

Estratégias narrativas na contística rawetiana

Narrative strategies in rawet's short stories

Natalia Klidzio

Professora da Unwersytet Marii
Curie-Sklodowskiej, Polônia.

nklidzio@yahoo.com

© <https://orcid.org/0000-0002-4922-0480>

Recebido em: 31/12/2018

Aceito para publicação em: 21/1/2019

Resumo

No presente artigo pretendemos situar a obra de Rawet no contexto da contemporaneidade literária concentrando-nos nas técnicas narrativas empregadas pelo contista brasileiro. Considerou-se Rawet como escritor de domínio psicológico. Não contrariamos essa idéia, porém, demonstramos que Rawet explora o personagem em outros domínios, normalmente, inesperados pelo leitor. Preocupa-se também com o leitor e nele provoca um estado de reflexão; para esse efeito, serve-se da fragmentação dos pensamentos e ações dos personagens, procurando, assim, exibir a essência humana.

Palavras-chave: Rawet. Conto. Transgressão. Personagem.

Abstract

In this article, we intend to situate Rawet's body of work in the context of the literary contemporaneity, by focusing in the narrative techniques used by this Brazilian writer. It's possible to notice there is a tendency to define Rawet as a writer of the psychological domain. We do not oppose this idea, but we demonstrate that Rawet also seeks to explore other domains for the character, domains which are usually unexpected by the reader. He worries about the reader and his writing aims to provoke a state of reflection; to do this, he makes use of fragmentation for the character's thoughts and actions. By doing so, he ends up exposing the human essence.

Keywords: Rawet. Short story. Transgression. Character

Mostramos como esse procedimento técnico rawetiano se contrapõe ao modo tradicional garantindo a inserção clara do modo de narrar rawetiano nos alicerces da narrativa moderna. O escritor propõe novas possibilidades de interpretações pontuando que ele define o perfil de um novo leitor crítico capaz de perceber a infinitude da subjetividade humana. Dedilhamos ainda uma aproximação da contística rawetiana com a ensaística.

Reconhecendo a exploração de personagens no universo urbano por Rawet, pontuamos as atitudes inovadoras provocadas pelo escritor. A fragmentação do enredo, os personagens no domínio infinito e a prosa poético-filosófica são as principais (in) variáveis presentes nos contos transgressores de Samuel Rawet, construídas com a precisão de um calculista com o que lembramos de sua vida profissional.¹ O ofício de escritor e o de engenheiro têm pontos de convergência. A construção da ficção rawetiana concede amostra dessa aproximação.

A narrativa de Samuel Rawet

Atentando a proposta deste artigo optamos, inicialmente, por apontar algumas referências necessárias para o clareamento da nossa reflexão em torno da narrativa de Samuel Rawet. Em 1956, seu primeiro livro, *Contos do Imigrante* inquietou a crítica e, com isso, seu nome entrou no cenário literário brasileiro. A atenção maior deu-se ao fato das narrativas revelarem a sua habilidade no manejo das técnicas renovadoras do conto moderno, inicialmente, marcado pela forte carga psicológica e interiorização subjetiva.² Revisitar os primeiros críticos dos contos rawetianos assim como levantar as postulações dos teóricos que apresentaremos no decorrer deste, tornou-se uma atitude comum aos atuais estudiosos que se aventuram a descortinar mais e mais a criação do contista.

Assis Brasil³ anuncia que Rawet “quebra com a tradição machadiana entre nós: foi o inventor do conto de flagrante”, enquanto Flávio Moreira da Costa⁴ ligou o contista ao grupo dos mais importantes escritores da literatura brasileira. Já Alfredo Bosi (1994, p.423) destaca o contista Rawet como protótipo do “sintoma de crise da ficção introspectiva e signo de que esta vem entrando numa era de pesquisa estética e de superação de um 'realismo' menor”. Bosi (2007, p. 251) concede a Rawet um lugar

¹ Ao decidir-me por esta linha de reflexão neste artigo foi oportuno resgatar uma proposta de estudos realizada por Rafael V. Leandro em sua instância em 2008 num projeto e trabalho de análise dos contos cujos resultados estão disponíveis nos arquivos da biblioteca da UnB.

² GUINSBURG, 1956. In: KIRSCHBAUM, Samuel Rawet, profeta da alteridade, tese defendida na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, 2000.

³ BRASIL, Assis. Samuel Rawet, um Marco Literário, prefácio à 2a. Edição de *Contos do Imigrante*, Rio de Janeiro: Ediouro, 1972.

⁴ MOREIRA DA COSTA, Flávio, *Samuel Rawet um grande desconhecido*, revista Escrita, ano I, n.2, 1975.

merecido numa coletânea de contos na qual inclui contistas de uma nova fase da literatura brasileira: Guimarães Rosa, Murilo Rubião, Lygia Fagundes Telles, Dalton Trevisan, Clarice Lispector, entre outros.

Tristão de Athayde (1980, p. 547) avaliou o impacto da publicação de Samuel Rawet e registrou comentários como que o “mais recente dos nossos contistas, aliás o jovem e notável estreante Samuel Rawet, com seus já tão discutidos *Contos do Imigrante*, se encontra nitidamente nessa linha [da prosa neomodernista]”. Um destaque curioso é o que Rawet diz sobre Tristão de Athayde no ensaio “Irmãos da noite do irmão da noite Renard Peres”:

Apesar da presença na vida literária de grandes críticos, há uma ausência de crítica literária na literatura atual. O mais jovem crítico, pela vibração, pelo entusiasmo, pela cultura e pela capacidade de aprender sinteticamente a essência do livro ainda é Tristão de Athayde [sic], com seus oitenta e tantos anos.⁵

Apesar de ter sido enlevado pela crítica, o acesso à obra de Rawet parecia de uma aproximação maior do público. Reduzindo esse vácuo, destacamos a iniciativa de André Seffrin em republicar toda a obra ficcional do escritor com o lançamento de *Contos e novelas reunidos* de Samuel Rawet. E mais recentemente, o leitor foi contemplado com a publicação de *Samuel Rawet – ensaios reunidos*, numa organização de Rosana Kohl Bines e José Leonardo Tonus. Estas duas publicações nos forneceram os textos que vamos usar neste artigo.

Sublinhamos aqui que pelo fato de os contos, as novelas e os ensaios de Rawet ocuparem um espaço na literatura nacional cada vez mais reconhecido, o seu nome não pode ser visto apenas como um nome estrangeiro e desconhecido da literatura brasileira. Para ter vivido no Rio e trabalhado na construção de Brasília, Rawet até poderia ser tratado como um *carioca* ou um *brasiliense*.

Com essas reflexões preliminares nos propomos, nesta parte, focalizar as questões relativas à inserção clara do modo de narrar rawetiano nos alicerces da narrativa moderna; e, a partir disso, analisar alguns procedimentos narrativos utilizados por Samuel Rawet em seus contos.

Para analisar a narrativa de Samuel Rawet, é necessário rever alguns teóricos e teorias sobre a narrativa moderna. Apoiando-se nessas considerações críticas, situa-se melhor a obra rawetiana no contexto da contemporaneidade literária. Por conseguinte, poder-se-á antever parte das técnicas narrativas empregadas pelo contista brasileiro.

⁵ RAWET, Samuel. Irmãos da noite do irmão da noite Renard Perez. 1979. In: BINES, Rosana Kohl; TONUS, José Leonardo (Org.) *Samuel Rawet – ensaios reunidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p.247.

Para atribuir a Rawet a transição de um modelo anterior para o novo reconhece-se que o modo moderno de narrar se contrapõe ao modo tradicional em alguns aspectos técnicos. No modo tradicional, havia normas estéticas que exigiam do autor obediência ao enredo com ordem linear: início, meio e fim. Ainda, a ação e o conflito deveriam passar obrigatoriamente pelo desenvolvimento para resultar no desfecho. Por sua vez, no modo moderno, a narrativa se fragmenta. Ela se desmembra em *feelings*, sensações, percepções, sugestões íntimas. Assim, deixa de existir o enredo com uma única ação principal.⁶

Erich Auerbach (1976) autor de *Mimesis*, aborda no último capítulo do livro as características estilísticas da narrativa moderna, com base em um trecho do romance *To the Lighthouse*, de Virgínia Woolf. No início de sua análise, o crítico alemão evidencia os movimentos internos do âmago da consciência dos personagens. Esses movimentos ocorrem como fuga da realidade objetiva, como mergulho no fluxo do pensamento. De modo geral, tais *flashes* de consciência acabam de maneira brusca. A transição entre as cenas se processa em cortes abruptos.

Seguindo essas impressões iniciais, Auerbach dirige-se para uma sistematização das peculiaridades da narrativa moderna. Identifica, primeiramente, o desaparecimento quase completo do escritor. Parece não haver um ponto de vista exterior à história narrada. O que é dito desaparece como efeito no campo da consciência dos personagens, ou seja, transfere-se para o interior destes.

Como resultado, o fluxo de consciência sinaliza a aparente falta de conhecimento do narrador sobre os seus personagens. Em outras palavras, é como se o narrador perdesse o controle sobre os personagens. Conforme Auerbach, as representações subjetivas das personagens vêm, com frequência, sob a forma do discurso indireto, mas, geralmente, surgem como monólogo ou com uma introdução que se refere a essa conversa interior. Em consequência, o fluxo de consciência provoca uma sensação, um sintoma de confusão. Auerbach pontua que a realidade se dissolve em múltiplos e multívocos reflexos da consciência. Diz ainda que, dentro do processo narrativo moderno, o autor lança mão de muitas impressões subjetivas de diferentes personagens com a intenção de aproximar-se da realidade objetiva.

O tempo é o último aspecto narrativo analisado por Auerbach. Ele atenta ao fato de que sobre a narrativa aflora um nítido confronto entre o *tempo exterior* e o *tempo interior*. A relação entre esses tempos não demonstra equivalência. As digressões provocadas pelo monólogo interior do personagem podem ocorrer num tempo distinto daquele que transcorre no mundo exterior. “O caminho percorrido pela consciência é

⁶ Reflexões a partir de GOTLIB, Nádia Battela. *Teoria do Conto*. São Paulo: Ática, 1985. Série princípios.

completado, por vezes, muito mais rapidamente do que a linguagem é capaz de reproduzir” (p. 484).

Theodor W. Adorno, da Escola de Frankfurt, no ensaio *Posição do Narrador no Romance Contemporâneo* (1980), propõe um olhar sobre o subjetivismo inerente ao narrador. Para ele, diante da evolução que se principia no século XIX e que recrudescer hodiernamente, o subjetivismo “solapa o mandamento épico da objectualidade” (p. 269).

Como peça dessa crise da objectualidade, Adorno não exclui a esfera da psicologia ou a narrativa psicológica. Segundo ele, a informação e a ciência, com seu positivismo, procuraram apreender o processo social da vida de forma objetiva, sem lacunas. Contudo, esse positivismo sufocou a essência do ser. Desta maneira, a literatura entregou a esses ditames produziu um realismo de fachada. De modo imperceptível, o mundo é levado ao espaço interior, com a técnica de *monologue intérieur*. Com esse novo espaço, o ser se desentranha da clausura imposta pelo antigo narrador objetivo.

Já em *Reflexões sobre o Romance Moderno* (1973) Anatol Rosenfeld, dedica algumas páginas a “um jogo de reflexões” sobre a configuração da narrativa moderna. Ele aponta para a hipótese de que a eliminação do espaço na pintura moderna corresponda no romance à da sucessão temporal. Rosenfeld escreve que a “cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, os 'relógios foram destruídos” (p. 80). Como exemplos de escritores cujas obras adotam essa perspectiva, Rosenfeld cita Marcel Proust, James Joyce, André Gide e William Faulkner. Portanto, espaço e tempo são denunciados como formas relativas e subjetivas. De acordo com o crítico, decorre dessa denúncia a dificuldade do público em se adaptar à obra moderna, uma vez que nega o mundo objetivo das “aparências”.

É Rosenfeld que propõe aos estudiosos da literatura a atenção para o fato de que além da estrutura do romance, também a frase sofre modificações no processo moderno de narrativa. Na recorrência dos fluxos de consciência e fragmentações, a frase se reestrutura em meio à tensão dos elementos narrativos.

Mais adiante, Anatol Rosenfeld registra o desaparecimento ou omissão do intermediário, o narrador, que à distância apresenta o personagem, com a estratégia do uso do pronome “ele”. A substituição do intermediário pelo fluxo psíquico determina também o desaparecimento da “ordem lógica da oração e a coerência da estrutura que o narrador clássico imprimia à sequência dos acontecimentos” (p. 84). Assim sendo, o narrador moderno envolve-se na torrente psíquica do personagem ou coloca-se numa posição menos inverossímil que as escolhidas pelos narradores tradicionais.

De acordo com a postulação de Rosenfeld, a radicalização dessa narrativa psicológico-realista leva ao enfoque microscópico da vida psíquica, com a ampliação de

pequenas parcelas do indivíduo, já que a distância foi eliminada. Como resultante, o personagem de traços muito bem delineados sofre um abalo definitivo. Não se pode mais ver a “personalidade total” do indivíduo. Há tão-somente frações do caráter de cada personagem. Uma vez mais, pois, Rosenfeld reafirma a “plena interdependência entre a dissolução da cronologia, da motivação causal, do enredo e da personalidade” (p. 85).

Assim, segundo Rosenfeld eclode uma nova experiência da personalidade humana que se justifica. Rosenfeld, alerta para a necessidade de uma reflexão sobre a situação do homem no mundo caótico em que vive. As transformações rápidas, os movimentos coletivos, os avanços tecnológicos, embora motivados pela ação humana, ameaçam o homem. Esta experiência guarda relação estrita com o modo como as consciências dos personagens são apresentadas no decorrer da estrutura de uma obra literária.

Salientamos ainda uma observação feita por Rosenfeld sobre “a grande quantidade de romances modernos narrados na voz do presente” (p. 92). Para ele, esse critério evidencia a eliminação da distância entre o narrador e o mundo narrado, bem como a tentativa de expor a “geometria” de um mundo externo.

Apoiados nos teóricos que acima discorremos, notamos o quanto a narrativa de Samuel Rawet e seus recursos narrativos peculiares se localizam no modo de narração moderno. Com a condução de uma análise das estratégias, ou seja, dos procedimentos narrativos rawetianos, essa percepção se tornará ainda mais diáfana.

Procedimentos narrativos

O conto por ser uma narrativa curta restringe o espaço do contista para a apresentação de sua história. A disposição dos personagens, das cenas e das ações ocorre num espaço exíguo. Samuel Rawet explora muito bem a exiguidade da narrativa, ampliando as possibilidades temáticas e define traços estilísticos de sua literatura.

Tratando-se do conto tradicional ao conto moderno, verifica-se uma mudança de técnica narrativa e uma “estrutura invertida”.⁷ Essa mudança no modo de narrar leva ao rompimento com a ordem linear dos acontecimentos de um enredo. Justamente é a fragmentação que dá o tom. Os diálogos interiores, as percepções e as sensações dos personagens são alguns dos elementos ou estratégias que promovem os efeitos para o fenômeno da fragmentação.

Samuel Rawet marca seus contos com as técnicas narrativas modernas com total propriedade e personalidade. Os recursos narrativos disponíveis são trabalhados, ao seu estilo, de modo que a sua literatura adquira contornos precisos e uma identidade

⁷ GOTLIB, Nádya Battela, *Teoria do Conto* (Série princípios) Ática, São Paulo, 1985, p.29.

inconfundível. Os moldes dessa identidade tão única desconcertavam os críticos de tal modo que, no início, estes não encontravam uma base de comparação segura dentro do quadro literário nacional brasileiro. Sobre essa questão, Bines (p.56) explica “a recorrente alusão à literatura europeia como matriz comparativa à escrita de Rawet”.⁸

O aparente ou falso hermetismo observado na obra do autor dificultou, senão até impediu que a crítica, em um primeiro momento, tratasse com um maior afinco o estilo empregado por esse contista brasileiro. Arriscamos até a dizer que o estilo narrativo de Rawet careceu de um tratamento com maior seriedade por parte da crítica. A maneira *diferente* de contar usando o idioma “português desnaturalizado” não foi vista com bons olhos por alguns e resultava contra a literatura desse polono-brasileiro. Uma parte da crítica literária brasileira continuava atrelada à estética narrativa antiga, na qual a “maneira simples e comum” dominava. Até mesmo muitas das inovações promovidas pelos primeiros modernistas brasileiros ainda não haviam sido completamente assimiladas pela crítica; e, em Rawet, segundo Bines (p.17), encontra-se muito pouco do que há de espontâneo e coloquial no modernismo de 1922. Retomando Tristão de Athayde – citado no início deste artigo – ele considerava Rawet um “neomodernista”.

É certo que a riqueza literária de Samuel Rawet, presente especialmente nos contos, os quais representam um contingente significativo de sua produção ficcional, ainda reserva surpresas e espera por mais descobertas, por análises dos textos, que contribuam para desvendar o verdadeiro estado da matéria. Já existem muitas afirmações e adjetivações sobre a prosa rawetiana. Todas as tentativas de exame de sua literatura são válidas, desde as mais ingênuas até as críticas, as mais categóricas da prosa rawetiana. Todo o conjunto de estudos servirá para a imposição e permanência da criação rawetiana no cenário da literatura brasileira. Destarte, tentamos aqui apresentar um exame da narrativa rawetiana, com o objetivo de indicar como ela se estrutura. Para realizá-lo pontuaremos três eixos de análise: a fragmentação do enredo; os personagens no domínio infinito; e a prosa poético-filosófica.

Ainda, queremos esclarecer que, dado o fato de que faremos referências a contos pertencentes, basicamente, a três livros de Samuel Rawet, estabeleceu-se algumas siglas identificadoras para essas obras. Usaremos para tal: Contos do Imigrante (CI), de 1956; *Diálogo* (DI), de 1963; e *Sete Sonhos* (7S), de 1967, todas reunidas por Seffrin, e reeditadas em volume único em 2004 de título *Contos e novelas reunidos*.

⁸ BINES, Rosana Kohl. Modos de desconexão: a crítica brasileira e a obra de Samuel Rawet. *In*: KIRSCHBAUM, Saul (Org.). *Dez ensaios sobre Samuel Rawet*. Brasília: LGE, 2007.

Fragmentação do enredo

No conto “O profeta” (CI) a história inicia com: “Todas as ilusões perdidas, só lhe restara mesmo aquele gesto. Suspenso já o passadiço, e tendo soado o último apito, o vapor levantaria a âncora.” (RAWET, 2004, p. 25). Notamos que o significado de “todas as ilusões perdidas” se constrói ao leitor com a sucessão nem sempre objetiva dos acontecimentos durante o enredo. Apenas permite descobrir que o personagem é um imigrante judeu por força de referências indiretas feitas de forma esparsa na sequência narrativa.

Quando o narrador cita a “barreira da língua” num dos parágrafos iniciais aparece o fato de o sujeito ser um imigrante. Com isso sinaliza que o personagem está em um país que não é o seu, com idioma diferente do seu. Depois, indiretamente, vamos saber que há um motivo que o levou a imigrar. “Esquecer o acontecido, nunca. (...) supunha encontrar aquém-mar o conforto dos que como ele haviam sofrido, mas que o acaso pusera, marginalmente, a salvo do pior” (id., ib., p. 26). Com essas informações, não se pode ainda deteminar a razão da imigração, porém se tem a certeza de que foi um motivo significativo. Esse motivo se evidencia claramente em: “A guerra o despojara de todas as ilusões anteriores e afirmara-lhe a precariedade do que antes era sólido” (id., ib., p. 28). Desse modo, além de se descobrir a causa de sua saída da terra natal, desvenda-se o sentido da expressão inicial “todas as ilusões perdidas”. Ou seja, o personagem deixava para trás os planos de uma vida em seu lugar de origem. Outra evidência ocorre já no final. “O passaporte de turista (depois pensavam em torná-lo permanente) ...” (id., ib., p.30). Tem-se a comprovação de que a intenção inicial de “O profeta” era permanecer definitivamente no novo país. Entretanto, esse mesmo passaporte lhe serviu de instrumento para retornar à sua pátria, por circunstâncias apontadas ao longo do enredo, em especial, aos constrangimentos sofridos (era tratado como coisa *curiosa*, com olhares irônicos, com rugas de risos, além de ser excluído das reuniões familiares) e ao conseqüente isolamento.

As informações sobre a condição de *judeu* do personagem evidenciadas por palavras cujo peso simbólico conduz o leitor a essa conclusão. Na passagem “Ali gostava de sentar-se (voltando da sinagoga após a prece noturna) com o sobrinho-neto no colo a balbuciarem ambos coisas não sabidas.” (id., ib., p.27), o termo *sinagoga* indica a vinculação do personagem à religião judaica. O mesmo termo aparece outras vezes: “no caminho da sinagoga” (id., ib., p.27) e “sábados na sinagoga” (id., ib., p.29). No fato de ser judeu, está a razão da imigração e tal entendimento extrai-se do fragmento “guerra o despojara de todas as ilusões anteriores...” (id.,ib., p.28). É possível concluir no conto, então, que a perseguição aos judeus no período da guerra determinou a sua partida. Nesse ponto, a cena inicial em um porto, a qual representa o momento da partida, ganha

relevância. Além disso, compreende-se o porquê da vontade de transformar o passaporte de turista em passaporte permanente. Por questão de lógica não se poderia voltar a uma região assolada por incertezas e pelo medo. Contudo, o personagem decide pelo retorno, já que no lugar que julgara encontrar abrigo e compreensão é zombado, rechaçado até mesmo por seus familiares.

Rawet desafia o leitor a uma nova postura de leitura. Força-o a cumprir uma tarefa de capturar e agrupar essas partes comunicantes do enredo, não-lineares e sim dispersas na narrativa. Comprova-se assim a fragmentação da narrativa. Com a dispersão dos elementos, a história caminha por muitas veredas. Ao se tentar fazer a associação das informações dispersas encontra-se o sustentáculo fragmentário da narrativa de Rawet. A fim de “reordenar” o tecido da narração, cabe ao leitor procurar as soluções aos enigmas propostos pelo narrador rawetiano. Segundo o contista e teórico do conto Edgar Allan Poe⁹, o narrador deve conseguir, com o mínimo de meios, o máximo de efeitos. Tais efeitos sustentam o interesse do leitor em descobrir a que desfecho chegará o enredo. Em Rawet, os efeitos são evidentes, à medida que o leitor interage com a trama.

A noção sobre a fragmentação do enredo que se pode obter após uma visitação à Auerbach, Adorno e Rosenfeld como fizemos no início. O fluxo de consciência dos personagens é um fator que contribui para a fragmentação do enredo. Em “O profeta” (CI), os monólogos interiores despontam em momentos inesperados. Por exemplo: “Quando as crianças dormiam e outros casais vinham conversar, apalermava-se com o tom da palestra, as piadas concupiscentes, as cifras sempre jogadas, a propósito de tudo, e, às vezes, sem nenhum. A guerra o despojara de todas as ilusões anteriores...” (id., ib., p. 27-28). A lembrança da guerra, vinda em forma de *flashback*, não parece ter qualquer nexos com a situação narrada anteriormente. Assim, o fluxo de consciência desestabiliza as bases da narrativa linear ao que o conto nos acostumara. Esse fluxo surge de súbito, realimentando os enigmas do fluxo narrativo.

Outro recurso usado em alguns contos rawetianos que resulta na construção da narrativa de enredo fragmentado é o de repetição de frases ou trechos. No conto “Parábola do filho e da fábula” (DI), há uma amostra disso: “E ali na cama, os olhos abertos após o delírio” (id., ib., p.134). O primeiro período do conto levanta questionamentos e mantém o suspense sobre a história a ser contada. Quem estava na cama com os olhos abertos após o delírio? Por que ele (a) está nesse estado? O início do período com a conjunção *e*, a qual traduz uma noção de ligação, de continuidade com outro trecho, é um indicativo de que a frase inicial se encontra deslocada de sua posição

⁹ In: GOTLIB, Nádya Battela. *Teoria do Conto*. (Série princípios). São Paulo: Ática, 1985, p. 34.

usual. Com o transcorrer das informações, responde-se aos questionamentos provocados. Descobre-se que um filho estava em estado de delírio por causa de diversos equívocos cometidos. Vê-se em pelo menos dois momentos a frase inicial se repetindo, porém, mais contextualizada. Isso comprova a hipótese de que a repetição de frases pode ressaltar o fracionamento e dispersão dos elementos que compõem o enredo.

A temática nos contos rawetianos é outro elemento que propicia e influencia na fragmentação. Reconhecemos tal aspecto em *Os Sete Sonhos* (7S). Nesta história, um homem sonha sete sonhos. Não obstante, ele vivencia os sonhos em uma ordem incomum: do último para o primeiro. Em cada um, perpassa situações que se arrastam em clima angustiante e perturbador. No quinto sonho, por exemplo, o leitor esbarra, inesperadamente, com uma cena implícita de sexo. Nesse conto, a exacerbação do monólogo interior surge com traços fortes em alguns instantes, como em:

Participava de um amontoado de idéias caóticas que ultimamente lhe perturbavam o ritmo normal dos dias. Sabia apenas que entre a prece ou menos espontânea, mais ou menos mecânica, e o gesto do tipo que se lançara sobre suas virilhas havia uma relação um pouco mais importante do que as coisas vagas que então lhe haviam transmitido (id., ib., p. 145).

Verificamos que *Os Sete Sonhos* carrega ainda momentos surreais em que o personagem vê em uma sala uma criança e uma onça. Com a temática dos sonhos, percebe-se que o autor consegue novos campos de aplicação das suas técnicas narrativas, uma vez que na esfera onírica os fatos do enredo agregam formas que no mundo real beirariam o impossível.

Concluimos esse tópico convencidos de que a fragmentação do enredo foi tratada e desenvolvida por Samuel Rawet com a certeza e a precisão de um calculista. No entanto esta não foi a fortuna única deixada pelo contista na literatura brasileira. Deve ser dito que há também contos de Samuel Rawet em que não se encontram fortes evidências de fragmentação do enredo. Podem ser indicados como exemplos “Salmo 151” (CI) e “Uma velha lenda chinesa” (7S). O conto “Uma velha lenda chinesa” merece destaque, uma vez que dentro do enredo temos uma lenda chinesa contada pelo narrador rawetiano, o qual se vale do modo antigo de narração: sem fragmentação ou introspecção do personagem. Isso confirma o domínio do autor sobre as técnicas narrativas aplicadas. Ademais, “Conto de amor suburbano” (CI) e “Crônica de um vagabundo” (7S), os quais têm uma extensão maior se comparados com outros contos, não exibem marcas vigorosas desse embaralhamento do enredo, apesar de neles haver recursos marcadores da fragmentação: ideias sem referência imediata na narrativa, o fluxo de consciência, a repetição de trechos e a temática.

Personagens de Domínio Infinito

Segundo a definição de Antonio Candido (2002) personagem como aquele que dá vida ao enredo e às ideias. Os contos de Samuel Rawet comprovam essa definição. Em “Judith” (CI), com foco narrativo em terceira pessoa e o distanciamento do narrador, a personagem recebe a função de condutor do enredo e das ideias. A personagem se molda por meio de seus lances de consciência, transitando entre as recordações sobre o marido há pouco falecido, as imagens do filho recém-nascido e a expectativa pelo reencontro com a irmã. Judith se revela pelo que pensa e sente. Ela mergulha em si mesma e delinea parte do seu perfil. Vejamos um fragmento do conto em questão:

Sentiu eriçarem-se-lhe os pêlos, e um empolamento nos poros. Percebeu nas entrelinhas um despertar vitalizante da irmã. Por certo uma inibição impedia-a de feri-la em cheio. E nesse momento responderia tudo. Tudo. A morte do marido. O filho. Queria tanto falar no filho. (Rawet, 2004, p.40)

Esse quadro, já permite verificar a confusão mental da personagem. Vê-se que é o pensamento que determina a personalidade de Judith e isso libera o leitor do compromisso de tentar descrevê-la completamente. Antonio Candido indica que a percepção ou conhecimento do leitor sobre os personagens ocorre de duas maneiras: a primeira se liga ao domínio finito, que coincide com a compleição física do ser, ou seja, a ideia do corpo. A segunda se relaciona com o domínio infinito, pertencente à natureza psicológica da personagem, portanto, oculta. Este domínio está no plano interior, das ideias, do pensamento, e por isso, de natureza fragmentário. Não se põe em dúvida que Samuel Rawet explora o segundo domínio. Com isso, procura exibir a verdadeira essência humana: a fragmentação dos pensamentos e ações. O leitor enxerga, então, por meio de um microscópio que apenas amplia partes minúsculas da intimidade da personagem.

Embora Samuel Rawet exalte a atmosfera psicológica dos seres, vai mais além ainda e faz os personagens entrarem em contato com outros por meio de diálogos. Todavia, o diálogo revela menos da protagonista do que o monólogo. Em “Judith” (CI), antes da passagem dialógica entre as irmãs, lê-se: “Toda a carga afetiva em potencial de explosão recolhera-se, recalcada, por força de um desânimo.” (id., ib., p.39). Esse “potencial de explosão” recolhido diz respeito a Judith. Até a tão esperada conversa com a irmã, a sua carga emotiva se mostrava profundamente reveladora do que ela era. Os monossílabos do diálogo com a irmã agregam pouco à caracterização da personagem. Já em *Diálogo* (DI), filho e pai se revelam na violenta discussão travada entre eles. No caso desse segundo conto, as revelações resultantes do monólogo interior são menores que as do diálogo. Por meio da análise das relações humanas, Rawet tem o cuidado e indica que os seres não se retringem ao pensamento, mas também que se constituem das

relações e diálogos com o outro. A (não)presença da fala é um fator indispensável nesse foco. Esses dois pólos (pensamentos e fala) não são excludentes em sua contística.

Dedicamos também uma atenção em nossas reflexões sobre os contos, à *Crônica de um vagabundo* (7S). É um dos mais longos da obra de Rawet. Na intenção de sustentar a história que se passa em torno de um vagabundo, o narrador necessita construir o personagem colocando-o no comando do enredo. O conto se inicia com o desembarque do vagabundo na estação rodoviária. A partir desse ponto, o misto de angústia e necessidade de caminhar dita o compasso da narrativa. Os ambientes por onde passa são somente cenários transitórios.

A característica do vagabundo é a inconstância. Ele se edifica pouco a pouco, mas sem resultar na constituição completa de sua personalidade, o que seria impossível. Um momento de delírio no hotel revela que decepções consigo mesmo e com as pessoas ao seu redor estabeleceram o estado de angústia e de fuga. Em outro momento, o envolvimento com uma prostituta denota a sua irritação e a sua intolerância. Seu caminhar sereno entre um acontecimento e outro se contrapõe à velocidade de um “inevitável fluxo de reminiscências”. Há condutas inesperadas. Irrita-se com um velho que queria apenas conversar. Na verdade, vivia em meio a um “redemoinho de fantasias e horrores”.

O medo de se relacionar interrompe a conversa com um velho de ares filosóficos. E aqui é preciso pontuar que o diálogo com discurso direto aparece em meio ao texto, sem qualquer sinal indicativo, seja pontuação, aspas ou outro grifo. Há unidade entre tudo. Essa ligação formal é notada também pelo fato de o conto possuir apenas um parágrafo do início ao fim. Assim, as ações não se desvencilham uma das outras. Esse grande bloco compacto de frases representa essa “parcial totalidade” do personagem.

O vagabundo identifica-se com o pensamento filosófico desse velho e nele encontra algum consolo, o que se verifica em frases como: “o mundo é um bordel e eu sou uma puta”. Assim, esse encontro serve de “instância de meditação”.

As ações do personagem ocorrem sempre inesperadamente. Um nordestino pede ajuda ao vagabundo. Ele precisava de alguém para dar banho em uma velha cega, surda, muda e fedida, irmã do seu sogro. O vagabundo aceita ajudar. Recebe, por isso, uma nota de mil. Logo, em seguida, mesmo com poucos recursos financeiros no bolso, entrega o dinheiro a um bêbado. O dinheiro talvez fizesse o vagabundo se acomodar. Mas, não. Ele está sempre em movimento; ele não pode parar.

A literatura de Samuel Rawet não se prende ao óbvio. Ao tratar desse ser verossímil, Rawet examina a essência do ser humano, a qual é permeada de instabilidade no pensar e no agir. Algumas atitudes, como as do vagabundo, pertencem à categoria do

inimaginável. É um ser indecifrável. Um errante que não tem ninguém. Não espera de ninguém auxílio algum. Como vive sem rumo as relações estabelecidas são fluidas. As decepções exaltadas no primeiro delírio traduzem a sua desconfiança e incredulidade em relação aos seres ao seu redor. Torna-se difícil determinar com exatidão as características desse personagem e tal tentativa não passa de um jogo de ilusões. Por isso, vamos concluindo que é no domínio infinito que Samuel Rawet compõe seus personagens.

Conforme mencionamos antes, as ações no conto são imprevisíveis. Um fato se soma aos outros sempre inesperados, como este: mais adiante, caminhando por uma rua em alta madrugada, o vagabundo percebe que alguém estava no mesmo caminho, como uma sombra. Aproxima-se “dessa sombra”, conversa. O vagabundo descobre que os dois têm uma vontade comum: hospedar-se em um hotel. Encontram um lugar e ficam no mesmo quarto. Antes de voltar à rua, o vagabundo deixa evidente a relação homossexual consumada entre eles. O vagabundo volta ao cenário litorâneo, de onde havia partido quando desembarcou na rodoviária. Aí temos a impressão de que o ciclo de sua errância irá se fechar. No entanto, isso não marca o fim. Na praia, encontra 'uma mulher anormal' a qual lhe expõe idéias sobre um Código da Solidão. Esse trecho funciona também como “uma instância de meditação”. O vagabundo não para. Está perturbado. Precisa prosseguir. Toma um ônibus, salta no centro da cidade.

Em um bar, presencia a cena de uma briga entre um mulato e um louro. Dessa briga, o errante leva um empurrão e fica ferido. Mas, um homem se oferece para tratar de sua ferida. Leva-o para seu apartamento. Esse homem era um escritor. Além de tratar do vagabundo e deixá-lo dormir em seu apartamento, arranja-lhe um emprego em uma loja de tecidos. Contudo, ao vagabundo, não se pode impor a clausura de um trabalho e sua permanência no ofício é de somente uma manhã.

O narrador rawetiano imprime ao personagem a responsabilidade de tornar dinâmica a sequência de ações. Consegue isso com a velocidade com que desenrola cada fato. Assim, no suceder de efeitos consegue a sustentação o enredo. Nesse jogo, o narrador mantém o leitor na expectativa pelo que vai acontecer com um personagem que pouco se importa com um desfecho razoável. Importa-se somente com sua fuga. Quando se pensa em apreendê-lo ou domesticá-lo, ele se liberta e foge. O personagem é independente, conduz a narrativa por si só.

O errante hospeda-se em um hotel novamente. Dorme. Um sonho vem em ritmo forte com cenas vivenciadas durante os dias passados. Por fim, o vagabundo decide fazer as malas e partir. Ou seja, continuar a seu périplo infundável. Um personagem da história reaparece para se despedir: é o velho filósofo. Enfim, “...entrou no ônibus, ocupou o seu

lugar, pensando no que poderia ser um fim provisório. Não de quem chega, ou de quem parte. Mas de alguém que apenas passa.” (RAWET, 2004, p.243).

Observa-se que em *Crônica de um vagabundo*, nenhum personagem possui nome. Essa ausência de nomeação permite pensar que Rawet dá um tom Rawet universal à história. Prefere explorar tipos que encontramos em todos lugares, como vagabundo, velho, filósofo, velha, mulato, louro, escritor. Com a utilização dessa tática Rawet mostra que a personalidade não se define por um nome próprio, mas que a essência do ser está nos pensamentos, palavras, gestos, ações, angústias, sonhos.

Construção de uma Prosa Poético-Filosófica

Em sua reflexão sobre a narrativa moderna, Anatol Rosenfeld (1973) comenta que a ordem dos elementos da oração assume uma nova lógica. No caso da prosa fragmentária de Samuel Rawet, a frase se estrutura com uma simplicidade complexa. Vê-se nos contos de Rawet uma frase bem construída, geralmente em ordem direta. Porém, há instantes de ruptura na lógica oracional, com sínopes que cortam o fluxo narrativo, como em “Consciência do Mundo” (CI): “A roupa no coradouro, acabara de varrer o interior, e sobre a mesa ia dispendo os pratos.” (RAWET, 2004, p.66). No geral, a escrita rawetiana intertextualiza com a de José Lins do Rêgo e Graciliano Ramos: frases concisas e palavras com significação precisa. Julgamos preciosa uma consideração que o próprio Samuel Rawet deixou e que nos faz refletir sobre a aproximação do contista com os escritores brasileiros:

Minhas leituras foram completamente desordenadas, sem orientação de espécie alguma. Ia escolhendo e apanhando, recuando e avançando. Um grupo de escritores que na época me marcou profundamente foi o dos escritores russos, que comecei a ler em traduções: Gorki, Dostoievski, por aí afora, mas principalmente Gorki. Foi quem me marcou mais; atualmente penso em voltar a ele. Outro tipo de leitura que me apaixonou e empolgou – e depois me criou problemas tremendos – era o que dominava a literatura brasileira da época, o que eu chamo de “gigantes nordestinos”. Mas esse grupo me arrasou. Tive muitas crises, andei deixando de escrever por causa deles. Eu achava que não tinha nada a dizer, que diante de Graciliano, Zé Lins e outros, eu nada tinha a dizer.¹⁰

A velocidade das sequências da narrativa resulta das frases curtas. Em “Jogo de Damas” (DI), tem-se um exemplo disso:

Três golpes secos, duros, precisos acompanharam a mão do Galego. Dois ao avanço e um no retrocesso. Três saltos de polegar, indicador e médio grudados à pedra branca, três corcovos felinos de algo a lembrar um focinho. Estacionada a

¹⁰ Depoimento a Flávio Moreira Chaves, publicado com o título de *Samuel Rawet um grande desconhecido*, em 1977, na extinta revista *Escrita*.

pedra, os dedos afrouxaram–lhe a pressão, recolhem as três pretas para depositá-las ao lado das outras (id., ib., p. 117)

Este fragmento caracteriza a força e a dinâmica de um jogador hábil e imbatível como Galego. No entanto, no final da história, seu oponente, o mulato Crispim, assassina–o. Confere–se a cena derradeira no trecho do conto:

Quatro pancadas com decisão e energia deixam o tabuleiro limpo de pedras pretas. O eme descrito com saltos vigorosos de dedos apertados, Galego recolhe o produto do saque do campo devastado. E ao enfileirá–los vagarosamente sobre a mesa, vê o brilho de uma lâmina à altura de seu peito, antes de fechar os olhos no grito de dor. Crispim dobrado sobre a mesa sustenta–lhe o corpo com a ponta de aço (id., ib., p. 118)

Este é o ponto alto do conto. Rawet provoca no leitor um efeito único. A crueldade do homicídio permanece. Mas foi pintada com outras cores. Ao dizer que “Galego recolhe o produto do saque do campo devastado”. A metáfora, como define Umberto Eco (2004, p.130), “torna o discurso multiinterpretável”. O produto do saque do campo devastado não possui somente um referente: o vitorioso Galego. Refere–se principalmente, ao mulato Crispim e às sensações de raiva experimentadas por ele. Ao perder no jogo, sentiu–se intimamente saqueado, roubado, devastado. O jogo injetou nele o terrível veneno da derrota. Entretanto, Crispim não aceita sair derrotado. Por isso, mata o adversário para se sagrar vencedor de um outro jogo: o da vingança.

Dessa interpretação, perguntamos o que o autor pretende? Samuel Rawet indica, ou seja, define, qual leitor espera para sua obra? E aqui, lembramos de Umberto Eco, que traça a distinção entre o “leitor semântico” e o “leitor crítico”. Segundo Eco (2004, p.12) o leitor semântico preenche de significado um determinado texto linear, sem se preocupar com as possíveis polissemias. É chamado por Eco de leitor ingênuo, distraído. O outro, o leitor crítico ou semiótico procura entender e explicar por que motivos estruturais o texto produz determinadas interpretações semânticas. Assim, acreditamos que Rawet, nitidamente, espera que o leitor crítico descubra os porquês, lendo atentamente o texto, sem saltar partes, nem se desconcentrar por qualquer instante.

Retomando à cena final de “Jogo de Damas” (DI), é preciso avaliar o sentido de “vê o brilho de uma lâmina à altura de seu peito, antes de fechar os olhos no grito de dor”. Há duas partes em confronto, como se o jogo de damas ainda não houvesse chegado ao fim. A arma do perdedor torna–se uma lâmina brilhante, certamente o canivete que carregava durante o jogo. Em contraposição, essa lâmina faz os olhos do oponente fecharem “no grito de dor”. Essa relação antitética reproduz a relação entre os adversários do jogo. Mas, nesse instante, com os papéis invertidos. Por último, “Crispim dobrado sobre a mesa sustenta–lhe o corpo com a ponta de aço”. O discurso

caracterizador do ritmo das ações confere ao trecho efeitos poéticos. Com a metonímia “ponta de aço”, o narrador fecha as cortinas do conto.

Quanto aos mecanismos de descrição, Rawet usa o estilo sucinto. Explora ao máximo o sentido de cada palavra. Percebe que elas, individualmente, têm força. Uma ou duas palavras bastam para situar o leitor no ambiente onde o personagem se movimenta. Desse modo, a verossimilhança não passa por uma descrição minuciosa. Quando há minúcias, são somente aquelas estritamente necessárias. A partir de minúsculas partes, constroi uma ideia do todo. Em “Réquiem para um solitário” (CI), por exemplo, aparece: “A mão trêmula acariciou a porta da geladeira (...) Carne na gaveta de matéria plástica. Cerveja e leite nos suportes de entrada. Travessas. Pratos de frutas.” (RAWET, 2004, p. 46). Tem-se, com reduzido número de elementos, a perspectiva do personagem diante da geladeira aberta. Algo semelhante ocorre no “Jogo de Damas” (DI): “Crispim, por cima da sua cabeça, vê as ladeiras tortuosas morro acima, portas e janelas oblíquas de casebres em plano superior. Varais. Gatos. Cachorros...” (id., ib., p.116). Essa descrição enumera elementos sem a preocupação de uma caracterização com floreios. A preferência do narrador rawetiano recai sobre a descrição pontuada de traços rápidos, curtos e de identificação imediata.

A expectativa de Samuel Rawet é a de que leitor de sua prosa tenha a capacidade de interagir pois Rawet com sua prosa provoca a reflexão. Em 1971, o contista escreveu no ensaio *Eu-tu-ele* que a literatura servia para ele apenas como uma espécie de autoconhecimento.¹¹ Essa afirmativa se ajusta também ao leitor de Rawet, uma vez que existem significativas questões de teor filosófico disseminadas pelos contos. Em *A porta* (DI), tem-se a seguinte pergunta: “Por que vai o homem a caminho de sua danação com a lucidez do suicida?” (RAWET, 2004, p.105). Questão como esta não pode ser respondida objetivamente. Samuel Rawet requer a atenção do leitor para um drama que não se restringe somente a um personagem. No conto “O fio” (7S), o personagem caminha pela rua, olhando vitrines. Esse indivíduo para diante de uma televisão. O narrador descreve a cena: “A tela exhibe um documentário sobre foguetes e satélites artificiais, ao mesmo tempo em que imbrica nos olhos que se movem para além, sempre para além, a inconsciência de uma irreduzível miséria humana em dimensões cósmicas.” (id.,ib., p.150). Numa primeira interpretação, poder-se-ia pensar que a miséria humana não se restringe a uma individualidade. Ela pode ser vista pela televisão, bem como nos avanços tecnológicos dos homens (foguetes e satélites) enviados para o espaço cósmico. Mas as respostas podem ir “para além, sempre para além”, sem, é claro, romper os limites da interpretação do mundo narrativo, como propõe Eco, anteriormente citado. O uso dessa

¹¹ SEFFRIN, André. *Prefácio*. In: RAWET, Samuel. *Contos e novelas reunidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004, p. 13.

prosa poético-filosófica indica, em alguns instantes, a intervenção perspicaz do autor na obra, com suas intenções (des) veladas. Além do que, sustentam o interesse do leitor pelo conto, mesmo que as questões propostas sejam insolúveis à primeira leitura.

Assim, na trilha do pensamento poético-filosófico, Rawet mistura, por vezes, a ficção e o ensaio. Alguns de seus contos são contos-ensaísticos. André Seffrin (2004, p. 13) afirma que, paulatinamente, a matéria que animava Rawet jogava em uma “via de mão dupla que o leva[va] da ficção ao ensaio e vice-versa”. Em *Fé de ofício* (7S), vê-se o narrador quase ensaísta. O próprio conteúdo do “conto” motiva essa relação. O narrador problematiza, em voz metalingüística, temas relativos à gênese de possíveis personagens, ações e enredo em um conto. “Tenho presentes dois esboços de personagens e um semi-esboço de cenário, e 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” (id., ib., p.180). Em “Raiz quadrada de menos” um (7S), o conto está impregnado de pensamentos que se ajustariam melhor no campo do ensaio filosófico e científico, tais como: a morte de Sócrates e os delírios paranoicos de um epiléptico. O narrador ensaísta-contista revela, inclusive, preocupações em torno do humor e anti-humor, bem como do real e do irreal. O impactante nesse conto-ensaístico é o fato de que ele mantém aberta a porta do suspense. Nas palavras finais do conto, tem-se:

O que me preocupa mesmo é o real. E talvez o real apareça na hora em que Sócrates, um minuto antes de morrer, recomenda que se pague uma dívida: o Galo de Asclépio
O que é galo?
Quem foi Asclépio?” (id., ib., 170).

Alinhavando a conclusão, a questão da evolução sempre faz parte das preocupações de todos os que se ocupam da literatura. No caso do conto brasileiro tratamos como transgressão sempre que ocorre algo em sua base. Na literatura de Rawet, pode-se falar de uma dupla transgressão: a primeira se relaciona ao seu afastamento do modo tradicional de narração; e a segunda diz respeito ao seu distanciamento da literatura dos primeiros momentos modernistas brasileiros. Pode-se afirmar que a literatura brasileira de Rawet não encontrava paralelo no âmbito nacional. Assim, sob a ótica de Bines (2007, p. 56), sua obra foi analisada à sombra de Kafka, Joyce, Beckett.

A fragmentação do enredo, os personagens no domínio infinito e a prosa poético-filosófica são as principais (in) variáveis presentes nos contos transgressores de Samuel Rawet. É evidente que a narrativa funciona na inseparável presença desses três aspectos. O modo como o contista trabalha com esses elementos concede ao seu estilo qualidades

diferenciais. No dizer de Krynski (2007), são os diferenciais que tornam as obras de um escritor “transhistóricas”.

Constatações diversas podem ser feitas sobre a ficção de Rawet, particularmente quando se trata dos contos. A primeira delas se relaciona à temática. Ela não é tão restrita quanto apontam alguns, os quais veem por trás de toda a obra rawetiana somente pegadas de um *judeu*. Esta seria uma concepção que reduziria a grandeza da criação rawetiana. Seguramente, com tal alerta, pretende-se que os olhares dos estudiosos da literatura rawetiana se voltem a outras temáticas desenvolvidas pelo autor, a saber: o cotidiano, os sonhos, a homossexualidade, a alienação, a loucura. De fato, deve-se enxergar em Samuel Rawet uma “obsessão temática”, expressão sugerida por Maria Lucia Verdi (1989).

Outra constatação se refere à necessidade de se ampliar a comparação entre a obra ficcional e a ensaística de Rawet. Esse método pode iluminar ainda mais o conhecimento sobre a literatura e o pensamento desse escritor brasileiro.

Além disso, destacando-se a prosa poético-filosófica de Samuel Rawet, patenteia-se a precisão de um calculista. Não é demais lembrar que foi sob o prisma de sua vida profissional que Rawet exerceu a engenharia civil. Nesse caso, o ofício de escritor e o de engenheiro têm pontos de convergência. A construção da ficção rawetiana concede amostra dessa aproximação. Sem dúvida, a engenhosa narrativa rawetiana se nutre do traço profissional da personalidade do seu criador, E nesse ponto, vale a pena uma atenção ao aspecto biográfico de Samuel Rawet para que não nos surpreendamos com o fato de que em literatura, em muitas instâncias vida e obra são percursosres de uma comum itinerância.

São primorosas as palavras de Samuel Rawet sobre qual a situação do conto na literatura brasileira quando perguntado por Ronaldo Conde numa entrevista depois publicada com o título “A necessidade de escrever contos”, no Suplemento Literário do Correio da Manhã, em 7.12.197, Rio de Janeiro:

Acho, realmente, que o conto atual conseguiu conquistar a quase uma espécie de maioria. Ele adquiriu a independência como gênero e definiu-se como gênero.(...) Um contista queria sempre fazer romance, ser um romancista. E fazia contos porque eram trabalhos curtos...(...) Hoje, os escritores são contistas, realmente. Fazem o conto pelo conto. (...) Houve uma evolução. Se nós olharmos até uma determinada faixa, tínhamos romancistas que faziam contos. O grande, imenso contista ainda é Machado de Assis.(...) Como o conto é materialmente reduzido, o autor não pode perder tempo, gastar palavras. Tem que trabalhar o essencial. Quando você começa fazer um conto, ele vai apresentando certas exigências que não podem ser definidas, mas das quais você não pode fugir. O conto exige um certo andamento e se completa.

Como se confere Rawet sem anular o clássico machadiano admite uma transgressão e sua maior importância está no fato de que ele realmente abriu as portas para o aparecimento de escritores que se entregaram, de forma livre e também experimental, ao ofício de escrever contos. A evolução no conto brasileiro – do tradicional ao moderno – contou com Samuel Rawet que promoveu uma transição silenciosa e, atualmente, o conto é uma forma de expressão literária moderna, presente e consolidada na literatura brasileira.

Referências

ADORNO, Theodor W. Posição do Narrador no Romance Contemporâneo. *In: Benjamin, Adorno, Horkheimer, Habermas*. São Paulo: Abril: 1980. Coleção Os Pensadores.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*, 2 ed., São Paulo: Perspectiva, 1976.

ATHAYDE, Tristão. O neomodernismo. *In: TELES, Gilberto Mendonça (Org). T.de Athayde: teoria, crítica e história literária*. Rio de Janeiro, 1980

BINES, Rosana Kohl. TONUS, José Leonardo (org.). *Samuel Rawet – ensaios reunidos*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

_____. Modos de desconexão: a crítica brasileira e a obra de Samuel Rawet. *In: KIRSCHBAUM, Saul (org.). Dez ensaios sobre Samuel Rawet*. Brasília: LGE Editora, 2007.

BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*, 14ª ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2007.

_____. *História Concisa da Literatura Brasileira*, 3ª ed. São Paulo: Cutrix, 1994.

CANDIDO, Antonio. "A personagem do romance", in: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva. 2004.

GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do Conto*, 5ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1990.

KIRSCHBAUM, Saul (org.). *Dez ensaios sobre Samuel Rawet*. Brasília: LGE Editora, 2007.

KRYSINSKI, Wladimir. *Dialéticas da Transgressão*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

LEANDRO, Rafael V. *Samuel Rawet, o contista brasileiro*. Tese. UnB. 2018.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto/Contexto*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva/INL-MEC, 1973

SEFFRIN, André. *Contos e novelas reunidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

VERDI, Maria Lúcia Ferreira. *Obsessões temáticas: Uma leitura da obra de Samuel Rawet*. Tese. Brasília: UnB, 1989.