

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA**

**RAFAEL SCHNEID DOS SANTOS**

**CONVERSAS NO JARDIM: O FANTÁSTICO EM *O CENTAURO NO JARDIM*, DE  
MOACYR SCLiar**

**Jaguarão  
2019**

**RAFAEL SCHNEID DOS SANTOS**

**CONVERSAS NO JARDIM: O FANTÁSTICO EM *O CENTAURO NO JARDIM*, DE  
MOACYR SCLiar**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Letras Português/Espanhol e Respectivas Literaturas da Universidade Federal do Pampa, como requisito parcial para obtenção do Título de Licenciatura em Letras.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Lúcia Montano Boessio

**Jaguarão  
2019**

Ficha catalográfica elaborada automaticamente com os dados fornecidos pelo(a) autor(a) através do Módulo de Biblioteca do Sistema GURI (Gestão Unificada de Recursos Institucionais) .

S358c Schneid, Rafael Schneid dos Santos  
Conversas no jardim: o fantástico em *O Centauro no Jardim*, de Moacyr Scliar / Rafael Schneid dos Santos.  
48 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Universidade Federal do Pampa, Letras - Habilitação Português/Espanhol e Respectivas Literaturas, Campus Jaguarão 2019.

"Orientação: Ana Lúcia Montano Boessio".

1. Centauro. 2. Real Fantástico. 3. Estética da Recepção. 4. Cultura e Identidade. 5. Moacyr Scliar. I. Título.

**RAFAEL SCHNEID DOS SANTOS**

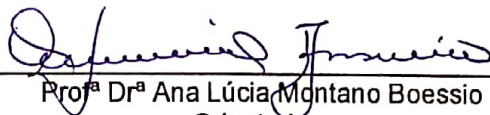
**CONVERSAS NO JARDIM: O FANTÁSTICO EM O CENTAURO NO JARDIM, DE  
MOACYR SCLIAR**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado ao Curso de Licenciatura em  
Letras Português/Espanhol e Respectivas  
Literaturas da Universidade Federal do  
Pampa, como requisito parcial para  
obtenção do Título de Licenciatura em  
Letras.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Lúcia  
Montano Boessio

Trabalho de Conclusão de Curso defendido e aprovado em: 05 de Julho de 2019.

Banca examinadora:



Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Lúcia Montano Boessio  
Orientadora  
(UNIPAMPA)



Prof. Dr. Carlos Garcia Rizzon  
(UNIPAMPA)



Prof. Dr. Luis Fernando da Rosa Marozo  
(UNIPAMPA)

Dedico este trabalho aos meus pais:  
Luiza Helena Schneid dos Santos e  
Gilberto dos Santos.

## **AGRADECIMENTOS**

Primeiramente, a Deus por me dar força, coragem, sabedoria e discernimento, e por ter guiado meus passos até aqui;

À Profª Drª Ana Lúcia Montano Boessio, que prontamente aceitou meu convite e a quem sou imensamente grato pela orientação, pela amizade, pelo carinho e pelos valiosos ensinamentos;

Aos professores do Curso de Letras da Universidade Federal do Pampa, Campus Jaguarão, pois todos contribuíram significativamente para a minha formação;

A todos os colegas de curso, que também contribuíram com seus conhecimentos, através das discussões e debates propositivos, em busca do aperfeiçoamento constante das metodologias de trabalho, visando sempre à qualificação do ensino discente;

Aos meus pais, Luiza Helena Schneid dos Santos e Gilberto dos Santos, que foram meus maiores incentivadores ao longo desta jornada, que me deram todo o suporte necessário para concluir a graduação e que, nos momentos mais difíceis, sempre foram compreensivos quanto as minhas ausências e instabilidades de humor e que, todas as vezes, surgiam com um abraço carinhoso e uma palavra de apoio que confortava as angústias do coração e me davam ânimo para seguir em frente;

A minha irmã Raquel e ao meu cunhado William, que também sempre foram apoiadores e muitas vezes conselheiros quanto aos possíveis caminhos a serem traçados e que, já no final da graduação, presentearam-me com uma das maiores alegrias da minha vida, meu afilhado Heitor;

Ao meu Avô Dealmo Schneid que, ao longo dos seus 85 anos de uma jovialidade incrível, é uma fonte de inspiração para todos nós;

Aos demais familiares, tias, tios, primas e primo;

A minha amiga e companheira ao longo da graduação, Carmem Vieira que foi colega em diversas disciplinas e que, muitas vezes, me acudiu e me auxiliou em momentos de dificuldade;

Aos amigos de um modo geral, mas, muito especialmente aos meus irmãos do coração: Átila, Lennon, Lucas, Luiz Felipe, Mateus e Raphael (família BKS), que são exemplos de uma amizade leal e fiel e que sempre estiveram ao meu lado incentivando meu desenvolvimento pessoal e profissional;

A minha amiga de longa data e atualmente minha chefe, Lúcia Carvalho de Oliveira, que também sempre me apoiou e por diversas ocasiões teve a sensibilidade de me liberar mais cedo, conceder folgas e férias para que eu pudesse me dedicar integralmente à conclusão deste trabalho;

À equipe diretiva, corpo docente, técnicos e demais funcionários da UNIPAMPA, que tão bem me acolheram ao longo de minha graduação; faço questão de registrar aqui que esta Universidade é e deverá permanecer sendo uma instituição de ensino pública, laica e de qualidade para todos. Com certeza, um orgulho para toda a comunidade Jaguareense.

Como um cavalo alado, prestes a alçar voo, rumo à montanha do riso eterno, o seio de Abraão. Como um cavalo, na ponta dos cascos, pronto a galopar pelo pampa. como um centauro no jardim, pronto a pular o muro, em busca da liberdade.

– *O Centauro no Jardim*



## RESUMO

Em *O Centauro no Jardim*, Moacyr Scliar apresenta-nos, como figura principal, o centauro Guedali, imagem esta que abre chaves de leitura para questões que colocam em xeque a condição humana e a sua dicotomia razão/instinto, entre outras. Uma narrativa bem elaborada e envolvente que, partindo da mitologia grega, nos permite realizar uma viagem entre o real e o imaginário; em que a presença de um ser fantástico é inserida nas relações cotidianas, causando impactos desconfortantes em uma sociedade conservadora, que luta por manter vivas as suas tradições. Assim, entendendo o texto como um exemplo de real fantástico, definido por Jorge Luis Borges como “um tipo de ficção que faz irromper o insólito na realidade imediata” (WEIGERT), este trabalho tem por objetivo analisar, com base nos personagens Guedali e Tita, a imagem do centauro em *O Centauro no Jardim*. No jogo de intertextualidades presentes na obra, os centauros configuram-se como uma representação do sujeito pós-moderno, marcado por conflitos entre tradição e modernidade, e, sobretudo, pela fragmentação identitária, o que vem materializado no hibridismo físico dos personagens. Ao longo da obra, a sua condição diversa faz com que os centauros se deparem com o preconceito e a intolerância, trazendo à luz algumas das questões mais relevantes da pós-modernidade: as questões de pertencimento e exclusão, de reconhecimento e invisibilidade social, evidenciando as marcas culturais de uma sociedade tradicional exposta a constantes conflitos quanto à aceitação do diverso, quanto à condição universal do Sujeito. Considerando o texto como um jogo entre autor e leitor, onde o texto é o tabuleiro e cujas regras são lançadas pelo autor, a obra de Scliar constitui-se como um jogo complexo, de múltiplas camadas, que se vale do fantástico como estratégia principal para o desvelamento das suas possibilidades interpretativas. Para tanto, em diálogo com a proposta estética do real fantástico, serão utilizados como referenciais teóricos os autores Alejo Carpentier, Irleamar Chiampi, Italo Calvino, Wolfgang Iser, Stuart Hall e Zygmunt Bauman.

**Palavras-Chave:** Centauro – Real Fantástico – Estética da Recepção – Cultura e Identidade – Moacyr Scliar.

## RESUMEN

En *O Centauro no Jardim*, Moacyr Scliar nos presenta, como principal figura, el centauro Guedali, imagen esta que abre claves de lectura para cuestiones que ponen en duda la condición humana y su dicotomía razón/instinto entre otras. Una narrativa bien elaborada y atractiva que, a partir de la mitología griega, nos permite realizar un viaje entre lo real y lo imaginario, en que la presencia de un ser fantástico se inserta en las relaciones diarias, causando impactos incómodos en una sociedad conservadora, que lucha para mantener vivas sus tradiciones. Así, entendiendo el texto como un ejemplo de real fantástico definido por Jorge Luis Borges como “un tipo de ficción que hace irrumpir lo insólito en la realidad inmediata” (WEIGERT), este trabajo tiene por objetivo analizar, con base en los personajes Guedali y Tita, la imagen del centauro en *O Centauro no Jardim*. En el juego de intertextualidades presentes en la obra, los centauros se configuran como una representación del sujeto posmoderno, marcado por conflictos entre tradición y modernidad, y sobre todo por la fragmentación identitaria, lo que viene materializado en el hibridismo físico de los personajes. A lo largo de la obra, su condición diversa hace que los centauros se enfrentan al prejuicio y la intolerancia, trayendo a la luz algunas de las cuestiones más relevantes de la posmodernidad, como las cuestiones de pertenencia y exclusión, de reconocimiento e invisibilidad, evidenciando las marcas culturales de una sociedad tradicional expuesta a constantes conflictos cuanto, a la aceptación de lo diverso, cuanto a la propia condición de universalidad del sujeto humano. Considerando al texto como un juego entre autor y lector, donde el texto es el tablero, y cuyas reglas son lanzadas por el autor, la obra de Scliar se constituye como un juego complejo, de múltiples capas, que se vale del fantástico como estrategia principal para el desvelamiento de sus posibilidades interpretativas. Por lo tanto, en diálogo con la propuesta estética de lo real fantástico, se utilizarán como referenciales teóricos los autores Alejo Carpentier, Irlemar Chiampi, Wolfgang Iser, Stuart Hall y Zygmunt Bauman.

**Palabras-claves:** Centauro – Real Fantástico – Estética de la recepción – cultura y identidad – Moacyr Scliar.

## SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	12
1 INTRODUÇÃO.....	13
2 LITERATURA E CULTURA: IDENTIDADES FRAGMENTADAS EM QUESTÃO .....	15
3 O MITO NO JARDIM, CONVERSAS POSSÍVEIS .....	27
3.1 A literatura e o Fantástico em Moacyr Scliar .....	31
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	41
REFERÊNCIAS.....	46

## APRESENTAÇÃO

Este Trabalho de Conclusão de Curso nasce de estudos previamente realizados na disciplina de Literatura Brasileira ministrada pela professora Ana Boessio, quando, entre vários títulos, nos foi proposta a leitura de *O Centauro no Jardim*, de Moacyr Scliar. Provocado por essa experiência literária em sala de aula, me senti motivado a aprofundar meus estudos sobre a referida obra, uma vez que pude aproximar a temática de meu interesse a conteúdos estudados em outras disciplinas, em especial Literatura Hispano-americana, ministrada pelo professor Carlos Rizzon, onde foram problematizados os conceitos de Realismo Mágico e Realismo Maravilhoso, em contraponto com os conceitos de “fantástico” e “realismo fantástico”, objetos de estudo deste trabalho.

## 1 INTRODUÇÃO

Como é sabido, as questões envolvendo sujeito-identidade tem sido amplamente discutidas não apenas no âmbito das teorias sociais e culturais, mas também nos estudos literários. A literatura, na sua dimensão social e cultural, da qual nos fala Antonio Cândido no seu artigo *O direito à Literatura*, constitui-se como um campo fértil para reflexão e discussão sobre a condição humana em geral: um sujeito atormentado por constantes conflitos de identidade, provocados pelo jogo de forças de uma cultura dominante marcada pela intransigência ao diverso, ao único.

Em *O Centauro no Jardim*, Moacyr Scliar apresenta-nos como figura principal o centauro Guedali, imagem esta que abre chaves de leitura para questões que colocam em xeque a condição humana e a sua dicotomia razão/instinto, entre outras; uma narrativa bem elaborada e envolvente que, partindo da mitologia grega, nos permite realizar uma viagem entre o real e o imaginário, em que a presença de um ser distinto é inserida nas relações cotidianas, causando impactos desconfortantes em uma sociedade conservadora, que luta por manter vivas as suas tradições. Guedali, nascido na pequena cidade de Quatro Irmãos, no interior do Rio Grande do Sul, em uma família de imigrantes judeus russos de origem religiosa ortodoxa, que se vê forçada a lidar com o fato inusitado de o filho apresentar uma peculiaridade de nascença: Guedali é metade homem, metade cavalo; ou seja, um centauro. Passado o espanto inicial gerado entre os Tartakovsky, Guedali acaba sendo reconhecido como membro da família, mas não pelo grupo social a que pertenciam; tendo que lidar desde cedo com a dificuldade de aceitação.

Colocando em questão os vários conflitos gerados pela condição *sui generis* do personagem-narrador, Scliar, através de uma narrativa minuciosa, evidencia o drama cultural vivido por Guedali, que quase obsessivamente se questiona sobre sua origem e seu lugar no contexto social em que está inserido: o personagem-narrador se percebe diferente, tem sentimentos e necessidades que o distinguem dos demais membros da sua comunidade, sentimento esse que ganha vulto à medida que cresce e amplia sua consciência de mundo. Nesse movimento de descoberta do seu (não)lugar na arena sociocultural, a caracterização do espaço como anunciador, e algumas vezes denunciador, da “diferença” revela-se uma estratégia da qual o autor se vale recorrentemente e de modo efetivo. O leitor não é apenas informado de onde Guedali nasce e vive – no Estado do Rio Grande do Sul,

na cidade de Quatro irmãos e, posteriormente, em Porto Alegre, no bairro Teresópolis –, mas também do valor social e cultural desses espaços físico-geográficos. O bairro, por exemplo, é descrito como um local pouco habitado, de difícil acesso na época: “[...], era a única casa num raio de centenas de metros. Na divisa do terreno, uma espécie de valão circunscrevia a casa, criando um obstáculo natural à aproximação de estranhos. E havia ainda um alto muro. Eu estaria protegido de olhares curiosos” (OCJ, 2011, p.43). Ou seja, o espaço físico, na obra de Scliar, transcende a condição geográfica para adquirir a função de desvelamento das dimensões social, cultural e psicológica do sujeito.

Sendo assim, com uma abordagem comparatista entre literatura e cultura, este trabalho visa analisar a imagem do centauro em *O Centauro no Jardim*, de Moacyr Scliar, a partir do personagem-narrador, Guedali, como uma representação da fragmentação identitária do sujeito pós-moderno, em diálogo com a proposta estética do realismo fantástico, definido por Jorge Luis Borges como “um tipo de ficção que faz irromper o insólito na realidade imediata” (WEIGERT, 2012, p. 2). Para tanto, como referenciais teóricos, serão utilizadas as obras de Alejo Carpentier, Irleamar Chiampi, Italo Calvino, Wolfgang Iser, Stuart Hall y Zygmunt Bauman.

## 2 LITERATURA E CULTURA: IDENTIDADES FRAGMENTADAS EM QUESTÃO

Quem sou eu? Por que sou diferente? Por que as partes de um equino estão presentes no meu corpo se sou filho de dois seres humanos? Sou uma aberração? Não pertenço a este grupo social? Estas são algumas das questões que permeiam o universo de Guedali, o personagem-narrador de Scliar. Como dito anteriormente, *O Centauro no Jardim* descreve o drama vivenciado por Guedali durante grande parte da sua vida. Os fatos apresentados ao longo da narrativa demonstram sua insatisfação pessoal perante as situações constrangedoras às quais é submetido, pois desde o seu nascimento, sua existência foi inibida por um confinamento que a família entendeu ser necessário, a fim de impedir que Guedali fosse exposto ao preconceito da sociedade por não se enquadrar nos padrões estabelecidos como “aceitáveis”. Vale notar que, mesmo após a intervenção cirúrgica que supostamente permitiria que ele se inserisse socialmente, o personagem continua com os mesmos conflitos internos, o mesmo estado de estranhamento de um sujeito não apenas fragmentado na sua identidade física, mas igualmente na sua estrutura psicológica e social. O preconceito tão presente nas questões raciais, sociais, culturais, religiosas, entre outras, demonstrado em várias passagens da obra, aponta para a crise de identidade sofrida pelo sujeito contemporâneo, pós-moderno, a qual desencadeia um estado de fragmentação tanto social e cultural quanto psicológico, reflexo do que Zigmunt Bauman vai chamar de modernidade líquida.

Se o “espírito” era “moderno”, ele o era na medida que estava determinado que a realidade deveria ser emancipada da “mão morta” de sua própria história – e isso só poderia ser feito derretendo os sólidos (isto é, por definição, dissolvendo o que quer que persistisse no tempo e fosse infenso à sua passagem ou imune a seu fluxo). Essa intenção clamava por sua vez, pela “profanação do sagrado”: pelo repúdio e destronamento do passado, e, antes e acima de tudo, da “tradição” – isto é, o sedimento ou resíduo do passado no presente; clamava pelo esmagamento da armadura protetora forjada de crenças e lealdades que permitiam que os sólidos resistissem à “liquefação”(BAUMAN, 2001, p. 9).

Com esta reflexão, Bauman problematiza o conservadorismo igualmente presente na obra de Scliar, as tradições culturais e religiosas que seguem um rito hereditário; pensamentos, costumes e crenças de nossos antepassados que vão se mantendo vivos mesmo com o avanço do tempo e a mudança dos espaços. Esse é

um dos principais dramas vivenciados por Guedali ao longo da narrativa, ao se deparar com diversas situações constrangedoras e pessoas que colocam em dúvida a sua existência e o vinculam a algo monstruoso. As primeiras contestações surgem logo após seu nascimento, quando seu próprio pai mergulha em culpa e questionamentos para tentar entender o motivo pelo qual sua esposa teria parido um centauro: “O que fez de errado para que Deus o tenha castigado dessa maneira? Por mais que se interrogue, não consegue atribuir-se pecados – pecados graves pelo menos. Faltas menores talvez”. [...] “E, mesmo que não o fosse, de que pai poderia nascer tão exótica criatura?” (OCJ, 2011, p.17). Neste trecho da obra, é possível identificar o pai de Guedali, Leão Tartakovsky, atribuir a situação a um castigo de Deus, ao mesmo tempo em que o personagem-narrador enfatiza a condição intelectual limitada do pai.

É homem de poucas luzes. Descende de uma família de rabinos, homens sábios – mas ele mesmo é muito limitado. Já na aldeia, na Rússia, tivera de trabalhar no campo porque falhava lamentavelmente nas interpretações do *Talmud*. Deus não me deu boa cabeça, costuma dizer. Contudo, confia no bom senso, no instinto; sabe interpretar as próprias reações – o arrepio dos pelos do braço, o bater do coração, o calor no rosto, tudo isso lhe diz coisas. Às vezes tem a impressão de que a voz de Deus lhe fala de dentro, de um ponto situado entre o umbigo e a boca do estômago. É uma certeza desse tipo que procura. A verdade. Por mais triste que seja. (OCJ, 2011, p. 16-17)

Assim, segue o personagem-narrador a descrever as impressões que a sua condição de nascença provoca em seus familiares e na comunidade em geral, evidenciando sua carga ficcional representativa dos novos espaços – ou entre-espaços – de derretimento de códigos e tradições sociais e culturais a que Bauman e Hall, entre outros, se referem, e trazendo à luz questões como o “diferente”, o adultério, a suposta anormalidade: “Há mulheres pervertidas, ele sabe, capazes de fazer amor com qualquer criatura, com um cavalo também; mas sua Rosa não é dessas. É uma mulher boa, simples, que vive só para o marido e para os filhos” (OCJ, 2011, p.17). Com isso, é possível problematizar a resistência daqueles que permanecem sólidos perante a possibilidade de liquefação, de abertura da mente para a inserção no contexto pós-moderno.

Em *Modernidade Líquida*, Bauman apresenta cinco conceitos básicos que sustentam as narrativas ortodoxas da condição humana: emancipação, individualidade, tempo/espaço, trabalho e comunidade. Estes conceitos sofrem transformações sucessivas de seus significados e aplicações práticas, “com a



esperança de salvar os bebês do banho desta torrente de água poluída” (BAUMAN, 2001, p.15). Esses elementos servem de base para a narrativa de Scliar, que contem desde o início fortes referências ao tempo e sobretudo aos espaços físicos, sociais e culturais fechados onde Guedali nasceu e cresceu – como citado anteriormente, uma pequena fazenda no interior do distrito de Quatro Irmãos, no Rio Grande do Sul. Seu pai era quem cuidava da fazenda, um homem forte, trabalhador da lida campeira, sendo que a família vivia mais cercada de animais do que de pessoas. Esse fato chegou a causar certos pensamentos bastante comuns entre os antigos e que tem sua origem na antiguidade clássica grega, a zoofilia, isto é, práticas sexuais de humanos com animais: “é culpa tua, Leão. Me trouxeste para este fim de mundo, para este lugar onde não há gente, só animais. De tanto eu olhar para cavalos, meu filho nasceu assim” (OCJ, 2011, p.18).

A modernidade começa quando o espaço e o tempo são separados da prática da vida e entre si, e assim podem ser teorizados como categorias distintas e mutuamente independentes da estratégia e da ação; quando deixam de ser, como eram ao longo dos séculos pré- modernos, aspectos entrelaçados e dificilmente distinguíveis da experiência vivida, presos numa estável e aparentemente invulnerável correspondência biunívoca (BAUMAN, 2001, p.15).

O contraste entre a família, imersa em um mundo restrito e que se sustenta da e na tradição, e o sujeito (Guedali) que rompe com a mesma, coloca em questão não apenas a dificuldade de uma sociedade em aceitar o novo, o diferente, mas também o conflito sofrido por aquele que se torna objeto de ruptura desses códigos, um sujeito em constante questionamento, dúvida, que se depara com a inevitabilidade de um estado de fragmentação. As situações constrangedoras por que passa Guedali que, inicialmente, precisa viver escondido e, posteriormente, acaba se submetendo a um processo de transformação em seu corpo, com a esperança de poder conviver e ser aceito socialmente, ganham força de representação do que, na visão de Bauman, configura-se como uma muralha do conservadorismo, uma sociedade fechada que não consegue se abrir para aceitação do novo.

[...] o que de fato está em jogo no novo tipo de guerra na era da modernidade líquida: não a conquista de novo território, mas a destruição das muralhas que impediam o fluxo dos novos e fluidos poderes globais; expulsar da cabeça do inimigo o desejo de formular suas próprias regras,

abrindo assim o até então inacessível, defendido e protegido espaço para a operação dos outros ramos, não-militares, do poder (BAUMAN, 2001, p.19).

De acordo com Bauman, existe uma situação problemática que se faz necessário enfrentar, que é a de libertar o homem de uma sociedade ainda apegada a questões culturais e materiais, uma sociedade que vive de rótulos para agradar uma parcela crescente da população (BAUMAN, 2001, p. 23).

Apesar de a família de Guedali, após o choque inicial, ter-se resignado com o fato e começado a tratá-lo como um membro da família Tartakovsky, seguia escondendo-o com a intenção de protegê-lo. No entanto, o centauro foi crescendo e com isso desenvolvendo a necessidade de conhecer o mundo fora dos muros onde vivia, demonstrar seus conhecimentos, dar vazão a seus instintos e desejos; enfim, queria voar. Tendo ciência de que era diferente e que poderia encontrar dificuldades para estabelecer relações com o resto do mundo, sabia que correria o risco de não ser aceito; ele também era um “herdeiro da cultura”, carregava em si os pré-conceitos estabelecidos pela sua família, o que fazia dele um sujeito atormentado pelos fantasmas da rejeição, da exclusão. Guedali sentia-se torturado pela realidade, enxergava-se como uma peça excluída da sociedade:

Não, não era feio. Belos cabelos revoltos, belos olhos, nariz reto, boca bem traçada. [...] Eu era mesmo um adolescente bonito. Até a cintura naturalmente. Daí para baixo – centauro, centauro, irremediavelmente centauro (OCJ, 2011, p. 55).

Apesar disso, Guedali queria uma vida normal, queria interagir e se relacionar com as pessoas, queria ter vida sexual, liberar seus instintos e desejos. Porém, quando descobre estar apaixonado por uma mulher que vivia em uma mansão colonial a uns dois quilômetros de sua casa em Porto Alegre, precisa enfrentar sua primeira desilusão amorosa. Guedali costumava observar essa por um telescópio e conseguia vê-la de todas as formas e jeitos, inclusive nua, o que certamente despertava seus mais insanos desejos sexuais. No entanto, esses desejos eram reprimidos por uma imagem negativa que já fazia parte do seu próprio autorretrato: “Mas eu queria vê-la, ao menos uma vez. Como fazer isso, porém? Como evitar que ela percebesse patas, e cascos, e cauda? Como proceder para que ela não fugisse horrorizada gritando monstro, monstro?” (OCJ, 2011, p. 55).

Logo após sua primeira decepção amorosa, quando Guedali viu no telescópio que sua amada da mansão colonial já era comprometida com outro homem, resolveu fugir de casa e galopar pelo mundo a fora, onde certamente buscaria outras oportunidades de se relacionar com pessoas e fazer amizades; quem sabe até, o surgimento de um novo amor. Após percorrer vários lugares, o solitário centauro encontra um circo, quando então lhe surge a ideia de se apresentar como um novo número de espetáculo, valendo-se da sua imagem de centauro como uma fantasia, composta por ele e um irmão fictício que estaria na parte inferior da “vestimenta”.

Em meio ao sucesso vivido no circo, como uma das principais atrações, eis que surge uma nova mulher, um novo amor, um novo desejo – a domadora do circo: “Era uma mulher alta, robusta, de meia-idade. Ainda bonita: um rosto de traços bem marcados, como o de Greta Garbo [...]” (OCJ, 2011, p. 62). Era uma mulher fogosa, e que passou a ver Guedali com outros olhos, ele conseguia sentir o desejo dela por ele, da mesma forma que a desejava loucamente até que, certa noite de calor intenso, ocorre um encontro em que envolvido pelo poder do erotismo, Guedali a toma nos braços e a leva para o trailer, onde rapidamente a mulher se despe e chama o “Centauro” para seus braços: “– Vem, amor – sussurra. – Vem, centauro querido” (OCJ, 2011, p. 67). Guedali está consumido por seus desejos e instintos, quer de todas as formas aproveitar aquela oportunidade e ter a sua primeira relação sexual: “[...] inclino-me sobre ela e beijo-a, beijo-a como um doido – a boca, os seios, as coxas. Ai, tu me deixas louca, geme, louca, louquinha! Anda, amor, vem logo. Sai desse couro e vem” (OCJ, 2011, p. 67). Quando tudo parecia se encaminhar para a satisfação da primeira relação sexual de Guedali, seu segredo é descoberto:

[...] – atiro-me sobre ela e já não vejo mais nada. Confusamente percebo que grita por socorro – me acudam, ele está me atacando, é um monstro – subjugo-a, tapo-lhe a boca, tento penetrar, não consigo, ejaculo em suas coxas [...] Ela pula da cama e foge, gritando sempre: é um cavalo! Um cavalo de verdade!” (OCJ, 2011, p. 67).

Nesta e em outras passagens da obra, é possível perceber que Guedali possui o sentimento de que a cada nova experiência será a oportunidade de se encontrar em sua bolha social, de finalmente pertencer a uma comunidade, ao

mesmo tempo em que fica claro que a não aceitação do diverso (ele) será um confronto constante em sua vida.

Diante do alvoroço criado, Guedali não possui outra alternativa senão fugir do circo para que não seja linchado; mesmo sem rumo, sai galopando pelos campos do Rio Grande do sul, até chegar em uma estância, onde novamente se envolve em confusão: Guedali encontra-se refugiado em um rancho da estância, quando percebe movimentos cavalarianos no lado de fora, eis que espia pela janela e vê um homem montado a cavalo perseguindo uma mulher que, para surpresa sua, é uma centaura. Guedali percebe então que a moça está em perigo e resolve intervir na situação: “Lanço-me contra a frágil porta, derrubo-a, precipito-me para fora, corro para o homem, sofreia o cavalo, arregala os olhos, solta um berro de terror, o cavalo empina – no momento em que ele disparava – , cai, o cavalo foge” (OCJ, 2011, p. 70). O perseguidor, literalmente, morre de susto ao deparar-se com outro centauro. No entanto, Guedali só conseguia ter olhos para ela, igualmente surpreso e atônito diante daquela imagem: “Reconheço-a como minha, reconhece-me como seu. Somos da mesma aberrante estirpe, o pelo dela é até um pouco parecido com o meu, alazão” (OCJ, 2011, p. 70). Em meio aos seus galopes perdidos pelos campos do interior do Rio Grande do Sul, Guedali encontra o que talvez nunca havia imaginado encontrar: Uma fêmea de sua espécie, metade mulher, metade égua – uma centaura. Tita, como se apresentou a Guedali, era filha de uma cabocla já falecida que trabalhava na estância de Zeca Fagundes, o homem que agora estava falecido no chão. Guedali, então, leva a centaura até o rancho e tenta acalmá-la pelo ocorrido. Logo, mais tranquila, Tita conta a Guedali um pouco da sua história, onde e com quem vivia, e como havia nascido daquele jeito. Familiarizados, bem próximos um do outro e com uma certa intimidade já estabelecida, Guedali não pôde resistir a tentação de tê-la como mulher:

Puxo-a para mim, abraço-a. Contra o meu peito nu sinto seus seios, durinhos sob a túnica. Beijo-a, nos beijamos, desajeitados, mas sôfregos. O que é isso, Guedali? – pergunta, num sussurro. – O que estás fazendo? Não precisas ter medo, digo, vai ser bom, Tita, muito bom (OCJ, 2011, p. 76).

Tita então, mesmo receosa, se entrega para aquele ser que ela reconhecia como seu igual, sente-se segura para permitir que as coisas aconteçam, e o

erotismo e o desejo sexual que já permeavam os pensamentos de Guedali são descritos com todos os detalhes que o momento exige: “[...] me inclino para a frente, abraço-a por trás, tomo-lhe os seios nas mãos, murmuro-lhe palavrinhas ternas aos ouvidos; e, suavemente, penetro-a. É bom, ela geme, é muito bom – os grandes corpos estremecendo de prazer” (OCJ, 2011, p. 76).

Passados os momentos de amor e prazer, ambos seguem até a propriedade onde Tita vivia escondida, levando o corpo de Zeca Fagundes, o fazendeiro, dono da propriedade. Tinham que levar a notícia e o corpo do homem para que a viúva, dona Cotinha, tomasse conhecimento. Dona Cotinha sabia da existência de Tita e era uma das responsáveis por sua criação às escondidas.

Ao chegar à estância, olhares surpresos e incrédulos identificam além de Tita, outro centauro. A mistura de sentimentos pela morte de Zeca Fagundes, tristezas e alegrias – era um velho tirano, cheio de manias e perversões com as mulheres da casa – perde força diante do novo visitante. As mulheres da casa, as “mães” de Tita, já não estão preocupadas com a morte do estancieiro e, sim, apreensivas com a presença de Guedali:

Me rodeiam, me examinam, curiosas. Que coisa, diz uma, eu pensei que a Tita fosse um caso único. Sorte que ele é bonito, diz outra, fará um belo par com a nossa filha. [...] O que podem fazer um centauro e uma centaura que se encontram, a não ser viver juntos? (OCJ, 2011, p. 77).

As especulações dessas mulheres que criaram Tita como filha, traçam o seu destino e o de Guedali, demonstrando que o fato de ter outro centauro por perto não assusta, pois já estavam acostumadas com Tita; o que surpreende é a oportunidade que a “centaura” está tendo ao encontrar um semelhante. Diante dessa novidade, ressurgem a possibilidade de resgatar uma das marcas de pertencimento e status quo mais fortes da sociedade tradicional, o casamento: “Mas vocês vão casar, adverte uma terceira, não tem nada dessa sacanagem de se juntar, vão casar na igreja. Riem, imaginando a cara do padre, Tita ri, eu também. Não posso casar na igreja, digo, ainda rindo, sou judeu” (OCJ, 2011, p. 77). Ou seja, aqui, o insólito simples e naturalmente se insere na realidade.

Tita e Guedali, mediante consentimento de dona Cotinha, vivem na estância por alguns anos, sendo que somente a viúva e o capataz sabem da existência dos dois centauros. Continuam vivendo às escondidas para que não sejam descobertos por curiosos de um modo geral. Os dois vivem um para o outro, se amam do jeito

que são e “parecem” estar satisfeitos com a vida que levam. O fato de viver se escondendo certamente não os agrada, mas sabem que essa era uma medida necessária para evitar que virassem notícia e, com isso, causar alguma situação desconfortável para Dona Cotinha na sociedade em que vivia, um espaço que mescla o real, o cotidiano banal das pessoas do campo, com a figura fantástica dos Centauros.

Durante o dia, naturalmente, temos de ficar em casa, ocultos, mas não nos falta ocupação. Tita ajuda dona Cotinha nas lides domésticas ou na tecelagem de tapetes, eu leio ou estudo (administração de empresas é um tema que muito me interessa) ou toco violino. (O violino, que achei num armário, pertenceu ao avô de dona Cotinha; um instrumento sem grandes qualidades, rudimentar mesmo, mas as melodias que tiro dele! Tita e dona Cotinha se comovem até as lágrimas (OCJ, 1980, p. 79).

A estância de dona Cotinha e suas múltiplas dimensões de espaço pode ser interpretada como a representação da liquidez pós-moderna em fase inicial, espaços onde as pessoas demonstram abertura ao novo, ao diverso, mas ainda carregam na sua estrutura psicossocial o peso da tradição, dos valores estabelecidos em outro tempo histórico, social e cultural. Nesse contexto tradicional, invadido pelo outro diferente, assim como Guedali, Tita passa a rever suas crenças, também queria fazer parte da sociedade que conhecia apenas através de revistas, novelas de rádio que escutava, mas isso gerou alguns questionamentos:

Por que não podemos casar e morar na capital? – perguntava. Por que não posso ir ao mercado e às lojas como todas as mulheres, por que não posso comprar verduras, queijo, ovos, toalhas de mesa [...] por que não posso conhecer meus sogros e almoçar com eles aos domingos? Por que não me deixas ter filhos? (OCJ, 2011, p. 80).

Guedali, porém, sabia que precisava ser cauteloso para responder a essas inquietações de Tita, era mais experiente, a sua necessidade de buscar a liberdade havia despertado mais cedo, ele já tinha passado por tudo isso, já havia convivido com membros daquela sociedade conservadora e preconceituosa onde viviam, e já tinha sentido na pele as mais constrangedoras e humilhantes situações. Mas, ele era um centauro – a metade homem com a capacidade racional de refletir sobre seus atos e buscar corrigi-los, a metade cavalo contando com o instinto de um animal forte, ambivalente e com o poder de superação de um garanhão que não desiste diante das decepções. Já Tita havia sido preservada, oculta por muito tempo em

uma estância, e agora vivia um estado de não reconhecimento de si mesma. Guedali entendia que era preciso situá-la sobre a sua condição, mas deveria medir as palavras para não causar um impacto desconfortante, como nos mostra o trecho da obra a seguir:

Esquecia que era centaura. Por que não posso ser como as outras?, insistia. Porque não, eu deveria responder; porque tens rabo, tens lombo, cascos e até um pouco de crina. Mas eu não queria ser brutal com ela, não queria chocá-la, nem desiludi-la. E mesmo, suas perguntas me comoviam, até me arrancavam furtivas lágrimas. Eu também queria levar uma vida normal. Também gostaria de morar em Porto Alegre num apartamento de três dormitórios, living amplo, garagem. Eu também queria ter minha família. E o meu negócio (já que não pudera me formar em nada). E amigos com os quais pudesse jogar futebol nos domingos. Mas, futebol, um quadrúpede? Impossível. Polo, talvez. Futebol nunca (OCJ, 2011, p. 81).

Então, pode-se questionar: qual o limite de renegociação de códigos e valores de uma sociedade para a aceitação do diverso? Até onde o diferente é “palatável” em uma sociedade de forte adesão à tradição, como a Porto Alegre ou o meio rural Gaúcho de meados do século XX? Em muitas situações, o diverso é aparentemente visto como aceitável, contido por um limite às vezes bastante estreito; ou seja, até o momento em que a zona de conforto dos envolvidos não seja afetada, até o momento em que não cause fortes impactos negativos nas relações pessoais.

A sociedade moderna existe em sua atividade incessante de “individualização”, assim como as atividades dos indivíduos consistem na reformulação e renegociação diárias da rede de entrelaçamentos chamada “sociedade” (BAUMAN, 2001, p. 39).

Os questionamentos dos centauros lançam luz sobre uma das marcas da sociedade de consumo tradicional, onde a inclusão na norma passa a ser condição fundamental para o sentimento de pertencimento social e de autorreconhecimento. Diante dessa impossibilidade, o sujeito se vê em uma encruzilhada: ou anula, apaga suas marcas pessoais, identitárias, na contramão do principal objetivo da teoria crítica – a defesa da autonomia, da liberdade de escolha e autoafirmação humanas, do direito de ser e de permanecer diferente – ou aceita a sua condição marginal de excedente social (BAUMAN, 2001, p. 34).

Uma vez rompidas as rígidas molduras dos estamentos, a tarefa de “auto-identificação” posta diante de homens e mulheres do princípio da era moderna se resumia ao desafio de viver “de acordo” (não ficar atrás dos outros), de conformar-se ativamente aos emergentes tipos sociais de classe e modelos de conduta, de imitar, seguir o padrão, “aculturar-se”, não sair da linha nem se desviar da norma. (BAUMAN, 2001, p .41)

Nesse viés, os personagens centauros, conscientes da sua impossibilidade de adequação ao meio social, buscam uma alternativa radical, a supressão da diferença, entendida como anomalia, através da mutilação, por meio cirúrgico, das suas identidades.

E se a gente tentasse alguma coisa, algum tratamento? A ciência tinha progredido muito, naqueles últimos anos. Tita me mostrava numa revista uma reportagem sobre um cirurgião marroquino que fazia maravilhas, transformando mulheres em homens, e vice-versa – e por que não, ela perguntava, centauros em pessoas normais? (OCJ, 2011, p. 81).

No entanto, Guedali era mais maduro, já tinha estudado muito, lido muitos livros e pensava nas consequências que isso poderia acarretar. A escolha extremada dos personagens por uma solução radical, desconstitutiva das suas identidades, na busca pelo sonho de pertencimento social e cultural, evoca os conceitos de Stuart Hall, ao tratar da chamada “crise de identidade”:

Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo e cultural quanto de si mesmos – constitui uma “crise de identidade” para o indivíduo (HALL, 2002, p. 9).

Scliar, genialmente, através da figura dos centauros, consegue problematizar uma das questões cruciais da pós-modernidade, a condição não apenas do judeu migrante, mas de qualquer sujeito contemporâneo que se perceba ímpar, desajustado pela diferença de crenças, valores, códigos sociais, etnias, etc., e o preço que esse sujeito paga para conseguir essa inserção à custa da própria identidade.

Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação



às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (HALL, 2002, p. 13).

Como o próprio Guedali intuía, eles estavam prestes a ter seus corpos deformados e, com eles, suas identidades: “A mim me parecia empreendimento impossível. Eu não acreditava que pudéssemos sobreviver a tal operação (OCJ, 2011, p. 81).

Entretanto, diante dos constrangimentos vivenciados por Guedali e Tita, não restava outra alternativa senão ceder aos paradigmas estabelecidos pela sociedade e submeter-se as suas regras, aceitando os recursos financeiros de dona Cotinha e embarcando para o Marrocos, em busca de um médico especialista que poderia reverter a condição de Centauros através de intervenção cirúrgica.

Não só não há contradição entre dependência e libertação: não há outro caminho para buscar a libertação senão “submeter-se à sociedade” e seguir suas normas. A liberdade não pode ser ganha contra a sociedade. O resultado da rebelião contra as normas, mesmo que os rebelados não tenham se tornado bestas de uma vez por todas, e, portanto perdido a capacidade de julgar sua própria condição, é uma agonia perpétua de indecisão ligada a um Estado de incerteza sobre as intenções e movimentos dos outros ao redor – o que faz da vida um inferno (BAUMAN, 2001, p. 28).

Diante do acima exposto, pode-se afirmar que o universo cultural proposto por Scliar em *O Centauro no Jardim*, os desafios aos quais os personagens centauros eram submetidos e que causavam neles o sentimento de não pertencimento ao meio, enfatizam a sua condição de sujeitos fragmentados perante uma sociedade que apresenta dificuldade em negociar e/ou renegociar papéis que permitam relações de convívio pacíficas e respeitadas com o diferente. Desta forma, a solução drástica encontrada pelos centauros para a sua adaptação ao contexto social e suas normas, denota um sujeito oprimido e fragilizado, incapaz de encontrar outra solução senão a desistência da própria identidade.

Através de estratégias literárias que misturam o real e o fantástico, com a inserção de figuras mitológicas, Moacyr Scliar, em *O Centauro no Jardim* oferece ao leitor atento um jogo ilimitado de interpretações. Entre elas, uma crítica aguçada a uma sociedade que se debate entre os novos paradigmas inter e multiculturais, e a preservação de uma tradição cuja permanência apresenta apenas um caminho: a mutilação, a fragmentação violenta do sujeito a nível social e cultural. E, nesse jogo

metafórico, nada melhor do que a presença contrastante de um centauro no jardim de uma casa em uma Porto Alegre dos anos 1940 e 1950.

### 3 O MITO NO JARDIM, CONVERSAS POSSÍVEIS

[...] e no sopé da penha agora passa  
 Uma ala de Centauros, com suas setas,  
 Como usavam no mundo ao ir pra caça.  
 (ALIGHIERI, 1998, p. 95).

Como o próprio título indica, a obra de Scliar tem na figura do centauro, seu personagem principal, uma criatura pertencente a uma classe de monstros da mitologia grega, que possuía metade do corpo homem, metade cavalo. No universo mitológico (BULFINCH, 2016), o cavalo possuía virtudes admiráveis; portanto, essa mistura apresentava também aspectos positivos. De fato, diversas narrativas mitológicas falam sobre o relacionamento entre homens e centauros, evidenciando uma capacidade de socialização. A partir das alegorias mitológicas, pode-se definir o centauro como uma metáfora dos conflitos entre razão e instinto, sendo a parte superior de seu corpo humana, detendo a capacidade de reflexão quanto aos seus atos, enquanto sua parte inferior representa a força grotesca do animal, a violência física e os impulsos sexuais.

[...] o centauro é o único dos monstros mitológicos da Antiguidade ao qual eram atribuídas boas qualidades. Os centauros eram admitidos na companhia dos homens, e estavam entre os convidados no casamento de Píritos com Hipodâmia. Na festa, Eurátion, um dos centauros, tendo-se embriagado com vinho, tentou violentar a noiva; os outros centauros seguiram seu exemplo, provocando um terrível conflito, no qual vários deles foram mortos. [...] Nem todos os centauros, porém, eram semelhantes aos grosseiros convidados de Píritos. Quíron recebeu lições de Apolo e Diana, tornando-se famoso por sua habilidade na caça, medicina, música e arte da profecia. (BULFINCH, 2016, p. 131).

Como é possível perceber na passagem acima, os centauros, em sua origem mitológica, podem apresentar características muito diversas, variando da brutalidade extrema à sofisticação e intelectualização, como era o caso de Quíron, o mais célebre dos centauros, filho de Cronos e Filira, e que representava a força aliada à inteligência e à bondade. “Quíron foi o mais sábio e justo dos centauros [...]” (BULFINCH, 2016, p. 131), encarna a imagem do “cavalheiro, que amansa e domina as forças elementares” (CHEVALIER, 1999, p. 219). Entretanto, vale salientar que, de acordo com Walter Benjamin (2016 s/p) em seu artigo *A imagem do Centauro: símbolo e mito*, no que se refere ao mito do centauro, não existe uma história certa, sendo que a hipótese mais conhecida, segundo René Ménard é a seguinte:

Os montanhesees da Tessália, da época pelásgica, já eram excelentes cavaleiros quando o uso de montar a cavalo não era conhecido no resto da Grécia. Foram considerados pelos vizinhos espantados como monstros, e por gostarem de vinho, as lendas mitológicas os classificaram imediatamente no cortejo de Baco (MÉNARD, 1991, p. 139, v. 3).

Ainda pelas palavras de Walter Benjamin (2016, s/p), “surge aí o mito, pois a palavra centauro significa matador de touros, ideia associada à prática dos vaqueiros. E o significado do mito é exatamente esse, explicar por meio de narrativas, com cunho fantástico ou sagrado, as ações dos homens na terra”.

Em *O Centauro no Jardim*, entre outras peculiaridades, Guedali é um apreciador de violinos, o que nos remete, ao mesmo tempo, à mitologia e à visão de Dante sobre os centauros em o Canto XII do Inferno, em *A Divina Comédia*. Na mitologia, Quíron, o líder dos Centauros, configura-se como uma representação da bondade, boa educação, sabedoria, habilidade com as artes e o dom para cuidar do próximo através da medicina. Dante, por sua vez, coloca os centauros como a representação da justiça: aqueles que “obrigam os danados a se sujeitar às penas que lhes foram impostas” (ALIGHIERI, 1998, p. 91). Como é sabido, o Canto XII refere-se ao primeiro giro do sétimo círculo dos violentos – tiranos, homicidas e salteadores. Assim, o poeta faz uso da duplicidade da natureza dos Centauros, colocando-os como guardiões, atribuindo a eles características de respeitabilidade, coragem e ética (mas, no Inferno!), com a tarefa de assegurar o cumprimento das punições. Contrastando com o fogo das penas eternas, surgem os centauros, harmoniosamente correndo em bandos, majestosos, como se vivessem em uma dimensão paralela a dos apenados sob sua responsabilidade, distoando daquele círculo de horrores, quase como se a eles não coubesse estar no inferno. O hibridismo dos personagens de Dante, ao invés de reforçar sua condição infernal, evidencia sua beleza e harmonia, como se o próprio poeta estivesse lastimando, ou questionando, o merecimento de sua presença em sítios tão inóspitos.

Na obra de Scliar, como na *Divina Comédia*, essa duplicidade é evidente desde as primeiras páginas, temos uma mistura de sagrado (harmonia e musicalidade) constantemente se contrapondo com o grotesco (anomalia física, ferocidade). Na opinião de Carlos Nejar, para Scliar,

[...] O que importa é que o humano vença o animal e sejam respeitadas as individuais diferenças. [...] Assim, o que parece anomalia sobrevive e se impõe; o anti-herói é o herói. Um fantástico renovado, entre as cinzas do poder e o sarro de outros jugos, sem dependência de nenhuma árvore, seja a de Borges, Cortázar, García Márquez ou Rulfo, pelo sotaque peculiaríssimo, ou a bondade da indignação. Desmede-se a fantasia na veracidade. (NEJAR, 2011, p. 859).

Nesse contexto, cabe ao leitor questionar: no jogo do texto (ISER) construído pelo autor, quais estratégias estão em ação? Quantas camadas de leitura é possível identificar? Quais imagens poéticas constituem-se de fato um acesso aos níveis mais profundos de representação do texto e quais delas estão colocadas como armadilhas que desviam o leitor da sua busca por uma suposta “verdade do texto”? Seria o centauro Guedali uma espécie de esfinge, pronta para devorar o leitor que se aproxima de forma rápida, desatenta e, portanto, incapaz de decifrá-la? As possibilidades são infinitas, uma questão de interpretação.

No caso de *O Centauro no Jardim*, temos um jogo interpretativo que se inicia no autor, nas inter-relações que constrói entre diversos campos e saberes por ele processados e insinuados ao longo da obra, e que caberá ao leitor a tarefa de identificar. Uma trama narrativa que se constrói pelo jogo de uma palavra aparentemente simples na sua humanidade a qual, como afirma Carlos Nejar (2011, p. 857), “plasmou uma revolução pessoal na ficção contemporânea, de dentro para fora. Pousando a imaginação transfiguradora nos aspectos sutis, atônitos ou astuciosos dos seres e do mundo, na descoberta de frestas da alma humana [...]”. Ou seja, estamos diante de um jogo intertextual complexo, cuidadosamente construído, cuja profundidade só é possível acessar mediante o desvelamento de todas as intertextualidades subjacentes ao texto. Mas, então, cabe perguntar: onde um leitor capaz de tamanha proeza, quando nem mesmo o próprio autor tem consciência plena do jogo de influências a que está submetido?

A construção ficcional de Scliar é complexa e muito peculiar, pois, ao mesmo tempo em que utiliza uma circularidade intertextual entre suas obras e seus personagens, também se vale da sua imaginação quanto ao mundo e aos seres, tudo isso mesclado com um senso de realidade que aborda questões de ordem social e cultural. De acordo com Nejar (2011), Scliar faz uso de uma mistura estratégica de componentes que tornam a leitura mais intrigante e curiosa, marcada por forte carga poética, um poder reflexivo e, ao mesmo tempo, carregado de humor, perante a condição humana, e que envolve o leitor em um redemoinho constante de

ideias e possibilidades de leitura. Inicialmente, introduz a imagem de um ser fantástico, um ser mitológico na rotina de uma Porto Alegre dos anos 1940 e 1950. Com essa escolha, certamente atinge o objetivo de impactar o leitor e chamar a atenção para a questão do preconceito e da diferença de um modo geral. O autor convoca seu leitor para trilhar um caminho rico em força descritiva, especialmente das cenas que envolvem os dilemas vivenciados por Guedali, e cujo detalhamento de informações dissolve no leitor o sentimento de estranhamento em relação a sua condição “diversa”, reforçando seus atributos humanos e a simpatia do leitor.

Outro aspecto relevante é que, ao longo da obra, ocorre uma rotatividade de informações que causam uma certa desorientação no leitor, exigindo que o mesmo se re-situe nas tramas textuais criadas pelo autor.

Os autores jogam com os leitores<sup>3</sup> [sic!] e o texto é o campo do jogo. O próprio texto é o resultado de um ato intencional pelo qual um autor se refere e intervém em um mundo existente, mas, conquanto o ato seja intencional, visa a algo que ainda não é acessível à consciência. Assim, o texto é composto por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e, por fim, a interpretá-lo. Essa dupla operação de imaginar e interpretar faz com que o leitor se empenhe na tarefa de visualizar as muitas formas possíveis do mundo indetificável [...] Ora, como o texto é ficcional, automaticamente invoca a convenção de um contrato entre autor e leitor, indicador de que o mundo textual há de ser concebido, não como realidade, mas *como se fosse* realidade. Assim o que quer que seja repetido no texto não visa a denotar o mundo mas apenas um mundo encenado. Este pode repetir uma realidade identificável, mas contém uma diferença decisiva: o que sucede dentro dele não tem as conseqüências inerentes ao mundo real referido. Assim, ao se expor a si mesma a ficcionalidade, assinala que tudo é tão-só de ser considerado *como se fosse* o que parece ser; noutras palavras, ser tomado como jogo (ISER, 1979, p. 106).

Com relação ao fantástico, presente na obra de Scliar, de acordo com Todorov (1980, p. 50), o mesmo está condicionado à ocorrência de “acontecimentos estranhos” que se apresentam em sua própria realidade, ocorrendo uma integração do leitor ao mundo dos personagens, isto é, é ele, leitor, que se insere naquela realidade e, ao fazer isso, “tem a possibilidade de transgredir as leis naturais subtraídas desse novo universo” (MIRANDA, 2015, p. 6); o fantástico tem o poder de interagir com o emocional do leitor, gerando uma forma ambígua de percepção do fato narrado.

Como afirma Dravet (apud MIRANDA, 2015, p. 5), o escritor “tem a capacidade de extirpar as pessoas de seu cotidiano conhecido e previsível, para mergulhá-las em novos mundos, universos descritos com tal maestria que a leitura

mais se parece com uma viagem a outros tempos, outros lugares, outras realidades”. A dimensão mítica do fantástico faz com que o leitor permaneça na sua realidade, mas olhando-a sob outro ângulo, fazendo uso do seu repertório social, político e histórico.

Como se vê na obra de Scliar, o realismo fantástico produz uma mescla de mundo conhecido com o irracional e o onírico e, aqui, tem-se uma chave de leitura relevante para outras dimensões discursivas de cunho social, político e cultural, que são as questões envolvendo o preconceito e o “diverso”, que são fruto do enriquecimento das tradições que definem os caminhos da sociedade, a qual, mergulhada em um conservadorismo solidificado, não se permite um olhar respeitoso à diferença, seja ela de que tipo for. O fato de a obra de Scliar ter a imagem de um Centauro como representação do diverso é certamente uma forma inteligente de provocar o *corpus* de valores do leitor, acostumado, em geral, a um único modo de leitura de si mesmo e do mundo, colocando em xeque os códigos de valores mais caros da nossa cultura ocidental, tais como: respeito, amor, fraternidade e solidariedade. O elemento fantástico, na obra de Scliar, opera como um tratamento de choque para o olhar do leitor, convidando-o a sair de uma condição de indiferença para (re)ler a realidade a sua volta.

### **3.1 A literatura e o Fantástico em Moacyr Scliar**

Tendo em vista as opiniões divergentes, convém aqui estabelecer alguns limites, ainda que tênues, entre realismo mágico, maravilhoso e realismo fantástico. Segundo Weigert (2012, p. 2), é Jorge Luís Borges quem primeiramente fala em Realismo Fantástico, definindo-o como um tipo de ficção que faz irromper o insólito no cotidiano, permeando o mundo conhecido com o irracional e o onírico. Quanto à expressão Realismo Mágico, esta foi cunhada pelo escritor italiano Massimo Bontempelli, sendo o Real Maravilhoso o modo como Alejo Carpentier define a “insólita realidade do mundo americano”, narrativas em que o universo mítico, legendário e mágico das civilizações indígenas se integram às ações e aos ambientes ficcionais ordinários.

Al hablar de “*lo real maravilloso*” Carpentier hace referencia a lo absurdo, a lo sorprendente, a todo aquello que rompe con los criterios establecidos. Lo define como algo propio y original de Latino América, a diferencia del

*Realismo Mágico*, que surge em Europa a mediados del siglo XX siendo utilizado inicialmente por el alemán Franz Roh para describir a un determinado estilo de arte (GRETTER, 2003, s/p.).

Menegusso (2010), entretanto, define Mágico e Fantástico como sinônimos, enfatizando que foi com as características acima descritas que, na década de 1960, o Realismo Mágico, ou Realismo Fantástico surgiu na América Latina e ganhou força através de escritores como Vargas Llosa e Gabriel García Marquez, além do próprio Alejo Carpentier. Uma proposta estética que rompe com o realismo tradicional, fundindo realidade e fantasia, mito e história.

Segundo Florence Dravet, o mito é uma “narrativa das incertezas”, através dele, o leitor é defrontado por dois níveis de realidade, a realidade acontecida, factual, e a que surge como uma possibilidade por trás do fato em si, a qual se materializa e ganha sentido somente na subjetividade do leitor. (DRAVET, 2013, p. 78). É essa realidade dual que, ao refletir os fatos, permite que o leitor acione a sua sensibilidade, emoção e sabedoria, e transcenda o fato singular, como, por exemplo, o nascimento de um filho centauro, e o leve para uma dimensão universal. É a universalidade da obra que aciona essas competências leitoras; é ela que amplia o poder comunicativo do Realismo Fantástico. O real, enquanto possibilidade, faz com que o espírito humano “se torne um criador, um dramaturgo, um demiurgo. Ele faz o impossível tornar-se possível” (DRAVET, 2013, p. 80).

Em *O Centauro no Jardim*, somos deparados não apenas com a ruptura com o realismo tradicional, mas sobretudo com essa fusão de realidade e fantasia, mito e, pode-se dizer também, história. Resta, então, fazer uma escolha terminológica. No mesmo viés de Menegusso, diante da proximidade de características, opta-se aqui pelo termo Realismo Fantástico.

Uma das imagens dignas de estudo, pela sua riqueza metafórica, intertextual, é justamente o espaço do jardim, lugar preferido do centauro Guedali. Ao mesmo tempo em que esse lugar de predominância verde serve para ele relaxar e respirar ar puro, também é um espaço que lhe provoca e ativa seu instinto equino, como podemos perceber a seguir:

[...] levantei-me e fui para o jardim, nos fundos da casa. Um belo jardim, com grandes árvores, e arbustos, e canteiros de flores. Lembrava-me, pela extensão, o pátio de nossa casa em Porto Alegre, embora fosse mais cuidado – tinha até uma fonte, como a da clínica do Marrocos. Sentei-me num banco de pedra, fiquei olhando a vista, que era muito bonita. A noite estava fria, mas eu me sentia bem ali. Uma mão passou de leve no meu



ombro. – Ah, então estava aqui, o fujão. Voltei-me: Fernanda. Durante alguns segundos ficamos a nos olhar. Uma mulher bonita, os cabelos revoltos caindo sobre os ombros, a blusa entreaberta deixando ver os belos seios; me olhava, e agora eu via que estava me desejando, começou a me dar uma tesão enorme, uma tesão igual à que eu sentira pela domadora, senti que estava perdendo a cabeça, era loucura não podia fazer aquilo, na casa de Paulo, do meu amigo Paulo, arriscando sermos vistos – mas eu já não podia me controlar, puxei-a para mim, beijei-a – ela, quase me mordendo, tão sôfrega era. Levei-a para trás da fonte, nos deitamos, levantei-lhe o vestido, acariciei-lhe as coxas – estremei, era pele que eu tocava, pele macia, não couro –, abri o fecho das calças, saquei o pênis. Como você é grande, ela murmurou, e eu me lembrei da domadora, me deu medo: e se ela começasse a gritar? Mas não, não gritava: gemia de prazer, eu gemia junto, a água marulhando na fonte (OCJ, 2011, p. 128,129).

Nesse momento da obra, Guedali já havia passado pela cirurgia de reversão da sua condição de centauro; no entanto, é possível perceber que os instintos e sua natureza animal, que acreditava ser coisa do passado, ressurgem com força, causando-lhe uma certa perturbação, pois a cirurgia havia modificado seu corpo fisicamente, mas seus instintos continuavam os mesmos:

Sentei no banco, aturdido. O que tinha acontecido? Eu não sabia. Só sabia que tinha o olhar turvo, e que o coração ainda me batia forte – e que a pata direita, me dei conta, tremia convulsamente. Segurei-a: para, diaba, para quieta (OCJ, 2011, p. 129).

Essa dualidade evidente em Guedali, o forte conflito entre razão e instinto denunciam o jogo intertextual presente na obra, uma vez que, através do espaço do jardim, múltiplas representações podem ser identificadas, sobretudo a dicotomia céu/inferno, especialmente se pensarmos na representação do centauro na obra de Dante que, como citado anteriormente, coloca os centauros no inferno, correndo harmoniosamente sobre um rio de sangue fervente. Essa dicotomia torna-se mais evidente se buscarmos também a simbologia do jardim. De acordo com o Dicionário de Símbolos, por exemplo, o jardim pode ser interpretado como uma representação microcós mica do Paraíso:

Os Jardins são considerados **refúgios sagrados** e simbolizam o **cosmos**, a **harmonia**, os quais, muitas vezes, comparados ao **paraíso terrestre** [...]. O **Jardim do Éden**, centro divino da natureza, constituído de grande variedade vegetal e animal, representa o local onde Adão e Eva, os primeiros seres criados por Deus, habitaram antes de serem expulsos, na medida que Eva morde a maçã (fruto proibido oferecido por Satanás), o qual representa a tentação. Nesse ínterim, o jardim simboliza a **perfeição**, a **natureza**, a **harmonia**, o **paraíso**, o **divino** e o **cosmos**. Na bíblia, o jardim, considerado um cosmos em miniatura, está relacionado com a criação do

mundo, a harmonia do cosmos e a pureza espiritual <DICIONÁRIO DE SÍMBOLOS, 2019>.

Ou seja, muitas das chaves de leitura para esta obra estão implícitas, exigindo um leitor de segundo nível, que esteja atento ao jogo ficcional proposto pelo autor, de modo a realizar interpretações importantes. Porém, é necessário reconhecer que não é uma leitura facilmente digerida, pois a presença do fantástico inevitavelmente irá gerar estados de desconforto no leitor diante da novidade da imagem poética, como diria Bachelard (2003), para a qual não é possível se preparar, mesmo no caso de uma imagem supostamente conhecida, como é o caso do centauro: Guedali é único na sua constituição ficcional; Guedali, enquanto imagem poética criada por Moacyr Scliar, será sempre o primeiro na experiência literária do seu leitor.

Apesar de inserir a obra aqui analisada em uma categoria realista, na visão de Flávio Loureiro Chaves (1984), elementos fantásticos como o centauro abrem espaço para “o sonho, a alucinação ou o gesto insólito”, que causa uma “fratura da realidade”, sendo esses elementos enquadrados no que o autor chama de “realismo integral”, justamente por integrar a dimensão mágica, onírica ou irreal da realidade.

Já na opinião de Alejo Carpentier (apud CHIAMPI, 1980, p. 3),

o maravilhoso começa a se constituir de “modo inequívoco quando surge de uma inesperada alteração da realidade, [...]; de uma iluminação singular que hiperboliza as riquezas até então despercebidas dessa realidade, ampliando suas dimensões, as quais são percebidas com particular intensidade em razão de uma exaltação do espírito que a conduz a um “estado limite” (T. do A.).<sup>1</sup>

Percebe-se que os elementos fantásticos na obra de Scliar estão cuidadosamente colocados, de modo a iluminar essas dimensões pouco percebidas da realidade, permitindo que se faça um contraponto com questões sociais, culturais

---

<sup>1</sup> [...] lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual ó singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que le conduce a un modo de “estado límite” (CARPENTIER apud CHIAMPI, 1980, p. 3).

e religiosas que, para muitos de nós, seguem ignoradas ou negadas. Esse aspecto transcende em muito questões referentes ao deslocamento social e cultural do judeu no mundo, tocando a angústia do homem contemporâneo, a questão da “diferença” em termos gerais, incluindo também uma questão extremamente atual, que é a perseguição e o preconceito aos imigrantes, muitas vezes considerados como excedentes, e que Guedali e Tita personificam através do seu desejo e da sua busca por pertencimento.

O galopar dos centauros pelos campos também pode ser lido como uma referência à imagem do gaúcho e ao espaço pampiano, como uma representação do homem livre, aventureiro, desbravador de novas terras. Enfim, algumas hipóteses de leitura que a inserção do fantástico na obra nos possibilita, e que permite aos amantes da ficção navegar no jogo intertextual criado pelo autor, um jogo marcado pela dicotomia entre o banal e o inesperado, um jogo de contrastes que, ao invés de alienar o leitor, lançando-o em um mundo puramente onírico, puxa-o para a sua realidade, forçando-o a um olhar mais acurado do mundo em que está inserido. Como afirma Chiampi (1980, p. 4), “o fantástico pode conviver harmoniosamente com o real”, e é justamente essa harmonia que dá à obra de Scliar uma dimensão multifacetada e, conseqüentemente, abrindo uma espiral interpretativa.

Nessa tentativa de aproximação conceitual, a utilização da técnica do realismo maravilhoso, possibilita

uma “licença poética” para que o ficcionista deixe a sua imaginação fluir e possa criar e inventar qualquer coisa: tudo é permitido, possível e plausível porque, como afirma Irlemar Chiampi, a maravilha faz parte da realidade e, num texto, o fantástico, o sobrenatural, o irreal, o insólito podem conviver harmoniosamente com o real: “o realismo maravilhoso contesta a disjunção dos elementos contraditórios ou a irredutibilidade da oposição entre o real e o irreal” (BOTOSO, 2016, p. 22).

Ainda na visão de Carpentier, em *O Reino deste Mundo* (1985), um exemplo privilegiado do “real maravilhoso americano” é a união de elementos díspares, procedentes de culturas heterogêneas.

[...] a união de elementos díspares, procedentes de culturas heterogêneas, configura uma nova realidade histórica, que subverte os padrões convencionais da racionalidade ocidental. Essa expressão, associada amiúde ao realismo mágico pela crítica hispano-americana, foi cunhada pelo escritor cubano para designar, não as fantasias ou invenções do narrador, mas o conjunto de objetos e eventos reais que singularizam a América no contexto ocidental (CHIAMPI, 1980, p. 3).

Ou seja, o realismo maravilhoso, ou mágico, ou fantástico, corrente surgida na América Latina a partir da segunda metade do século XX, em um de seus períodos mais conturbados política e culturalmente, valeu-se do elemento mágico, fantástico, como uma forma de reação não só às ditaduras vigentes, mas a todas as discrepâncias culturais da época, inclusive entre as novas tecnologias emergentes e a cultura da superstição tipicamente Latino-americana. É essa fusão entre fantástico e real, essa presença do “estranho” como algo habitual e corriqueiro, percorrendo o texto sem explicação, que se pode identificar em *O Centauro no Jardim*, sintetizando na figura do centauro até mesmo a condição “estranha” do próprio autor, enquanto Judeu expatriado, “um estranho em território alheio, vivendo sempre desconfiado e assustado, suscetível a paranoias” (PRADO, 2007, p. 163).

Considerando as hipóteses acima descritas, se faz necessário visualizar uma passagem da obra, já em seu capítulo final, quando Tita, pela primeira e única vez ao longo da obra, assume a função de personagem-narradora e, nesse momento, abre uma possibilidade de leitura que evidencia o jogo textual criado pelo autor. Tita e Guedali estão em um restaurante e ela está conversando com uma mulher e, ao relembrar do passado, conta uma história que não condiz com o que a narrativa apresentou anteriormente. De forma convicta, omite a sua condição original de centauros, vinculando algumas cenas da obra a possíveis distúrbios de conduta e alucinações que Guedali sofrera em virtude de uma doença neurológica, distorcendo assim os fatos apresentados ao longo da narrativa. Essa estratégia ficcional do autor, de certa forma, provoca um movimento que desestabiliza o leitor, uma vez que o mesmo é levado a questionar tudo que havia lido, desconstruindo a própria leitura.

O Guedali de quem fala me é tão irreal quanto o seria um centauro para qualquer pessoa. A história que Tita narra, contudo, é bem verossímil: não há centauros nas cenas equestres que descreve. Há um menino nascendo no interior de Quatro Irmãos, Rio Grande do Sul; mas nenhum cavalo alado voa sobre a casa de madeira no momento do parto (OCJ, 2011, p, 200).

O Guedali, até então um rapaz sadio, fica doente. Tem dores de cabeça terríveis, acompanhadas de sensações estranhas. Parece-lhe que o corpo cresceu, que ficou enorme, e que a pele dos pés se tornou grossa e dura: cascos. Apresenta distúrbios de conduta: levanta-se à noite, sai correndo pelo campo. Tita tem de ir buscá-lo, ele não quer voltar para casa, diz que é um centauro (OCJ, 2011, p, 205, 206).

Tita não sabe o que pensar, mas dona Cotinha suspeita que se trate de coisa grave. Vários médicos são chamados; concordam que se trata de um problema neurológico sério, talvez um tumor cerebral, mas não estão bem

seguros. [...] – E era mesmo um tumor cerebral – diz Tita. – Enorme, menina. O médico disse que nunca tinha visto, naquele lugar, um tumor tão grande e com um formato tão estranho (OCJ, 2011, p, 206).

Como afirma Altamir Botoso (2016, p. 13), a literatura do maravilhoso supõe a participação efetiva do leitor e que ele aceite a história narrada, com todos os seus elementos por mais fabulosos e inusitados que sejam. Assim, personagens podem ter super poderes, circular no tempo e no espaço a seu bel prazer; podem também ser centauros que falam e vivem em plena Porto Alegre do século XX; “enfim, tudo o que a imaginação de um escritor possa criar e que, à primeira vista, possa parecer irreal ou fantástico, faz parte da literatura do maravilhoso”.

[...] Ainda segundo a estudiosa Irlemar Chiampi (1980, p. 56), o fantástico contenta-se em fabricar hipóteses falsas (o seu ‘possível’ é improvável), em desenhar a arbitrariedade da razão, em sacudir as convenções culturais, mas sem oferecer ao leitor, nada além da incerteza. O relato fantástico mantém a dicotomia entre natural e sobrenatural, bem acentuadas e passíveis de serem bem separadas e diferenciadas no enredo, fato que não ocorre com a ficção do maravilhoso. (BOTOSO, 2016, p. 14).

Em *O Centauro no Jardim*, as falsas hipóteses apresentam-se mascaradas de verossimilhança, a arbitrariedade do autor é evidente, mas não menos “possível” na sua improbabilidade; o leitor é conduzido de tal forma pela construção narrativa que, de certo modo, o fato de o personagem principal ser um centauro torna-se irrelevante diante do drama psicossocial e dos conflitos existências por ele vivido. Percebe-se que a anomalia física evidente de Guedali, causadora das situações embaraçosas e desconfortáveis na sua vida, não exclui algumas virtudes específicas dos equinos, das quais ele tanto adora desfrutar, como a força, a agilidade, a voracidade sexual. A sua condição equina constitui-se, na verdade, a grande metáfora da obra: as perturbações sofridas por Guedali envolvem, sobretudo a necessidade de pertencimento ao seu círculo social, a necessidade de conviver com pessoas, manter relações sociais, profissionais, amorosas como uma pessoa normal. Assim, faz-se necessário questionar aqui quais os motivos para a inserção fantástica de um centauro para representar os conflitos humanos de identidade, suas crises existenciais e de não pertencimento social e/ou cultural.

Um dos aspectos a ser destacado é a condição híbrida do centauro, enquanto cruzamento de duas espécies distintas, representando a já citada dicotomia razão/instinto. Apesar de o centauro ser uma imagem presente em diversas obras e

períodos da humanidade, cabe, então, questionar: a obra de Scliar em estudo, pelas suas peculiaridades, se insere em uma corrente maravilhosa ou uma corrente fantástica? Para elucidar essas dúvidas, vale considerar a percepção de Italo Calvino (2004) sobre os dois termos e que, ao citar Tzvetan Todorov (1970), define da seguinte forma:

[...] o "maravilhoso", também conforme Todorov, se distingue do "fantástico" na medida em que pressupõe a aceitação do inverossímil e do inexplicável, tal como ocorre nas fábulas das Mil e uma noites. (Distinção que se aplica à terminologia literária francesa, em que o fantastique quase sempre se refere a elementos macabros, como aparições de fantasmas do além. Já o uso italiano associa mais livremente "fantástico" a "fantasia" [...]) (CALVINO, 2004, p. 10).

Ou seja, no caso da corrente maravilhosa, tem-se um tipo de obra para a qual o leitor no seu contexto cultural já está preparado para recebê-la, uma vez que a convenção que a narrativa adota está disponível para o leitor, fazendo com que o sobrenatural acabe sendo perfeitamente aceitável, visto que se trata de fábulas e contos de fadas, por exemplo, em que a aparição de coisas impossíveis torna-se natural, como é o caso de animais falantes e pessoas que se transformam em animais.

Tzvetan Todorov, em sua *Introduction à la littérature fantastique* (1970), afirma que aquilo que distingue o "fantástico" narrativo é precisamente uma perplexidade diante de um fato inacreditável, uma hesitação entre uma explicação racional e realista e o acatamento do sobrenatural. Entretanto, a personagem do incrédulo positivista que aparece freqüentemente nesse tipo de narrativa, vista com piedade e sarcasmo porque deve render-se ao que não sabe explicar, nunca é contestada em profundidade. De acordo com Todorov, o fato extraordinário que o conto narra deve deixar sempre uma possibilidade de explicação racional, ainda que seja a da alucinação ou do sonho (CALVINO, 2004, p. 10).

Em *O Centauro no Jardim* (2011, p. 16), vemos essa perplexidade diante do inacreditável sobretudo na postura da família com a advento do filho centauro, ao mesmo tempo em que Guedali encarna essa busca por uma explicação racional para a sua condição, acabando por resignar-se a ela: ele havia nascido assim; seus pais, atônitos, buscando explicações no âmago de suas almas, nunca mais falariam sobre isso.

Na obra de Scliar, como na literatura fantástica, a dúvida é constante, o jogo ficcional causa no leitor uma sensação de desconfiança: Guedali é mesmo um

centauro, ou trata-se de um delírio do protagonista? A cirurgia que eliminou as partes equinas dos personagens e os tornou seres humanos normais, realmente aconteceu ou foi um pesadelo?

Trata-se de um jogo divertido com a imaginação do leitor, convidado a problematizar esses aspectos da obra, como códigos a serem decifrados, pois quanto maior for essa desconfiança entre o natural e o extraordinário, maior será o sucesso da intenção fantástica da obra. Como afirma Chiampi (1980, p. 59), o fantástico exige uma projeção lúdica de duas probabilidades externas e inatingíveis de explicação; essa projeção, na obra, se dá tanto da parte dos personagens, como é o caso do pai de Guedali, que levanta diversas hipóteses para a sua condição – de que fosse temporária, ou até mesmo que o centauro não fosse seu filho –, quanto da parte do leitor que, constantemente, é convidado a decifrar as estratégias do autor e as múltiplas camadas do texto.

Como disse no início, o verdadeiro tema do conto fantástico oitocentista é a realidade daquilo que se vê: acreditar ou não acreditar nas aparições fantasmagóricas, perceber por trás da aparência cotidiana um outro mundo, encantado ou infernal. É como se o conto fantástico, mais que qualquer outro gênero narrativo, pretendesse "dar a ver", concretizando-se numa seqüência de imagens e confiando sua força de comunicação ao poder de suscitar "figuras". (CALVINO, 2004, p. 12).

Em OCJ, a figura do centauro parece ter a função de “dar a ver” a alma de qualquer sujeito que, deparado com uma condição de “diverso”, vive o drama da rejeição, da exclusão, do não pertencimento. Podemos ser indiferentes, inconscientes diante de muitas coisas no mundo; mas, diante da imagem literária, cuidadosamente descrita, é impossível ficarmos indiferentes e não sermos lançados em um labirinto de reflexões, emaranhando o leitor na trama da dúvida.

O processo de transformação corporal por que passam Guedali e Tita, provocando uma reversão da sua condição de nascença, longe de resolver a questão do estranhamento social e cultural, leva também os personagens a um redemoinho de questionamentos quanto à própria identidade e bem-estar social. Essa situação evidencia mais uma vez a dificuldade de negociação inter-relacional, anteriormente citada, característica das sociedades tradicionais, e que inviabiliza o olhar sobre o diferente e sobre a perspectiva de aceitação e inclusão do mesmo no meio social e cultural. Ou seja, estamos diante de uma narrativa com múltiplas camadas, impregnadas por múltiplos campos do saber e do viver humano (história,

antropologia, sociologia, estudos culturais, filosofia, estética, etc.), construídas, ao mesmo tempo, pelo jogo do autor com texto, com os personagens e com o leitor. Isto porque, como afirma Iser (1979, p. 105 e 106), a relação autor-texto-leitor contém uma gama imensa de elementos extratextuais que entram no processo de modo indireto, subliminar, que produz algo que antes não existia – uma concepção de texto em conflito direto com a noção tradicional de representação, “à medida que a mimesis envolve a referência a uma realidade pré-dada que se pretende estar representada”.

Desde o advento do mundo moderno há uma tendência clara em privilegiar-se o aspecto performativo da relação autor-texto-leitor, pelo qual o pré-dado não é mais visto como um objeto de representação, mas sim como o material a partir do qual algo novo é modelado. O novo produto, entretanto, não é predeterminado pelos traços, funções e estruturas do material referido e contido no texto. (ISER, 1979, p. 105).

Portanto, pode-se dizer do escritor Moacyr Scliar o que Leyla Perrone-Moisés afirma com relação à voz de Roland Barthes:

Mais do que um sujeito psicológico, ideológico, cujas características somadas dariam uma unidade, o escritor é uma voz: um certo modo de impostar seus enunciados, um certo timbre inconfundível. É essa voz que assegura a “personalidade” de um escritor e seu poder de imposição, de sedução.” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 135).



#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No momento em que se conclui esta experiência intelectual, e considerando-se todas as teorias e conceitos estudados para a elaboração deste trabalho, é importante destacar que a leitura de *O Centauro no Jardim* configura-se como uma oportunidade real de reflexão. Marcada por uma narrativa cuidadosamente elaborada, a obra de Scliar possibilita ao leitor diversos caminhos de aproximação, os quais transcendem em muito os elementos biográficos e as possíveis questões (anti)semitas presentes na obra. De fato, a figura mitológica do centauro, o contraste que a sua dimensão fantástica gera na narrativa, longe de desconectar o leitor do mundo, da sua vida, permite que estabeleça um olhar mais acurado e crítico sobre a realidade que o circunda. Os questionamentos do centauro Guedali ganham uma dimensão universal, representando um dilema humano ainda longe de ser superado: o Eu x Outro.

Em um primeiro momento, enquanto leitores, nos deparamos com as crises, conflitos, dramas e inquietações que atormentam Guedali. Estes permitem que tracemos um paralelo com conflitos humanos igualmente marcantes nos nossos tempos e espaços pós-modernos, e que tem como raiz o pertencimento/exclusão social e cultural. A obra remete às questões do preconceito, da intolerância em relação a tudo ou todo aquele que não siga determinados padrões previamente estabelecidos pela sociedade, evidenciando a força da tradição ainda dominante na nossa sociedade, e que pode ser identificada na obra através das situações constrangedoras vividas pelos personagens centauros na comunidade à qual supostamente pertencem. Esse sentimento de estranhamento e não-pertencimento cresce de forma tão perturbadora nos personagens, que acaba levando-os a adotarem medidas extremas para buscar a possibilidade de enquadramento social – uma cirurgia de mutilação das partes do corpo que poderia resultar na morte dos mesmos. O drama dos centauros de Scliar constitui-se, assim, uma grande metáfora daqueles indivíduos que não conseguem suportar a intolerância que sofrem devido as suas peculiaridades, ou melhor, suas identidades. Como para muitos de nós, o que mais perturba os centauros não é a sua aparência diferente, mas, sim, o desejo de pertencimento psicossocial.

Tita e Guedali, os personagens principais da obra, podem ser vistos como uma representação do sujeito pós-moderno, encarnando as fragmentações de identidade e crises existenciais características do nosso momento. Como acontece no mundo real, é no contraste com o contexto social e cultural que os conflitos surgem; ou seja, quando os personagens tomam consciência de que a sua condição de “diferente” lhes inviabiliza uma relação natural de convívio em locais públicos e com demais membros da sociedade; um jogo de forças que evidencia o confronto entre o pós-moderno e o tradicional. Guedali fugiu da casa de seus pais e encarou a sociedade, percebeu que o processo de aceitação não seria uma tarefa fácil; porém, depois que encontrou Tita, sentia-se conformado em viver a sua diferença ao lado de sua amada. Ao contrário de Guedali, Tita viveu protegida na fazenda por muito tempo, o que a impediu de ter uma maior percepção do mundo e das dificuldades que poderia enfrentar. Com a chegada de Guedali, passou a questionar sua condição e os motivos pelos quais deveria se privar dos prazeres da vida. Como um sujeito tipicamente moderno que vê na tradição sua âncora de pertencimento, diante dessa impossibilidade de inserção, dispõe-se a se submeter a qualquer sacrifício para ser igual aos outros. Tita não é feliz com a vida de centaura e, ao contrário de Guedali que se mostra preocupado e receoso, ela não abre mão da cirurgia de mutilação de seus corpos; ele, então, acreditando na qualidade de vida e no bem-estar social que ambos teriam, não se opõe.

Realizada a cirurgia, carne de cavalo para todos os lados, e a seguinte reflexão: a mutilação dos corpos, as identidades fragmentadas, representam uma crítica aguda à sociedade que resiste aos novos paradigmas, preservando tradições e submetendo, assim, os sujeitos a uma fragmentação violenta a nível social, cultural e/ou psicológico. Como os centauros na obra, nós, sujeitos em crise, muitas vezes acabamos cedendo aos códigos previamente estabelecidos, abrindo mão do nosso “direito de ser e permanecer diferente” (BAUMAN, 2001, p. 34), o que convencionou uma retomada de identidades passadas, conforme o pensamento de Stuart Hall.

O discurso da cultura nacional não é, assim, tão moderno como aparenta ser. Ele constrói identidades que são colocadas, de modo ambíguo, entre o passado e o futuro. Ele se equilibra entre a tentação por retornar às glórias passadas e o impulso por avançar ainda mais em direção à modernidade. As culturas nacionais são tentadas, algumas vezes, a se voltar para o passado, a recuar defensivamente para aquele “tempo perdido”, quando a nação era “grande”; são tentadas a restaurar as identidades passadas. Este constitui o elemento regressivo, anacrônico, da história da cultura nacional.

Mas frequentemente esse mesmo retorno ao passado oculta uma luta para mobilizar as “pessoas” para que purifiquem suas fileiras, para que expulsem os “outros” que ameaçam sua identidade e para que se preparem para uma nova marcha para a frente (HALL, 2002, pp. 56-57).

Cultura e identidade nacional é uma das questões que permeia de modo subliminar o fantástico na obra – o centauro Guedali, na sua condição de judeu expatriado, não é apenas diferente; ele tem origem diferente e, na Porto Alegre dos anos 1940-50, vive em um grupo fechado na sua diferença, em uma cultura diferente. Ou seja, a ficção de Moacyr Scliar, longe de ser uma leitura simples, de respostas rápidas, revela-se um tabuleiro de mil peças, montado para jogadores atentos; e uma das principais jogadas do autor é a inserção do fantástico.

Através de estratégias literárias, do uso de figuras mitológicas, símbolos, o texto se constrói na trama intertextual, desvelando o jogo interpretativo do próprio autor em relação ao mundo – mais um aspecto que evidencia o brilhantismo da ficção de Scliar. Diante do leitor, então, um labirinto de possibilidades interpretativas. Entre elas, circulam com desenvoltura conceitos do realismo maravilhoso e do realismo fantástico.

Como já mencionado, no realismo maravilhoso, o leitor já está preparado para receber a imagem poética, como é o caso da fábula ou do conto de fadas, para os quais o leitor já possui subsídios culturais suficientes, sendo que, dentro do contexto convencionado, não irá se surpreender ou questionar o inverossímil. Por outro, o real fantástico tem por característica a dúvida e a incerteza sempre presentes; os elementos fantásticos potencializam o jogo de interpretações, iluminam um emaranhado de leituras que reforça a dúvida no leitor: na construção narrativa de OCJ, as cenas descritas realmente aconteceram, ou se trata de uma alucinação, ou invenção da própria personagem? Nesse jogo sutil, o leitor é convidado a desconstruir a própria leitura e ressignificar os fatos apresentados anteriormente, como no momento em que Tita, no último capítulo, assume a narração da obra e, ao relatar eventos do passado, coloca em dúvida a própria existência dos centauros – uma estratégia cuja mistura harmoniosa de maravilhoso e fantástico torna o texto uma paleta de infinitas tonalidades de interpretação, demandando do leitor um trabalho escavatório em busca de vestígios textuais. Aqui, para adentrar os jardins do centauro, é preciso que o leitor se transvista de arqueólogo.

O realismo maravilhoso é uma forma discursiva que possibilita ao sobrenatural e ao fantástico, uma convivência harmoniosa com o real, dentro dos limites da ficção [...].

[...] pelo pacto de leitura, o leitor também é um colaborador na construção do texto ficcional e aceita que os eventos mais extraordinários possam fazer parte da realidade de um conto, uma novela ou um romance, pois tais narrativas “mienten – no pueden hacer otra cosa [...], [pero] mintiendo, expresan una curiosa verdad” (VARGAS LLOSA), a verdade da ficção, que possibilita também a nós leitores viver outras vidas, conhecer outros mundos e outras realidades, sem sairmos de nossa poltrona (BOTOSO, 2016, p. 16).

São essas viagens, essas (re)leituras de mundo que o real fantástico de Moacyr Scliar nos oferece. Na opinião de alguns críticos, como Priscila Finger do Prado, no artigo *Um Olhar Fantástico sobre o Centauro no Jardim* (2007), a obra de Scliar se reduz a uma representação autobiográfica dos seus conflitos, e o centauro a uma “forma de tentar explicar o lugar do judeu no mundo ocidental, mais precisamente no estado brasileiro do Rio Grande do Sul”. A dicotomia razão/instinto característica desse equino, o seu hibridismo, na visão desses críticos, apontaria para uma duplicidade cultural do judeu, um eterno conflito entre tradição e modernidade, divino e humano, escolha e perseguição, sendo que as forças naturais e desenfreadas representariam o desejo do judeu por liberdade das opressões sociais. Certamente, uma leitura possível e coerente, mas que reduz a obra a uma única possibilidade interpretativa; desconsidera a complexidade do jogo ficcional proposto pelo autor e suas múltiplas camadas intertextuais e, conseqüentemente, interpretativas.

Na contramão desses discursos, enfatizando a dimensão fantástica do texto, temos em *O Centauro no Jardim*, um exemplo do que Italo Calvino (2004, p. 10) definiria como “um real fantástico associado à fantasia”; estratégias ficcionais ricas, complexas, que dão ao texto de Moacyr Scliar um estatuto de obra de arte e, como tal, transcende a dimensão pessoal do “sujeito Scliar”, tocando a dimensão universal da condição humana.

Escritor seduzido pela indefinição de limites entre realidade concreta e realidade imaginada intuída ou pressentida, mas que escapa ao conhecimento objetivo dos homens, Moacyr Scliar é dos que se vêm destacando como altamente atuantes no processo de expansão e amadurecimento da literatura brasileira contemporânea. Da natureza de sua escrita, Wilson Martins diz:

É um realista mágico, um criador de atmosferas, um domador do fantástico. Sua técnica de predileção é o conto ultracurto, escrito com simplicidade e clareza, e no qual o mistério jamais se esclarece (COELHO, 2006, pp. 633).

## REFERÊNCIAS

ALIGHIERI, Dante. **A divina Comédia – Inferno**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

ARAÚJO, Felipe. Realismo Mágico. **InfoEscola Navegando e Aprendendo**. Disponível em: <https://www.infoescola.com/literatura/realismo-magico/>. Acesso em: 12 jun. 2019.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. **Modernidade líquida**. Tradução, Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BENJAMIM, Walter. **A imagem do Centauro: Símbolo e Mito**. Disponível em: [http://novatavolaredonda.blogspot.com/2016/07/a-imagem-do-centauro-simbolo-e-mito\\_3.html](http://novatavolaredonda.blogspot.com/2016/07/a-imagem-do-centauro-simbolo-e-mito_3.html) . Acesso em: 15 mai. 2019.

BOTOSO, Altamir. O tempo e o real maravilhoso. In: **Guerra do Tempo e outros relatos, de Alejo Carpentier**. REVELL, 2016, v.2, ano 7, nº.13, agosto de 2016. Ed. Especial. Disponível em: [https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=2ahUK Ewjstvuzg\\_niAhWBKlkGHQqcDplQFjABegQIABAC&url=https%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F5915456.pdf&usg=AOvVaw2kqo9IDEX-8nvibHQNcUe8](https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=2ahUK Ewjstvuzg_niAhWBKlkGHQqcDplQFjABegQIABAC&url=https%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F5915456.pdf&usg=AOvVaw2kqo9IDEX-8nvibHQNcUe8) . Acesso em: 17 jun. 2019.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia histórias de deuses e heróis**; tradução David Jardim. – 2 ed. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2016.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: \_\_\_\_\_. **Vários Escritos**. 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul/ São Paulo: Duas Cidades, 2011.

CALVINO, Italo. **Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano**. Vários tradutores. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CARPENTIER, Alejo. **O Reino deste Mundo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

CHAVES, Flavio Loureiro. De Dyonélio a Moacyr Scliar. In. **Matéria e invenção: ensaios de literatura**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1984.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 14. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano americano**. São Paulo: Perspectiva, 1980. (Coleção Debates).

COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira**. 5 ed. rev. Atual. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.

DACANAL, José Hildebrando. **Realismo Mágico**. Porto Alegre, Ed. Movimento, 1970.

DRAVET, Florence Marie. Por um jornalismo latino-americano realista, literário e mágico: uma leitura das crônicas de Gabriel García Marquez. *Revista Logos: Comunicação e Universidade*, v. 10, n. 1, 2013.

Disponível em: <http://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/7710>. Acesso em 05/06/2019.

DICIONÁRIO DE SÍMBOLOS. **Dicionário de Símbolos**. Disponível em: <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/jardim/> Acesso em: 10 jun. 2019.

ECO, Umberto. Borges e a minha angústia da influência. In: **Sobre a Literatura**. São Paulo: Edições BestBolso, 2011.

GRETTER, Ximena. Alejo Carpentier y lo real maravilloso. **Tiempos del Sur**. México, ano 2003, 14 mai. 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A EDITORA, 2011.

ISER, W. O jogo do texto. In: JAUSS, Hans Robert et al. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p.105-118.

MENARD, René. **Mitologia Greco-Romana III**. São Paulo: Opus, 1991.

MENEGUSSO, Gustavo. **Da literatura para o jornalismo e do jornalismo para a literatura: encontros (im)possíveis**. Monografia. Trabalho de Conclusão de curso em Jornalismo. Universidade Federal de Santa Maria, 2010. Disponível em: <http://decom.cesnors.ufsm.br/tcc/files/2010/10/gustavom.pdf>. Acesso em: 05/06/2019.

MIRANDA, Rodrigo; JONH, Valquiria. **A Presença De Elementos Do Realismo Mágico Na Campanha “Um Lugar Completo ? Pergunta Lá No Posto Ipiranga”**. Portal Intercom. Joinville, 2015. 15 p. Disponível em: <http://www.portalintercom.org.br/anais/sul2015/resumos/R45-1384-1.pdf>. Acesso em: 12 jun. 2019.

NEJAR, Carlos. **História da Literatura Brasileira: da carta de caminha aos contemporâneos**. São Paulo: Editora Leya, 2011.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, crítica, escritura**. 3ª ed. - São Paulo: Martins Fontes, 2005, Coleção leitura e crítica.

PRADO, Priscila Finger. **Um olhar fantástico sobre O Centauro no Jardim** *Revista Trama - Volume 3 - Número 5, ano 2007*. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/trama/article/view/966> Acesso em: 15 jun. 2019.

SCLIAR, Moacyr. **O Centauro no Jardim**. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Editora Moraes, 1970.

\_\_\_\_\_. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Editora: Perspectiva, 1980

WEIGERT, Beatriz. **O fantástico e a narrativa no Brasil**. Revista Cenários, vol. 1, n.5, 2012. Disponível em:  
<http://seer.uniritter.edu.br/index.php/cenarios/article/view/732>  
Acesso em: 05 jun. 2019.