblia:

É na emergência dos interstícios - a sobreposição e o deslocamento de domínios da diferença - que as experiências intersubjetivas e coletivas de nação [*nationness*], o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados. De que modo se formam sujeitos nos "entre-lugares", nos excedentes da soma das "partes" da diferença (geralmente expressas como raça/classe/gênero etc.)? De que modo chegam a ser formuladas estratégias de representação ou aquisição de poder [...] (BHABHA, 1998, p. 20).

Os intervalos das partes do todo da obra refletem na liberdade criadora: há ressignificação da narrativa por ser o elemento transcriado. O entrecruzamento de personagens de períodos muito distintos torna-se o *locus* da estética. A linguagem contextualiza a família de Judá e os personagens da contemporaneidade. A narrativa consolida a independência do romance com os discursos, principalmente de Shelá:

Er devia escrever uma carta a Tamar. Uma carta que seria o antídoto para todos os seus temores; uma carta que funcionaria nele próprio como um afrodisíaco poderosíssimo, capaz de provocar a maior ereção que o mundo já presenciara. Se Tamar o inibia, se o perturbava, se o fazia emudecer — que ele colocasse, então, no pergaminho as palavras que um noivo apaixonado diz à noiva. Melhor: as palavras que um amante abrasado de desejo diz a sua fêmea: vou cobrir-te de beijos, vou tomar-te nos meus braços, vou acariciar teu corpo, vou afastar tuas pernas, vou penetrar-te. Escrevendo (melhor: exercendo para ele o papel de escriba), eu o ajudava. Ajudava-o mais até do que um irmão deve ajudar outro, ajudava-o como se fosse um guia espiritual, como se fosse — Deus? —, é, como se fosse Deus, porque Deus é, antes de mais nada, a palavra: faça-se a luz, disse o Senhor, e a luz se fez. Animado com essa ideia (e com as cenas que agora visualizava), eu escrevia com uma volúpia incrível. Estava pronto para, junto com Er, possuir Tamar. Sexo a três. Maior suruba, ali no pergaminho. Maior suruba (SCLIAR, 2008, p. 50).

O processo de transcrição desenvolve-se na obra pelo alargamento de fronteiras entre tempos, espaços, personagens e obras. Shelá expõe sua participação na suposta carta que Er deveria ter escrito para Tamar. Por ser Shelá o

tripé dessa escritura no pergaminho, ele o convida a participar do texto escrito para revelar a paixão. A linguagem promove uma viagem com redes de inovação. O transcriador “[...] constrói paralelamente (paramorficamente) ao original o texto de sua transcrição, depois de ‘desconstruir’ esse original num primeiro momento metalinguístico” (CAMPOS, 2011, p. 48).

O processo criativo está na transcrição que mostra a habilidade técnica do autor. A apropriação da história bíblica para fazer parte das situações híbridas do romance é empregada na potencialização dos sentimentos dos personagens que os levam a enveredar por suas paixões:

Insinuava-se, aqui, a noção de mimesis não como cópia ou reprodução do mesmo, mas como produção simultânea da diferença. Levando às últimas consequências a reversão assim praticada, inverte outra objeção tradicional à tradução de poesia: quanto mais difícil ou mais elaborado o texto poético, mais se acentuaria aquele traço principal da impossibilidade da tradução. No caso da recriação, dar-se-ia exatamente o contrário: “quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação” (CAMPOS, 2011, p. 16).

O resultado do processo de recriação é um novo produto, criado pela junção de textos distintos. Essa medida de composição incide nos resíduos que formam a ficção, a partir do suposto Congresso cujo tema central foi Gênesis 38:

[...] esse “modelo de interação” articula-se desde logo entre “original” (texto) e “tradução” (leitor). A reconfiguração da estrutura do texto pela transcrição redetermina-lhe a função como seu “horizonte de sentido” (o “extratexto” do original, via de regra situado numa dada conjuntura do passado, sofre a interferência do “extratexto” do presente de tradução pelo qual ele é “lido”). Essa interferência na determinação do “sentido do sentido” (a “função” que o texto traduzido é chamado a preencher num novo contexto) afeta por sua vez o processo pelo qual, segundo Iser, “o texto se converte em objeto imaginário, na consciência de seu receptor” (CAMPOS, 2011, p. 55-6).

A transcrição do gênero narrativo em análise pode ser vista como a invenção que coloca no mesmo plano histórias de diferentes épocas. A transcrição ocupa um lugar de mudança da linguagem e dos movimentos dos personagens. A narrativa se desenvolve elucidando seu caráter de sentidos plurais. A inteligência do artista é capaz de transformar aquilo que parece real em ficção, tendo a arte literária seu sentido próprio e inorgânico, durável, único:

Todo ato de criação [...] é um ato de inteligência e, vice-versa, todo ato de inteligência é um ato de criação, deixa ser algo [...] serve-se da escritura

para ilustrar as várias espécies ou graus do intelecto possível. Há uma potência [...] que é aquela de um escriba perfeitamente senhor da arte de escrever (AGAMBEN, 2015, p. 16).

A produção artística transcriativa em *Manual da paixão solitária* configura as diversas instâncias discursivas que integram a transformação da vida. O resultado dos elementos que compõem a transcrição refere-se a algo completamente novo, dotado de valores literários.

O modo narrativo da literatura constitui figuras ou características dos personagens que se legitimam como diferentes dos inseridos na passagem bíblica, se observado sob a ótica da transcrição como procedimento que cria outra obra. A organização da narrativa neutraliza qualquer forma de identificação uníssona de uma origem da sua criação.

O processo de ressignificação da obra em análise compõe sua gênese. Trata-se de nexos narrativos criados para que o ato de criar seja visto como recurso de reinvenção discursiva. A suposta inter-relação de acontecimentos forma o universo ressignificado. A transcrição proporciona uma ruptura com as realidades além da arte literária, a fim de aumentar a liberdade criadora que é capaz de atingir múltiplos sentidos da história singular de cada personagem e do seu meio.

O olhar do narrador se instaura no infinito da configuração dos personagens, pois a vida de cada um reflete-se no universo dos que os circundam. Cada protagonista fica imerso no desejo do outro. Tamar desejava estar nos braços de Shelá, mas, embora este não pudesse ser seu marido enquanto o patriarca não o entregasse espontaneamente, ela o possuía em sua mente, por não tirar seu foco de ter um filho. Por sua vez, Shelá movimentava sua vida pelo desejo em pertencer a Tamar, ficando, assim, um imerso no desejo do outro.

As fronteiras imagéticas dos personagens se unem na mente desejante, ou seja, eles se encontram num *lócus* para revelarem a paixão. No interior mais profundo da mente, têm-se momentos de cruzamentos e lugares e sonhos realmente vividos (CANCLINI, 2015).

O espaço é representado além do universo da forma, pois a presença do objeto recriado possui uma materialidade significativa que prioriza a manutenção das nuances de aspirações diferentes de cada personagem. A transcrição perpassa o sentido das marcas da história de Gênesis, capítulo 38. Esse espaço-linguagem é múltiplo e evoca o reconhecimento de sua singularidade. Por ser múltiplo, não é

mais uma história, a partir de uma realidade, mas um mundo que se move instaurando movimentos híbridos da linguagem.

Os reflexos das ações dos personagens são de natureza híbrida, pois expõem lutas interiores. Ora, quem luta, luta com o outro que, por sua vez, revela uma diferenciação desejante por prevalecer sobre seu opressor. A vida dos personagens remonta a relação do ter e do não ter. Os protagonistas mostram suas fases adjetivadas, pois se entrelaçam no desejo do outro. A oposição é formada por partes que se complementam:

[...] contando essa história e guardando, junto com as letras que em mim traçaste, a lembrança de Tamar: de alguma forma estareis juntos, e disso darei testemunho através dos tempos, inclusive para aqueles que um dia, daqui a muitos séculos, me encontrarão, extasiando-se com o texto shelaiano. Tua paixão, ainda que solitária, atravessará a barreira do tempo, querido Shelá (SCLIAR, 2008, p. 58-9).

Desse modo, transcriar é uma espécie de renovação do próprio discurso da história. Há um universo criativo de múltiplas insinuações de histórias, mundos e personagens, porém, cada um luta por sua paixão sozinho. Revela-se, então, a nova arte com seu próprio *lócus*.

Os sonhos se misturam de maneira eternizante: o desejo de Shelá, por exemplo, fica concatenado com o de Tamar, apesar de eles buscarem resultados diferentes. Por um lado, Shelá queria se embriagar de prazer nos braços de Tamar. Por outro, a pivô da movimentação da família de Judá pretendia ter em seu ventre a geração de um filho, esperando por seu novo esposo para a realização de seu intento:

Restaria o terceiro filho, mas Judá, temeroso de que o rapaz tenha a mesma sorte dos irmãos, pede a Tamar que espere algum tempo: afinal, Shelá não é ainda adulto, homem-feito. Coisa que Tamar, como podemos imaginar, não aceita de bom grado (SCLIAR, 2008, p. 8).

O paradigma que formou o universo híbrido privilegia essa nova formação de conflitos que dá subsistência à estrutura das características dos personagens. A linguagem assim delinea os movimentos que inscrevem os protagonistas da narrativa dentro do cenário da obra. Esta elege complexas interpretações das histórias pela construção de um novo ser: fruição da obra literária sendo autêntica para mostrar épocas e realidades próprias.

O objeto transcriado por si é mesmo reflexo da pluralidade narrativa, esboça heterogeneidade da reação da linguagem, que é contrária a tudo que é estável, simples e de uma mão única. É preciso instaurar mundos desconhecidos sugerindo serem bem conhecidos. Afinal, as histórias bíblicas são muito conhecidas no meio cristão e em outros, tendo na narrativa uma representação da vida:

A vida, na verdade, é de ordem psicológica, e é da essência do psíquico envolver uma pluralidade confusa de termos que se interpenetram. No espaço e apenas no espaço, sem dúvida alguma, é possível a multiplicidade distinta: um ponto é absolutamente exterior a outro ponto. Mas a unidade pura e vazia, ela também, encontra-se apenas no espaço: é a unidade de um ponto matemático. Unidade e multiplicidade abstratas são, como se preferir, determinações do espaço ou categorias do entendimento, espacialidade e intelectualidade sendo decalcadas uma na outra. Mas aquilo que é de natureza psicológica não poderia se aplicar exatamente sobre o espaço, nem entrar inteiramente nos quadros do entendimento. Minha pessoa, num dado momento, é ela uma ou múltipla? Se a declaro uma, vozes interiores surgem e protestam, as das sensações, sentimentos, representações pelas quais minha individualidade se reparte (BERGSON, 2005, p. 279).

Nenhuma vida é una, pois está repartida na dos outros personagens, porque narrativas se interpenetram. Desse modo, os personagens em *Manual da paixão solitária* estão justapostos numa referencialidade exterior à narrativa pelo jogo de tempos e histórias, e parecem ser astros de uma história bíblica. Além disso, cada personagem é dotado de uma identidade híbrida no interior da obra: para Tamar, Shelá já podia ser seu marido; já o patriarca o considerava um menino. Judá era o homem livre de qualquer suspeita de ser o pai do filho de Tamar, no entanto, entregou a ela os símbolos do poder patriarcal em nome do desejo de possuí-la como prostituta.

As inferências de discursos abordam o currículo da linguagem que revela a forma de narrar e de transcrever a história. É a transcrição de mundos, tempos e protagonistas distintos, a partir de um narrador-observador com onipotência de saberes. Os eixos temporais da narrativa se desdobram em tecer as histórias de intrigas interiores dos personagens:

Quer ele falar de seus conflitos interiores, dos dilemas que o atormentam? Que fale de seus conflitos interiores, dos dilemas que o atormentam. Quer narrar episódios inusitados? Que narre episódios inusitados: "Criei-me numa fazenda distante, e ali havia um barranco, e no barro eu abri um orifício, e no orifício introduzi meu pênis, e fiz isso tantas vezes que um dia o barranco, talvez em sinal de protesto, desabou, matando duas ovelhas,

uma das quais era minha namorada, o que me tornou um assassino e aumentou em muito o meu remorso". Fale tudo, não esconda nada. Fale em voz alta ou baixa, em tom risonho e franco ou choroso e vacilante. Fale de pé, fale sentado; fale deitado, os olhos fitos no teto. Fale de seus sonhos, se quiser. Descreva oníricas visões de cavernas profundas, escuras e acolhedoras, descreva sensuais bonecas de barro com lábios úmidos e vagina aquecida por uma bexiga com água quente. Mencione técnicas diversas usando ou não as mãos, a canhota ou a destra. Que fale non-stop. Falando, as pessoas trarão à luz (a luz que então se fará que iluminará suas escuras cavernas interiores) a experiência comum que marginaliza e ao mesmo tempo une. Isto deixará os auto-eróticos alegres e tristes; alegres porque descobrirão que não estão sós, e tristes porque, descobrirão, não estão sós (SCLIAR, 2008, p. 131-2).

A memória de Shelá revela as características dos membros da sua família. O protagonista perscruta analiticamente a interioridade de cada ente. Os olhos dele compreendem os acontecimentos e ele se posiciona numa função de ser criador de artes. A caverna é seu espaço mais singular, é a gruta, o local do universo simbólico para a fruição das artes esculpidas, sendo o *lócus* do sonho, da fantasia e do insólito: é o território da ficção.

Pelo sonho e pela fantasia, o insólito de fazer sexo com a imagem de Tamar foi realizado. O desejo de Shelá o colocou entre o sonho e a realidade. O insólito toma lugar da fantasia, suprimindo-a para que houvesse uma espécie de transcriar a imaginação para o universo criado, materializou-se a imagem de Tamar. Na unidade caverna, o personagem teve acesso ao clima de sonho factual, sendo um lugar da ficção.

Fluem, então, o sonho e a suposta realidade de personagens. Seu desejo de possuir Tamar foi cumprido, mesmo que de forma diferente da maneira habitual de consortes apaixonados. Ambos queriam ficar juntos, mas foram impedidos dessa realização física. No entanto, a mente dele, mais que a dela, penetrava nas barreiras impostas pelo patriarca e desfrutava de seu amor.

Shelá sabia como aproveitar seu intento de amar aquela que, por direito, seria sua esposa. A estátua serviu de ponte para a fruição desse amor sexual devorador. O papel do protagonista insurge em vários pontos da narrativa: ele serve de intermediador entre os irmãos, mantendo a amizade, mesmo com tantas diferenças entre eles; é a voz narradora que se autorrevela como a paixão solitária. Sua vida é híbrida o tempo todo para estabelecer vozes com diferentes consciências desdobradas ao longo da enunciação.

A combinação das vozes narradoras instaura o amálgama da própria ressonância do gênero narrativo que parece revelar enigmas. São símbolos que caracterizam e singularizam o romance em análise: mostram sua composição dual de enigmas. Trata-se de uma estratégia romanesca que estabelece relação de histórias para adotar a ficção com essa duplicidade narrativa. Entretanto, privilegia-se a neutralidade movente da voz narradora para proporcionar a polissemia de sentidos. Nota-se uma espécie de insólito, ou seja, causa estranhamento de personagens com nomes similares da passagem bíblica. Afinal, o universo de cada protagonista é ambíguo.

Percebem-se a feminilidade de Er, a brutalidade de Onan, a frenesi sexual de Shelá, a determinação de Tamar e a entrega de Judá ao prazer momentâneo. Os personagens movimentam seus desejos. Têm-se as duplas personalidades que se instauram na narrativa. O universo narrativo produz incertezas sobre os reais sentimentos dos protagonistas. A profusão de histórias é reportada para os acontecimentos contidos no texto fonte, mas é o novo ser revelando sua imagem, sua linguagem que pluraliza sentidos.

Desse modo, o romance de Scliar se move por meio da história bíblica, privilegiando vozes plurais de contextos variados. Os protagonistas se inserem na obra metafóricamente para o prazer estético sobre o qual discorre Barthes (1987, p. 11): “O prazer do texto é semelhante a esse instante insustentável, impossível, puramente romanesco, que o libertino degusta ao termo de uma maquinação ousada, mandando cortar a corda que o suspende, no momento em que goza”. A estruturação da linguagem parte da inserção da história do narrador, pois ele é a consciência mais complexa da composição híbrida da ficção, isto é:

[...] todo o texto se constrói com mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla (KRISTEVA, 2012, p. 142).

A narrativa alterna fragmentos que indicam relação com o episódio de Gênesis, capítulo 38, para se desdobrar no ciclo de vidas represadas pela paixão que move as ações dos protagonistas. O narrador aparece como personagem que se vê fragmentado no meio das alternâncias de histórias que interpelam o foco narrativo. O passado se imbrica com a contemporaneidade para mostrar como os

sentimentos do homem são os mesmos em todos os tempos, como aborda a sinopse da obra, contida na contracapa do romance:

Uma curta passagem do Livro do Gênesis conta a estranha história do patriarca Judá, de seus três filhos, Er, Onan e Shelá, e da jovem e bela Tamar, que se envolveu com todos eles. É sobre essa história que se debruça um grupo de especialistas em estudos bíblicos, em seu congresso anual, para tratar de entender um pouco melhor aqueles tempos e costumes que fundaram os nossos [...], mostrando como os sentimentos e emoções básicos do ser humano — o amor, o ódio, o ciúme, a inveja, o desejo, a compaixão — estão presentes em todas as histórias humanas, em todos os tempos (SCLIAR, 2008, contracapa).

O fragmento denota que a história contada na ficção é estranha. O estranhamento está na vida dos personagens que possuem características diferentes daqueles da Bíblia. A falsa familiaridade na narrativa literária que se constrói revelando a família de Judá, pois as características dos personagens do universo artístico são essencialmente estéticas. Shelá nasce para assumir seu papel de revelador das relações familiares. Sua narração não se prende à nostalgia de estar submisso ao poder hierárquico paterno, nem tampouco fica limitado de não poder casar-se com Tamar: ele cria seu universo de prazer na caverna, ele escreve e molda o barro.

Sua imaginação o leva ao mundo do prazer de mergulhar em sua paixão, no qual ele se mantém com seus segredos. Tem-se então o mimetismo da vida de Shelá, pelo qual não se vê nenhuma barreira para que ele usufrua de tudo que deseja, sendo que ele mesmo reafirma a cada momento sua atitude estratégica de integração com outros personagens, mesmo que vivendo sonhos tão distintos.

O complexo do romance estabelece relação entre episódios sob diferentes olhares como reflexo da mistura que acontece no gênero narrativo em análise: Haroldo estudou Shelá e este narra sua história e a de sua família; Diana estudou Tamar e esta relata sua própria história. É a condição ambivalente de personagens parecerem com homens, de viverem sentimentos humanos, em suas mais secretas paixões. É a transcrição de uma história que se mostra arte com a paixão pela própria arte. Ela se instaura nos objetos criados por Shelá com a escultura e sua narrativa que apresenta o universo literário, ou apenas nas ações de Tamar que conseguiu consumir seu desejo de ser mãe:

Ah, sim, e amava Shelá, amava muito Shelá, embora não tivesse feito nenhuma escultura dele (mas isso, eu esperava, um dia aconteceria). Um amor que, eu sabia, era correspondido. Não se traduzia em palavras ou em contato físico; mas invisíveis correntes de paixão fluíam de nós, emergiam do fundo das cavernas, uniam-se no ar límpido da montanha, formavam estranhas figuras que deleitavam minha imaginação e proviam-me de uma nova e surpreendente existência. Arte é assim. Paixão também. Arte e paixão preenchem qualquer vida. Mesmo que se trate de paixão solitária (SCLIAR, 2008, p. 208).

Os personagens Shelá e Tamar, quando narradores, misturam sentimentos que emergem de fontes compostas pelos gens da arte e da paixão. Materializar o objeto de desejo era o ápice dos sonhos. A voz narradora de ambos discorre sobre o ato de exorcizar seus mais secretos sentimentos, desloca-se para o encontro com “uma nova e surpreendente existência” capaz de expurgar fantasmas:

E a gente precisa de um tempo para isso, para exorcizar nossos fantasmas, para descobrir os segredos guardados nas nossas cavernas interiores. Foi a vez de ele rir, um risinho maroto. — Você fala bonito. E, pelo que vejo, gostou dessa ideia da caverna... — Gostei. Para dizer a verdade, gostei muito. A Tamar na caverna... Gostei muito. (SCLIAR, 2008, p. 210).

O encontro com a arte na caverna serviu para as revelações do sonho de Tamar e de Shelá. Lá, ele se mostra artista, semelhante ao autor da obra em análise. A paixão solitária do personagem estabelece relações com os momentos solitários da criação da arte literária. O processo criativo expressa inteligência, um conhecimento que é

[...] a passagem do inexprimível ao exprimível e, no processo da criação, a passagem da potência do ato. [...] A equiparação entre a escritura e o processo da criação é, aqui, absoluta. [...] Quem move a mão do escriba para fazê-la passar ao ato da escritura? (AGAMBEN, 2015, p. 17-8).

É que, apaixonando-se pelo ato da criação, vive-se o conflito entre sofrimento e prazer envoltos num só espaço, como se a criatura humana estivesse enclausurada, assim como revelam Shelá e Tamar: “Arte é assim. Paixão também. Arte e paixão preenchem qualquer vida. Mesmo que se trate de paixão solitária.” (SCLIAR, 2008, P. 208). O artista escultor é impulsionado, seu sentimento o coloca a desenvolver o ato criativo. O ambiente parece sombrio, sendo sempre solitário, como se estivessem em uma caverna. A vida do chamado escriba simboliza a

paixão contida na transcrição discursiva e sentida a cada leitura pelo leitor com sua singularidade de percepção do jogo da linguagem.

2.2 A Reinvenção e seus Efeitos

O poder da reinvenção flui na narrativa como aquilo que se movimenta em círculos para funcionar em rede. Não fica localizado em nenhum lugar específico, nem está apropriado nas mãos de alguém, já que não é um bem ou riqueza. Os personagens em *Manual da paixão solitária* veiculam e interagem com o poder, com os efeitos “próprios do jogo enunciativo”, conforme elucida Foucault (1997), ao levantar a questão sobre os efeitos do poder e “[...] qual é seu regime interior de poder; como e por que em certos momentos ele se modifica de forma global” (FOUCAUT, 1997, p. 5).

Nota-se que o poder passa pelos protagonistas que exercem e sofrem a ação de tal poder. Entre eles, surgem os domínios em níveis variados percebidos como micropoderes que se integram na complexa rede das relações entre pai, filhos e nora. Esses poderes micros são plurais: têm caráter heterogêneo de forças em uma mesma influência.

É preciso observar o exercício do poder feito nos discursos que revelam os sentimentos mais secretos dos personagens. As relações de poder funcionam como mecanismos de pontos de partida para as ações. Todos mostram o quanto estão relacionados com o poder da família, da sociedade, não sendo, dele, apartados. Dessa forma, Foucault (1997) afirma que o poder não existe como propriedade, mas é exercido para o funcionamento dos efeitos pretendidos. O autor da obra fica à mercê do que Agamben (2015) denomina de acidentes como se fossem molas-mestre para o exercício do poder da linguagem:

[...] quatro acidentes que de modo algum são causa um do outro, mas simplesmente coexistem ao mesmo tempo. O primeiro acidente é a minha vontade de mover a pena; o segundo, é a minha potência de mover-me; o terceiro, o próprio movimento da mão; o quarto, por fim, o movimento da pena (AGAMBEN, 2015, p. 19).

A relação entre Judá e Tamar mostra tal funcionamento, o primeiro manteve seu poder de patriarca, impediu o novo casamento de Tamar com Shelá, porém, fez

parte do jogo de poder de Tamar. Esta o submeteu ao seu poder: a sedução. Estratégia que proporcionou a possibilidade de transformar-se em matriarca, concebendo dois filhos de Judá:

Judá, agora viúvo, ali comparece. No caminho passa por Enaim, onde há um templo pagão e onde vê uma mulher coberta por um véu, aparentemente uma prostituta. Seu desejo despertado, oferece-lhe, em troca da relação sexual, um cabrito, a ser enviado depois. A mulher aceita, mas pede uma garantia: o cajado, o sinete e o cordão de Judá, símbolos da dignidade patriarcal (SCLIAR, 2008, p. 8).

O poder dos símbolos torna-se uma maquinaria em que signos se movimentam em jogo combinatório pelo qual nenhum deles ocupa um único lugar, mesmo havendo lugares que produzem efeitos de sentido preponderante. O poder é exercido como objeto de disputa: Judá passou por um processo transitório ao se decidir por aventurar-se com aquela que pensava ser uma prostituta. Analisa-se, então:

O que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso. Deve-se considerá-lo como uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social muito mais do que uma instância negativa que tem por função reprimir (FOUCAULT, 1997, p. 8).

A relação de força entre Judá e Tamar foi estratégica. A nora mudou de posição: fingiu ser prostituta, logo, conseguiu entrar na genealogia patriarcal. A disputa se deu pelo enfrentamento de quem ganha e quem perde. Tem-se, então, as concepções de poder negativo e positivo.

Negativo é o poder repressivo e dominador que castiga para dominar: “A noção de repressão por sua vez é mais perversa; em todo caso, tive mais dificuldade em me livrar dela na medida em que parece se adaptar bem a uma série de fenômenos que dizem respeito aos efeitos do poder” (FOUCAULT, 1997, p. 8). Positivo é o que direciona a satisfação dos desejos e dos prazeres. Assim, Judá e Tamar viveram em ambos os poderes, tiveram seus corpos usados para aprimoramento e adestramento da dominação. Então, Judá de patriarca passou a ser um sujeito à mercê do desejo e Tamar passou a deter os símbolos do poder patriarcal, mudando seu destino e da família de Judá.

O romance decorre da proposta de reinvenção do poder, para que a linguagem referencial se desloque para o nível da reinvenção. O poder como reinvenção desvela o interior dos personagens que tomam seus destinos em suas mãos ao fazerem suas escolhas em cada situação vivida, ora pode ser visto o poder negado, ora, o forjado. Contudo, o termo o forjado pode estar

[...] nas fronteiras da destituição étnica que e, ao mesmo tempo, o signo da violência racializada e o sintoma da vitimização social. [...] Os termos do embate cultural, seja através de antagonismo ou afiliação, são produzidos performativamente. A representação da diferença não deve ser lida apressadamente como o reflexo de traços culturais ou étnicos preestabelecidos, inscritos na lápide fixa da tradição. A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, e uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica (BHABHA, 1998, p. 20-1).

Em *Manual da paixão solitária*, observam-se os poderes negado e forjado nos embates ou lutas por posições entre os protagonistas. O primeiro é direito reconhecido, mas negado por alguma circunstância forjada. As relações desse poder negado se dão com Onan, Judá, Shelá. A situação de Tamar de demandar seus maridos colocava a família de Judá frente ao seu direito de reivindicar casamento com os irmãos do falecido, um após o outro:

Tamar me queria para marido. Demanda razoável, aparentemente: depois de Er, depois de Onan, era a minha vez. Ela estava exigindo seus direitos. Reivindicação de caráter legal, uma espécie de indenização? Talvez, mas não só isso. Eu o sentira na boca faminta, na boca que Er se recusara a beijar, que Onan beijara fingindo paixão, ou fingindo para si próprio que fingia paixão. Tamar continuava querendo homem. Seria eu, o homem que ela queria? Eu não tinha resposta para essa pergunta (SCLIAR, 2013, p. 79).

Apesar de Tamar ter se casado com o sucessor do primogênito, ou seja, de Er, ela teve seu direito de ser mãe cerceado pelo fingimento de Onan. Por suas ações, houve o poder negado de Onan que aconteceu por meio sobrenatural, pois ele tentava controlar o fruir da vida, provocava a morte de todos os sêmens. O coito interrompia o ciclo natural das coisas. É como se ele exercesse o poder sobre a vida e a morte. Porém, na sua posição de humano não caberia tal papel, e sim a Deus, que decidiria se Tamar teria ou não um filho, por meio do levirato:

Onan, sabendo que o filho de Tamar não seria considerado dele (e que esse filho seria o herdeiro do patriarca, não ele), cumpre seu dever de forma parcial; ele "derrama o sêmen na terra", praticando, pois, coito interrompido, o que também acarreta a sua morte (SCLIAR, 2008, p. 8).

A astúcia de Onan retirou-lhe o poder de gerar o futuro patriarca. Com a morte de Er, foi lhe repassado a incumbência de ceder o primeiro filho à primogenitura que lhe daria o poder patriarcal: "O direito que por natureza pertencia ao primogênito varão do pai. Tanto o termo hebraico como o grego para "primogenitura" (*bekho·ráh; pro·to·tó·ki·a*) provêm de radicais que contêm a ideia básica de primogênito. Contudo, suas ações o mataram, sendo para sempre negado o seu poder de dar continuidade a liderança da família.

No exercício do poder, Judá negava a Tamar o direito de casar-se com Shelá. Ele queria vencê-la pelo cansaço da longa espera. Sua percepção sobre a nora era a pior possível, pois já havia perdido dois filhos em consequência da união com Tamar. Por isso, ele usava de seus poderes para impedi-la do casamento com Shelá, pois parecia certo que mais uma morte aconteceria:

No fundo, tinha certeza de que meu pai protelaria aquele casamento por anos e anos, até que Tamar cansasse da espera e, renunciando às pretensões em relação à nossa família, arranjasse um marido qualquer, o que o livraria do compromisso. Se e quando isso acontecesse, eu estaria — na visão do meu pai — salvo, livre das garras da predadora (SCLIAR, 2008, p. 82-3).

O patriarca não permitiu que Tamar se casasse com seu filho e herdeiro. Shelá passou a ser o símbolo único da descendência, sendo afastado de Tamar para que não corresse o risco de morte. Entretanto, a nora arquitetou um plano contra seu sogro para garantir seu lugar na família, não mais como viúva, mas matriarca.

Judá encontra-se com Tamar e a toma como prostituta, jamais imaginando sua identidade. Para usufruir da mulher, ele lhe assegura que pagará pelo momento de prazer e quem estabelece a forma de pagamento é ela. Por essa negligência, Judá se vê obrigado a abrir mão de sua autoridade, de seu poder de patriarca:

A atração tem como correlativo necessário a negligência. Entre uma e outra, as relações são complexas. Para poder ser atraído, o homem deve ser negligente - com uma negligência essencial que considera nulo aquilo que ele está fazendo (FOUCAULT, 2009, p. 227-8).

Uma vez atraído por Tamar, Judá não imagina que as garantias depositadas nas mãos dela lhe trariam a perda do poder de condená-la à morte. Foi negligente ao tomá-la como prostituta, depois, teve conhecimento de que ela estava grávida. O encontro de Judá com Tamar mudou os destinos de ambos. Shelá seria o próximo na linha sucessória de casamento com Tamar para dar herdeiro ao irmão falecido, mas seu pai lhe negou com veemência, desautorizando o casamento. Essa negação se perpetuou, depois de a família saber da gravidez de Tamar, já que, independentemente de quem fosse o genitor da criança, Shelá não poderia mais a tomar por mulher. Com os acontecimentos, o filho mais novo de Judá experimentou o poder sucessório desejado negado

Eu queria ser o homem dela. Se dependesse de mim — Mas não dependia de mim. Esse era o problema: não dependia só de mim. Havia uma vontade acima da minha — e da dela. A vontade do patriarca. A vontade de meu pai, Judá. Judá, raposa. Judá, leão. Com ele teria de falar. Mas não tinha coragem para tanto. Simplesmente não tinha coragem para tanto.

[...]

— Tamar veio falar comigo. Ela te quer como marido. Fez uma pausa, como que a sondar minha reação, e continuou: — Eu disse que não. Agora, não. Ela pode ter direitos, mas, de acordo com nossa lei, tu ainda não te tornaste homem. Quando isso acontecer, voltaremos a conversar (SCLIAR, 2008, p. 79, 80).

O poder negado sugere a busca de alternativas que aliviem o estado de frustração e essa é uma das condições que provocam em Shelá um outro desejo: forjar, transgredir a ordem do pai quanto à possível e desejada união com Tamar. Não conseguindo seu intento, refugia-se na gruta interior e culto ao objeto estético que produzira e com esse objeto vive seu êxtase: a escultura de Tamar construída por ele. Tamar é transformada na imagem mítica mais essencial da caverna, sendo revelada pela palavra posteriormente a sua criação:

A palavra e a imagem míticas, que a princípio se erguiam diante do espírito como duro poder real, despojam-se agora de toda realidade e eficácia; são apenas ligeiro éter, em que o espírito se move livremente e sem obstáculos. Essa liberação não se produz porque a mente abandona a casca sensorial da palavra e da imagem, mas porque as utiliza como órgãos e, com isso, aprende a entendê-las como elas são em seu fundamento mais íntimo, como formas de sua própria auto-revelação (CASSIRER, 2011, p. 116).

A imagem é revelada com intimidade pela imaginação do escultor. Shelá esculpiu Tamar no barro da caverna mistificando a mulher em deusa. Seu desejo por

Tamar o fez criá-la em tamanho real como se fosse sua própria revelação ali, desnuda e pronta para apreciação. Ele sabia que sua profissão secreta de escultor era um risco, mas precisava saciar seu desejo:

Em primeiro lugar, por causa das dimensões da obra que se esboçava em minha imaginação — não se tratava de nenhuma miniatura, de nenhum camelinho ou cabritinho; tratava-se de uma escultura de mulher em tamanho natural, o que para mim era um desafio. Em segundo lugar eu estava fazendo uma coisa proibida. Se meu pai soubesse que, escondido numa caverna, eu moldava uma figura humana, e mais, se soubesse que a figura era de uma mulher, da mulher que ele odiava, certamente teríamos um conflito, um sério conflito. Só que eu não dava a menor importância para essa possibilidade. Guiado pelo imperioso desejo, trabalhei rápido, inspirado mesmo, caprichando nos mínimos detalhes. Quando terminei, ali estava ela, a minha Tamar (e aquela Tamar era minha, de mais ninguém) (SCLIAR, 2008, p. 84).

Por um momento, Shelá supera a sensação de poder e exercita o poder forjado por meio do trabalho que executa, colocando em prática a criação da escultura de Tamar, pois cria uma escultura em tamanho real e, assim, sua caverna, ou seja, sua gruta passa a ser esconderijo de seu amor. Ter sob seu poder a estátua de Tamar o fazia sentir-se dotado de domínio sobre a situação em que se achava. Afinal, ele a possuía da maneira mais intensa que se podia imaginar. Pensar nesse modelo de dominação proporcionava-lhe sensações de posse daquilo que não lhe pertencia.

O domínio forjado ocorreu também entre Tamar e Judá. No poder forjado de Tamar, ela se deita com o sogro, fingindo ser prostituta. Porém, faz a exigência do pagamento como garantia, tomando os símbolos do sinete, do cordão e do cajado, pois após enviuar-se Judá resolve ir a Timna e no trajeto passa por Enaim:

[...] onde há um templo pagão e onde vê uma mulher coberta por um véu, aparentemente uma prostituta. Seu desejo despertado, oferece-lhe, em troca da relação sexual, um cabrito, a ser enviado depois. A mulher aceita, mas pede uma garantia: o cajado, o sinete e o cordão de Judá, símbolos da dignidade patriarcal. Judá, ainda que relutante, concorda (SCLIAR, 2008, p. 8).

Os símbolos do poder são entregues a uma estranha, que pediu como garantia do ato os bens que representavam a supremacia patriarcal, ficando assim resguardada do seu futuro sombrio que seria a morte pelo adultério:

Olhares de adúltera, de adúltera em potencial. E adultério entre nós era crime, punido com a morte por apedrejamento. Bastaria meu pai ordenar. Já o fizera mais de uma vez, encarregando-se ele próprio de atirar a primeira pedra nas mulheres transgressoras (SCLIAR, 2008, p. 55-6).

As relações de poder definem o papel dos homens e das mulheres, naquela sociedade. A ação de Tamar mostrou a reinvenção do domínio. Ela buscou se assegurar do resultado da sua escolha em engravidar-se de Judá. Arquitetou com sucesso seu plano infalível. Foi capaz de transformar seu destino de viúva sem filhos, ela conquistou seu lugar que jamais poderia ser retirado, estando em seu domínio o que carregava em seu corpo tomado pela maternidade: os gêmeos eram seus filhos e de Judá.

A supremacia mostra-se reinventada, porque pertencia a Judá, mas lhe foi tomado para suprir os intentos de Tamar. A sintonia dela com a soberania de Judá foi perfeita. Entretanto, ela não usou seu poder para oprimir ninguém, e sim apenas salvar a si e sua prole, e tomar posse das propriedades que pertenciam a seus filhos. O opróbrio foi desfeito no momento em que ela apresentou quem era o pai daquelas gerações em seu ventre.

A reinvenção do poder parece algo necessário e inevitável. Ela envolve domínios para ressignificar os acontecimentos e gerar efeitos de sentido, evoluindo da linguagem denotativa para a conotativa. É a linguagem fluindo em direção ao papel desempenhado pelos personagens, cuja abordagem transcende o sentido denotativo que fora atribuído ao *lócus* gruta, para que este seja tomado como um outro espaço: o interior, o que rompe, transgride o sentido instaurado intelectualmente:

Importa, no caso, compreender e esclarecer a natureza e direção deste “denotar” que deve proceder intelectualmente a função de “denominar”. Mesmo os pensadores que mais ativamente se ocuparam do problema da “origem da linguagem”, julgaram-se obrigados a parar por aí, visto que simplesmente recorriam a uma “faculdade” original da alma para este ato de “denotar” (CASSIRER, 2011, p. 49).

A linguagem mais que denotativa da obra é plurívoca, metafórica e transgressiva. O poder forjado para o negado tem relação com o deslocamento do discurso. O outro domínio forjado foi de Shelá que teve sua paixão errante, mas que não ficou preso à negação de seu pai de conceder-lhe o casamento com Tamar. O narrador protagonista revela seu rompimento com a barreira estabelecida pelo

patriarca. Ele construiu a imagem de Tamar para materializar seu desejo. A narração parece um “manual do sexo”: mostra o passo a passo do antes e do depois do momento orgástico. Com isso, Shelá coloca no barro a referencialidade humana de sua paixão, com a qual manteria relações com Tamar como um casal apaixonado.

Seu objetivo era sentir o corpo de Tamar numa literalidade de pura imaginação. O motivo de seu mecanismo criativo da imagem produz uma Tamar de barro, usada como se fosse de carne e osso. Sua consciência é de homem apaixonado, cuja intencionalidade é suficiente para garantir a presença de sua amada ali naquela caverna. Seu amor por Tamar o leva a uma viagem inimaginável para dentro de si, em busca do prazer sem medidas:

No fundo, porém, eu queria era explorar a escura caverna do desejo, descobrir o sexo. Providenciei uma solução de notável criatividade. Fiz uma Tamar. Uma Tamar de barro. Teoricamente era fácil: depois de tantos camelinhos, jumentinhos, ovelhinhas, cabritinhos, demoninhos, tinha adquirido prática. Aliás, não se tratava só de prática, tratava-se de Arte, com A maiúsculo. Eu matéria de modelagem eu era um artista. (SCLIAR, 2008, p. 84).

A ausência física da amada não é suficiente para o impedir de viver sua paixão. A imagem esculpida por suas mãos ganha vida em sua imaginação. Tamar mudou os rumos dos pensamentos de Shelá. O homem apaixonado se juntou ao homem artista, este usou sua função de criar imagens para concretizar a posse do corpo físico de sua amada. Ele a tomava nos braços para amá-la intensamente, revivendo sonhos por meio de sua imagem criada e mantida na caverna:

[...] para conhecer e entender a organização psíquica da personalidade global de uma pessoa é importante avaliar quão relevante é a função de seus sonhos e imagens simbólicas. A maioria das pessoas sabe, por exemplo, que o ato sexual pode ser simbolizado por uma imensa variedade de imagens (ou representado sob a forma alegórica) (JUNG et al., 2008, p. 29).

O barro cria forma e vida na imaginação de Shelá. Assim como a escrita é trabalhada, o barro é moldado na caverna para ser fecundado. A reinvenção do poder vista na profissão secreta de Shelá fomenta sua paixão por Tamar, simbolizando a paixão pela arte. A arte esculpida é destruída pelo escultor no ímpeto do momento cabalístico, pois o sistema de linguagem verbal é preponderante recurso para a eternização de instantes tecidos por fantasia e devaneio:

Fica a esperança de que um dia – ou uma noite, de preferência uma noite – alguém lembre de mim, alguém fale de mim para um atento e interessado auditório. Animado por essa tênue esperança, assino meu nome no pergaminho, guardo-o na ânfora. Encerrada a tarefa entrego-me à fantasia e ao devaneio [...] que, para mim, representam o princípio e o fim de todas as coisas, e que são a matéria-prima deste manual da paixão solitária (SCLIAR, 2008, p. 134).

Uma vez figurativizado, o pergaminho tornou-se o papel escolhido para registrar os comandos revelados pelas memórias. Cada sensação é arrolada em direção ao mergulho no fazer artístico. O poder negado por Judá foi possuído por sua imaginação, transformando-se em poder forjado. Sua astúcia lhe rendeu muito prazer, a completude do sonho se deleitou no barro moldável na caverna, assim como a letra no texto. Desse modo, barro e palavra são objetos de criação:

O poder mágico da escrita sobre a matéria inerte corresponde à criação que, aspirando à verdade absoluta, revela-se, no entanto, falha e imperfeita. A falibilidade e a mortalidade da criatura espelham as incompletudes e, por extensão, de suas criações, a escrita e a arte (NASCIMENTO, 2004, p. 18).

A arte literária se faz perceptível na escritura em que o registro da memória é encontrado em pergaminhos, manuscritos e no “manual”, termo empregado ironicamente para acentuar a transgressão, ou seja, o dizer isto para significar outra coisa e provocar efeitos de sentido. Agenciando assim, a autoridade negada dá lugar à forjada que mantém aberta a possibilidade de se eternizar. Shelá e Tamar conquistaram seus domínios: arquitetaram seus planos e os executaram com sucesso; ambos cometem desvios polêmicos que lhes poderiam levar à morte. No entanto, reinventaram o poder.

Shelá esculpia, demonstrando assim sua supremacia forjada capaz de reinventar outra situação de vida. Ele estava destinado ao casamento com Tamar, mas como isso não aconteceu no tempo que ele esperava:

Sempre que podia, refugiava-me numa caverna da montanha cuja estreita entrada eu disfarçava com um arbusto espinhento da região. Ali, na caverna, eu ficava horas entregue ao que era minha ocupação preferida: modelar figurinhas em barro. Brinquedos não tínhamos, então o jeito era fazê-los, e eu era muito bom naquilo. Matéria-prima não faltava: a terra, consistente, argilosa (SCLIAR, 2008, p. 34-5).

O conhecimento de fabricar sua arte fez de Shelá o dominador de seu poder, sendo também seu passatempo preferido. O lugar era conhecido apenas por ele; foi disfarçado com arbusto para que ninguém o descobrisse. Seu ofício tinha como matéria prima o barro misturado com água, para ser moldado conforme sua imaginação. A maior de sua obra foi considerada a de seu amor por Tamar, simbolizando sua paixão pela arte.

A arte de esculpir também era vista nas funções de Tamar que conjugava imaginação e trabalho. Ela usava como insumo a madeira, construiu sua própria boneca. As ferramentas velhas e enferrujadas não a impediram de tornar suas obras admiráveis. Sua percepção de mundo era de saber dosar a imaginação e a materialidade de seu trabalho:

Vida não é, contudo, só imaginação, vida é trabalho. [...] Sabia trabalhar com as mãos, sabia cozer, sabia arrumar coisas que quebravam. E ah, sim, sabia esculpir em madeira. Essa arte, eu a aprendera com uma canaanita, que, acompanhando o marido mercador, passara por nossa aldeia. [...] Para passar o tempo, ensinava a menininha curiosa que eu era a esculpir. Gostava de mim, achava que eu tinha talento, e para estimular-me até me deu de presente algumas velhas e enferrujadas ferramentas, com as quais minhas mãos hábeis produziam coisas admiráveis. Em madeira, fiz para mim própria uma boneca que não mostrava a ninguém: mantinha-a escondida no oco de uma árvore perto de casa e às vezes, no meio da noite, levantava-me e ia em silêncio até lá (SCLIAR, 2008, p. 143).

A consciência da afirmação do que é a vida aparece para mostrar a arte como trabalho. As mãos são os instrumentos usados para moldar o objeto artístico, revelando também como mítico: “Um entrelaçamento e imbricação [...] entre os elementos da linguagem e as diferentes configurações básicas da consciência mítico-religiosa, não pode ser mero acaso, devendo fundamentar-se em um traço essencial da própria linguagem” (CASSIRER, 2011, p. 73).

Esses elementos da linguagem se referem aos símbolos representativos da imagem criada: a boneca. Pelo fragmento retro, o fazer foi sendo aprimorado para sair do estado de imperfeição a caminho da perfeição. O tempo a ajudou no aprimoramento de seu trabalho com as mãos que começou ainda na infância. O objetivo de distrair-se com suas criações foi ampliado para a busca de compor arte:

As primeiras produções eram muito imperfeitas, mas à medida que o tempo foi passando — e, Deus, o tempo passava, como passava rápido —, fui atingindo um grau de perfeição que a mim própria surpreendia. E então meu objetivo subitamente se ampliou. Esculpir já não poderia ser para mim uma

distração, um passatempo, uma forma de terapia; não, eu queria fazer arte, eu queria, através da escultura, dar vazão às minhas emoções, à minha paixão, ao meu desejo. Poderia, por exemplo, esculpir uma imensa imagem de mulher, como aquela deusa que vira no templo de Enaim (SCLIAR, 2008, p. 207).

Shelá e Tamar produziam objetos que consideravam obra de arte, de tal sorte que, enquanto o primeiro moldava barro, a segunda esquadrinhava madeira e, nesse labor, a figura de mulher passou a dar sentido à solidão de ambos. Por meio desse labor, um dos efeitos de sentido condiz com o papel discursivo que ambos assumiram: mestres de suas próprias histórias. A capacidade de se envolverem com seu desejo é o *locus* de outros acontecimentos, pois eles suscitam em suas vidas a materialização de um novo ser, no caso, a traição do signo linguístico que dá nome ao romance, *Manual da paixão solitária*, de modo que este se traduza como romance.

3 PROCEDIMENTOS MIMÉTICOS

Neste capítulo, pretendemos destacar os procedimentos miméticos com que se tece a obra em análise, ou seja, consiste na verificação de como se dá a instauração literária instituidora da gradação do engano visto sob suas diversas formas de manifestação, seja pelo gesto da traição ao gênero textual, às relações entre personagens, seja pela camuflagem de recursos e buscas indispensáveis à realização dos personagens que se movem ao longo da narrativa. Assim, este capítulo é constituído pelos subtítulos: “Inventar ou Reinventar-se pela Linguagem?” e “A Instauração Literária pela Gradação do Engano”.

A narrativa se arma movendo paixões solitárias: se, solitariamente, Diana é apaixonada por Haroldo e Shelá, por Tamar, é porque essa combinação se move no âmbito de procedimentos miméticos desenvolvidos por meio dos quais se multiplicam narrativas motivadas pelo engano que não se restringe ao procedimento tradutório: no texto fonte, José é enganado pelo irmão Judá. Este se torna patriarca e aquele se torna proprietário, no texto traduzido, criativamente, em que entram em cena personagens que, ao serem construídos, transcendem os procedimentos de mimetização, o fingimento.

Por meio do cruzamento de diferentes planos da narrativa, as vozes desses personagens embaralham tempos e espaços compondo a armação discursiva ficcional: enquanto Haroldo estuda os pergaminhos de Shelá, sua ex-aluna, acompanha seus estudos. Dotados de voz, movem a perspectivação, ou seja, o controle das informações narradas, considerando que estas emergem do “reduto de fantasias” (SCLIAR, 2008, p. 36), para existirem como linguagem, pois o narrador-personagem “Acenderia a lamparina, e quando as sombras comessem a se mover, narraria, com voz grave [...]. E a partir daí narraria histórias” (Idem, p. 36). Mas o que esse procedimento sugere? Neste caso, sugere que a paixão pela escrita criativa acolhe e nutre outras paixões já manifestadas em outros tempos, com outros propósitos, fingindo que não se finge e “Tudo começa quando Judá, um dos irmãos de José, ‘afasta-se de seus irmãos’” (idem, p. 7).

É nessa direção que o espaço textual se configura em ações e articulações poéticas: ora Shelá se faz sujeito do processo de enunciação ora Tamar. Ambos atuam como sujeitos da enunciação e destinatários da arte que ressurgue dentro de

cada um e se materializa em pergaminhos e esculturas. Analogicamente, a personagem Tamar constrói seu universo artístico esculpindo madeira. O que se constata é que, ao longo da narrativa, a história da vida de ambos, desde a infância, forma um mosaico de criações artísticas.

3.1 Inventar ou Reinventar-se pela linguagem?

Partindo da premissa de que a arte literária é produto de inter-relações criativas que dialogam por ecos do texto, a obra em análise ressurgem em meio a mundos interiores e exteriores dos personagens. Para além disso, o discurso narrativo literário combina e descombina elementos constitutivos do universo ficcional, ao instituir a tensão entre eventos, episódios que são quase verdade e quase mentira. Trata-se da des-ordem existencial criada visando à constituição de outra concepção de ordem, aquela que põe em relação tensiva leitor e obra; obra e leitor, que se propõem à experiência produtiva, aquela que gera transformação no âmbito da significação pela leitura. Em outras palavras: por meio do ato de ler, o leitor dinamiza o universo ficcional (ISER, 1996).

Na construção dessa obra – *O Manual da paixão solitária* –, Moacyr Scliar elabora seis narradores. O de número 1, aquele que dá início à narrativa e justifica a história. Este é extradiegético e investido desse papel adverte: “Trata-se, permitam recordar-lhes, de uma história estranha [...]. Está inserida numa outra narrativa [...] que é bruscamente interrompida [...]” (SCLIAR, 2008, p. 7); o narrador 2 coordena um congresso e é a personagem que transfere a voz ao professor Haroldo, narrador 3 e figura de honra do congresso. Este transfere o processo de enunciação ao narrador (Shelá), que ocupa a posição de narrador 4, e voz de quem institui o movimento tensional e ocupa grande parte da narrativa; o narrador 5 é Diana que, por se identificar com Tamar, transfere-lhe a palavra o que lhe torna narradora 6. Mesmo diante de tantos narradores, o leitor corre o risco de crer que o fio condutor da narrativa é Shelá e Tamar ou Haroldo e Diana, tendo a temática do Congresso como elemento que perpassa a narrativa inteira, mas se fecha com um encontro amoroso de Haroldo e Diana. Esse risco é prenunciado no início do relato proferido pelo narrador 1 que, pelo uso da primeira pessoa plural (recorremos), indicia a intencionalidade desse narrador:

[...] recorreremos a todos os malabarismos do pensamento e a todas as formas da fantasia para atingir esse objetivo. [...] Essa história de "viverá para sempre na memória dos pósteros" é mentira. [...] Metáforas consolam, mas não resolvem nosso problema (SCLIAR, 2008, p. 12).

[...] de certo modo, ilusões e mentira são, para mim, um modo de vida. Sou apenas um criador de sonhos (Idem, p. 13).

Assim, é próprio da linguagem verbal poética o malabarismo dos signos, isto é, a metáfora da vida é também a vida da metáfora constitutiva do signo linguístico poético, aquele que diz fazendo de conta que entre o dizer e o dito o que há é o que parece ser. Significa dizer: sendo, não é, para desinstalar o leitor, quando este ingressa, a convite do criador, no mundo fantasioso criado, ou seja, no mundo da ilusão e do fingimento. No caso deste estudo, como evento narrativo, o congresso perde relevância quando a lei do levirato institui interdições que engendram vozes solitárias proferidas por Tamar e Shelá. Assim projetados, estes tornam-se condutores do processo tensional dinamizador da narrativa, constituída mediante dissimulação, ilusão e fantasia, cujos procedimentos evoluem do verossímil para o que se quer como verossímil ou mesmo negação deste atributo, para remeter o leitor à ilusão de que ele ingressa no mundo da realidade tangível. Na condição de narradores, Tamar e Shelá manejam o processo de enunciação e privilegiam o universo fantasioso, de modo que, como linguagem escrevem suas memórias.

Em sua produção escrita, Shelá deu asas à imaginação: “Minha imaginação [...]. Voejava pela caverna, essa imaginação, não como um pássaro que qualquer gaiola pode aprisionar, mas como um morcego [...]. Um morcego livre e feliz [...]” (SCLIAR, 2008, p. 96). Entretanto essa sensação de liberdade só lhe é possível quando Shelá se isola na caverna e põe seu corpo e sua sexualidade em contato com o da Tamar que por ele fora moldada em barro. Em todas elas, as relações de poder se manifestam e a personalidade dessa personagem feminina central é marcante. Por outro lado, apenas na última a personagem feminina adquire voz própria, ou seja, institui o processo de enunciação, quando funciona como fio condutor de sua própria história: “Entrei no quarto e ali estava Onan, à minha espera. Quando me viu teve um sobressalto; diante dele estava uma mulher linda, de corpo perfeito. O corpo que certamente adivinhara sob as vestes, mas no qual não queria pensar [...]” (Idem, p. 166). Isso se dá na segunda parte do livro, pois, na primeira, a voz narradora é assumida pelo jovem Shelá: “[...] Narrei os acontecimentos dos últimos dias. Narrei-os do meu ponto de vista, bem entendido;

narrei-os na primeira pessoa: era eu, eu, e mais eu.” (Idem, p. 49). Nicole Pellegrin (2012) prefere supor em forma de interrogação um sentido quádruplo para a palavra corpo, partindo da noção fisiológica “conjunto de músculos e ossos, individual ou coletivamente definido, vivo e/ou morto”, mas o corpo, o corpo humano está sempre ligado a suas diversas funções na sociedade, desde o Adão e Eva. Liga-se também à sexualidade e a usos simbólicos, mas essa compreensão não é universal. Neste sentido, corpo e sexualidade não poderiam ser pensados, isoladamente de situações ou percepções culturais e valores sociais. A percepção do corpo ligado à sexualidade centrou-se até os tempos recentes no gênero binário: masculino, feminino; homem, mulher.

Nessa mesma direção foi definida a norma de acasalamento, isto é, o normal, a prescrição, era (é) constituir relação conjugal de um homem com uma mulher. Assim, passou-se a conceber o erotismo do corpo e dos corações (BATAILLE, 1987), mesmo reconhecendo que “O erotismo dos corpos tem de qualquer maneira algo de pesado, de sinistro. [...] O erotismo dos corações é mais livre” (BATAILLE, 1987, p. 15).

Pensar os procedimentos miméticos a partir da obra em estudo, ignorando ou menosprezando a lei do levirato é desconsiderar a motivação composicional e seus desdobramentos: o erotismo dos corpos não passa de atributo textual e não evolui para o erotismo dos corações. Contraindo matrimônio com o primogênito Er e, depois, com seu cunhado, Onan, as tensas sensações eróticas de Tamar frustram-se; cedem espaço à transcrição geradora da narrativa ficcional – espaço em jogo. Esse jogo entre Tamar e família de Judá contribui para que o mundo artístico seja habitado pelos personagens que o compõem, para que se realizem na profusão de imagens transcriadas.

Assim, faz parte do pacto ficcional que Er, na sua ambiguidade de gênero, não se assumia explicitamente e não satisfazia os interesses e as necessidades da esposa; por consequência, foi autopunido com a morte. Pela mesma razão, por força da lei do levirato, Onan tenha de se casar com Tamar, vingar a morte do irmão, mediante coito interrompido, e seja punido com a morte. Esse procedimento mimético engendra duas modalidades de transgressão que instituem a gradação do engano: a do gênero humano e a da procriação negada: ambas participam de situações tensionais.

Compondo o espaço jogo, o terceiro filho de Judá – narrador 4 – é impedido de cumprir a lei do levirato, contraditoriamente esse - Shelá - é o filho que se apaixona por Tamar. Ambos esculpem sonhos. Movidos por fantasias, esculpem imagens em barro e em madeira. Tudo consiste em criar uma imagem em mosaico de artes, de modo que a obra de arte literária seja produto de inter-relações criativas que dialogam no texto. A noção de intertextualidade se dá por influência entre artes, portanto, entre textos (KRISTEVA, 2012) Assim, o texto literário ressurgue numa atitude ativa que envolve mundos interiores e exteriores dos personagens, sendo a figura de Tamar objeto de desejo de todos:

Tamar entrou. Deus, o entusiasmo de papai era mais do que justificado. Porque era linda, aquela mulher. Cabelos como cabritinhos etc. e muito mais: olhos negros, boca sensual e corpo simplesmente alucinante. Onan ficou, via-se, impressionado. E eu — bem, eu tremia. Alguma coisa estava se passando comigo. Alguma coisa que não era inteiramente nova; nos últimos meses eu experimentara várias vezes aquela perturbação, uma coisa esquisita, mistura de angústia e de desejo. Desejo, sim, mas eu ainda não sabia que aquilo — o calorão no rosto, as têmporas latejando — tinha a ver com desejo, nunca falara com ninguém sobre essas coisas, nem mesmo com meus irmãos (SCLIAR, 2008, p. 44).

No fragmento destacado, quem comanda as informações narradas é Shelá projetando imagens: algumas são de si mesmo e aludem a suas sensações eróticas; outras evocam personagens que, ao serem transcritas, perspectivam interdições, por meio das quais armam-se episódios tensionais. Assim, as cenas tecidas servem para reescrever um trabalho árduo, mas prazeroso, que é operado por meio das mãos de Shelá e Tamar, mostrando o conteúdo que outrora só existia na imaginação. A imagem da mente se manifesta absoluta, mutila seus vínculos diretos para se tornar subjetiva e dona de si, sendo isso o maior prazer daqueles que se tornam autores de sua própria narrativa instauradora de sentidos.

O sentido incorporativo das criações de Shelá e de Tamar decorre de personagens que se entrecruzam na costura de seus próprios processos criativos: Shelá e Tamar esculpem imagens. Os estilos de Shelá e de Tamar movimentam processos diferentes de construção do objeto de desejo, no entanto, o prazer de tê-los prontos é semelhante. É uma espécie de transcrição dos processos artísticos no discurso. O modo de fazer a arte incide no resultado gerador de efeitos de sentido. A estrutura da arte moldada em barro e em madeira pertence ao mesmo espaço de significação: o discurso literário cujo objeto é a palavra. Neste lócus, há a

inserção de várias artes que são trazidas ao texto para compor a estilização artística transcriativa de Scliar:

Eu tinha, pois, duas alternativas: ou renunciava a meus propósitos ou ia em frente e roubava o material de escrita. Tal escolha, contudo, já estava feita. Eu levantara da cama, ficara de pé. E uma vez de pé, não voltaria a deitar-me — não sem antes fazer aquilo que me propusera. Eu era uma vítima da opressão patriarcal? De pé, então, vítima da opressão patriarcal. Nada tens a perder, senão tuas cadeias espirituais e simbólicas (SCLIAR, 2008, p. 47-8).

A transcrição também faz parte da estilização do artista que, para libertar-se, reinventa percursos para as narrativas de que se apropria, de forma que sua criação transgrida a história originária, mediante procedimento por meio do qual dê origem a um ato discursivo forjado. Assim procedendo, institui pela linguagem verbal uma perspectiva em que entra em cena a família do patriarca Judá, conferindo-lhe uma “percepção especial do mundo”, por meio da qual dá nome aos personagens e os inscrevem no mundo diegético, metaforicamente:

Com efeito, por um lado, a linguagem surge, aqui, como o veículo da conquista de qualquer perspectiva espiritual do mundo, como o meio que o pensamento deve cruzar antes de se achar a si mesmo e de poder conferir a si mesmo uma determinada forma teórica; mas, de outro lado, precisamente esta classe de forma, esta perspectiva especial do mundo, deve ser pressuposta para tornar inteligível a particularidade de uma dada linguagem, seu modo peculiar de denotar e denominar (CASSIRER, 2011, p. 51).

Como já destacado, no universo diegético, os elementos da história da obra *Manual da paixão solitária* são feitos adaptando os personagens bíblicos, recriando-os, moldando-os, robustecendo-os para constituírem o espaço em jogo. Nesse espaço, fluem os mitos como no encontro de Tamar e Judá: ela se cobre para simbolizar o preceito cananeu em relação à prostituição na porta de um templo. A narrativa fonte - Gênesis 38 – e a obra transcrita realizam-se em um movimento discursivo uníssono, provocando oscilação de sentidos por seus desvios, de modo que os signos narrativos na sua relação com a história fonte adquiram a força que

[...] gradualmente se robustece, como vai abrindo caminho em meio à linguagem, e por meio dela, é uma questão de não podermos desenvolver aqui. A realidade é que, no curso desta evolução, as palavras se reduzem cada vez mais a meros signos conceituais (CASSIRER, 2011, p. 114).

A estratégia de organização textual cria a subversão temporal da constituição da família tradicional, uma vez que nos defrontamos com uma narrativa que tem sua história misturada por personagens contemporâneos: ela hibridiza tempos e espaços para revelar a intimidade de vivos e mortos. Nesse sentido, Shelá se encontra no centro do desenvolvimento da história, ele vive no entre tempos: o antes e o depois da consumação do desejo de Tamar: ser mãe. Mas foi com Judá que obteve sucesso: o véu faz de conta que esconde, o envolvimento simula e arrebatava os envolvidos. Assim foi a estratégia textual: Tamar usa um véu para não ser reconhecida pelo viúvo patriarca e gerou o processo do enganado e da enganadora. Tudo foi premeditado para manter o mito de adoração em Enaim. Judá confundiu-a com uma prostituta cultural, caindo em sua armadilha, cujo objetivo central era o de fazer justiça por não ter sido entregue a Shelá, sucessor natural de Onan.

Judá tinha familiaridade com a cultura canaanita e com o culto aos mitos, assim embasado, aceitou de bom grado as propostas de Tamar. Ele entregou a sua nora a identificação patriarcal em troca de um prazer momentâneo. O engano também estava no preço exigido. O selo e o sinete eram usados para identificar e selar a promessa, o cajado ilustrava o poder de guiar seus descendentes, conforme sua crença. Tamar apropriou-se desses símbolos e exerceu poder sobre o enganado: Judá. Na progressividade textual, Tamar criou a situação que marcou para sempre a vida de Shelá: ele passaria a viver na contramão de sua história, daria continuidade à revelação do que estava escondido na caverna, mas não em sua caverna interior. Não esqueceria seu amor, da mesma sorte não seria possível possuí-lo pelo casamento, entretanto, entregar-se-ia para sempre ao mundo da criação para sentir o prazer da paixão solitária pelo mito da imagem, constituindo a “hipóstase mítica”, pois:

Do mesmo modo que a linguagem, a arte também se mostra, desde o princípio, estreitamente entrelaçada ao mito. Mito, linguagem e arte formam inicialmente uma unidade concreta ainda indivisa, que só pouco a pouco se desdobra em uma tríade de modos independentes de plasmação espiritual. Em consequência, a mesma animação e hipóstase mítica, experimentada pela palavra, é também partilhada pela imagem e por toda forma de representação artística (CASSIRER, 2011, p. 114-5).

Os encontros de Shelá com Tamar aconteceram no lugar do isolamento. A caverna foi pré-estabelecida para resguardar a imagem do mito. Lá, não seria descoberta, permaneceria com sua realidade fictícia e restrita ao pensamento daquele que se entrou à paixão. Em meio a esse mundo, instaura-se a narrativa que desvenda a arte de Shelá. Pela composição de seus pergaminhos, mimetiza o processo de criação das esculturas que circundavam a principal: a escultura do corpo de Tamar.

A arte de esculpir em barro se deu nos *lócus* da caverna, cujo símbolo passa a ser visto como lugar onde fluem os procedimentos criativos. A ação de esculpir praticada por Shelá e a de Tamar vincula-se ao que se pode denominar processos miméticos, carregados de mito. Por um lado, o escultor-personagem busca imitar o corpo físico de Tamar com o barro da caverna, por outro, desvela sua visão sobre a amada e seu sentimento oculto, solitário: tatear o barro até formar o suposto corpo daquela que ama aciona uma espécie de propulsão para sua imaginação erótica, que se acumula com a transcendental. Por outro lado, Tamar revela que deu vazão a seus desejos e, criou – esculpiu - uma boneca.

Seus traços característicos, em diferentes fases da vida, são narrados também por si mesma, já que atua também como narradora de sua própria história - narradora 6. Na viuvez, alterou seu comportamento para fazer-se como objeto mimético, sendo meio de prazer sexual. Ela mudou seu destino não obedecendo às regras da lei do levirato, ao deitar-se com o sogro e criou sua própria estratégia de conseguir gerar seus filhos. Assim, os personagens interpretam a criação ou materialização de seus sonhos usando procedimentos únicos de fazer arte.

A quebra do ritmo dos acontecimentos estabelece a divisão do que era a paixão de Shelá pela figura de mulher e do que passou a ser eternamente a paixão solitária pela arte. Seu casamento jamais poderia ser consumado, restava-lhe mergulhar em sua imaginação e usufruir de tudo que pudesse no seu espaço cavernoso. A evolução natural do levirato tomou novos rumos e foi selada com a gravidez de Tamar que rompeu com o ciclo natural inerente à natureza da narrativa fonte (Capítulo 38, do livro *Gênesis*).

O ato criativo é considerado como a transcrição que, por sua vez, remete-se para a metalinguagem da arte literária. O processo transcriativo, conforme Haroldo de Campos (2006), refere-se à tradução como exercício crítico metalinguístico. A ideia de tradutor está vinculada à de recriador, sendo o ato de traduzir a forma de

transformar a língua-fonte para a língua-alvo ou do texto original para o recriado. Isso significa que o conteúdo da história em *Manual da paixão solitária* é uma nova criação.

Os recursos da tradução são semelhantes ao da transcrição. Para o tradutor e para o transcriador os desafios são parecidos, diante da possibilidade da recriação da obra, pois “[...] a informação estética é, assim, inseparável de sua realização, “sua essência”, sua função estão vinculadas a seu instrumento, a sua realização singular” (CAMPOS, 2006, p. 33).

A obra transcrita faz a reconstituição do sistema instituído no texto original, incorporando aos signos a mensagem estética com informação semântica constituída de novos sentidos, contudo, a “[...] ‘informação estética’, por sua vez, transcende a semântica, no que concerne à ‘imprevisibilidade, à surpresa, à improbabilidade da ordenação de signos” (CAMPOS, 2006, p. 32).

A obra que resulta do processo transcriativo traz a informação estética, torna-se autônoma, embora ligada ao texto originário por uma relação isomórfica. Tanto um texto quanto outro “[...] serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema” (CAMPOS, 2006, p. 34).

A constituição do sentido da obra remonta a estética da máquina da criação que “[...] é um tipo de metalinguagem cujo valor real só se pode aferir em relação à linguagem-objeto” (CAMPOS, 2006, p. 46). A narrativa oferece ao leitor o produto acabado e revelador da suscetível história que a entranha. Assim, a narrativa que parece ser a mesma da obra original traz em si a problematicidade da recriação: muda características dos personagens, embora mantenha alguns traços semelhantes. O procedimento transcriador enviesa o sentido pontual da história isolada ao remobilizar o texto na transcrição. A arte transcrita elabora seu próprio signo imagético visual:

E então meu objetivo subitamente se ampliou. Esculpir já não poderia ser para mim uma distração, um passatempo, uma forma de terapia; não, eu queria fazer arte, eu queria, através da escultura, dar vazão às minhas emoções, à minha paixão, ao meu desejo. [...]

Não se traduzia em palavras ou em contato físico; mas invisíveis correntes de paixão fluíam de nós, emergiam do fundo das cavernas, uniam-se no ar límpido da montanha, formavam estranhas figuras que deleitavam minha imaginação e proviam-me de uma nova e surpreendente existência. Arte é assim. Paixão também. Arte e paixão preenchem qualquer vida. Mesmo que se trate de paixão solitária (SCLIAR, 2008, p. 207-8).

O personagem Shelá metaforiza o procedimento em foco quando cria sua própria linguagem, ou seja, quando “as estranhas figuras que deleitavam sua imaginação”. O fragmento destacado projeta-se sobre a totalidade da narrativa mimetizada a paixão solitária, ou seja, a narrativa literária isola-se em si, por ter nascido envolta em si, fingindo-se outra. A dosagem dos elementos - personagem, tempo e espaço - usados na obra harmoniza a intenção de recriar a passagem bíblica de Gênesis 38, mantendo certas características da história original. Por isso, pode-se entender que, como a tradução, a transcrição,

[...] ao invés de procurar assemelhar-se ao sentido do original, ir configurando, em sua própria língua, amorosamente, chegando até aos mínimos detalhes, o modo de designar do original, fazendo assim com que ambos sejam reconhecidos como fragmentos de uma língua maior, como cacos são fragmentos de um vaso (BENJAMIN, 2008, p. 77).

Os elementos narrativos estabelecidos para revelar fragmentos de textos originários privilegiam a metalinguagem ao combinar traços semânticos que solicitam um olhar crítico que se vê percebendo e pensando para se encontrar com os signos combinados na sintaxe narrativa para se tornarem “reconhecidos como fragmentos de uma língua maior, como cacos [...] fragmentos de um vaso”. Assim, na composição da obra em análise, tem-se a gradação do real para o engano, pois os personagens estão inseridos no contexto da ficção, do puro fingimento e, desse modo, revivem outros momentos e experiências dos seus desejos.

3.2 A Instauração Literária pela Gradação do Engano

Como se viu, na instauração literária, o engano se institui pelo fingimento de protagonistas que agem para satisfazerem seus interesses. O fluxo dos elementos da narrativa incide sobre situações moventes, ou seja, histórias se movem dentro de histórias e esse procedimento é instituído pelo modo de organização da narrativa. José e Judá se movimentam entre histórias que se encaixam ora os aproximando, ora os distanciando, até porque ambos se inscrevem em um mesmo projeto narrativo: Gênesis 38.

Ao transcriar a história do livro fonte que retrata a família de Judá, institui-se um fluxo narrativo que retoma a passagem da vida de José e traz ao discurso as experiências de outros personagens. A genealogia faz parte do movimento discursivo pelo qual o percurso de José e Judá denota a ambos seus papéis de preservarem suas raízes, porém vivem mergulhados na gradação do engano, ora sendo autor ora vítima das relações de inveja na família.

O cuidado com a família é transmitido como questão cultural, mas as ações dos personagens estabelecem rupturas com os costumes movendo-se para a gradação do engano. A cultura era repassada do patriarca para os filhos, mas narrada com uma dimensão semântica simbolizada pelo termo sonhos que expressa o conflito entre sonho e realidade:

Havia ali um conflito em potencial. Jacó, o patriarca, esforçava-se por tratar os filhos de maneira justa, equânime. A todos, aos dez quietos e feios e aos dois bonitos e alegres, narrou o sonho da escada dos anjos. Fez isso dezenas de vezes, porque, à medida que envelhecia, ia ficando esquecido: "Já contei a vocês o meu sonho? Aquele, da escada? Sonho interessantíssimo, um dos mais interessantes sonhos já sonhados". E, sem esperar resposta, narrava tudo de novo. Os filhos ouviam-no respeitosamente — afinal, tratava-se do patriarca —, mas, verdade seja dita, não davam muita importância ao tal sonho. Os sonhos, sonhos são. Mas um dos filhos ouvia Jacó atento e fascinado: José adorava ouvir sonhos. [...] Suas insistentes indagações eram, assim José argumentava, parte de um aprendizado, de um verdadeiro processo de iniciação. Aprendizado de quê, iniciação em quê, isso ele não sabia dizer (SCLiar, 2008, p. 18-9).

Tais ensinamentos eram meramente reflexos de sonhos que emergiam no ato de trazer de volta uma história vivida pelo personagem para gerar o produto do relacionamento entre a genealogia. O texto literário promove encontros de histórias contrastantes entre Judá e José. A narração do pai fascinava José, atento ao processo revelador do imaginário que eclode para o ato de fingir:

Os atos de fingir, como atos "transgressões", operam mediante *seleção, combinação e desnudamento* [sic.] da ficcionalidade. A seleção se refere ao "extratexto": ao "tematizar o mundo", o texto procede a uma seleção dos elementos extratextuais, sejam socioculturais ou literários; os "campos de referência" do texto, dados a perceber enquanto "sistemas existentes no seu contexto", são transgredidos; certos elementos são "destacados" e submetidos a uma nova "contextualização"; num jogo perspectivístico, "os elementos presentes no texto são reforçados pelos que se ausentaram". A *combinação* diz respeito aos fatores "intratextuais". Opera através da "ruptura de fronteiras" no plano lexical [...]. O *desnudamento da ficcionalidade* faz com que o texto exiba as marcas do seu próprio caráter fictivo, enquanto "discurso encenado", em que o mundo real é "posto entre

parênteses” sob o “signo do fingimento” (o como se) (CAMPOS, 2011, p. 59, grifos do autor).

A narrativa selecionou a história bíblica para traçar a ficção, fez combinação dos nomes dos personagens para instaurar o processo mimético com o jogo da linguagem que contextualiza a família de Judá de Gênesis 38 com os personagens da arte literária. Com isso, desnuda a ficcionalidade pela transcrição que transforma um texto em outro signo pelo qual aparece o mundo mítico e o fingimento.

Isso ocorre, por exemplo, gerando procedimento tensivo quando José é vendido como escravo por seus irmãos e quando Judá toma sua nora por prostituta e ilustra a desintegração da família. De um lado, José foi enganado por seus irmãos para cair numa armadilha fomentada pela inveja. De outro lado, Judá cedeu aos encantos do olhar de Tamar fingindo ser prostituta. Ela pôs em prática seu plano de gerar um filho, enganando seu sogro, que lhe havia cerceado o direito de casar com Shelá pelo pacto do levirato.

A gradação do engano, no contexto bíblico, antecede o literário, mas já traz em si esse princípio. A recriação - tradução - da obra em análise mantém e amplia o recurso da gradação do engano tanto no plano do discurso quanto no plano temático e, desse modo, transforma-o em signo estético. Assim procedendo, sustenta o tom do texto original e passa a existir o literário: é a obra de antes não sendo aquela, para ser outra que a acolhera.

Considerando que a relação de Judá com Tamar se deu pelo engano, o fingimento fez com que a nora tomasse o lugar simbólico da matriarca. Afinal, seria mãe dos filhos de Judá e, com isso, foi diluída a questão de que seu primeiro filho seria de Er, o falecido, em cumprimento à lei do levirato. O patriarca passaria a ser, portanto, o pai dos filhos gerados. Quebrou-se então o ciclo da obrigação daquela lei, e se estabeleceu o novo processo da linhagem patriarcal.

O descobrimento de Judá de que fora enganado não retirou de Tamar seu direito de ser simbolicamente matriarca pelos frutos de seu ventre. O resgate de Tamar à família de seus dois maridos já falecidos se deu pelo engano e demonstra o caminho tortuoso que ensejou na gradação do poder da filiação.

Tamar se entregou ao desejo buscando ascensão, assim como Judá dissolveu-se no meio do povo cananeu, deitando-se com uma aparente prostituta.

Houve a associação aos cananeus pela busca de perpetuação do poder, revelando a vontade própria quando se casou com sua esposa, mas enganado quando se relacionou com Tamar: não sabia de quem se tratava. Mesmo assim, os filhos gerados seriam de uma canaanita, fosse Tamar ou não. A união com sua nora se consumou, gerou frutos eternos, pois Tamar gerou gêmeos.

Se arte literária se instaura aproximando narrativas de tempos diferentes, é porque a linguagem é uma transcrição dos acontecimentos da família de Judá que vive no engano. Isso expressa que a arte tem seu próprio mundo dotado de episódios que se confundem com fragmentos da obra bíblica: tudo fingimento. Tudo é fingimento, ninguém conhece a verdade, engana-se a si e ao outro:

A Tamar? Mas quem me garantia que ela conhecia a verdade? Quem me garantia que também ela não mentia a si própria, arrebatada pelo turbilhão de equívocos e falsidades em que se transformara sua vida? O enterro foi simples, como costumavam ser nossos enterros. O corpo, envolto num sudário, foi colocado numa cova rasa aberta no deserto, a pouca distância dali. Algumas pedras por cima — para que os chacais não desenterrassem o cadáver e o devorassem — e pronto (SCLIAR, 2008, p. 76).

O discurso do narrador é de várias indagações sobre Tamar, o conhecimento da verdade, as falsidades que lhes arrebatam a vida. Morte e vida fazem parte desse cenário de fingimentos para se instaurar o engano. As palavras servem para revelar a diferença do real com a ficção com a própria linguagem de termos que ressignificam os equívocos que revelam a ficcionalidade da narrativa.

A informação de que o enterro para os judeus era algo simples é um embate com o real. Em Deuteronômio capítulo 34 versículos 7 e 8, há a ilustração de como a morte era sentida profundamente pelo povo hebreu, pois choravam a morte com grande comoção, como ocorreu quando morreu Moisés: o período dedicado ao luto foi de 30 dias:

Moisés tinha cento e vinte anos quando morreu; sua vista não havia enfraquecido e seu vigor não se esgotara. Os filhos de Israel choraram Moisés nas estepes de Moab durante trinta dias, até o término do pranto em luto por Moisés (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 1985, p. 327).

A transcrição da história do povo hebreu aparece na obra em análise, fingindo ser parte do texto daquela realidade patriarcal. Percebem-se tanto as semelhanças dos nomes dos personagens transcritos, dos contextos que marcam

o jogo de interesses, quanto dos contrastes dos sentidos. Tudo alude ao processo de construção narrativa que estabelece a gradação do engano. Desse modo, os casamentos de Tamar com Er e Onan formam as combinações do engano de suas paixões:

Adivinhavam nela ânsias, ambições, e um desejo incontrolável por homem. Essa aí, diziam, é pior que a mulher do Putifar, aquela que tentou seduzir o nosso José. Tamar não se atirava sobre os homens, mas, disso as primas estavam seguras, no íntimo era o que queria fazer, era o que faria, se pudesse. Queria sexo. Também queria riqueza e poder (SCLIAR, 2008, p. 64-5).

Tamar queria alcançar seu alvo de ser mãe. Para isso, usou as armas da sedução, impulsionada pela ambição de gerar seus filhos. Ainda assim, movimentou suas ações de suportar a indisposição de Er em assumir o pacto nupcial, o fingimento de Onan que despejava o sêmen na terra por não aceitar a cultura familiar do levirato e a recusa de Judá em entregar Shelá ao casamento. Mesmo assim, Tamar conseguiu enganar a família de Judá que pensava tê-la sob seu controle. Pelo levirato, ela deveria esperar a concessão de Judá para se casar com Shelá. No entanto, ela se arriscou ao se colocar no caminho que a poria frente aos desejos de seu sogro. Deitou-se com ele: a nora enganou com a falsa figura de prostituta engendrando a conquista do poder pretendido. Depois da concretização de seu objetivo, desapareceu do lugar: o alvo já havia sido alcançado. Agora, Tamar não mais estava sob o domínio da lei do levirato. Esse episódio, e seus desdobramentos, faz remissão à narrativa bíblica (Gênesis, capítulo 3): no Jardim de Éden, Eva e Adão comem do fruto proibido e constituem família, mas a iniciativa é de Eva, o que demarca o poder da mulher. Na obra em análise, Tamar replica esse episódio, confirmando um dos traços do arquétipo do livro Gênesis, que se traduz no poder da mulher sobre o homem: [...] “Olhei-o apenas, com aquele olhar [...]. Olhou-me [...] E aí algo se passou” (SCLIAR, 2008, p. 185-6), e ambos constituíram família.

Os filhos de Judá com Tamar reiniciaram outro ciclo na família. Tornaram-se filhos da promessa, Perez e Zerá estabeleceram-se como bases da continuação patriarcal, não mais sendo filhos do levirato, mas descendência direta do patriarca. A linhagem familiar tomou outros rumos, por meio das ações da prostituição de Judá e Tamar. Os efeitos ensejaram numa outra história, como se houvesse um reinício de tudo.

Na lógica da narrativa, os filhos do cunhado são tornados como filhos naturais do falecido. Os filhos do outro passam a ser considerados descendentes do marido substituído. A ideia de filho de um herdeiro de outro demonstra que o genitor promove a sucessão familiar daquele que não gerou. A continuação do nome familiar é o que importa para manter a herança e o clã patriarcal. Da mesma forma, os procedimentos transcriativos sugerem ser, também estes, a configuração de histórias e narrativas.

A reprodução é reforçada sem distanciamento do que é biológico do que é culturalmente reconhecido. O ato de beneficiar o outro com um filho seu fazia do pacto do levirato um meio de poder para perpetuar a herança que não ficaria prejudicada por alguma eventualidade como a morte. A homenagem reverencial de alguém que faleceu sem deixar filhos ia além das núpcias com a viúva, não mais ficando desamparada para sempre.

Filhos eram o maior índice de perpetuação do ciclo dos nomes e da herança da família. Com o filho, era possível ter a ideia de alegria, de solução de todos os problemas: “Talvez conseguisse deitar-se com Tamar, talvez pudesse ter um filho. Um filho que representasse a solução do problema, um filho que nos enchesse de alegria e proporcionasse a ele, Er, a glória da paternidade” (SCLIAR, 2008, p. 55).

O poder de estruturar a família se repetia com os filhos do outro, tornando-os filhos meus. Passando pelo infortúnio da morte, era como se a vida sempre se perpetuasse. A marca da eternidade estava nesse jogo de troca de lugar, já que o morto seria substituído por seu parente, com a incumbência definida por cultura familiar: a lei do levirato. Esse novo marido para a viúva era uma espécie de transcrição do antigo, já que seu filho levaria o nome do falecido e mais que isso, deveria honrar o nome da família:

Meu pai sofreu muito. Tanto pela perda do filho — o primogênito, em quem depositava suas maiores esperanças —, como pela vergonha e pelo remorso. Er falhara por causa dele, Eu não fui um bom pai, recriminava-se, eu não soube fazer desse filho um homem: — Morreu desonrado. Por minha culpa, morreu desonrado. [...] Passado o período de luto, nosso pai chamou-o. Foi uma longa conversa, cujo resultado eu, diante da casa, aguardava ansioso. Tão logo Onan saiu, corri para ele: — E então? Ele me olhou, sombrio: — O pai quer que eu case com a Tamar (SCLIAR, 2008, p. 61-2).

Em *Manual da paixão solitária*, Scliar apresenta a transcrição de posições, de personalidades que enganam sem temor seu semelhante, para mudarem a

história que parecia pré-definida. A narrativa traz a acumulação de marcas do que significam filhos: eles podem ser trocados de posição por estratégias, como foi o caso de Tamar que se relacionou com Judá, ao invés de Shelá, por isso sua descendência transfigurou a história.

A ênfase está na contextualização do processo de significação de filhos meus, no caso um dos três filhos de Judá, e do que significa a expressão filhos seus, no caso dos gêmeos de Tamar, cuja descendência direta de Judá, agora, são irmãos de Shelá. O fruto da relação de sogro e nora alterou por completo a linhagem patriarcal, tudo parecia o pior ultraje para a família, ainda mais por ser desconhecido ainda o pai daquele infortúnio:

Uma desgraça a mais na sombria sequência de infortúnios. E não seria a última. Três meses depois recebemos, de parentes, uma mensagem tão inesperada quanto chocante. Tamar estava grávida. Tamar, grávida? Não era só transgressão, era ultraje: de alguma maneira ela continuava ligada a nossa família. Não por outra razão quisera que eu fosse seu homem — pedido que ainda dependia de uma resposta definitiva do patriarca. Enquanto ele não desse tal resposta, teria de comportar-se como a viúva enlutada que era. Teria de honrar memória de meus irmãos, abstendo-se de contato com homens. Mas não o fizera. Movida por alguma paixão insensata, entregara-se a alguém cujo nome era ignorado. E desse desconhecido agora carregava o filho no ventre (SCLiar, 2008, p. 117-8).

A transgressão de Tamar confirma o pacto ficcional, compondo, em muito, o procedimento mimético escolhido por Scliar. Uma variação temática a que não nos propusemos pode ser explorada, a partir do processo de significação desenvolvido no romance, tendo como base o papel desempenhado por Tamar e Diana. Ambas representantes do gênero feminino. O destaque centra-se em Tamar, sobretudo porque conseguiu ludibriar a todos, inclusive sobre sua suposta gravidez de um desconhecido. Desse modo, os processos de assimilação da narrativa decodificam o entendimento do leitor sobre o que há de possibilidades: forjar uns lócus, uma posição parental, já que por um ato de engano pode surgir outro caráter dogmático da cultura dominante. Desse modo, o poder fica à mercê do engano que subverte o modo de vida, enquanto arte de enganar, instância em que tudo isso se torna possível.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desafio assumido por nós, inicialmente, foi o de analisar elementos do construto narrativo, elaborado por Moacyr Scliar, para compor o Manual da paixão solitária. Para fazê-lo, tínhamos de compreender o procedimento discursivo e transgressivo e as estratégias constitutivas do pacto ficcional e, nele, o processo de tematização que elegeu o levirato, tal como narrado no livro bíblico, Gênesis, capítulo 38, pondo em evidência transgressões e enganos. O pressuposto inicial foi o de que a constituição do tecido narrativo em foco é um dos procedimentos criativos que empreendem marcas inventivas da transcrição. Mas quais seriam essas marcas? Que efeitos de sentido essas marcas teriam instituído, para além dos procedimentos identificados como tradução transcriativa?

Essas interrogações iniciais nos desinstalaram e nos levaram a entender que a ficcionalização do levirato situou-se na centralidade do processo tensivo movido por seis vozes narradoras. Ao se assumirem, essas vozes teceram a rede de relações entre os personagens no âmbito do poder da linguagem em que oscilaram micropoderes, na complexa malha de significação. O entrecruzamento dessas vozes suscitou-nos a ideia de que o autor adotou um ato tradutório para transformar o texto original, bíblico, em texto polissêmico, incorporando-lhe signos dotados de mensagem estética.

Por meio das leituras e releituras que desenvolvemos, pudemos perceber que as vozes narradoras instituíam movimento no âmbito do poder negado e forjado em meio a costumes culturais que se deslocavam em micropoderes, inscrevendo-se e reinventando-se na linguagem dos personagens. Mas o que isso representa, senão o ato tradutório estético resultante da combinação de signos verbais polissêmicos, que respondem pela transcrição artística?

O resultado da pesquisa destacou aspectos do construto narrativo do Manual da paixão solitária, abordando aqueles que incidem sobre o pacto ficcional e instituem efeitos de sentido por meio de tal pacto, mas não os esgotou. O levirato traz, em si, circunstâncias em que interdições se imponham, e provocam o movimento dos personagens em torno de Tamar. Ela desconstruiu seu destino pré-estabelecido causando a tensão principal do texto: finge ser prostituta cananeia para

seduzir Judá, o que intensificou a ruptura da tradição cultural familiar que se perpetuava em decorrência da obediência à lei do levirato.

Revelaram-se então os processos da arte literária pelo movimento que ensejou o desfecho final da narrativa: os filhos de Tamar com Judá, Perez e Zerá, entraram na genealogia do patriarca de forma diferente, pois era esperado que ela gerasse netos ao patriarca e não filhos seus. Shelá não teria mais nenhuma chance de desposar a amada, já que fora conhecida e assumida por seu pai. Entretanto, Shelá vive sua eterna paixão pela arte: reafirma a caverna como lócus de experiências prazerosas.

O cruzamento da problemática de desejos e frustrações dos personagens caracteriza o universo ficcional, subvertendo a ideia de que quem tem poder é capaz de perpetuar a linhagem patriarcal. Essa subversão se assenta em procedimentos de reinvenção que retomam e traem a narrativa transcriada.

Disso, podemos concluir que a obra de arte literária se desenvolve pela transcrição, articulando a poética da paixão pela arte com a do fazer artístico. Assim, este estudo abre leque à exploração mais ampla e aprofundada das marcas discursivas por meio das quais os procedimentos transcriativos mantêm elo com o texto fonte: é o que esperamos desenvolver em novas pesquisas.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. *Bartleby, ou da contingência*. Tradução de Vinicius Honesko. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

AURÉLIO, Dicionário *online*. Língua portuguesa, 2017.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BASTAZIN, Vera. *Mito e poética na literatura contemporânea: um estudo sobre José Saramago*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. Belo Horizonte: Fale; UFMG, 2008.

BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. Tradução de Bento Prado New. São Paulo: Martins Fonte, 2005.

BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Bazar Editorial, 2010.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Mvriam Avila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Glaucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulinas, 1985.

BÍBLIA *de estudo plenitude*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2001. Edição 1995. Impressa em 2003.

CAMPOS, Haroldo de. *Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: Fale; UFMG, 2011.

_____. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2015 (Ensaio Latino-americanos, I).

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. Tradução de J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2011.

FIORIN, José Luiz. Polifonia textual e discursiva. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Org.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: EDUSP, 1994.

FLORES, Guilherme Gontijo. IN: VIEIRA, Bruno et al. Da tradução em sua crítica: Haroldo de Campos e Henri Meschonnic. *CIRCULADÔ Revista de Estética e Literatura do Centro de Referência Haroldo de Campos*, São Paulo, ano IV, n. 4, mar. 2016.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 11. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1997.

_____. *Estética literatura e pintura, música e cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HUMPHREY, Robert. *Fluxo da consciência*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

ISER, Wolfgang. A interação do texto e o leitor. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria literária em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.

_____. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Editora34, 1996.

JUNG, Carl. G. et al. *O homem e seus símbolos*. Tradução de Maria Lúcia Pinho. 2. ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

NASCIMENTO, Lyslei. O Golem: do limo à letra. In: NAZARIO, Luiz, NASCIMENTO, Lyslei. *Os fazedores de golems*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da FALE/UFMG, 2004. p. 17-37.

PELLEGRIN, Nicole. Corpo do comum, usos comuns do corpo. In: CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges. *História do corpo: Da renascença às luzes*. Tradução de Lúcia M.E. Orth. 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

SCLIAR, Moacyr. *Manual da paixão solitária*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SEARLE, John. Filosofia da Linguagem: uma entrevista com John Searle. Tradução de Gabriel de Ávila Othero. *ReVEL*. v. 5, n. 8, 2007.

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Tradução de Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Almedina, 1983.

TENNEY, Merril C.; PACKER, J. I.; WHITE JR, William. *Vida cotidiana nos tempos bíblicos*. Tradução de Luiz Aparecido Caruso. Miami, Flórida: Vida, 1998.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução de Moysés Baumstein. São Paulo: Perspectiva, 1970.

ZILBERBERG, Claude. Dossiê construções de sentido. In: Louvando o acontecimento. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 13, p. 13-28, jun. 2007.