

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

**GABRIEL ANTUNES**

**A ESCRITA ERRANTE DE SAMUEL RAWET**

**ORIENTADORA: REGINA DALCASTAGNÈ**

**BRASÍLIA, ABRIL DE 2011**

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LINGUÍSTICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA  
MESTRADO EM LINGUÍSTICA**

**A ESCRITA ERRANTE DE SAMUEL RAWET**

**Dissertação apresentada ao Departamento  
de Teoria Literária como requisito parcial  
à obtenção do título de Mestre em Literatura.  
Orientadora: Regina Dalcastagnè**

**Gabriel Antunes  
Brasília, abril de 2011**

**Termo de Aprovação**

**GABRIEL ANTUNES**

**A ESCRITA ERRANTE DE SAMUEL RAWET**

**BANCA EXAMINADORA:**

**PROFESSORA DOUTORA REGINA DALCASTAGNÈ- UnB (ORIENTADORA)**

---

**PROFESSOR ANDERSON LUÍS NUNES DA MATA (MEMBRO EXTERNO, IESB)**

---

**PROFESSOR PAULO CÉSAR THOMAZ (MEMBRO INTERNO, UNB)**

---

**PROFESSORA MARIA ISABEL EDM PIREZ (SUPLENTE, UNB)**

---

**Esse trabalho é dedicado à minha mulher e ao meu filho.**

**E a todos os desajustados que realmente não sabem se querem ou se conseguiriam ajustar-se um dia.**

**Os primeiros passos vêm com o impulso dos malditos.**

**Samuel Rawet**

**Resumo:** Essa dissertação investiga a escrita errante de Samuel Rawet em três contos e duas novelas nos quais procura-se os motivos e principais temas para o desenvolvimento de seu projeto literário. Para isso, é de extrema importância desenvolver as questões periféricas que cercam o estudo crítico que se realiza sobre o autor, incluindo aí uma reflexão sobre o silêncio que envolve seu texto literário a partir de personagens no extremo do conflito e que por isso deforma a própria estrutura dos textos, criando espaços em branco, permitindo que certa mudez invada a literatura. É proposta uma comparação de tal silêncio com o apresentado por Primo Levi em suas obras de testemunho sobre os campos de concentração. Em segundo lugar uma análise acerca da importância dada por Rawet ao sentimento de ódio em toda sua obra, como um guia e arma daqueles que, em sua solidão, necessitam enfrentar situações radicais em suas caminhadas noturnas. O ódio aparece como principal afeto da obra rawetiana. Contudo, é dada, também, prioridade aos textos teóricos e entrevistas do autor, tendência que já existe, a tempos, entre os críticos. Por fim, uma análise das metamorfoses híbridas da personagem Ahasverus, o judeu errante, suas relações com um corpo em perpétuo desequilíbrio e suas relações profanas e sagradas com uma ideia de Deus.

**Palavras-chave:** errância, escrita, silêncio, periferia, solidão, ódio, hibridismo, Samuel Rawet.

**Resumé:** Cette dissertation étudie l'écriture errante de Samuel Rawet. On se sert pour cela de trois contes et deux nouvelles dans lesquels on a cherché les raisons et les principaux sujets pour un tel projet littéraire. En effet, c'est d'une importance très grande le développement des questions périphérique pour les études critiques faits à présent sur l'auteur, à savoir: une réflexion sur le silence qui enveloppe son texte littéraire, à partir des personnages poussés à des conflits extrême, et que pour cette raison-là déforment l'estructure même du texte, en créant ainsi des espaces vides, ce qui permet l'invasion d'une mutité dans la littérature. On a proposé une comparaison de ce silence avec celui présenté par Primo Lévi dans ses œuvres de témoignages de survivants de camps de concentration. Ensuite, on a fait l'analyse de l'importance accordée par Rawet au sentiment de haine à travers de son œuvre. Cette haine est comme un guide ou une arme pour ceux qui, dans sa solitude, ont besoin de faire face à des situations extrêmes dans leurs promenades nocturnes. La haine apparaît ainsi comme le pricipal affect dans l'œuvre de Samuel Rawet. On a donné, aussi, beaucoup d'importance aux travaux théoriques et aux interviews données par l'auteur, tendance, d'ailleurs, déjà suivit par les critiques. À la fin, on a fait l'analyse des métamorphoses hybrides du personnage Ahasvérus, le juif errant, ses rapports avec un corps en perpétuel déséquilibre et sa relation sacrée et profane avec l'idée de Dieu.

**Mots-clés:** l'errance, l'écriture, le silence, le bord, la solitude, la haine, l'hybridité, Samuel Rawet.

## **Sumário**

<b>Introdução.....</b>	<b>9</b>
<b>O silêncio dos imigrantes.....</b>	<b>18</b>
<b>Os notívagos.....</b>	<b>40</b>
<b>As metamorfoses híbridas.....</b>	<b>62</b>
<b>Conclusão.....</b>	<b>82</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>88</b>



## **INTRODUÇÃO**

Atualmente muitos estudos a respeito da obra de Samuel Rawet estão surgindo em todos os cantos do Brasil. Os temas são os mais variados, como a criação de uma ética em seus escritos literários, a problemática da imigração ou a impossibilidade do diálogo. Ao que tudo indica, o autor finalmente sairá de uma vez por todas do ostracismo que vinha sofrendo desde sua morte na cidade satélite de Sobradinho no ano de 1984. Tal ressurgimento se deve muito graças à reedição de sua obra nos dois volumes que reúnem, por um lado, seus textos literários e, por outro, suas reflexões filosóficas em livros e ensaios para revistas. Embora avesso a grandes brochuras de obras completas, Rawet agora recebe o tratamento de revisão de seus escritos, necessário para facilitar o acesso dos estudiosos que, por anos, leram-no da maneira como ele próprio gostava de ler, em pequenas edições esparsas e perdidas em sebos pelo país: “gosto de catar entre os volumes isolados o que me oferece em cheiro, tato e visão a garra do monstro”<sup>1</sup>.

Por isso, talvez, Rawet tenha pensado em pequenas dosagens literárias para sua própria produção e não em grandes monolitos. De seus livretos fica a impressão de que se pode entrar e sair como de um sonho, com imagens fortes, por vezes violentas, capazes de nos atingir concretamente com suas garras ou apenas nos transpassar como fantasmas, mas sempre passageiras, com o propósito da curta duração. Fica a possibilidade de publicar esses livros no tamanho original, em edições de bolso, por exemplo, resgatando, desse modo, também, a preocupação editorial que teve Rawet, que não se furtou a nenhum dos processos de produção de seus livros. E isso porque a forma em que o texto é publicado influi no modo como o lemos. Essas obras completas vieram em ótima hora, mas principalmente para os leitores acadêmicos. Se o objetivo é realmente o de trazer Rawet para os leitores de qualquer tipo, a melhor maneira é, ainda, os livros em seu formato original.

Samuel Rawet foi um homem que, ao longo da vida, afastou-se paulatinamente do convívio social, ao ponto de, em seus últimos anos, viver longe de todas as pessoas que fizeram parte de sua história. Porém não é essa solidão que nos interessa, primeiramente, nesse estudo, muito já foi escrito sobre as aproximações inevitáveis entre sua vida e obra. O enfoque que buscamos é mais voltado para seus textos, embora nos tenha sido inevitável as relações com sua vida, tanto pelo caráter biográfico de alguns textos, quanto para tentarmos uma nova abordagem dessa relação, que

---

1 Rawet, *Ensaaios reunidos*, p. 226.

não veja tão diretamente uma causalidade entre o tipo de literatura escrita por Rawet e sua loucura e morte prematuras. Queremos dizer com isso que a solidão que perpassa sua literatura estaria ali presente mesmo que as decisões íntimas do autor o tivessem levado a um intenso convívio social. Seus personagens e cenários urbanos, e também seus meios de expressão, trazem à tona uma solidão, como diria Maurice Blanchot<sup>2</sup>, própria de seu fazer literário. Portanto, parece desnecessário admitir que os dois tipos de solidão se retroalimentaram até o fim e, sempre que preciso, não nos furtaremos a fazer relações comparativas com a vida do autor.

Digo isso para não dar a entender que essa solidão estaria trancafiada nos muros das páginas de um livro, sem qualquer relação com a vida circundante de onde provem a matéria de sua obra. Uma das grandes qualidades da literatura rawetiana é nos apresentar tipos concretos, não obstante o possível desinteresse que possa haver da sociedade por eles. São majoritariamente criaturas deslocadas, marginais, que retiram sua força expressiva de seu desenraizamento e, com efeito, trazem sentimentos bastante incômodos aos leitores.

Embora seja comum, hoje em dia, o pensamento de que as distâncias estão cada vez mais curtas, que o mundo está cada vez mais integrado, que a possibilidade de deslocamento é cada vez maior, a obra de Rawet nos ajuda a perceber a perspectiva, por vezes oculta, do sedentarismo que motiva toda essa engrenagem. Quanto o projeto de mundo integrado está ligada à mesmice e à padronização das diferenças ao redor do globo? Essa resposta nunca surge de forma definitiva, como se apenas em certos momentos nos fosse possível visualizar o quanto estamos comprometidos com o que entrava as possibilidades de mudança, em Rawet esse momento é o da errância. O grande projeto de globalização se pretende democrático e desenvolvimentista, mas se utiliza da violência em prol de um tipo de conquista universal onde todos podem conformar-se em sofás físicos e espirituais. Mesmo que haja maior possibilidade de viagens, como dizia Fitzgerald: “Não basta uma viagem para haver uma ruptura”<sup>3</sup>. Não importa onde esteja, lá estará a “segurança da civilização” para lhe recepcionar. Os imigrantes de Rawet viajam, mas isso não lhes traz nenhum bem, nem os acomoda em um lugar melhor, seu nomadismo é uma busca que não encontra fim, suas personagens são forçadas a ela e geralmente são derrotados em seu intento.

A errância que propõe Rawet não habita esses lugares seguros, nem almeja disseminar os processos civilizatórios e seus benefícios como recompensa à covardia humana. Seus escritos preocupam-se com outro tipo de violência: a violência criadora, noturna, errante e selvagem.

---

2 Blanchot, *O espaço literário*, p. 10.

3 Fitzgerald citado in Deleuze, *O abecedário de Gilles Deleuze*, p.57.

Violência contra o mundo, contra si mesmo e contra a arte; como dizia Júlio Cortáza: “Ler um livro é sempre botar o dedo no gatilho”<sup>4</sup>. Entre os escritores brasileiros, Rawet foi um dos que mais levou a sério esse tipo de afirmação, a literatura como um lugar de por as certezas, particulares e universais em risco, nos arrabaldes da loucura, tendo como horizonte a morte e a permanente criação de realidades já que o homem é um animal que precisa ser constantemente criado. Apenas é possível uma escrita errante se ela for um catalizador de perigos, para o escritor e também para seus leitores, embora cada um deva passar por tudo isso de maneira particularíssima. Esse é um dos motivos de Rawet, em várias entrevistas, dizer que a incomunicabilidade entre o escritor e o leitor seja inevitável, apenas as solidões se comunicam. Cada qual em suas leituras dará uma resposta ao gatilho da arma, através de sua capacidade de experimentação. Isso porque o escritor pode “fornecer o conhecimento, mas nunca a *possibilidade* de conhecer”<sup>5</sup>.

Quando tratamos de errância não nos referimos a um tipo genérico de deslocamento espacial. A escrita errante não tira férias a não ser que sejam férias permanentes, em seu perambular vagabundo e noturno. Nem Rawet ressurgiu do limbo literário como expressão ou justificativa de um mundo mais nômade, pelo contrário, seus textos são tomados por forças demoníacas sedentas por fazer mal aos princípios civilizatórios. E o mundo é, cada vez mais, um lugar civilizado.

Nos capítulos que se seguem tentaremos investigar os tipos psicológicos e os motivos de descentramento e errância de alguns personagens da obra de Rawet: os sobreviventes de guerra, os sobreviventes das ruas e o judeu errante, personagem lendário que prima por ser o sobrevivente eterno. Trata-se, assim, de um corte bem específico. No primeiro caso veremos os imigrantes que sobreviveram ao holocausto, personagens que surgem na literatura rawetiana em seu livro inaugural, *Contos do imigrante*, de 1956. A seguir, os sobreviventes das ruas, vagabundos, nômades noturnos, bandidos de toda a estirpe que aparecem não sem inovar radicalmente o estilo do autor — são com esses andarilhos urbanos que Rawet sente a necessidade, pela primeira vez, de utilizar-se do gênero novela, textos mais longos, geralmente escritos no fôlego de um único parágrafo, que o autor chamava de “Poema sinfônico”. Por fim o Ahasverus como um espaço onde desaguam as principais preocupações do pensamento do autor.

Para cada um desses tipos, Rawet criou um meio particular de expressão. Aos judeus sobreviventes da segunda guerra mundial que imigraram ao Brasil pelos motivos mais diversos, será

---

4 Cortázar in *Revista do Brasil* n. 2, p. 20.

5 Rawet, *Ensaaios reunidos*, p.66.

trabalhado, em todos os âmbitos da criação literária, o *silêncio*, que é a condição essencial da solidão dessas personagens. O silêncio é um escudo e uma arma, mas também uma maneira de trazer experiências inenarráveis ao âmbito literário. A lacuna deixada pelos testemunhos dos sobreviventes dos campos de concentração, esse silêncio que daria um significado geral à experiência carcerária, como demonstra Primo Levi em suas reflexões sobre o tema<sup>6</sup>, está em cada uma das orações quebradas e no fluxo de consciência dos personagens de *Contos do imigrante*. O sobrevivente de guerra como alguém que se envergonha de fazer certas concessões espúrias e por isso se vê obrigado a modificar seu modo de vida.

Para dar conta desse tema, começaremos por investigar o silêncio de Rawet frente à tradição literária, frente aos leitores e à sua própria escrita sobre o prisma das personagens e os meios necessários para que a tensão dramática surja, em meio a concretude das personagens, mais especificamente nos contos “O profeta” e “A prece”, ambos do já citado *Contos do imigrante*. As principais fontes de apoio são os textos de críticos que ao longo das décadas contribuíram para a discussão do problema, além das entrevistas concedidas pelo autor na década de setenta. Entre outros aparecem também, Susan Sontag, que escreveu um artigo sobre a influência do silêncio nas artes produzidas durante o século XX e o filósofo italiano Giorgio Agamben cujas reflexões a respeito dos sobreviventes dos campos de concentração ajudam a aproximar um estudo comparado entre os imigrantes de Rawet e a obra de Primo Levi.

Além desses, há entre a nova safra de críticos da obra rawetiana uma discussão acerca de uma possível leitura deleuziana dos contos de Rawet, a partir do livro *Kafka por uma literatura menor*. Nesse livro, Deleuze e Guattari propõem, seguindo alguns apontamentos feitos por Kafka em seus diários, que o potencial revolucionário da literatura está intimamente ligado às minorias, portanto, em uma literatura menor. Não se trata de uma questão qualitativa, no sentido de estar abaixo das grandes obras universais, mas ao contrário, toda obra de arte necessita passar por um devir menor para encontrar suas potencialidades, mesmo aqueles que nascem numa língua de grande literatura precisam encontrar seus patoás, seu subdesenvolvimento, seu terceiro mundo para conseguir escrever<sup>7</sup>. Como Kafka, judeu, tcheco, que escrevia em alemão, como Rawet, judeu-polonês, brasileiro, homossexual, esquizofrênico que ao escrever faz com que um silêncio errante, sem nacionalidade atravesse a literatura brasileira, um silêncio menor, estrangeiro sem pátria. Não é por acaso que esses escritores tiveram tamanha sensibilidade ao tratar das minorias, pois estavam

---

6 Levi, *Afogados e sobreviventes*, p. 72.

7 Deleuze e Guattari, *Kafka por uma literatura menor*, p. 29.

perpassados por elas. Sobre esse tema, Rosana Khol Bines ressalta que ver apenas os atributos positivos dessa escrita nômade pode nublar a possibilidade de uma crítica mais contundente sobre o tema:

Se escrever em português significava consolidar um identidade de escritor brasileiro, o uso “menor” que Rawet imprimia à linguagem marcava seu português com uma dicção que os críticos tendiam a identificar como “estrangeira”, o que nunca possibilitou que a pecha de “imigrante” desaparecesse definitivamente do perfil do escritor<sup>8</sup>.

O problema apontado por Rosana Khol Bines tange os motivos do ostracismo literário sofrido por Rawet por parte da crítica e que se reflete também entre o público. Sendo apontado como um “ilustre escritor estrangeiro”, ou no máximo um escritor “hifienizado” na pecha de judeu-brasileiro ou polonês-brasileiro, Rawet perde o potencial político capaz de atuar em nosso cânone. Pouco importa se ele tinha esse interesse ou não e sim como entendemos a literatura brasileira, sob quais parâmetros críticos, visando a que tipo de leituras? Essas são algumas questões que serão tratadas mais detidamente no primeiro capítulo.

Já o segundo caso, o dos vagabundos, ou sobreviventes das ruas, que surgem em sua forma mais acabada na novela *Abama* e logo depois na coletânea intitulada *Os sete sonhos*, Rawet utiliza-se do que chamamos de uma *teoria de avaliações negativas como modo de atuação concreta na vida*. O que motiva e alimenta seus personagens notívagos são o ódio, a revolta contra o sistema que os aniquila, a ignorância, o ressentimento. Os vagabundos têm uma relação intrínseca com esses sentimentos, mas também com a noite e as ruas da cidade — em vários momentos, inclusive, as ruas e as personagens são indissociáveis. Tudo isso feito de uma forma tal que desarticula os esteriótipos e preconceitos em que estão envolvidos.

Os vagabundos e nômades da noite tiveram uma importância tão grande no pensamento de Samuel Rawet que ele sentiu a necessidade de uma teorização filosófica sobre o tema, expressa no que chamava de “filosofia das ruas”, um pensamento ativo nascido a partir de longas caminhadas e que se propõe como alternativa ao “saber acadêmico” e às “erudições vazias”. A partir do sentimento do ódio, Rawet articula novos meios de lidar com a problemática linguística que perpassa toda a sua obra. O ódio como elemento capaz de resolver as ambiguidades e tornar a força

---

8 Bines, “Escrita diaspórica (?) na obra de Samuel Rawet”, p. 540.

expressiva de seus personagens uma força concreta e real.

Nesse capítulo trabalharemos mais detidamente a parte teórica da obra rawetiana, pois em suas reflexões sobre a gênese da consciência e suas respostas à alienação e ao sedentarismo vemos uma possível conexão entre a filosofia e a literatura do autor, nossa tese é que ambas se retroalimentaram a partir de um estilo híbrido que vai a cada parágrafo reestruturando as noções de gênero. É o que Leonardo Tonus percebeu como um “estilo hermafrodita”<sup>9</sup> criado por Rawet, os gêneros mudam de gênero, experimentam, entram numa relação coprofílica (como, no ensaio “Devaneios de um solitário aprendiz da ironia”), deslocando a força do pensamento para espaços mais periféricos.

Dois autores nos são de fundamental importância para articular uma reflexão sobre os vagabundos notívagos. O primeiro, Michel de Certeau, que aproxima-se de Rawet por sua teoria das práticas urbanas. As cidades não estão concluídas como gostariam de crer seus governantes e arquitetos, mas se fazem como um organismo vivo em perpétua mutação e simbiose com seus habitantes. Em nossa leitura vemos a técnica de fusão entre as pessoas e as ruas, utilizada por Rawet, em vários momentos descritivos através de sinestésias e metáforas, como uma expressão dessas práticas urbanas. O melhor é sempre caminhar — Rawet carrega esse dito como uma fórmula ou um remédio para restaurar a saúde perdida, e caminhando cria-se uma sintaxe ambulante, uma linguagem das ruas. Os trajetos, atalhos, as marcas deixadas pelos pedestres são textos gravados na face das cidades, textos mudos, incompletos, falhos, mas que tornam inerentes a paisagem e aqueles que a habitam, são partes de um mesmo agenciamento, diria Guattari, elementos singulares que tecem um mesmo território. A segunda fonte teórica necessária foi o livro de Maurice Blanchot intitulado *O espaço literário* que, em verdade, nos acompanha por toda a dissertação, mas aqui, especificamente, seus pensamentos sobre a noite e suas reverberações literárias. Não é por acaso que os nômades urbanos de Samuel Rawet são pessoas noturnas, eles retiram da noite potências desvinculadas do dia, são homens e mulheres vivendo na fronteira do humano, prestes a se tornarem bestas ou a pactuar com o demônio em estranhas metamorfoses. Ao contrário do dia e das certezas que envolvem sua luminosidade, a noite e a escuridão não oferecem garantias de segurança. Ainda que seja possível acender luzes artificiais, as trevas ficam bordeando a espreita de poder devorar tudo, transformar as luzes em trevas. Entretanto no mais das vezes acredita-se na segurança e no conforto: “o mais empedernido materialista quando, à noite, fica sentado diante do

---

9 Tonus, “Hibridações rawetianas”, p. 133.

aparelho de televisão está rezando e rendendo homenagens a um valor idêntico ao que nega com arrogância de pretensão *desalienado*<sup>10</sup>. Embora seja possível através do ódio apunhalar a realidade e alcançar um sentido concreto para as coisas, é preciso notar que ainda se trata de apenas um lampejo na escura noite das ambiguidades.

O terceiro capítulo traz um estudo sobre Ahasverus, o judeu errante, e suas metamorfoses híbridas. Ahasverus como o vagabundo por excelência, o que por estar amaldiçoado a vagar eternamente pode, por isso, buscar os meios de atuação mais concretos afim de lacerar os “valores eternos” que impedem a humanidade de perceber-se como “constante criadora de realidades”<sup>11</sup>. Ahasverus, o amaldiçoado, como alguém que, paradoxalmente, encontra-se nos lugares mais propício a pensar o corpo, ao mesmo tempo em que, a cada passo, perde a capacidade de ser quem é. Nessa novela, a ambiguidade retorna com força máxima ao núcleo temático de Rawet. Em vários momentos sentimos uma inclinação por encontrar nas palavras algo a mais que a ambiguidade da vida, mas Rawet sabe que apenas através de suas paixões e intensidades é possível extrair do mundo algo de concreto.

No início do capítulo fazemos uma rápida comparação entre os nômades urbanos e Ahasverus, observando como cada um desses tipos de personagem resolvem-se de maneira diversa com as metamorfoses que os toma de assalto. Depois, discutimos algumas expressões da tradição literária que se utilizam também da figura do judeu errante e como Rawet posiciona sua obra em relação a eles. Há nessa novela uma vontade em dialogar com vários outros autores que perpassam o itinerário intelectual do autor, alguns citados diretamente, outros não. Procuramos essas referências com o intuito de tencionar seus vínculos, procurar até onde eles são possíveis e que importância exercem sobre as metamorfoses e errâncias da personagem. O tema central da novela está ligado às andanças e transformações necessárias para realizar a metamorfose mais dura e penosa, a de transformar-se em si mesmo. No entanto, a personagem só realizará essa façanha se conseguir, antes, entregar-se apaixonadamente à suas metamorfoses híbridas, mais ou menos como a afirmação nietzschiana da vida.

Para Rawet não importa tanto odiar ou amar, desde que o sentimento cause uma ruptura. No caso de Ahasverus, a personagem deve vivenciar formas de seu corpo que vão contra tudo o que já acreditou como certo, ele vive no limite de se perder para sempre no entreato de ser ele mesmo e de

---

10 Rawet, *Ensaio reunidos*, p. 72-73.

11 Issa, [entrevista], “Os sete sonhos”, p. 214.



ser o outro que o devém. Suas metamorfoses só se resolvem parcialmente, na forma ambígua e violenta de seu hibridismo. O problema é que ao afirmar seu corpo enquanto transformação, ele precisa renegar aquilo que o liga a Deus, ou seja, sua moral. Porém a necessidade ética em se responsabilizar por sua própria vida o mantém em perpétuo conflito, até que, sob a forma de Spinoza, percebe que a verdadeira responsabilidade é frente a seu próprio corpo. Ahasverus é uma espécie de fluxo que perpassa aqueles que, de algum modo, influenciaram o próprio Rawet, como se ensaiasse sua posição frente às questões que mais lhe obcecaram.

\*

Destaca-se neste trabalho o projeto rawetiano de uma escrita errante e a capacidade de seu autor de, apesar de todos os fracassos, mantê-la fluida no fluxo do devir. É na errância que todos os outros temas surgem, sempre em seu meio. A solidão de que falávamos acima, o silêncio e o ódio são partículas dessa errância, como numa terra em que nem às árvores fosse dado criar raízes e tivessem que vagar indefinidamente sem encontrar seu lugar de direito, pois não haveria um lugar onde fosse possível fixar-se.

É muito comum Rawet contar histórias dentro de histórias, dando um movimento de espiral ao texto. Num desses casos ele narra uma espécie de anedota sobre um pescador que sempre ao voltar do mar era cercado por curiosos que lhe pediam que contasse o que viu. “O que viste meu velho? Vi uma sereia linda”<sup>12</sup>. No dia seguinte a mesma coisa. Até que certa tarde o velho pescador de fato vê uma sereia e quando, ao voltar à praia, é perguntado sobre o que viu, responde: “Não vi absolutamente nada”. O narrador termina a história do seguinte modo: “Um dia, meu rapaz, a sereia nos aparece e é preciso a todo custo dizermos que nada vimos. É uma pena. Sem isto muita coisa seria conhecida, e talvez acreditássemos mais em fantasmas”<sup>13</sup>.

A nós, estudiosos das artes literárias, talvez caiba um pouco do trabalho desse velho pescador, adentrar os mistérios muitas vezes bravios dos oceanos literários, percorrer seus espaços, sofrer suas metamorfoses. Mas, o que contar disso tudo? Apenas o suficiente para seduzir novos pescadores a realizarem suas empreitadas, sem, no entanto, pretender revelar verdades muito grandiosas, talvez essas nem existam para além dos mistérios insondáveis. Respeitar o mistério enquanto mistério, talvez seja isso o que tanto seduz no canto das sereias.

---

12 Rawet, *Contos e novelas reunidos*, p. 223.

13 Idem *ibidem*.

## **O silêncio dos imigrantes**

*Toda palavra é uma mancha  
desnecessária no silêncio e no vazio.*

Samuel Beckett

*Contos do imigrante* desde o título propõe-se a revelar o que é: narrativas contadas por um imigrante. Como alguém que andou por muitos lugares e agora para e conta suas histórias, mas ao narrá-las põe-se a andar novamente... Suas personagens também são imigrantes, mas, além disso, seus corpos, suas vidas e sensações estão envolvidas pela errância e a expressam melhor que as palavras. “Essa operação se revelaria no que poderia ser chamado a *linguagem do corpo*. E essa linguagem é mais importante, bem mais importante do que as palavras.”<sup>14</sup>. O imigrante que narra esses contos percebe que as palavras acabam por silenciar suas narrativas, pois em suas funções ambíguas a palavra serve muitas vezes como forma de controle e opressão. Escrever sobre aqueles impedidos de algum modo de fazê-lo traz esse perigo. Por isso Samuel Rawet quer que o silêncio próprio a esses corpos se faça presente no corpo da narrativa, não é um silêncio que pertença ao escritor, mas que de certo modo é necessário que se atinja para poder escrever, para que as palavras recuperem o sentido (ou o sem sentido) que ficou por trás do silêncio. É desse modo que o autor se põe a andar novamente, a partir das narrativas, trazendo a elas a errância do silêncio.

E são envolvidas por esse silêncio que as personagens surgem, pouco é dito sobre o passado delas, o leitor é jogado no meio de uma vida e, através de fragmentos de reminiscências, a linguagem abre espaço no amplo silêncio, isso porque a narrativa é extremamente ligada ao indivíduo. Um cego não fica a todo instante dizendo ou lembrando que é cego, ele vivencia a cegueira e portanto o narrador trata a cegueira indiretamente, sem nunca dizer “fulano é cego”, ele se utiliza das sensações de olfato, do ruído de uma cadeira, fundidas a descrições espaciais, para preencher o que não foi dito<sup>15</sup>. E o imigrante judeu desses contos vivencia o silêncio de uma forma ainda mais específica, uma vez que não conhece a língua do país onde se estabeleceu. Isso o torna alvo da ironia e crueldade daqueles pertencentes a uma rede social já estabelecida, sua possibilidade de interação se dá mais através do corpo; um gesto, um olhar, um empurrão.

A violência de se viver em um meio estranho é imediatamente sentida pelo leitor, e envolve

---

14 Rawet, *Ensaios reunidos*, p. 195.

15 Caso do personagem Caetano do conto “Salmo 151” de *Contos do imigrante*.

o próprio veículo de expressão; a linguagem é como que arrancada de seu contexto nacional, pertencente a uma dada literatura, para exprimir esse deslocamento, que é a perspectiva desses imigrantes. A narrativa não se desenvolve linearmente de um passado estável a um destino de antemão planejado e fixo; através de uma consciência fragmentada, o fio narrativo vai se traçando e, de repente, algo não linguístico atravessa o texto, um silêncio estrangeiro e deslocado.

Neste capítulo, pretende-se pensar a situação específica do imigrante judeu em solo brasileiro e como o silêncio que acompanha essas personagens é, ao mesmo tempo, uma impossibilidade e um motivo de errância. Para tanto, precisamos pensar como Rawet desenvolve seus meios de expressão, assim como a trajetória que conduziu seus personagens de terras tão distantes até o momento em que se dá a narrativa.

### **A página em branco**

Quando Samuel Rawet, andarilho do mundo, diz não seguir nenhuma fórmula, nenhum método de escrita, que sua literatura é uma consequência de seu estar no mundo, percebe-se quão comprometido seu projeto está em uma permanente renovação de si mesmo. Não apenas suas constantes viagens, mas sua escrita foi um meio de errância: “A literatura é sempre um caminho de transcendência (...) que é um ir *além de* (...). Na verdade a literatura é sempre traição. É preciso trair valores antigos para se chegar a valores novos”<sup>16</sup>. Essa traição diz respeito principalmente a si mesmo enquanto manifestação corpórea no mundo, estar aberto às novas possibilidades que inevitavelmente a vida apresenta, mas, também, um meio de lidar com a tradição de escritores. Essa é uma das principais características de sua obra, a luta contra a permanência, a estagnação e o sedentarismo, tanto numa perspectiva ética quanto como criação literária.

Em um conto metalinguístico intitulado “Profissão de fé”, do volume *Os sete sonhos*, Rawet trata diretamente do problema:

não sei por que me deva agarrar a alguma convenção de conto, não formulada aliás, e só apresentar a história depois de solver em detalhe os enigmas que personagens e cenários representam. Talvez haja nisso o desejo de fazer atuar a minha vontade sobre as figuras de ficção, e por aí, retirar-lhes a autonomia que naturalmente deveriam ter. O que suponho, é outra convenção. Receio apenas, no meu desejo de não respeitar convenções, estar caindo numa armadilha, isto é, escrever dentro de uma outra

---

16 Rawet cit. em Issa, “Os sete sonhos”, [entrevista], p. 212.

convenção, anterior às primeiras. Se isso é verdade, reverências, já que o papel não deve ficar em branco. E isso talvez não seja propriamente convenção.<sup>17</sup>

Muitas coisas podem ser pensadas a partir desse trecho. Antes de tudo, a primazia da necessidade de escrever — *o papel não deve ficar em branco* — em relação às convenções, até porque escrever já é, de certo modo, seguir algum tipo de convenção. Porém a necessidade de escrever foge de qualquer ditame postulado em juízos de como se deve ou não produzir literatura. Com efeito, começar um texto pela página em branco não é algo tão simples quanto parece. A página não está inicialmente em branco, ela já vem preenchida com vários textos, várias possibilidades de convenções e clichês. Os grandes escritores, as grandes influências, têm um poder de sedução muito forte — com sua escrita eles reverberam na página em branco, preenchem-na. Para tornar-se um criador literário é antes preciso conquistar esse silêncio que não vem de nenhum outro escritor e que, no entanto, perpassa a todos eles, pois trata-se da conquista de seu espaço dentro da literatura. Quando Rawet afirma que diante dos gigantes do ciclo nordestino (Graciliano, Raquel, Zé Lins), nada tinha a dizer, é um pouco isso, sentar-se em frente à página em branco e notar que ela já está preenchida. “Minha primeira batalha foi vencer a tirania dos gigantes dos ciclos nordestinos, eu achava que diante deles nada tinha a dizer”<sup>18</sup>. Silenciar a tradição a partir da traição de seus valores é a conquista de sua página em branco; não seguir convenções literárias, a forma de não transformar-se numa tradição para si mesmo, não estagnar-se numa forma rígida. É a própria necessidade de escrever que torna essa página em branco possível, não como permanência, mas como errância da escrita. É nela que a batalha contra as convenções se dá, convenções essas que, como disse Rawet, não são formuladas, e não obstante insistem em enraizar um estilo, uma identidade, numa determinada pátria, língua ou povo.

Para Samuel Rawet, não bastava apenas um papel e uma caneta para ser capaz de escrever, “só quando o indivíduo deixa de ser soma, em situações-limites, ele vislumbra uma nesga de comunicação. Só as solidões se comunicam autenticamente”<sup>19</sup>. Para quem já foi apontado tantas vezes como um autor da impossibilidade de diálogos, essa afirmação é reveladora, pois demonstra um outro tipo de preocupação com as palavras, fazê-las comunicarem-se com as solidões. E isso não contradiz a impossibilidade do diálogo e sim que as palavras talvez sejam capazes de conectar

---

17 Rawet, *Contos e novelas reunidos*, p. 180.

18 Rawet cit. em Issa, “Os sete sonhos”, [entrevista], p. 210.

19 Idem, p. 211.

as pessoas de um outro modo que o do entendimento mútuo através de uma conversa — às vezes, certamente no caso de Rawet, a palavra que faz ressoar a solidão é um veículo mais pungente que o diálogo. Tal solidão está ligada à necessidade de trair valores antigos que falávamos acima e demonstra uma faceta importante do silêncio rawetiano, pois não se trata da comiseração para com aqueles que não têm direito à voz, simplesmente; esse silêncio é também a força motora de um deslocamento positivo para Rawet. A literatura era, para ele, parte de sua errância e o silêncio traz essa possibilidade à tona. Não queremos com isso sugerir que Rawet buscasse um ambiente longe de influências, onde pudesse fruir de uma inspiração original, vinda de um silêncio puro, mas antes uma nova possibilidade para os caminhos da literatura, influências por vezes vindas de outras áreas que não a escrita, necessariamente: a arquitetura de Oscar Niemeyer, as canções de Elizeth Cardoso, de Elsa Soares ou de escritores da periferia do cânone, como Lima Barreto, por exemplo. O importante é trair aquilo que entrava a necessidade de escrever.

O cerne da luta de Rawet não é contra o caos que a multiplicidade de vozes exteriores à obra provoca. É que na página em branco, ao contrário, existe a possibilidade dessas vozes surgirem sem o aval do que já está preestabelecido, por fora das convenções. Num texto sobre as relações do pensamento com o caos, Deleuze e Guattari escrevem:

O pintor não pinta sobre uma tela virgem, nem o escritor sobre uma página branca, mas a página ou a tela estão já de tal maneira cobertas de clichês preexistentes, preestabelecidos, que é preciso de início apagar, limpar, laminar, mesmo estraçalhar para fazer passar uma corrente de ar, saída do caos, que nos traga a visão.<sup>20</sup>

Alguns artistas exercem tal influência em seu meio que acabam formando uma escola, são cercados por discípulos iniciados nos mistérios de seu estilo etc. Mas no caso de Rawet, que dedicou-se tão profundamente à solidão e às metamorfoses espirituais, a forma de lidar com o caos não poderia ser tão controlada, ele tinha muita aversão a tornar-se institucional, pouco se importava com a aceitação dos leitores. Para ele o sentido de destruição era muito valioso, daí inclusive a importância dada ao ódio como mecanismo de reconfiguração que faz dos franzinos e afeminados capazes de enfrentar inimigos muito mais fortes, mesmo que momentaneamente, como veremos ao tratar da novela *Abama*. A multiplicidade caótica de vozes estraçalha os clichês instaurados pela tradição, esse movimento acontece em sua obra desde *Contos do imigrante*, deixando sua marca nas

<sup>20</sup> Deleuze e Guattari, *O que é a filosofia?*, p. 262.

orações quebradas e na problemática linguística vivida pelas personagens. Mas qual é a relação entre as muitas vozes de um estilo e um possível silêncio que o perpassa?

Vimos que essas vozes não são, em Rawet, o estabelecimento de uma convenção ou uma forma de utilizar clichês preexistentes, mas um meio de atacá-los — esse era seu jeito de fazer literatura. Já o silêncio, mais escorregadio, ao se esgueirar pelas entrelinhas é o que o aproxima de seus personagens sem, no entanto, fazê-lo representante deles. Voltando ainda ao conto “Profissão de fé”: “dar-lhes a autonomia que naturalmente deveriam ter”. Se o objetivo de Rawet é tratar daqueles que estão impossibilitados de falar ou em silêncio por algum motivo, esses fatores vão naturalmente fazer parte da narrativa, essa é uma das principais características de *Contos do imigrante*. Ou, como dizia Maria Lúcia Verdi:

O que me fascina é a coragem intelectual deste homem extremamente inteligente, em fazer esta exposição visceral, sem se preocupar com os cânones estéticos. Ele fazia literatura como profissão de fé na transparência do humano em crise, em dor, em uma angústia impressionante. Ele sabia de sua estruturação psicótica. Era contra a psicanálise, mas se autoanalisou através de sua escrita. A página branca foi seu espaço salvador... Encarar a ficção de Samuel Rawet é descer aos infernos. Rawet colocou o psicótico nas veias da literatura brasileira, falando de dentro, através de um fluxo delirante, associações intermináveis, subversão das noções de tempo e espaço, escrita-limite.<sup>21</sup>

Essa escrita-limite que surge do espaço salvador da página em branco consegue trazer à tona personagens fascinantes, justamente por não se deter frente aos ditames do esperado. O escritor deixa que um problema que o atordoa envolva não apenas os personagens mas a totalidade inacabada (para usar uma expressão rawetiana) do próprio conto — o estilo é silencioso porque o imigrante precisa expressar-se pelo silêncio, não é apenas uma preocupação em ser fiel a uma perspectiva, moralmente falando, mas uma preocupação com o fazer artístico. Os problemas que Rawet diz ter com a academia passam também por aí. Enquanto as academias de Letras e Filosofia perpetuarem formas engessadas de análise dos textos, enquanto não admitirmos o erro e o risco entre nós como algo que possa ser valorizado, não seremos capazes de entender nem a necessidade de uma página em branco para recomeçar o que não se acaba, nem a necessidade que um estilo tem de um silêncio que o ataque por dentro para ser capaz de se auto-renovar. Afinal como é possível, dentro de uma estrutura previamente dada, pensar as pessoas como estrutura aberta, sem começo

21 Verdi cit. em Bazzo, *Rapsódia a S. Rawet*,

nem fim, ou definir o ato de pensar como ato de deslocar?<sup>22</sup> Se o que propõe Rawet é deixar de lado nossas estruturas prévias em prol de um pensamento experimental, como respeitar uma forma padrão acadêmica rígida? Todos esses são problemas que devem ser constantemente vividos para não transformar, esse, que foi talvez o autor mais silencioso e arredo da literatura brasileira, em mais um enlatado nas prateleiras do conhecimento.

Somos nós, os estudiosos dentro das universidades, aqueles que lutam pela revitalização da obra de Samuel Rawet. Não obstante essa ironia, devemos nos perguntar “como” o traremos à tona, não por uma elogiosa preocupação em não pervertê-lo de seu habitat natural, isso seria mesmo impossível dadas suas características nômades, mas ao contrário, o perigo de não realizarmos o salto no escuro que é a herança que ele nos deixou. Há toda uma metodologia inconstante de análise em Samuel Rawet, tanto na literatura quanto na filosofia que pode nos ajudar a entender esse pensamento tantas vezes enigmático. No decorrer das análises aqui apresentadas serão utilizados vários pensadores da obra rawetiana, entre outros, e seus questionamentos estarão presentes no corpo do texto, mas sempre no intuito de correr o risco, em busca muitas vezes da traição, para limpar a página e preenchê-la com a possibilidade de criação do pensamento.

### **A estética do silêncio**

Voltando à análise do silêncio, seria preciso ainda demonstrar que esse não é um problema novo no espaço literário e nem algo particular a ele ou à obra de Samuel Rawet. Susan Sontag em “A estética do silêncio”, onde reflete sobre como as artes (não apenas a literatura, mas a pintura e mesmo a música, no caso de John Cage) produzidas no século XX flertaram com seu limite sob a forma do silêncio. A pensadora norte-americana cita poetas como Rilke e Valery para explicar um certo embaraço em constituir uma voz dentro dos meios literários, não apenas em relação à tradição, mas também com o público que continuamente foi se afastando do horizonte do artista. Esses poetas da aurora do século passado injetaram o silêncio em suas obras como um ato de barbárie contra a civilização, não que seu intuito fosse parar de escrever, mas escreviam de maneira que seu público não pudesse ouvi-los. É o desmantelamento da responsabilidade do artista frente à sociedade, ao mesmo tempo que uma agressão voltada contra ela.

Porém o silêncio não é nunca experienciado como parte integrante, mas como lacuna, ele

---

<sup>22</sup> Rawet, *Ensaio Reunidos*, p. 28.



sempre precisará ser mediado pela escrita, textos herméticos ou de orações quebradas ainda se apresentam como um corpo literário. É que esse corpo passa a se constituir de novas formas (no caso dos personagens judeus de *Contos do imigrante*, por exemplo, o corpo marcado do sobrevivente de guerra). O silêncio é um elemento que traça novos contornos no corpo da arte.

O “silêncio” nunca deixa de implicar seu oposto e depender de sua presença: assim como não pode existir “em cima” sem “embaixo” ou “esquerda” sem “direita”, é necessário reconhecer um meio circundante de som e linguagem para se admitir o silêncio. Este não apenas existe em um mundo pleno de discursos e outros sons, como ainda tem em sua identidade um espaço de tempo que é perfurado pelo som.<sup>23</sup>

Essas obras não são facilmente digeríveis quando surgem, pois quando o escritor abriga o silêncio em sua obra ele não escreve para um público já existente e preparado para recebê-la, é, talvez, o que Rawet quis dizer sobre o escritor ser uma espécie de “testemunha do futuro”, a obra perpassada pelo silêncio precisa ser digerida, o que demanda tempo e uma espécie de ruminar, uma arte da leitura constituída de uma paciência semelhante à das vacas no campo, como propôs Nietzsche:

É certo que, a praticar (...) a leitura como *arte*, faz-se preciso algo que precisamente em nossos dias está bem esquecido — e que exigirá tempo, até que minhas obras sejam “legíveis” —, para o qual é imprescindível ser quase uma vaca, e não um “homem moderno”: o *ruminar*...<sup>24</sup>

Essa relação do escritor com o futuro faz-se de maneira concreta, ou seja, a obra atua efetivamente no campo em que está inserida e por isso possibilita uma mudança também nas técnicas de leitura. Na vivência da produção o escritor transgride os padrões, ao mesmo tempo que abre caminho para novos tipos de leitores. Num aforismo intitulado “Ilusão do grande criador” do livro *Eu-tu-ele*, Rawet fala diretamente do tema:

— Ah! Ninguém me compreende! Estou séculos na frente!

Uma ova! Não está merda nenhuma na frente. Vive no seu tempo exato. Apenas as *coisas* não mudam com os *tempos*. São os criadores que vão acumulando possibilidades de compreensão, *futura* para uns, os mortos,

---

23 Sontag, *A vontade radical*, p. 18.

24 Nietzsche, *Genealogia da moral*, p.15.

*passada* para outros, os vivos.<sup>25</sup>

Esse acúmulo de compreensão é a herança profética do escritor. Sua profecia está ligada à uma maior compreensão de suas capacidades atuais, o que passa por uma transformação das maneiras de dizê-lo. Cabe ao leitor aceitar o desafio ou esquivar-se. Tal aspecto não diz respeito apenas ao público leigo em busca de entretenimento, mas principalmente aos críticos. A abertura do pensamento é algo que vai além da produção de uma obra por parte dos escritores. Estes, inclusive, geralmente são maus leitores e mesmo, em alguns casos, devem ser maus leitores, para alcançar a singularidade de seus meios como escritor, mas cabe também aos que se dedicam ao trabalho da leitura, em suas rumações, vivenciarem essas novas possibilidades.

Nessa conjuração violenta do silêncio, a arte espanta seu público, mas porque agride a si mesma, pois esse é o seu meio e estratégia de autotransformação. Assim ela extrapola os limites do pensamento e o mantém em aberto, enquanto faz deteriorar os discursos que se pretendem dissociados de um corpo, pois traz para si os gestos e os impulsos do corpo. O silêncio é também, ainda na leitura que Sontag faz da arte moderna, o descontentamento do uso burocrático das palavras; as palavras são cruas demais, não conseguem abarcar um mundo que não esteja incluído nelas, ao mesmo tempo em que são ocupadas demais em seu laborioso serviço de manutenção da cultura e da sociedade.

A atividade do artista é a criação ou o estabelecimento do silêncio; a obra de arte eficaz deixa o silêncio em seu rastro. O silêncio, administrado pelo artista, é parte de um programa de terapia perceptiva e cultural, calcado frequentemente mais no modelo da terapia de choque que no da persuasão (...). A arte precisa montar um ataque em ampla escala contra a própria linguagem, por meio da linguagem<sup>26</sup>

Seguimos as análises de Sontag e muitas das características apontadas por ela nos parecem de acordo com a obra de Rawet, mas, no caso dele, precisamos adentrar na perspectiva das personagens para não correr o perigo de lhes atribuir elementos que não lhes pertencem. Isso porque o silêncio da obra rawetiana confere esse caráter de abertura muitas vezes enigmático, mas que assim deve permanecer para surtir o efeito desejado pelo autor. As inovações formais que vemos como positivas (embora essa posição nunca tenha sido um consenso entre os críticos) o são por seu

---

25 Rawet, *Ensaio reunidos*, p. 116.

26 Sontag, *A vontade radical*, p. 30.

vigor no trato com a língua e as estratégias de composição utilizadas para expressar a dor e o silêncio das personagens (a parte negativa desse silêncio). O problema é a simultaneidade que forma e conteúdo adquirem em *Contos do imigrante*. Aquilo que Sontag demonstra como a necessidade que o silêncio tem dos meios de composição da linguagem artística.

Gilda Salem Szklo realizou um trabalho sobre a experiência do trágico presente em *Contos do imigrante*, em ocasião da morte de Rawet. Seu texto reflete sobre esse desamparo e angústia em que são jogados os judeus imigrantes. Para ela a perda da identidade é a principal fonte desses sofrimentos. Em meio a dois mundos sociais distintos e sem conseguir se conciliar com nenhum deles, o imigrante acaba por ser esfacelado numa completa ausência de relação com uma totalidade, seja esta coletiva, individual ou religiosa. Basta refletir acerca dos motivos que levaram muitos desses imigrantes a abandonarem suas terras de origem; as políticas anti-semitas e a consequente ascensão do nazismo, aliados à esperança de melhores condições de vida na América fizeram da migração um modo de recuperar o equilíbrio perdido. Porém, na obra de Rawet, o desequilíbrio não desaparece. A migração recria as estruturas discriminantes que motivaram a saída do lugar de origem. O foco da pesquisa de Szklo é marcado pela angústia decorrida dessa instabilidade, não obstante o reconhecimento das inovações artísticas de Rawet como elementos capazes de retratar essas formas de vida fragmentárias, insatisfatórias e incompletas. Sobre o silêncio ela diz:

O silêncio é ainda um pranto sem sons, um grito mudo, reação de judeu contra sua mágoa. A personagem solitária, marginalizada dentro do seu grupo e fora dele, pode construir um universo de mitos sem limite, de utopias sociais, – expectativas, desde sua imigração – que são a sua projeção de temores, de frustrações e esperanças fundamentalmente arraigadas.<sup>27</sup>

Essa característica é muito importante, pois o silêncio enquanto força de expressão na escrita rawetiana é, ao mesmo tempo, o grito mudo de seus personagens e o testemunho de uma dor inenarrável. O paradoxo de escrever uma literatura que se dedica a narrar o que não pode ser dito, de pôr em cena personagens invisíveis, trabalha a linguagem em uma tensão extrema, pois é um silêncio real que nos atinge, não um realismo de escola, mas uma quebra da representação. A ideia da literatura como lugar seguro para se educar as pessoas, torná-las cidadãs capazes de contribuir para o progresso social, perde sua razão de ser, entramos em terreno muito mais incerto. Os

---

27 Szklo, Gilda Salem, “A experiência do trágico (Recordando Rawet...)”, p. 392.

imigrantes de Rawet são um redobrar-se da literatura sobre si mesma enquanto impossibilidade de expressão, que causa uma fenda de inacabamento capaz de fundir, num só, esse golpe nas convenções literárias e o pranto sem som dos imigrantes. “O chamado realismo é fruto de um equívoco teórico, uma armadilha que muita gente caiu. O escritor escreve e *se vinga* de um modo bem eficaz do sofrimento infligido pelos que lhe tolheram o ímpeto criador”<sup>28</sup>.

Tal literatura não trata de sentimentos elevados ou de uma razão que uniria a todos num grande consenso universal, o escritor não se torna mais puro ou próximo da Verdade e nem ao menos esboça alguma nostalgia de tais anseios. Também não se trata de uma vingança pessoal contra certos conhecidos como pode parecer à primeira vista, quando lemos essa declaração à luz da biografia de Rawet, embora haja aí motivos bem particulares. Trata-se de uma vingança muito mais específica, o escritor se vinga, através de seus escritos, do impedimento de dizer, vinga-se não apenas de certas pessoas, mas de toda uma sociedade acostumada a impedir e silenciar o ímpeto criador. Trata-se de um instrumento de criação, no caso de Rawet, tão necessário quanto o papel e a caneta e, por isso, elemento positivo dentro da obra. Para o escritor de *Alienação e realidade* a escrita é um modo de demonstrar que no pensamento, como na vida, as coisas não estão dadas de antemão, mesmo os valores tidos como universais são constantemente reatualizados, através de um processo diário de controle das verdades. Rawet usa o ódio, a vingança, a traição como meios de demonstrar que “a todo o instante o valor (de todas as coisas) é recriado, e não transmitido, recriado mesmo quando é idêntico e dá a ilusão de permanência”<sup>29</sup>. Essa ilusão de permanência separa o criador do que ele pode, por isso ele se vinga e trai, trata-se de mecanismos políticos do indivíduo para não aceitar a estagnação da vida e mostrar que mesmo um texto considerado acabado necessita ter seu valor recriado para permanecer e eis o perigo de todos os cânones estéticos, definir quais verdades serão acopladas a determinada obra para enquadrá-la em uma ou outra tradição específica. O que aconteceu com a obra de Rawet, seu ostracismo por tantos anos, foi que a crítica brasileira não soube como categorizá-lo a partir de nossa tradição literária, muito graças à essa escrita errante, o que lhes fez elogiosamente identificá-lo como uma literatura universal ligada a escritores europeus, para não ter que vê-lo como um problema para suas próprias dificuldades analíticas, quando para Rawet o mais importante era escrever a partir de sua burrice particular, utilizando-se dos palavrões brasileiros e saborosos da língua das ruas, como nos lembram as análises críticas de Rosana Kohl Bines:

---

28 Issa, “Os sete sonhos”, [entrevista], p. 211.

29 Rawet, *Ensaíes reunidos*, p.57.

Pode-se afirmar que a crítica foi em grande parte favorável a obra de Rawet. Por mais paradoxal que possa soar, foi sobretudo pela exaltação das qualidades da obra que a crítica logrou desconectar Rawet de seu entorno, liberando-se por conseguinte da tarefa dificultosa de revisão de seus próprios esquemas de análise.<sup>30</sup>

Tal afirmação está intimamente ligada ao que dizia acima sobre a necessidade de uma “arte da leitura capaz de lidar com a escrita errante sem engessá-la em aparatos preestabelecidos. Contudo, essa discussão não torna mais incongruente compará-lo a Kafka ou a Thomas Man, autores que confessadamente influenciaram sua produção — como foram comparados Machado de Assis a Shakespeare ou Clarice Lispector ao existencialismo francês — apenas que essas comparações não excluíram esses últimos da literatura brasileira. Ao passo que Rawet mesmo dizendo: “Eu não vejo objetivo com minha obra na literatura brasileira”, nunca abandonou em sua escrita a busca por “manifestar espontaneamente o miolo da língua, suas raízes populares”<sup>31</sup>. Ele não estava interessado em lidar com a dicotomia nacional-estrangeiro (em entrevista a Ronaldo Conte ele diz: “Comparar o conto brasileiro com o universal, não tem sentido. Gosto de autores, de figuras concretas”<sup>32</sup>), mas tinha enorme preocupação em expressar algo como uma singularidade brasileira, ainda que só o conseguisse fazer a partir de um profundo conflito com as raízes populares. Basta lembrarmos, por exemplo, de contos como “Salmo 151”, que trata com uma seriedade poucas vezes vista da perspectiva dos favelados, concretamente, sem apelos ideológicos de nenhuma espécie.

### **A marca irreversível**

Com efeito não podemos esquecer que o silêncio em *Contos do imigrante* vai além de uma escolha estética e uma posição política frente a seu público, ele está ligado à autonomia singular de seus personagens, o silêncio rawetiano não pode ser dissociado da maneira como esses sobreviventes de guerra ou retirantes nordestinos encaram a vida. É para o que chama a atenção as análises do trágico desenvolvidas por Szklo, de quem já falamos. Os espaços vagos, ou seja, o que não é dito, as elipses dentro da narrativa, são partes constitutivas dessas pessoas, suas raízes

---

30 Bines, “Modos de desconexão: a crítica brasileira e a obra de Samuel Rawet”, p. 58.

31 Issa, “Os sete sonhos”, [entrevista], p. 210.

32 Conde, [entrevista], “A necessidade de escrever contos”, p. 238.

aparecem de forma difusa e conflituosa com o mundo, os imigrantes não encontram seu lugar, não há uma resolução. No entanto, se o silêncio é força motora do deslocamento das personagens, será preciso pensar por onde elas passaram, por quais desvios e qual a relação delas com sua forma específica de silêncio; por isso a importância de se pensar o que foram os campos de concentração e aqueles que sobreviveram a essa experiência, afinal, mesmo que não dito explicitamente — e como poderia? — são eles os protagonistas judeus dos contos “O profeta” e “A prece”. É a partir da marca irreversível da guerra que se dá a imigração dessas personagens para o Brasil. São dois tipos de silêncio que se afetam mutuamente: o silêncio por ter sobrevivido quando tantos pereceram, inclusive os mais amados, e o fato de se estar em um país cuja língua não entendem e cujas vivências são muito diferentes.

Em *Afogados e sobreviventes*, Primo Levi, químico que tornou-se escritor para dar seu testemunho das atrocidades ocorridas nos campos de concentração, trata do problema da linguagem dentro de Auschwitz: “Se você tem a sorte de encontrar a seu lado alguém com quem tenha uma língua em comum, tanto melhor: poderá trocar impressões, aconselhar-se, desafogar-se; se não encontrar ninguém, a língua se lhe esvai em poucos dias e, com a língua, o pensamento.”<sup>33</sup> Além disso era preciso entender o comando dos oficiais alemães, se um prisioneiro não escutasse uma ordem podia ser imediatamente alvo de violenta repressão física, o que diminuía consideravelmente suas chances de sobrevivência. Esses, que perderam a capacidade do pensamento, que conheceram as experiências mais radicais dos campos e, que ainda assim sobreviveram, são, para Levi, aqueles que poderiam dar o testemunho mais completo, os chamados *muçulmanos*. A origem desse termo tem várias fontes, embora permaneça difusa até os dias atuais. A mais provável remete a seu significado em árabe *muslim*, aquele que se submete incondicionalmente à vontade de Deus. Contudo, enquanto os *muslim* têm sua resignação no temor e obediência a Alá, os muçulmanos de Auschwitz, ao contrário, perdem toda e qualquer vontade frente ao comando nazista. Há também uma referência à maneira como o corpo dos prisioneiros tornava-se encurvado, lembrando a posição das orações dos religiosos árabes prostrados ao chão.<sup>34</sup>

Giorgio Agamben trata detidamente desse problema no terceiro livro de seu *Homo Sacer*, intitulado *O que resta de Auschwitz*. A preocupação do autor não é revisitar historicamente o problema dos campos de concentração ou trazer à tona fatos inexplorados pelos grandes pesquisadores do tema. Muito já foi dito acerca das fábricas de morte e dos milhões que ali foram

---

33 Levi, *Afogados e sobreviventes*, p. 81.

34 Cf. Agamben, *O que resta de Auschwitz*, p. 52.

exterminados, o que chama a atenção do filósofo italiano é antes o rebaixamento da humanidade que aparece na figura do muçulmano, no qual paira uma indefinição generalizada, um buraco no que até então fora chamado de humanidade. Por isso a importância da pergunta de Levi: “É isso um homem?”, pergunta direcionada aos prisioneiros e não aos nazistas; os alemães não submergiram, não abandonaram sua humanidade, mas ao contrário, o humanismo daqueles alemães trouxe ao mundo esses inumanos. Sua ridícula busca por um super-homem como um apóstolo da perfeição humana produziu, além de cadáveres, essa nova espécie de sub-homem, incapacitado para qualquer decisão ética, não por estar além, mas aquém do bem e do mal, numa perversão hedionda dos conceitos formulados por Nietzsche.

Agamben, a partir de um trecho de *Afogados e sobreviventes*, elabora o “paradoxo de Levi” tratando o problema da validade do testemunho dos sobreviventes do campo de concentração. Segundo Primo Levi, aqueles que poderiam dar um testemunho realmente significativo foram mortos ou emudecidos:

Repito, não somos nós, os sobreviventes, as autênticas testemunhas. Esta é uma noção incômoda, da qual tomei consciência pouco a pouco, lendo as memórias dos outros e relendo as minhas muitos anos depois. Nós, sobreviventes, somos uma minoria anômala, além de exígua: somos aqueles que, por prevaricação, habilidade ou sorte, não tocamos o fundo. Quem o fez, quem fitou a górgona, não voltou para contar, ou voltou mudo; mas são eles, os “muçulmanos” os que submergiram — são eles as testemunhas integrais, cujo depoimento teria significado geral. Eles são a regra, nós, a exceção.<sup>35</sup>

Para um sobrevivente, tudo o que pode ser narrado traz em seu bojo uma impossibilidade de dizê-lo, eis o paradoxo. Os livros de testemunho de Primo Levi trazem a escuta do não testemunhado, o esforço de captar a palavra onde ela falta, como o som advindo da lacuna, como se toda língua, antes de ser apropriada por um sujeito ou nação, surgisse de um testemunho não testemunhado, de um silêncio latente que revela a fragilidade das palavras. Uma não-língua que atua dentro da configuração dos sentidos do que é narrado:

Mas nem sequer o sobrevivente pode testemunhar integralmente, dizer a própria lacuna. Isso significa que o testemunho é o encontro entre duas impossibilidades de testemunhar, que a língua, para testemunhar, deve ceder o lugar a uma não-língua, mostrar a impossibilidade de testemunhar. A língua

---

35 Levi, op. cit., p. 72.

do testemunho é uma língua que não significa mais, mas que, nesse seu ato de não-significar, avança no sem-língua até recolher outra insignificância, a da testemunha integral, de quem, por definição, não pode testemunhar. Portanto, para testemunhar, não basta levar a língua até ao próprio não-sentido (...), importa que o som sem sentido seja, por sua vez, voz de algo ou alguém que, por razões bem distintas, não pode testemunhar.<sup>36</sup>

Os personagens de Rawet não podem ser considerados propriamente muçulmanos, ao chegarem ao Brasil sentem a necessidade de relatar suas experiências. Mas em seus testemunhos da impossibilidade de testemunhar, os protagonistas de “O profeta” e “A prece” aproximam-se sobremaneira do constrangimento presente nas narrativas de Levi. Rawet, ao conhecer alguns desses imigrantes na colônia judaica do Rio de Janeiro, soube perceber essa impossibilidade e, ao decidir escrever seus contos a partir desse tema, não poderia fazê-lo sem que essa não-língua percorresse seu estilo, não para trazer o não-sentido até o âmbito literário, mas para que o não-sentido das palavras seja o testemunho desses sobreviventes. Por isso importa tanto que as lacunas estejam presentes no corpo da narrativa, elas já estavam no corpo dos sobreviventes.

Contudo, se as personagens rawetianas conseguiram preservar um mínimo de linguagem, para ao menos expressarem sua impossibilidade, a vinda ao Brasil modifica radicalmente esse quadro. A primeira impressão, de que aqui estariam ao lado de quem, como eles, sofreram, ainda que preservados do pior, revela-se em erro, talvez da última nesga de esperança. Os contos de Rawet trazem uma nova problemática, no Brasil, esses sobreviventes de guerra acabam apartados ainda mais e, se havia algo a ser testemunhado, a barreira da língua torna-se uma nova impossibilidade. Se já era difícil lidar com uma experiência que transcende qualquer linguagem, viver em um país sem conhecer-lhe a língua coloca-os numa posição muito próxima a dos muçulmanos. Vejamos como isso se dá em cada uma dessas narrativas.

## **O profeta**

“O profeta”<sup>37</sup> conta a vinda de um velho judeu à procura de familiares no Brasil. Por não conhecer a maioria deles e por ter perdido todos os outros na guerra, o ancião sente-se deslocado, o

---

36 Agamben, op. cit, p. 48.

37 Rawet, *Contos e novelas reunidos*, p. 25 a 31. Todas as citações dos contos serão dadas no interior do texto, com a sigla CI (*Contos do imigrante*) seguida do número da página.



que acaba por fazê-lo voltar à Europa. O conto começa e termina no instante do retorno, o homem magro de capote escuro com mãos, barba e pele brancas, no convés do navio que a qualquer momento partirá. Uma mulher pergunta-lhe algo, mas impossibilitado de responder ele sente ainda a barreira da língua que o aparta de suas relações nesse país, se pega respondendo com uma frase envergonhada que não será entendida e, por fim, fecha os olhos. Nesse pequeno instante ele recorda o que se passou em sua estadia. Sua impressão é de que pouco havia a compartilhar com seus parentes, “pois as experiências eram opostas. A sua, amarga. A outra, vitoriosa.” (CI, p. 29). Ele viveu os horrores da guerra, enquanto seus parentes erguiam-se no Brasil. Mas não se trata de inveja, a impressão que o conto passa é que o ancião não quer tornar-se um deles, um dos “gordos senhores da vida e da fartura” (CI, p. 28) e nem pode. Ele sai em busca de seus únicos parentes imaginando encontrar alguém para compartilhar sua dor. Ao perceber que não há espaço, que entre eles o silêncio apenas cresce, percebe que sua única possibilidade é continuar procurando, apenas entre seus semelhantes de infortúnio seria suportável viver.

Para expressar tamanha angústia, a narrativa é perpassada por fraturas. Rawet nunca diz as coisas diretamente, ele não diz “essa é a história de um judeu sobrevivente da II guerra mundial e que veio encontrar-se com seus últimos familiares do outro lado do mundo”. Isso seria preencher com palavras vãs o silêncio que é a essência da personagem. As referências são sempre indiretas “a guerra o despojara de todas as ilusões anteriores e afirmara-lhe a precariedade do que antes era sólido”, (CI, p. 28), ou no discurso indireto livre: “não teriam ouvido e visto o bastante para também se horrorizarem e com ele participar dos silêncios?” (CI, p. 26).

Esse estilo narrativo deixa muitos espaços em branco, lacunas que longe de serem desleixos com a língua portuguesa, desenraízam-na<sup>38</sup>, tornando-a estranha a si mesma, fazendo do português uma língua deslocada. Por isso a sensação de que seus personagens são seres incompletos, o narrador dos contos rawetianos nunca é o representante de suas personagens frente a uma língua nacional, mas ao contrário, é aquele que cria uma abertura silenciosa, para além das fronteiras da própria língua, deixando fluir as personagens através de uma perspectiva em aberto e, por isso, incompleta em seus deslocamentos. Desse modo Rawet aproxima-se mais de uma alteridade do que se esforçando por construir arquétipos bem delineados. Suas histórias não falam sobre o preconceito e os esteriótipos, mas deixa-os à mostra, desvela-os em sua própria estrutura nos acontecimentos da narrativa.

---

38 Desenraízam-na por necessidade expressiva, haveria outro modo de aproximar-se da autonomia que naturalmente as personagens deveriam ter, senão, golpeando, traindo a língua do português brasileiro em sua própria estrutura?

Há nesse conto uma vontade de não ceder impressionante. Ainda que numa primeira leitura o que se revele seja mais o desamparo e o sofrimento, tais sentimentos não contradizem essa determinação, fazem-na mais exigente. Depois de sobreviver aos anos de guerra a personagem nos dá a impressão de que torna-se mais difícil fazer concessões, pagar o preço de manter-se entre os vitoriosos e mesmo os que aparentemente venceram, como o caso do protagonista de “Réquiem para um solitário”, tal personagem só alcança entendimento de si na crise, no conflito que se abre frente aqueles que morreram. Rawet constrói seu espaço literário a partir dessa ruptura, que não é apenas em relação à literatura e ao judaísmo, mas interna. Desde *Contos do imigrante* até suas obras finais há um interesse em pensar as exceções. Rawet trabalha a problemática das identidades, ora perto ora distante, para mostrar que ainda não é isso, que talvez ainda nem exista de fato uma humanidade e que no anseio de permanência as pessoas, qualquer um, acabam por mostrar uma face ainda mais desajustada do que aqueles mais visivelmente deslocados. É terrível encarar o silêncio e a solidão como a personagem do conto “O profeta”, mas quão mais terríveis são aqueles vitoriosos parentes, os gordos senhores do mundo. Talvez essa seja uma das mais importantes questões éticas de nosso tempo, quão ruim é estar entre os vitoriosos, num mundo que não o é.

### **A prece**

Em “A prece”, a história gira ao redor de uma oração feita não a partir da fé, mas de uma violenta revolta contra as perdas irreversíveis que apenas os homens são capazes de impor, uma oração feita aos gritos, que dão forma ao sem sentido da perda e do silêncio proveniente dela. Berros cujo estranhamento envolve todos os moradores de um cortiço, onde vive a protagonista, uma senhora de idade avançada, judia, estrangeira, que chegara há pouco tempo e que desde o início tornara-se alvo das pilherias de um grupo de crianças. Seu nome é Ida e desperta a curiosidade dos meninos por suas roupas estranhas e pela incapacidade de falar o português, não obstante sua força em defender-se em língua estrangeira, além de um olhar cortante e gestos revoltosos. Num lampejo de recordação, em meio ao agito da tampa batendo na panela e um samba no rádio, Ida reconstrói seu trajeto até aquele momento: “Enfiada numa vida que nunca fora sua” (CI, p. 33). Já tivera marido e filhos, todos mortos com a guerra. Chegara ao Brasil sem saber direito como, de início deixaram-na ficar em casa de conhecidos, como uma criatura exótica cheia de histórias para contar. Mas que tipo de histórias poderiam ser contadas? E mesmo as que

poderiam, logo perdem o interesse aos ouvidos desatentos, é quando Ida se muda para o casarão. De sua antiga vida, apenas o retrato do marido assustado com o “clic” da máquina, de resto, tudo perdera. Ela se encontra completamente só.

Uma curiosidade infantil leva os meninos a espionarem a janela de Ida no fim da tarde de uma sexta-feira, no momento em que ocorre a prece. Num grito de dor e injúria contra Deus, a velha senhora entra num transe que faz tremer seu corpo todo. Ao imaginarem tratar-se de uma bruxaria, os meninos correm a alertar os pais e outros moradores que, amedrontados, invadem a casa e encontram Ida encolhida, num semi-torpor com a foto do marido envolta aos braços, num pranto incontido e tão fundo que nem repara a presença alheia entrando desordenadamente na casa. Os moradores, ao perceberem tratar-se de uma reza, abandonam o quarto; os pais envergonhados saem punindo os meninos por seu intrometimento.

É importante ressaltar a constante referência ao silêncio no decorrer do conto: “ia e vinha, muda”; “perdida, sem língua, sem voz”; “silêncio repentino”; “sentiu-se oca” (CI, p. 32-33). O narrador funciona como uma testemunha que não quer e não pode expressar a completa dimensão desse sofrimento, mais uma vez ele expõe a lacuna. Não seria o caso de perguntar pelo lugar de fala da personagem, mas por seu não-lugar, o silêncio é ele mesmo errante e sua errância, cujo sentido nem Ida é capaz de significar, “sem saber como saltou um dia no porto daqui” (CI, p. 33), conduz ao grito, a uma prece cheia de fúria incontida que rasga o sem-sentido do silêncio, dando a ele uma forma e um lugar, ainda que provisórios, o lugar de revolta contra Deus. A situação de Ida é ainda mais radical que a do protagonista de “O profeta”, não há nada de familiar no Brasil para ela, além da fotografia do marido morto. Uma idosa, mulher, crispada com a dor da perda, vivendo no extremo limite do humano. Tal personagem tem uma força vital, uma perspectiva muito própria. Torná-la possível dentro da literatura é mais do que dar-lhe visibilidade ou retirá-la de suposto ostracismo, é fazer com que essas subjetividades alquebradas, esses silêncios inenarráveis, esses gritos de ofensa, tornem-se força motora do próprio fazer literário. A literatura aí é modificada radicalmente em sua essência, pois todos os níveis do processo de criação dedicam-se a expressá-la.

Tais fatores trouxeram algo bastante singular à literatura brasileira, pois se até então, de modo geral, apenas às nossas elites era dado o reconhecimento de se produzir coisa tão elevada quanto a literatura e o faziam quase sempre apenas de sua própria perspectiva, Rawet traz da periferia do pensamento, não apenas novos tipos humanos, mas inerentes a eles, uma nova abordagem de estilo capaz de acompanhar sua carga de frustrações e desamparos, sem nunca

reconhecer-se, todavia, como um grande escritor por fazê-lo, “uso, e uso mal, o mais fino instrumento de representação do mundo: a palavra”<sup>39</sup>. Com efeito, foi esse “mal uso” que tornou possíveis as inovações que realizou. Mais ou menos o que Deleuze e Guattari verificaram na obra de Kafka como elementos de uma literatura menor:

Quantas pessoas hoje vivem em uma língua que não é a delas? Ou então nem mesmo conhecem mais a delas, ou ainda não a conhecem, e conhecem mal a língua maior da qual são obrigadas a se servir? Problema dos imigrados, e sobretudo de seus filhos. Problema das minorias. Problemas de uma literatura menor, mas também para todos nós: como arrancar de sua própria língua uma literatura menor, capaz de escavar a linguagem e de fazê-la seguir por uma linha revolucionária sóbria? Como tornar-se o nômade e o imigrado e o cigano de sua própria língua?<sup>40</sup>

No caso dessa literatura menor, o escritor busca criar dentro de sua língua, normalmente uma língua europeia, utilizada como ferramenta de dominação pelo mundo, um contramovimento, uma língua estrangeira, nascida dentro dessa língua maior, e que ataque-a por dentro, tal como a análise que Susan Sontag fez acerca do silêncio. Essa teoria, embora seja formulada a partir de reflexões tiradas dos diários de Kafka sobre a especificidade de ser um judeu tcheco escrevendo em alemão, pode ajudar a entender como Rawet elaborou seu modo de trabalho com a língua portuguesa e as estratégias sintáticas para dar espaço ao silêncio dos imigrantes dentro de seus contos. O que fica cada vez mais evidente é o quão intencional são os chamados “desleixos” de Rawet com a língua portuguesa. Stefania Chiarelli, ao realizar o mesmo paralelismo entre o livro de Deleuze e Guattari com a obra de Samuel Rawet, ressalta a escolha de um empobrecimento da linguagem como meio político de expressão, como é a escolha pelas lacunas e orações quebradas em *Contos do imigrante*:

A literatura menor, segundo os autores franceses, seria uma língua mais pobre porque recusa a ornamentação, mas assume a sua diferença enquanto prática discursiva. Daí essa opção pela pobreza, pela renúncia, “uma arte da fome”, como seria a de Kafka.<sup>41</sup>

Podemos então ver os vários níveis de infiltração do silêncio que há em *Contos do*

---

39 Rawet, *Ensaaios reunidos*, p. 100.

40 Deleuze e Guattari, *Kafka por uma literatura menor*, p. 30.

41 Chiarelli, *Vidas em trânsito*, p. 145.

*imigrante* e que acontecem paralelos ao desenraizamento da língua. Desses níveis podemos observar, primeiro, a conquista da página em branco, que paradoxalmente não deve ficar em branco, atingida através da traição silenciosa contra as convenções e tradições literárias, a vingança como meio de alcance da força criadora, o ódio como arma dos marginalizados, essas são algumas ferramentas usadas por Rawet para chegar à possibilidade da escrita. Depois, o silêncio manifesta-se nos eventos da guerra, anteriores ao que é narrado, expressão de testemunhos que trazem a lacuna ao bojo da linguagem por só poder testemunhar sua incapacidade de testemunhar. Aparecem de forma indireta nos contos, o que demonstra ainda a intenção do escritor em fazer com que tal experiência surja também de maneira fluida, os leitores entram na história em andamento, como quem entra numa via que já era trilhada, ou aberta, antes pelos protagonistas. O que se passou na guerra não nos é apresentado diretamente pelo narrador, mas no contato com a consciência fragmentada das personagens.

Num terceiro nível, o silêncio se dá no advento dessas personagens na obra literária, a chegada deles ao Brasil coincide com a chegada de seu silêncio dentro da literatura brasileira, é um silêncio que vem de fora, mas não pertence a nenhum outro país, é a própria literatura brasileira sendo desterritorializada de seu cânone e tradições críticas por um silêncio que a ninguém pertence, na mesma medida que as personagens já não têm, elas mesmas, um lugar no mundo que possam reconhecer como seu (no caso de Ida em “A prece”, mesmo que ela habite o casarão, podem todos os outros moradores invadir seu quarto, que Ida nem ao menos se assusta, tal a distância em que se encontra. O próprio nome Ida remete a algo sobre esse destino da personagem).

Por tais motivos é que podemos dizer que, embora seja possível os paralelos entre Rawet e escritores europeus, não podemos, em contrapartida, negar que seja um movimento que se volta para dentro da literatura brasileira, que a invade com um particularismo muito específico. Contudo, não se trata de nacionalizar uma partícula de universal, entender Rawet como uma espécie de exilado fazendo literatura no Brasil. A obra de Rawet é tão brasileira quanto a de uma outra imigrante, Clarice Lispector. Esses dois escritores utilizam o português para entender os seres humanos em sua condição imediata e concreta, o abismo do corpo careado de Macabéa na literatura é sentido imediatamente, o conflito de Rodrigo SM é o de ser possuído por essa criatura tão frágil, de não conseguir controlar sua aparição. Assim como Ida em seu mutismo estrangeiro é apresentada eticamente, com suas próprias forças de atuação e não através de uma defesa apologética de um narrador dedicado a defender diretamente os interesses de sua personagem. Isso não significa dizer

que o narrador é imparcial, mas ao contrário, que a história é conduzida em prol da perspectiva da protagonista, essa é sua força política, o discurso indireto livre é aí uma ferramenta imprescindível. J. Guinsburg em seu célebre artigo, “Os imigrantes de Samuel Rawet” chamava atenção para esses elementos:

Não só o tipo tradicional do imigrante apresentou entre as duas conflagrações, um nível de cultura cada vez mais elevado, o que talvez integrou mais diretamente a sua expressão literária na atmosfera do desajustamento, como o aparecimento do “refugiado”, do “deslocado”, do “ex-prisioneiro do campo de concentração” e do “sobrevivente”, com suas tragédias pungentes, com suas almas destroçadas flutuando num mar de cinzas e lembranças sangrentas acentuaram extraordinariamente a transfiguração do imigrante. O seu tipo, agora síntese de três condições — judeu, imigrante e marginal — transcende em alcance ao “homem em situação”.<sup>42</sup>

Porém o mais imprescindível é entender o que *Contos do imigrante* inovou na literatura produzida no Brasil. Voltando à argumentação de Rosana Khol Bines sobre o tema:

Para conceder à literatura de Rawet a adjetivação de “brasileira” seria preciso alterar os critérios definidores de brasileiridade, de forma a ler a dicção “estrangeira” da linguagem rawetiana, não mais como elemento exterior e impermeável à escrita nacional, mas como diferença inscrita no corpo mesmo da literatura brasileira.<sup>43</sup>

Vimos que a força dessa linguagem rawetiana é justamente a de permear o contexto brasileiro com um silêncio sem pátria que causa certo desconforto a um projeto nacional de literatura, mas traz inerente a ele a possibilidade de novas perspectivas pouco exploradas ainda hoje. Esse processo, longe de ser simples, só foi possível graças a uma entrega visceral à escrita, encarando esses seres desenraizados (não apenas seus personagens) que povoaram-lhe a imaginação, de tal modo que transformou Rawet, em seus próprios dizeres, em “um lobo solitário” ou um “eterno imigrante”<sup>44</sup>. Tal visão de si teria sua forma mais acabada na novela *Viagens de Ahasverus à terra alheia em busca de um passado que não existe porque é futuro e de um futuro que já passou porque sonhado*, publicada em 1970, analisada no terceiro capítulo da presente dissertação.

---

42 Guinsburg, “Os imigrantes de Samuel Rawet”, p. 80.

43 Bines, “Modos de desconexão: a crítica brasileira e a obra de Samuel Rawet”, p. 56-57.

44 Rawet, *Ensaaios reunidos*, p. 233 e 247.

Para Rawet, o principal era perceber nos desajustados e anômalos, nas exceções que surgem à margem dos grupos identitários a matéria de seu fazer literário e não a figura arquetípica e geral. Como pensador, era um homem muito desconfiado, principalmente das verdades mais globalizantes, como já tivemos a oportunidade de perceber. Em sua entrevista concedida a Farida Issa, ele termina refletindo sobre a condição humana que lhe interessava trabalhar em sua obra:

Acho que sempre falta tudo ao homem, daí a sua grandeza. Ele tem que conquistar a cada momento a sua *realidade* (grifos do autor). O problema é que ignora isso. Falta-lhe a consciência de que sua consciência é permanente criadora de realidades, entre os limites de nascimento e morte. Falta-lhe a consciência de sua insignificância no mundo (...). Falta-lhe a consciência da própria morte, para diante dela afirmar seus valores fundamentais, e afastar, repugnado, os valores *eternos* que lhe oferecem. O homem ainda não existe, ele está sempre no futuro. Daí a grandeza de seu presente. E a miséria.<sup>45</sup>

Por serem constantes criadores de realidades, os humanos vivem cercados por suas lacunas, pelo silêncio e perigo do pensamento e da vida. A cada dia reinventamos as misérias e horrores que fazem do mundo um lugar inóspito e as fantasiemos com o sentido do *eterno* por temer os deslocamentos absurdos da errância. Não sem motivos, quando exemplos de vidas como foi a de Rawet nos assolam o peito, poucos têm a coragem de se jogar tão visceralmente na errância como ele fez, quase sem escora ou baliza que não sua força de criador. Rawet trabalha para que a insignificância do sem sentido perfure a linguagem, pois ela é o que subjaz no bojo de nossas verdades coletivas e individuais. Apenas lidando com a palavra como instrumento desnecessário e corrupto em meio às relações e interesses, sem no entanto abandoná-la como se fosse a causa de nosso desamparo, é possível que haja algo tão frágil e, ao mesmo tempo, vigoroso como a literatura, em meio ao silêncio e o vazio.

---

45 Issa, [entrevista], “Os sete sonhos”, p. 214.

## **Os notívagos**



*Nós desconhecemos que o pensamento tem  
periferias...*

Federico Garcia Lorca

Nesse segundo capítulo mudaremos o foco de análise da escrita errante de Samuel Rawet. Se num primeiro momento identificamos no silêncio um motivo e uma consequência do deslocamento, agora tentaremos pensar as razões para um outro tipo de personagem nômade, o andarilho urbano. Se antes o corte de análise eram os sobreviventes de guerra, agora são os sobreviventes das ruas. Quais são seus anseios e como o estilo do autor é modificado por essa nova forma de conflito? O que buscam esses personagens, exilando-se do espaço privado, distanciados do seio familiar, adentrando-se nas trevas de estradas desconhecidas?

O andarilho urbano não é um elemento posterior na obra rawetiana, o protagonista de “Conto do amor suburbano”, de seu primeiro livro, já vivenciava essa experiência quando saía do subúrbio carioca para ir ao encontro da namorada rica no outro extremo da cidade. Há nessa primeira forma de lidar com o tema alguns elementos compatíveis com os textos posteriores, o desencanto e a frustração da personagem em contraste com a sensação de que, sempre, o melhor é caminhar. Mas é um conto com elementos edificantes, trata-se da passagem da adolescência para a maioridade; no caso desse rapaz ainda existe algo como a esperança, ao contrário do que ocorre com os errantes noturnos das obras posteriores de Rawet.

Naturalmente manteremos a metodologia de buscar no pensamento teórico e nas entrevistas do autor ferramentas que nos ajudem a analisar os textos literários, isso porque a partir da década de 1960 seus escritos tornam-se cada vez mais híbridos, como veremos a seguir. A partir da análise que fizemos do silêncio, não é difícil imaginar a radicalidade, em todos os níveis da produção textual, que Rawet empregou para dar forma aos vagabundos. Podemos adiantar, com efeito, que são eles os que vivenciam e conferem a matéria de um pensamento teórico em Samuel Rawet, fazendo ele mesmo, enquanto o vagabundo que foi, parte desses personagens.

## **A filosofia das ruas**

A filosofia experimental pretende alcançar o que Rawet chama de “a desalienação da consciência”, caracterizada não como uma tomada de consciência da consciência, mas como um aumento do campo perceptivo. Por mais filosófica que seja essa investigação, vemos ressoar nela alguns traços do escritor literário. O aumento do campo perceptivo é alcançado, tanto ética quanto esteticamente, no contato entre três perspectivas, daí o título de um de seus livros teóricos: *Eu-tu-ele*. É na terceira pessoa, no deslocamento de perspectiva, que se dá a desalienação. Essa preocupação com a terceira pessoa já evidencia um certo interesse de narrador, sobretudo no caso de Rawet, que fazia uso constante do discurso indireto e indireto livre. Se usarmos essa “filosofia das ruas” para pensarmos a obra literária do autor, veremos como se desenrolam alguns de seus processos criativos, como, por exemplo, a troca abrupta de perspectivas dentro de um mesmo parágrafo ou a simultaneidade entre percepções sensoriais das personagens com o ambiente onde se encontram.

O estilo rawetiano busca a cada conto, a cada formulação teórica perscrutar o dinamismo da consciência humana como o que há de mais desconhecido para a própria tradição do pensamento. A alienação é vista como a forma de consciência estagnada que conserva os valores tradicionais sem que haja o conflito necessário para transformá-los, o que acaba por absolutizar suas conexões com o mundo. Eis o perigo que Rawet desvela, o de tornar-se um “vigarista” de suas capacidades perceptivas, pois o alienado toma-se como medida de todas as coisas. Por outro lado se “*o ser é caminho*”<sup>46</sup> e consegue vivenciar as transformações advindas do conflito e de suas perturbações (algo que talvez nem os mais regrados possam evitar totalmente), o contato com a terceira pessoa possibilita a experimentação da consciência como “permanente criadora de realidades”<sup>47</sup>, ou seja, cria a força necessária para tornar-se um escritor, pois passa a encarar o mundo a partir da simultaneidade entre corpo, campo perceptível e mundo. A desalienação nada tem a ver, nesses termos, com um maior grau de escolaridade ou de comprometimento ideológico, ao contrário, é a partir de sua burrice que Rawet almeja encontrar suas potencialidades, a partir de um comprometimento consigo. “O homem que não desenvolve suas potencialidades é um alienado”<sup>48</sup>, tal dito se direciona a todos e a ninguém, mas essencialmente aos que necessitam criar algo a partir de suas vidas, pode ser tanto um lenhador na floresta quanto um mendigo deitado no beco de uma

---

46 Rawet, *Ensaios reunidos*, p. 66. Grifo do autor.

47 Idem, p. 70.

48 Rawet, *Contos e novelas reunidos*, p. 419.

grande cidade, mas é muito tênue a linha entre a transgressão da liberdade e as leis alienantes: “Besteira. As potencialidades são muitas e ao se realizar numa delas o homem se frustra. Um minuto antes da morte todo homem é um frustrado, e o que deixa de realizar talvez seja o mais importante”<sup>49</sup>.

Essa relação entre consciência livre e consciência alienada não se dá, com efeito, numa relação fixa, como dois pontos dos quais se traçaria o trajeto das personagens errantes:

A consciência alienada não pode se desalienar nos limites que lhe impõe sua alienação. Diria quase que só há um caminho para conseguir isso: perder a consciência. Não mergulhar em qualquer estágio pré ou pós, mas *perder* simplesmente. Perder para ganhar.<sup>50</sup>

Mesmo a noção de consciência livre pode tornar-se um meio de proteger-se do conflito, ou seja, um estado de consciência alienada. E por isso é preciso perdê-la e reconquistá-la. A experiência singular encontra-se na fronteira dessa perda, não no sentido absoluto de um eu isolado e não também na generalidade grosseira de uma razão que torna todas as coisas iguais a si mesmas. Por isso Rawet luta contra a idéia de “arquétipos”, significantes vazios e gerais que se encaixam às necessidades de amparo de qualquer um. Não porque tais arquétipos não existam, mas ao contrário, por seu grau de estagnação concreto e efetivo na realidade, fazendo com que as pessoas lutem mais para se enquadrar do que para fortalecer o que têm de individual.

Rawet interessava-se apenas pelo caráter concreto do pensamento, mesmo as ideias mais metafísicas são pensadas a partir de pessoas e conflitos imanentes, por isso o autor elabora seu conceito de consciência como a criação do contato do corpo com o mundo<sup>51</sup>. Tal contato é refeito a todo instante em sua mobilidade. Nos casos-limites, que são privilegiados em seus contos, surge a dificuldade de criar vínculos permanentes, daí as subjetividades esfaceladas, desfazendo-se, mas, ao mesmo tempo, como veremos a seguir, criando novas formas de vínculo transitório, ainda que imersos na angústia:

a nossa angústia, angustiazinha miúda de uma sociedade de consumo, que não faz mal a ninguém em ser de

---

49 Idem, p. 420.

50 Rawet, *Ensaios reunidos*. p. 63.

51 Idem, p.77.

consumo, e faz muito mal em ser sociedade, sob qualquer rótulo, nossa angústia será o resíduo banal de um terror que os antigos conheciam e que só nos provoca desprezo, até sermos atingidos por ele, o terror da vida que se ama tanto e que se sabe morte, se ama tanto que mesmo uma crença numa eternidade não é suficiente para acalmar. A não ser na alienação total. Ou na liberdade total.<sup>52</sup>

A partir de meados da década de sessenta essas questões começaram a influir decisivamente na obra de Samuel Rawet, em *Os sete sonhos* já existe uma prática dessa filosofia experimental concebida em longas caminhadas noturnas. Em sua literatura, várias reflexões de cunho existencial perpassam os enunciados narrativos. Os contos e novelas analisados nesse capítulo são deste período em que Rawet utiliza seu corpo e sua obra como laboratórios de suas investigações. Não é por acaso que nesse momento a figura do vagabundo surge com tamanha intensidade. E não apenas os vagabundos, mas também outros personagens notívagos, como assassinos, ladrões, prostitutas, loucos, porém não de forma romântica: “Um dia me interessei pela loucura, a clínica, não a romântica”<sup>53</sup>. Essa escolha está ligada à busca por seres concretos, dispostos no ambiente urbano, no enfrentamento com o mundo, daí as considerações que fazem Rosana Khol Bines e Leonardo Tonus acerca da filosofia rawetiana:

a linguagem rawetiana soa-nos quase como estrangeira, como se, desterritorializada, ela se debatesse constantemente entre a agressividade verbal, que quer desnudar o real, e uma prosa refinada que o obscurece. Sem utilizar os canais de mediação clássicos, ela varia ao longo do texto, e por vezes até no mesmo parágrafo, de estilo, tom e registro, obrigando o leitor a aceitar uma convivência improvável entre o pensamento sutil e a brutalidade do palavrão.<sup>54</sup>

Seu pensamento, num estilo híbrido, conjuga o conhecimento erudito e a linguagem das ruas, numa ânsia de provocação para que toda a seriedade seja deslocada, criando, através do sarcasmo e da ironia, novos espaços e aberturas para a elaboração do pensamento. Boa parte da gama de personagens noturnos que surge em sua obra é fruto de sua filosofia experimental. A noite surge como alternativa à clareza da tradição clássica, o satanismo contra o moralismo judaico-cristão, as ruas como lugar privilegiado e alternativa à casa paterna (no conto “Diálogo” não é

---

52 Idem, p. 85.

53 Idem, p. 53.

54 Idem, p.15.

acidental a demora do filho em chegar tarde da noite para a conversa “frente a frente”, tão esperada por seu pai). Se todas essas questões são expressas de forma concreta, os sentimentos, ou a *avidéz*<sup>55</sup>, que as conjura, são perpassados também por vivências concretas, um ódio e um desprezo cortantes que não perdoam nem o próprio autor e nem a imagem de seus inimigos. É nesse estado de permanente conflito e que traz à tona a consciência desalienada e os mecanismos estéticos para a escrita, que Rawet se liga ao povo brasileiro e dele faz parte, ainda que sejam insuperáveis as fraturas, não com a brasileiridade, mas com o sentido de pertença a qualquer lugar, ainda que os vínculos percam-se para novamente se refazerem, todos esses elementos não se tornam impedimento para aprender com o povo:

Aprendo com o povo, sim, aprendo com o povo a reconquistar sempre meu impulso criador, nada mais, aprendo com o povo a compreender um verso de Rilke ou Rimbaud, nada mais, (...), aprendo com o povo a ser empulhado por tiranos, nada mais, aprendo com o povo a urrar em delírio ao esquarterar um tirano, nada mais<sup>56</sup>.

O hibridismo em seu estilo faz parte do esforço de manter a linguagem aberta e em movimento. Se Rawet oscila entre filosofia e literatura, linguagem culta e palavrão, isso se dá porque ele pertencia ao tipo de escritores nos quais incluíra, por exemplo, Clarice Lispector, que, diferente de um José Lins do Rego, nas palavras de Rawet, não entendia imediatamente um caju como um caju. É preciso um desvio das rotas convencionais até chegar ao caju — é a quebra do princípio de não contradição, nem sempre um caju, enquanto linguagem, é um caju, pois a errância, em sua velocidade, não alcança as coisas apenas a partir de sua nomeação, há toda uma gama de fatores agindo diretamente no sentido, não apenas fatores lógicos, são as fendas e abismos espirituais que interferem diretamente na coesão do estilo, dessas fendas surgem contrastes, desequilíbrios insuperáveis como os “blocos de ódio puro”, que veremos mais abaixo, por exemplo.

Essa multiplicidade, tantas vezes demoníaca, questiona se há, de fato, uma diferença intrínseca entre os textos filosóficos, os contos e as novelas. Podemos acompanhar casos bem radicais, como o “Devaneios de um solitário aprendiz da ironia”, ensaio autobiográfico com elementos de estilo semelhantes aos usados em alguns textos literários, se é que essas classificações, nesse caso, fazem ainda algum sentido. Trata-se, com efeito, de um texto escrito na fronteira entre

---

55 Conceito caro a Rawet, que o utiliza para expressar os afetos anteriores às decisões da consciência.

56 Idem, p. 97.

os gêneros, nunca se rendendo a nenhum deles, mas sem, no entanto, abandonar-lhes a vizinhança, ainda que permanecendo sempre na periferia, criando personagens, inclusive a si próprio, provindos dos arrabaldes do pensamento. Por isso podemos falar geograficamente de Rawet como um escritor marginal, seu estilo não é a soma de várias perspectivas, mas uma subtração, uma errância solitária, arrancada do abismo, da exceção e da fronteira.

No entanto, para um escritor que buscou a vida inteira aproximar sua escrita e pensamento de um tipo de brasileiridade, é impossível não perceber a dificuldade que teve em expressar essa linguagem das ruas. Ainda acompanhando as reflexões de Rosana Khol Bines sobre o tema,

que uma poética expressamente anti-intelectual, projetada para soar como língua crua, sem mediação, seja recebida pelo público como idioma elaborado, praticamente inacessível, diz muito sobre a dificuldade de Rawet em negociar uma identidade como escritor brasileiro no contexto da literatura nacional. Por mais que tentasse escrever um português prosaico, “malandro”, um português investido eticamente contra o que Rawet caracterizava como verborragia vazia do intelectual, a imagem que os críticos insistiam em lhe devolver era ainda a do “ilustre escritor estrangeiro”.<sup>57</sup>

Rawet jamais conseguira desfazer-se completamente dessa ambiguidade em relação a sua escrita, mas veremos que sobre o palavrão e a linguagem das ruas foram reservadas outras funções que atuaram de forma decisiva em sua obra. Mas antes é preciso pensar a influência dos espaços urbano e noturno no desenvolvimento desse tema.

### **As cidades e suas práticas**

Michel de Certeau realiza um estudo sobre as relações entre o espaço urbano concebido pelos governantes e a prática urbana das pessoas que o habitam. As cidades foram criadas no intuito de organizar a coletividade não apenas para dar melhores condições de vida, mas principalmente para garantir maior controle sobre as populações. Instaurados a partir de um discurso utópico e urbanístico de contrato social, os grandes centros urbanos produzem um espaço próprio onde é preciso recalcar a violência cotidiana — não apenas os crimes, mas os barulhos, poluições físicas e mentais. Sem tal recalque seria muito difícil validar as leis de controle que regem o comportamento

---

<sup>57</sup> Bines, “Escrita diaspórica (?) na obra de Samuel Rawet”, p. 544.

dos habitantes. Por outro lado, quanto mais precárias tornam-se a segurança pública, a saúde, a educação, mais eficazes os discursos em prol da ordem. O poder se alimenta desse palco de interesses políticos e econômicos que regem sua própria degradação: “Talvez as cidades se estejam deteriorando ao mesmo tempo que os procedimentos que as organizam”<sup>58</sup>. Mas o poder encontra aí novas formas de atuação, justifica seus discursos de medo e controle, não em suas características estruturais e sim na desobediência das leis por parte dos habitantes.

Mas a multidão anônima não é mera espectadora obediente e passiva dos desígnios do governo, as pessoas não se detém num planejamento de cidade, idealizado pela geometria dos arquitetos, mas ao contrário, criam caminhos, atalhos, desvios, reinventando a funcionalidade das ruas, a partir de uma narrativa sem autor, nem espectador, feita de fragmentos dos vários anônimos em suas trajetórias. “Sob os discursos que a ideologizam, proliferam as astúcias e as combinações de poderes sem identidade, legível, sem tomadas apreensíveis, sem transparência racional, impossíveis de gerir”<sup>59</sup>. Isso demonstra que a organização das cidades, calcada no poder político e econômico, não chega a constituir um espaço urbano, mas sim um conceito de espaço que não dá conta da complexidade das práticas urbanas. Ou, como dizia Gabriel Tarde, “a coisa social assim como a coisa vital quer antes proliferar-se do que organizar-se”<sup>60</sup>. As práticas do espaço urbano tramam essa luta entre a coisa viva e a captura posterior de suas capacidades.

Em Rawet essa prática é o seu próprio fazer literário. Com um estilo ambientado nos grandes centros urbanos, ele povoa suas histórias de um povo sem história, a cidade prolifera junto com o povo, está viva, subverte a ordem quando em consonância com aqueles que a habitam. Os personagens anônimos reescrevem a cidade em silêncio, assim constitui-se o estilo rawetiano, o que implica em por à prova nossas percepções mais habituais, posto que sua literatura se faz e refaz do tênue desequilíbrio do que escapa, do que permanece ignorado.

Tanto em Certeau quanto em Rawet a caminhada pela cidade compõe simultaneamente uma narrativa. São retóricas ambulantes difíceis de se fixar num sentido estável por causa de seu constante deslocamento, mas são responsáveis por uma espacialização urbana bem diferente. É desse modo que os rastros e impressões de consciência das personagens se mesclam com os becos e ruas: “A arte de moldar frases tem como equivalente uma arte de moldar percursos”<sup>61</sup>. Os dois trabalham a primazia do uso e das práticas em relação ao pensamento e fazem com que o próprio

---

58 Certeau, *A invenção do cotidiano*. p, 174.

59 Idem *ibidem*.

60 Tarde, *A opinião e as massas*. Capa do livro.

61 Certeau, *A invenção do cotidiano*, p. 179.

pensamento se torne uma forma de prática imanente que se desvencilha do aparato metafísico que a tradição filosófica julgava necessário para alcançar qualquer espécie de saber válido. Para o pedestre o sistema arquitetural equivale, mais ou menos, à gramática para o escritor:

o espaço geométrico dos urbanistas e dos arquitetos parece valer como o “sentido próprio” construído pelos gramáticos e pelos linguistas visando dispor de um nível normal e normativo ao qual se podem referir os desvios e variações do figurado.<sup>62</sup>

O pedestre como o escritor subvertem as normas a partir do uso tanto das vias públicas quanto da língua viva. Importante ressaltar o trabalho de Rawet como engenheiro — ao fazer parte do grupo de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer selecionado para realizar a construção de Brasília, o autor de *Contos do imigrante* teve a oportunidade de vivenciar os dois lados das forças de atuação em conflito dentro dos limites da cidade. Por um lado, o projeto desenvolvimentista de JK, prometendo avançar cinquenta anos em cinco para modernizar o Brasil, por outro, o escritor dedicado a narrar em sua obra os desfortúnios e a força daqueles silenciados, vivendo nas margens desse projeto de grandeza. Nesse período Rawet quase nada produziu em termos literários por estar ocupado com os cálculos dos prédios da nova capital, contudo, atraído pelas memórias do operário José Marques da Silva, publicadas com o título *Diário de um candango*, resolveu conhecer o autor e o ambiente em que se passa a narrativa, o que resultou num artigo para a revista *Leitura*. O trabalho como engenheiro nunca impediu Rawet de relacionar-se com o povo e suas vidas concretas, como ele próprio buscou em vários momentos de sua obra.

O caso de Brasília é muito específico dentro dessa relação dos espaços urbanos. Construída para ser uma cidade socialista, num viés arquitetônico em que escolas, hospitais e cultura estivessem ao alcance de todos, sem distinção de classes, foi desde sua inauguração desviada de seu sentido, quando os operários foram retirados da capital, não sem o uso de violência, para o centro de erradicação de invasões, a CEI, hoje, após o acréscimo do sufixo, chamada de Ceilândia. Eram as utopias arquitetônicas indo de encontro com a realidade: Brasília nunca foi feita para abrigar aqueles que a construíram e sim para ser um centro burocrático do funcionalismo público, longe dos grandes centros de concentração populacional, como uma Versailles brasileira. Por essa perspectiva, o trabalho de escritor e o de engenheiro caminharam por vias quase que diametralmente opostas, o

---

62 Idem, p. 180.



que nos mostra mais uma faceta da ambiguidade que perpassa a vida de Rawet. Contudo, isso não nos impede de imaginar o horror que ele, enquanto engenheiro, sentiria com o que se tornou sua querida cidade, (considerada como “um cenário de ficção científica”<sup>63</sup>), a partir da especulação imobiliária e o descaso dos governantes empresariais que sucederam o período ditatorial brasileiro. Nem os mais pessimistas poderiam prever um tal destino para Brasília em tempos democráticos. Deleuze e Guattari, ao refletirem sobre as relações espúrias da democracia capitalista com a opressão dos povos do terceiro mundo, escrevem:

Quem pode manter e gerar a miséria, e a desterritorialização-reterritorialização das favelas, salvo polícias e exércitos poderosos que coexistem com as democracias? Que social-democracia não dá ordem de atirar quando a miséria sai de seu território ou gueto? Os direitos não salvam nem os homens, nem uma filosofia que se reterritorializa sobre o Estado democrático. Os direitos do homem não nos farão abençoar o capitalismo. (...) Pois os direitos do homem não dizem nada sobre os modos de existência imanentes do homem provido de direitos.<sup>64</sup>

Brasília tem seu núcleo rígido formado pelo projeto original, tombado como patrimônio da humanidade, se esse espaço é invadido pela miséria que ele próprio gera, a “social-democracia dá ordem de atirar”; porém, quando são os gerenciadores políticos desse núcleo rígido a invadirem-no, temos novos projetos habitacionais. Após o fim da ditadura no Brasil, esperava-se novas formas de gestão das cidades, com possibilidades mais amplas para aqueles que as habitam. Porém o que se vê é coisa bem diversa, com o governo civil veio o loteamento do território por grileiros que ocupam os mais altos cargos do governo e deles se utilizam para reprimir o povo. Essa apropriação da “coisa social”, faz com que a vitalidade urbana trabalhe contra si mesma, tal como nos mostra Certeau. Podemos encontrar na trajetória de Rawet muito de questionável, no entanto, seus trabalhos sempre valorizaram o indivíduo e os povos em suas lutas concretas pela liberdade, e não apenas discursos vazios que nada condizem com a realidade, seu interesse sempre foi esses “modos de existência imanentes”. Essa postura lhe rendeu não poucos inimigos, mesmo enquanto engenheiro.

Não há leis e ordens necessárias para se chegar às potências do ato de criação — até no caso aparentemente mais simples como o de traçar seu próprio trajeto pelas ruas da cidade — mas há o

---

63 Rawet, *Ensaios reunidos*, p. 219.

64 Deleuze e Guattari, *O que é a filosofia?*, p. 139-140.

risco sem garantias de se permitir experimentar, risco porque se faz frente à possibilidade do erro que pode ser fatal, uma espécie de tato no escuro que é a errância da vida sobre a Terra.

## A noite

Rawet tem preferência por cenários noturnos quando se trata de escrever sobre a figura do vagabundo, os dois textos analisados aqui, “Sôbolos rios que vão” e a novela *Abama*, comprovam essa tendência. Imagem recorrente entre poetas e prosadores, sempre que um andarilho percorre uma nova estrada depara-se novamente com a escuridão da noite, com encruzilhadas demoníacas, e retira daí uma força maligna, impura, mas que, não obstante, faz com que ele possa ser ele mesmo, sem concessões. No escuro, o conhecimento dos corpos não se dá através da visão, fonte dos grandes construtos humanos, mas por outros meios perceptivos...

O dia pertence àqueles que sustentam a civilização a partir do suor do trabalho, na manutenção dos hábitos, árduo destino que a humanidade realiza desde seus primórdios, o de controlar as potências do dia. Assim as florestas viram jardins, os lobos viram cães, homens e mulheres tornam-se civilizados, comprometidos com essa organização do dia e protegidos por ela. A clareza traz a verdade à tona, a luz do sol e a luz divina confundem-se, são a mesma luz. Desse modo a hierarquia dos valores que traçam uma linha entre o belo, a verdade, o bem, a justiça, ou seja, os “valores eternos”, aos quais Rawet se contrapunha, torna-se a imagem e o objetivo do dia e da luz. Essa história não acontece por acaso, sem a energia solar seria impossível o surgimento da vida em nosso planeta, nada mais coerente que aquilo que faz possível nossa existência seja, com efeito, o que consideremos o mais sagrado. As árvores erguem-se em direção à luz como mãos em louvor aos céus e mesmo o controle do fogo e todo o desenvolvimento técnico da humanidade estão ligados à extensão do dia. Mas no caso da obra rawetiana, a coerência nem sempre é um atributo positivo: “Ser alienado é uma questão de coerência, a única talvez”<sup>65</sup>. Por isso a necessidade de se perguntar pela noite.

“O que se passa na noite? De um modo geral, dormimos. Pelo sono, o dia serve-se da noite para apagar a noite”<sup>66</sup>. Ao dormir descansamos, recarregamos nossas energias para um novo dia de trabalho que se aproxima. “Dormir é a ação clara que nos promete o dia”<sup>67</sup>. Desse modo

---

65 Rawet, *Contos e novelas reunidos*, p. 149.

66 Blanchot, *O espaço literário*, p. 266.

67 Idem *ibidem*.

devolvemos ao dia o que dele retiramos, nossas energias vitais. No entanto, o dia não nega a noite como se dela não pudesse resultar nenhum proveito. É preciso, estando relativamente controlado o dia, que o mesmo processo de domesticação estenda-se também à noite — acendem-se fogueiras, lanternas, erguem-se postes elétricos, é o triunfo das luzes sobre as trevas. Surge uma segunda noite dentro da noite, civilizada, prestadora de serviços à comunidade e, em certos lugares, até segura e clara. O dia não precisa dissipar a noite, ainda que seu labor continue direcionado para si mesmo, a claridade torna-se mais relevante quando relacionada com as profundezas, o mais interessante, para a sociedade, é que a síntese entre noite e dia funcione em perfeito equilíbrio. O problema é que a noite é mais instável que o dia, seus espaços mantêm muito de seu obscurecimento original. Tanto que podemos refletir, junto com Blanchot, acerca daqueles que não dormem:

A vagabundagem noturna, o pendor para errar quando o mundo se atenua e se distancia, e até mesmo as profissões que é preciso exercer honestamente durante a noite, atraem as suspeitas. Dormir de olhos abertos é uma anomalia que indica, simbolicamente, o que a consciência comum não aprova. As pessoas que dormem mal parecem sempre mais culpadas: o que fazem elas? Tornam a noite presente.<sup>68</sup>

Aqueles que varam a noite, os sonâmbulos, insones, noctívagos perdem a estabilidade da posição fixa do sono, tornam-se por isso seres descentrados. Para eles há a possibilidade do surgimento da noite; sem televisão, computador, sem os subterfúgios do dia civilizatório, sem os fantasmas, essas imagens luminosas fixadas em nosso cérebro, criadoras de uma nova luz dentro das trevas, ainda que horripilantes; sem esses artifícios, surge a escuridão absoluta e com ela o perigo, o medo, a morte concreta; tudo o que a entrega ao dia busca controlar ou, ao menos, arrefecer na existência humana.

O sono, ao contrário, possibilita a estabilidade das leis e da ordem, a confiança e a fé no próximo dia, torna possível o planejamento, tanto do indivíduo, quanto da sociedade:

Onde durmo, fixo-me e fixo o mundo. Aí está a minha pessoa, impedida de errar, não mais instável, dispersa e distraída, mas concentrada na estreiteza desse lugar onde o mundo se recolhe, que eu afirmo e que me afirma, ponto em que ele está presente em mim e eu ausente nele, por uma união essencialmente extática.<sup>69</sup>

---

68 Idem, p. 267.

69 Idem *ibidem*.

No sono as pessoas deixam de agir para não se perderem no disperso, na errância rotativa do mundo em sua jornada sideral. Dormindo esquecemos que o dia surge dessa primeira noite (e não o contrário), que, numa perspectiva cósmica, o ilusório é a luz; e, o azul celeste, formado pelo reflexo da energia solar, é apenas uma máscara de gases atmosféricos que encobre a escuridão estelar do espaço em que vagamos. Essa escuridão de onde nascem e morrem todas as estrelas, deuses e verdades. “A noite, a essência da noite, não nos deixa dormir”<sup>70</sup>. Retira-nos a tranquilidade, impede o cidadão de ser eficiente em seu trabalho diário, torna mais possível os tipos vagabundos. “A *outra* noite é sempre o outro e aquele que o ouve torna-se outro, aquele que se aproxima distancia-se de si, não é mais aquele que se acerca mas o que se distancia”<sup>71</sup>.

Esse outro que nos tornamos quando sobre a influência da noite perde a noção de morada, “no temor de que esse abrigo, protegendo-o, só proteja nele o que deveria perder”<sup>72</sup>. As palavras de Blanchot criam uma vizinhança muito próxima com os notívagos de Samuel Rawet; são pessoas de quem não ouvimos falar, aqueles que desaparecem sem deixar rastros, geralmente não têm nome (como no caso dos protagonistas de “Sôbolos rios que vão” e “Crônica de um vagabundo”), “são anônimos na multidão anônima, porque entram no indistinto”<sup>73</sup>.

Muitas coisas precisam ser deixadas para trás até que, despojados de tudo, da maleta com pertences pessoais, das ilusões de um encontro improvável, ou mesmo da sanidade, aqueles que buscam por si mesmos possam seguir adiante. Os sobreviventes das ruas são tratados com desprezo pela sociedade, como aqueles que, por falta de esforço, sorte, ou mesmo por discriminação racial, foram impedidos de se enquadrar nas exigências do dia, são vistos como pobres coitados, mas, talvez, isso só ocorra para que o que experienciam no vagar pela noite permaneça silenciado, apartados eles não podem contaminar o resto com o que se encontra no espaço noturno ou, como diz Rawet:

a impossibilidade também é uma possibilidade, não importa em relação ao quê. Noite. Morte. Há um trecho de rua a vencer, e a nostalgia da morte sem mitos nem lendas. Morte fim. Sem frases. Sem angústias. (...) Morte simples como a noite sem fantasias, porque é noite, simplesmente noite. Não há mistérios nas sombras. Há sombras. Nada é complicado, apenas difícil.<sup>74</sup>

---

70 Idem, p. 268.

71 Idem, p. 169.

72 Idem, p. 170.

73 Idem ibidem.

74 Rawet, *Contos e novelas reunidos*, p. 431.

Essa grande dificuldade em aceitar o mais simples, ou de, ao menos vislumbrá-lo, a morte como horizonte dos homens e seus valores, esse fato primordial, sem mistérios, pode levar a humanidade a edificar grandes impérios, mas também pode levar certos indivíduos a se despojarem de tudo. Veremos a seguir como algumas dessas características ressoam na primeira novela de Rawet e em um conto da coletânea *Os sete sonhos*.

## **Abama**

Poderíamos dizer que *Abama* é uma novela intimista que narra a busca de um homem por seu “demônio particular”, mas em nada avançaríamos com esse tipo de interpretação, nosso interesse maior é o de perscrutar suas ruas e becos sintáticos, entender os motivos que fazem a narrativa ao mesmo tempo incômoda e atraente. O objetivo não é exaurir todas as possibilidades da novela, mas, detendo-se em alguns pontos, tentar pensar sua relação com a noite, com o ódio e a cidade. Escrita no fôlego de um único parágrafo, *Abama* é um bloco de múltiplas tessituras. A empreitada de Zacarias, nome do protagonista, funciona como um estribilho para as diferentes histórias e impressões que vão se agregando à narrativa. O que é esse demônio particular, e o porquê da personagem buscá-lo com tamanha avidez é algo que não se esclarece nem mesmo com a aurora vista da janela, imagem que conclui o texto. Tudo se passa no entreato noturno entre um dia e outro.

Zacarias desce a ladeira de encontro à noite ao mesmo tempo em que o sol se esvai por detrás dos morros. Como Orfeu descendo à escuridão dos infernos em busca de Berenice, com a diferença de que a busca de Zacarias é feita sob a marca do ódio, que será o guia até a aparição do demônio Abama. Em cada encontro e por cada passagem pelas ruas noturnas da cidade o protagonista encontra-se, não com seres e coisas, mas com uma sensação diabólica que os superpõe. As atitudes mais mundanas, como o chamado sexual de uma prostituta, podem despertar o que ele almeja, mesmo que por instantes, para em seguida se desvanecer. Até as últimas páginas é sempre o ódio dos outros que aparece, Zacarias é atraído por essa energia inconstante e desgarrada, sempre nos pequenos acontecimentos, “alçando-se como que por capilaridade aos gestos mais comuns, aos tiques, aos hábitos”<sup>75</sup>. Duas passagens são exemplares de como ocorre essa relação, embora a reflexão sobre o ódio estenda-se por toda a novela. A primeira passagem narra o encontro com uma

---

75 Idem, p. 416.

criança. Todo o acontecimento se dá de modo muito prosaico, Zacarias deixa-se levar pela noite e acaba passando, ao acaso, pela festa de aniversário desse menino:

Dos olhos vinha um rugido de ódio, tão elementar, tão desvinculado de quaisquer afrontas, um bloco de ódio, puro, imaterial, carga sem compromissos nem antecedentes, um ódio difícil de encontrar em um adulto. Na saída verificaria que o saldo disso tudo fora esse ódio, e isso o reconciliaria com alguma coisa.<sup>76</sup>

Assim como Rawet busca despojar-se de todo pressuposto metafísico para criar suas reflexões sobre a alienação e a consciência, “olhar o mundo com ingenuidade, só as crianças e os idiotas conseguem”<sup>77</sup>, Zacarias atende aos menores chamados da noite para alcançar seu objetivo, sem prejudicar o que lhe será útil ou descartável, mas ao contrário, muitas vezes o que para a sociedade seria visto como inútil, para ele funciona como um tônico fortificante. Não é a primeira vez que a imagem da criança aparece associada ao ódio na obra do autor, “da infância mesmo, infância infância, o que recuperar? Que valor tem a coragem de uma afirmativa na qual transborda um ódio irrecuperável e só muito depois tornado consciente?”<sup>78</sup>. Mesmo correndo o risco da ambivalência podemos afirmar que para Rawet, aqueles que sentem um ódio mais intenso estão mais próximos de uma realidade desalienada e tornam as palavras mais próximas do mundo concreto, o que nos leva ao segundo exemplo de uma teoria do ódio na novela *Abama*.

Ao sair do abafado ambiente familiar da festinha de aniversário, Zacarias depara-se com uma cena que, para nós, descreve da forma mais direta o sentido do ódio para a compreensão corpo, consciência e linguagem, na obra de Samuel Rawet. Na frente do boteco para onde se dirige Zacarias, um tipo franzino solta um palavão após ser açoitado na cara por um homem robusto, estatelado no chão põe-se a espernear, quando o outro ainda o empurra para dentro.

De repente o miúdo soltou com a voz ainda fina, mas igual, sem ambiguidades, tudo o que provavelmente vinha represado há muito tempo, e vinha com tanta energia que o outro não moveu um dedo (...). Nos olhos havia ódio. Ódio como nos olhos da criança ainda há pouco, mas acrescentado. Elementar também, mas de outro extremo, desvinculado de afrontas, mas não afrontas conhecidas, e sim ultrapassadas, puro, como as águas do esgoto tratadas e filtradas, imaterial como a face de um santo após a flagelação, ódio trazendo a

---

76 Idem, p. 417.

77 Rawet, *Ensaio reunidos*, p. 55.

78 Rawet, *Contos e novelas reunidos*, p. 221.

nostalgia de outro ódio, elementar, desvinculado de afrontas, puro, imaterial, sem compromissos nem antecedentes, um ódio difícil de encontrar em um adulto. Pasto de ódios, o corpo franzino se agita e transpira a negação de tudo o que lhe foi negado. Marés de ódio, despeja espuma e detritos do acaso. Zodíaco de ódios, oferece em cada morada uma chaga, e em todas o mesmo ódio adaptado às circunstâncias (...). Montado no ódio, o animal híbrido de potro e corça se apruma. Atrelado ao ódio, o desequilíbrio do que participa de duas formas se mantém instável em novo equilíbrio, e dura apenas o que dura o ódio.<sup>79</sup>

A criança e o homossexual compartilham dessa mesma presença demoníaca que os perpassa. Em quase toda a obra de Rawet quando nos deparamos com o ódio, o vimos surgir como arma de resistência das minorias contra o riso debochado daqueles que desconhecem a derrota e a humilhação, mas uma arma maligna que distribui chagas, torna as moradas inabitáveis. O estilo, quando trata da criança, é simples, e vai se complexificando com novas imagens e delírios quando passa ao adulto, não porque haja alguma vantagem intrínseca do adulto em relação a criança, apenas o acontecimento circundante e o acúmulo de ódio através dos anos fazem com que no afeminado a torrente de afetos seja mais forte.

Do ponto de vista linguístico Rawet buscou várias alternativas de como lidar com a ambiguidade, a separação entre as palavras e as coisas, isso era a forma de atingir o miolo da língua, como demonstra Rosana Khol Bines em vários momentos de suas análises sobre a obra de Rawet<sup>80</sup>. Reatar um sentido concreto à literatura, mesmo que fosse necessário armar-se com os mais terríveis afetos noturnos, foi um dos riscos radicais que o autor escolheu correr, sentido transitório, ambulante, como a busca pelo demônio particular. Nessa passagem de *Abama*, vemos que a partir do ódio, a ambiguidade desaparece arrastada pela violência do palavrão como força linguística ativa. Todos que zombavam do pequeno franzino silenciam diante de seu ódio, pois seu corpo exerce uma atração expressiva que modifica o campo perceptivo das pessoas como um soco, a personagem realmente sofre uma metamorfose, tal como veremos no caso de Ahasverus. Na obra rawetiana, o ódio é a intensidade, a avidez necessária de atuação, para a conquista de si mesmo, um ataque à hipocrisia e às concessões sociais, ainda que seja um ódio “desvinculado”, o que demonstra a impessoalidade de sua potência; “puro”, vindo do mais escuro movimento da noite e das forças anti-naturais, fermentado na “negação da negação”, pois trata-se de uma força contra o represamento, transforma o civilizado em uma besta híbrida, ainda que dure “apenas o tempo do

---

79 Idem, p. 422-423.

80 Bines, “Escrita diaspórica (?) na obra de Samuel Rawet”, p. 544.

ódio”, o que mais acima chamávamos de vínculo transitório.

Quando o ódio arrefece e torna-se raiva — não apenas a personagem, mas também seus afetos sofrem uma transmutação — em seu arrefecimento toda a ambiguidade retorna, retornam também os risos. E seu feroz inimigo, antes hipnotizado pelo ódio, desperta e volta a espancar o miúdo com a mesma indiferença anterior.

Zacarias só se encontrará com Abama após vivenciar seu próprio ódio, o que acontece depois de recapitular sua vida e de vários conhecidos que acabaram completamente derrotados pelo mundo. Mas também isso não é suficiente, a memória e o passado precisam desvanecer num fluir incomunicável e radicalmente individual, não é possível partir das palavras<sup>81</sup>, mas partir da baixeza, lidar com a miséria já sem o medo frente à morte ou à vida, deitar fora as grandes formulações e deixar fluir todos os ódios, ter a coragem de se utilizar do que é talvez o mais desprezado, nossa ignorância, onde reside toda a possibilidade de ressignificação e criação de novas possibilidades, a coragem de juntar na noite sem subterfúgios, sem sono, a palavra e o ódio, capazes de uma pragmática anti-científica mas atuante no cerne do espírito humano.

Quando o ódio de Zacarias surge, a voz do narrador é tomada por ele, o texto começa a transitar entre a primeira e a terceira pessoa como se houvessem perspectivas que o narrador desconhecesse, ou, como escreve Alimir Aquino Corrêa sobre o tema, “o narrador toma a perspectiva da personagem e narra os fatos, como se as duas partes fossem como ângulos complementares”<sup>82</sup>. Essa variação continuará até o encontro final que, ironicamente, se dá no apartamento de Zacarias, longe das ruas. Abama surge já perto do amanhecer sob “a forma dupla do avesso da forma humana”<sup>83</sup>, mas essa é a forma concreta que apenas no final o protagonista teve necessidade de conhecer, pois a impressão que fica é que Abama é sua própria busca pela noite, imaterial. Talvez por isso ele se multiplique tantas vezes, ele é o que há de particularíssimo em cada grito noturno, em cada transformação que o dia não consegue aplacar.

Em seus ensaios Rawet escreve também sobre o ódio: “Se eu odeio alguém, e não amo *minha ideia* de que odeio alguém, eu me odeio, e não odeio *alguém*”<sup>84</sup>. Essas palavras nos interessam porque mostram o ódio em relação ao amor, o que não acontece em *Abama*. Se na novela vemos um bloco puro de sentimentos negativos usados como arma contra a própria negação das potências individuais, aqui o ódio surge, em ressonância com essa ideia, como uma potência apenas

---

81 Rawet, *Contos e novelas reunidos*, p. 436.

82 Corrêa, “Melancolia e finitude ou Ódio e compaixão em contos de Samuel Rawet”, p. 146.

83 Rawet, *Contos e novelas reunidos*, p. 447.

84 Rawet, *Ensaios reunidos*, p. 129.



para aquele que conseguir amar-se o suficiente para amar inclusive seu ódio. Em outro momento Rawet explica: “à necessidade de amar não aparece a necessidade de ódio como pólo oposto, mas sim como *menos amor*. Assim não haveria antinomias”<sup>85</sup>. Por essa afirmação, além de retirar os afetos de uma relação dialética, Rawet demonstra que seus blocos de puro ódio são frutos do desespero de quem se vê enclausurado, a asfíxia do andarilho que não pode continuar por seu caminho.

Muito do ódio que Rawet sentia pelo destino dos judeus parte desse princípio, ele via na errância, no que para os judeus fora considerado uma maldição divina, sua maior qualidade. Ele percebeu na criação do estado de Israel, e conseqüentemente de seu exército, um declínio por parte do povo judeu, pois se os perigos da errância levaram aos desastres da II Guerra Mundial, os perigos de sedentarizar-se sob a forma de Estado são ainda mais terríveis, o de fazer com os palestinos, mesmo que em graus diferentes, o que sofreram frente aos alemães:

Estou farto dessa chantagem de Estado de Israel, de tradição milenar, de esquizofrenia nacionalista, em que dependendo da hora o sujeito é *isso* ou *aquilo*. (...) Estou farto destes generais de batalhas que não são batalhas, porque o inimigo foi inutilizado antes do começo.<sup>86</sup>

Em suma, Rawet usou seu ódio como meio de luta contra a permanência, contra a imposição daqueles que desconhecem a dor da perda, (ou pior, daqueles que justificam a barbárie pela dor da perda), aqueles que não admitem o erro e que se garantem suspensos por verdades imbatíveis sobre o abismo e a incerteza do espírito humano. O ódio como atributo diabólico faz parte da noite que abarca os conflitos, erros e derrotas dos sobreviventes das ruas.

### **Sôbolos rios que vão**

O protagonista anônimo desse conto, referido pelo narrador como “o barbudo”, é a expressão mais radical do nômade urbano na obra de Samuel Rawet, pois é o que mais pragmaticamente interage no âmbito social, interferindo de modo direto no cotidiano das pessoas. Ligado apenas à consciência insana e por vezes diabólica de suas necessidades vitais, corpóreas, ele

---

85 Idem, p. 103.

86 Idem, p. 192.

atua “como um cão”<sup>87</sup>, ou pior que um cão, pois trazia “suas pupilas tensas” de “ódio e medo” , sentimentos que, no entanto, não o impedem de fluir uma inundação de alegria e vitalidade, ocupado apenas com “a simples condição de existir”(7S, p. 183). No entanto, apesar da impressão de certo naturalismo presente nas linhas iniciais do conto pelo uso da técnica de zoomorfismo para caracterizar a personagem, percebemos que o objetivo do autor é bem diverso, ele se utiliza de elementos do naturalismo, mas com um outro intuito, o protagonista funciona como um laboratório de experiências não muito científicas de uma teoria de valorações negativas como modo de atuação concreta na vida. Ou, para usar uma expressão do próprio Samuel Rawet, trata-se de “microoperações de consciência”<sup>88</sup>. Essas operações são a forma do indivíduo de lidar com os grandes desígnios sociais a partir de suas capacidades próprias, mais ou menos como as práticas urbanas de que fala Certeau.

Tal como em *Abama*, o barbudo luta contra a ambiguidade: “dava às palavras o significado exato, e suas ações eram coerentes com as palavras (...). E respondia com todo o corpo às perguntas que exigiam apenas palavras”. Desse modo, como um louco, ele vai atuando nas práticas da cidade, “a multidão é seu deserto” (7S, p. 184). Primeiro, ao conseguir um emprego de auxiliar de alfaiate, ao escutar do patrão que um cliente merecia ter o fecho-éclair na bunda, costura as calças tal como lhe é dito, o que causa a indignação completa por parte do empregador. Essas subversões ocorrem durante todo o conto, contaminando o cotidiano da população com sua loucura. Outro momento marcante é, quando detido por um policial, deixa-se seduzir, destituindo o guarda de sua posição de heterossexual mantenedor da ordem e envolvendo-o com desejos proibidos: “Um lampejo de ódio varreu os olhos do homem pela implícita humilhação no ato de se confessar” (7S, p. 187).

Há uma passagem importante nesse conto que reflete um pouco sobre a necessidade da errância como luta contra os valores hegemônicos da sociedade. Depois de se desvencilhar do policial, o barbudo entra num parque e ao inventar uma espécie de jogo com gravetos reflete sobre os grandes valores universais, sente como se eles o impedissem de sair daquele lugar. É preciso novamente ocupar-se e restaurar o movimento que “rompe o cerco da frase encantatória” (7S, p. 187-188), como se esses valores existissem de forma a esmagar todo e qualquer um que os desafiassem. Mas logo em frente escuta o som de um casal, percebe o paletó do homem deixado de

---

87 Rawet, *Contos e novelas reunidos*, p. 183 a 190. Como no primeiro capítulo, todas as citações dos contos serão dadas no interior do texto, com a sigla 7S (*Os sete sonhos*) seguida do número da página.

88 Rawet, *Ensaaios reunidos*, p. 130.

lado, rouba-lhe o dinheiro e foge. Queima algumas notas e com o resto contrata uma prostituta velha e desdentada.

O homem observa-lhe o corpo magro e anguloso, os seios murchos e pendentes, as coxas marcadas por fibras endurecidas, e renuncia a todos os seus modelos de perfeição e ideal ao deitar-se e apelar apenas para o funcionamento de um organismo desligado de suas ilusões (7S, p. 189)

Com essa relação, o protagonista consegue se desvencilhar da nostalgia dos “valores eternos” e expulsa de vez o cerco da frase encantatória, voltando-se plenamente para a realidade imediata de sua vida. Logo depois, ao retornar à cidade — a prostituta vivia no alto de uma colina —, do escuro surge um ladrão que o interpela. Arrependido de ter dado todo o dinheiro para a prostituta, nada lhe resta a não ser lutar, toma a faca de seu oponente e o mata. Cansado, ele volta para a cidade, o sono lhe vem: “E só antes de adormecer, já com as pálpebras quase juntas percebeu que ele era o sonho de um outro, de um outro homem talvez” (7S, p. 190).

Em *Os sete sonhos*, Rawet se utiliza de seu estilo híbrido para dar uma forma literária aos elementos da consciência onírica. Quando no fim do conto acima reparamos que tudo talvez não tenha passado do sonho de um outro, a primeira coisa que nos indagamos é: Quem seria ele? A resposta mais óbvia é de que se trata do próprio autor, mas de nada nos serviria seguir por esse caminho, o outro que sonha o mendigo barbudo de “Sôbolos rios que vão” é o horizonte da possibilidade imaginativa daqueles que interagem com as peripécias da personagem. Talvez esteja infinitamente distante, tanto do escritor quanto dos leitores, ligado ao que Rawet entendia por ignorância... Talvez esse outro seja uma espécie de dom que precisa ser conquistado e perdido, pois de nada nos adiantaria, também, pensar que trata-se do leitor que viria a completar o sentido da errância através da leitura, se esse sentido não se der no esquecimento de si mesmo, ou numa semelhança apenas possível nos sonhos.

Por mais marginal que seja a personagem — louco, subversivo, ladrão, assassino; defeitos constantemente reprimidos na sociedade — sendo um sonho, torna-se uma possibilidade em aberto, para qualquer um. Na ligeireza da forma conto, pode vir a ser contestado por críticos mais severos, porém deixa gravada a marca da vadiagem, sem subterfúgios românticos, em nossa literatura.

Quanto ao que falávamos antes sobre a noite, embora a história se passe majoritariamente de dia (eram quatro horas da tarde quando o mulambo depara-se com o casal brincando no parque), a

personagem funciona como uma força noturna que invade o dia, realizando o movimento contrário ao dos que se esforçam por manter a ordem das coisas. Com efeito, talvez o protagonista seja o sonho, ou o pesadelo, dos outros personagens que cruzam seu caminho, o alfaiate que sempre sonhou em costurar calças invertidas para alguns de seus clientes, o policial que apenas nos sonhos consegue despir a farda do homem vigilante da lei e experienciar sem neuroses sua homossexualidade, ou ainda a prostituta velha que, sem ter de onde tirar seu sustento, sonha encontrar alguém que novamente lhe pague por uma noite na cama...

Tal leitura nos aproximaria da novela *Abama*, o barbudo torna-se uma intensidade que perpassa as pessoas independente do esforço de manterem suas funcionalidades sociais, como um *Daimon* grego, (o demônio particular por quem Zacarias busca com tanto afínco). Tanto Abama quanto o barbudo são forças de ódio contrárias ao que as pessoas fazem com o mundo. Não é o ódio social daqueles que são excluídos e desejariam lutar por inclusão, eles não odeiam a sociedade porque são pobres ou não tiveram oportunidades na vida, trata-se aqui, ao contrário, de excluídos que almejam cada vez mais a exclusão. Não queremos sugerir com isso que as lutas das minorias carecem de sentido, longe disso, apenas que nesse caso específico, a luta se dá em outro âmbito. Trata-se de seres noturnos combatendo a civilidade do dia, essa luta perpassa a obra inteira de Rawet, em busca de uma solidão real, de uma morte real, mas também perpassa seus personagens e leitores, é o ódio gerado no peito de cada um que teme seus delírios mais simples, que se tornam cada vez mais sedentários, é a força da vida lutando contra o que a nega, diria Nietzsche. Em muitos momentos Rawet deixa claro que quaisquer sentimentos podem ser usados como meio de resistência, desde que restaure o movimento e impulsione o ser para o caminhar.

A diferença entre os sobreviventes de guerra e os sobreviventes das ruas, parece-nos ser uma questão de escolha. No primeiro capítulo vimos personagens submersos em desafios e marcas que os ultrapassaram sem que pudessem fazer nada para impedir, foram arrastados, são vítimas, não tiveram escolha, seu desafio é o que fazer a partir dessa situação dada, como deslocar seu silêncio em busca de alternativas. Já os sobreviventes das ruas são personagens mais ativos, estão melhor ambientados no espaço urbano brasileiro, mesmo que sejam surpreendidos a todo o momento e também arrastados por forças desconhecidas. Através do ódio à sociedade, realizam suas buscas, ainda se trata de seres solitários, mas com alternativas mais amplas de resistência. Rawet se orgulhava de ter concebido uma imagem do vagabundo, pois percebeu que por este poderia romper com as ambiguidades e chegar a um sentido mais concreto em suas buscas por um fazer literário.

Mais tarde surgiu uma figura que me absorveu e que me absorve ainda agora, como assunto. Na época em que isso ocorreu, não sabia que tinha tal dimensão, numa literatura mais geral. É a figura do vagabundo, no bom sentido da palavra.<sup>89</sup>

Alguns dos elementos mais importantes do pensamento rawetiano estão ligados à figura desse vagabundo, todas as respostas dadas ao problema linguístico e ao sentimento de eterno deslocado perpassam a personagem, pois, em sua rispidez para com o mundo dos homens, ele rompe as últimas mediações, com uma torrente de palavras desconexas, uma descarga implacável que não permite entendimento algum, ligação alguma entre as palavras, apenas o ódio, sem ambiguidades, forcejando no que há de noturno e violento em cada um de nós<sup>90</sup>, essa é sua meta literária. Como a oração da personagem de “A prece”, uma oração negra, que já não busca obter qualquer coisa de Deus, mas apenas expressar, seja lá como for, a revolta e o sem sentido da vida. Nesse caso os sobreviventes das ruas apropriam-se do absurdo e da angústia e os fazem brotar — intempestivos — como arma de libertação, “um rumorejar que nada signifique para que acalme”<sup>91</sup>. Sentimos a força irônica das ruas e das noites no desenrolar dessas narrativas incômodas, escritas para ferir, como se, de algum modo, o destino da humanidade sobre a terra fizesse possível uma espécie de vida nascida da escuridão e que lutasse por ela.

Talvez Rosana Khol Bines esteja certa em afirmar que Rawet pagou um preço muito alto por tudo isso, apartado e louco, morrendo solitariamente em sua casa em Sobradinho<sup>92</sup>, contudo jamais poderemos julgar a intensidade dos voos que a criação proporciona, mesmo que dure apenas o tempo da escrita.

---

89 Conde, [Entrevista], “A necessidade de escrever contos”, p. 244.

90 Rawet, *Contos e novelas reunidos*, p. 224.

91 Idem, p. 225.

92 Bines, “Escrita diaspórica (?) na obra de Samuel Rawet”, p. 546.

## **As metamorfoses híbridas**

*Toda a torrente de evocações sensoriais  
afloresce na repetição grotesca e os ódios,  
a estupidez e o sarcasmo, o corpo tenso  
delirando em híbridas metamorfoses.*

S. Rawet

Como epígrafe de “Crônicas de um vagabundo” Rawet optou por citar um trecho do romance de Lagerkvist, *A morte de Ahasverus*:

Diz-se que seu sofrimento e sua morte representam o maior acontecimento que o mundo conheceu, o mais significativo. Mas quantos sofrem sem que seu sofrimento tenha o menor valor.<sup>93</sup>

Que Rawet escolhesse relacionar a figura dos anônimos de qualquer lugar com a de Ahasverus, o judeu errante, já não nos surpreende. Ahasverus era para ele o vagabundo por excelência e também o mais antigo dos sobreviventes, para sempre condenado a viver, sem nunca fixar-se de novo, seja em sua antiga religião, seja num país ou numa identidade, sempre em trânsito. Mas qual seria o significado da morte de Ahasverus alçado ao maior acontecimento que o mundo já viu? E que relação há com todos os que sofrem diariamente sem o menor valor?

A “Crônica de um vagabundo” aponta incessantemente para esses anônimos, notívagos que surgem e desaparecem, como fantasmas, sem deixar qualquer rastro. A novela toca a percepção e os pensamentos dessas pessoas, é a luta do desprendimento, da libertação sempre a ser conquistada. Despojado de tudo, o homem anônimo, em perpétuo conflito, continua sua trajetória na densidade da noite. Seu ganho é relacionar-se com a morte já sem qualquer temor ou angústia, de tão próxima e real ela se apresenta: “se puser a morte como meta final, nada mais me amedronta”<sup>94</sup>.

A morte desse anônimo entre anônimos, sem qualquer valor visível para o mundo dos homens, é muito próxima do sentido que poderia ter a morte para o maldito, o condenado por Deus à errância eterna. Como no verso de Drummond: “E já não enfrentamos a morte, de sempre trazê-la conosco”<sup>95</sup>. Em Rawet o significado de tal acontecimento é a necessidade de resistência da

---

93 Lagerkvist cit. em Rawet, *Contos e novelas reunidos*, p. 211.

94 Rawet, *Contos e novelas reunidos*, p. 233.

95 Drummond, *Claro enigma*, p. 103.

“consciência como permanente criadora de realidades”<sup>96</sup>, que é, paradoxalmente, apenas alcançada tendo a morte como horizonte. Em contrapartida, a aceitação, por parte da sociedade, desses tipos desajustados nunca se dá sem que haja um projeto de torná-los mais civilizados.

Por exemplo, a personagem que pretende escrever a *Revolução dos Canjicas*, título inspirado em Machado de Assis<sup>97</sup>, fala, ao protagonista de “Crônica de um vagabundo”, sobre um tipo de ficção de fantasmas, de gente sem nome e sem passado perambulando como almas penadas pelo mundo e completa dizendo não entender como se pode dar valor a coisas dessa natureza, tão decadentes e irreais<sup>98</sup>, claramente referindo-se ao tipo de literatura em que estava engajado o próprio Rawet. Além disso, essa personagem faz de tudo a seu alcance para que seu interlocutor não seja arrastado para um tal fim, tenta arrumar-lhe um emprego e moradia. Essa passagem é exemplar para o tratamento que os homens dão aos errantes, aos seres das bordas, um misto de compassividade e repulsa, querendo exterminá-los, não através da morte direta, mas tornando-os iguais a si mesmos, fixando o nômade num único ponto. É ainda mais sintomático que tal atitude provenha de um escritor e crítico literário que, longe de entender sua arte como “uma cafetinagem de sua própria experiência, de seu próprio passado, de seus próprios sentimentos”<sup>99</sup>, como bem o entendia Rawet, pretende alinhar sua “História” a um levantamento preciso da realidade dos costumes socioeconômicos da época. Rawet não para de lutar contra esse tipo de carrasco e de morte subjetiva, muito mais eficaz e solapante que a morte real — para ele, horizonte criativo, motor que impulsiona o mundo ao mistério e à criação de novos valores.

O que se depreende da relação entre a dor e a morte de Ahasverus e a daqueles que passam por situação semelhante de errância está intimamente ligado às suas transformações. Já havíamos notado a ligação entre a metamorfose e o ódio; o ódio como catalizador de intensidades capaz de sobrepujar a ambiguidade, restituindo, desse modo, um sentido concreto, ainda que provisório, ao texto literário, mas também metamorfoseando o corpo daqueles que por ele são possuídos. Nesse capítulo será de grande importância pensarmos a relação — sempre ambígua — entre a metamorfose e a metáfora. Também uma reflexão sobre o corpo híbrido de Ahasverus será necessária para entendermos o deslocamento espaço temporal presente no título *Viagens de Ahasverus à terra alheia em busca de um passado que não existe porque é futuro e de um futuro*

---

96 Rawet, *Ensaios reunidos*, p. 70.

97 Cf. Assis, *O alienista*, in. *Obras completas*, p. 252.

98 Rawet, *Contos e novelas reunidos*, p. 236

99 Idem, p. 242.



que já passou porque sonhado. Tentaremos tratar essa novela, como propõe Berta Waldman<sup>100</sup>, como obra síntese do autor, não obstante todo o desprezo de Rawet por sistemas dialéticos. Isso porque consideramos as *Viagens de Ahasverus* uma encruzilhada temática e estilística na qual se entrelaçam sua obra literária e ensaística, além de ser, junto com “Devaneios de um solitário aprendiz da ironia” e o pequeno livro *Angústia e conhecimento*, sua peça mais biográfica, levando em conta que para Samuel Rawet escrever era uma forma de “manifestação do meu corpo, aqui e agora no mundo”<sup>101</sup>. Com efeito, poderemos vislumbrar melhor o sentido que Rawet dava aos limites da consciência como permanente criadora de realidades e sua inevitável relação com a errância e a morte. Mas, antes, um preâmbulo sobre a lenda e as ressonâncias literárias do judeu errante.

### **Ahasverus na tradição cristã e literária**

Existem vários escritos que narram as razões para a maldição de Ahasverus, além de uma muito antiga tradição oral herdada pelo folclore brasileiro das lendas europeias. As mais conhecidas contam que na sexta-feira da paixão, enquanto Jesus de Nazaré carregava a cruz em seus ombros, era fustigado incansavelmente por um judeu que por isso, como penitência, fora condenado a vagar pela terra até o fim dos tempos em peregrinação e à espera do Julgamento Final. O nome desse judeu, Ahasverus. Diz-se ainda, por outras fontes, tratar-se de um sapateiro da cidade de Jerusalém que escarnecia de todos os criminosos que passavam carregando cruces em frente a sua loja, até que, Jesus, passando, pediu-lhe um pouco d'água, recebendo o escárnio como resposta e daí o motivo da maldição. É desnecessário notar o quanto de antissemitismo está ligado a essas narrativas, são como uma transfiguração das lendas já existentes entre os judeus sobre a maldição do exílio, descrita entre tantas outras histórias na figura de Caim, patriarca condenado a errar para sempre culpado pelo assassinato do irmão Abel.

Como nos conta Berta Waldman, os primeiros textos escritos sobre a lenda do judeu errante datam do século XIII ao XVI, tendo como fonte o *Novo testamento*, “circulando com variantes em crônicas, poemas, peças teatrais (...), na Itália, Espanha, França e Inglaterra”<sup>102</sup>. Dessa época existem relatos de viajantes e religiosos que afirmaram ter conhecido pessoalmente Ahasverus, o

---

100 Waldman, “Ahasverus: o judeu errante e a errância dos sentidos”, p. 516.

101 Issa, [entrevista], “Os sete sonhos”, p. 209.

102 Waldman, “Ahasverus: o judeu errante e a errância dos sentidos”, p. 516.

que rendeu ainda mais notoriedade ao tema. Já no século XIX muitos escritores, filósofos e artistas tiveram trabalhos inspirados nessa lenda. Entre eles está a ilustração de Gustave Doré, que se tornou famosa por seu estilo sombrio: o velho judeu andando sob forte tempestade, apoiado em seu cajado enquanto Cristo sofre pregado à cruz.

No Brasil não poucos escritores dedicaram-se a retratar em contos e poemas a figura do judeu errante. Os mais conhecidos são o poema de Castro Alves, “Ahasverus e o gênio”<sup>103</sup> que compara a errância do “miseró Judeu” com a incompreensão de que sofrem os gênios; o texto de Euclides da Cunha, que funde Ahasverus e Judas Iscariotes num mesmo personagem, o que é também comum à tradição popular; o belo soneto de Vinícius de Moraes: “Ei de seguir eternamente a estrada / Que a tanto tempo venho já seguindo”<sup>104</sup>; o conto de Machado de Assis intitulado “Viver!”<sup>105</sup>, em que o autor narra o encontro de Ahasverus com o titã Prometeu no fim dos tempos, o primeiro completamente desiludido com a vida e ansiando pela morte que está prestes a chegar, enquanto o outro tenta insuflar o grande valor da humanidade ainda que seja inevitável seu fim. Isso sem contar com os vários textos da literatura de cordel que trazem o judeu errante como personagem central. Um dos mais focados no tema é o romance em versos, de 40 páginas, de Severino Borges, *O judeu errante* que foi objeto de estudo de Jerusa Pires Ferreira, Para ela, ao tratar do tema, o poeta popular brasileiro liga

o judeu errante ao Anti-Cristo e trata-se de fazê-lo maldito, a qualquer custo. Não contam o aspecto filosófico da lenda, a errância, a travessia, a condenação pela rebeldia. Aqui, em cena, a partir de matrizes textuais concretas, o judeu que avilta Cristo, discurso de que se aproveita a prática religiosa cristã. Este é um ponto muito interessante de se acompanhar. Porque a atitude do poeta popular, ao situar-se sobre determinados personagens que ele deveria acusar e cobrir de opróbrio é sempre a de estabelecer uma ambigüidade fundamental

<sup>106</sup>

Importante ressaltar que, embora Ahasverus seja completamente despido de seu caráter mágico ou filosófico e seja escarnecido pelo poeta popular como um maldito e merecedor de seu castigo, há em comum com o texto rawetiano a presença de certa ambigüidade, pressuposto temático para o surgimento da metamorfose híbrida.

---

103 Cf. Alves, *Poesias Completas*, p. 17-18.

104 Moraes, *Poesia completa e prosa*, p. 191-192.

105 Cf. Assis, *Obra completa*, p. 563.

106 Ferreira, *Revista olhar*, n.3, p. 4.

A partir desse quadro histórico poderíamos inferir que ao decidir escrever uma novela sobre a lenda do judeu errante, Rawet estaria necessariamente inserindo-se dentro dessa vasta tradição, o que não deixa de ser, até certo ponto, verdade. Porém, ao escrever sua novela, Rawet desconstrói tudo. Já desvinculado do judaísmo, esse caminhante do mundo apropria-se da lenda cristã com uma força que vem de fora e a golpeia, criando assim uma nova perspectiva para a personagem, não mais cristã e também não completamente judaica, mas rawetiana, como era o seu jeito de produzir literatura. Nem mesmo o motivo do vagar eterno atribuído ao judeu errante é mencionado, sua relação com Jesus ou o nazareno é uma das poucas alegrias que lhe ajudam a suportar a imortalidade. Quanto à sua origem “Ahasverus não sabia quem era, de onde vinha, nem mesmo se havia nascido”<sup>107</sup>.

O judeu errante é múltiplo e em meio a tantas metamorfoses ele é inclusive, e talvez principalmente, o itinerário intelectual que marca a vida de Rawet. Muitas de suas influências literárias e filosóficas encontram-se nos caminhos de Ahasverus, de forma direta, como metamorfose; ou indireta, como pensamentos ou encontros fortuitos, como veremos a seguir. Mas agora discutiremos como se dá a relação entre metáfora e metamorfose nas *Viagens de Ahasverus*.

### **Metáfora e metamorfose**

Em que medida Ahasverus permite-se passar por suas metamorfoses e também o quanto ele é capaz de passar sem elas, é um dos pontos centrais da narrativa. Em outros momentos da obra rawetiana, as personagens não têm escolha, tomadas pelo ódio, a metamorfose física e espiritual acontece como consequência instantânea. O que há de comum entre essas personagens e Ahasverus é que suas transformações nunca se dão por completo, num sentido totalizante, por isso o elemento híbrido, como no conto “Kelevim” de *Os sete sonhos*: “um corpo maior que sua pele, com a dimensão da energia que banhava músculos e articulações”<sup>108</sup>. A metamorfose faz com que o corpo não caiba em si mesmo e o deforma energeticamente, como se as imagens guardassem uma ambiguidade de formas que influísse no sentido concreto almejado pelo escritor.

Em suas entrevistas Rawet sempre deixou claro que a literatura, para ele, mais do que um ato de criar significações, constituía-se na experiência de descoberta do corpo, no aqui e agora da

---

107 Rawet, *Contos e novelas reunidos*, p. 454.

108 Rawet, *Contos e novelas reunidos*, p. 207.

vida e de suas conexões com o mundo. Para ele, como leitor atento de Spinoza<sup>109</sup>, as potências do corpo e do pensamento equivalem-se, quando separadas é que surge algo tão vazio quanto a erudição inerte, apartada de sua capacidade de agir, o que é afinal o que tanto o incomodou nos intelectuais de sua época. Em todos os momentos de sua obra que perscrutamos, se fosse nosso objetivo buscar alguma constante, certamente teríamos que nos deter na atenção voltada ao corpo, não simplesmente ao corpo, mas ao corpo desajustado, híbrido, em conflito, tanto em relação aos imigrantes e aos nômades urbanos, quanto em relação a Ahasverus.

A diferença entre as metamorfoses de Ahasverus e a dos notívagos é o gatilho de ativação. Não é preciso, no primeiro, que haja o ódio, elemento necessário aos segundos. Ódio esse geralmente voltado à uma sociedade e a um Deus que perderam o sentido de seu próprio valor e nem ao menos apercebem-se disso. Ahasverus também não retira suas potências necessariamente dos espaços noturnos e de atitudes subversivas como os notívagos, pelo contrário, busca inclusive, em certo momento, não desafiar o criador que o destinou à imortalidade, como vemos no início da novela, quando se dá a quase transformação em Vicente, o corvo, do conto homônimo do escritor português Miguel Torga<sup>110</sup>.

Nesse conto vemos uma releitura do episódio da Arca de Noé; no *Pentateuco* uma pomba, depois de quarenta dias e quarenta noites, é mandada em busca de terra seca e em seu sucesso torna-se o símbolo da perseverança e retidão frente aos desígnios divinos. No texto de Torga, Vicente, revoltado com as atitudes do criador em punir todas as formas de vida por causa dos vícios humanos, abandona a arca e resolve viver por sua conta e risco, é ele que encontra a terra firme, enquanto todos os outros animais ficam imaginando qual seria o castigo de Deus para com a revolta e desobediência do pássaro. No fim, Deus o perdoa e tudo acaba bem, mas o corvo torna-se símbolo da autossuficiência em relação às leis divinas.

Na novela de Rawet, Ahasverus reluta em transforma-se em Vicente. Já na metade da transformação, quando em vez de pés sentia crescer-lhe as garras de corvo, a personagem aterroriza-se:

eu não quero ser o corvo de Torga, eu não posso ser o corvo de Torga, isso vai contra tudo aquilo que aprendi, contra tudo que me ensinaram como certo, eu não posso ser o corvo de Torga. Na fração de segundo chegou

---

109 No prefácio ao *Angústia e conhecimento* intitulado “As utopias do judeu Buber”, Rawet fala sobre a superioridade deste e de Spinoza em comparação com o pensamento marxista e psicanalítico que pecaram em institucionalizar-se, o que os levou ao fracasso de uma “ciência grosseira”. In. Rawet, *Ensaio reunidos*, p. 142.

110 Cf. Torga, *Bichos*, p. 127.

quase a sentir o prenúncio de lágrimas num olho que já não era seu, nem ainda o de Vicente, e nesse olho ainda não olho, ou já não olho, vazio de olho para olho, nesse intervalo tremeu tanto que esteve à beira de ser apenas tremor, mas nesse intervalo lembrou-se de seu nome, e reconquistou seu corpo<sup>111</sup>.

Essa passagem é importante por uma série de motivos. Para nós, principalmente, porque restitui a ambiguidade que havia sido resolvida com o ódio, em certos momentos da novela *Abama* e do livro de contos *Os sete sonhos*, ambiguidade que também não se resolve na série de livros de ensaios filosóficos, posteriores a *Viagens de Ahasverus*. Ambiguidade corporal, pois ligada ao corpo híbrido, existente também nos nômades urbanos, com a diferença de que, em *Abama*, o corpo ambíguo quer, através do ato de violência e da palavra ríspida, marcar, ferir o mundo e seus habitantes com um corte profundo e real. Pode-se dizer que o nômade rejeita, por um instante a abertura ontológica dos sentidos em prol de uma atuação concreta que se sabe evanescente, é o que dizíamos no segundo capítulo sobre ter que perder a consciência, completamente, para reconquistá-la, já sem a alienação; perde-se a ambiguidade em prol do ódio que lhes tratá a metamorfose. Ahasverus, por outro lado, é a ambiguidade radical, quando se detêm contra o que há de ambíguo em seu ser, não é um ato político de resistência, mas uma vergonha latente das tranformações de seu corpo. A recusa e consequente paralisação traz à tona um novo “tipo” à prosa rawetiana, aquele que sofre as metamorfoses híbridas ligadas à metáfora do olhar.

Para Leonardo Tonus a metáfora do olhar é responsável, na novela, por desconstruir as oposições e dualismos, revelando o vazio que está por trás desses termos. Desse modo o hibridismo desligar-se-ia dos valores metafísicos eternos que emperram uma relação horizontal de Ahasverus com suas transformações:

o olho não somente é uma metáfora da passagem. Ele materializa, igualmente, o espaço frontalício que faz coincidir as oposições numa relação de ausência. Ao definirem concomitantemente enquanto o Mesmo e o Outro, e nenhum dos dois ao mesmo tempo, os processos de desdobramento e de duplicação instaurados pelo elemento ocular despertam na personagem um sentimento de angústia ocasionado pela consciência do vazio de sua existência<sup>112</sup>.

O problema da leitura de Tonus é entender o processo energético que se apodera do corpo de

---

111 Rawet, *Contos e novelas reunidos*, p. 454.

112 Tonus, “Hibridações rawetianas”, p. 124.

Ahasverus, como um sentimento de angústia provindo do vazio. O que resulta da sensação de vazio não é a angústia, mas um tremor tão veloz ou intenso que a personagem chega à beira de ser apenas tremor, preenchendo esse vazio; como a energia que torna o corpo maior que a pele. Trata-se de forças que o seduzem para ir contra tudo aquilo que aprendeu, contra o que lhe ensinaram como certo. Portanto, mais ligada à ignorância e à idiotice, como as entendia Rawet, um temor frente ao desconhecido de suas próprias capacidades. O que se comprova algumas linhas depois quando, numa reflexão sobre o filósofo dinamarquês Soren Kierkegaard, Ahasverus surpreende-se “ao descobrir que davam tanta importância a um sentimento que de tão familiar lhe era agradável: a angústia”<sup>113</sup>. O problema é que, nesse momento da narrativa, Ahasverus não consegue equilibrar-se entre as potências do corpo e do pensamento, refugia-se em um nome em busca de uma identidade que lhe é impossível e que nem ao menos lhe dá a certeza de ser quem é, a conquista de seu nome só será possível quando suas metamorfoses não forem mais problema, quando aceitar vivê-las em toda a sua plenitude. Nesse momento a metamorfose é uma maldição como o é para todo aquele que luta por conservar-se, ainda que ao preço de seu próprio corpo e vitalidade. Trata-se de uma de suas facetas, a do Rabi Ahasverus, servo e temente às leis divinas, ainda que não haja mais Noé, arca ou Deus. Importante notar que, como esse episódio ocorre no início da novela, o judeu errante é desde o princípio caracterizado de forma a ser desvinculado de qualquer significação antisemita presente na perspectiva cristã da lenda. Vale dizer também que, apesar da preocupação em se tornar o corvo de Torga, Ahasverus “não sabe ler”<sup>114</sup>. Essa contradição se dá por causa do que falávamos antes acerca do itinerário intelectual rawetiano e se repetirá ainda em outras ocasiões, na leitura que a personagem faz de *O médico e o monstro*, por exemplo. Mesmo o que não é do conhecimento de Ahasverus pode afetá-lo, pois o narrador mantém com este uma relação híbrida de simbiose, afinal uma das metamorfoses do judeu errante é o próprio Samuel Rawet escrevendo as *Viagens de Ahasverus*.

Nas primeiras páginas da narrativa, o que fica mais evidente é a dificuldade do judeu errante em assumir suas transformações, pois um cansaço frente a eternidade embaça sua consciência de ser enquanto Ahasverus e de ser enquanto outra coisa, “um olho dentro do olho espreitando e espreitando”<sup>115</sup>. Se por um lado suas relações oculares destituem as velhas oposições sintáticas, por outro, o olhar funciona como um censor que filtra, moralmente, as metamorfoses da personagem,

---

113 Rawet, *Contos e novelas reunidos*, p. 455.

114 Idem, p. 454

115 Idem, p. 453.

eis mais uma das características da metáfora do olho. Sobre esse tema, ainda escreve Leonardo Tonus:

Ahasverus possui um olho interno que mediatiza as imagens percebidas pelo órgão externo. O olho interno de Ahasverus controla e interpreta a percepção da personagem instaurando entre os dois órgãos uma relação de dominação / submissão. Seu olho externo se encontra sob a tutela de seu duplo que, por sua vez, vigia as metamorfoses da personagem<sup>116</sup>.

Sem conseguir libertar suas metamorfoses desse olhar censor, atributo próprio de um Deus que amaldiçoa, Ahasverus só pode sentir-se cansado frente a suas possibilidades, como Gregor Samsa, personagem da novela de Franz Kafka, que ao ser metamorfoseado num grande inseto, continua sendo alvo de outras transformações, agora morais e familiares, o que lhe vai esgotando pouco a pouco o sopro de vida até transformá-lo numa massa inerte e morta, com a diferença de que o judeu errante nunca terá o alívio final, a liberdade de padecer. Apenas superando o cansaço da metáfora do olhar, Ahasverus conseguirá relacionar-se com sua essência transformadora, isso com a ressalva que nos coloca Blanchot sobre o tema: esse é um “movimento certamente misterioso e difícil, já que é a passagem da metáfora à metamorfose”<sup>117</sup>. Tal passagem está ligada à maior ou menor capacidade de afirmar a vida e o mundo e deve ser realizada para que a personagem seja capaz de desligar-se de seu olho censor, que é a pior maneira de atingir o que almeja — a responsabilidade por seus atos.

A mudança de perspectiva da personagem se dá a partir das reflexões sobre um encontro que teve, mas sem saber quanto tempo antes, com um nazareno, num monte de oliveiras e, fato importante, nem chegara a saber o nome de seu interlocutor, o que contrasta com a necessidade de sempre lembrar de seu próprio nome. A narrativa desenrola-se paralelamente entre as lembranças de gargalhadas, histórias contadas sobre lírios e milagres e a viagem que Ahasverus realiza pela estrada Belém-Brasília — a mesma viagem que fez Samuel Rawet na década de sessenta. As duas existências vão cada vez mais convergindo-se, mas Ahasverus não é uma metáfora de Rawet, não é disso que se trata, Rawet sabia da necessidade de autonomia que as personagens devem ter. Ahasverus não pode ser uma metáfora de Samuel Rawet porque, ao contrário, é Samuel Rawet que se torna um personagem dentro da novela, uma das transformações de Ahasverus. Para usar uma

---

116 Tonus, “Hibridações rawetianas”, p. 121.

117 Blanchot, *A parte do fogo*, p. 171.

expressão deleuziana, trata-se antes de duas intensidades, dois devires, amalgamando-se, dançando no espaço literário, é uma questão de movimento e de caminhadas, apenas desse modo é que “literatura e vida são indissolúveis”<sup>118</sup>.

E é desse modo que ressurge o tema da ambiguidade. Se antes a ambiguidade era a expressão de escárnio daqueles que pouco se importam com o sentido dos conflitos, agora ela surge como mecanismo imanente das metamorfoses:

Ambiguidade de ressonâncias passadas e vindouras. Fragmentação de sentidos em grotesca e lírica composição de gritos e avidez de gestos. Horror. Palavras informuladas em quase esboços de mímicas em que o ódio se funde à sofreguidão do instante e o passado se torna absoluto, o futuro se torna absoluto, e o exato instante de outra metamorfose nada exige, nem mesmo metamorfose, apenas passagem, nem mesmo passagem, uma espera instantânea de ausência para si mesmo, um mergulho na irresponsabilidade total das coisas.<sup>119</sup>

Como proposto, ainda que com ressalvas, em *Alienação e realidade*, livro publicado no mesmo ano que as *Viagens de Ahasverus*, aqui vemos “o ambíguo como processo operatório”<sup>120</sup>. Ambíguo porque Rawet não conseguia decidir-se por uma consciência que se conhece relativizada ou por uma consciência que se absolutiza. Com efeito, os indivíduos tomam responsabilidade, não por seus atos passados, mas por sua ideia de ato passado, enquanto que o passado, e isso vale também em relação ao futuro, está absolutamente longínquo, sendo a consciência esse processo que traz a ambiguidade à tona tornando possível o presente, que é a forma da abertura.

A busca através de uma terra alheia torna palpável o passado apenas na ambiguidade do presente que o joga em direção ao futuro. E o futuro em sua relação com a avidez dos sonhos será modificado absolutamente quando vivido. Contudo é preciso dizer ainda que a temporalidade não-linear da novela torna dificultoso, ao leitor, deduzir os limites entre passado, presente e futuro, pois a narrativa em terceira pessoa vai sempre acompanhando a perspectiva do protagonista. Sendo imortal, Ahasverus é capaz de saltar em direção a um futuro bem remoto ou retornar ao tempo em que vivia na época de Cristo, mas para sua consciência desgarrada é sempre presente, ou seja, a consciência relativizada está sempre a um passo de ser engolida pela consciência absolutizada, mas

---

118 Conde, “A necessidade de escrever contos”, p. 249.

119 Rawet, *Contos e novelas reunidos*, p. 458.

120 Rawet, *Ensaio reunidos*, p. 65.



escapa por essa fresta que é a passagem, a evanescência de todos os tempos verbais.

Entre a necessidade de concentrar-se para não perder o próprio nome e uma consciência onírica do tempo, a impressão que fica é a de largos espaços abertos, ainda que a estrutura sintática do “poema sinfônico”, como referia-se Rawet a sua novela, seja um bloco textual de um único parágrafo. O ambíguo como processo operatório é a forma relativa de conquista da totalidade inacabada do presente a partir da consciência criadora de novas realidades:

Aprender a conquistar o presente, um presente dinâmico, sempre alterado pelo que vem depois e pela recordação do que veio antes, um presente soma dos instantes descontínuos, um presente lúcido em que sempre se reconquista a totalidade, com a morte não como barreira, fato a lamentar, mas o horizonte que justifica o *aqui e o agora*. Descer. Sair. A rua. Caminhar. Repetir no passo a mobilidade do todo<sup>121</sup>.

Com efeito, a ambiguidade restitui a inocência da metamorfose na consciência do instante, isso no caso específico de Ahasverus, e o ódio e o horror que tornavam concreto o sentido e a intensidade do texto literário no caso do nômade urbano, agora absolutizam o tempo em que a personagem não se encontra, mais absolutiza apenas a ideia que se tem do passado e do futuro, pois a gratuidade do devir está preservada no mergulho temporal de Ahasverus na irresponsabilidade total de todas as coisas. Essas contradições se dão, e Rawet sempre as reconheceu, por uma necessidade intrínseca em manter-se dentro do conflito — se as coisas se resolvem é preciso mudar de cifra ou de “palavra encantatória” que desloque a questão e a faça surgir sob um novo prisma. No caso de *Viagens de Ahasverus*, vemos a ambiguidade surgir em seu grau máximo de expressão, como vimos, nos capítulos anteriores, em relação ao silêncio e ao ódio.

A ambiguidade se identifica com o conflito, conflito como *situação* que perturba o *ser*; o conflito necessário pela presença *Eu-Tu-Ele*. Donde, paz dinâmica, e não estática. O *ser aspira* à realização finita numa visão de infinito.<sup>122</sup>

Ao mesmo tempo em que Rawet buscava concretizar a vida através da linguagem, saber o nome das árvores que via pelo caminho, por exemplo, ser capaz de dar um sentido real a literatura; ele valorizou, como poucos, a necessidade de manter-se no conflito que torna possível o *ser*

---

121 Rawet, *Contos e novelas reunidos*, p. 473.

122 Rawet, *Ensaio reunidos*, p. 66.

*enquanto caminho*, para isso foi necessária a ambiguidade como processo operatório, caminhar é caminhar ambigualmente, é estar em conflito, apenas assim uma paz dinâmica e não estática. Foi o próprio Rawet que disse ser um homem de crepúsculos, de transições. A ambiguidade está intimamente ligada ao que ele pensava acerca da problemática linguística, é certo que a cada obra ele daria uma resposta diferente ao problema. De modo que as metamorfoses livram-se do olhar censor, principalmente através da ambiguidade que restitui a irresponsabilidade das coisas, e isso inclui o corvo de Torga, deixando aos homens algo como o pensamento ético: “ser como natureza sob a forma de homem é ser *eticamente*, e ser homem sob a forma de natureza é ser *valor*”<sup>123</sup>.

Para Leonardo Tonus é através da conquista do nome “Ahasverus” que a personagem é capaz de prosseguir sua jornada, o que significa também, a conquista de sua humanidade, de suas capacidades éticas:

Ainda que não pronunciado, a lembrança do nome faz com que Ahasverus possa prosseguir a sua aventura até o dia em que se sentindo seguro de si, venha a assumir a sua natureza plural, condição *sine qua non* para atingir a sua unidade. Em *Viagens de Ahasverus* a questão da hibridação é um pretexto acerca de uma reflexão sobre a questão da totalidade a partir da abolição da perspectiva antinômica do duplo<sup>124</sup>.

Para o crítico, a busca pelo nome é um dos principais elementos do texto e expressa as relações de exílio, no qual o nome torna-se o paradigma identitário daqueles destinados à errância. O caso de Ahasverus é bastante peculiar visto não tratar-se de um sujeito idêntico a si mesmo que erra pelo mundo e sim uma individualidade múltipla que ora foi Spinoza ou a metade do corvo Vicente e amanhã pode ser qualquer outra coisa, sempre na tênue linha do perigo de perder-se para sempre na forma alheia do outro. A totalidade se faz e se perde na ambiguidade das metamorfoses, trata-se de uma totalidade inacabada, mas que em seu mergulho conflituoso, acaba com os dualismos universais para assumir a ética do corpo híbrido.

## **O corpo híbrido**

Ahasverus sempre pode recorrer à metamorfose quando acha necessário ou quando sua imaginação não é suficiente, mas quando a personagem é tomada por uma avalanche de

---

123 Rawet, *Contos e novelas reunidos*, p. 473.

124 Tonus, “Hibridações rawetianas”, p. 124.

transformações é que começamos a vislumbrar o que realmente pode seu corpo. O nome Ahasverus torna-se um espaço de formas ávidas de gozo. Como já demonstrado por Leonardo Tonus, livre de oposições metafísicas, os duplos podem trilhar seu caminho num devir que lhes é próprio. Metamorfoseado em íncubo e súcubo, Ahasverus exala um cheiro de esperma e enxofre e as duas partes copulando anseiam cada vez mais por gozo e assim vão se multiplicando, até toda a terra estar coberta com o cheiro de sexo. Como expressa Berta Waldman “num arco que abarca a hétero, a homo e a auto-sexualidade. Na contramão da angústia e dos questionamentos do espírito, as exigências do corpo gritam mais alto”<sup>125</sup>.

Tal hibridismo já nada tem a ver com um Deus paternalista que fosse responsável por ditar o certo e o errado, tanto que o narrador é incapaz de precisar se se tratavam de relações pró ou *contra natura*:

Depois prosseguiram as metamorfoses. Apropriou-se de cascos fendidos, cornos, cauda e garras; cavalgou ratazanas de cabeça leonina, patas de grifo, ventre formado e deformado pelo acúmulo de mil demônios corpusculares<sup>126</sup>.

Nesse estado corpóreo Ahasverus é, pode-se dizer, como o próprio demônio, uma Legião, pois trata-se de muitos. Suas metamorfoses ensinam-lhe a desaprender as lições dos tempos em que fora Rabi Ahasverus, “ser humilde, ser justo até o desespero”<sup>127</sup>, nas mãos de um mestre que lhe ensinou o charlatanismo da humildade e internalizou-lhe, não sem violência, o olho interno a julgar suas transformações. Porém nem toda a violência do mundo foi capaz de extirpar a sabedoria do corpo. Esse corpo imediato, ávido de mundo, numa explosão sexual que inexoravelmente choca-se com os costumes.

Para explicar essa relação erótica de Ahasverus com seus duplos, Leonardo Tonus retoma um dos pontos que já havíamos discutido no capítulo anterior do presente trabalho, a relação entre amor e ódio destituída de seu caráter opositivo.

Em vez de estabelecer uma relação antinômica entre esses dois sentimentos, Rawet prefere analisá-los a partir de uma eventual correlação que faz com que o amor e o ódio possam coexistir e se relacionarem a um mesmo

---

125 Waldman, “Ahasverus: o judeu errante e a errância dos sentidos”, p. 527.

126 Rawet, *Contos e novelas reunidos*, p. 463.

127 Idem, p. 464.

objeto: não somente é amado aquele que se opõe ao objeto odiado, mas é só pelo ódio que se conhece o verdadeiro amor<sup>128</sup>.

Em detrimento às categorias lógicas da razão, vemos surgir o desvario dos afetos apossando-se de Ahasverus. Contra a moral do olho censor, surge a ética do corpo que assume a responsabilidade por seu próprio prazer, antes de preocupar-se com a heterossexualidade imposta socialmente pelos costumes judaico-cristãos. É um judeu errante embriagado por forças do paganismo antigo, o mito de Abraxas, o hermafrodita sagrado em cópula consigo mesmo:

Sem renunciar à sua feminilidade, nem à sua masculinidade, quanto menos a sua natureza demoníaca ou divina, os hermafroditas rawetianos se apresentam como seres intermediários por excelência. Anjos e demônios, incluídos e excluídos, eles encarnam esse estado impalpável do entre-lugar da não pertença social que o autor durante toda a sua vida tentou definir<sup>129</sup>.

Tomado por essa paixão, Ahasverus se vê como Aschenbach à espera de Tadzio, o professor e seu pequeno amigo andrógono, do romance de Thomas Mann, *Morte em Veneza*. Depois torna-se um ator e uma atriz da mesma companhia de teatro em um jogo amoroso que envolve a sedução de terceiros durante uma turnê pela Península Ibérica, o que lhe confere um duplo gozo simultâneo. Essas são imagens fantásticas que possibilitam novos horizontes para os limites do corpo e da sexualidade.

Ahasverus não é apenas uma personagem literária, assim como não o são o demônio Abama ou o barbudo de “Sôbolos rios que vão”, essas personagens criam conexões reais com o mundo, trata-se de uma intensidade capaz de contagiar as pessoas, não apenas outras personagens do livro, mas também seus leitores, convidados a refletir sobre os limites impostos ao corpo dos indivíduos por nosso tempo e sociedade. Quais são as capacidades de qualquer um de sucumbir às metamorfoses que a vida apresenta? Por que limitar-se a uma sexualidade padronizada ou um núcleo familiar rígido, quando as potências do corpo e do pensamento clamam pela experimentação? Todas essas questões precisam ser vivenciadas para fazerem algum sentido, não se trata apenas de um delírio literário que ao fechar o livro desaparece para voltarmos a repetir os vícios neuróticos da vida moderna, mas, ao contrário, clamam pela necessidade de refletir sobre a

---

128 Tonus, “Hibridações rawetianas”, p. 125.

129 Idem, p.133.

hipocrisia que subjaz no âmago de nossas estruturas e costumes.

Outro ponto importante a ser notado é o salto de Ahasverus para o futuro, essa passagem é interessante para mostrar o trânsito de gêneros, não apenas sexual, mas também literário. Ao chegar ao futuro, o estilo da história também é deslocado, o leitor se vê, de repente, num conto de ficção científica, uma espécie de paródia do estilo de escritores como Isaac Azimov, a partir de termos como “hidrotecidos”, “csiologia”, uma substituta futurista da psicologia, “signos zodogaláxicos”:

Os prédios flutuavam sobre um verde sintético e as formas variadas obedeciam às últimas regras de urbanismo baseadas no criolium, nos neutralizadores odoríferos, nos uniformizadores de temperatura, e nos cálculos baseados na regularização da população<sup>130</sup>.

Em suma, trata-se de uma sociedade higienizada por sua tecnologia; os cheiros, os calores do corpo, tudo passa pelo controle tecnológico e político dos governantes e arquitetos, o que nos remete ainda as reflexões de Certeau sobre o tema. Por pouco Ahasverus não admira esse tempo, mas seus ajustes e reajustes intempestivos não lhe permitem apegar-se. Ao contrário, estar numa situação dessa qualidade faz com que ele se volte para o que era considerado mais primitivo, o corpo e suas questões éticas. Num lugar em que mesmo os pensamentos são fiscalizados (existe um órgão de inteligência denominado “Instituto de Segurança Individual”), um vagabundo errante não tem espaço. Pelo que se passava em sua cabeça, Ahasverus é preso e sentenciado à morte, o que evidencia mais uma paródia, mas que, no entanto, esconde uma terrível possibilidade cada vez mais concreta para os seres humanos; tornarmo-nos uma sociedade em que desapareçam todas as diferenças, em que todas as pessoas enquadrem-se nos mesmos padrões de comportamento sedentário, um lugar e um tempo onde não hajam mais vagabundos. Ahasverus dorme e conquista um subproduto paleoencefálico chamado sonho e sonhando morre, para ressurgir em tempos menos civilizados.

### **Revigorado e maldito continuou seu caminho à procura de Deus**

Uma das metamorfoses de Ahasverus é o filósofo holandês Baruch de Spinoza. Embora este não seja nomeado diretamente, o espaço ao redor faz com que identifiquemos a personagem como

---

130 Rawet, *Contos e novelas reunidos*, p. 468.

tal. Rawet já havia utilizado-se de técnica semelhante no conto “A morte de Empédocles”, que traz como personagens o filósofo alemão Karl Jaspers, o poeta Holderlin e o filósofo pré-socrático que dá título ao conto. À primeira vista não sabemos ao certo, sem um prévio conhecimento biográfico, que se trata de homens célebres, pois o objetivo do narrador é mostrá-los em seus momentos mais ordinários, como homens comuns que sofrem, amam, têm dúvidas — o mesmo se dá na caracterização da metamorfose de Ahasverus, uma técnica similar, também, a utilizada em *Contos do imigrante*, o narrador não se preocupa em dar a totalidade da situação, mas apenas sugeri-la. Spinoza sofria dos pulmões e era fabricante de lentes, o narrador utiliza-se desses elementos para caracterizá-lo:

E estirado num leito de Amsterdam, o quarto era pequeno, sobre a mesa algumas ferramentas para polir lentes, e junto à cama o xarope para os pulmões. Ahasverus reuniu todas as questões possíveis sobre a necessidade e a possibilidade da existência de um Deus, ou de um deus<sup>131</sup>.

Mais importante é o fato de que para chegar a questionar a existência de Deus, depois de tantos conflitos e dúvidas, Ahasverus o faça sobre a forma de Spinoza, o ateu. No século XVII, aos vinte e três anos o jovem filósofo fora excomungado da Sinagoga de Amsterdam sob acusação de heresia e de ir contra os preceitos do judaísmo. Na carta de excomunhão, coincidentemente escrita em português, lemos:

Maldito seja de dia e maldito seja de noite, maldito seja em seu deitar, maldito seja em seu levantar, maldito seja em seu sair, e maldito ele em seu entrar. Que não queira Adonai [Soberano Senhor] perdoá-lo, mas, antes, inflame-se o furor de Adonai e o seu rigor contra esse homem e lance contra ele todas as maldições escritas no livro desta Lei<sup>132</sup>.

Toda essa punição política e religiosa porque Spinoza acreditava que Deus não podia existir num plano diverso ao do mundo, mas ao contrário, se existe um Deus, ele é o próprio mundo e o infinito onde está contido. O que faria Deus ser, conseqüentemente, todo o mal, todas as imperfeições, os assassinos e toda a brutalidade e violência que existem. Ou seja, por Deus e por realidade Spinoza entendia a mesma coisa, em outras palavras, realidade e perfeição equivalem-se.

---

131 Idem, p. 471.

132 Os Senhores do Nahamad. In. Spinoza, *Ética*. Orelha da capa.

No entanto o que mais nos interessa aqui é o pensamento do filósofo holandês sobre o corpo. Em todos os séculos anteriores a ele, e posteriores também, foram poucos os que trataram com seriedade o corpo como matéria para uma investigação filosófica. “O que pode o corpo?”<sup>133</sup> pergunta-se Spinoza; tal questão apenas pode ser respondida satisfatoriamente através da experimentação, elo que liga sua filosofia ao pensamento rawetiano e também às errâncias de Ahasverus.

Quando Ahasverus pergunta-se pela existência de Deus, ele busca ainda os mecanismos de libertação da velha moral que influi contra suas metamorfoses:

O que esperava ele, afinal, de Deus? Um infinito sentimento de culpa, uma desculpa para fugir à própria responsabilidade dos atos que compunham seu cotidiano num universo que escapava à sua compreensão porque ele, ou qualquer outro, era apenas o que era, um ser dotado de consciência e responsabilidades de ser consciência, um criador permanente de realidades singularizadas em conflito com outras realidades singularizadas. Pensou no que pensaria um futuro pensador: se Deus está morto, tudo é permitido! Uma ova!<sup>134</sup>

Para Samuel Rawet a luta contra os valores antigos que emperram a mobilidade das pessoas e a criação de novos valores não significa o fim da ética, mas seu questionamento no conflito essencial da errância, por isso a escolha pela criação e pela mobilidade do corpo e do espírito, um Deus que seja pura imanência, que não precise definir leis para a consciência ou imputar valores exteriores ao corpo. O Deus alegre de Spinoza não morre com a morte do Deus judaico-cristão, ao contrário, é Pã redivivo como diria Fernando Pessoa. Com o fim de Deus não é o vazio que subjaz, a não ser o vazio das compensações de uma improvável pós-vida que convence a humanidade a viver o presente às expensas do futuro, escravizando-se numa inércia malsã que direciona as potências eróticas e libertárias do corpo para alimentar seus próprios vícios. A humanidade não precisa absolutizar-se como deus para reencontrar sua mobilidade, mas voltar-se para o que até agora permaneceu o mais desconhecido: o que pode o corpo?

E Ahasverus transforma-se em três homens: um mendigo, um entalhador e um vendedor de cocadas. O mendigo era negro e casto, o entalhador, mulato e mulherengo, o vendedor, branco e pederasta. O primeiro era mendigo por gosto, o segundo achava seu trabalho bobo e queria alçar-se a novas possibilidades, o terceiro gostava de sugerir as coisas e de perambular pela cidade. Davam-

---

133 Spinoza, *Ética*, p. 167.

134 Rawet, *Contos e novelas reunidos*, p. 471.

se bem, aceitavam-se e todo sábado se encontravam. Quando perguntados, em certo momento pela polícia, se tinham documentos — não tinham e eram analfabetos — ambos foram para a cadeia e compartilharam da mesma cela. Os três funcionam como uma alegoria das contradições ambíguas da personagem. Nesse ponto o fluxo de metamorfoses já atingiu sua plenitude e Ahasverus foi cão, árvore, riacho, pedra e foi Samuel Rawet com plenitude e escreveu *Viagens de Ahasverus à terra alheia em busca de um passado que não existe porque é futuro e de um futuro que já passou porque sonhado*:

E Ahasverus, farto de metamorfoses, realizou a mais dura, e mais penosa, a mais solene, a mais lúcida, a mais fácil, a mais serena. Metamorfoseou-se nele mesmo, AHASVERUS<sup>135</sup>.

O fim da novela é semelhante ao dos vagabundos de outros textos rawetianos, a busca por finalmente tornar-se quem se é, sem subterfúgios. Para Rawet não havia outro meio de se alcançar tal intenção que não fosse a literatura. Texto complexo, cheio de meandros para captar seu sentido, a leitura dessa novela é o maior desafio que Rawet propôs a seus leitores. Esse fato está ligado, certamente, ao desenraizamento da linguagem que vimos no primeiro capítulo. Para conseguir o radicalismo estilístico que comporte a dispersão e mobilidade da personagem todo o aparato linguístico é arrastado no fluxo.

Se antes dizíamos que esse é um trabalho síntese da obra rawetiana, embora ele não venha jamais alcançar a paz de uma unidade formal, é porque Ahasverus carrega ao mesmo tempo algo daquele velho judeu do conto “O profeta”, mas também poderia juntar-se à gama de personagens notívagos. Como o velho judeu, Ahasverus está deslocado tanto temporalmente como espacialmente, basta lembrarmos que todo o conto que narra a história do profeta cabe num simples abrir e fechar de olhos, tendo por causa esse tipo de narrativa não linear que tanto estranhamento causa aos leitores de Rawet. Mas também como o demônio Abama ele é um fluxo, um devir que apodera-se de certos acontecimentos literários e filosóficos para mostrar a necessidade da abertura a partir do conflito. Como o velho do livro inaugural de Rawet, ele não consegue abandonar a ideia de Deus, embora não seja mais capaz o suficiente para fazer certas concessões, ele é um imigrante, deslocado, mas conserva algo do fantástico e do diabólico presentes, na novela *Abama* ou em “Sôbolos rios que vão”. Não se trata simplesmente de um homem, mas de uma coletividade, não

---

135 Idem, p. 477.



apenas judaica, mas de todo aquele que, pelos motivos mais diversos, rompe com o projeto universal de civilização, obrigado ou por vontade própria. Todos os desajustados são um fragmento da faceta ou foram uma das metamorfoses de Ahasverus um dia.

O silêncio e o ódio tem funções muito próximas na escrita errante de Rawet, são motivos para continuar a caminhada, são ferramentas para que as personagens possam tornar-se aquilo que são. Desse mesmo modo funcionam as metamorfoses de Ahasverus, a diferença é que nesse último caso, a personagem tem como inimigo a si mesmo, o que faz de sua luta algo mais abstrato e também mais radical.

As principais questões e tipos psicológicos da obra rawetiana aqui estão expressados. Como diz Leonardo Tonus, o próprio texto sofre de um hermafroditismo que rompe os gêneros, não apenas sexuais, mas estilísticos, fundindo num mesmo cenário suas reflexões filosóficas, literárias e existenciais, tentando a todo custo dar sentido à vida e ao mundo e reconquistar a consciência como permanente criadora de realidades, para que a morte não seja apenas uma barreira, ou a promessa do que não foi possível, quer dizer, mais um mecanismo de mera alienação.

## **CONCLUSÃO**

Da produção literária brasileira que se realizou desde a segunda metade do século passado até nossos dias, um ponto digno de nota é a atenção voltada por alguns escritores a uma larga camada de perspectivas do povo simplesmente ignoradas quando não estereotipadas por nossa literatura. Claro que vários interesses concorrem nesse tipo de expressão. Uns compadecidos do silêncio em que vive o povo acham por bem representá-los dignamente em sua obra. Outros, afim de livrarem-se da má consciência que lhes abocanha a sanidade quando frente a frente à malfadada luta de classes, acham que passou do tempo de o povo conquistar seu lugar de direito nas letras nacionais. Há também os charlatões, sempre alertas a fazer de uma nova manifestação artística um meio para se alavancar as zonas de influência e interesses do poder constituído. Os exemplos são muitos e não raro embricam-se uns nos outros, porém o que mais chama atenção é quando esses escritores conseguem *deslocar* a perspectiva de sua escrita até o pensamento extremamente real e silencioso daqueles que encontram-se às margens do estado de direitos. Não para pagar uma dívida ou dormirem tranquilos em suas camas confortáveis, mas por que ali a literatura ainda não foi capaz de chegar. O pensamento desconhece suas periferias até conquistar a mobilidade necessária para ir além de si mesmo. Essa é uma das grandes capacidades da literatura, deslocar a língua esteticamente a lugares e pensamentos que, por mais reais que sejam, permanecem silenciados — a literatura retira sua potência desse silêncio e não do que é mais rentável para certas indústrias literárias. Esse é também o seu caráter marginal, é na periferia do pensamento, ali onde ele vislumbra seu fora que a literatura se faz possível. Escrever e ler a literatura desse modo cria uma nova possibilidade de atuação política, já não é possível se fechar em ideologias ou interesses partidários, pois essas obras necessitam de uma experimentação ética que necessariamente nos desloque de preceitos já estabelecidos e enraizados em nosso modo de ler a literatura.

Todas essas questões perturbaram muito Rawet, ao ponto de, no final da vida, o autor já não ser capaz de continuar, senão da maneira mais angustiada possível, a tratar desse assunto. Em sua última declaração pública, em ocasião do lançamento de seu último livro, *Que os mortos enterrem seus mortos*, Rawet desabafa:

Conheci a vida literária até a náusea e voltei à minha condição de leitor e autor solitário. Considero confuso, caótico e aviltante o panorama da atual literatura brasileira. E culpo os próprios escritores. Além de tudo, percebi, ingenuidade minha, a existência de uma máfia na área literária. Na imprensa, aviltaram os suplementos literários, quando não conseguiram eliminá-los. Uma verdadeira invasão de pseudocultura

dominou a área e o mercado. Pseudo-sociologismo, pseudo-economismo, pseudo-politicismo, dando a impressão de grandes autores e grandes correntes de pensamento. Que besteira! Confesso que diante de tal atordoamento, a gente para um pouco, embaçada, envergonhada com a própria ignorância, até o dia que descobre, ou intui, que tudo não passa de lixo.<sup>136</sup>

Não devemos, a partir dessas palavras ríspidas, crer que, por um lado, trate-se apenas de impropérios de um louco desequilibrado que perdeu a noção de bom senso — muitas vezes falta às pessoas, justamente, a capacidade de perder o bom senso. Por outro lado, muito do que disse e fez Rawet, nos rompantes do final de sua vida, contribui para horrorizar e distanciar ainda mais as pessoas de sua obra. É quase uma unanimidade ver sua morte como um dos fins mais lastimáveis entre os escritores da literatura brasileira. Particularmente, penso que o fim daqueles que tiveram coragem de arriscar, que acreditaram, principalmente, em si mesmos, em suas capacidades criativas nunca é completamente lastimável. Deixando à parte essas questões biográficas, a mágoa de Rawet pode ainda nos indicar alguns perigos, já bem institucionalizados em nossos dias, do que se passa nos sistemas literários, todos os jogos de poder que definem a priori o que é e o que não é uma boa literatura, intimamente ligado ao que é rentável, ao que é estudável ou não nas produções literárias.

### **As múltiplas faces do autor**

Tentamos, ao longo desse trabalho, demonstrar que existem várias literaturas dentro da obra de Samuel Rawet, para expressar as várias perspectivas que ele teve do povo e das terras que conheceu. Sempre que sentia a necessidade de trabalhar novos tipos de personagens, vimos surgir também a necessidade de renovar seu estilo. A escrita errante não é apenas aquela que se dedica a narrar histórias sobre viajantes ou qualquer outro tipo de ser em deslocamento. A personagem pode estar paralisada, enferma numa cama e mesmo assim estar num fluxo ininterrupto, caso, por exemplo, do moribundo de “Consciência do mundo” dos *Contos do imigrante*. Seus personagens sempre estão no limite, são seres das bordas, seus conflitos raramente são amenizados por algum fator.

A escrita errante não se desenvolve em fórmulas prontas, ela abre suas próprias trilhas, seus atalhos e distâncias, por isso é tão custoso encontrar discípulos para os escritores errantes, talvez o que possa ser, de fato, aprendido, enquanto lição, é a capacidade de experimentar a escrita, tencioná-la, rasgá-la, emudecê-la. Mas cada qual precisará encontrar seus próprios meios de como

---

<sup>136</sup> Rawet, *Samuel Rawet fortuna crítica em jornais e revistas*, p. 366.

fazê-lo. É o que mostramos no primeiro capítulo ao tratar da relação do escritor com a página em branco.

Eis a saída rawetiana, nunca ficar parado muito tempo no mesmo lugar, ir para as ruas, é lá que as coisas mudam mais brutalmente. É preciso conhecer o mundo, os diferentes tipos de pessoas, recuperar a incerteza e a potência de uma ingenuidade e ignorância infantil, como ele argumenta em seu ensaio filosófico “Consciência e valor”. Ninguém conhece seu próprio caminho ancorado em seus medos. Vários dos personagens aqui analisados tiraram sua força, e mesmo a saúde perturbada de sua magreza, a partir de uma ruptura com algo que lhes era importante, mas que tinha que ser perdido para que algo novo pudesse surgir.

Chega um ponto em que nada mais importa, momento de olhar adiante e partir, rumo a seu próprio caminho, a descoberta de seu próprio amor, de seu próprio ódio e a invenção de seus próprios costumes... Solitário caminho daqueles que precisam deixar para trás tudo o que até então fora amado em busca do que ainda não foi vivido, exigência cruel, de vida ou morte, mas necessária para aqueles que a experimentam.

Em Rawet podemos ver que a escrita está ligada ao autor como a espada ao guerreiro, seus principais meios de criação equivalem-se aos de uma guerra: a traição, a vingança, o ódio. Rawet orgulhava-se de ser um tipo concreto percebido em alguns judeus; o tipo que luta atirando pedras no gigante e que encontra as grandes aventuras da vida nessa espécie de perigo. Todavia foi também o poeta preocupado em construir, a seu modo, os valores que lhe eram essenciais:

a cordialidade, a lealdade, a capacidade de assumir a responsabilidade dos próprios atos, um certo respeito pelas regras do jogo cotidiano, e principalmente, a autêntica qualidade criadora, esteja ela onde estiver<sup>137</sup>.

Rawet foi um homem que além de ser e extrapolar suas múltiplas facetas, experimentou também a fragmentação e o dissolvimento de suas personalidades conflituosas, conheceu os altos picos da imaginação, mas também tornou-se alienado e solitário como poucos conseguiriam suportar. Sua grande contribuição foi atribuir, eticamente, aos que são taxados como derrotados, àqueles que sofrem grandes perdas, em terríveis conflitos, a capacidade de vislumbrar a vida como algo inacabado e os seres humanos como permanentes criadores de realidades.

---

137 Rawet, *Samuel Rawet fortuna crítica em jornais e revistas*, p. 336.

## A morte

Quanto ao tema da morte, uma das passagens mais pungentes é a já citada entrevista a Issa Farida. Rawet propõe uma visão panorâmica da morte. A cada cem anos a humanidade renova-se quase que completamente, somos seres frágeis, rumo ao desconhecido. Quantas pessoas nascidas no século XIX vivem ainda hoje? Pouquíssimas. Mas, se pensarmos por uma perspectiva histórica, não faz muito tempo, e ainda vivemos sob sua influência. Isso porque somos uma espécie com forte senso de coletividade, nos apegamos ao que nos é mais familiar em detrimento do estranho e incomum. O que Rawet questiona, e devemos dar a ele esse crédito, é o porquê de coisas tão frágeis quanto os conceitos de verdade ou eterno terem tanto peso nas decisões individuais de quem terá, de uma maneira ou de outra, uma existência tão passageira sobre a face da terra. Por que os seres humanos devem ser tão apegados, enraizados em tradições e costumes que os cerceiam, se no fim o que realmente conta é como nos sentimos frente a nossas próprias escolhas e caminhos? O que impede que os impulsos errantes e transformadores sejam mais decisivos que a covardia universal?

Em relação à humanidade Rawet diz:

Falta-lhe a consciência de sua insignificância no mundo (...). Falta-lhe a consciência da própria morte, para diante dela afirmar seus valores fundamentais, e afastar, repugnado, os valores *eternos* que lhe oferecem. O homem ainda não existe, ele está sempre no futuro. Daí a grandeza de seu presente. E a miséria.<sup>138</sup>

Estar sempre no futuro, quer dizer que nada está acabado definitivamente. Pode-se justificar o instinto gregário da humanidade como se pertencesse à nossa essência, mas isso só é verdade enquanto aceitamos isso, daí a nossa miséria. A arte apenas surge enquanto nós, seres do futuro, nos permitimos ser criadores de realidades. Ter a consciência da insignificância é ter a perspectiva da vida enquanto passagem entre um abismo e outro, um desconhecido e outro. Nem verdades como “vida após a morte” são capazes de diminuir essa insignificância, quando surge em nosso corpo a sensação extremamente real de nossa finitude. É algo que apenas pode ser dito quando a linguagem é tencionada ao limite, como é o caso da literatura de Samuel Rawet.

---

138 Issa, [entrevista], “Os sete sonhos”, p. 214.

Por fim, nosso trabalho teve o desafio de ler Rawet ao seu gosto, não foi utilizada nenhuma corrente específica da crítica literária e sim uma tentativa de transitar entre várias perspectivas para que a presente dissertação pudesse acompanhar o ritmo sincopado e tantas vezes abrupto do pensamento rawetiano. Se houveram contradições entre os capítulos, é preciso notar o que foi dito acerca da necessidade do erro. Se em um momento nos foi necessário ver na ambiguidade algo a ser superado e depois algo a ser aceito como necessário às metamorfoses híbridas é devido as contradições e ambiguidades do próprio estilo desenvolvido por Rawet e, além disso, por serem, as contradições, elementos indispensáveis de quem busca mais de uma perspectiva acerca da literatura. O pensamento de Samuel Rawet é contraditório e inconcluso, qualquer pessoa que dedique-se a ler seus contos ou ensaios é capaz de notá-lo, o que fizemos foi aceitá-los e permitir que esse experimentalismo fizesse, também, parte de nossas análises.

Trabalhamos com um recorte bem específico, entender a literatura como um ato de errância de deslocamentos e deslocados. Sabemos que ainda há um vasto campo a ser explorado na obra rawetiana, não há apenas o terrível e a desolação completa, a noite também pode ser suave. Contos como “Judith”, que vislumbram face a face o desamparo, conseguem, a partir da esperança no amor, ir além dos confinamentos e da solidão. Ou a personagem cega de Seu Caetano em “Salmo 151”, no silêncio abrupto, podemos percebê-lo como o operário explorado que perdeu a visão em sabe-se lá quais desventuras e ainda assim ele é o morador da favela sempre atento ao que acontece ao seu redor, sem que nenhum discurso seja capaz de concluí-lo. Só ele mesmo sabe da dor e da beleza da sua vida, daí seu carinho e sua crueldade.

Mas como ressalva Roland Barthes, a maldição do crítico literário começa junto com o ímpeto de acrescentar algo ao que já está escrito e, para isso, necessita de um recorte arbitrário:

O crítico é um escritor, mas um escritor em liberdade condicional; como o escritor, ele gostaria que se acreditasse menos no que ele escreve do que na decisão que ele tomou de escrever; mas contrário do escritor, não pode assinar esse desejo: permanece condenado ao erro — à verdade.<sup>139</sup>

O que, no entanto, não pode nos ser tirado, é a possibilidade de encarar a verdade como erro, sem que isso seja necessariamente negativo ou que diminua o ardor de nossos esforços. Construir novas formas de leitura, como os escritores constroem novas formas de escrita.

---

139 Barthes, *Crítica e verdade*, p. 26.

## **BIBLIOGRAFIA**



## Corpus

CONDE, Ronaldo. “A necessidade de escrever contos [Entrevista]”, in *Samuel Rawet fortuna crítica em jornais e revistas*. Rio de Janeiro: Caetés, 2008.

COSTA, Flávio Moreira da. “Andanças e mudanças de Samuel Rawet [Entrevista]”, in *Samuel Rawet fortuna crítica em jornais e revistas*. Rio de Janeiro: Caetés, 2008.

GOMES, Danilo. “Na toca de Samuel Rawet [Entrevista]”, in *Samuel Rawet fortuna crítica em jornais e revistas*. Rio de Janeiro: Caetés, 2008.

ISSA, Farida. “Os sete sonhos [Entrevista]”, in *Samuel Rawet fortuna crítica em jornais e revistas*. Rio de Janeiro: Caetés, 2008.

NASCIMENTO, Esdras do. “O solitário caminhante do Planalto [Entrevista]”, in *Samuel Rawet fortuna crítica em jornais e revistas*. Rio de Janeiro: Caetés, 2008.

RAWET, Samuel. “Contos do imigrante”, in *Contos e novelas reunidos*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2004.

\_\_\_\_\_ “Diálogo”, in *Contos e novelas reunidos*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2004.

\_\_\_\_\_ “Os sete sonhos”, in *Contos e novelas reunidos*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2004.

\_\_\_\_\_ “Abama”, in *Contos e novelas reunidos*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2004.

\_\_\_\_\_ “O terreno de uma polegada quadrada”, in *Contos e novelas reunidos*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2004.

\_\_\_\_\_ “Viagens de Ahasverus à terra alheia em busca de um passado que não existe porque é futuro e de um futuro que já passou por que sonhado”, in *Contos e novelas reunidos*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2004.

\_\_\_\_\_ “Que os mortos enterrem seus mortos”, in *Contos e novelas reunidos*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2004.

\_\_\_\_\_ “Alienação e realidade”, in *Ensaaios reunidos*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2008.

\_\_\_\_\_ “Eu-tu-ele”, in *Ensaaios reunidos*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2008.

\_\_\_\_\_ “Angústia e conhecimento: ética e valor”, in *Ensaaios reunidos*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2008.

\_\_\_\_\_ “Devaneios de um solitário aprendiz da ironia”, in *Ensaaios reunidos*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2008.

\_\_\_\_\_ “Diário de um candango”, in *Ensaaios reunidos*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2008.

\_\_\_\_\_ “Kafka e a mineralidade judaica ou a tonga da mironga do kabuletê”, in *Ensaaios reunidos*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2008.

\_\_\_\_\_ “Kafka e as aves de rapina”, in *Ensaaios reunidos*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2008.

\_\_\_\_\_ “A hora da estrela ou as frutas do Frota, ou um ensaio de crítica literária policial”, in *Ensaaios reunidos*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2008.

\_\_\_\_\_ “Sob a bênção de Pillán: prosa do artista Vicente Huidobro”, in *Ensaaios reunidos*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2008.

\_\_\_\_\_ “A estética da traição: patrulhas zoológicas ou lixo cultural”, in *Ensaaios reunidos*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2008.

\_\_\_\_\_ “Exercício de ficção em forma de crônica: os bárbaros degenerados”, in *Ensaaios reunidos*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2008.

## **Bibliografia rawetiana**

ARAÚJO, Lais Corrêa de. “Rawet e a maldita solidão do ser”, in *Samuel Rawet fortuna crítica em jornais e revistas*. Rio de Janeiro: Caetés, 2008.

BAZZO, Ezio Flávio. *Rapsódia a Samuel Rawet*. Brasília: Anti-Editor, 1997.

\_\_\_\_\_ “Memória diálogo e discurso literário – passagem trágica de Rawet por Brasília”, in *Dez ensaios sobre Samuel Rawet*. Brasília: LGE, 2007.

BINES, Rosana Khol. “Modos de desconexão: a crítica brasileira e a obra de Samuel Rawet”, in *Dez ensaios sobre Samuel Rawet*. Brasília: LGE, 2007.

\_\_\_\_\_ “Escrita diaspórica (?) na obra de Samuel Rawet”, in *Samuel Rawet fortuna crítica em jornais e revistas*. Rio de Janeiro: Caetés, 2008.

BRAIT, Beth. “Rawet: dez contos e um único tema: a solidão”, in *Samuel Rawet fortuna crítica em jornais e revistas*. Rio de Janeiro: Caetés, 2008.

BRASIL, Assis. “Samuel Rawet, um marco literário”, in *Samuel Rawet fortuna crítica em jornais e revistas*. Rio de Janeiro: Caetés, 2008.

\_\_\_\_\_ “Samuel Rawet e o destino do homem”, in *Samuel Rawet fortuna crítica em jornais e revistas*. Rio de Janeiro: Caetés, 2008.

\_\_\_\_\_ “Depoimento sobre o SDJB”, in *Samuel Rawet fortuna crítica em jornais e revistas*. Rio de Janeiro: Caetés, 2008.

\_\_\_\_\_ “As viagens de Rawet [prefácio]”, in *Samuel Rawet fortuna crítica em jornais e revistas*. Rio de Janeiro: Caetés, 2008.

CHIARELLI, Stefania. *Vidas em trânsito, as ficções de Samuel Rawet e Milton Hatoum*. São Paulo: Annablume, 2007.

\_\_\_\_\_ “O judeu errante de Sobradinho”, in *Samuel Rawet fortuna crítica em jornais e revistas*. Rio de Janeiro: Caetés, 2008.

\_\_\_\_\_ “Samuel Rawet: recepção e circulação”, in *Samuel Rawet fortuna*

*crítica em jornais e revistas*. Rio de Janeiro: Caetés, 2008.

CORRÊA, Almir Aquino. “Melancolia e finitude ou Ódio e compaixão em contos de Samuel Rawet”, in *Dez ensaios sobre Samuel Rawet*. Brasília: LGE, 2007.

COSTA, Flávio Moreira da. “Somos todos judeus errantes”, in *Samuel Rawet fortuna crítica em jornais e revistas*. Rio de Janeiro: Caetés, 2008.

GUINSBURG, Jacob. “Os imigrantes de Samuel Rawet”, in *Samuel Rawet fortuna crítica em jornais e revistas*. Rio de Janeiro: Caetés, 2008.

KIRSCHBAUM, Saul. “Presença de Samuel Rawet na literatura brasileira. Literatura e resistência em tempos de opressão”, in *Dez ensaios sobre Samuel Rawet*. Brasília: LGE, 2007.

\_\_\_\_\_ “Repensar a singularidade da literatura judaico-brasileira?”, in *Samuel Rawet fortuna crítica em jornais e revistas*. Rio de Janeiro: Caetés, 2008.

LEVY, Tatiana Salem. “Andar e estar só: corpo e imigração em Samuel Rawet”, in *Dez ensaios sobre Samuel Rawet*. Brasília: LGE, 2007.

MARQUES, Oswaldino. “*Contos do imigrante – encruzilhada de problemas*”, in *Samuel Rawet fortuna crítica em jornais e revistas*. Rio de Janeiro: Caetés, 2008.

SANTOS, Venceslau dos. “O lugar a margem de Samuel Rawet”, in *Samuel Rawet fortuna crítica em jornais e revistas*. Rio de Janeiro: Caetés, 2008.

SZKLO, Gilda Salem. “A experiência do trágico (Recordando Rawet)”, in *Samuel Rawet fortuna crítica em jornais e revistas*. Rio de Janeiro: Caetés, 2008.

TONUS, José Leonardo. “Hibridações rawetianas”, in *Dez ensaios sobre Samuel Rawet*. Brasília: LGE, 2007.

VALESKA, Olga. “Os desertos de Ahasverus: a traição e a errância na escrita de Samuel Rawet”, in *Dez ensaios sobre Samuel Rawet*. Brasília: LGE, 2007.

VIEIRA, Nelson H. “Ser judeu escritor – três casos brasileiros”, in *Samuel Rawet fortuna crítica em jornais e revistas*. Rio de Janeiro: Caetés, 2008.

WALDMAN, Berta. “Ahasverus: o judeu errante e a errância dos sentidos”, in *Samuel Rawet*

*fortuna crítica em jornais e revistas*. Rio de Janeiro: Caetés, 2008.

## **Bibliografia teórica complementar**

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Tradução de Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

\_\_\_\_\_ *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

\_\_\_\_\_ *O livro porvir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BUBER, Martin. *Eu e Tu*. Tradução de Newton Aquiles Von Zuben. São Paulo: Centauro, 2004.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

CORTÁZAR, Julio. “Ler um livro é sempre botar o dedo no gatilho”, in *Revista do Brasil*. n. 2.

Tradução de Gerardo Mello Mourão. Rio de Janeiro: 1984.

DALCASTAGNÈ, Regina. “Uma voz ao sol. Representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea”, in *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. n. 20. Brasília: 2002.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2006.

\_\_\_\_\_ *O abecedário de Gilles Deleuze*. Tradução de Raccord, TV Escola, Ministério da Educação. 1995.

\_\_\_\_\_ *Proust e os signos*. Tradução de Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Kafka por uma literatura menor*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

\_\_\_\_\_ *Mil Platôs vol. 1*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1995.

\_\_\_\_\_ *Mil Platôs vol. 2*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1995.

\_\_\_\_\_ *Mil Platôs vol. 3*. Tradução de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Ed. 34, 1995.

\_\_\_\_\_ *Mil Platôs vol. 4*. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1995.

\_\_\_\_\_ *Mil Platôs vol. 5*. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1995.

\_\_\_\_\_ *O que é a filosofia?*. Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2005.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Sliva. São Paulo: Perspectiva, 1999.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal,

2000.

\_\_\_\_\_ *As palavras e as coisas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_ *A ordem do discurso*. Tradução de Graciano Barbachan. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em W. Benjamin*. Campinas: Perspectiva, 1994.

KAFKA, Franz. *Diários*. Tradução e seleção de Torrieri Guimarães. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

KIERKEGAARD, Soren. *Coleção os pensadores*. Tradução de Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

LEVI, Primo. *É isto um homem?*. Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

\_\_\_\_\_ *Os afogados e os sobreviventes*. Tradução de Luiz Sérgio Henriques. São Paulo: Paz e terra, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Tradução Mário da Silva. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

\_\_\_\_\_ *A gaia ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_ *Além do bem e do mal*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_ *Genealogia da moral*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_ *Crepúsculo dos ídolos*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PIRES, Jerusa Ferreira. “O judeu errante na literatura de cordel”, in *Revista olhar ano 2, n.3*. 2000.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SONTAG, Susan. “A estética do silêncio”. in. *A vontade radical*. Tradução de João Roberto Martins

Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

## **Outras literaturas**

ALVES, Castro. *Poesias completas*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Claro enigma*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.

ASSIS, Machado. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

BARRETO, Lima. *Prosa seleta*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor M. *Os irmãos Karamazovi*. Tradução de Natália Nunes e Oscar Mendes. São Paulo: Editora Abril, 1971.

KAFKA, Fraz. *A metamorfose*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

\_\_\_\_\_ *Carta ao pai*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

\_\_\_\_\_ *O veredicto/Na colônia penal*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

\_\_\_\_\_ *O processo*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

LAUTRÉAMONT, Conde de. *Os cantos de maldoror, poesias e cartas*. Tradução de Claudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 2005.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_ *A felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

LORCA, Federico Garcia. *Obra poética completa*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1989.

MORAES, Vinicius de. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

MORICONI, Italo (Organizador). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.



RIMBAULD, Arthur. *Poesia Completa*. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

TORGA, Miguel. *Bichos*. Coimbra: Ed. Coimbra, 1961.

### **Dissertações e teses acadêmicas**

DUARTE, Daniela Bordalo. *Transgressões cotidianas – o outsider das trincheiras na literatura de Samuel Rawet*. Unb, 2006.

FERNANDEZ, Marcus. *Narrativa e experiência em Samuel Rawet*. Unb, 2002.

KIRSCHBAUM, Saul. *Ética e Literatura na obra de Samuel Rawet*. USP, 2004.

\_\_\_\_\_ *Samuel Rawet: Poeta da alteridade*. USP, 2000.

VERDI, Maria Lúcia. *Obsessões Temáticas na obra de Samuel Rawet*. Unb, 1989.

REIS, Luiz Carlos Menezes dos. *Deslocamentos e temporalidades. O contato possível em Samuel Rawet*. Unb, 2009.