

VALCI APARECIDA XAVIER GUIMARÃES

**ESTRATÉGIAS ENUNCIATIVAS E A CONSTRUÇÃO DO ATOR
FEMININO EM *A MULHER QUE ESCREVEU A BÍBLIA*.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Universidade de Franca, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Linguística.

Orientadora: Prof^a. Dr^a Vera Lucia Rodella Abriata.

FRANCA

2009

VALCI APARECIDA XAVIER GUIMARÃES

**ESTRATÉGIAS ENUNCIATIVAS E A CONSTRUÇÃO DO ATOR
FEMININO EM *A MULHER QUE ESCREVEU A BÍBLIA*.**

COMISSÃO JULGADORA DO PROGRAMA DE MESTRADO EM LINGUÍSTICA

Presidente: Profª Drª Vera Lucia Rodella Abriata

Instituição: UNIFRAN - Franca

Titular 1: Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan

Instituição: UNESP - Araraquara

Titular 2: Prof. Dr. Juscelino Pernambuco

Instituição: UNIFRAN - Franca

Franca, 27 / 02 / 2009.

Catálogo na fonte – Biblioteca Central da Universidade de Franca

G981e Guimarães, Valci Aparecida Xavier
 Estratégias enunciativas e a construção do ator feminino em *A mulher que escreveu a Bíblia* / Valci Aparecida Xavier Guimarães ; orientadora: Vera Lucia Rodella Abriata. – 2009
 97 f. : 30 cm.

 Dissertação de Mestrado – Universidade de Franca
 Curso de Pós-Graduação Stricto Sensu – Mestre em Linguística

 1. Linguística – Enunciação. 2. Enunciado. 3. Estratégias enunciativas.
 4. Ator. 5. Paixão. I. Universidade de Franca. II. Título.

CDU – 801

A quem devo a vida e sempre me ouviu nos momentos difíceis, minha querida mãe Ireni de Oliveira Xavier (D^a Niguinha, quanta saudade!!!), a quem dedico, em memória, esse trabalho.

AGRADECIMENTOS

AGRADEÇO a Deus, pela intensa luminosidade sempre a indicar-me o caminho correto a trilhar, nos momentos de angústia e desânimo;

À Professora Dr^a Vera Lucia Rodella Abriata, pela sutileza, paciência, gentileza e extrema sabedoria com que me orientou;

À Professora Dr^a Edna Maria F. S. Nascimento, pelas valiosas observações feitas na qualificação e pelos conhecimentos a nós transmitidos durante o mestrado;

Ao Prof. Dr. Juscelino Pernambuco, pela fineza e docilidade com que sempre se dirigiu a nós. E pelas considerações feitas como membro da banca examinadora;

A meu pai José Xavier, pelo afeto, honradez, mansidão e sabedoria de vida;

Ao meu esposo Ilton, companheiro incondicional, e aos meus amados filhos Glenda e Heitor pelo apoio, compreensão e auxílio a mim dispensados;

À D^a Maria, minha sogra, pela acolhida na fazenda, durante os estudos;

A toda a minha família, que, a seu modo, tenho certeza, torceu por mim;

Às minhas colegas de curso e de estrada Inaura e Sílvia pela amizade e coleguismo, amigas com as quais eu pude contar. Inaura, obrigada pelo companheirismo incondicional nos estudos, principalmente durante as madrugadas;

À reitora, ao diretor e aos colegas do UNICERP pelo apoio e coleguismo;

À Secretaria Estadual de Educação de Minas Gerais, pelo licenciamento a mim concedido;

À Fundação Comunitária Educacional e Cultural de Patrocínio, pelo apoio financeiro.

A Semiótica estaria envolvida nesta utopia: fazer da pequenez cotidiana uma batalha silenciosa pela beleza, recuperá-la no mundo - um mundo que é inimigo de qualquer grandeza – em todas as jornadas, um pouco desse resplendor do ser ao que nossa imperfeição nos inclina. A arte então nos é necessária a cada minuto, e a semiótica também: aquela porque é o que pode formar a beleza diante de nossos olhos maltratados pela feiúra, e esta porque pode ressemantizar a vida, entregando-nos desse modo as chaves da beleza. Enquanto a literatura é tida como a arte da palavra, um fenômeno estético, o saber semiótico deve aproximar de nossos olhos e de nossos lábios, os frutos elaborados pela arte e nos ensinar a saboreá-los. (GREIMAS, 2002, p. 123)

RESUMO

GUIMARÃES, Valci Aparecida Xavier. **Estratégias Enunciativas e a construção do ator feminino em *A mulher que escreveu a Bíblia***, 2009, 97 f. Dissertação de Mestrado em Lingüística pela Universidade de Franca, Franca.

Este trabalho faz uma leitura semiótica do romance *A mulher que escreveu a Bíblia*, de Moacyr Scliar, por meio dos pressupostos teóricos da semiótica francesa. Objetivamos descrever o ator “mulher” nos seus papéis de sujeito pragmático, cognitivo e passional. Sabe-se que esses papéis têm como modalizadores o fazer, o saber e o sentir, respectivamente. Analisamos o ator “mulher” no papel temático de sujeito “escritor” tanto no nível do enunciado quanto no nível da enunciação. No nível da enunciação, o enunciador a projeta no tempo presente, como um sujeito cognitivo que, por meio de uma terapia de vidas passadas, descobre ter vivido num tempo remoto, à época de Salomão, e ter sido responsável pela escritura da Bíblia. É, pois, o percurso dessa mulher, como sujeito do enunciado, projetada no pretérito, o foco de nossa análise. Observamos as transformações de estado por que ela passa, sua performance de escritura da Bíblia e a luta para construir sua identidade feminina, transformando-se de objeto em sujeito de sua história. Examinamos também o percurso passional vivido pelos atores, por meio de cenas enunciativas em que se deixam dominar por algumas paixões como a raiva, a vingança, e o ciúme. Nesse sentido, procuramos descrever como tais paixões surgem na interação, na relação intersubjetiva dos sujeitos do enunciado e também como elas se organizam nos esquemas passionais canônicos.

Percebemos que embora o ator “mulher” carregue o estigma da feiúra em uma sociedade patriarcal, pautada pelo preconceito, modalizada pelo saber e pelo poder fazer, constrói-se sábia, destemida, rompendo as amarras que a prendiam à submissão. Sua história, no entanto, seria esquecida, não fosse ela recriada pela mulher do presente da enunciação, já que todos os seus manuscritos haviam sido queimados no passado. Desse modo, observamos que o sujeito da enunciação cria o processo terapêutico, que ele tanto ironiza, como estratégia enunciativa para fazer vir à luz a história da mulher pretérita, recontada pela mulher do presente. Assim, sugere ser tudo ficção - ficção literária - fruto de seu imaginário. E a ironia que ele projeta no relato do ator feminino é a forma que ele encontrou para dialogar com os mitos do pretérito e do presente e revelar-se como sujeito passional, admirador da causa feminista.

Palavras-chave: Moacyr Scliar; enunciação; enunciado; estratégias enunciativas; ator; paixão.

ABSTRACT

GUIMARÃES, Valci Aparecida Xavier. **Estratégias enunciativas e a construção do ator feminino em *A mulher que escreveu a Bíblia***, 2009, 97 f. Dissertação de Mestrado em Lingüística pela Universidade de Franca, Franca.

*This paper develops a semiotic reading of the novel *A mulher que escreveu a Bíblia*, written by Moacyr Scliar, through theoretical assumptions from French semiotics. We aim at describing the actor “woman” in the roles of a pragmatic, cognitive and passional subject. It is known that these roles have as modalizers the doing, the knowing and the feeling, respectively. We analyze the actor “woman” in the thematic role of subject “writer” not only at the level of the utterance but also at the level of enunciation. In the level of enunciation, the enunciator projects it at the present time, as a cognitive subject, who, by means of past lives therapy, discovers having lived in a remote time, the time of Salomon, and having been responsible for the writing of the Bible. Therefore, it is the path of this woman, as a subject of the utterance, projected in the past, the focus of our analysis. We have observed the state transformations she goes through, her performance in the writing of the Bible and the struggle to build her feminine identity, changing from object into subject of her own history. We have also examined the passional path lived by the actors, through enunciative scenes in which they let themselves be dominated by some passions, such as anger, revenge and jealousy. In this sense, we have searched to describe how such passions appear in the interaction, in the intersubjective relationship of the utterance, and how they organize themselves in the canonic passional schemes, as well.*

We have noticed that although the actor “woman” carries a stigma of the ugliness in a patriarchal society, ruled by prejudice, modalized by knowledge and the power of doing, builds herself as wise, fearless, and breaks the chains that used to have her stuck to submission. Nonetheless, her history would have been forgotten, had she not been recreated by the woman of the present of enunciation, since all her manuscripts had been burned in the past. This way, we have observed that the subject of enunciation creates the therapeutic process, that he overtly mocks, as an enunciative strategy to bring to life the history of the past woman, retold by the woman of the present. Thus, it is suggested that all is fiction - literary fiction - fruit of imagination. And the irony which is projected in the feminine actor is the way that is found to have a dialogue with the myths of past and present, and to reveal himself as a passional subject, admirer of the feminine cause.

Keywords: Moacyr Scliar; enunciation; utterance; enunciative strategies; actor; passion.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1. O PERCURSO GERATIVO DE SENTIDO: UMA QUESTÃO DE NÍVEIS	13
1.1 NÍVEL FUNDAMENTAL	14
1.2 NÍVEL NARRATIVO	15
1.3 NÍVEL DISCURSIVO	17
1.3.1 A enunciação	21
1.2 A INTERTEXTUALIDADE E A INTERDISCURSIVIDADE	28
2. DIMENSÃO PATÊMICA	32
2.1 A PAIXÃO DA CÓLERA	34
2.2 A PAIXÃO DO CIÚME	40
2.2.1 Percurso passional do ciúme	41
2.2.2 A vingança	42
3. O PERCURSO DO ATOR “MULHER”: DA SUBMISSÃO À LIBERDADE	44
3.1 A FEIA: O AUTO-RETRATO DA MULHER COMO SUJEITO OBSERVADOR	44
3.1.1 A figura do espelho e a performance cognitiva da mulher	46
3.2 A MULHER: UM SUJEITO MANIPULADOR	50
3.3 O PERCURSO DA CONQUISTA DE SALOMÃO.....	55
4. AS PAIXÕES EM A MULHER QUE ESCREVEU A BÍBLIA	58
4.1 DESCOBERTA DA FEIÚRA: A MANIFESTAÇÃO SENSÍVEL DO ESTADO DE REVOLTA.....	58
4.2 O DESCONTENTAMENTO DA MULHER	61
4.2.1 O projeto de vingança frustrado	65
4.3 A VINGANÇA DO “PASTORZINHO”	67
4.4 O ESTADO PASSIONAL DE CIÚME DAS MULHERES DO HARÉM	70
5. ESTRATÉGIAS ENUNCIATIVAS EM A MULHER QUE ESCREVEU A BÍBLIA	74
5.1 A INTERTEXTUALIDADE NA OBRA DE SCLAR	74
5.1.2 A intertextualidade com o discurso bíblico	76
5.2 ASPECTOS DA ELABORAÇÃO ENUNCIATIVA EM A MULHER QUE ESCREVEU A BÍBLIA	80
CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
REFERÊNCIAS	93

INTRODUÇÃO

[...] Quero ser lembrado por algo que dure para sempre. Sabes o quê? [...] Um livro. Um livro que conte a história da humanidade, de nosso povo. Um livro que seja a base da civilização. Claro, o livro como objeto, também é perecível. Mas o conteúdo do livro, não. É uma mensagem que passa de geração em geração, que fica na cabeça das pessoas. E que se espalha pelo mundo. O livro é dinâmico. O livro se dissemina como as sementes que o vento leva (SCLIAR, 2006, p.116).

A literatura é uma instituição social que utiliza, como meio de expressão específico, a linguagem verbal – que é criação social. Isso revela a relação intrínseca entre Literatura e Lingüística. Esta é uma ciência que inicialmente se ocupou apenas do estudo das línguas naturais. Atualmente volta-se também para a análise do texto e do discurso. Nesse aspecto, elegemos uma teoria do discurso para a análise do texto literário: a semiótica francesa, uma “teoria da significação” (Greimas e Courtés, s/d, p. 415).

Nosso propósito é analisar a construção do ator feminino, protagonista do romance *A mulher que escreveu a Bíblia*, de Moacyr Scliar, sua relação com outros atores por meio da focalização de aspectos da dimensão pragmática, cognitiva e passional do texto. Objetivamos também observar o modo como o texto literário desse autor gaúcho dialoga com o livro sagrado.

Sabe-se que a Semiótica interessa-se pelo sujeito da enunciação na medida em que ele se inscreve na enunciação enunciada e, nesse aspecto, ignora o autor empírico. No entanto, a título meramente informativo, para aqueles que se interessarem pela obra de Scliar, destacaremos aqui algumas referências bibliográficas sobre o autor que retiramos do site da Academia Brasileira de Letras.

Escritor brasileiro contemporâneo, Scliar é integrante da Academia Brasileira de Letras desde 2003, onde ocupa a cadeira nº 31. É autor de 74 livros entre os quais predominam várias modalidades do gênero narrativo, como o conto, o romance, a crônica, a ficção juvenil. É autor também de ensaios. Suas obras foram traduzidas e publicadas em mais de dez países e é autor de trabalhos adaptados para o cinema, a televisão, o teatro e o rádio. Há cerca de 15 anos é colunista do

jornal *Zero Hora de Porto Alegre*, onde discorre sobre medicina, literatura e fatos do cotidiano. É colaborador da *Folha de S. Paulo* desde os anos 1970, onde assina atualmente uma coluna no caderno *Cotidiano*.

Descendente de imigrantes russos, Moacyr confessa que se tornou escritor por causa de seus pais. Primeiro porque eram ótimos contadores de histórias. Scliar cresceu, ouvindo-os narrar suas vivências no novo país. Segundo porque, uma vez por mês, sua mãe saía com ele e os irmãos para comprar livros. Scliar diz que esses hábitos o fizeram tornar-se um fanático por livros e histórias.

É formado em medicina e exerceu a profissão no setor de saúde pública. Moacyr Scliar é hoje um dos escritores mais representativos da literatura brasileira contemporânea.

A mulher que escreveu a Bíblia foi publicado em 1999 e conferiu ao autor o prêmio Jabuti 2000. O livro conta a história de uma mulher atual que se submete a uma terapia de vidas passadas e durante a regressão à qual é submetida, descobre que ela, por volta do século X a. C., como uma das setecentas esposas do rei Salomão, foi responsável pela escritura da primeira versão da Bíblia.

Como uma obra literária, *A mulher que escreveu a Bíblia* oferece múltiplas possibilidades interpretativas devido à riqueza contida em seu processo de criação, possibilitando-nos reconstruir a obra - produto da interação entre enunciador e enunciatário. Sabemos que numa obra literária, o simulacro do mundo real é construído através da linguagem, com palavras, não importando somente o que é dito, mas o modo de dizer, pois é ele quem cria o sentido do dito.

Scliar cria sua obra tomando por base o crítico norte-americano Harold Bloom que, em seu livro *The Book of J.* (1990), levanta a surpreendente hipótese de que a primeira versão da Bíblia hebraica teria sido escrita por uma mulher, na segunda metade do século X a.C. Segundo Bloom, com base em análise estilística, boa parte do Antigo Testamento teria sido escrita por uma mulher com uma estatura literária não inferior à de um Homero, de um Shakespeare, de um Tolstói. Essa mulher teria vivido na corte do rei Salomão, e seria uma pessoa de grande cultura e sensibilidade (SCLIAR, s.d, p.10-11). Dessa forma, Scliar dialoga com o texto de Harold Bloom, recriando a hipótese do norte-americano na construção do ator feminino de sua obra.

No texto de Scliar, o enunciador, um terapeuta de vidas passadas, dá voz a uma mulher, uma paciente pela qual se apaixonara, e é o sujeito responsável

por divulgar a história que ela lhe deixara escrita. Como era uma história “baseada em sua viagem ao passado” (BERTRAND, 2003, p.16), pode ser classificada como uma autobiografia da mulher.

O semioticista (2003, p. 25) afirma haver uma dupla tensão que marca a literatura no campo dos discursos: “tensão entre literatura e língua de um lado, tensão entre literatura e cultura de outro lado”. O escritor inova a língua em cada obra, forçando-a a tornar-se outra, já que ele é “aquele que sabe se fazer estrangeiro em sua própria língua” por descobrir-lhe novas possibilidades.

Em relação à cultura, a literatura comporta-se como um reservatório da memória coletiva e se institui como referência cultural. E é por meio dessa dupla tensão que procuramos analisar *A mulher que escreveu a Bíblia*, obra em que o sujeito da enunciação mescla um discurso culto, no registro elevado da linguagem bíblica, com a fala desabusada do narrador, a escriba “mulher”, criando anacronismos deliberáveis. Ao mesmo tempo em que retoma uma cultura ancestral, a do povo judeu, relaciona-a à contemporaneidade e, ao estabelecer o diálogo entre o texto literário e o texto bíblico, recria esteticamente episódios da escritura sagrada.

Inicialmente buscamos descobrir quem é esse ator “mulher” que se constrói diversa de todas as mulheres de seu tempo. Como sujeito narrador, simulacro do sujeito da enunciação, revela-se competente para desenvolver o processo narrativo, de forma a seduzir o enunciatário que se interessa em desvendar as pistas deixadas no enunciado, reveladoras de um sujeito feminino que sempre sobrepõe a seu *dever* o seu *querer fazer*, questionando o valor dos valores de seu tempo.

Nesse sentido, descrevemos o percurso percorrido pelo ator feminino, que cumpre vários papéis, o de sujeito ora pragmático, ora cognitivo, ora passional, na sua relação intersubjetiva com outros atores, observando ainda como algumas paixões - o ciúme, a cólera e a vingança - ocupam lugares essenciais no discurso. E para a análise desses percursos, utilizamos elementos teóricos referentes à Semiótica da ação, à Semiótica das paixões e ao diálogo intertextual.

Assim, o primeiro capítulo, denominado **O percurso gerativo de sentido: uma questão de níveis**, volta-se para uma incursão teórica sobre tal hipótese metodológica, concebida pela semiótica francesa acerca da construção da significação dos textos.

O segundo capítulo **A dimensão patêmica** versa sobre a teoria semiótica das paixões e diz respeito à transformação dos estados de alma dos sujeitos. Focalizamos alguns aspectos teóricos relativos às paixões do ciúme, da cólera e da vingança, na medida em que eles modulam os estados de alma dos sujeitos do texto scliariano.

O terceiro capítulo **O percurso do ator “mulher”: da submissão à liberdade** objetiva analisar o percurso do ator feminino, como sujeito do enunciado, na sua dimensão pragmática, cognitiva e figurativa.

No quarto capítulo, **As paixões em A mulher que escreveu a Bíblia**, buscamos analisar o estado patêmico do ator “mulher”, que vive fortes paixões como a raiva que a acompanha em alguns momentos de sua trajetória, e o ciúme que comunga com as mulheres do harém. O estado passional da vingança, vivenciado pelo ator “pastorzinho”, interessa-nos na medida em que influi no estado patêmico da mulher.

O quinto capítulo **Estratégias enunciativas em A mulher que escreveu a Bíblia** analisa a relação entre o texto de Sciar e o texto bíblico. Neste capítulo, procuramos ainda estabelecer as relações entre os atores da enunciação e do enunciado e desvelar efeitos de sentido criados pelas projeções enunciativas no texto.

Pretendemos assim, fazer um estudo das estratégias enunciativas utilizadas por Sciar na tessitura do texto, observando o diálogo que ele estabelece com o texto sagrado e analisar a construção do ator “mulher”, que viveu antes de Cristo e, por meio das performances que realiza e das paixões que manifesta, revela-se destemida, contestadora, e ao final, livre, projetando traços da mulher contemporânea na mulher de uma sociedade patriarcal, a qual não dava voz e vez ao sujeito feminino.

1. O PERCURSO GERATIVO DE SENTIDO: UMA QUESTÃO DE NÍVEIS

O objeto da semiótica é o sentido. Domínio infinitamente vasto, do qual se ocupa o conjunto das disciplinas que constituem as ciências humanas, da filosofia à lingüística, da antropologia à história, da psicologia à sociologia. (BERTRAND, 2003, p.11)

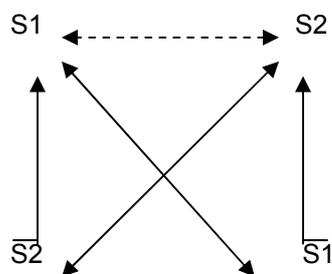
A Semiótica é uma teoria que se (pre)ocupa com o texto, procurando descrever e explicar o que ele diz e como faz para dizer o que diz, ou seja, os mecanismos e procedimentos que engendram os sentidos no texto. Conforme Bertrand (2003, p.11), para que isso ocorra, ela se interessa pelo “parecer do sentido”, que se apreende por meio das formas de linguagem e, mais concretamente, dos discursos que o manifestam, tornando-o comunicável e partilhável, ainda que parcialmente. A esse respeito, Fiorin (1999, p.1) observa que a Semiótica não se interessa pela verdade dos enunciados, mas por sua veridicção, isto é, “pelos efeitos de sentido de verdade com os quais um discurso se apresenta como verdadeiro, falso, mentiroso, etc”.

O discurso é entendido pela Semiótica como uma superposição de níveis de profundidade diferente que se articulam de acordo com o percurso gerativo de sentido, hipótese metodológica que se dispõe em diferentes patamares de profundidade, segundo estratos passíveis de se converterem uns nos outros, simulando a geração da significação dos textos. O analista pode “entrar no texto” e entender como seu objeto de estudo se estrutura a partir do plano de conteúdo, que se hierarquiza em três níveis: nível fundamental, nível narrativo e nível discursivo. Esse percurso vai do mais simples e abstrato (nível fundamental) até o mais complexo e concreto (nível discursivo), mas “é mais fácil examinar as estruturas fundamentais depois de apreendidas as organizações narrativas e discursivas do texto”, conforme Barros, (1990, p.77).

Vamos fazer uma rápida incursão pelos níveis do percurso, pois utilizamos muitos de seus conceitos na análise do texto de Scliar que constitui o nosso *corpus*.

1.1 NÍVEL FUNDAMENTAL

No nível fundamental, é preciso determinar as oposições semânticas que estão na base do texto, pois é a partir delas que se constrói a significação textual. Ele se subdivide, assim como os outros níveis em uma sintaxe e em uma semântica. “A semântica fundamental define-se por seu caráter abstrato e constitui, com a sintaxe fundamental, o ponto inicial da geração do discurso” (BARROS, 1988, p. 24). Uma categoria semântica fundamenta-se numa diferença, numa oposição, porém, para que dois termos possam ser apreendidos em conjunto, é necessário que tenham algo em comum, pois é por meio desse traço em comum, que se estabelece uma diferença. Contrapomos, por exemplo, masculinidade a feminilidade, pois ambas estão no domínio da sexualidade. Os conteúdos são representados por meio de um modelo lógico que é o quadrado semiótico. A categoria semântica ordena os diferentes conteúdos de um texto, os termos dessa categoria são determinados pela relação sensorial do ser vivo com os conteúdos e são caracterizados como positivos ou eufóricos e negativos ou disfóricos. O quadrado semiótico realiza a sintaxe das relações sistematizadas, podendo ser visualizadas ou representadas, traduzindo suas relações em oposições de contradição, contrariedade e complementaridade. Tais categorias são representadas por Greimas e Courtés (s.d, p. 365) da seguinte forma:



Onde: \longleftrightarrow : relação de contradição
 \dashrightarrow : relação de contrariedade
 \longrightarrow : relação de complementaridade

- $\overline{S1} - \overline{S2}$: eixo dos contrários
 $\overline{S2} - \overline{S1}$: eixo dos subcontrários
 $S1 - \overline{S1}$: esquema positivo
 $S2 - \overline{S2}$: esquema negativo
 $\overline{S1} - \overline{S2}$: dêixis positiva
 $\overline{S2} - \overline{S1}$: dêixis negativa (GREIMAS e COURTES,s.d , p. 365-356).

De acordo com Fiorin, (1990, p. 20), “A semântica e a sintaxe do nível fundamental representam a instância inicial do percurso gerativo e procuram explicar os níveis mais abstratos da produção, do funcionamento e da interpretação do discurso”.

A sintaxe do nível fundamental abrange a negação e a asserção. Na sucessividade de um texto, ocorrem essas duas operações, o que significa que, dada uma categoria tal que em “a” versus “b”, podem aparecer as seguintes relações: afirmação de “a”, negação de “a”, afirmação de “b” ou afirmação de “b”, negação de “b”, afirmação de “a”.

A categoria euforia/disforia do nível fundamental converte-se em traços modais que modificam as relações entre sujeito e objeto no nível narrativo. Assim, conforme Fiorin (2007, p. 4) um valor marcado euforicamente no nível fundamental converte-se, por exemplo, em objeto desejável no nível narrativo, enquanto um valor disfórico torna-se, por exemplo, um objeto temido no nível narrativo.

1.2 NÍVEL NARRATIVO

No nível narrativo, conforme Fiorin (1990, p 21), a análise descreve a estrutura da história contada, determina seus participantes e o papel que representam. O nível narrativo também é dotado de uma sintaxe e uma semântica. Entende-se por sintaxe narrativa o simulacro do fazer do homem, o sujeito, que transforma o mundo à procura dos valores investidos nos objetos. Nela há dois tipos de enunciados: os enunciados de estado, que estabelecem uma relação de junção (conjunção ou disjunção) entre um sujeito e um objeto. E os enunciados de fazer, os que mostram as transformações, que correspondem à passagem de um enunciado de estado a outro.

Sujeito e objeto são actantes sintáticos que participam da formulação do enunciado elementar e do programa narrativo. Já o programa narrativo, segundo Barros (1988, p. 31-33), constitui-se de um enunciado de fazer que rege um enunciado de estado. Ao integrar os estados de transformações, o programa narrativo, e não o enunciado, deve ser considerado a unidade operatória elementar da sintaxe narrativa.

São dois os tipos de programas narrativos, são duas espécies de narrativas mínimas: os de privação e os de liquidação de uma privação. Na privação, acontece um estado inicial conjunto e um estado final disjunto; na liquidação da privação, ocorre o contrário, ou seja, um estado inicial disjunto e um estado final conjunto.

Como os textos são narrativas complexas, em que uma série de enunciados de fazer (os programas narrativos) e de estado estão organizados hierarquicamente, estruturam-se numa seqüência canônica, composta por quatro fases que são: a manipulação, a competência, a performance e a sanção.

Na manipulação, um sujeito - o Destinador Manipulador - age sobre outro sujeito, para levá-lo a fazer alguma coisa, ou seja, um sujeito deve transmitir a outro um *querer e/ou um dever-fazer*.

Há quatro tipos de manipulação: a tentação, a intimidação, a sedução e a provocação. Na manipulação por tentação o destinador oferece valores positivos ao destinatário e leva-o a querer-fazer; por intimidação o destinador oferece valores negativos que levam o destinatário a dever-fazer; já na sedução, o destinador cria uma imagem positiva do destinatário e leva-o a querer-fazer, finalmente na manipulação por provocação o destinador cria uma imagem negativa do destinatário que o leva a dever-fazer.

Na competência, o sujeito que vai realizar a transformação central da narrativa é dotado de um *saber ou poder-fazer*.

A performance é a fase em que se dá a transformação central da narrativa (mudança de um estado a outro); o sujeito que opera a transformação e o que entra em conjunção com um objeto podem ser idênticos ou distintos.

Na sanção, ocorre a constatação de que a performance se realizou e há o reconhecimento do sujeito que operou a transformação, podendo ocorrer distribuição de prêmios ou castigos. Nessa fase, a narrativa pode pôr em ação um jogo de máscaras: segredos que serão desvelados, mentiras que serão reveladas, é

aqui que os falsos sujeitos são desmascarados e os verdadeiros, reconhecidos. Essas fases da seqüência canônica mantêm entre si uma relação de implicação recíproca, pois, para que um sujeito possa executar uma performance, é preciso que ele saiba e/ou possa fazê-la, isto é, seja competente para isso, e, ao mesmo tempo, queira e/ou deva fazê-la.

Tais fases podem aparecer de diferentes maneiras no texto, cabendo ao narrador dispô-las conforme a necessidade da reconstrução textual. Inúmeras possibilidades devem ser levadas em conta: certas fases podem ser pressupostas, certos textos dão mais ênfase a uma fase que a outras. Uma narrativa complexa é constituída de inúmeras seqüências que se articulam por parataxe (uma ao lado da outra) e ou por hipotaxe (uma subordinada à outra).

A semântica narrativa ocupa-se dos valores inscritos nos objetos e estes podem ser modais e de valor. Os primeiros são necessários para a obtenção dos segundos, que são o objetivo último da ação narrativa. Os objetos modais são o querer, o dever, o saber e o poder, elementos cuja aquisição é necessária para realizar a performance principal. Já os objetos de valor são aqueles com que se entra em conjunção ou disjunção na performance principal. O valor do nível narrativo é o significado que tem um objeto concreto para o sujeito que entra em conjunção com ele, e o objeto-valor é aquele cuja obtenção é o fim último de um sujeito.

É importante destacar que: “Se a relação do sujeito com o objeto lhe dá existência semiótica, o investimento de traços semânticos no objeto em junção com o sujeito, atribui-lhe existência semântica” (BARROS, 1988, p. 46).

A subdivisão dos valores narrativos em valores *descritivos* e valores *modais* (o saber, o poder, etc.) é dependente da conversão da categoria semântica. Os valores descritivos classificam-se em valores *objetivos* (aqueles que são consumíveis e armazenáveis) e em valores *subjetivos* (prazeres, estados de alma).

1.3 NÍVEL DISCURSIVO

No último nível, o das estruturas discursivas, predomina o maior grau de concretude (ou de maior complexidade) do texto.

De acordo com Fiorin (1990, p.29) esse nível produz variações de conteúdos narrativos invariantes. Os esquemas narrativos são assumidos pelo sujeito da enunciação que os converte em discurso.

No componente semântico do nível discursivo, as formas abstratas do nível narrativo são revestidas de figuras que lhe dão concretude, a semântica discursiva reveste o sujeito e concretiza as mudanças de estado do nível narrativo. Cabe-lhe examinar a disseminação dos temas no discurso, sob a forma de percursos, e o investimento figurativo dos recursos. “A tematização e a figurativização constituem os dois níveis de concretização do sentido”.(FIORIN, 1990, p. 64)

A sintaxe discursiva abrange dois aspectos que são o das projeções da instância da enunciação no enunciado e o das relações entre enunciador e enunciatário.

São duas faces da sintaxe discursiva que se confundem, pois as diferentes projeções da enunciação no enunciado (debreagem e embreagem)¹ visam a levar o enunciatário a aceitar o que está sendo comunicado. São suas funções explicar as relações do sujeito da enunciação com o discurso-enunciado e também as relações ‘argumentativas’ que se estabelecem entre enunciador e enunciatário.

Todos os textos tematizam o nível narrativo e depois o nível temático poderá ou não ser figurativizado. As oposições entre tema e figura remetem à oposição concreto/abstrato. É preciso saber que abstrato e concreto não são termos que se opõem de maneira absoluta, mas constituem um *continuum* que vai, gradativamente, do mais abstrato, ao concreto, conforme Fiorin (1990 p. 65).

Entende-se por figura um termo que remete a algo do mundo natural, todo conteúdo de qualquer língua natural que tem um correspondente perceptível no mundo natural.

Tema é um revestimento semântico de natureza conceitual, que não remete ao mundo natural. Portanto, os temas são dados que organizam, categorizam, ordenam os elementos do mundo natural como a vergonha, a elegância dentre outros. É definido por Greimas e Courtés (s.d, p.453) como “a disseminação, ao longo dos programas e percursos narrativos, dos valores já atualizados pela semântica narrativa”.

¹ Esses conceitos serão focalizados detalhadamente nas próximas páginas.

Assim, há dois tipos de textos: os figurativos e os temáticos, aqueles criam um efeito de realidade, construindo um simulacro da realidade, representando assim, o mundo; estes procuram explicar a realidade, classificam e ordenam a realidade significativa.

Os discursos figurativos têm função representativa e os temáticos, interpretativa. Fiorin (1990, p.65) ressalta que, quando tomamos um texto figurativo, precisamos descobrir o tema subjacente às figuras, pois para que estas tenham sentido precisam ser a concretização de um tema, que, por sua vez, é o revestimento de um esquema narrativo. Aqui o nível temático dá sentido ao figurativo e o nível narrativo ilumina o temático, ressalta-se que existe um texto temático, quando a tematização se manifesta sem a cobertura figurativa. Porém, não há texto figurativo que não tenha um nível temático precedente, pois o nível temático é a concretização do sentido anterior à figurativização. Assim, tematização e figurativização são dois níveis de concretização do sentido do texto.

Conclui-se que o nível temático dá sentido ao figurativo e este ilumina o temático, o tema é a constante e as figuras, as variáveis. É possível figurativizar os mesmos temas de uma outra maneira, mas pode ocorrer o contrário, as mesmas figuras podem manifestar vários temas, as figuras, nesse caso, são a constante e os temas as variáveis.

Conforme Fiorin (1990, p.69),

quando se fixa uma relação entre temas e figuras, há um processo de simbolização. Nele estabelece-se para uma dada figura, uma determinada interpretação temática. O símbolo pode então, ser definido como uma figura cuja interpretação temática seja fixa. [...] o símbolo é sempre um elemento concreto a veicular um conteúdo abstrato.

Em um texto o que interessa observar é o encadeamento de figuras e temas, é necessário que se apreendam, então, seus percursos figurativos e seus percursos temáticos, esses se relacionam ao encadeamento de temas e aqueles, a uma rede de figuras. Se são os temas os responsáveis pela emanação dos sentidos da figura, “ler um percurso figurativo é descobrir o tema que subjaz a ele” (FIORIN, 1990, p. 70).

Em um texto, podemos encontrar mais de um percurso figurativo que depende dos temas que são manifestados, por isso, os percursos podem confrontar-se, opor-se, etc.

Entendida como “a imitação do mundo pela disposição das formas numa superfície” (BERTRAND, 2003, p. 247), a figuratividade permite localizar no discurso efeitos de sentido particulares. Estes consistem em tornar sensível a realidade sensível, ou seja, quando a percepção do mundo exterior é feita articulando as propriedades sensíveis (os cinco sentidos: visão, audição, olfato, paladar e tato) e as propriedades discursivas.

É importante destacar o conceito de isotopia. Greimas e Courtés (s.d, p.246) a concebem como “a recorrência de categorias sêmicas, quer sejam estas temáticas ou figurativas”. Logo é um fenômeno que dá coerência semântica ao texto, possibilitando as diversas leituras que nele estão inscritas. Greimas e Courtés (s.d, p. 247), a esse respeito afirmam:

Do ponto de vista do enunciatário, a isotopia constitui um crivo de leitura que torna homogênea a superfície do texto, uma vez que ela permite elidir ambigüidades. Pode, entretanto, acontecer que a desambigüização se faça, por assim dizer, às avessas, por exemplo, no caso de uma leitura “intertextual” (M. Arrivé) em que um texto se encontra encaixado em um discurso mais amplo. Pode ocorrer, por outro lado, que diferentes leituras sejam possíveis, sem, contudo serem compatíveis entre si.

Já o conector de isotopia pode ser explicado como um termo polissêmico que, por possuir dois ou mais significados, possibilita a leitura em dois ou mais planos de significação do texto. A isotopia tem como horizonte o discurso e não a palavra em si, isolada.

Segundo Fiorin (1990, p. 86), em textos pluriisotópicos (os que apresentam mais de uma leitura temático-figurativa), para que nenhum plano de significação seja deixado de lado, a atenção deve estar centrada nos conectores e nos desencadeadores de isotopias para que assim se depreendam as diferentes isotopias que se superpõem nos textos.

Sabendo-se que metáfora e metonímia são procedimentos discursivos de produção de novos sentidos, o que se observa é uma outra possibilidade de leitura de um termo. Se houver uma intersecção de traços semânticos entre as possibilidades de leitura: há uma metáfora, constituirá uma metonímia, se houver entre elas, uma relação de inclusão.

Na semântica discursiva, consideram-se os procedimentos de combinação de figuras ou temas, com destaque para aspectos descritos ou

explicados, da realidade: a antítese (oposições figurativas ou temáticas, com algum traço em comum), o oxímoro (união de figuras ou temas contrários ou contraditórios numa mesma unidade de sentido) ou a prosopopéia (atribuição de função ou qualificação que tenha o traço humano, a um ator com traço não humano).

Dessa forma, as várias leituras de um texto não se fazem a partir do arbítrio do leitor, mas das virtualidades significativas nele inscritas. A produção de sentido é, pois, resultado não só de uma análise interna, que se fecha no texto, mas também de sua relação com o contexto sócio-histórico da leitura.

Um recurso semântico importante para a criação de efeitos de sentido em um texto é a ancoragem. Por meio dela, o discurso é atado a pessoas, espaços e datas que o receptor reconhece como “reais” e “existentes”. Aqui o que se procura é, cada vez mais, concretizarem-se os atores, os espaços e o tempo do discurso, preenchendo-os com traços sensoriais que os “iconizam”, os fazem “cópias da realidade”. Na verdade, fingem ser “cópias” da realidade, produzindo tal ilusão. Greimas e Courtés (s.d, p. 21) compreendem por ancoragem histórica,

a disposição do discurso, de um conjunto de índices espaço-temporais e, mais particularmente, de topônimos e de cronônimos que visam a constituir o simulacro de um referente externo e a produzir o efeito de sentido de “realidade”.

A ancoragem actancial, temporal e espacial e a delegação interna de voz são dois procedimentos de obtenção de ilusão de referente ou realidade. Esse efeito deve ser entendido também como efeito contrário, de irrealidade ou de ficção, de ilusão de que tudo é imaginação ou mesmo de que não existe o real, a não ser como criação do discurso.

Portanto, para a Semiótica, o exame das relações entre efeitos de sentido e mecanismos discursivos é uma das etapas da construção dos sentidos do texto, de seus fins e de suas “verdades”.

1.3.1 A enunciação

A enunciação pode ser definida como o ato de produção de discurso. É uma instância pressuposta pelo enunciado, que é o produto da enunciação. Assim, o

enunciador pode ou não reproduzir a enunciação no interior do enunciado. “Mesmo quando os elementos da enunciação não aparecerem no enunciado, a enunciação existe uma vez que nenhuma frase se enuncia sozinha”. (FIORIN, 1990, p. 39).

A enunciação é a instância de um eu-aqui-agora. O sujeito da enunciação é sempre um eu, que opera, ao realizar a produção discursiva, no espaço do aqui e no tempo do agora. Conforme Fiorin (1990, p.40), a sintaxe do discurso, ao estudar as marcas da enunciação no enunciado, analisa três procedimentos de discursivização: a actorialização, a espacialização e a temporalização, ou seja, a constituição das pessoas, do espaço e do tempo do discurso.

O enunciado é algo produzido para ser comunicado a alguém, e o sujeito do discurso se desdobra em enunciador e enunciatário. O enunciador realiza um fazer persuasivo, usando argumentos para que o enunciatário aceite o que ele diz, este, por sua vez, realiza um fazer interpretativo.

É tarefa da enunciação ser mediadora entre as estruturas narrativas e as estruturas discursivas. O sujeito da enunciação assume os esquemas narrativos, os converte em discurso e nele deixa marcas. Considerado como totalidade, como um todo de significação, o discurso é constituído pela enunciação. É definido por Greimas e Courtés (*apud* FIORIN, 2005, p.30) como um processo semiótico e, por conseguinte, engloba os fatos (relações, unidades, operações, etc.) situados no eixo sintagmático da linguagem.

Para Greimas e Courtés (1993, p. 148), o enunciado estabelece uma relação direta com a enunciação, e os semioticistas o definem como

o estado resultante da enunciação, independentemente de suas dimensões sintagmáticas (frase ou discurso); é toda grandeza dotada de sentido, pertencente à cadeia falada ou ao texto escrito, anteriormente a qualquer análise lingüística ou lógica. (GREIMAS e COURTÉS, s.d, p. 148)

São complexas as relações que se estabelecem entre enunciação e enunciado, enunciador e enunciatário, que tornam sutis e até mesmo requintadas as semelhanças e diferenças entre o primeiro e o segundo nível enunciativo.

O primeiro nível da enunciação é considerado por Greimas e Courtés (s.d, p.146) como “o da enunciação considerada como o quadro implícito e

logicamente pressuposto pela própria existência do enunciado”. Apresenta como actantes o enunciador e o enunciatário.

Greimas e Courtés (s.d, p. 150) definem enunciador como o destinador implícito da enunciação. Os semioticistas o distinguem do narrador que é o actante obtido por debreagem e instalado explicitamente no discurso. Por outro lado, “o enunciatário corresponderá ao destinatário implícito da enunciação, diferenciando-se, portanto, do narratário” (Greimas e Courtés, s.d, p. 150).

Para Greimas e Courtés (s.d, p. 150), por ser a leitura um ato de linguagem (um ato de significar), tal qual a produção do discurso, o enunciatário não é apenas destinatário da comunicação, mas também produtor do discurso, logo, o termo sujeito da enunciação, empregado como sinônimo de enunciador, cobre as duas posições actanciais de enunciador e enunciatário.

No interior do discurso-enunciado é que se apresenta o actante sujeito com múltiplos modos de presença, podendo ocupar várias posições. A seguir, apresentam-se essas posições, a partir da classificação dada a elas por Bertrand (2003 p. 57):

- Sujeito-pragmático: é o sujeito do fazer, que se constrói na ação.
- Sujeito cognitivo: é o sujeito do conhecimento, do saber cultural, e se instala como um observador de seu próprio fazer.
- Sujeito passional: é o sujeito do sentir e do ser, ele é sensível, experimenta dor, alegria, enfim, estados de alma.

A competência do sujeito da enunciação assim como sua performance refazem-se, em parte, a partir do discurso, pois o objeto fabricado traz sempre marcas de seu fabricante e de sua fabricação.

O sujeito enunciador é uma posição pura e simples, é a instância teórica de que nada se sabe no início e esse sujeito constrói, pouco a pouco, ao longo do discurso, sua espessura semântica.

Como um dos três procedimentos básicos de enunciação, a actorialização é constituída de operações combinadas que ocorrem nos componentes sintáxico e semântico do discurso. Os mecanismos da sintaxe discursiva — a embreagem e a debreagem — instalam a pessoa no enunciado, ela, tematizada e figurativizada, converte-se em ator do discurso.

O ator é definido por Greimas e Courtés (s.d., p.34) como “a reunião de pelo menos um papel actancial e no mínimo um papel temático”. O ator cumpre os

papéis actanciais na instância narrativa e os papéis temáticos no discurso. Bertrand (2003, p.416) observa que

uma vez definido o processo de actorialização por meio de critérios semióticos, o termo ator é, às vezes, utilizado para substituir o termo “personagem” marcado pela psicologia dos caracteres e cada discurso narrativo apresenta uma distribuição actorial peculiar.

O ator é uma figura que resulta da combinação de papéis actanciais da sintaxe narrativa com um recheio temático e/ou figurativo da semântica do discurso. Barros (1988, p.116) considera também que o sujeito, aquele que busca o saber na narrativa, que é determinado como um “ele” enuncivo pela sintaxe discursiva, converte-se em “ator”, graças ao papel temático desempenhado. Logo, o sujeito do plano narrativo será preenchido de sentido e será denominado ator no plano discursivo. Assim, quando não houver ator explícito, o texto será temático, portanto mais abstrato; havendo ator explícito, o texto será então figurativo, logo, mais concreto.

O mecanismo que consiste em separar por um lado as representações actanciais, espaciais e temporais do enunciado e, por outro, o sujeito, o lugar e o tempo da enunciação, é chamado pela Semiótica de *debreagem*. De acordo com Bertrand (2003 p. 90):

a *debreagem* é a condição primeira para que se manifeste o discurso sensato e partilhável: ela permite estabelecer, e assim objetivar, o universo do “ele” (para pessoa), o universo do “lá” (para o espaço) e o universo do “então” (para o tempo).

Através da *debreagem*, o sujeito enunciante cria objetos de sentido diferentes do que ele é fora da linguagem; projetando no enunciado um não-eu, na *debreagem* actancial, um não-aqui, na *debreagem* espacial e um não-agora, na *debreagem* temporal, separados do eu-aqui-agora, que fundamenta sua inerência a si mesmo.

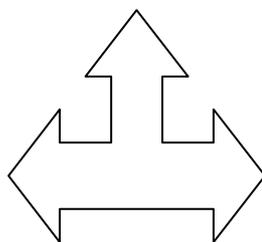
O sujeito da enunciação, que é o responsável pela produção do enunciado, fica sempre implícito e pressuposto, nunca se manifestando no interior do discurso enunciado. Por isso, nenhum “eu” encontrado no discurso pode ser considerado sujeito da enunciação, mas simulacros dela, são sujeitos de uma enunciação antiga e citada (enunciação enunciada ou relatada), observável em sua incompletude, em seus percursos e suas transformações.

A partir do sujeito da enunciação e produtor do enunciado, pode-se, no momento do ato de linguagem ou de seu simulacro no interior do discurso, projetar no discurso os actantes da enunciação e /ou os actantes do enunciado. Quando instalados os actantes da enunciação, ocorre a debreagem enunciativa em que se tem a forma discursiva da enunciação-enunciada ou relatada, que é o caso das narrativas em “eu” e dos diálogos.

Bertrand (2003, p. 90-93) afirma que, ao se instalarem os actantes do enunciado, opera-se a debreagem enunciativa, a forma discursiva do enunciado-enunciado ou objetivado, que ocorre nas narrações que apresentam quaisquer sujeitos, nos discursos objetivos.

A debreagem temporal é concebida por Greimas e Courtés (s.d, p.97) como um processo de projeção, no momento do ato de linguagem, fora da instância da enunciação, do termo *não-aqui-agora*, e que institui de um lado, por pressuposição, o tempo *agora* da enunciação e de outro a construção de um tempo “objetivo” (tempo do então). Esse tempo do então é considerado tempo zero, articulado a partir de categorias, como se exemplifica no esquema a seguir:

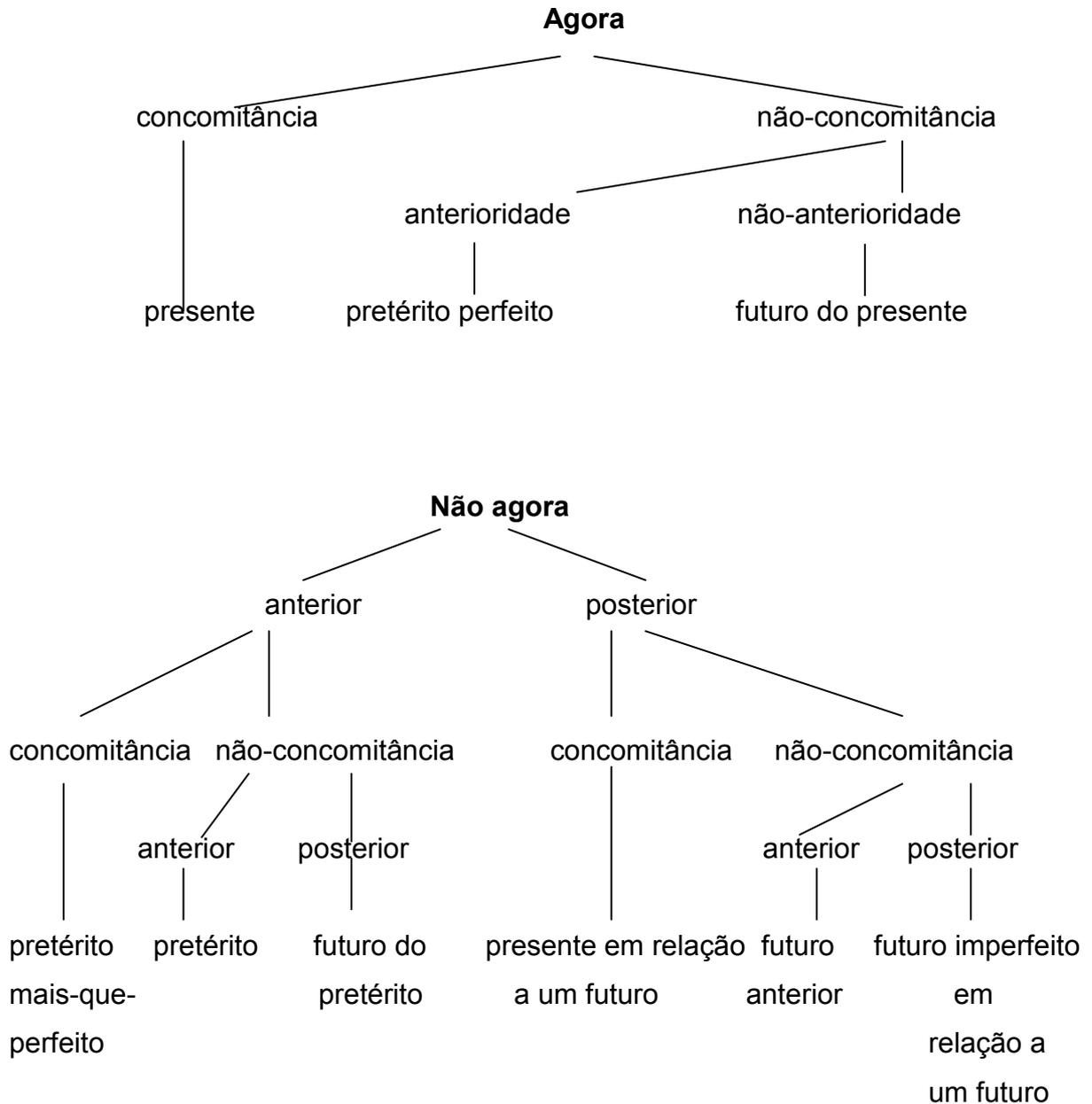
concomitância / não-concomitância



anterioridade não-anterioridade

Ele permite construir um modelo simples do tempo enuncivo, que permitirá localizar os diferentes programas narrativos do discurso. Assim, todos os tempos estão intrinsecamente relacionados à enunciação.

Fiorin (1990, p.42) apresenta um esquema básico das articulações temporais, a partir das quais, o narrador pode dispor os acontecimentos no texto: presentes, passados, passados em relação a um passado, etc. Abaixo, há a transcrição do referido esquema.



Segundo Fiorin (1990, p.42), esse esquema básico das articulações temporais não explica todos os valores de cada uma das formas verbais, porque a seleção dos chamados tempos verbais implica também valores aspectuais e modais.

Greimas e Courtés (s/d, p.98) afirmam que a debreagem espacial é como as debreagens actancial e temporal, um procedimento que tem por efeito expulsar da instância da enunciação o termo “não-aqui” da categoria espacial.

O espaço é reinventado cada vez que alguém toma a palavra, porque, em cada ato enunciativo, temos um espaço novo, ainda não habitado por ninguém, ele articula-se em torno das categorias interioridade versus exterioridade, fechamento versus abertura, fixidez versus mobilidade, que são homólogas à categoria feminilidade versus masculinidade (VERNANT, *apud* FIORIN, 2005, p. 259).

Vê-se que

o aqui é o fundamento das oposições espaciais da língua. Esse aqui, que se desloca ao longo do discurso, permanecendo sempre aqui, constitui os espaços do não-aqui. Chega-se, assim, à constatação de que o único espaço inerente à linguagem é o espaço axial do discurso, que é sempre implícito. Ele é que determina os outros. (FIORIN, 2005, p. 263)

Assim, narrar em primeira ou terceira pessoa é uma opção do enunciador, visando a transmitir efeitos de subjetividade ou de objetividade. Além das *debreagens* enunciativa e enunciva, o enunciador pode operar *debreagens* internas, que são as de segundo grau. Estas são responsáveis pela produção de simulacros de diálogos nos textos, estabelecendo interlocutores, ao dar voz a atores já inscritos no discurso.

Essa *debreagem* cria o discurso direto e um efeito de sentido de verdade, proporcionando ao enunciatário a ilusão de estar ouvindo o outro, ou seja, suas verdadeiras palavras. No discurso indireto não há *debreagem* interna, nele, ouve-se a palavra de outro pela voz do narrador, pretendendo apresentar uma análise do que o outro disse. Já no discurso indireto livre é a fala da personagem que invade a fala do narrador, ressoando nele, a fala dos dois. Fiorin (1990, p.48) afirma que “não se usam aleatoriamente esses diferentes tipos de discurso. Seu emprego faz parte da arquitetura do texto com vistas a produzir determinados efeitos de sentido”.

O conceito de *embreagem* é definido por Greimas e Courtés (s.d., p. 140) como “o efeito de retorno à enunciação, produzido pela suspensão da oposição entre certos termos da categoria da pessoa e/ou do espaço e/ou do tempo, bem como denegação da instância do enunciado”.

Observam também que, assim como a *debreagem*, a *embreagem* se decompõe em *embreagem* actancial, temporal e espacial, podendo ser vistos cada

um desses procedimentos separadamente, mas, muitas vezes, são reunidos e utilizados de modo concomitante, em sincretismo.

Essas categorias se definem por sua relação e por sua oposição às categorias debreadas, logo, “eu” só pode ser compreendido no horizonte do “ele”. A embreagem supõe então, a debreagem anterior à qual se acrescenta. Bertrand (2003) compara esse processo, ao de aquisição da linguagem pela criança, que inicia pelo universo do “ele”, pois as pessoas se dirigem a ela, sempre em terceira pessoa, assim, ela conhece inicialmente, um mundo objetivado, sem o “eu”, um mundo separado dela mesma. Somente mais tarde é que o “eu” aparecerá e será dominado. Essa antecendência do “ele” em relação ao “eu”, é fundamental, sendo característica primeira da linguagem humana, a possibilidade de usar ele, então e lá, de representar sujeitos e coisas sem relação com a situação de fala, com projeção objetivante. Acrescenta ainda que “uma embreagem total, sem debreagem anterior logicamente pressuposta, dificilmente poderá ser concebida”.

O importante no estudo dos mecanismos de projeções actanciais, temporais e espaciais são os efeitos de sentido que elas criam no interior do texto enunciado.

1.2 A INTERTEXTUALIDADE E A INTERDISCURSIVIDADE

Como o sujeito da enunciação dialoga com o discurso bíblico no texto que constitui nosso *corpus*, consideramos importante observar como alguns estudiosos de semiótica têm refletido a respeito dos conceitos de intertextualidade e de interdiscursividade.

Para a semiótica, segundo Barros (1988, p. 143), são dois os meios de acesso à instância da enunciação, o primeiro é pela determinação do enunciador e do enunciatário, por meio dos procedimentos narrativos e discursivos empregados na manipulação, assim como pela definição do sujeito que constrói o discurso, com base no objeto discurso produzido. O segundo, pela caracterização sócio-histórica do sujeito da enunciação, a partir de elementos externos ao texto, ou seja, a partir de relações intertextuais. Logo, é pela análise de outros textos que formam o contexto do discurso examinado que se alcançam os fatores sócio-históricos constitutivos da enunciação.

O termo “intertextualidade” foi cunhado por Julia Kristeva (1978, p.87) que afirma que qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é a absorção e transformação de um outro texto. É bom lembrar que antes de Kristeva, o filósofo da linguagem, russo Mikhail Bakhtin, definiu o conceito de dialogismo – trata-se do princípio de que todo enunciado lingüístico se fundamenta sobre um diálogo implícito com outros enunciados.

Segundo Discini (1995, p.6), atualmente não se vê o texto como fruto casual de uma intuição, e não se pode deixar que ele testemunhe por si mesmo a voz do outro que está na constituição de qualquer discurso, cabendo, portanto, ao analista identificar tais vozes. Assim sendo, a retomada da palavra do outro é que constitui qualquer discurso.

Fiorin (1994, p.29), em seu artigo “Polifonia Textual e Discursiva” observa a importância do conceito de dialogismo desenvolvido por Bakhtin: “Sua preocupação básica foi a de que o discurso não se constrói sobre o mesmo, mas se elabora em vista do outro. Em outras palavras, o outro perpassa, atravessa, condiciona o discurso do eu”. Segundo o mesmo autor, o conceito de intertextualidade é redutor, tendo em vista “a rica e multifacetada concepção do dialogismo em Bakhtin. O autor (1994, p.30), nesse mesmo texto, distingue o conceito de intertextualidade do conceito de interdiscursividade: “a intertextualidade é o processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo”. Por outro lado, o conceito de interdiscursividade é definido como “o processo em que se incorporam percursos temáticos e/ou figurativos, temas e/ou figuras de um discurso em outro” (FIORIN, 1994, p.32).

O autor observa ainda que “a interdiscursividade não implica a intertextualidade, embora o contrário seja verdadeiro, pois, ao se referir a um texto, o enunciador se refere, também, ao discurso que ele manifesta” (FIORIN, 1994, p.35). Assim, nota-se que a intertextualidade não é necessária para a constituição de um texto, entretanto, a interdiscursividade é inerente à constituição do discurso, que não é único e irrepetível, uma vez que ele discursa outros discursos, portanto, o discurso é social, visto como um lugar de trocas enunciativas.

Fiorin (1994, p.30) cita como processos de intertextualidade a citação, a alusão e a estilização. Explica que a citação “pode confirmar ou alterar o sentido do texto citado”, já a alusão ocorre quando não são citadas as palavras, mas

reproduzidas construções sintáticas em que certas figuras são substituídas por outras, mas o tema é único, a estilização é “a reprodução do conjunto dos procedimentos do discurso de outrem, isto é, do estilo de outrem”.

De acordo com Fiorin (1994 p.32), a citação ocorre quando “um discurso repete ‘idéias’, isto é, percursos temáticos e/ ou figurativos de outros” assim, todos os discursos que repetem os mesmos percursos temáticos ou figurativos, ou seja, os que mantêm uma relação contratual pertencem à mesma formação discursiva e “todo discurso define sua identidade em relação ao outro” (FIORIN, 1994, p. 33).

Assim, conclui que a intertextualidade não é necessária para a constituição de um texto, entretanto, a interdiscursividade é inerente à constituição do discurso e que este não é único e irrepetível, uma vez que ele discursa outros discursos, portanto, o discurso é social, visto como um lugar de trocas enunciativas.

Para Discini (1995, p.16) a intertextualidade é um processo metalingüístico em que se identificam marcas da enunciação nas marcas de resgate do texto-base, ou seja, não são desprovidas de uma intencionalidade as semelhanças e as diferenças que são tecidas na construção do significado intertextual. Desse trabalho com as semelhanças ou com as discrepâncias é que resultam a paródia e/ou a paráfrase.

De acordo com a estudiosa, a paródia é o resultado de um conflito ocorrido entre enunciação enunciada e enunciado enunciado, na medida em que o texto-base, implícito na enunciação, é rejeitado pelo enunciado da variante intertextual, em seu modo do ser e não do parecer da paródia. Tal conflito resolve-se na subversão do nível fundamental e narrativo do texto-base, subversão no nível discursivo, que destrói a enunciação do texto-base, organizando-se, no discurso, através da contraposição de isotopias, que gera o humor.

Por outro lado, a paráfrase, segundo a mesma autora, resulta de um acordo feito entre a enunciação enunciada e o enunciado enunciado, na medida em que o texto-base, implícito na enunciação, é assimilado pelo enunciado da variante intertextual. Esse acordo resolve-se na captação dos níveis fundamental, narrativo e discursivo do texto-base.

Discini (1995, p.30) observa ainda que, tanto na paródia como na paráfrase, há um núcleo figurativo, um núcleo temático e um núcleo narrativo, aos quais se acrescentam as variantes, sendo essa a condição para a construção do

sentido na intertextualidade. A esse núcleo comum, são agregadas as relações de contradição, contrariedade ou conformidade de figuras, bem como de valores, com os quais os sujeitos entram em junção (conjunção ou disjunção). Essas formas de relacionamento com textos pré-existentes, simultaneamente, denotam e conotam a absorção ou o repúdio de ideologias, que podem ser definidas como vozes sociais.

2. A DIMENSÃO PATÊMICA

As paixões aparecem no discurso como portadoras de efeitos de sentido muito particulares; ele exala como que um cheiro confuso, difícil de determinar. (GREIMAS E FONTANILLE, 1993, p.21)

A semiótica, ao estudar a dimensão patêmica do discurso, faz uma abordagem discursiva do fenômeno passional, diferente da abordagem psicológica. Assim, conforme Bertrand (2003, p.358), construir uma semântica passional dos discursos é “considerar a paixão enquanto efeito de sentido inscrito e codificado na linguagem e não no que ela afeta o ser efetivo dos sujeitos reais”. Segundo o semioticista francês, a linguagem contribui pelas configurações culturais que inscreve no discurso, para moldar nosso imaginário passional, valorizar determinada paixão e desvalorizar outra.

São duas as abordagens semióticas da problemática das paixões, segundo Bertrand (2003, p.358): uma presente na obra de A. J. Greimas e J. Fontanille, *Semiótica das paixões: dos estados de coisas aos estados de alma* (1993), faz emergir a dimensão passional, tomando de empréstimo os modelos da semiótica da ação, considerando, pois, a paixão em sua dimensão sintática. A outra abordagem, presente na obra de J.C. Coquet, *La quête du sens. Le langage em question* (1997), considera a dimensão passional a partir do estatuto particular do sujeito da paixão, oponível ao sujeito do julgamento.

A primeira abordagem busca depreender como o uso depositou na língua as configurações passionais e analisar seus efeitos de sentido, “desde a lexicalização das paixões e suas taxionomias culturais até a apreensão dos percursos passionais do sujeito e a enunciação passional do qual as obras literárias são o modelo” (BERTRAND, 2003, p.378).

Nesse sentido, o percurso passional dos sujeitos, conforme Bertrand (2003, p. 374) se desenvolve em um esquema semelhante ao esquema narrativo canônico: “ao percurso do ‘fazer’ do sujeito se junta, entrelaçando-se a ele, um

percurso do 'ser'. À uma semiótica do agir (a narratividade) se integra uma semiótica do sofrer (a dimensão passional)".

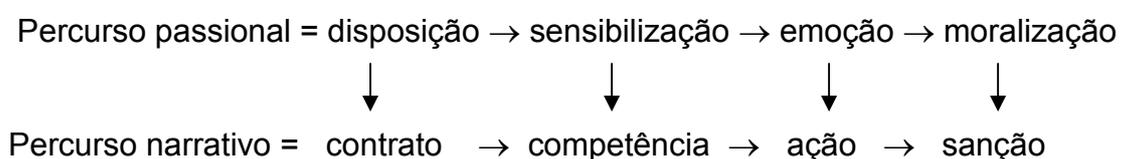
Barros (1998, p.61) observa, na esteira de Greimas, que "as paixões devem ser entendidas como efeitos de sentido de qualificações modais que modificam o sujeito de estado".

De acordo com Barros (1988, p.62), para entender as paixões é necessário recorrer às relações actanciais, aos programas e percursos narrativos, pois só assim podem ser determinados o sujeito que quer e o objeto de seu desejo, o sujeito em que o outro sujeito crê e o destinador a quem o sujeito passional quer fazer bem. As relações que se estabelecem entre os actantes são de duas formas: transitivas, que ligam o sujeito ao objeto, e as comunicativas que acontecem entre o destinador e destinatário, sendo portanto, o sujeito do estado, o lugar da confluência das duas relações. O sujeito do estado mantém laços afetivos com o destinador, que o torna sujeito, e com o objeto, a que se relaciona por conjunção ou disjunção.

O estudo das paixões vem, segundo Barros (1988, p.62), reabilitar o sujeito de estado que estivera esquecido por um tempo. A existência desse sujeito se dá a partir da modalização de seu ser. O sujeito segue um percurso ou uma sucessão de estados passionais que podem ser tensos-disfóricos ou relaxados-eufóricos.

Fiorin (2007, p.10-11) observa também, baseando-se em Greimas e Fontanille, que a questão modal do sujeito patêmico é que permite estudar textos narrativos fundados sobre um processo de construção ou de transformação do ser do sujeito e não apenas do seu fazer. O autor destaca que "As paixões são efeitos de sentido das compatibilidades e incompatibilidades das qualificações modais que modificam o sujeito de estado". Assim, elas manifestam-se comportamental e fisiologicamente.

Bertrand (2003, p. 374), citando Greimas e Fontanille em *Semiótica das paixões*, destaca o paralelismo que os semioticistas estabeleceram entre o esquema narrativo canônico e o esquema passional canônico, observando as correspondências entre as fases de um e outro:



As fases do percurso passional são assim explicadas por Bertrand (2003, p. 371-374):

1. Disposição: é o estado inicial em que ocorre a disposição do sujeito para acolher o efeito do sentido passional, indica o “caráter” do sujeito passional;
2. Sensibilização: a paixão torna-se o princípio regulador e predador de todo o universo do sentido.
3. Emoção: é a crise passional que prolonga e atualiza a sensibilização; é o momento da patemização em que se manifesta o discurso passional;
4. Moralização: é a fase final da seqüência canônica em que se sanciona todo o percurso. A estrutura passional é controlada por ela que constitui a regulação social determinante da medida, entre excesso e insuficiência, da circulação dos valores.

A seguir tratamos de algumas das paixões observadas no texto de Scliar, principalmente com base em verbetes da obra *Dictionnaire des Passions Littéraires* (2005)², de Elisabeth Rallo Ditché, Jacques Fontanille e Patrizia Lombardo. Além de demonstrar como as paixões vêm sendo estudadas atualmente pela teoria semiótica, preocupamo-nos em selecionar excertos dos verbetes que consideramos importantes para que observássemos como essas paixões se constroem literariamente na obra de Scliar.

2.1 A PAIXÃO DA CÓLERA

O semioticista Jacques Fontanille, no *Dictionnaire des Passions Littéraires* (2005, p. 61-63), dedica um verbete à paixão da cólera e observa que raramente ela se manifesta de forma isolada no texto literário. Comumente ela surge como conseqüência de outras paixões, como o ciúme e a avareza. Pode também aparecer como uma variante da violência, da força e do poder, o que ocorre

² A tradução para a língua portuguesa de trechos dessa obra que citamos no trabalho foi feita pela prof^a Msc.em Lingüística, Valeska Virgínia Soares Souza.

nos mitos e nas lendas, relacionando-se, pois com o sagrado, com a ordem do mundo social e cósmico.

Segundo o semiótico francês (2005, p. 61), a cólera, como ocorre com outras paixões, é objeto de avaliações, positivas ou negativas, que a convertem em comportamento moral. Na maioria dos casos a discussão se faz em torno da explosão final da cólera, sobre seus efeitos, sua oportunidade, sua estética. Seguindo o curso histórico e cultural das avaliações morais a que a cólera é submetida percebe-se a sua instabilidade; a cólera dos deuses é sempre justa e oportuna, a dos homens, segundo o caso, pode estar a serviço do justo, como a concebe Aristóteles, ou pode manifestar uma fraqueza de caráter, tal qual a julga Sêneca.

Assim, na discussão sobre o valor da cólera, consideram-se algumas etapas necessárias e pressupostas, que fazem parte de uma seqüência canônica. Tal seqüência constituirá a armação da definição da cólera como paixão.

Referindo-se à cólera, Fontanille (2005, p. 62) ressalta que Greimas e Lakoff³ fizeram estudos sobre ela, definindo-a como “um processo organizado, formando uma seqüência na qual todas as etapas são necessárias para a identificação da paixão” (2005, p.62).

A abordagem greimasiana segundo Fontanille, apresenta-se como um prolongamento da reflexão sobre as estruturas narrativas do discurso, enquanto que a abordagem de Lakoff é semântica, e se apresenta como uma aplicação a uma configuração particular do método cognitivo. Interessa a ambos, a definição e o funcionamento lingüísticos da cólera: para Greimas, a seqüência canônica é retirada da análise da definição lexical; para Lakoff, ela emerge das utilizações e das expressões que exprimem e desenvolvem as formas de cólera. Constatando que nem um dos dois estudiosos se interessa diretamente pelo funcionamento textual e pelo desdobramento discursivo da cólera, Fontanille menciona a seqüência canônica proposta por Greimas no artigo “De la colère” que faz parte da obra *Du Sens II*.

³ George Lakoff é um professor de Lingüística da universidade da Califórnia, em Berkeley. Foi um dos fundadores da Lingüística Gerativa dos anos 60 e da Lingüística Cognitiva nos anos 70. Como lingüista cognitivo, Lakoff pesquisou a natureza dos sistemas conceituais humanos, em temas como os conceitos de tempo, espaço, causalidade, emoções, moral, política, etc.(Wikipédia)

Espera fiduciária → frustração → descontentamento → agressividade

Explica que as setas são orientadas da esquerda para a direita, para indicar o sentido do desenvolvimento sintático, mas a seqüência pode apenas ser lida e justificada pela pressuposição, remontando o final em direção ao começo. De fato, a reconstrução da seqüência supõe de início a manifestação de um comportamento observável (uma atitude agressiva), que, para ser interpretada, deve resultar de um descontentamento relacionado a um motivo, aqui, a privação de algo que era esperado; essa espera frustrada por si só, pressupõe um certo estado de confiança (espera fiduciária) que é necessária para dar conta do “descontentamento”.

Fontanille (2005, p. 62) observa que em sua seqüência canônica inicial, Greimas sobrepõe a “espera” e a confiança, objetivando caracterizar um tipo de espera que não será apenas “temporal”, mas a fase da espera, mesmo fiduciária, não pode ser confundida com a preliminar da instalação da confiança. O semioticista francês, por outro lado, destaca as reflexões de Sêneca que insiste na determinação da cólera pela confiança que depositamos nos outros e nas coisas do mundo. O autor (2005, p. 62) julga necessário estabelecer uma seqüência canônica para a paixão da cólera, a qual complementa a de Greimas:

Confiança → espera → frustração → descontentamento → agressividade → explosão

Tal seqüência é, segundo Fontanille (2005, p.63), fundamentada em uma cadeia de razões: o sujeito explode em razão de sua agressividade; ele é agressivo em face de seu descontentamento; fica decepcionado em razão do que ele esperava e, enfim, esperava em razão do que lhe prometeram e do que o fizeram esperar. Essas razões só têm valor do ponto de vista interpretativo e pode-se discordar de que elas só se referem ao sujeito encolerizado. Explica essa discordância dizendo que “a força semiótica” dessa seqüência é tal que ela pode a todo o momento converter um comportamento mais ou menos violento em comportamento colérico: eu me esforço para realizar uma tarefa, (...) como não

consigo fazê-la, instala-se a irritação, exclamações de cólera.” (FONTANILLE, 2005, p.64).

Para o semiótico a seqüência canônica permite ainda compreender que a manifestação da cólera, o fracasso, a perda ou a decepção são vividos (e semiotizados) como uma ruptura de confiança, como a frustração de uma espera implícita, de modo que o responsável por ela fica indefinido. A seqüência da cólera enuncia a significação de um comportamento explosivo ou até inoportuno. Esta é a própria forma da seqüência de uma paixão que libera o sentido da emoção ou do comportamento pelos quais ela se manifesta.

De acordo com Fontanille (2005, p.64), pela observação de determinada emoção ou comportamento, pode-se decidir se ele exprime ou não a cólera. O primeiro critério que é fornecido pela seqüência é a existência de um anti-sujeito identificado ou inventado e projetado pela própria cólera. Para efetivação da estrutura actancial da cólera são precisos três papéis: “um sujeito, um objeto (esperado e/ou desejado) e um outro sujeito, que se revela como anti-sujeito”. Logo, cada uma das etapas da seqüência canônica enuncia uma das variedades de confrontos entre dois sujeitos. O autor assim explica cada uma das fases ou etapas da seqüência:

1. A confiança: consiste em uma relação entre pelo menos dois sujeitos, e pode ser formulada como um “crer” em alguém. Ela pode simplesmente afetar a representação de um estado ou acontecimento que irá ocorrer, modalizado por um “dever ser”.

2. A espera: parece se preocupar somente com a projeção temporal da relação entre o sujeito e esse estado ou acontecimento modalizado, e a capacidade do sujeito de suportar a demora da realização. Mas se assim fosse, ela não teria por conseqüência a cólera. A espera é também aquela da participação de outro sujeito: espera-se o acontecimento porque não se tem certeza plena de sua realização, e depende-se da intervenção de outro(s) sujeito(s). A espera guarda a memória da confiança que a funda.

3. A frustração: como momento passional, ela reatualiza a promessa de conjunção anterior, e a falta somente se prova nesse caso, sobre o fundo da confiança e da espera irrealizadas. Porém, nesse momento, o sujeito da cólera prova a privação, e, de fato, seu corpo sensível é tomado pela decepção. Do

ponto de vista semântico, conforme o semiótico (2005, p.64), a participação do corpo sensível distingue a frustração de todas as outras versões (falta, decepção, privação). Assim, pode-se dizer que essa fase da seqüência reativa o “querer” do sujeito.

4. O descontentamento: decepcionado pela frustração, o sujeito confronta o que ele esperava com o que obtém, e conclui por uma situação insatisfatória, por uma inadequação entre o “si” projetado e o “eu” atual. Conforme os autores (2005, p.64), no momento passional da cólera, o descontentamento é direcionado a outro alguém, que estava engajado, ou mesmo implicado nessa inadequação. Este “outro alguém” pode ser ele mesmo, em um outro papel actancial, um “si próprio” com o qual se contava para a realização da ação esperada. Assim, a confrontação entre os dois estados suscita uma tensão entre a percepção de cada um deles e, sobretudo, entre as duas instâncias modais do actante que são o sujeito do querer, de um lado (o si projetado), e o sujeito do saber (o eu atual), de outro. Um actante dividido entre duas modalizações que suportam estados contraditórios é um actante instável, inquieto, agitado e tal inquietação requer resolução. O que se espera é o retorno previsível, de um actante inteiro, indivisível, após a seqüência.

5. A agressividade: é direcionada a esse outro sujeito, o culpado, o traidor, aquele que não honrou sua promessa. Na sua ausência, a agressividade se voltará para o objeto, em direção à construção e ao dispositivo que se revelam menos confiáveis do que se esperava; no limite, ele visará à situação, ao próprio estado deceptivo, mas unicamente porque são as configurações concretas que encarnam a promessa e a confiança iniciais, e porque eles representam, de alguma forma, o engajamento negligenciado ou traído por outro por outro sujeito. Qualquer que seja o caso de figurativização, a agressividade pode ser descrita como um efeito da irrupção do anti-sujeito no campo da presença do sujeito. De alguma forma, a agressividade nos ensina que o actante da cólera revisou sua percepção do outro que ele identifica como um “anti-sujeito” potencial. Percepção aqui significa, conforme Fontanille (2005, p.64), uma forma mista de julgamento e sensibilidade, “de um lado, uma apreciação negativa do papel do outro, uma nova sensibilidade a sua presença hostil, nefasta e irritante”. A agressividade abre outro tipo de seqüência, uma seqüência de afronta em que o actante se prepara para o confronto, e sua eventual agitação manifesta então a emergência de um “poder fazer”.

6. A explosão: na última fase da seqüência canônica, o sujeito se encontra face a si mesmo e resolve brutalmente as tensões acumuladas, sem qualquer consideração em relação aos objetos perdidos, aos anti-sujeitos incriminados, ou aos danos causados; conforme Sêneca, a explosão da cólera somente resolve o mal-estar do sujeito.

Segundo Fontanille (2005, p.66), “a explosão reúne todas as identidades modais e afetivas que perpassam a seqüência, em uma manifestação única, sem detenção: a resolução das divisões internas, a tensão em direção a um reencontro que resulta de possíveis afrontas”.

Percebe-se ainda que cada uma dessas fases da seqüência canônica oferece uma nova perspectiva a respeito da relação entre os actantes, e notadamente um novo avatar da relação fiduciária: confiança e abandono de um para com o outro, desconfiança e acusação, e, para finalizar, questionamento da relação contratual. Cada um desses momentos passionais procura uma nova identidade modal e pode se desenvolver com propriedade particular as fases intermediárias em que a espera se desdobra em paciência ou impaciência; a frustração em aflição ou desejo insatisfeito; o descontentamento se desenvolve em ressentimento; a agressividade enfim, pode tomar a forma de ódio, a longo tempo, ou de vingança.

Ressalta-se ainda que esses diferentes momentos ou etapas passionais podem ser desenvolvidos por si mesmos, cada fase da seqüência canônica torna-se um ponto de bifurcação do processo passional; cada uma das fases pode garantir apenas que o processo resultará em uma cólera completa e as transições de uma fase para outra são asseguradas por uma seqüência de identidades modais que são o crer, o querer, o saber e o poder.

De acordo com o semioticista, a cólera aparece como um “ramo” passional e assim eles esquematizam o percurso da cólera e suas variações:

Rivalidade				Exigência
Confiança → Espera	→ Frustração →	Descontentamento	→ Agressividade →	Explosão
Impaciência	Angústia	Ressentimento		Ódio
Agitação	Desespero	Desrespeito		Vingança
Inquietude	Revolta			

2.2 A PAIXÃO DO CIÚME

Reconhecem Greimas e Fontanille (1993, p.215) que o desejo é a fonte do ciúme e que o ser humano, desde que esteja passionalmente ligado aos objetos, torna-se dependente deles. O ciumento aposta todo o seu ser - sintático e semântico – na junção com um objeto de valor exclusivo.

Quinet (2004, p.279) descreve que “no ciúme, o sujeito pensa ter o objeto que preencheria sua falta não fosse o temor de perdê-lo”. Portanto, o sujeito tem medo de perder o que tem, medo de perder o objeto do desejo para o outro, o semelhante. É um sinal de incompletude do sujeito que teme que o objeto lhe escape.

Klein (2006, p.212) explica, por sua vez, que “o ciúme é baseado na inveja, mas envolve uma relação com, pelo menos duas pessoas; diz respeito principalmente ao amor que o indivíduo sente como lhe sendo devido e que lhe foi tirado, ou está em perigo de sê-lo, por seu rival”.

O ciúme é uma paixão que, para se constituir, implica a presença dramática de base de três papéis: o sujeito enciumado, o objeto do ciúme e o sujeito rival. É composto de duas relações que, em seu funcionamento, apresentam-se sob dois regimes narrativos diferentes: de um lado, um regime contratual, que tem por base uma relação de confiança; de outro, um regime polêmico, já que a relação que se estabelece tem por base a rivalidade, sendo, portanto, marcado pela presença de desafios e de variações de confronto e conflito.

Portanto, quando Fontanille (2005,p.123) afirma ser o ciúme uma paixão infeliz, é porque o sujeito ciumento é um ser clivado já que não sabe a quem se dedicar; se ao objeto do amor, ou se ao rival. Isso equivale dizer que o ciumento é um sujeito solicitado por duas relações o que lhe impossibilita a exclusividade nas relações que são simultâneas.

Por implicar uma ameaça para o sujeito ciumento, a rivalidade pode ser descrita como amarga e dolorosa diante da possibilidade de perda do objeto para o rival, revelando a fragilidade da confiança que ele mantém com o objeto desejado.

Ambos, o ciumento e o rival passam pelo mesmo processo de já ter possuído o objeto anteriormente, de possuí-lo atualmente ou esperar possuí-lo no futuro, daí ser o ciúme:

um puro sofrimento retrospectivo, uma dor atual, ou um receio pelo futuro. Em cada perspectiva, o estatuto da representação da cena muda: evocação narrativa em um caso, ele torna-se pura presença em um outro e toma um caráter mais especulativo na última. (FONTANILLE, 2005, p.133)

Considerando, então, esse jogo de relações duais entre os três actantes, se ainda não houver ocorrido a junção entre o rival e o objeto, o sujeito ciumento poderá optar pelas seguintes estratégias para excluir o rival: ou vigiá-lo, para impedir que ele aja; ou frustrar suas abordagens; ou desviá-lo do objeto. Se já houver ocorrido a junção rival/objeto, o sujeito ciumento nada poderá fazer, a não ser vingar-se.

De acordo com Fontanille (2005, p.132), qualquer que seja a perspectiva adotada, a de apego ou de rivalidade, o processo do ciúme sempre leva à cena de conjunção entre rival e objeto, o que quer dizer a uma terceira perspectiva em que as duas faces do desejo do sujeito se reúnem em dor e em alegria, uma alegria representada, uma dor provada, mas esta distinção é frágil. Quando o ciumento é detentor do poder, este poder lhe permite colocar em cena a causa de seu próprio sentimento, o que não o impede de deixar-se surpreender pela alegria dos dois outros, no momento em que eles se encontram. Assim, a dor (do sujeito) é representada pelo encontro do rival e do objeto, e a alegria (do rival e do objeto) é provada (pelo sujeito). Essa combinação indissolúvel, ambivalente, entre a alegria e o sofrimento, entre colocar em cena e provar (entre a representação e a presentificação) é sem dúvida a chave da fascinação que exerce a cena proibida no ciúme. No caso do espetáculo presenciado pelo ciumento, este será excluído, não podendo figurar como ator na mesma cena. Porém, a conjunção presenciada, ficará sempre presente na sua imaginação.

Fontanille (2005, p. 123) observa ainda que para pôr fim à paixão do ciúme, há que ocorrer o desaparecimento de pelo menos um dos três papéis, traduzindo o desaparecimento de uma das duas relações: fim do desejo de ter ou fim do desejo de ser.

2.2.1 O Percurso passional do ciúme

Conforme Fontanille (2005, p. 138-143), o ciúme se desenvolve em uma dimensão sintáxica autônoma, que também se formaliza em um esquema passional canônico, composto das seguintes fases:

a) A constituição do sujeito apaixonado: um momento de vacilo em que a relação com o objeto é comprometida, onde a sombra de um rival potencial se forma. Uma presença afetiva se manifesta na intensidade e na extensão. É a fase em que se define essencialmente seu estilo rítmico, caracterizado pelo abalo e inquietude; a inquietude torna-se então o modo de existência dominante do ciúme, tomando ora a forma de sombra, ora a de receio, quando ele antecipa a perda do objeto, ora do desafio. A inquietude do ciumento é o núcleo gerador de todos os estados passionais que ele vai encontrar.

b) A disposição: nela, define-se a competência principal desse sujeito e se instala a suspeita e a competição aberta com o rival. Aqui, a suspeição é uma figura cognitiva que já engaja um percurso cognitivo de busca;

c) A patemização: é a fase principal da seqüência, o pivô passional propriamente dito, que vai modificar o estado afetivo do sujeito, a cena típica é aquela da exclusão, mas em uma repartição de papéis bem diferente daquela que ditava a exclusividade. Seja um domínio fechado, um dentro e um fora: a exclusividade coloca o sujeito e o objeto dentro, e o rival de fora; a cena da exclusão coloca o rival e o objeto dentro, e o sujeito enciumado de fora;

d) A emoção: é a manifestação pública do estado afetivo induzido, conduz ao corpo que sente, ou seja, há reações somáticas que o sujeito sofre, observáveis do exterior;

e) A moralização: o sujeito apaixonado restabelece o espaço social, as normas e os usos em curso.

2.2.2 A vingança

Conforme Ferreira (1986, p. 1778), a vingança é o ato ou efeito de vingar-se, tirar desforra; punição, castigo.

Patrizia Lombardo (2005, p.279) percorre o histórico da vingança e observa que na mitologia grega, os próprios deuses conheciam e praticavam a vingança, que parece ser uma paixão antiga, cujo valor foi posto em causa pelo Cristianismo. Para a autora, o perdão, conceito cristão fundamental, não poderia ser compreendido sem a vingança a que ele se opõe. Até mesmo o sistema de leis, nas nações e nos estados modernos, marcam a passagem da prática selvagem à organização da justiça, que é uma vingança sancionada socialmente, e não é mais uma paixão. Sua fúria, sua violência, sua duração são inegáveis. Percebe-se que a vingança não só nutriu grande parte da literatura ocidental, mas também nutre a existência de todos os dias, da vida familiar à vida profissional.

Lombardo (2005, p. 279) ressalta também que nada no humano é estranho à paixão da vingança, e é infinita a variedade de objetos sobre os quais ela pode se manifestar. Muitas são as referências literárias em que a paixão da vingança se concretiza, não somente na Antigüidade grega e latina - onde encontramos, por exemplo, a vingança divina e a vingança humana na *Ilíada* e *Odisséia* - mas também na literatura da Renascença, em particular no teatro elisabetano.

Lombardo (2005, p.280) afirma que na própria época da reflexão sobre o Estado moderno, a literatura traduz mais e mais a tensão entre o desejo brutal de vingança e o caráter desinteressado da justiça.

Citando Francis Bacon, Lombardo (2005, p. 280) observa que em sua obra *Ensaio Civil e Moral* (1597), o autor denomina essa paixão de “*wild justice* (justiça selvagem), e enfatiza seu caráter anti-social e auto-destruidor. Na sociedade humana, a vingança usurpa o papel da lei”.

Lombardo (2005, p. 280) também se refere à obra *The Theory of the Moral Sentiments*, de Adam Smith, filósofo do Século XVIII, em que ele observa os motivos que levam os homens a vingar-se:

o ressentimento e o desejo de punir uma ofensa, ou o que é considerado como tal. A vingança, então, não pode ser entendida sem a gratidão, o outro sentimento que está relacionado ao que sentimos diante da ação de outro. As duas paixões opostas têm a mesma origem, e, por assim dizer, a mesma rapidez emotiva, porque uma ação que nos parece ser digna de mérito evoca imediatamente a nossa sensação de gratidão, bem como a ação que nos traz danos evoca imediatamente o desejo de infligir o mal ao outro. (LOMBARDO, 2005, p.280)

Como pudemos perceber, Patrizia Lombardo não tece um percurso canônico da paixão da vingança no *Dictionnaire des passions littéraires*, mas se limita a empreender um histórico de tal paixão.

3. O PERCURSO DO ATOR “MULHER”: DA SUBMISSÃO À LIBERDADE

Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades. Muda-se o ser, muda-se a confiança. Todo o mundo é composto de mudança, tomando sempre novas qualidades. (Camões, 1982, p. 199)

3.1 A FEIA: O AUTO-RETRATO DA MULHER COMO SUJEITO OBSERVADOR

O romance *A mulher que escreveu a Bíblia* conta a história de uma mulher que se submete a uma terapia de vidas passadas e descobre que há três mil anos foi ela quem escreveu a primeira versão da Bíblia. Para a descrição do ator feminino, analisaremos primeiramente cenas do texto em que se manifesta a dimensão pragmática da narrativa, por meio da observação do percurso da “mulher” que cumpre vários papéis actanciais e temáticos, transformando-se ao longo da história. Convém lembrar, de acordo com Bertrand (2003, p.183), que tais papéis não são fixos, mas variam conforme o progresso narrativo.

Neste primeiro tópico, no entanto, procuramos seguir a atividade perceptiva da mulher que compõe, no início da história, seu auto-retrato. Devemos lembrar, conforme Bertrand (2003, p. 115) que o ponto de vista é determinado pela disposição dos elementos da descrição. Assim, buscamos observar a relação entre os elementos de representação e os elementos de apreciação que imprimem ao texto - de início predominantemente descritivo - uma direção argumentativa.

Como narrador, o enunciador projeta a mulher no tempo presente, por meio de uma debreagem enunciativa da enunciação⁴, recurso que confere ao texto a impressão de subjetividade. Dirigindo-se ao narratário-leitor, ela faz referência à história que vai relatar, como se nota nas figuras que destacamos no excerto a seguir: “A feiúra é fundamental, ao menos para o entendimento *desta história. É feia, esta que vos fala*” (SCLIAR,2006, p.19) (grifos nossos).

⁴ Conforme Fiorin (2005, p. 303), na enunciação enunciada, o narrador é sempre um “eu” e a pessoa a quem ele se dirige é um “tu”, o espaço é um “aqui” e o tempo é um “agora”.

Segundo Fiorin (2005, p. 266), os dêiticos “desta” e “esta”, como demonstrativos, marcam no texto, o espaço da cena enunciativa, indicando a designação de um ser singular, o eu da enunciação. Observa-se, portanto, que a mulher tem por papel actancial relatar sua própria história. Cerimoniosamente dirigindo-se ao narratário “vos”, a mulher apresenta-se, referindo-se à feiúra que a caracteriza: “Muito feia. Feia *contida* ou feia *furiosa*, feia *vergonhosa* ou feia *assumida*, feia *modesta* ou feia *orgulhosa*, feia *triste* ou feia *alegre*, feia *frustrada* ou feia *satisfeita* – feia, sempre feia” (SCLIAR, 2006, p.19) (grifos nossos).

Responsável pela concretização da isotopia temática da feiúra, temos, no enunciado citado, a reiteração da figura “feia” que aparece antecedida pelos advérbios “muito” e “sempre”, os quais revelam respectivamente a intensidade e a extensão no tempo do estado de feiúra da mulher. O tema da “feiúra” será, pois, recorrente no texto e manifesta-se na percepção do ator “mulher” a respeito dessa sua condição física.

Entre o início e o final desse enunciado, o sujeito feminino, narrador do texto, joga com a figura lexemática da antítese que tem por função antecipar a variação de estados de alma da mulher ao longo da narrativa: *contida* vs. *furiosa*, *envergonhada* vs. *assumida*, *modesta* vs. *orgulhosa*, *triste* vs. *alegre*, *frustrada* vs. *satisfeita*. Esse jogo tem, pois, a função de antecipar, no início do relato, a constituição do sujeito como um ser multifacetado que tem a consciência de que a heterogeneidade de seus estados de alma se revelarão sempre por meio de uma fisionomia feia ao longo de seu percurso existencial.

A mulher prossegue seu relato, remontando ao tempo do enunciado, o tempo remoto da infância quando seu estado físico de feiúra era apenas uma suspeita, porque sabia-se diferente das outras crianças:

Desde a infância eu suspeitava disso, de que era feia. As outras meninas da aldeia, bonitas em geral, relutavam em brincar comigo: quando eu aparecia, davam um jeito de escapulir, rindo à socapa. Ora, eu não era aleijada, nem estúpida: por que fugiam? Era algo que viam em mim, e de que não falavam. (SCLIAR, 2006, p. 19)

A descoberta de sua condição de feia só se efetiva, porém, aos dezoito anos, e o objeto responsável por essa constatação é um espelho que era visto pelo pai como “coisa dos demônios”, pois dizia que por trás de cada espelho estaria o

Mal, “pronto a usar a vaidade para atrair as pessoas ao pecado” (SCLIAR, 2006, p. 20).

3.1.1 A figura do espelho e a performance cognitiva da mulher

Transgredindo as normas impostas pelo pai, sua irmã adquire um espelho, objeto que lhe servira como sustentáculo à sua vaidade e, por meio dele, admirava a sua beleza: “extasiada, e com razão: era linda, ela. Tão linda quanto eu era feia” (SCLIAR, 2006, p. 21).

No relato da mulher, percebe-se que sua irmã era linda, mas imprudente e esquecera a porta aberta. E então se inicia o percurso para aquisição do espelho, por parte da mulher: a irmã tenta escondê-lo e, como não consegue, tenta dissuadi-la para não querê-lo, pois sabia que ela iria decepcionar-se quando se visse e, em pânico, tenta fugir, mas ela vai ao seu encalço, derrubando-a. Lutam. A “mulher” domina a irmã, arrebatando-lhe o espelho da mão, e apodera-se dele.

Embora a mulher fosse feia, era forte fisicamente e dotada de um grande poder dominador. A irmã, mesmo utilizando-se de vários argumentos, não consegue convencê-la a devolvê-lo, nem tampouco dominá-la. Percebe-se assim, que a mulher além de forte, era decidida e perseverante.

Tentando manipulá-la por intimidação, a irmã procura convencer a mulher, alegando que o objeto-valor “espelho”, é maldito, negativo: “me enfeitiçou, vai te enfeitiçar também” e acrescenta “nosso pai tinha razão em proibir essa coisa do demônio” (SCLIAR, 2006, p. 21).

Prosseguindo com a tentativa de manipulação, recorre à religiosidade cristã e tenta valer-se de um dos pecados capitais para dissuadir a irmã. Assim, argumenta “isso é vaidade, é abominação, eu já pequei, não peques tu também” (SCLIAR, 2006, p. 21).

No entanto, a mulher, sentindo-se fortemente atraída pelo objeto, reconhece que “tendo visto o espelho, não recuaria por nada neste mundo” (SCLIAR, 2006, p. 21). Percebe-se que a mulher sabia que a verdade lhe seria revelada pelo objeto mágico: “Era uma tentação irresistível, a vertigem do abismo, por assim dizer. Pois que me tragasse, aquele abismo, a mim pouco importava: em busca da verdade, de bom grado me precipitaria ” (SCLIAR, 2006, p. 21).

O espelho é caracterizado metaforicamente pela mulher como “vertigem do abismo”, o que reitera a suspeita que ela tinha de que ele poderia transmitir-lhe uma imagem disfórica, mas ela com isso não se importava, pois desconfiava que ele pudesse levá-la à descoberta de sua verdadeira imagem.

Para a irmã, o espelho constituía-se como valor positivo – objeto de prazer – porque ele confirmava sua beleza; o contemplar-se, perpetuava sua vaidade, já para a feia, o sujeito narrador, a sua obtenção, num primeiro momento, correspondeu a uma triste revelação:

Não era dos melhores espelhos, aquele: um simples disco de bronze polido, de qualidade duvidosa. Mas fazia o que todos os espelhos têm de fazer, para felicidade ou desgraça de quem neles se mira: mostrava um rosto. Meu rosto. Eu não podia acreditar no que estava vendo. Meu Deus, sou essa aí?
(SCLIAR, 2006, p. 22)

Ao cumprir seu papel de revelador da verdade à mulher, o espelho pode ser visto como aquele que a dota de competência cognitiva, levando-a à passagem do não saber para o saber sobre seu estado de feiúra. Proporciona, então, à mulher, já de posse dele, a possibilidade de se descobrir, de tomar consciência de sua verdadeira face.

De acordo com Bosi (1999 p. 99), o “ espelho é um símbolo do duplo”: – duplicidade da figura humana porque a “mulher” se descobre uma outra mulher quando vê, no espelho, a sua imagem refletida, imagem que lhe era totalmente desconhecida.

E ela, ao se tornar sujeito cognitivo, descreve sua feiúra metonimicamente, de início focalizando o todo da face:

Não havia nenhuma simetria naquela face, nem mesmo a terrível simetria do focinho do tigre; eu buscava em vão alguma harmonia. Não era a grande harmonia das esferas que eu pretendia, um pequeno estro harmônico já me seria suficiente, mas nem isso eu obtinha, porque havia um conflito naquele rosto, a boca destoando do nariz, as orelhas destoando entre si. (SCLIAR, 2006, p.22)

A partir daí, o olhar da mulher caminha pelas partes e confirma a ausência de harmonia em sua face, o que ela antecipa com a figura do conflito: “havia um conflito naquele rosto”. Assim, não havia simetria em sua imagem, como pode ser comprovado pelas figuras “boca destoando do nariz, as orelhas

destoando entre si”. Mas são os olhos a figura que mais concretiza essa desarmonia:

E os olhos, que poderiam salvar tudo, eram estrábicos, um deles mirando, *desconsolado*, o espelho, o outro com o olhar perdido, fitando desamparado o infinito, talvez para não enxergar a cruel imagem (SCLIAR, 2006 p. 22-23) (grifo nosso).

A figura dos olhos estrábicos remete aos estados de alma da mulher, deixando entrever emoções para as quais não encontra alento, um deles revela-nos seu desconsolo perante o que vê. Já o outro revela seu estado de desamparo, pois a imagem que o espelho refletia de seu próprio rosto era-lhe por demais cruel.

A mulher, como um sujeito cognitivo-passional, debruça-se cada vez mais na análise da própria imagem. E chega até o limite máximo, representado pelo “descer até o fundo do melancólico poço”. Melancólico, conforme Ferreira (1986, p. 1114), é definido como tristonho, desgostoso e deprimido. Assim, a figura do “melancólico poço”, nada mais é que a metáfora para o que descobre de mais feio, mais cruel e doloroso em sua imagem: os “sinais”. “Verrugas às pencas”, “um despropósito”, “um surto inflacionário”. “Pela vaidade, poderiam se constituir no objeto de um tratado de dermatologia. Havia-os de variado tamanho e matiz” (SCLIAR, 2006 p. 23).

Ironicamente ela avalia tais sinais quando os caracteriza como “um surto inflacionário”, ou seja, algo que não é possível ou difícil de ser controlado, tamanha era a sua profusão. No mundo onde a aparência é fundamental, constituir-se-iam num “objeto de um tratado de dermatologia”, algo novo que poderia ser motivo de estudo para um especialista em pele.

E, atingindo o ponto máximo da construção da imagem da feiúra, num processo gradativo, a mulher, como sujeito narrador, focaliza a figura de um sinal que se destacava saliente e abandonado no meio de tantos outros: “um deles me incomodava particularmente; de tão protuso era quase sésil, balançando desamparado no ar” (SCLIAR, 2006 p. 23). A esse sinal parece ter sido dada a condição dupla de singularidade e solidão, que somada ao desamparo no ar poderia, por oposição básica, implícita na própria figura, sugerir o cair em terra. Por isso, completa a imagem, concretizando-a por meio do interdiscurso bíblico: utiliza a

parábola do semeador, comparando aquele sinal que era “quase sésil” com as sementes lançadas pelo semeador. Conforme o lugar em que caíssem, teriam um destino. E o principal deles, era cair em terra fértil, porque produziriam bons frutos. Essa alusão tem aqui, valor parodístico negativo: daquele sinal nasceriam outros sinais que transformariam aquele rosto em “estranha árvore de galhos secos e retorcidos” o que só viria a ampliar a sua fealdade.

Para completar a figurativização dessa imagem dos sinais, ela mais uma vez, utiliza a ironia, ao atribuir a essa nova árvore a alcunha de “árvore da feia” da qual não poderia se queixar, pela condição de existência; no entanto, silenciosamente, sem que ninguém visse, poderia dela se livrar, abatendo-a “na calada da noite”.

Portanto, se “caísse entre pedras”, “na areia do deserto”, “na cratera de um vulcão”, ao contrário da parábola bíblica, seria para a mulher, motivo de alegria porque não germinaria: “fenecendo eu só me alegraria”.

Completando o percurso temático da feiúra, ela descreve-a com um resumo de traços, enumerado, revelador do sujeito cognitivo que constrói sua própria imagem: “resumindo, era isso o que eu via: a) assimetria flagrante; b) carência de harmonia; c) estrabismo (ainda que moderado); d) excesso de sinais” (SCLIAR, 2006, p. 23).

Para completar esse quadro que compõe a isotopia da feiúra, arremata-o com a moldura dos cabelos, sobre a qual sarcasticamente afirma:

Falta dizer que o conjunto era emoldurado (emoldurado! Essa é boa, emoldurado! Emoldurado como um lindo quadro é emoldurado! Emoldurado!) por uns secos e opacos cabelos, capazes de humilhar qualquer cabeleireiro.(SCLIAR, 2006 p.23)

E para finalizar a construção da isotopia, a mulher estabelece a analogia de sua face com “uma paisagem estranha, atormentada, na qual os acidentes (acidentes: muito apropriado, o termo) geográficos, não guardavam a menor relação entre si” (SCLIAR, 2006, p. 24). Usando seu conhecimento geográfico, a mulher, simulacro do enunciador, recorre a figuras, que metaforicamente atribuem à sua imagem uma condição de promontório ou mesmo rocha vulcânica, porque em sua face havia ocorrido “uma catástrofe”, um cataclisma que, seguramente, como ela relata, antecederia de muito o seu nascimento. Assim,

ela observa que o que estava vendo era a “feiúra arcaica, a feiúra ancestral, uma feiúra consolidada pelos anos, pelos milênios, talvez” (SCLIAR,2006, p. 24).Portanto, por meio do exagero, da hipérbole, ela percebe em sua feiúra, a junção da feiúra de todos os antepassados, em toda a feiúra que a precedera e que nela eclodira.

Percebe-se, pois, que a mulher, ao descobrir seu perfil físico disfórico, no início da história, vai ter que construir um percurso difícil para se auto-afirmar e ser reconhecida, tendo em vista a sociedade patriarcal⁵ em que se inseria.

3.2 A MULHER: UM SUJEITO MANIPULADOR

Na situação inicial da história, portanto, a mulher, inserida numa sociedade patriarcal, filha de um pastor de cabras do deserto, chefe da aldeia em que moravam, é dotada de um papel temático comum às mulheres da época: o de mulher submissa, subserviente. Acata, por exemplo, as ordens do pai na cena do julgamento, condenação e apedrejamento de um pastorzinho por quem era apaixonada e que havia desvirginado sua irmã, com seu consentimento:

amarrado a uma estaca, o rapaz era o fácil alvo dos calhaus que os homens da aldeia, arremessavam com fúria. *Eu olhava sem poder fazer nada*, amparando minha pobre irmã que, aterrorizada não sabia o que fazer. (SCLIAR, 2006, p. 36) (grifos nossos)

Posteriormente, ao descobrir que vai ser levada a Jerusalém por um emissário do rei Salomão para ser uma de suas setecentas esposas, ela manifesta sua incompetência, por não ser detentora do objeto modal *poder*, ou seja, escolher seu destino. Aqui a mulher revela esse traço de submissão e o texto possibilita-nos perceber um conflito de modalidades: ela *não quer* ser levada, mas *não pode reagir* e implorar ao pai para ficar junto aos seus:

Se pudesse, me agarraria a ele em prantos e implorando, não deixes que me levem, por favor, quero ficar aqui contigo, com a mamãe, com minhas irmãzinhas. Mas eu *não podia fazer isso*. (...) afinal, era meu pai. (SCLIAR, 2006, p. 47) (grifos nossos)

⁵ No Patriarcalismo é conveniente que o primogênito seja um varão, cabendo à mulher, a posição de obediência, subserviência. Regime social em que o pai exerce autoridade preponderante (FERREIRA, 1986, p.1282).

Assim, escolhida pelo rei Salomão para ser uma de suas esposas, por ser a primogênita, revela que deveria acatar a decisão do rei e do pai, sem direito à contestação:

Claro que, *como pai, poderia determinar que eu me submetesse à sua vontade, tornando-me esposa do rei. Mas esperava que eu concordasse ou que, pelo menos, não criasse caso, o que seria muito desagradável e exigiria dele uma providência enérgica, talvez violenta.* (SCLIAR, 2006, p. 47) (grifos nossos)

Ao chegar ao reino de Salomão e deparar-se com a beleza do rei, a mulher passa a tê-lo como objeto de desejo e, para conquistá-lo, se por um lado tem a sabedoria como sua adjuvante, por outro lado, tem como oponente a feiúra. Vejamos a reação dele ao ver o rosto da mulher:

Num gesto brusco, arranquei o véu e expus minha cara. *Estremeceu.* Como o sacerdote que antes me examinara: *estremeceu de espanto – de espanto, de horror, de tudo.* Não conseguiu se controlar – a *expressão de seu rosto traduzia claramente o que estava pensando, a mesma coisa que todos ali pensavam: Deus, o que é isso aí, o que é essa cara, essa mulher não pode ter sido destinada ao harém real, deve ter havido algum engano.* (SCLIAR, 2006, p. 67) (grifos nossos)

Carregando o trunfo da sabedoria e tendo consciência de que poderia usar essa competência a seu favor, ela trama a forma de conquistar o rei, que passou a ignorá-la como mulher.

O mundo é dos que *competem*, eu me dizia, quem menos corre voa, e *eu não vou ficar aqui esperando que aquele rei se disponha a me dar o favor de sua atenção.* Por idealismo ou por qualquer outra razão, *eu tinha de partir para a briga.* (SCLIAR, 2006, p.88) (grifos nossos)

Para a realização do programa narrativo de conquista do objeto-valor “rei Salomão”, ela aguarda o momento psicológico adequado para organizar uma rebelião das mulheres do harém, explorando, para atingir seus objetivos, a submissão e a opressão a que elas eram submetidas:

Duas semanas se passaram sem que o rei chamasse alguma mulher o que era raro. A inquietude apossou-se do harém. Antes que os boatos começassem a circular, disseminei – com a ajuda das escravas (até a de língua cortada entrou na dança; era muito boa em mímica) – minha própria versão: o rei teria afirmado na corte estar farto das mulheres do harém, umas incompetentes, de limitadíssimo repertório sexual. Estaria pensando em criar um novo harém, quem sabe em local distante, num paraíso fiscal, por exemplo, o que lhe facilitaria a remessa de dinheiro. (SCLIAR, 2006, p. 88-89)

Dessa forma, utilizando a manipulação por provocação, a mulher cria em sua versão para o desinteresse do rei, uma imagem negativa que ele teria das mulheres, levando-as, pois, a se sentirem instadas a dever-fazer, rebelar-se contra Salomão, exigindo igualdade de direitos. Assim, como castigo ao rei, por sugestão dela, as mulheres exigiram que ele recebesse primeiramente em seus aposentos, a feia. Nesse momento de glória, em que ela comanda o movimento de insurreição e é aplaudida pelas mulheres, sente-se bela, beleza essa emanada do poder:

E o que se via era uma mulher *de pé sobre uma mureta, punho erguido no ar*, cabelos em desalinho, rosto – belo rosto, sim, belo, muito belo, de uma beleza diferente, mas indiscutivelmente belo - *rosto resplandecente...* Ah, se aquele momento se *eternizasse*, se aquela beleza *permanecesse para sempre...* (SCLIAR, 2006, p.91) (grifos nossos)

Segundo Fiorin (2005, p.272-280), as preposições expressam espacialidade e aspectualização do espaço quando o ponto de referência estiver explicitado, se estiver implícito, usa-se o advérbio. O autor ainda observa que as posições são manifestadas a partir da visão de um sujeito observador. Nesse caso, convém verificar que a mulher se coloca *de pé, sobre a mureta*, o que lhe possibilita uma visão de orientação vertical superativa em relação a um ponto de referência elevado, neste caso, a mureta. Também observamos que a preposição “para” une-se ao advérbio “sempre” para intensificar a duração daquele momento de glória em que ela se sente bela e o qual quisera que fosse perene.

Não bastou à mulher ficar sobre o muro; ela ficou de pé, o que eleva a sua posição em um ângulo superior, enquanto observador. Por outro lado, a figura do punho erguido no ar remete ao tema da valentia, da coragem do sujeito feminino, que se posta desse modo como uma forma estratégica para incitar e mobilizar a platéia (as mulheres do harém) a se engajar na luta pela igualdade de direitos femininos.

Assim, a mulher, antes simplesmente uma das esposas abandonadas por Salomão, assume a posição de líder entre as mulheres do harém que passam a acatar as decisões tomadas por ela (de não serem mais objetos sexuais, submissas, oprimidas), como veremos posteriormente.

Para a conquista de seu objeto-valor, ela obteve sucesso no programa narrativo de manipulação das mulheres. Com o objetivo de convencê-las, usou uma estratégia em que revelou sua astúcia: se o rei recebesse primeiramente a feia, não teria desculpas para não receber nenhuma das outras. Assim, manipula as mulheres por tentação, já que, para levá-las a aceitarem que ela fosse a primeira a ser recebida, propõe-lhes uma recompensa, insinuando que posteriormente ele certamente receberia as outras.

A mulher enfrenta Salomão, exigindo, para descer do muro do alto do qual comandava a rebelião, ser recebida por ele no leito. Depois de duas horas ali, recebe a resposta afirmativa do rei. Mas ela tem que esperar até a noite. Diferentemente das outras, não aceita ser maquiada, preparada para esse momento. Aliás, vai mais feia e descabelada, como uma forma de afrontar Salomão e ironicamente, a própria ocasião. As palavras da encarregada do harém revelam essa transgressão: “- Estás um lixo, querida. Um verdadeiro lixo. Muito pior do que o habitual. Permite pelo menos que eu te mostre” (SCLIAR, 2006, p.94). Assim, ao invés de estado de euforia que se esperava nesse momento da mulher, o que se nota é o inverso:

Marchamos em direção aos aposentos reais, nossos passos ressoando em unísono nos corredores vazios. Eu me sentia... Como é mesmo que eu me sentia? Uma condenada. Ali estava eu, escoltada como uma prisioneira... e era para a noite de núpcias que eu ia. Era para os braços do meu esposo. Incrível. (SCLIAR, 2006, p.95) (grifos nossos)

A isotopia da luta, do conflito, do confronto entre a mulher e o rei demonstra nesta cena uma situação rara, inédita. A mulher que sempre desejara esse momento, sente-se em estado de conflito interno, mas não consegue se libertar, tornar-se sujeito livre do desejo sexual. Como sujeito cognitivo, chega a se sentir como uma condenada, num espaço de prisão, para onde marcha, revelando a sua aceitação de soldado que sabe da luta já perdida, ou seja, apesar do estado de desânimo por seu *saber-ser* prisioneira se sobrepõe nesse momento o seu *querer estar* conjunta ao objeto-valor.

No entanto, ao ser chamada aos aposentos reais por Salomão, ele não teve competência para possuí-la como esposa, pois perdera a potência sexual ao vê-la toda feia e descabelada. Por “não-poder-fazer”, Salomão atribui a culpa à mulher, dizendo:

– Agora: de quem é a culpa? É tua. Quem mandou ser tão feia? Além de feia, estúpida. Estou passando por um momento de grandes dificuldades, até ameaça de rebelião enfrento. O que se espera de uma esposa em circunstâncias assim? Compreensão, paciência. Mas não. Forçaste a barra, fizeste até um comício para me obrigar a te receber. Resultado: broxura. Bem feito. É o castigo que mereces. (SCLIAR, 2006, p. 99)

Rejeitada por ser feia, a mulher só consegue ser notada quando chega às mãos de Salomão uma carta que ela enviara ao pai, conspirando contra o rei por ele não ter cumprido suas obrigações maritais. Ao ler a carta, Salomão descobre sua habilidade de imaginar e redigir, reconhecendo-a escritora. Ocorre, assim, a transformação da competência cognitiva de Salomão a respeito da mulher, e ela, além da expectativa de recompensa da conjugação com o objeto-valor, já que ficaria ao lado do rei: “daí em diante, e de alguma forma, eu estaria a seu lado, o sábio rei e sua intelectual esposa” (SCLIAR, 2006, p. 117), recebe uma proposta editorial: seria encarregada de escrever a história do povo judeu, já que ele passa a respeitá-la por ela ser dotada do papel temático de escritora competente:

- *Quero* que escrevas esse livro. *Quero* que descrevas a trajetória de nossa gente através do tempo. *Quero* que fales de nossos patriarcas, de nossos profetas, de nossos reis, de nossas mulheres. E *quero* uma narrativa linda, tão bem escrita como essa carta que enviaste a teu pai. *Quero* um livro que as gerações leiam com respeito, mas também com encanto. (SCLIAR, 2006, p. 117)

A mulher escreveria um livro, contando a história do povo judeu, realizando-se, assim, conforme Bertrand (2003, p. 351), como sujeito do saber e do poder. Esse livro perpetuando-se, seria a base da civilização, cujas idéias deveriam ser disseminadas como sementes que o vento leva. Assim, a seu estado de feiúra, que fazia com que Salomão a ignorasse, sobrepõe-se a admiração que o rei passa a ter por ela, na medida em que ele reconhece sua sabedoria e perspicácia.

E a mulher começa a conquistar o rei através de sua sabedoria. Na seqüência deste trabalho, descrevemos o percurso da conquista, contando os fatos que fizeram o rei ir, gradativamente, interessando-se por ela.

3.3 O PERCURSO DA CONQUISTA DE SALOMÃO

Após ler a carta que a mulher havia escrito ao pai, começa o rei a admirá-la e tece elogios ao texto: “- Maravilhoso. Tu és a primeira mulher letrada que encontro – afirmou, com uma admiração que, devo dizer, massageou consideravelmente meu ego” (SCLIAR, 2006, p. 115). E continuou: “... escreves muito bem. Eu não conseguia parar de ler. E olha que não sou de muita leitura” (SCLIAR, 2006, p. 115). Quando a encarrega da escritura do livro, há o primeiro contato físico entre eles, um gesto de carinho do rei que, ao tomar-lhe as mãos, emociona-a:

Tomou-me a mão – oh, Deus, tomou-me a mão, o meu amado tomou-me a mão, enfim isto acontecia, oh, Deus, Deus, faz com que ele diga agora – agora ! – que me ama, faz Deus, por favor, Deus. (SCLIAR, 2006, p. 117)

Quando compara a mulher aos escribas, ele lhe revela que ela ocupa uma posição muito superior a deles:

Esses são os homens a quem encarreguei da tarefa. Há dez anos estão nisso; falam, falam, falam, escrevem, escrevem, escrevem – e não sai nada. [...] por isso te chamei. Em primeiro lugar, nada tens a ver com eles; és mulher, e mulher inteligente, disposta. Depois, escreves muito melhor que cada um deles, ou todos juntos. (SCLIAR, 2006, p. 120)

Conquistando a confiança da mulher, ele prossegue, fazendo alusão à parte da carta em que ela se refere a ele como um marido insensível:

Lembrou-se de algo que o fez rir, divertido:
- Aquela parte em que me descreves como um marido insensível... Aquilo estava muito bom. Quase me convenceste de que sou mesmo um vilão. Com a missão que te confio, conto me reabilitar. (SCLIAR, 2006, p. 120)

Um dia, estando ela cansada de tanto redigir relatos sobre tragédias (como o dilúvio, mortes, traições, abominações, castigos), deprimida, resolve se

matar. No momento em que procura a faca para suicidar-se, ouve o guarda do rei chamá-la para que vá, a seu pedido, aos aposentos reais. Ela atende ao chamado de Salomão, encontra-o sozinho e este lhe faz carinhos e a consola com ternura:

levantou-se, veio ao meu encontro, conduziu-me pela mão, fez com que eu me sentasse a seu lado (...) abraçou-me, acariciou-me o rosto. E quando comecei a chorar, ele disse: chora, querida esposa, derrama tuas lágrimas, isso te fará bem. (SCLIAR, 2006, p. 141-142)

Certo dia, quando o pai da mulher vai até Jerusalém para visitá-la, é conduzido a seus aposentos por Salomão: “Foi o próprio Salomão quem o trouxe aos meus aposentos. Abriu a porta e, sorridente, anunciou: - Tenho uma surpresa para ti. Uma visita” (SCLIAR, 2006, p. 145).

O pastorzinho, antigo amor da “mulher”, ao adentrar o palácio do rei Salomão, passando-se por guarda da rainha de Sabá, para se vingar do rei, atíça fogo nos pergaminhos que continham os escritos feitos por ela. Ao ver os manuscritos queimados, a obra que o consagraria, toda destruída, o rei não manifesta qualquer emoção, mas olha para a “mulher”, consternado:

Olhou-me o rei. Agora, sim, havia tristeza em seu olhar, pelos escritos perdidos, mas também, disse eu tinha certeza, por mim. Tu estavas nesse texto, era o que ele estava dizendo, o teu esforço, a tua paixão; sinto por ti, tanto quanto sinto por mim e pela obra. (SCLIAR, 2006, p.209)

O pastorzinho vai a julgamento e o rei, após meditar, pensa em libertar o réu, mas valorizando o trabalho da mulher que fora destruído e sua sabedoria, atribui-lhe a função de julgá-lo:

- Eu te libertaria. Mas não posso fazê-lo. Destruíste também o trabalho de uma pessoa, e esta pessoa tem o direito de exigir que sejas castigado.

Apontou para mim:

- Tu. Tu vais julgá-lo.

.....
- Tu, sim. Vem, toma o meu lugar.

Desceu, veio até onde eu estava, indicou-me a escada:

- Anda. Sobe. (SCLIAR, 2006, p. 210-211)

Passado algum tempo, ela sempre zelando pelo rei, conquista-o e tem sua noite de núpcias com ele:

Salomão esperava-me, reclinado no largo leito. Foi infinitamente gentil comigo; fez com que eu me deitasse a seu lado, acariciou-me, perguntou-

me o que eu esperava dele. [...] Não foi a prosaica noite de núpcias que eu esperava; foi uma celebração, um verdadeiro banquete de sexo, todas as posições, todas as variações sendo experimentadas. (SCLIAR, 2006, p. 215)

A posse é figurativizada como a última etapa da conquista. Por isso, após ser possuída por Salomão, a mulher, num gesto de libertação, abandona o palácio, numa demonstração clara de que o rei havia deixado de ser seu objeto valor. Entrando em conjunção com o objeto-valor “liberdade”, que tanto buscara, parte então ao encontro do pastorzinho como se confirma em:

Levantei-me de madrugada. Ele dormia ainda, sonhando - com quê, eu nunca descobriria, e nem queria saber: preferia o mistério. Beije-o pela última vez e saí. Sem dificuldade, pulei o muro do palácio. Corri pelas ruas da cidade adormecida, em direção ao sul, ao deserto. (SCLIAR, 2006, p. 215 - 216)

A mulher, nesse momento, viu-se diante de um dilema: tinha de um lado o rei com sua beleza, sabedoria, riqueza e, de outro, o pastorzinho pobre, humilde e sem cultura. Sabia que era apenas mais uma para o rei, enquanto o pastorzinho a valorizara, e lutara por ela. Assim, o pastorzinho passou a ser seu objeto-valor e como mulher amadurecida que se tornara, enfim dona de seu querer, deixa tudo no palácio de Salomão e parte ao encontro de seu amor, como se observa em: “Ia atrás de um certo pastorzinho. Se me apressasse, poderia encontrá-lo em dois ou três dias.”(SCLIAR, 2006, p. 216)

4. AS PAIXÕES EM A MULHER QUE ESCREVEU A BÍBLIA

[...] nós vivemos num mundo onde o apaixonado é respeitado e elogiado e o indiferente, o calmo, o contemplativo, posto a descarte... Nós somos intimados a viver por “paixão” porque isso deve impulsionar a viver intensamente, a exaltar o cotidiano, que, sem isso, seria apagado e sem vida, corriqueiro. (RALLO DITCHE E FONTANILLE, 2005, p.9)

4.1. A DESCOBERTA DA FEIÚRA: A MANIFESTAÇÃO SENSÍVEL DO ESTADO DE REVOLTA.

Observamos, no primeiro capítulo, que a mulher, ao se ver no espelho, encontra a confirmação para suas suspeitas de que era feia. Já ali percebemos, portanto, a sensibilização do sujeito passional, e a **revolta** perante seu estado de feiúra se manifesta pela figura da “raiva”. Raiva por ter sido enganada por toda a família. Primeiramente a raiva é da irmã que estava com o espelho e tenta impedi-la de que ela nele se mire. E após uma luta para pegá-lo, a mulher assim descreve seus sentimentos:

[...] o que sentia era raiva – imensa, incontida raiva, dela, da outra irmã, de meus pais. Por que não me haviam dito antes que eu era feia? Por que me haviam enganado? Por piedade, era a resposta mais óbvia. Tinham tentado poupar-me à acabrunhante realidade mediante uma laboriosa conspiração. Ao longo dos anos, haviam sido personagens de uma comédia, exitosamente encenada para platéia reduzida: eu. “Aí vem ela, vamos fingir que nada notamos em sua face, vamos fingir que ela é normal, um pouco bela, até – não vamos nos mostrar deslumbrados diante de sua beleza porque periga não colar, quando a esmola é demais o santo desconfia, mas se nos portarmos de maneira natural, cairá direitinho.” Espectadora única, eu fora facilmente enganada. Verdade que a atuação deles, agora eu era forçada a reconhecer, fora soberba. Ninguém falava de meus traços; ninguém diria, por exemplo, como és bela – mas também ninguém diria, és medonha. Guardariam silêncio ou então recorreriam a sinuosas expressões de elogio: como tu estás bonita com essa túnica. A afirmativa “tu estás bonita” sempre se acompanharia de uma relativizadora complementação (“com essa túnica”), o que atenuaria a mentira, tornando-a suportável aos olhos de Jeová e ao mesmo tempo alimentando a piedosa ilusão. (SCLIAR, 2006, p.24)

Nota-se que a mulher, nesse momento, decepçiona-se com a família, é como se houvesse uma ruptura de confiança para com eles. Ela esperava, acreditava que eles fossem verdadeiros e sentiu-se frustrada quando percebeu que havia sido enganada. Podemos notar, portanto, quatro fases da seqüência canônica da cólera no texto de Scliar: **a confiança, a espera, a frustração e o descontentamento** da mulher com a família e consigo mesma.

O descontentamento intensifica-se quando ela percebe que tudo em sua vida poderia ser condicionado por essa feiúra. “Homem algum gostaria de mim. Homem algum cantaria minha beleza em traços líricos. Minha vida amorosa seria tão árida quanto o deserto que nos rodeava” (SCLIAR, 2006, p. 30).

O descontentamento em relação ao outro se revela quando o sujeito “mulher,” em seu estado deceptivo, procura o culpado por sua condição estética (que ela atribui à mãe):

Depois de pensar muito, achei a culpada: minha mãe. Aquela mulher quieta e assustadiça – tinha medo de tudo, do vento, da trovoada, mas temia sobretudo meu pai, que a tratava a pontapés - , nunca se aproximara muito de mim. (SCLIAR, 2006, p. 26)

Sentindo-se decepcionada, descontente por carregar consigo o estigma da feiúra, ela revolta-se com sua condição e relaciona-a a um castigo de Jeová. Castigo pelo fato de o pai ter sido infiel à mãe e esta, submissa, não ter se rebelado, mas aceitado silenciosamente a traição do esposo. E diz mais, diz que o pai esperava, quando a mãe engravidou, o nascimento de um varão, mas Jeová dera-lhe três filhas, sendo ela, a primeira, medonha. Portanto, a mulher atribui a outros a responsabilidade por sua feiúra.

Não teria minha mãe, sido guiada por um propósito oculto nessa obsessiva conduta? O cretino está me traindo, então vou-me vingar dele deixando na cara do filho (era um varão que meu pai queria para primogênito; aliás, só queria filhos homens, mas Jeová⁶ o castigou dando-lhe três filhas, a primeira medonha) as mesmas marcas da crueldade que deixou em meu coração; e, com esse raciocínio, toca a olhar para as pedras. Que a criança nascesse medonha, era o que mais queria. Sua face, metafórica alusão à montanha onde meu pai pecara, se constituiria em permanente memento, em insistente denúncia, em contínuo protesto contra a fidelidade: um breve contra a luxúria, enfim. Deu resultado; nasci horrenda. (SCLIAR, 2006, p. 28)

⁶ Jeová é um dos nomes dados a Deus no Antigo Testamento, os primeiros hebreus o consideravam apenas como seu próprio deus, mas depois da época de Moisés, foi reconhecido como o Deus universal, o pai de todos os povos, a fonte da justiça (FERREIRA, 1986, p.987)

A mulher, diante da imagem projetada pelo espelho, frustrada com sua feiúra, em estado de intensa insatisfação com sua imagem, pensa em dar cabo da vida e, desse modo, a agressão se voltaria contra si mesma:

Não nego: pensei em me matar. Tudo o que eu tinha de fazer era galgar a montanha e jogar-me no abismo. Meu corpo se despedaçaria contra as rochas; os abutres devorariam minha carne e minhas vísceras, meus ossos branquejariam ao sol no lugar que lhes havia, desde o começo dos tempos sido destinado. (SCLIAR, 2006, p. 31)

É importante lembrar que nem todas as frustrações terminam por uma explosão de cólera (Fontanille, 2005, p. 66). Além disso, o semiótico francês observa que se o descontentamento não termina em explosão agressiva, então o ressentimento se instala: “uma manifestação durável (...) de descontentamento dirigido contra o outro.” Isso se observa quando a mulher se torna uma eremita:

Tornei-me uma eremita. Em tempo parcial, mas eremita. Dormia com a família, porque não havia outro jeito; porém, mal clareava o dia corria para a montanha, até então refúgio das cabras que escapavam ao rebanho de meu pai (e, como eu disse, dele próprio, em certas circunstâncias). (SCLIAR, 2006, p. 32)

Essa seqüência canônica da cólera revela, no texto de Scliar, o que explica Fontanille (2005, p. 66), quando afirma que tais momentos passionais de cólera podem ser desenvolvidos independentemente, e cada fase da seqüência canônica torna-se, então, um ponto de bifurcação do processo. Conseqüentemente, nenhuma das cinco etapas pode garantir que o processo chegará a completar todas as etapas do percurso canônico.

Lembremos que a estrutura actancial da cólera comporta três papéis – o sujeito, o objeto (esperado ou desejado) e um outro sujeito, ou seja, o anti-sujeito (FONTANILLE, 2005, p. 64). Nesse aspecto, podemos pensar que esse anti-sujeito poderia ser a própria mulher: decepcionada, frustrada por sua feiúra, ela confronta o que esperava e o que obtém ao vislumbrar sua imagem no espelho. Assim, podemos concluir, de acordo com Fontanille (2005, p. 64), que ela se tornou insatisfeita consigo mesma, pois houve uma inadequação entre o “si” projetado e o “eu” atual.

No entanto, a mulher reage frente a essa decepção e resolve seguir a vida adiante, arrependendo-se dos planos de suicídio: “Não. Eu iria até o fim com a minha cara. Sozinha decerto – não agüentaria olhares de horror, de espanto, de tristeza, de comiseração -, mas iria, sim, até o fim” (SCLIAR, 2006, p. 32).

4.2 O DESCONTENTAMENTO DA MULHER

A seqüência da cólera com suas variantes também pode ser observada na relação entre a mulher e o rei Salomão. É importante lembrar que ao ser levada da aldeia para ser esposa do rei, a mulher se submete ao contrato estabelecido entre ele e seu pai e crê na sua realização. Dessa forma, o discurso da mulher aponta para a primeira fase do percurso canônico da cólera: a **confiança** que fica pressuposta por esse contrato.

Em seguida há a fase da **espera**: embora o contrato tenha se efetivado, ao chegar ao reino de Salomão, eles não vivem, de início, uma relação no plano da sexualidade, pois ao vê-la, ele espanta-se com sua feiúra, apesar de não demonstrar isso:

Num gesto brusco, arranquei o véu e expus minha cara. Estremeceu. Como o sacerdote que antes me examinara: estremeceu de espanto – de espanto, de horror, de tudo. Não conseguiu se controlar – a expressão de seu rosto traduzia claramente o que estava pensando, a mesma coisa que todos ali pensavam: Deus, o que é isso aí, o que é essa cara, essa mulher não pode ter sido destinada ao harém real, deve ter havido algum engano. Conteve-se, porém. Afinal, ninguém chega a ser monarca poderoso sem um mínimo de habilidade política. Estava na frente da corte e tinha de preservar a imagem de governante isento, equilibrado, alguém que está por cima das coisas terrenas, essas coisas incluindo um lamentável rosto de mulher. (SCLIAR, 2006, p. 67 – 68)

Assim, o rei nunca a chamava para os seus aposentos, onde se revezavam as 700 mulheres e as 300 concubinas. Ela, no entanto, ao vê-lo, considerou-o extremamente belo e por isso tinha a expectativa de que o casamento se consumasse, pois apaixonou-se por Salomão: “Minha vez não chegava. Os dias se sucediam e minha vez não chegava” (SCLIAR, 2006, p.82). Portanto, aos poucos, foi-se passando ao estado de **frustração** pela não efetivação do tão esperado matrimônio:

No dia seguinte também não me chamou. Nem no terceiro dia, nem no quarto. Comecei a me inquietar – a me irritar. Que raio de casamento era aquele, eu me perguntava. Porque, afinal de contas, era, sim, um casamento. Um casamento sem cerimônia, um casamento pro forma, um casamento que representava apenas a admissão ao real consórcio das esposas; mas casamento, de toda sorte. Eu não estava pedindo nada de mais ao exigir que o rei, meu esposo, cumprisse com suas obrigações matrimoniais. Certo, eu esperava mais do que o cumprimento de um dever; esperava mais do que um razoável desempenho na cama; esperava viver instantes de encantamento, de magia: expectativa multiplicada por minha ingenuidade, por minha inexperiência. (SCLIAR, 2006, p. 77)

Como consequência da frustração, instaura-se no sujeito “mulher” uma das variantes do **descontentamento, a revolta** (FONTANILLE, 2005, p. 73), inicialmente manifestada por meio da figura da “irritação”, pois ela esperava pela noite de núpcias com o rei, mas ele não queria saber de cumprir o contrato. A expectativa frustrada pela não realização da noite de núpcias, fez com que ela, diante da indiferença, da ausência do esposo, se entregasse ao desespero, uma das derivações da cólera (FONTANILLE, 2005, p. 69):

O negócio é que eu estava apaixonada por Salomão, só pensava nele, tudo o que queria era deitar-me com ele. A perspectiva de não consegui-lo, de morrer sem beijá-lo, sem acariciar seu rosto, sem tocar seu corpo e sem ser por suas mãos tocada (ele me fazia vibrar como uma harpa melodiosa), essa idéia me entristecia, levava-me ao desespero.. Mas ao desespero eu não me entregaria, lutaria até o fim. (SCLIAR, 2006, p. 85)

O ato de querer rebelar-se – a disposição para a luta – relaciona-se, pois, à revolta. Percebemos, assim, na mulher um tipo de descontentamento que Fontanille (2005, p. 73) considera uma forma de vida “aquele que representa [...] um desacordo geral com o mundo tal como ele é, uma diferença irreduzível entre o mundo virtual construído pelo sujeito e o mundo atual, tal como ele o enfrenta”. Observe a continuação do fragmento anterior que explica essa vontade, o querer do sujeito mulher:

Não era mulher de aceitar resignada esse melancólico destino. Decidi tomar a iniciativa: não poderia ficar na dependência do acaso, que certamente não me favoreceria. Se Maomé não vai à montanha, a montanha (com sua lúbrica caverna) iria a Salomão. (SCLIAR, 2006, p. 85)

Esse discurso contra o “melancólico destino”, que ela não aceita, desperta-lhe o espírito de luta, para a qual lança mão não da força, mas de sua

perspicácia e astúcia. Por isso, a agressividade vai se configurar como um plano para desarmar o rei; para conseguir que ele a recebesse em seu leito, pois compreende que

não estava atrás de favores, mas sim de direitos. Queria reivindicar, não implorar. De novo, essa era uma coisa que eu dificilmente faria sozinha. Quem me ajudaria na tarefa? De repente, uma resposta me ocorreu: as mulheres do harém. (SCLIAR, 2006, p.86).

Assim, ela precisava mobilizar as mulheres do harém. Então, usa como artifício um protesto contra as condições em que essas mulheres viviam, como confirma o excerto:

Para tanto eu tinha planos. Organizaríamos grupos de discussão sobre a situação das mulheres do harém, cada grupo com sua coordenadora e sua relatora; faríamos uma grande plenária; e, baseada nas resoluções da plenária, eu – a única letrada – escreveria a Carta do Harém, um inflamado documento de protesto contra as condições em que vivíamos e que talvez percorresse clandestinamente o mundo, despertando em todos os haréns a consciência das mulheres lá aprisionadas. De pé, vítimas do sexo!, seria o grito de revolta que ecoaria, de Norte a Sul, de Leste a Oeste, que repercutiria nos ouvidos de todos os governantes. (SCLIAR, 2006, p.87)

Para a realização do programa narrativo de conquista do objeto-valor “rei Salomão”, ela aguarda o momento adequado para organizar uma rebelião. É, pois, no momento da rebelião, que no percurso canônico da cólera, identificamos o ponto mais intenso do descontentamento da mulher, quando ela, comandando o movimento em cima do muro, exige, para finalizar a rebelião e acalmar as mulheres, ser recebida pelo rei em seus aposentos: “Daqui só saio para o leito do rei. Enquanto ele não cumprir as obrigações conjugais comigo, nada feito” (SCLIAR, 2006, p.92).

Portanto, nesta seqüência do percurso canônico da cólera, a mulher é um sujeito cognitivo que age usando sua inteligência, e sua raiva termina exatamente com uma manifestação de **agressividade** que ocorre quando Salomão lhe provoca um dano. Involuntário, é claro, porque importava à “mulher” ter Salomão na cama. Entretanto, seu objetivo não foi alcançado porque o rei não teve competência para possuí-la sexualmente:

- Alguma coisa não está funcionando bem – gemeu ele, e àquela altura o suor já lhe perolava a testa. Aquilo me *irritou*, aquele *anticlímax*. Era assim que a suposta noite de paixão terminara, com um gemido ao invés de um brado de alegria? O que estava havendo? Resolvi meter a mão e ver o que estava acontecendo. Suprema decepção: o circunciso pinto real estava ali, conforme esperado, mas murcho, flácido. (SCLIAR, 2006, p.98)

A mulher retruca quando o rei, nervoso, recrimina-a por ter tocado em seu órgão sexual:

- Quem é que te autorizou a mexer aí? Quem pensas que és, afinal?
- Sou tua esposa – respondi, desabrida. – Uma a mais, mas esposa, de todo jeito. Tu és meu esposo. E não estás correspondendo. (SCLIAR, 2006, p.99)

Salomão sofreu um dano⁷ moral (por falta de alguma coisa – faltou-lhe o desejo – o que lhe impediu a posse da mulher):

- Está bem. Queres saber? Broxei. Nunca tinha me acontecido antes, mas agora aconteceu. Broxei. É uma coisa vergonhosa, mas tenho de admitir: broxei. Depois de setecentas esposas, trezentas concubinas e vários casos extras, broxei. Fracasso. Fracasso total. - Agora: de quem é a culpa? É tua. Quem mandou ser tão feia? Além de feia, estúpida. Estou passando por um momento de grandes dificuldades, até ameaça de rebelião enfrento. O que se espera de uma esposa em circunstâncias assim? Compreensão, paciência. Mas não. Forçaste a barra, *fizeste até um comício para me obrigar a te receber*. Resultado: broxura. Mas arcarás com as conseqüências: sairás daqui como entraste; cabaço. Bem feito. É o castigo que mereces. (SCLIAR 2006, p.99) (grifos nossos)

A rebelião das mulheres foi uma afronta ao rei na qual a “mulher” acreditou poder ser retomada a relação contratual com o marido polígamo que resultou para ela em uma outra decepção, quando o rei lhe diz bufando: “- Agora, de quem é a culpa? É tua. Quem mandou ser tão feia? Além de feia, estúpida” (SCLIAR, 2006, p. 99).

Por não ter conseguido entrar em conjunção com o objeto valor “rei Salomão”, por não ter obtido prazer, enfim, a mulher cai em estado de tristeza, sendo consolada por outras mulheres do harém. Decepcionada, sentia-se muito mal, conforme relata:

⁷ Segundo Propp, a oitava função das narrativas maravilhosas e a mais importante delas é o dano: uma ação que aparece em duas modalidades; dano por maldade sofrida, ou dano por falta de alguma coisa.

no outro dia nem pude levantar-me da cama tão mal estava. Passei o dia sem comer, sem beber, soluçando o tempo todo. As mulheres do harém, sinceramente consternadas, rodeavam-me, querendo saber o que podiam fazer por mim. (SCLIAR 2006, p. 101)

No entanto, seguiam-se momentos em que ela acreditava ainda poder ser chamada pelo rei. Há, pois, um retorno à fase de **espera** e, novamente a tristeza:

[...] havia uma coisa que poderia me tirar daquele desespero – o chamado de Salomão. Se me mandasse buscar, se pedisse desculpas pelo fiasco – perdoa-me, eu não estava num bom momento, mas agora quero me reabilitar, quero viver contigo momentos de muito amor -, ah, se isso acontecesse eu, fênix esplendorosa, renasceria de minhas próprias cinzas e voaria para ele.

Salomão não me chamou. Pior: nos dias que se seguiram, chamou outras, várias outras. As belas, as mais belas. Vi nisso claro recado: feiúra é um veneno, feiúra acaba com qualquer tesão, preciso da beleza como antídoto. Uma enorme raiva foi crescendo dentro de mim, uma enorme e fria raiva que tomava lugar da tristeza. (SCLIAR 2006, p. 101)

Aos poucos, no entanto, essa tristeza vai dando lugar à raiva, ao ressentimento e à idealização de um projeto de vingança.

4. 2.1 O projeto de vingança frustrado

Mas aquilo não ficaria assim. Aos poucos, fui concebendo um projeto de vingança. (SCLIAR, 2006, p.102)

Segundo Barros (1988, p. 67) quando ocorre a paixão da vingança, o sujeito ofendido pela ruptura de um contrato fiduciário assume o papel de destinador-julgador e sanciona negativamente o outro que não cumpriu o contrato esperado. No texto em análise, a mulher procura atrair Salomão para si. Seu desejo era que o rei cumprisse sua função de marido, relacionando-se sexualmente com ela, apesar de sua feiúra. Ao conseguir esse objetivo ela pensa, no primeiro momento, que estaria vingando-se dele, mas socialmente, e mesmo individualmente, isso não constituiria um mal para ele.

Obviamente o que mais temia era um complô. Era, portanto, o que eu tinha de fazer: montar um complô contra ele. Não para derrubá-lo do poder – o que me faria perder a condição de esposa real -, mas para obter concessões. Aos

poucos fui concebendo um plano ousado e grandioso que até a mim assombrava.

Tratava-se, nada mais nada menos, do que seqüestrar Salomão. Seqüestrá-lo para obter, como resgate, não jóias nem dinheiro, mas o cumprimento de suas obrigações conjugais com a esposa desprezada. (SCLIAR, 2006, p. 102)

Após tramar o seqüestro do rei, e para que ele se concretizasse, a mulher resolve mandar uma carta a seu pai, relatando-lhe como estava sendo humilhada por Salomão:

E que carta foi aquela. Que carta. Eu estava inspirada. Não me restringi aos acontecimentos recentes. Recuei no tempo: a rejeição de que eu fora vítima por parte de Salomão não era um incidente isolado; ao contrário, fazia parte da minha história natural como feia e rejeitada criatura. Era o esperado resultado da problemática relação entre um pai autoritário, distante, e uma filha sensível e amargurada. Falei das angústias e das aspirações dessa moça, da esperança por ela depositada no afeto do homem a quem tinha sido destinada como esposa. Descrevi em termos candentes a humilhação pela qual tinha passado, e que se estendia à família, comprometendo a árvore genealógica inteira, até a ponta do menor galho. Finalizei pedindo a meu pai, em nome de nossos antepassados, que me ajudasse. Depois dessa longa e eloqüente introdução, entrei nos detalhes práticos, explicando com minúcias o que teria de fazer para entrar no palácio e seqüestrar o rei. (SCLIAR, 2006, p. 110)

O mensageiro, responsável por levar a carta ao pai é o pastorzinho, que não consegue sucesso na sua missão, pois ela é interceptada pelos soldados do rei. Logo, a mulher é levada à presença de Salomão que, ao invés de puni-la, admirado de sua competência para a escritura, atribuiu-lhe a função de escriba do reino, pois considerara a carta digna de fazer inveja a qualquer um dos que exerciam tal função em seu reino.

Em vez de uma declaração de amor, uma proposta editorial. De outro lado, contudo, eu me sentia lisonjeada com a escolha – prova de que reconhecia em mim um valor. Não era o valor que eu mais prezaria; eu queria que me valorizasse como mulher, como amante. Isso não obtivera – ainda. Paciência. De qualquer forma era uma mudança, extraordinária mudança: de rejeitada – mais, de quase condenada – eu passava a categoria de colaboradora. O que me colocava numa posição especial. Daí em diante, e de alguma forma, eu estaria a seu lado, o sábio rei e sua intelectual esposa. (SCLIAR, 2006, p.117)

Desse modo a mulher novamente passa a alimentar a expectativa de que pudesse seduzi-lo, e o plano de vingança é esquecido.

4.3 A VINGANÇA DO “PASTORZINHO”

A vingança é um prato que se serve frio. Ditado popular

Quando há a visita da rainha de Sabá ao palácio de Salomão, a mulher descobre que o pastorzinho infiltrara-se em meio à corte da rainha e, disfarçado, entrara no palácio: “Havia entre eles um tipo que me parecia muito estranho, sinistro mesmo. Esse homem ocultava-se sob um amplo manto que lhe cobria o rosto e deixava de fora só os olhos – e que olhos eram aqueles” (SCLIAR, 2006, p.186). Como ele a perseguisse com o olhar, ela questiona-o e, para sua surpresa, ele se revela a ela e conta-lhe o que acontecera desde que fora surpreendido pelos soldados do rei que lhe usurparam a carta:

Como eu estava dizendo, naquele momento os soldados me surpreenderam. E foi aquilo que tu sabes. Queriam que eu lhes entregasse a carta, a carta que tu me havias confiado. Eu disse que não, que defenderia o pergaminho com minha vida se fosse preciso. Vieram para cima de mim, eu me defendi como pude, mas era uma luta desigual, espada contra punhal. Perdi o braço, cortado pelo chefe deles. Quase morri, mas felizmente uma alma caridosa me socorreu. (SCLIAR, 2006, p.191)

Naquele momento ele chegou a ter um sentimento descrito como ódio, um ódio cego. Até porque ficara ele aleijado, condição totalmente desfavorável a um jovem pastor:

Aleijado, saí a vagar de novo pelos caminhos, pedindo esmolas, passando fome. Mas ainda assim, por incrível que te possa parecer, eu não tinha aprendido nada. Estava possuído de ódio, sim, mas de um ódio cego, sem propósito.(SCLIAR, 2006, p. 191)

Segundo Fontanille (2005, p.72), a vingança, para ser eficaz, deve ser idêntica ao dano [...] de maneira que o próprio anti-sujeito reconheça a ligação e a equivalência entre o malefício que ele recebe e aquele que causou. No entanto, ele conta que tramou a “vingança”, explicando apenas que buscou forças na divindade na qual passara a crer:

Deves achar que é uma coisa pessoal, que quero me vingar dos soldados do rei. Estás enganada. Se queres saber, perder o braço foi até uma bênção para

mim. Foi uma mensagem divina que me obrigou a pensar sobre minha vida e meu destino. (SCLIAR, 2006, p.189)

O dano simulado pelo pastorzinho não é pessoal, mas ideológico, devido aos desmandos que ele acreditava ter Salomão praticado.

Conforme Fontanille (2005, p. 72), uma das dimensões da vingança é cognitiva; não somente o outro sujeito deve provar um dano equivalente àquele que causou, mas, por outro lado, reconhecer essa equivalência e saber que se trata de uma medida de compensação: aquele que se vinga sem poder fazer o outro saber disso é privado de uma parte de sua vingança.

A vingança, tramada pelo pastorzinho, consistiu em ser fria, não sanguinária como poderia ter sido. Hábil, ele conseguiu atingir Salomão naquilo que ele tanto almejava: o livro, que o faria permanecer na história da humanidade.

Quando ele contou para a mulher o que lhe ocorrera, avisou-a de que a hora da vingança estava próxima, pois julgava que Salomão estava reinando sob o pecado e a abominação, logo não era digno de continuar no poder:

Salomão, nosso rei, não mais respeita a palavra do Senhor. O harém está cheio de estrangeiras, moabitas, amonitas, edomitas, hititas, sem falar nessa rainha de Sabá, essa negra com quem ele agora deita todas as noites. Salomão segue Astarté, a Grande Deusa para os pagãos, a Grande Prostituta para nosso povo, a divindade diante da qual os poderes do mundo inferior se curvam. Salomão construiu um templo para os deuses dos amonitas. E, para financiar esta abominação toda, o povo geme sob o peso dos impostos. Este é o rei sábio? Responde, esta é a sabedoria dos reis? (SCLIAR, 2006, p.192)

Além disso, ao ver os manuscritos do livro, em uma prateleira, no quarto da mulher, ele comentou sobre o valor do livro para Salomão: “– Imagino que este livro seja muito importante para ele”(SCLIAR, 2006, p. 194). Em seguida, sorriu ironicamente e teceu considerações sobre a condição da “mulher”, no palácio: “E por isso te mantém presa aqui. Para que escrevas um livro destinado à rainha de Sabá. É mais uma de suas abominações. Mas isto vai acabar, te garanto. Mais depressa do que se imagina”. (SCLIAR, 2006, p. 194)

Supondo que a vingança iria reparar os danos causados pelo rei, o “pastorzinho” atçou fogo no quarto da “mulher”, provocando a queima do manuscrito:

- É no teu quarto – gritou. – É lá o incêndio.
Corremos para lá. De fato, estava tudo em chamas, ali. Tudo: os móveis, as roupas. Os meus manuscritos. Toda a história que eu escrevera e toda a minha premonição. [...] Nada sobraria dali, nem mesmo a cópia da rainha, que eu acabara de revisar, e que lhe seria entregue no momento da partida. (SCLIAR, 2006, p. 207)

Aconteceu, pois, a **desforra** e, em seguida, há a **sensação de prazer** gerada pela vingança, que é a última fase do percurso canônico. Nota-se que tal sensação vem acompanhada de outros sentimentos porque o pastorzinho foi preso.

Em meio à fumaceira, avistei o pastorzinho, seguro por dois soldados – um agarrava-o pelo braço, e outro pelo coto do braço. Tinha perdido o manto, estava seminu, sangrando por vários ferimentos. Mas estava de cabeça erguida e a expressão no seu rosto era de triunfo, desesperado triunfo, mas triunfo. (SCLIAR, 2006, p. 208)

É preciso salientar que a “mulher” compreendeu que a vingança do pastorzinho ao rei teve como propósito final destruir o manuscrito, porque era um objeto valioso, um objeto-valor positivo para Salomão.

Não era o rei que o pastorzinho queria, disso agora eu me dava conta. Talvez matá-lo tivesse sido seu objetivo, a missão que lhe fora delegada pelo Mestre da Justiça – mas até a noite anterior. Depois de vir a meu quarto ele mudara. Já não se tratava mais do rei. Tratava-se do manuscrito real. (SCLIAR, 2006, p. 208)

Em seguida, ela percebeu que a vingança do pastorzinho não se limitava à destruição do manuscrito, tinha também um outro motivo.

[...] tratava-se de mim. Eu o percebi no momento em que ele, conduzido pelos soldados, passou por mim e nossos olhos se cruzaram. Foi pensando em ti que eu fiz isto, dizia-me aquele terno, triste olhar, foi para te libertar. Pobre pastorzinho, querido pastorzinho. (SCLIAR, 2006, p. 208-209)

O pastorzinho foi a julgamento, acusado de ter tramado contra o rei e colocado fogo num aposento do palácio, além de destruir um documento valioso, fruto de muito esforço e dedicação. Foi julgado e não condenado pelo rei que encarregou à mulher de proceder a seu julgamento, justificando que ela seria a juíza por ter sido a maior prejudicada com a ação do pastorzinho que destruíra o trabalho a que ela tanto se dedicara.

Após o julgamento, o pastorzinho foi absolvido pela mulher e ganhou a liberdade. Ao passar por ela, ele a olhou, conforme seu relato: “olhou-me; ia falar alguma coisa, não conseguiu; mas o olhar que me lançou dizia tudo”. (SCLIAR, 2006, p. 214)

E a libertação da mulher se confirma quando, no outro dia, ela fugiu do palácio do rei Salomão à procura do pastorzinho, para encontrá-lo “em dois ou três dias. À altura de certa montanha. E de suas enigmáticas, mas promissoras, cavernas” (SCLIAR, 2006, p. 216). Nota-se, nesse final da narrativa, a possibilidade do prazer que ela crê poder viver junto a seu amado.

Desse modo, o ator “mulher”, em *A mulher que escreveu a Bíblia*, supera o estigma da mulher “feia” e, de objeto subserviente, como se revela no início da história, constrói-se livre, contestadora e dotada de senso crítico. Além disso, até mesmo como sujeito passional, revela sua independência, ao questionar os valores vigentes, sendo capaz de manifestar “más” paixões, como a raiva, o ciúme e a vingança, impensáveis para o universo feminino no contexto em que a história se passa.

4.4 O ESTADO PASSIONAL DE CIÚME DAS MULHERES DO HARÉM

Como observamos anteriormente, o ciúme comporta, ao menos três atores: o ciumento, o objeto e o rival, envolvidos numa relação intersubjetiva. No romance de Scliar, notam-se, reiteradamente, cenas de manifestação do ciúme. Uma delas ocorre quando a rainha de Sabá chega ao palácio do rei Salomão e é recebida com um banquete, pois levara ao rei nada mais que ouro (quatro mil quilos), perfumes, pedras preciosas e outras oferendas. Todos se encantam com a beleza e riqueza da rainha, ao que a mulher observa: “Fosse com fosse, àquela altura a hóspede já estava dando de dez a zero em qualquer das mulheres do harém . [...] todas juntas não chegavam aos pés da fascinante mulher” (SCLIAR, 2006, p. 181). Pouco depois o rei manda chamar a “mulher” em seus aposentos para dizer-lhe que, como havia anunciado na recepção à rainha, pretendia presenteá-la com uma cópia da história que ela estava escrevendo. Nesse momento ela comenta:

Eu não disse nada. O que poderia dizer? Estava encarregada de uma tarefa, tinha de cumpri-la. Os prazeres, esses ficavam reservados à rainha de Sabá.

Que era linda. Que tinha oferecido quatro mil quilos de ouro ao rei. Eu não tinha do que reclamar. Voltei, portanto, ao manuscrito. (SCLIAR, 2006, p. 181)

Devido à sabedoria do rei, a rainha de Sabá o visita com a finalidade de ouvir alguns conselhos:

Era famosa essa mulher, pela beleza e pela audácia e pela riqueza. De há muito desejava conhecer Salomão, cuja fama de sábio chegara até ela. [...] Aparentemente, vinha em busca de sábios conselhos, a exemplo de outros governantes; mas será que esse propósito declarado não mascarava ocultas intenções, uma aliança político-sexual? (SCLIAR, 2006, p. 171-172)

Quando o rei Salomão e a rainha de Sabá se tornam amantes, o ciúme invade o sujeito “mulher”. Isso ocorre quando ela toma conhecimento de que, nas confidências amorosas entre eles, o diálogo era refinadíssimo e em versos. A rainha de Sabá confia ao rei: “tua boca cubra-me de beijos”, “são mais suaves que o vinho tuas carícias e mais aromático que perfumes é o teu nome, por isso as jovens de ti se enamoram” (SCLIAR, 2006, p.184).

Em suas confidências e juras amorosas, os amantes utilizam os versículos do Cântico dos Cânticos, texto que a mulher tão bem conhecia. Assim, cada vez que ela ouve as juras dos amantes, manifesta-se o estado patético de ciúme mesclado à raiva, e ela se torna irônica. Assim, ao ouvi-lo dizer à rainha que iria cobri-la de ouro e prata, sabendo que Salomão importava marfim da África e ouro da ilha de Ofir, ela comenta: “Ouro fornecido por ela. Prata fornecida por ela. Que cretino” (SCLIAR, 2006, p. 184).

Num outro dia, ao ouvir confidências que o rei proferia à rainha, dizendo-lhe serem “sessenta as rainhas/ oitenta as concubinas/ e numerosas as donzelas/ uma só, porém, [...] a minha pomba...” (SCLIAR 2006, p. 185), sentindo-se invadida pelo ciúme e pela raiva, a mulher observa que “as setecentas ficavam reduzidas a sessenta [...] o que tornava ainda maior a desconsideração com as cônjuges.” E acrescenta “será que aquela tonta da rainha de Sabá não se dava conta disso?” (SCLIAR, 2006, p. 184).

Nessa cena da visita da rainha de Sabá, evidenciam-se as fases do percurso canônico do ciúme. A primeira fase, a da **constituição do sujeito passional**, ocorre quando há uma inquietação das mulheres do harém, uma vez que

o rei volta todas as atenções para a rainha de Sabá, tornam-se amantes e ele abandona as esposas e concubinas, passando a não chamá-las para o leito, como acontecia todas as noites anteriormente.

Instala-se, a seguir, a **patemização ou disposição**, quando as mulheres resolvem desencadear um movimento de protesto contra Salomão e decidem que a mulher seria a intermediária entre elas e o rei. Chamam-na e pedem auxílio a ela, pois sabiam ser ela detentora da sabedoria. Ao chegar ao pátio do harém, a mulher encontra as outras a sua espera:

Como antecipara, encontrei-as em pé de guerra, revoltadíssimas com o que chamavam de desprezo de Salomão. Desde que a negra chegou, dizia uma, não temos mais vez. Outra acrescentava: esse rei não é sábio coisa nenhuma, ele se deixa enganar por qualquer forasteira que apareça. Havia até quem falasse em bruxaria, tal prática sendo comum na África: um filtro amoroso qualquer colocado disfarçadamente no vinho de Salomão e pronto, lá estava o idiota, babando de paixão. (SCLIAR 2006, p. 182)

A fase de **emoção** do esquema passional aflora quando “a mulher”, encarregada pelas companheiras do harém de descobrir o que Salomão pretendia com a rainha de Sabá, passa a ouvir, atrás da parede, as falas proferidas nos encontros amorosos dos dois: “A pedido das mulheres, passei a colar a orelha na parede e a escutar com atenção. O trabalho que esperasse. Queria saber o que diziam o rei e a rainha” (SCLIAR 2006, p. 184). Percebe-se aqui, que o ciúme como espetáculo é manifestado através da audição quando a mulher passa a ouvir as juras de amor, os sons produzidos pelos amantes; enquanto ela pensa que iria ouvir juras comuns em vocabulário obsceno, surpreende-se: “Para minha surpresa, e profunda inveja, o diálogo deles era refinadíssimo – e em versos” (SCLIAR, 2006, p. 184).

A inveja é uma paixão que nasce do ciúme. Tem como tendência a destruição do rival, ou de seus privilégios, chegando mesmo a impedir que o rival os tenha.

Assim a mulher permanece ouvindo todas as juras de amor entre os dois, que se revelam paródia⁸ dos versículos do Cântico dos cânticos.

⁸ Apesar de repetir as palavras bíblicas, o contexto é inovador. Segundo Discini (1995, p. 26) “a paródia inverte o intertexto mas tem nele sua mira enunciativa, mantendo-se apegada a ele”.

A última fase do esquema passional, a **moralização**, ocorre no momento em que a rainha de Sabá retorna à sua terra e restabelecem-se as normas e costumes no harém: “Sim, eu deveria estar contente: a sedutora ia embora. Não mais gemidos, não mais sacanagem em versos: tua boca cubra-me de beijos, não mais; teu ventre é como uma taça, não mais” (SCLIAR, 2006, p. 204).

5. ESTRATÉGIAS ENUNCIATIVAS EM *A MULHER QUE ESCREVEU A BÍBLIA*

O texto só ganha vida em contato com outro texto (com contexto). Somente neste ponto de contato entre textos é que uma luz brilha, iluminando tanto o posterior como o anterior, juntando dado texto a um diálogo. Enfatizamos que esse contato é um contato dialógico entre textos... Por trás desse contato está um contato de personalidades e não de coisas. (BAKHTIN, 1986, p.162)

5.1 A INTERTEXTUALIDADE NA OBRA DE SCLiar

Em *A mulher que escreveu a Bíblia*, a enunciação de Scliar não pode ser vista como independente do “corpo de enunciações individuais e coletivas” que se manifestam respectivamente por meio do diálogo que o sujeito da enunciação estabelece, de forma explícita, com a obra *O livro de J.* de Harold Bloom e David Rosenberg(1992) e com episódios da Bíblia.

Moacyr Scliar (s/d,. p. 10-11), em um artigo intitulado “O fascinante universo bíblico”, faz comentários sobre todos os livros que compõem a Bíblia hebraica e se refere à teoria de Harold Bloom sobre a escritura do Antigo Testamento:

*Em *The Book of J (O livro de J. 1990)*, Bloom, baseando-se em uma tradução feita por David Rosenberg, sustenta, com base em análise estilística, que boa parte do Antigo Testamento teria sido escrita por uma mulher com uma estatura literária não inferior à de um Homero, de um Shakespeare, de um Tolstói. Essa mulher teria vivido na corte do rei Salomão, por volta de 950 a 900 a.C., e seria uma pessoa de grande cultura e sensibilidade.*

Essa hipótese, defendida por Bloom, foi a fonte inspiradora para Scliar compor o perfil do ator feminino protagonista de *A mulher que escreveu a Bíblia*, pois o autor cita, como epígrafe do romance, um excerto da introdução de *O Livro de J* (1992):

Em Jerusalém, há quase três mil anos, alguém escreveu um trabalho que, desde então, tem formado a consciência espiritual de boa parte do nosso mundo [...] Não era um escriba profissional, mas antes uma pessoa altamente

sofisticada, culta e irônica, destacada figura da elite do rei Salomão [...]; uma mulher, que escreveu para seus contemporâneos como mulher (BLOOM *apud* Scliar, 2006, p. 6)

Nesse sentido, convém destacar que no prefácio de *O Livro de J*, Bloom e Rosenberg (1992, p. 17) fazem referência ao título do livro, observando ser ele ali utilizado para denominar a parte mais antiga do Pentateuco, composto, provavelmente em Jerusalém no século X a.C. Por outro lado, explicam que J representa a autora, a Javista, cujo nome vem de Yahwech (Jeová), Deus dos judeus, cristãos e muçulmanos.

Sabe-se que a tradição religiosa atribui a autoria do Pentateuco – o Velho Testamento cristão – a Moisés, mas estudiosos concordam tratar-se de uma obra mista reunindo textos de vários autores, organizados há cerca de 2500 anos por um editor também anônimo. Em *O livro de J* (1992) Bloom e Rosenberg isolam o texto de J. do material que o circunda e o restauram literariamente. Para Bloom, do ponto de vista estético, tal texto é um clássico da literatura.

Bloom (1992, p. 32) observa que muitos exegetas bíblicos encarariam J como sua criação ficcional, mas afirma que alguém escreveu *O livro de J* e, nesse caso ele prefere sua própria criação ficcional àquela dos estudiosos da Bíblia. O autor reflete ainda a respeito da criação do mito:

Quando lemos qualquer obra literária necessariamente criamos uma ficção ou metáfora de seu autor. Este autor talvez seja nosso mito, mas a experiência da literatura depende parcialmente de tal mito. Para J, temos uma variedade de mitos a escolher, e eu decididamente prefiro a minha àquela dos estudiosos da Bíblia. [...] Minha J é uma *Guevuráh* (“grande dama”) dos círculos da corte pós-salomônica – ela mesmo portando o sangue de Davi – que começou a escrever sua grande obra nos últimos anos do império de Salomão, em estreita convivência com seu bom amigo, o Historiador da Corte[...]

Scliar (s/d, p.19), no artigo anteriormente citado, revela que também considera a Bíblia um texto literário: “a Bíblia é um mundo, um universo cujos segredos continuamos a desvendar, para nossa iluminação, para nosso encantamento, ou para ambas as coisas”.

Scliar, como enunciador, ao utilizar a epígrafe de Bloom em *A mulher que escreveu a Bíblia*, estabelece, portanto, o diálogo com *O livro de J*. Nesse

aspecto a intertextualidade e a interdiscursividade têm papel fundamental na tessitura de seu romance. Como afirma Fiorin (2004, p.36), “a alteridade é uma dimensão constitutiva do sentido. Não há identidade discursiva sem a presença do outro”. A intertextualidade se processa, portanto, por citação (FIORIN, 2004, p. 30), pois o texto de Scliar confirma aspectos de *O livro de J.*, estabelecendo com ele uma relação contratual, o que pode ser observado pelo fato de ambos considerarem a Bíblia como discurso ficcional e atribuírem em suas obras, a um ator feminino, a performance de sua escritura.

5.1.2 A intertextualidade com o discurso bíblico

Conforme Bertrand (2003, p.87), no momento em que o enunciador cria seu texto, atualiza, reitera, repete, ou revoga, recusa, renova, transforma esquemas discursivos no exercício individual de sua enunciação. No texto de Scliar, objeto de nossa análise, observa-se, desde o título, a relação dialógica com o discurso bíblico. Nosso objetivo é analisar os efeitos de sentido que esse diálogo intertextual cria no texto.

Assim, o ator “mulher” no papel temático de “escriba” do rei Salomão, no nível do enunciado, faz alusão a episódios bíblicos, tecendo, muitas vezes, comentários irreverentes sobre eles. Lembremos que, quando Salomão descobre a competência da mulher letrada, ele deixa-se seduzir pelo seu discurso e encarrega-a de escrever a Bíblia:

Quero ser lembrado por algo que dure para sempre. Sabes o quê?
 Fez uma pausa, olhou-me, e anunciou, solene:
 - Um livro. Um livro que conte a história da humanidade, de nosso povo.
 Um livro que seja a base da civilização.(SCLIAR, 2006, p. 116)

Apresenta-a aos seis anciãos, encarregados anteriormente desse papel, não sem antes sancioná-la positivamente pelo seu saber, afirmando-lhe que ela escrevia melhor que todos eles, e outorgar-lhe o papel de redatora oficial . A mulher, como J, passa, então, primeiramente a revisar o material que os anciãos haviam coletado:

Passei aquele dia, e os seguintes, revisando o material que os anciãos haviam coletado. O rei tinha razão: era uma mixórdia, aquilo, uma confusa mistura de lenda, fatos históricos, preceitos religiosos, tudo muito mal redigido, e até com erros de grafia. Como fonte de subsídios tudo bem, mas para o livro que Salomão queria, eu teria de começar desde o início. (SCLIAR, 2006, p. 123)

E o início corresponde ao mito da criação do mundo:

“No começo criou Deus o céu e a terra.” Pronto: estava escrito. E, a frase escrita, invadiu-me de súbita euforia. Comecei a rir. Ri tanto e tão alto que um dos anciãos – eles estavam na sala ao lado – veio ver o que estava acontecendo. Entrou, sem bater e – merecido castigo – encontrou-me ali, sentada à mesa, cálamo na mão, diante do pergaminho. Consumara-se, aos olhos deles, a abominação: eu estava, mesmo, escrevendo a história que até então pertencera exclusivamente a eles, aos anciãos. Não pôde se conter: soltou um berro de ódio e fugiu correndo (SCLIAR, 2006, p.125).

Desse modo, em alguns excertos da obra, observa-se a presença desse diálogo por meio da intertextualidade com o livro do Gênese em que o enunciador estabelece com ele uma relação ora contratual, como observamos no excerto acima, ora polêmica.

A presença da paródia é freqüente no romance. Sabe-se, como citamos anteriormente, que a paródia inverte o intertexto. São os valores do intertexto que a orientam, por isso, o enunciador constrói seu discurso, para contrariar tais valores. Citando o discurso do outro, em muitos momentos, estabelece com ele uma relação polêmica. Uma cena do texto que revela a instauração desse diálogo polêmico é aquela em que a mulher relata a passagem bíblica que trata da expulsão do homem do paraíso. No livro do Gênese temos a seguinte passagem:

Disse então Javé a Deus: Eis que o homem se tornou como um de nós, conhecendo o bem e o mal! Não aconteça agora que ele estenda a mão e tome também da Árvore da Vida, dela coma e viva para sempre! Lançou-o então Javé Deus para fora do jardim paradisíaco do Éden de delícias, para que cultivasse a terra donde fora tirado. (GÊNESE 3: 22- 23).

A respeito desse episódio bíblico, a mulher tece comentários irreverentes demonstrando sua contrariedade em relação à atitude divina e tenta corrigir, em seu relato, os equívocos ocorridos, sob seu ponto de vista, neste ato de expulsão:

Decidi corrigir tais equívocos mobilizando para isso as minhas próprias fantasias. Criados, o primeiro homem e a primeira mulher enamoram-se loucamente um do outro, e aí transformam o Éden num cenário de arrebatadora paixão. [...] Que na minha versão, não os expulsava do Paraíso; ao contrário, encorajava-os: agora que descobristes o amor, podeis enfrentar a vida como ela é, a vida cheia de som e fúria. (SCLIAR, 2006, p.127)

Ocorre também no texto a referência à passagem bíblica sobre Abel e Caim que, em Gênesis (4, 1-16), narra a história dos filhos de Adão e Eva, e a cena em que um mata o outro. A mulher tece seus comentários a respeito de tal episódio bíblico:

E aí vinha aquela história do Caim e do Abel, os dois filhos do casal (dois filhos: nenhuma filha. Ou seja, não teriam chance de se reproduzir, nem por incesto). O Abel pastor (de ovelhas, não de cabras), o Caim agricultor; os dois brigam, em vez de optar por um empreendimento agropastoril conjunto, o que seria mais lógico e rendoso. (SCLIAR, 2006, p.138)

Como se vê, na paródia, a variante recontextualizada, provoca o contraste que, por sua vez, provoca o efeito de sentido de comicidade.

Demonstrando ser também grande conhecedora do Cântico dos cânticos, a mulher, simulacro do enunciador, estabelece um diálogo intenso com mais esse texto bíblico, citando-o intertextualmente. Como a sabedoria de Salomão era difundida por todas as regiões, a rainha de Sabá visita-o a fim de se aconselhar. Ela é recebida por Salomão com muita pompa, com um banquete que “ficaria nos anais da realeza; iguarias sem fim, preparadas por cozinheiros vindos de regiões longínquas, mil variedades de vinho, frutas exóticas...” (SCLIAR, 2006, p.180). Em retribuição à calorosa recepção feita a ela, a rainha oferece ao rei: “perfumes raros, valiosos. Pedras preciosas. Ouro – quatro mil quilos de ouro, como depois se soube” (SCLIAR, 2006, p.180). Assim sendo, a “mulher” observa: “ Agora: tudo aquilo em troca de alguns conselhos? Ou estaria estabelecendo com a rainha uma nova aliança, abrangendo Oriente Médio e África, esta considerada como nova e promissora fronteira?” (SCLIAR, 2006, p.181).

Observamos, pois, que o texto de Scliar estabelece com o texto bíblico uma forma de intertextualidade, incorporando um texto em outro, reproduzindo o

sentido do texto incorporado, pois na Bíblia essa passagem da visita da rainha de Sabá se encontra em (1 Reis 10: 1-13), relatada da seguinte maneira:

Ouvindo a fama de Salomão, a rainha de Sabá veio prová-lo por meio de enigmas. Chegou a Jerusalém com uma escolta considerável de camelos carregados de aromas, ouro em grandes quantidades e pedras preciosas. Apresentando-se diante do rei Salomão, propôs-lhe tudo o que tinha em seu pensamento. Salomão solucionou todas as palavras: nenhuma palavra escapara ao rei; a cada uma deu sua solução. Vendo a sabedoria do rei Salomão, e o palácio que Salomão edificara, e as iguarias de sua mesa, e as habitações de seus servos, as funções e vestes de seus copeiros, os holocaustos que oferecia ao Templo de Javé, ela perdeu o fôlego, e disse ao rei: “Era pois verdade o que eu ouvi na minha terra sobre as tuas palavras e a tua sabedoria! Não dei crédito ao que ouvi, até que vim e vi com meus próprios olhos; e eis nem a metade me haviam contado! Tua sabedoria e tua riqueza excedem tudo quanto ouvi! E ela deu ao rei cento e vinte talentos de ouro e grande quantidade de perfumes e pedras preciosas. Jamais se viu tanto perfume como o que fora dado pela rainha de Sabá ao rei Salomão. Quanto ao rei Salomão, ele ofereceu à rainha de Sabá tudo aquilo que ela desejou e pediu, além dos presentes que lhe deu espontaneamente com régia liberalidade.

Outros excertos da obra de Scliar em que se percebe o diálogo consensual com o Cântico dos cânticos são aqueles em que se dão as juras de amor e as confidências amorosas trocadas entre o rei Salomão e a rainha de Sabá. Por ter conhecimento da sabedoria de Salomão, a rainha de Sabá visita-o com a finalidade de ouvir alguns conselhos e ambos tornam-se amantes. Reafirmando o texto bíblico, o rei confia a ela: “Graciosa é tua face, gracioso é teu pescoço. Faremos para ti brincos de ouro, com filigranas de prata” (SCLIAR, 2006, p.184) que retoma a seguinte passagem do Cântico dos cânticos: “Belas são tuas faces entre brincos, e teu pescoço entre colares de pérolas. Faremos para ti, brincos de ouro com glóbulos de prata” (Cântico dos cânticos 1: 10-11) .

Convém destacar esta outra fala de Salomão, dirigida à rainha de Sabá, (Scliar, 2006, p. 185): - “Teus cabelos são como rebanho de cabras. Teus dentes são como um rebanho de ovelhas. Sessenta são as rainhas/ oitenta as concubinas/ e numerosas donzelas./ Uma só, porém, é a minha pomba” -, pois ela cita o seguinte excerto do texto bíblico:

Teus cabelos, rebanho de cabras, ondulando nas encostas de Gallad. Teus dentes são como o rebanho de ovelhas... Sessenta são as rainhas, e oitenta as concubinas; e donzelas sem-número; única, porém é minha pombinha, a minha toda formosa. (CÂNTICO DOS CÂNTICOS, 6: 5-9)

Assim, o enunciador, ao criar uma obra contemporânea, projetando no texto enunciado um ator feminino, no papel temático de mulher letrada, escritora do texto bíblico, não só dialoga intertextualmente com os mitos bíblicos, como revê a tradição, recontando o percurso do sujeito feminino sob outro olhar, diverso da sociedade patriarcal em que a projeta.

5.2 ASPECTOS DA ELABORAÇÃO ENUNCIATIVA EM *A MULHER QUE ESCREVEU A BÍBLIA*

No texto de Scliar, o enunciador projeta um ator da enunciação, no papel temático de “terapeuta de vidas passadas”. Ele é um ex-historiador frustrado que inicia a história, relatando como se tornou terapeuta:

Muita gente me pergunta por que me *dedico* à terapia de vidas passadas. Minha resposta varia conforme as circunstâncias. Quando *sou* entrevistado na tevê ou no rádio – e *sou* muito entrevistado –, *declaro* de forma propositadamente reticente, que cheguei a isso por artes do destino. (SCLIAR, 2006, p.7) grifos nossos)

O terapeuta, no papel actancial de narrador, se encontra no tempo presente, como se observa pelos verbos grifados no excerto acima. E em seguida instala no texto, o espaço, em que ocorre a história “continuo atendendo em *minha clínica*, mas tenho pensado seriamente em mudar de rumo, em retomar o estudo da História” (SCLIAR, 2006, p.17) (grifo nosso).

Conta que fora seu pai o responsável por se tornar um professor de História. A obra *O Capital* de Karl Marx exercera grande influência sobre o pai que apesar de ser um bom leitor, não conseguira ser nada além de operário, militante e devoto do comunismo. Assim, deposita no filho o desejo de realização de seu sonho: ser líder do Partido Comunista. O filho embora esquerdista, não consegue ser militante e, como professor de História, se sente desmotivado, frustrado e resolve como última tentativa, na profissão, lançar uma proposta de trabalho em que os alunos representassem os personagens históricos. Na encenação, um determinado aluno quieto, humilde e bom, ao representar o papel de um príncipe entregou-se por completo à tarefa proposta, após várias pesquisas sobre o personagem, o rapaz

passa a vivê-lo transformando-se em um tirano arrogante e orgulhoso. Assim, o narrador instaura no enunciado um “não-eu” no papel actancial de aluno. Ao ser abordado pelo professor e interrogado sobre seu comportamento, ele, autoritário, diz como era sua vida de monarca e as execuções que realizava no pátio do castelo real, contando detalhadamente como o carrasco procedia. O professor percebe que o garoto estava vivendo uma existência diferente, tinha voltado ao passado e “descobrirá que, na verdade, fora não um príncipe, como modestamente supusera, mas um rei, um rei poderoso e cruel, desses monarcas que não hesitam em mandar matar os inimigos” (SCLIAR 2006, p.10).

Após o relato do aluno, o professor se sente aturdido, confuso, mas, logo percebe as possibilidades que o caso do garoto lhe proporcionaria. Desse modo, de professor de História passa a terapeuta de vidas passadas e de professor pobre, transforma-se em terapeuta rico, ironia do sujeito da enunciação ao sugerir que o papel temático de intelectual não lhe rendeu dividendos, ao passo que quando se transforma em charlatão, enriquece.

Assumindo o papel temático de terapeuta de vidas passadas, o narrador vale-se da ancoragem, que é um recurso empregado no nível discursivo, por meio do qual se utilizam pessoas, espaços e datas, preenchendo-os com traços sensoriais que os fazem parecer “cópias da realidade”. Esses traços permitem que reconheçamos o tempo, o espaço e os atores, como simulacros de seres reais, criando a impressão de verdade. Assim, no momento em que narrador figurativiza o espaço onde o terapeuta atendia os clientes, descreve-o como

um velho casarão, numa rua tranqüila do subúrbio (...) a escadaria da entrada guarnecida de leões, as peças amplas, os painéis de madeira de lei, os azulejos portugueses nos corredores, as luminárias. (SCLIAR 2006, p.12)

Percebe-se que os elementos de ancoragem “velho”, “subúrbio”, “guarnecida de leões”, “madeira de lei”, “portugueses” em nada contribuem para o desenvolvimento da narrativa. Não são necessários tais atributos, a não ser para criar ilusão de realidade. Esses elementos ancoram o texto na história e criam ilusão de referente, e, a partir daí, o espaço passa a parecer verdadeiro. Acrescenta ainda: “tudo aquilo remetia ao passado; era, portanto, o cenário ideal para pessoas querendo regredir no tempo” (SCLIAR 2006, p.12). Assim, o narrador sugere ser aquele o espaço ideal para que os pacientes, durante a sessão terapêutica de vidas

passadas, se transportem ao tempo pretérito. Dessa forma, reforça-se a ilusão de que esse espaço poderia impressionar os pacientes que se sentiriam induzidos a imaginar-se num tempo pretérito.

O narrador “terapeuta” refere-se, em seu relato, a uma paciente que o procura para se submeter a uma sessão de regressão “foi então que ela apareceu. Uma tarde, a secretária anunciou que alguém queria me ver; uma moça que tinha me visto na tevê e concluía: terapia de vidas passadas era exatamente aquilo de que eu necessitava.” (SCLIAR, 2006, p. 12)

Na tentativa de encontrar respostas para suas inquietações a respeito do difícil relacionamento que mantinha com o pai, durante a terapia, a moça relata que se consolava “lendo, lendo muito e estudando – no colégio de freiras que freqüentava era considerada uma das melhores alunas e ganhara vários prêmios por seus conhecimentos acerca da Bíblia: sabia de cor o Cântico dos cânticos, por exemplo.” (SCLIAR 2006, p.13)

Pelo fato de a paciente mulher ser erudita, conhecer de cor o Cântico dos cânticos, o enunciador insinua ironicamente que ela imaginou, criou ficcionalmente a história da mulher pretérita, crendo ter regredido no tempo.

O terapeuta relata que ela há pouco havia “vivido um doloroso transe, algo que mudara sua vida. Apaixonara-se por um empregado da fazenda de seu pai, um rapaz bonito, mas estranho, arredio” (SCLIAR 2006, p. 13). Eles conviviam desde a infância, mas de forma distante até que de repente surge aquele arrebatamento de paixão dela por ele. Quando ela se encoraja a confessar-lhe seus sentimentos “estourou o escândalo na família: o rapaz tivera um caso com a irmã, desvirginara-a. O fazendeiro, furioso, mandou dar uma surra no vilão e expulsou-o” (SCLIAR 2006, p.13). Após tal episódio, seu sofrimento foi tamanho que ela resolveu deixar a pequena cidade em que vivia e se mudou para a capital onde foi trabalhar, mas não conseguia esquecer o que se passara e sentia-se cada vez pior. Deprimida, dormindo mal, resolveu procurar o terapeuta na tentativa de encontrar solução para seu problema.

O narrador ressalta que, durante as sessões de terapia, a paciente foi regredindo no tempo até chegar à época do rei Salomão. Assim, descobre que fora “uma das muitas esposas do monarca que descrevia como um homem bonito, encantador; estava profundamente apaixonada por ele” (SCLIAR, 2006, p.14).

Paixão não correspondida, mas que não a impedia de fantasiar cenas obscenas no leito de Salomão, cenas que eram descritas detalhadamente.

O terapeuta vai se envolvendo pela competência que ela tinha em contar tais histórias tórridas e, deixando-se seduzir pelo seu discurso, apaixona-se pela paciente. Quando ele decide confessar-lhe seus sentimentos, vai até seu apartamento, encontra uma carta que ela lhe deixara, agradecendo-o por tudo o que fizera por ela. Tinha ido embora com o rapaz que a trocara pela irmã: “ele era o seu rei, o monarca com quem sonhara” (SCLIAR 2006, p. 16).

Além da carta, ela deixa ao terapeuta uma pasta contendo a história que havia escrito, baseada em sua “viagem” ao passado, dedicada a ele. A figura do sonho e da viagem ao passado, relacionadas, remetem à ironia do sujeito da enunciação relativa à trapaça, à mentira que seria o processo de terapia de vidas passadas.

A mulher observa que ele poderia fazer com a história o que quisesse e, desde que não revelasse o seu nome, poderia até mesmo divulgá-la. Sentindo-se perdido, desolado, o terapeuta lê e relê a história escrita por ela, tentando encontrar-se ali, mas não havia nenhuma alusão a ele no relato:

Procuo a mim próprio, nessa história. Procuo-me nas linhas e entrelinhas, procuro-me nos nomes próprios e nos nomes comuns, procuro-me nos verbos e nos advérbios, nos pontos, nas vírgulas, nas reticências. E não me acho. Assim como não me acho em lugar nenhum. Estou perdido (SCLIAR 2006, p.17).

Portanto, na tentativa de esquecer-la, pensa em retomar os estudos de História e deixar de atender, mas continua fazendo-o e antes de encerrar faz uma revelação: “ela era feia” (SCLIAR, 2006, p. 17).

A partir desse momento, instaura-se, no texto, o narrador “mulher” por meio de debreagem enunciativa da enunciação. Ela passa a relatar as histórias que rememorou durante a sessão de regressão a vidas passadas. O narrador “mulher”, como observamos anteriormente, dialoga com o narratário em sua primeira cena enunciativa a partir do final do relato do terapeuta. Assim, tece seu texto a partir do fio deixado pelo narrador-terapeuta, esclarecendo a sua condição estética:

A feiúra é fundamental, ao menos para o entendimento desta história. É feia, *esta* que vos fala. Muito feia. Feia contida ou feia furiosa, feia envergonhada

ou feia orgulhosa, feia triste ou feia alegre, feia frustrada ou feia satisfeita – feia, sempre feia (SCLIAR 2006, p.19) (grifos nossos).

Torna-se, pois, perceptível, no texto, o diálogo entre o narrador “mulher” e o narratário “vos”, a quem ela se dirige no presente da enunciação. O uso do dêitico “esta” cria o efeito de proximidade e de subjetividade.

Recorremos aqui a algumas observações feitas por Abriata (2007, p.251) que em seu artigo “O contrato enunciativo em ‘A benfazeja’”, reflete a respeito da problemática da veridicção, apoiando-se na semiótica greimasiana.

A autora comenta que Greimas, ao retomar a questão da diferença entre o verdadeiro e o verossímil, que vem sendo discutida desde a Antigüidade Clássica, parte do pressuposto de que o discurso não precisa ser verdadeiro, mas deve produzir o efeito de verdade.

Como cabe ao enunciador utilizar estratégias que façam seu discurso parecer verdadeiro, o narrador “mulher”, no texto de Scliar, recorre a vários recursos para que esse efeito se realize, um deles é a debreagem interna.

A esse respeito Fiorin (2005, p. 72), observa que “a debreagem interna resulta no discurso direto, em que o narrador delega voz a um actante do enunciado”. No romance que analisamos, ao ceder a palavra aos interlocutores, o narrador “mulher” constrói cenas que projetam a ilusão de situação real de diálogo, como se nota em quase todos os momentos em que o narrador pretende enfatizar a “verdade” da cena relatada.

Uma dessas cenas, é aquela em que o escriba da aldeia onde a mulher morava – o único detentor da habilidade da escrita; por isso “consideravam-no uma espécie de mago” (SCLIAR, 2006. p. 38) – decide ensinar a mulher a escrever, talvez por piedade dela, por estar tão frustrada com sua condição estética, ou porque os dois eram esteticamente feios. Assim, quando o escriba chama a mulher à sua tenda e lhe diz: “- Vou – anunciou, em voz solene, se bem que um pouco trêmula – ensinar-te a escrever” (SCLIAR, 2006, p.38), percebemos a importância desse fato que mudará a condição da “mulher”.

Outro mecanismo é a debreagem enunciativa que cria a ilusão de subjetividade. Um exemplo disso se revela na cena a seguir em que a mulher revela suas emoções ao adquirir a competência, o saber letrado: “quando dei por mim, estava traçando a primeira letra do alfabeto – o alef, que é o começo de tudo”

(SCLIAR, 2006, p. 39). Ela ressalta a importância desse aprendizado que a elevaria diante dos outros e a faria sentir-se menos feia:

Que emoção. Deus, que emoção. Eu olhava aqueles vacilantes traços com a satisfação de um artista contemplando sua obra-prima. Tinha conseguido algo com que nunca sonhara. Mais: naquele curto espaço de tempo eu mudara. Já não me sentia tão feia. Meu rosto continuava o mesmo, mas a sensação da fealdade intrínseca, a sensação que me acompanhava até durante o sono e se traduzia em pesadelos dos quais acordava gritando, essa sensação se atenuara consideravelmente. Eu agora era... feinha. Uma condição perfeitamente suportável e que, comparada ao que eu passara, representava até um estado de inesperado bem-estar, de felicidade, quase. Sentia-me leve, solta, como se o ato de escrever _ uma letra, uma única letra - tivesse me libertado de um passado opressivo. (SCLIAR, p. 39-40)

É importante também ressaltar que se apreendem dois planos no romance: um englobante e um englobado. O plano englobante corresponde ao nível da enunciação e tem como narrador o terapeuta de vidas passadas que relata o modo como se transformou de professor em terapeuta. Convém observar que esse plano está escrito em itálico no início da obra, compreendendo as dez primeiras páginas do texto. Por outro lado o plano englobado corresponde às outras 197 páginas restantes da obra e contém a história relatada pela mulher, que se projeta no nível da enunciação apenas no início da história e que relata sua história como sujeito do enunciado que viveu à época do reinado de Salomão.

O enunciador utiliza o processo terapêutico, a terapia de vidas passadas, que ele tanto ironiza, como estratégia para dar voz à mulher pretérita por meio da mulher do presente. A ironia do enunciador em relação à terapia de vidas passadas se revela por meio da dúvida do terapeuta em relação a esse seu fazer: “fato ou ficção, o certo é que as pessoas gostam muito, e é o que importa”(SCLIAR, 2006, p.11).

Outra ironia que se constata no plano englobante é que o narrador sofre uma transformação de estados: de professor pobre passa a ser um terapeuta rico. Como professor, ele conta: “O *salário era baixo, a escola pobre* e sem recursos, mas o que mais me chateava era o fato de que *os alunos não davam a mínima para a disciplina*” (SCLIAR, 2006, p.9) (grifos nossos). Pelas figuras grifadas, percebem-se as condições em que ele se encontrava como professor de História: com um salário baixo, trabalhando em uma escola pobre em que os alunos não se interessavam pela disciplina que ele ministrava, enfim, encontrava-se em uma

situação extremamente negativa. Ao se transformar em terapeuta de vidas passadas, vê-se que sua situação é oposta à anterior:

o sucesso foi imediato. Comecei atendendo pessoas numa salinha de um velho edifício no *centro da cidade*. Em pouco tempo minha *fama* se espalhou. A *demand*a cresceu espantosamente; o *ganho* idem. (SCLIAR, 2006, p.11) (grifos nossos)

O sucesso foi imediato, como num passe de mágica, passou a atender no centro da cidade, sua fama se espalhou e, conseqüentemente, seu ganho passou a ser maior. É quando se muda para um lugar melhor, um cenário ideal para as pessoas que queriam regredir no tempo. A partir daí seu sucesso passa a ser ainda maior:

A mudança assinalou a culminância de meu sucesso, àquela altura já consolidado. Eu era procurado por empresários, artistas, atores de tevê. Mudei-me para um apartamento novo, comprei um carro importado. A mídia corria atrás de mim. (SCLIAR, 2006, p.12)

De certa forma, o enunciador ironicamente estabelece comparação entre as profissões e seu reconhecimento. Enquanto o professor é mal remunerado, desvalorizado e desconsiderado pela sociedade, o terapeuta possui *status*, é reconhecido, supervalorizado e quase endeusado pela profissão que exerce.

O enunciador é irônico também em relação ao papel do terapeuta quando insinua a sua incapacidade de distanciamento, ele não tem formação psicanalítica, apaixona-se pela paciente, mas, mesmo assim, é respeitado.

Convém lembrar que o sujeito da enunciação, ao citar a epígrafe de Bloom, atribui marcas à mulher, sujeito narrador que teria escrito a Bíblia no reinado de Salomão. Tais marcas projetam-se especularmente na protagonista, o ator “mulher” de seu romance. Tal mulher seria “sofisticada”, “cult” e “irônica”. Porém, ao construir a figura desse ator para ser o protagonista de sua história, o sujeito da enunciação, acrescenta-lhe outra característica: ela era feia e, apesar de feia, competente para a sedução pelo seu modo de ser contestador, liberal; competente, ainda, para vencer as barreiras da sociedade preconceituosa da qual fazia parte. E é esse enunciador, por outro lado, que também nos possibilita observar a ironia que perpassa o discurso da mulher, ironia que, na verdade é do sujeito da enunciação de quem a mulher pode ser considerada um *alter-ego*.

É importante lembrar também a referência feita ao fato de que a “mulher [...] escreveu para seus contemporâneos como mulher” (BLOOM, p.21). Numa época em que a mulher não tinha voz, isso parece ter chamado a atenção do enunciatador para o tema do feminismo que se concretiza no texto à medida que a “mulher” se constrói, gradativamente, sujeito do saber e se transforma de objeto em sujeito de sua história.

Ela vai adquirindo o saber através da escrita e, com ele, sua voz vai passando a ser ouvida; vai se transformando em reivindicadora de seus direitos, representando toda a classe feminina oprimida, quando, por exemplo, contesta os costumes do harém, organizando uma rebelião. Em sinal de revolta contra o rei, pela maneira como eram tratadas as mulheres do harém, ela, como toda líder feminista, protesta:

_ Chega de sermos tratadas como objetos sexuais! Chega de submissão!
 Chega de opressão!
 Respirei fundo e lancei a palavra de ordem:
 _ Por uma completa igualdade de direitos sexuais! (SCLIAR, 2006, p.90)

Cumpramos enfatizar que, na obra em estudo, o tema da liberação feminina é recoberto por diversas figuras, dentre elas a adoção de um símbolo fálico, a pedra, que tinha a finalidade de satisfazer os desejos sexuais da mulher, numa época em que não era permitido ao sujeito feminino expor seus desejos, principalmente os sexuais. Verifica-se, pois, o arrojo da visão feminina projetada na mulher do tempo de Salomão.

Para fazer crer no texto enunciado, o enunciatador simula ter a mulher do presente regredido no tempo ao reinado de Salomão, por meio da terapia de vidas passadas. Dessa forma, é a voz dessa mulher moderna, feminista, que ressoa e impregna o relato da mulher pretérita que ela foi e que teria sido responsável pela escritura da Bíblia.

Assim, a mulher que escreveu a Bíblia, cujos escritos foram queimados pelo pastorzinho no tempo do enunciado (Século X a.C.) tem sua história resgatada pelo enunciatador no presente da enunciação, na modernidade. Em ambos os tempos ela é dotada do papel temático de sujeito narrador.

A mulher do tempo do enunciado, do tempo pretérito, é apaixonada pelo pastorzinho que inicialmente preferira a irmã a ela. Esse pastor, no final,

percebe-se apaixonado por ela, mas não deixa de queimar o fruto de seu saber letrado – a escritura da Bíblia – para se vingar de Salomão. Mesmo assim, a mulher como sujeito apaixonado que era, o perdoa, salva-o e opta por ficar com ele, preferindo-o a Salomão.

A mulher do tempo da enunciação também é sujeito passional, também fica com o empregado da fazenda do pai por quem sempre fora apaixonada, mas resgata, por meio da terapia de vidas passadas, a história da mulher feminista que fora à época de Salomão, aquela que fora responsável por escrever a Bíblia. É essa mulher que outorga ao terapeuta o papel de divulgar a história que escrevera a partir de sua regressão no tempo, desde que omitisse seu nome. Talvez seja esse um dos motivos de o ator feminino não ser nomeado, mas tratado apenas por “mulher”.

Lembremos que não apenas o ator feminino não possui nome próprio, mas outros atores como o pastorzinho, o pai da mulher, os anciãos, a irmã da mulher, dentre outros. Consideramos, porém, que o motivo principal de não haver nome próprio para identificar a mulher no texto de Scliar se relaciona ao fato de ela representar a luta da classe feminina pela liberdade, contra os estigmas e preconceitos, o que, em nosso país, se efetiva no século XX. Entretanto, o sujeito da enunciação, a partir da epígrafe que seleciona para sua obra, sugere que já houve ao longo da história exemplo de mulheres que estiveram além de seu tempo.

Vale enfatizar que o terapeuta só se manifesta no plano englobante. Por isso, ele diz não se encontrar na história escrita pela paciente por quem se apaixonara, manipulado pelas histórias que ela lhe contava durante o processo terapêutico.

Concluindo este capítulo, podemos rastrear as comparações, em forma de esquema, entre o plano englobante e o plano englobado do romance de Scliar, sintetizando as semelhanças entre eles:

Plano englobante

- moça feia
- dotada de cultura, imaginação, inteligência, estudiosa da Bíblia, dos Cânticos salomônicos
- pai fazendeiro
- paixão pelo empregado da fazenda do pai

Plano englobado

- mulher feia
- dotada de saber letrado, imaginação, inteligência
- pai chefe da aldeia no deserto
- paixão pelo pastorzinho empregado do pai

- irmã amiga e confidente
 - terapeuta se apaixona pela paciente
 - mulher escreve as memórias de uma vida pretérita e resgata sua vida no tempo de Salomão, com quem fora casada.
- irmã amiga e confidente
 - O rei Salomão e o pastorzinho se apaixonam pela mulher
 - mulher escreve a Bíblia.

Assim, o sujeito da enunciação, ao criar a história das duas feias - que seriam o mesmo ator, projetado em tempos diversos - revê a tradição, reconta-a sob a ótica da contemporaneidade, na medida em que atribui ao sujeito feminino, narrador do presente da enunciação, o resgate da voz, da audácia e da coragem de uma mulher pretérita cuja história se perdeu no tempo, mas se transforma em sujeito ficcional literário em *A mulher que escreveu a Bíblia*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O leitor, ao ler, atualiza o texto e seu sentido, de acordo ou não com suas expectativas e previsões advindas de sua competência lingüística e cultural. Mas o texto também procura e cria seu leitor: ele o inventa o mais próximo possível da linguagem, na sua substância e nas suas formas, suscitando a dúvida, a inquietude e a surpresa. Por meio da diversidade dos modos de crença que a leitura propõe, eis que se reencontram, invertidas, a experiência sensível da língua e a experiência cultural do mundo. (BERTRAND, 2003, p.413)

Esta pesquisa valeu-se dos pressupostos teóricos da semiótica francesa com o objetivo de analisar o romance *A mulher que escreveu a Bíblia*, de Moacyr Scliar. O trabalho voltou-se particularmente para a análise da construção do ator feminino no papel de sujeito do enunciado e sujeito da enunciação.

No papel de sujeito do enunciado, viveu no século X a.C. e, cumprindo vários papéis actanciais, foi-se transformando de objeto, subordinado aos ditames da família patriarcal, em um sujeito livre, contestador e decidido. De filha de pastor de cabras transformou-se numa das setecentas esposas do rei Salomão; de analfabeta, em mulher letrada, a única do reino a ter adquirido essa competência. De submissa, como as mulheres da época, conquistou a sua liberdade pelo saber. Feia e não amada; vista com preconceito por todos – homens e mulheres – no entanto, venceu barreiras e se construiu sábia. E é pela sabedoria que ela conquista Salomão. Por sabê-la a única mulher letrada de seu harém, ao ler uma carta que ela endereçara ao pai, o rei lhe confere a tarefa de escrever um livro que contasse a história de seu povo e eternizasse seus feitos – a Bíblia. Como um sujeito dotado de competência, a mulher reescreveu a Bíblia: aproveitando o conhecimento histórico dos escribas da corte, aliou a ele a sua sensibilidade e criatividade, daí surgindo um texto de rara sabedoria e elegância, conforme Salomão lhe havia pedido:

O livro é dinâmico. O livro se dissemina como as sementes que o vento leva.[...] – Quero que escrevas esse livro. Quero que descrevas a trajetória de nossa gente através do tempo. Quero que fales de nossos patriarcas, de nossos profetas, de nossos reis, de nossas mulheres. E quero uma narrativa linda, tão bem escrita como essa carta que enviaste a teu pai. Quero um livro que as gerações leiam com respeito, mas também com encanto.(SCLIAR, 2006, p. 116-117)

Procuramos dar destaque ao papel temático de “escritor” dessa mulher, papel projetado tanto no nível do enunciado, como no nível da enunciação.

No papel de sujeito projetado no presente da enunciação, o ator “mulher”, é narrador e também um sujeito cognitivo que, ao fazer terapia de vidas passadas, descobre que teria sido a tal mulher, sujeito do enunciado, que vivera no tempo de Salomão. Não fosse o relato da história desta última no presente da enunciação, a história escrita pela mulher de Salomão seria desconhecida dos homens por ter sido destruída, no passado, pelo pastorzinho que a amava e que queria vingar-se do rei. É essa uma estratégia utilizada pelo sujeito da enunciação para se revelar um sujeito apaixonado pela causa feminista e criar esteticamente o romance, em que as duas mulheres, como criações de seu imaginário ficcional, comungando o papel actancial de sujeitos da história, na verdade, podem ser consideradas seu *alter ego*.

Coube destaque, portanto, nesse estudo, à análise dos percursos pragmáticos, cognitivos e passionais dos atores do enunciado e ao fazer metadiscursivo do ator mulher do presente da enunciação.

Um dos temas relevantes do romance é o que diz respeito à importância do “fazer” do sujeito feminino na construção de seu “ser”. Mesmo que a sociedade tenha exercido papel repressor na formação da identidade feminina, impondo-lhe valores, a mulher pretérita pôde contestá-los e transformá-los. Scliar apontou-nos, assim, os papéis que a sociedade atribuía à mulher e sua evolução por meio de conquistas, como a aquisição do direito ao letramento, à liberdade de expressão, dentre outros.

A mulher que escreveu a Bíblia, como texto literário, por sua singularidade narrativa e complexidade discursiva, possibilitou-nos uma análise semiótica que, no nível fundamental, aponta para as oposições semânticas entre a submissão e a liberdade, o analfabetismo e o conhecimento letrado, oposições que, num nível profundo, são responsáveis pela geração de sentidos do texto. Os termos positivos ou eufóricos dessas oposições do nível fundamental são convertidos em valores nas estruturas narrativas.

Desse modo, percebemos que o objeto-valor “liberdade” do sujeito feminino é conquistado, por meio do objeto modal “saber letrado”. É esse

conhecimento que possibilita à mulher adquirir voz, manifestar seus estados de alma, revelar sua contraditoriedade, na medida em que é capaz de manifestar não somente as boas paixões, como a alegria, o amor, a paixão amorosa, mas também as consideradas más paixões: o ciúme, a inveja e a vingança.

Por outro lado, no nível discursivo o tema da liberdade feminina é construído por meio de diversas isotopias figurativas, como procuramos descrever ao longo deste estudo. Desse modo, a narrativa torna-se discurso, o plano de conteúdo juntamente com o da expressão constroem o texto literário que dialoga com o discurso bíblico e essa conversa o situa na sociedade e na história.

Para finalizar, ressaltamos que a Semiótica, procura hoje determinar o que o texto diz, como o diz e para que o faz. Ou seja, analisa os textos de diversos gêneros, para construir-lhes os sentidos pelo exame acurado dos procedimentos enunciativos e recuperar, no jogo da intertextualidade, a trama ou o enredo da sociedade e da história. Foi o que procuramos demonstrar no último capítulo em que destacamos o diálogo intertextual como uma das estratégias enunciativas, utilizadas por Scliar, na obra em análise, e o efeito de sentido irônico que se desvela da elaboração enunciativa do romance.

Esperamos, com esse trabalho, contribuir para outras várias pesquisas que têm por objeto a reconstrução de algumas das múltiplas significações inscritas em um texto literário da qualidade estética da obra de Scliar.

REFERÊNCIAS

ABREU, N. C. *Olhar pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo*. Campinas: Mercado de Letras, 1996.

ABRIATA, V. L. *O contrato enunciativo em "A Benfazeja"*. Nos caminhos do texto: atos de leitura / Ana Cristina Carmelino, Juscelino Pernambuco, Luiz Antônio Ferreira, organizadores, p. 79 – 82. Franca, São Paulo, 2007.

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hcitech, 1986.

BARROS, D.L.P. de. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 1990.

_____. *Teoria do discurso – fundamentos semióticos*. 1 ed. São Paulo: Atual, 1988.

BARSA, Macropédia. *Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações*, volume 13, ISBN 85-7026-432-1, Britannica, São Paulo, 1998.

BERTRAND, D. *Caminhos da semiótica literária*. São Paulo: EDUSC, 2003.

BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Loyola, 1989.

BLOOM, H; ROSENBERG, D. *O livro de J*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

BOSI, A. *Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo*. In: (Org.) *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, s.d. 7-22.

_____. *A máscara e a fenda*. In: *O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999. 99-100.

BRANCO, E. L. C. *A mulher que escreveu a Bíblia: Moacyr Scliar*. Disponível em: www.eduquenet.net/scliarbiblia.htm. Acesso em 08 de dez. de 2008.

CAMÕES, L. V. de. *Lírica*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1982.

CAMPOS, N. D. de . *Intertextualidade e conto maravilhoso*. 1995. 238 f. Dissertação (Mestrado em Letras – área de Semiótica e Linguística Geral) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

CHEVALIER, J. ; GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

COUTO, J. G. *A mulher que escreveu a Bíblia*. Disponível em: http://www.klickescritores.com.br/pag_escrit/mscliar05.htm . Acesso em 08 de dez. de 2008

_____. *A mulher que escreveu a Bíblia: Moacyr Scliar*. Disponível em: <http://literaturavirtual.com.br/arquivos/conteudo/cont288.doc>. Acesso em 09 de dez. de 2008.

DITCHE, E. R; LOMBARDO, P; FONTANILLE, J. *Dictionnaire des passions littéraires*. França: Belin, 2005.

D'ONOFRIO, S. *Teoria do texto*: Ática, 2000.

.FERREIRA, A. B. de H. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FIORIN, J.L. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 1990.

_____. *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática, 2005.

_____. Polifonia textual e discursiva. In: BARROS e FIORIN(orgs.). *Dialogismo, polifonia e intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: EDUSP, 2004.

_____. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.

_____. *Sendas e Veredas da Semiótica Narrativa e Discursiva*. Disponível em: <http://www.portalensinando.com.br/ensinando/principal/conteudo.asp?id=6102&pag=1>. Acesso em 07 de abr. de 2008.

_____. *Paixões, afetos, emoções e sentimentos*. Cadernos de Semiótica Aplicada Vol. 5.n.2, dezembro de 2007. Disponível em: <http://www.fclar.unesp.br/grupos/casa/CASA-home.html>. Acesso em 08 de maio de 2008.

FONTANILLE, J. *Sémiotique et Littérature*. Paris: PUF, 1999.

_____. e ZILBERBERG, C. *Tensão e significação*. Tradução de Ivã Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas, USP, 2001. 331 p.

GREIMAS, A. J. e COURTÈS, J. *Dicionário de semiótica*. Tradução de Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Cultrix, s.d. Título do original: Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage.

_____. A. J. e FONTANILLE, J. *Semiótica das paixões. Dos estados de coisas aos estados de alma*. Tradução de M. José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993. Título do original: Sémiotique des passions: des états de choses aux états d'âme.

_____. *Da imperfeição*. Pref. e tradução de Ana Cláudia de Oliveira; apres. de Paolo Fabbri, Raúl Dorra, Eric Landowski. São Paulo: Hacker Editores, 2002. Título do original: De l'imperfection.

KLEIN, M. *Inveja e Gratidão*. Obras Completas. Vol. III. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2006.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

NASCIMENTO E. M F.S. Paixão em segredo. Revista ANPOLL, ISSN 1414-7564, n.16, 27-41, jan./jun. 2004.

_____. e ABRIATA, V. L. R. Um Copo de Cólera: A Afirmação de Si e a Destruição do Outro. *Revista Intercâmbio*, volume XVII: 142- 153, 2008. São Paulo: LAEL/PUC-SP. ISSN 1806-275x

Orfeu Spam Apostilas. Disponível em: <[http://www. Jayrus.art.Br/Apostilas/Literatura Brasileira/Contemporânea/Moacyr Scliar](http://www.Jayrus.art.Br/Apostilas/Literatura Brasileira/Contemporânea/Moacyr Scliar)>. Acesso em: 20 de nov. de 2007.

PIETROFORTE, A. *Semiótica Visual: os percursos do olhar*. São Paulo: Contexto, 2004.

PUCCA, R. B. *Retirando Véus: desconstrução e metaficção historiográfica em a mulher que escreveu a Bíblia de Moacyr Scliar*. 2007. 104 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

QUINET, A. *Um Olhar a Mais: ver e ser visto na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

SCLIAR, M. O fascinante universo bíblico. *Biblioteca EntreLivros*. A Bíblia muito além da fé, a. 1, n. 2, s.d. 5. p. 10-19.

_____. *A mulher que escreveu a Bíblia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. Disponível em: <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?sid=298> . Acesso em 04 de fev. de 2009.

SIMON, I. C. S. Ficção obscena, obscenidade fictícia: a obra de Sérgio Sant'Anna. *Terra Roxa e Outras Terras – Revista de Estudos Literários*. Volume 1 (2002) – 3-14. ISSN 1678-2054 <http://www.uel.br/cch/pos/letras/terroroxa>