

**A MULHER QUE ESCREVEU A BÍBLIA: A  
INTERTEXTUALIDADE TEMPERADA COMA  
CARNAVALIZAÇÃO<sup>1</sup>**

***THE WOMAN WHO WROTE THE BIBLE:  
INTERTEXTUALITY TEMPERED WITH  
CARNIVALIZATION***

**Leuzyanna Stolz Antoniazzi<sup>2</sup>  
Silvia Niederauer<sup>3</sup>**

**RESUMO**

Neste trabalho, o objetivo é realizar uma análise da obra **A mulher que escreveu a Bíblia**, de Moacyr Scliar, publicada em 1999, utilizando-se da teoria sobre a Literatura Carnavalizada proposta por Mikhail Bakhtin. A escrita e a leitura ganham poder ao serem inseridas na obra, por meio de uma cosmovisão carnavalesca que, invertendo o curso “normal” da vida e do mundo, promove uma releitura das Escrituras Sagradas por uma voz feminina que a recria.

**Palavras-chave:** intertextualidade, paródia e Literatura carnavalizada.

**ABSTRACT**

This paper aims to carry out an analysis of the work **The woman who wrote the Bible**, by Moacyr Scliar, published in 1999, using the theory about the Carnivalized Literature proposed by Mikhail Bakhtin. The writing and the reading were given power by being inserted in the work by means of a Carnival cosmivision which, inverting the normal course of life and of the world, promotes re-reading the Sacred writings by means of a female voice, which recreates it.

**Key words:** intertextuality, parody, Carnivalized Literature.

---

<sup>1</sup> Trabalho Final de Graduação.

<sup>2</sup> Aluna do Curso de Letras - UNIFRA.

<sup>3</sup> Orientadora.

## INTRODUÇÃO

O livro **A mulher que escreveu a Bíblia**, de Moacyr Scliar, é um texto repleto de intertextualidade, temperado com a carnavalização, como o próprio título deste trabalho já afirma.

Utilizando-se de um humor irreverente, Moacyr Scliar escreve uma narrativa com uma personagem central que, além de ter uma vida pouco comum, ainda recebe a missão de escrever a história da humanidade e do povo judeu. Desse modo, a história é construída com ações que remetem à intertextualidade em passagens que retomam à História Sagrada, porém com uma reapresentação de idéias já sacramentadas.

A linguagem bíblica é mesclada com a fala despreocupada e arrojada da protagonista, o que marca a presença da carnavalização. A utilização da carnavalização, na obra em estudo, permite às personagens mostrarem, em momentos, os seus caracteres e um comportamento que não poderiam manifestar no curso normal de suas vidas.

Assim, a carnavalização aproxima o homem do mundo e o homem do homem, utilizando-se de um texto relativamente alegre que se opõe à seriedade oficial e dogmática da história em decorrência do universo carnavalizado, proporcionando ao leitor a oportunidade do descobrimento do novo, do inédito.

Com base nos estudos realizados por Mikhail Bakhtin, procura-se a elucidação de algumas questões relevantes que, implícitas no texto, norteiam a narrativa do livro **A mulher que escreveu a Bíblia**.

## A COSMOVISÃO CARNAVALESCA

### O ROMANCE POLIFÔNICO

Segundo Mikhail Bakhtin, romance polifônico foi criado e profundamente explorado por Dostoiévski que colocou em suas obras um herói, cuja voz é estruturada da mesma forma que a do próprio autor no romance.

A voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor, não está subordinada à imagem objetificada do herói como uma de suas características, mas tampouco serve de intérprete da voz do autor (BAKHTIN, 2002, p. 5).

Na personagem, o que deve ser revelado e caracterizado não é o ser exato dela, e sim, o resultado definitivo de sua consciência e autoconsciência,

a qual traduz o pensamento da personagem sobre si e sobre seu mundo. Dessa forma, o leitor vê não só quem a personagem é, como de que modo ela toma consciência de si mesma.

Para facilitar a compreensão das explanações sobre o livro **A mulher que escreveu a Bíblia**, passaremos a chamar a protagonista de “Feia”, pois, durante o desenvolvimento do enredo, em momento algum, o nome da personagem é citado.

No trecho, podemos observar o questionamento realizado por Feia sobre a sua conduta diante de seu problema, que é a descoberta da sua feiúra, o que nos permite visualizar como era o seu relacionamento com aqueles com quem convivia.

Com um pouco de atenção eu teria percebido o embuste. Mas, será que eu queria perceber o embuste? Ou estaria, eu própria, participando dele, enganando-me – em parte para não frustrar a trupe familiar, em parte para não descobrir a aterradora verdade? (SCLIAR, 2002, p.25).

O autor permite que a personagem execute o ponto de vista sobre si e os demais, transferindo o seu campo de visão sobre a personagem e o mundo exterior para o campo de visão particular da personagem.

Apesar de a personagem ter sua autoconsciência, ela não deve ser concluída e estática, pois isso implicará a construção da sua imagem no enredo, o que não permitiria a ela modificações em seu caráter na história.

A palavra do herói é criada pelo autor, mas criada de tal modo que pode desenvolver até o fim a sua lógica interna e sua autonomia enquanto a palavra do próprio herói (BAKHTIN, 2002, p.65).

Eu tinha me olhado ao espelho e pronto: o que tinha visto, não esqueceria. Mas eu precisava, senão de consolo, ao menos de explicação. Tinha de saber a razão pela qual coubera a mim tamanho quinhão de feiúra (SCLIAR, 2002, p.25).

O herói não é somente um discurso de si próprio e sobre o ambiente, e sim, um discurso a respeito do mundo, não sendo só um ser consciente, mas um ideólogo.

A protagonista vive um momento de tristeza e decepção, mas suas palavras transmitem uma maturidade que permite ao leitor interpretar um questionamento e, posteriormente, uma revolta vivida pela personagem.

Desde a infância eu suspeitava disso, de que era feia. As outras meninas da aldeia, bonitas em geral, reluta-

vam em brincar comigo; quando eu aparecia, davam um jeito de escapular, rindo à socapa. Ora, eu não era aleijada, nem estúpida; por que fugiam? Era algo que viam em mim, e de que não falavam. Assim, e por incrível que possa aparecer, só fui descobrir a extensão de minha fealdade aos dezoito anos (SCLIAR, 2002, p.19). Não, nada, em minha conduta pregressa, podia explicar a imagem que eu vira e que agora não me abandonaria. Por minhas faltas passadas eu mereceria uma meia dúzia de verrugas, no máximo, e das menores (SCLIAR, 2002, p.27).

Uma das peculiaridades da literatura carnavalizada é o posicionamento dos heróis míticos e das personalidades históricas do passado que demonstram atualização, pois falam e atuam em um espaço de contato familiar com a atualidade.

Prostitutas, uma estrela, no máximo. Talvez duas, com boa vontade. Bem, uma estrela para a mais alta, duas estrelas para a mais baixa, que tinha belos olhos. De todo modo, uma estrela e meia na média. Mas não era isso o que importava, seu *ranking*. O importante era que ali, na presença de um rei poderoso, de um rei detentor de mandato divino, estavam duas prostitutas (SCLIAR, 2002, p.60)

Aqui fica clara a destruição das distâncias entre pessoas de classes sociais diferentes, ou seja, o sistema hierárquico é revogado, estabelecendo-se, então, o “livre contato familiar entre os homens” (BAKHTIN, 2002, p.110).

## O GÊNERO CÔMICO-SÉRIO

Uma das características do gênero cômico-sério é a que se baseia na experiência e na fantasia livre, tratando a lenda de forma crítica e até mesmo cínico-desmascaradora.

Na obra em estudo, a Feia realiza uma comparação, na qual ela substituiria Deus na criação da história sagrada e, de certa forma, realiza um questionamento dos acontecimentos, utiliza-se de um tom crítico que sugere um possível preconceito.

Eu ia de Deus. Por que Deus e não Deusa? Por que Jeová e não Astarté, a divindade que outros povos da região veneravam? Por que barba e não face lisa, como no máximo alguns sinais ou até muitos sinais? Por uma

simples razão: eu não podia começar o grande livro criando caso, ainda mais com meu patrocinador (SCLiar, 2002, p.125).

Em suas particularidades, a literatura carnalizada apresenta uma pluralidade de estilos acompanhados de uma considerável variedade de vozes de cada gênero. No decorrer do romance, as personagens passam por situações que transformam suas personalidades, o que acaba por se refletir no comportamento incomum de cada uma delas.

Explicou: como o harém era muito grande, havia necessidade de um sistema mínimo de registros, mesmo porque o rei pouco sabia de suas futuras esposas. Deu-me então um véu – meu rosto não poderia mais ser visto por homem algum, a não ser o rei, ou quem que ele autorizasse – e levou-me à sala do escriba-mor de Salomão, um encurvado ancião (eu começava a desconfiar que ler e escrever era ofício impróprio para menores) que, com ar ranzinza e voz fanhosa, indagou qualquer coisa que não entendi (SCLiar, 2002, p.52).

Por meio do campo do cômico-sério é que se desvela o desenvolvimento das variedades da carnalização ao romance. A sátira menipéia, uma das determinantes do gênero em questão, é caracterizada por uma especial liberdade de criação do enredo, não encontrando dificuldades com seus heróis que são figuras históricas e lendárias.

Na obra **A mulher que escreveu a Bíblia**, é possível encontrar personagens históricas atuando, diretamente, no enredo, como o Rei Salomão e ainda outros nomes, como Adão e Eva, Caim e Abel, que são citados indiretamente pela protagonista.

A mulher dando ouvidos à serpente. A mulher provando do fruto da Árvore do Bem e do Mal. Em suma a mulher cagando tudo. E aí vinha aquela história do Caim e do Abel, os dois filhos do casal (dois filhos: nenhuma filha. Ou seja, não teriam chance de se reproduzir, nem por incesto) (SCLiar, 2002 p.138).

O gênero da menipéia consiste em que a fantasia mais audaciosa e descomedida é, interiormente motivada e focalizada, a fim de criar situações extraordinárias, experimentando uma verdade materializada na imagem daquele que procura a verdade.

Dessa forma, os heróis da menipéia freqüentam ora os céus, ora o inferno, bem como países desconhecidos e fantásticos, vivenciando situa-

ções extraordinárias. Segundo Bakhtin (2002), podemos dizer que o conteúdo da menipéia é constituído pelas aventuras de idéias ou da verdade do mundo, seja na Terra, no inferno ou no Olimpo.

Na personagem de Salomão, identificamos duas condutas: a primeira é a de um homem sábio, justo e com muitas qualidades. A segunda é reveladora, pois é comandada pelo instinto animal, no qual o desejo sexual prevalece. Segundo Bakhtin (2002), o homem de idéias, um sábio, choca-se com a expressão máxima do mal universal da perversão, baixeza e vulgaridade.

Seus desejos não estavam associados à onisciência e à onipotência divinas; ao fim e ao cabo, não passava de um homem; rei, sábio, mas homem (SCLIAR, 2002, p.79).

Mas isso não passava de hipótese. O certo é que Salomão acertara em cheio, e confirmara a sua fama de rei poderoso e sábio, dotado – era o que se dizia em nossa aldeia e em muitas outras – de poderes sobrenaturais: por força de sua vontade, conseguia deslocar-se instantaneamente para qualquer parte do mundo; entendia a linguagem dos pássaros, estes sendo os mais ágeis e bem-informados seres da criação; e graças a seu anel – o anel de quatro pedras preciosas que de longe eu avistava - orientava a força e a direção dos ventos (SCLIAR, 2002, p.62/63).

As aventuras da menipéia, geralmente, ocorrem em lugares duvidosos como nos bordéis, nas tabernas, nas feiras, nas prisões, nas orgias eróticas dos cultos, entre outros. É na menipéia que encontramos o que se pode chamar de experimentação moral e psicológica, ou seja, a representação de inusitados estados psicológicos, morais anormais do indivíduo como a loucura, a dupla personalidade, os sonhos extraordinários e as paixões de loucura. Esses fenômenos constituem, na menipéia, um caráter formal de gênero.

Na obra em questão, a personagem principal coloca lado a lado questões de ética e moral com poder de mando e sabedoria, todas relativas ao Rei Salomão. Assim, a cosmovisão carnavalesca aparece com a presença do elemento cômico mais acentuado (o Rei é, implicitamente, descrito como pós-graduado em sexo!). A liberdade da invenção temática fica explícita na seguinte passagem, comprovando a total liberdade que a menipéia apresenta em relação às questões históricas – mesmo realísticas já propostas pelo diálogo socrático, do qual ela deriva:

Quando falavam na sabedoria dele, eu entendia uma sabedoria completa, abrangendo todo o conhecimento e toda a prática da vida; ou seja, para mim, em termos de sexo ele tinha curso completo, com especialização, mestrado e doutorado (SCLIAR, 2002, p.78).

O desvio de comportamento e a violação de normas sociais, estabelecidas com os sonhos e a loucura, revelam as possibilidades de um outro homem e de outra vida.

A menipéia revela não só os contrastes que podem ser demonstrados por meio da figura de um imperador que se converte em escravo, à decadência moral transformada pela purificação, o luxo e a miséria, o bandido e o nobre, etc. Na construção da narrativa menipéia, é comum encontrar altos e baixos com passagens de mudanças bruscas.

No desenrolar da trama escrita por Scliar, a vida da protagonista é, seguidamente, surpreendida com altos e baixos. Já no início, a personagem vive um momento de tristeza e desolação ao descobrir sua feiúra que, na seqüência, fica como pano de fundo à medida que a personagem aprende a escrever, pois a atividade era nada comum para as mulheres da época e lhes proporcionava um certo prestígio.

Que emoção. Deus, que emoção. Eu olhava aqueles vacilantes traços com a satisfação de um artista contemplando sua obra-prima. Tinha conseguido algo com que nunca sonhara. Mais: naquele curto espaço de tempo eu mudara. Já não me sentia tão feia. Meu rosto continuava o mesmo, mas a sensação da fealdade intrínseca, a sensação que me acompanhava até durante o sono e se traduzia em pesadelos dos quais acordava gritando, essa sensação se atenuara consideravelmente. Eu agora era... feinha (SCLIAR, 2002, p.39)

Outra situação que demonstra uma mudança brusca no destino da Feia é o resultado obtido com seu protesto junto às mulheres do harém com o intuito de que se estabelecessem parâmetros para que todas fossem chamadas ao leito do Salomão. Desde então, todas passaram a considerá-la muito mais que uma simples mulher feia.

Naquele glorioso momento, naquele transcendente momento, naquele abençoado momento, consegui, por uma fração de segundo, ver-me como se fosse outra pessoa... Ah se aquele momento se eternizasse, se aquela beleza permanecesse para sempre... Poderiam me chamar de feia, sim, mas estariam usando o termo no

sentido carinhoso. Querida feia, adorável feia, brava feia, generosa feia. Bela feia (SCLIAR, 2002, p.91).

O contraste agudo e paradoxal que se estabelece entre o adjetivo “feia” e as palavras que o acompanham nesse exemplo reforça a idéia de aproximações inesperadas.

## A CARNAVALIZAÇÃO

O carnaval e a carnavalização não são, propriamente um fenômeno literário, e sim, uma forma sincrética de espetáculo de caráter ritual, apresentando variações que dependem da diferença de época, povos e festejos particulares.

A linguagem carnavalesca traduz, de maneira diversificada e bem articulada, uma cosmovisão “às avessas” que lhe compreendem todas as formas, não permitindo ser traduzida com o menor grau de plenitude e adequação para a linguagem verbal, mas é suscetível para linguagem da literatura. “É essa transposição do carnaval para a linguagem da literatura que chamamos carnavalização da literatura” (BAKHTIN, 2002, p.122).

O carnaval é um espetáculo sem fronteiras no qual todos os participantes ativos integram a ação carnavalesca. O carnaval não é contemplado nem representado, mas é vivenciado, ou seja, vive-se uma vida carnavalesca, que é uma vida desviada da sua ordem habitual, convencional, uma “vida às avessas”.

A ação carnavalesca está integrada no cotidiano, nas atitudes das personagens de forma tão natural que passa a compor a personalidade de cada uma e não sendo utilizado como um artifício no intuito de destacar determinadas características suas.

Dessa maneira, são muitos os momentos que evidenciam a presença da carnavalização no livro **A mulher que escreveu a Bíblia**, como a vida desregrada de Salomão, no aspecto de sua vida privada, e a fixação da Feia em perder a virgindade e conhecer os prazeres do sexo.<sup>2,1</sup>

Ou seja, eu imaginava não apenas como o rei de Israel, mas principalmente como o rei da alcova, o grande fodeador do mundo conhecido e talvez desconhecido. Não via a hora de dividir o leito com ele (SCLIAR, 2002, p.78).

Todas leis, restrições e proibições regulares do sistema na vida comum anulam-se durante o carnaval; revogam-se o sistema hierárquico, a reverência, a devoção, a etiqueta, ou seja, tudo o que é definido pela irregu-



laridade social hierárquica entre os homens.

Na praça pública carnavalesca, os homens que são separados pela hierarquia podem entrar em um livre contato familiar.

O comportamento, o gesto e a palavra do homem liberam-se do poder de qualquer posição hierárquica (de classe, título, idade, fortuna) que os determinava totalmente na vida extra carnavalesca, razão pela qual se tornam excêntricos e inoportunos no ponto de vista da lógica do cotidiano não carnavalesco (BAKHTIN, 2002, p.123).

Isso pode ser comprovado na ocasião em que a Feia resolve se manifestar, diretamente, no protesto das mulheres:

É agora, decidi. Rápida como uma cabra da montanha, subi na mureta da pitoresca e murmurante fonte que havia no centro do harém e, em palavras candentes (Deus, eu estava realmente inspirada – nada como a tesão longamente reprimida para fomentar a eloquência), conclamei-as a terminar com aquele abuso (SCLIAR, 2002, p.89/90).

A livre relação familiar engloba muitos fatores, entre eles, os valores, as idéias, os fenômenos, tornando-se parte da narrativa carnavalesca todos os elementos que, antes eram fechados e separados, na cosmovisão hierárquica extracarnavalesca. “O carnaval aproxima, reúne, celebra os esponsais e combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo, etc” (BAKHTIN, 2002, p.123).

Nessa característica, encontramos a profanação que está relacionada com a força produtora da terra e do corpo e com as paródias carnavalescas dos textos sagrados e sentenças bíblicas. Conforme Bakhtin (2002), a ação carnavalesca principal é a coroação bufa e o posterior destronamento do rei do carnaval.

A ação ritual de coroação e destronamento do rei é o próprio centro da cosmovisão carnavalesca, na qual, ocorre a ênfase das mudanças e transformações, envolvendo a morte e a renovação. O carnaval pode ser compreendido como a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova.

O carnaval é superior à mudança e não está sobre aquilo que muda, passando a ser funcional. A coroação e a descoroação são inseparáveis e se transformam uma na outra na ação carnavalesca.

Segundo Bakhtin (2002), as imagens do carnaval englobam dois cam-

pos (da mudança e da crise): nascimento e morte, bênção e maldição, elogio e impropério, mocidade e velhice, alto e baixo, tolice e sabedoria.

No pensamento do carnavalesco, é comum a presença de imagens pares que provoquem contrastes (gordo-magro, feio-bonito) ou semelhanças (gêmeos).

O contraste aparece, de forma clara, no enredo de **A mulher que escreveu a Bíblia**, pois a protagonista, que é considerada horrorosa fisicamente, contracenava com seu suposto parceiro, o rei Salomão, que é um homem belíssimo e com muitos outros atributos.

Mentiras à parte, meu destino estava traçado. Agora eu era a feia, e tudo em minha vida seria condicionado por essa feiúra. Homem algum gostaria de mim. Homem algum cantaria minha beleza em traços líricos. Minha vida amorosa seria tão árida quanto o deserto que nos rodeava (SCLIAR, 2002, p. 31).

Que homem lindo, Deus do céu. Eu nunca tinha visto homem tão lindo. Um rosto longo, emoldurado por uma barba negra (com alguns fios prateados), olhos escuros, profundos, boca de lábios cheios, nariz um pouquinho adunco – o suficiente apenas para dar-lhe um charme especial. E o porte senhoril, e o ar másculo... Lindo, lindo (SCLIAR, 2002, p.58/59).

Outra característica típica é o emprego de objetos ao contrário: roupas pelo avesso, utensílios domésticos como armas, etc. Essa violação do que é comum e aceito, normalmente, trata-se de uma manifestação específica da categoria carnavalesca com uma excentricidade que revela a vida de uma forma deslocada de seu curso habitual.

No *Dicionário de símbolos*, de Juan Eduardo Cirlot (2000), a pedra é citada como um símbolo do ser, da coesão e da conformidade consigo mesmo. Baseando-se em tal afirmação, é possível entender a ligação existente entre a protagonista e a pedra que ela encontra na montanha, lugar onde ela se refugia por causa da descoberta que mudará o curso de sua vida: era feia no sentido mais amplo que a palavra pode assumir.

No princípio da narrativa, a Feia encontra a pedra que passa a ser sua companhia, amiga e parceira sexual. A pedra torna-se aquilo de mais importante que ela tem após a descoberta de sua feiúra, o que lhe causou uma solitária desilusão e tristeza:

Ao contrário dos eremitas habituais, contudo, que apenas querem distância do resto da humanidade, eu estava em busca de alguma coisa. E quando a encontrei,

logo soube que era aquilo o que procurava. Uma pedra. Uma pequena pedra (SCLIAR, 2002, p. 32).

A partir do momento em que a protagonista encontra a pedra, passa a vivenciar momentos de prazer e alegria, como se estivesse recompensada de suas amarguras.

Não deu outra. A partir daí a boa pedra me proporcionou muitos e muito momentos de amargo e solitário prazer...

No meu caso, no caso da minha querida pedra, generosa devolução, com juro e correção monetária. Que orgasmos, damas e cavalheiros. Que orgasmos. Verdadeiros terremotos corpóreos, terminando com um lancinante e mal contido grito(SCLIAR, 2002, p.33)

Outra característica do mundo do cômico-sério é o papel do fogo. Sua imagem no carnaval adota um sentido ambíguo que destrói e renova, simultaneamente, o mundo. Na obra em estudo, a imagem do fogo surge no desfecho da trama e segue os padrões da ambigüidade da carnavalização, pois o pastorzinho, ao incendiar e destruir o livro escrito pela Feia, liberta-a para iniciar uma nova vida.

Corremos para lá. De fato, estava tudo em chamas, ali. Tudo: os móveis, as roupas. Os meus manuscritos. Toda a história que eu escrevera e toda a minha premonição. Jeová. Adão e Eva. Caim e Abel. Abraão, Isaac e Jacob. Moisés. Saul e Davi. Salomão e o Templo. A Rainha de Sabá. O pai, e o filho, o Espírito Santo. A Mãe. Milagres e maldições, recompensas e castigos, risos e lágrimas, mandamentos, sonhos, visões, profecias. Tudo virando cinza (SCLIAR, 2002, p. 208/209).

O riso carnavalesco é ambivalente, todas as formas do riso ritual estão relacionados com a morte e o renascimento, nele fundindo-se a ridicularização e o júbilo.

Na forma do riso resolvia-se muito daquilo que era inacessível na forma do sério. Na Idade Média, sob a cobertura da liberdade legalizada do riso, era possível a paródia sacra, ou seja, a paródia dos textos e rituais sagrados (BAKHTIN, 2002, p.127).

Em muitos momentos, a Feia realiza comentários críticos que são amenizados devido ao tom cômico dado à fala da personagem, como no

exemplo a seguir:

Penetrando no texto, eu deveria deixar de fora toda visão pessoal, todo viés contestador. Seria neutra, impessoal. Nada de comentários colaterais. Isso ficaria, diziam os anciãos, para os sábios de gerações futuras. E eu obedecia. Claro, continuava estranhando certas passagens. Por que José não comera a mulher de Putifar, deixando assim todos contentes, inclusive Putifar? Uma dúvida que guardava para mim. Os velhos ficariam ofendidos se eu fizesse a pergunta (SCLIAR, 2002, p. 151)

Em outras passagens da história, a Feia, ao narrar algum acontecimento, ridiculariza-se, amenizando uma provável situação constrangedora que se torna engraçada.

Nós dois ali sozinhos, na montanha, será que ele não cederia à tentação? Sim, eu era feia, mas não mais feia do que as cabras que ele pastoreava, ainda que houvesse entre elas umas fêmeas muito simpáticas, de uma raça cujo nome não lembro. Mas eu estava segura de vencer a concorrência. Pelo menos poderia corresponder a seus abraços. Pelo menos poderia murmurar-lhe ao ouvido ternas palavrinhas de amor, coisa que cabra alguma faria (SCLIAR, 2002, p. 34).

O riso carnavalesco também pode estar direcionado contra o supremo, para a mudança dos poderes e verdades e na mudança da ordem mundial.

Conforme Bakhtin (2002), a paródia é um elemento inseparável da sátira menipéia e de todos os gêneros carnavalescos. As ações carnavalescas costumavam acontecer nas praças públicas e nas ruas, mas também entravam nas casas havendo a preocupação com o tempo e não com o espaço. O símbolo da universalidade pública é a praça que também se torna ambivalente, pois agrega a imagem do contato familiar e das cenas de corações e destronamentos públicos.

Todos esses fatores ligados à carnavalização criam uma nova linguagem, chamada de discurso familiar de rua, que era impregnado da cosmovisão carnavalesca. Muitas mudanças ocorreram na cosmovisão carnavalesca, ocasionando a perda do autêntico caráter universal popular de rua; por isso, mudou também o caráter da carnavalização na literatura.

Com o passar do tempo, a carnavalização se tornou tradição literária, desligando-se da fonte imediata: as festividades populares, nas quais, as personagens sofrem algumas modificações e são reinterpretadas. Hoje os

festejos do tipo carnavalesco, incluindo a linha da máscara, a comicidade do teatro e outras formas de folclore, ainda exercem influências que se limitam ao conteúdo sem interferir no fundamento do gênero.

Segundo Bakhtin (2002), o sonho com assimilação artística específica foi introduzido na literatura européia no gênero da sátira menipéia, na qual o sonho não destruía a unidade de vida e nem criava um segundo plano. Na realidade, o sonho era introduzido como uma outra possibilidade de vida totalmente diferente e organizado, segundo as leis diferentes da vida comum.

Na obra, **A mulher que escreveu a Bíblia**, existe uma introdução realizada por outras duas personagens que dão origem ao texto estudado neste trabalho. Essas personagens são o terapeuta e a sua paciente que, utilizando-se da realização de regressões, reconhece em seus sonhos a existência de uma vida passada.

Baseada nisso, a personagem relata seus sonhos em forma de história, a qual deu origem à obra que passa a ser narrada, após o “depoimento” do terapeuta.

Mas começamos, de qualquer maneira, e logo estava regredindo no tempo até chegar, em suas visões, ao palácio que vira em sonhos e que era o palácio do rei Salomão (o que, aliás, para mim foi um problema – eu conhecia pouco a Bíblia, tive de estudar o assunto às pressas) (SCLIAR, 2002, p.14).

O homem se revela outro e encontra novas potencialidades que são experimentadas e verificadas no sonho. Na literatura carnalizada, é comum a presença da imagem ambivalente como o “bobo-sábio”, “o bobo-trágico”, demonstrando situações sério-cômicas, geralmente caracterizadas pelo herói.

Diria a ele que minha vida tinha agora um sentido, um significado, um significado: feia, eu era, contudo, capaz de criar beleza (SCLIAR, 2002, p.42).

A cosmovisão carnavalesca provoca a libertação do medo, aproximando, ao máximo, o mundo do homem e o homem do homem criando um contato familiar livre opondo-se à seriedade oficial gerada por ele. A carnalização permite que sejam mostrados momentos do caráter e do comportamento das personagens que não poderiam ser revelados no curso normal da história.

Na obra ficcional em estudo, a cosmovisão carnavalesca fica evidente quando uma pedra, ou melhor, *a pedra*, assume o papel de “amante”. Dito de outra forma, a pessoa-amante é substituída pelo objeto-pedra-amante.

Não sei. O certo é que a pedra - pelo tamanho, pelo formato ovóide, e sobretudo pela lisura- servia perfeitamente para o que eu queria. Essa pedra substituiria o amante que eu, feia, nunca teria. Introduzida na vagina, far-me-ia gozar (SCLIAR, 2002, p.33).

A verdadeira natureza do grotesco é a manifestação da plenitude contraditória e ambígua da vida, que possui a negação e a destruição, consideradas como uma fase indispensável, que é inseparável da afirmação do surgimento de algo melhor e novo.

Neste sentido, o substrato material e corporal da imagem grotesca (alimento, vinho, virilidade e órgãos do corpo) adquire caráter profundamente positivo. O princípio material e corporal triunfa assim através da exuberância (BAKHTIN, 2002, p.54).

Nesse contexto, a tendência abstrata altera as características da imagem grotesca, exaltando um conteúdo com sentido moral; conforme Bakhtin, ela subordina o substrato material da imagem ao aspecto negativo, e o exagero torna-se então caricatura. Portanto, a imagem da pedra lisa, de forma ovalada, silenciosa e “prestativa” seria a caricatura do amante que a Feia não tem e, talvez, nem viesse a ter.

Na Idade Média, a cultura popular do riso desenvolveu-se fora do círculo oficial ideológico e literário. Não tinha acesso ao domínio oficial da vida, sendo praticado e concretizado em praças públicas, durante festas ou leituras recreativas. De acordo com Bakhtin (2002), o riso da Idade Média, durante o Renascimento, tornou-se a expressão da consciência nova, livre, crítica e histórica da época.

O riso, nesse período, era proibido no culto religioso, na etiqueta social e em todos os gêneros da ideologia elevada. O tom sério passou a caracterizar a cultura medieval oficial, na qual, o medo e a veneração à docilidade formavam os parâmetros dessa seriedade.

Apesar da seriedade exclusiva da ideologia imposta na Igreja oficial, existia a necessidade de legitimar, fora da Igreja, a alegria e o riso, dando origem a formas cômicas.

O desfecho da história é outra demonstração evidente da presença da carnavalização que desconhece um ponto conclusivo; é contrária a um desfecho definitivo, permite que o fim seja um novo começo, renascendo a qualquer instante. Baseado nisso, vejamos o suposto final proposto pelo escritor:

Ia atrás de um certo pastorzinho. Se me apressasse,

poderia encontrá-lo em dois ou três dias. A altura de certa montanha. E de suas enigmáticas, mas promissoras cavernas (SCLIAR, 2002, p. 216).

Observa-se que a fala da protagonista revela seus planos para o futuro, mas o leitor não constata um fim decisivo, fator que permite ao enredo um novo início.

## A PARÓDIA

Para Linda Hutcheon (1989), a paródia é um dos maiores modos de construção formal e temática de textos e possui uma função implícita de interpretação que está ligada à questão cultural e ideológica. A paródia é um meio de imitação, caracterizada pela inversão irônica, podendo ressaltar a diferença ao invés da semelhança. Nem sempre a paródia realiza uma crítica que causa o riso ridicularizador.

Na obra **A mulher que escreveu a Bíblia**, a paródia das Escrituras Sagradas fica evidente já a partir do narrador que se apresenta, no decorrer do enredo, como uma mulher a quem caberá a tarefa de escrever um livro sobre o rei Salomão e suas realizações.

Assim, há a inversão do que se conhece e se tem por certo sobre a real autoria da Bíblia: agora a autoria recai sobre uma mulher que, detentora da voz autoral, recria as situações já registradas pelos outros escribas (todos homens), dando-lhes novas configurações, reinterpretando-as de acordo com sua ideologia, imaginação e visão do mundo.

Decidi corrigir tais equívocos mobilizando para isso minhas próprias fantasias. Criados, o primeiro homem e a primeira mulher enamoraram-se loucamente um do outro, e aí transformaram o Éden num cenário de arrebatadora paixão. Fodem por toda parte, na grama, na areia, à sombra das árvores, junto aos rios. Fodem sem parar, como se a eternidade precedendo a criação nada mais contivesse que a paixão deles sob forma de energia tremendamente concentrada (SCLIAR, 2002, p. 127).

A essência do livro **A mulher que escreveu a Bíblia** pode ser considerada como uma paródia exemplar repleta de intertextualidade. O envolvimento da protagonista com Salomão retoma a história bíblica do Antigo Testamento que narra o reinado de Salomão. No decorrer da história, são muitos os momentos que marcam a intertextualidade, como a sabedoria de Salomão e a construção do templo.

Ó Senhor Deus, ratificai, portanto, a promessa que fizestes a Davi, meu pai, já que me fizestes rei de um povo numeroso, portanto, conceder-me a sabedoria e a inteligência, a fim de que eu saiba como me conduzir à frente desse povo. (Sem isso), quem poderia governar esse povo tão grande como é o vosso?(BÍBLIA SAGRADA, 2002, p. 457).

Nunca tivemos um monarca como Salomão, nunca teremos. Olha só o Templo. Olha só o palácio. E a imagem que ele tem – nunca um rei de Israel teve uma imagem melhor no exterior. Uma fama merecida, aliás. Um homem tão inteligente, tão sábio...(SCLIAR, 2002, p. 150).  
3 Estes são os fundamentos determinados por Salomão para a construção do templo: De comprimento, sessenta côvados, segundo a antiga medida; de largura, vinte côvados. 4 O pórtico, que se achava no frontispício, e cujo comprimento correspondia à largura do edifício, tinha vinte côvados, e vinte de altura. Era revestido de ouro puro por dentro.

5 A grande sala foi forrada de ciprestes; ele a guarneceu de ouro puro nos lugares em que estavam esculpidas as palmas e as pequenas cadeias( BÍBLIA SAGRADA, 2002, p. 458,).

Feliz por poder mudar de assunto, começou a falar sobre o Templo, onde estivera naquela manhã, cumprindo suas obrigações para com a religião. Coisa espetacular, aquele Templo, em mármore e cedro, tudo revestido de ouro – um luxo (SCLIAR, 2002, p. 147).

A ironia é um dos principais recursos retóricos utilizado pela paródia. Dessa forma, a ironia participa no discurso paródico como uma estratégia que permite ao leitor interpretar e avaliar um outro sentido do acontecimento mencionado.

Em alguns momentos, na fala da protagonista, é possível identificar-se a intertextualidade num acontecimento narrado por ela, mas com um ponto de vista particular da personagem que realiza observações muitas vezes irônicas e intrigantes.

Claro, continuava estranhando certas passagens. Por que José não comera a mulher de Putifar, deixando assim todos contentes, inclusive o próprio Putifar? Uma dúvida que guardava para mim. Os velhos ficariam ofendidos se eu fizesse a pergunta (SCLIAR, 2002, p. 151).

A paródia pode ser visualizada como a inversão, como a repetição



composta por algumas diferenças do texto original. A obra a ser parodiada se diferencia da nova obra devido ao distanciamento crítico, geralmente assimilado pela ironia que pode ser bem humorada ou depreciativa, segundo Affonso Romano de Sant'anna (2001).

Ao leitor compete efetuar uma sobreposição estrutural de textos, incorporando o antigo no novo. A paródia tem, como função, a separação e os contrastes implícitos em um distanciamento irônico e crítico.

Na história em questão, a protagonista escreve uma nova versão para a criação do mundo e do homem, baseando-se em seu ponto de vista e utilizando a sátira para defender seus argumentos.

Segundo os anciãos, Deus criara o primeiro homem a partir do barro. Eu não tinha nenhuma objeção a essa humilde matéria-prima. Mas por que o homem primeiro, e não a mulher? E por que tinha a mulher sido criada de maneira diferente? A história da costela me parecia tola, para dizer o mínimo, ou talvez até uma afronta, considerando a modéstia dessa peça anatômica (SCLIAR, 2002, p. 127).

21 Então o Senhor Deus mandou ao homem um profundo sono; e enquanto ele dormia, tomou-lhe uma costela e fechou com carne o seu lugar. 22 E da costela que tinha tomado do homem, o Senhor Deus fez uma mulher e levou-a para junto do homem (BIBLIA SAGRADA, 2002, p.50).

A teoria de Bakhtin permite olhar-se para a paródia como uma forma de discurso com direção ambígua. O “mundo às avessas” proposto por Bakhtin é marcado pela oposição à cultura séria e oficial. Muitas vezes, isso é demonstrado nos romances contemporâneos que fazem uso de qualidades semelhantes ao carnaval e ao grotesco, definidos por Bakhtin.

A mulher provando o fruto da Árvore do Bem e do Mal. Em suma: a mulher cagando tudo. E aí vinha aquela história do Caim e do Abel, os dois filhos do casal (dois filhos: nenhuma filha. Ou seja, não teriam chance de se reproduzir, nem por incesto). O Abel pastor (de ovelhas, não de cabras), o Caim agricultor; os dois brigam em vez de optar por um empreendimento agropastoril conjunto, o que seria mais lógico e rendoso (SCLIAR, 2002, p.138).

Ao texto paródico é permitido transgredir os limites da convenção. Mas, tal como os limites no carnaval, só pode acontecer dentro dos limites

autorizados pelo texto parodiado, ou seja, dentro dos limites permitidos pela reconhecibilidade.

Portanto, o romance **A mulher que escreveu a Bíblia** realiza uma paródia da história bíblica da qual Salomão faz parte. Essa afirmação só é possível devido à construção do enredo que se baseia na história já existente, mas que cria novas passagens as quais não excluem as informações básicas do texto parodiado.

## CONCLUSÃO

O livro **A mulher que escreveu a Bíblia** é uma obra que traduz, em sua essência, características próprias da carnavalização. No decurso da transposição do carnaval para a linguagem literária, as personagens vivem uma vida carnavalesca e é por meio dessa visão de mundo “às avessas” que nos é permitido descobrir o novo em uma história já conhecida como a História Sagrada.

A intertextualidade paródica realizada na obra reproduz um processo de liberação do discurso que apresenta os fatos, sugerindo uma consciência crítica.

Em torno da figura central, a Feia, a vida se carnaliza e as situações do enredo desenvolvem-se em um jogo cômico-sério e as personagens secundárias adquirem importância por meio de ações carnalizadas.

Assim, é possível fazer-se a leitura dessa obra sob a ótica dos pressupostos teóricos acerca da literatura carnalizada propostos por Mikhail Bakhtin, comprovando-se então a objetivo inicial desse trabalho.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 3. ed. São Paulo: Forense Universitária, 2002.

BÍBLIA SAGRADA. 150. ed. São Paulo: Ave Maria, 2002.

CIRLOT, Juan Eduardo. **Dicionário de símbolos**. 1. ed. Lisboa Portugal: Publicações Dom Quixote, 2000.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. 70. ed. Lisboa. Portugal: Publicações Dom Quixote, 1989.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. **Paródia, paráfrase & cia**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2001.

SCLIAR, Moacyr. **A mulher que escreveu a Bíblia**. 7. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.