

CERRADOS

Revista do Programa de Pós-graduação em Literatura

48

Ano 27 – 2018
ISSN 1982-9701

Samuel Rawet
entre o mar e as cidades

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA - UnB

Reitora

Márcia Abrahão

Vice-reitor

Enrique Huelva Unternbaum

Decana de pesquisa e pós-graduação

Helena Shimizu

Diretora do Instituto de Letras

Rozana Reigota Naves

Chefe do departamento de Teoria Literária e Literaturas

Pedro Mandagará

Coordenador do programa de Pós-Graduação em Literatura

Danglei de Castro Pereira

Editor-Chefe

André Luís Gomes

Equipe Editorial

Pedro Mandagará

Patricia Trindade Nakagome

Editor layout e texto

Helciclever Barros da Silva Vitoriano

Conselho Executivo

Cláudia Falluh Balduino Ferreira

Sylvia Helena Cyntrão

Rogério da Silva Lima

Wilton Barroso-Filho

MISSÃO

A Revista Cerrados configura-se como um veículo de divulgação do pensamento teórico literário, publicada semestralmente pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB. Visa a incorporar as contribuições do desenvolvimento do pensamento científico na área das literaturas e das áreas afins do conhecimento, que enriqueçam as fronteiras das Ciências Humanas na interdisciplinaridade necessária aos estudos acadêmicos contemporâneos

CERRADOS 48

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Brasília, Brasil. Páginas 1-99.

Ano 27 | 2018

ISSN 1982-9701



Dossiê

“Samuel Rawet - entre o mar e as
cidades: trânsitos migratórios,
culturais e identitários na obra do
escritor ”

Editor-Chefe

André Luís Gomes

Editores

Pedro Mandagará

Patricia Trindade Nakagome

Editor Assistente e Revisão

Helciclever Barros da Silva Vitoriano

Organizadores deste n. 48

Clóvis Meireles Nóbrega Júnior

Maria Isabel Edom Pires

Capa

Maria Isabel Edom Pires

Clóvis Meireles Nóbrega Júnior

Helciclever Barros da Silva Vitoriano

Projeto Gráfico

Letycia Luiza de Souza

Bruna Ribeiro Basso

Diagramação

Letycia Luiza de Souza

Bruna Ribeiro Basso

Apoio

Poslit/IL/UnB

Conselho Editorial Consultivo

Ana Laura dos Reis Corrêa (UnB, Brasília-DF, Brasil)

Elga Pérez-Laborde (UnB, Brasília-DF, Brasil)

Regina Dalcastagnè (UnB, Brasília-DF, Brasil)

Rogério Lima (UnB, Brasília-DF, Brasil)

Paulo Nolasco (UFGD, Dourados-MS, Brasil)

Affonso Romano de Sant'Anna (FBN, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)

André Bueno (UFRJ, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)

Antonio Carlos Secchin (UFRJ, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)

Gilberto Martins (Unesp, Assis-SP, Brasil)

Laura Padilha (UFF, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)

Luís Alberto Brandão (UFMG, Belo Horizonte-MG, Brasil)

Maria Antonieta Pereira (UFMG, Belo Horizonte-MG, Brasil)

Mário Cezar Leite (UFMT, Mato Grosso-MT, Brasil)

Nádia Battella Gotlib (USP, São Paulo-SP, Brasil)

Aleckmar Luís dos Santos (UFSC, Florianópolis-SC, Brasil)

Benito Martinez Rodrigues (UFPR, Curitiba-PR, Brasil)

Eliane do Amaral Campello (FURG, Rio Grande-RS, Brasil)

Walter Carlos Costa (UFSC, Florianópolis-SC, Brasil)

Diógenes André Vieira Maciel (UEPB, Campina Grande-PB, Brasil)

Márcio Ricardo Muniz (UFBA, Salvador-BA, Brasil)

Rinaldo Fernandes (UFPB, João Pessoa-PB, Brasil)

Ana Mafalda Leite (Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal)

Bernard Lamizet (Université Lumière 2, Lyon, França)

Claire Williams (Universidade de Liverpool, Reino Unido, Inglaterra)

François Jost (Sorbonne Nouvelle, Paris, França)

Jacques Fontanille (Université de Limoges, Limoges, França)

Rita Olivieri-Godet (Université Rennes 2, França)

Qualquer parte desta publicação pode ser reproduzida, desde que **citada** a fonte.

Cerrados: revista/ do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília

- Vol. 1, n. 1 (1992) - Brasília: PósLit, 1992 -

Quadrimestral

ISSN 1982-9701.

1. Literatura Brasileira. 2. Samuel Rawet. 3. Literatura Contemporânea. - Periódicos I. Brasil, Universidade de Brasília. Departamento de Teoria Literária e Literaturas.

Programa De Pós-Graduação Em Literatura – PósLit

Universidade de Brasília

Instituto de Letras

Departamento de Teoria Literária e Literaturas

Endereço: ICC Ala Sul, Sobreloja sala B1-012

Campus Universitário Darcy Ribeiro

Asa Norte - Brasília - DF

CEP: 70910-900

Telefone: +55 (61) 3107-7100

Sumário

Apresentação 7

Dossiê

O cortejo da morte engendra a narrativa. A literatura menor de Samuel Rawet 11

Luiz Carlos Menezes Reis

Ethos do olhar viajante na ficção de Samuel Rawet e João Gilberto Noll 22

Maria Isabel Edom Pires
Bruno Cardoso

Estratégias narrativas na contística rawetiana 47

Natalia Klidzio

Samuel Rawet e Clarice Lispector no entre-lugar 68

Stefania Chiarelli
Thays Freitas de Almeida Pena

Seção Livre

As pálidas flores de Rosalina: a memória na construção da personagem autraniana 84

Francisco Perna Filho

Apresentação

Em sua chamada inicial, o presente dossiê “Samuel Rawet - entre o mar e as cidades: trânsitos migratórios, culturais e identitários na obra do escritor” apontava para inúmeros caminhos temáticos, críticos e bibliográficos sobre a obra do escritor, tendo em vista sempre o intuito de ampliar a divulgação e o debate sobre ela. Obtivemos uma resposta pequena em termos de quantidade de artigos submetidos à revista, mas, cada qual a seu modo, de grande valor para o empreendimento pretendido: lembrar do 90º aniversário de nascimento de Samuel Rawet. Não nos parece que ele fosse muito dado a efemérides, mas naturalmente apreciaria que sua obra fosse lida da forma como aqui está e que seu número de leitores fosse cada vez mais e mais ampliado. Talvez apreciasse, como nós, o fato de que esse dossiê guarda duas coincidências. A primeira delas diz respeito à presença de três autores que fizeram suas teses de doutorado sobre sua obra, nos primeiros anos do século XXI, e que esses trabalhos tenham sido publicados primorosamente (veja-se a referência bibliográfica logo abaixo). O quarto artigo, assinado por Maria Isabel Edom Pires e Bruno Cardoso, é produto de uma tese de doutorado em andamento na Universidade de Brasília. A segunda coincidência refere-se ao fato de que os autores nos enviaram seus artigos desde a Polônia, país em que nasceu Samuel Rawet, o Rio de Janeiro, lugar em que morou, passando por Brasília, lugar em que residiu e onde viveu seus últimos dias. Assim, os artigos aqui publicados formam um dossiê em que se apresentam novas leituras sobre a obra do autor, seja em perspectiva comparatista, seja na atenção aos seus procedimentos narrativos e à subversão da sua prosa.

Luiz Reis apresenta o texto “O cortejo da morte engendra a narrativa. A literatura menor de Samuel Rawet” no qual analisa o conto “Um homem morto, um cavalo morto, um rato morto”, do livro *Que os mortos enterrem seus mortos*, de 1981. Tendo em vista os traços da “literatura menor”, expostos por Deleuze e Guattari, o autor busca, no desconcerto das imagens do texto e na radicalidade dos cortes temporais, entre outros traços da literatura rawetiana agudizados nesse conto, os sentidos de desterritorialização da linguagem, do seu valor político e do seu valor coletivo. Com essa análise, fica mais longe ainda um ponto inicial da crítica à obra de Rawet que duvidava do manejo da língua portuguesa pelo escritor. O artigo salienta, ao contrário, o bom domínio da língua portuguesa na sua transgressão e no seu alcance subversor.

No artigo “Ethos do olhar viajante na ficção de Samuel Rawet e João Gilberto Noll”, Bruno Cardoso, doutorando da PPG em Literatura da UnB, realiza uma comparação entre as obras desses dois escritores, apontando para estratégias narrativas em comum entre elas assim como para os pontos de tensão a partir de onde se distanciam. Dividimos a assinatura desse artigo com a finalidade de apresentar um pouco do nosso trabalho que capta nas obras dois projetos artísticos capazes de “perscrutar as trevas de nosso tempo”, como quer G. Agambem, por intermédio de um modo sensível de olhar as cidades que suas obras criam na medida dos passos incertos de seus personagens.

Sob o título de “Procedimentos narrativos na contística rawetiana”, Natalia Klidzio apresenta cuidadosa reflexão sobre a fragmentação do enredo, sobre as personagens no domínio do infinito e sobre a prosa poético-filosófica como uma tríade que constrói o estilo diferenciado da prosa de Rawet. A autora também destaca outros tópicos importantes, como a proximidade entre sua prosa e sua ensaística e a convergência entre sua prosa poético-filosófica e sua vida profissional.

Stefania Chiarelli e Thays Freitas de Almeida Pena, no texto “Samuel Rawet e Clarice Lispector no entre-lugar”, também em perspectiva comparatista, leem as obras *Contos do imigrante* (1956), de Samuel Rawet, e *Laços de família* (1960), de Clarice Lispector. Muito próximas, seja pelas datas de publicação, seja pela origem dos escritores, as duas obras são vistas pelas autoras também pela desagregação que guardam em comum. Na análise do conto “A menor mulher do mundo”, de Clarice Lispector, as autoras destacam os olhares curiosos e de estranheza lançados à personagem diante do que para quem olha é desconhecido, e chama a atenção o silêncio

com que ela responde a esse desconforto. Da mesma forma, as autoras vêem no conto “A prece”, de Samuel Rawet o grande poder de silenciamento que o olhar alheio produz na personagem Ida. Ambos os autores, no entendimento de Chiarelli e Pena, agenciam por meio desse olhar de estranhamento, o trânsito entre culturas, inaugurando a transfiguração da linguagem para dizer o indizível.

Na seção de artigos livres, Francisco Perna Filho traz o artigo “As pálidas flores de Rosalina” em que estuda a construção do espaço memorialístico no romance *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado, provocando instigante análise sobre a representação da mulher na literatura do autor.

Nada mais rawetiano do que um dossiê sucinto que desperte reflexões sobre o presente e verticalize o valor e o alcance da crítica em relação à sua obra.

Agradecemos aos autores por sua importante contribuição.

Clóvis Meireles Nóbrega Junior

Maria Isabel Edom Pires

Obras publicadas pelos autores a partir de suas teses de doutorado

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

KLIDZIO, Natalia. *Itinerário urbano na vida e obra de Samuel Rawet*. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2010.

REIS, Luiz. *Samuel Rawet: dos tormentos à existência*. Brasília: Thesaurus, 2012.

Dossiê

Samuel Rawet - entre o mar e as cidades:
trânsitos migratórios, culturais e
identitários na obra do escritor

O cortejo da morte engendra a narrativa. A literatura menor de Samuel Rawet

The procession of death engenders the narrative. The minor literature of Samuel Rawet

Luiz Carlos Menezes Reis

Pesquisador independente.
Pós-Doutorado em Literatura pela
UNESP.
luizmreis@gmail.com.

© <https://orcid.org/0000-0002-4036-5093>

Recebido em: 10/12/2018

Aceito para publicação em: 21/1/2019

Resumo

Este artigo analisa o conto de Samuel Rawet intitulado “Um homem morto, um cavalo morto”, um rato morto que aparece em seu último livro intitulado: *Que os mortos enterrem seus mortos* de 1981. Ao aproximar o conto dos conceitos de Gilles Deleuze e Félix Guattari estabelece-se um diálogo entre literatura e filosofia que permeia as leituras da obra. Podemos então observar que o personagem se duplica em um devir-animal e em obsessões que caracterizam a obra de Rawet.

Palavras-chave: Literatura menor. Narrador. Devir-animal.

Abstract

This article examines Samuel Rawet's tale “Um homem morto, um cavalo morto”, a Dead Mouse, which appears in his last book entitled: Que os mortos enterrem seus mortos in 1981. In approaching the tale of the concepts of Gilles Deleuze and Felix Guattari establishes a dialogue between literature and philosophy that permeates the reading of the work. We can then observe that the character is duplicated in an animal-becoming and in obsessions that characterize Rawet's work.

Keywords: *Minor literature. Narrator. Becoming-animal.*

O estranho conto: “Um homem morto, um cavalo morto, um rato morto” faz parte do não menos estranho livro *Que os mortos enterrem seus mortos*, um dos mais difíceis de Rawet, que já é um escritor dos mais complicados. Lançado em 1981 este livro é o último livro de contos lançando por nosso autor. A concisão dessas histórias leva a técnica da escrita para um novo patamar em que as imagens se sobrepõem de forma mais abrupta e mais radical sem quase nenhuma contextualização. Os múltiplos cortes temporais que caracterizam a escrita de Samuel Rawet sucedem-se em velocidade estonteante e na concisão deixam poucas pistas para a leitura e compreensão da narrativa. O leitor precisa seguir de perto a tessitura do texto para encontrar entre poucas pistas um caminho de diálogo com a obra. Este artigo busca no caminho do texto um espaço que caracterizaremos de portador de traços de uma literatura menor seguindo os passos de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Irei assim caracterizar mais a fundo as profundezas do conto para destacar na linha de fuga rawetiana elementos que dialogam e esclarecem a literatura menor. Para isso temos que entrar no mundo de dor e sofrimento dos personagens de Samuel nos reportando diretamente ao início do conto.

“Quando a dor é intensa, quando o sofrimento chega ao limite de si mesmo, qual o caminho? Abre as pastas de cartolina, ordena, sem necessidade, as primeiras folhas, encontra uma anotação no canto de uma conta paga, reexamina-a, não sabe se retira a conta e a põe no bolso, ou se copia a anotação de modo a ficar à mão, em qualquer bolso, junto ao cigarro, ao dinheiro trocado. Uma frase, algumas palavras entre vírgulas. Anotação banal, como de hábito, idéia surgida ao acaso nas dobras do cotidiano. Agora se impunha, tinha outra carga.” (RAWET, 2004, p. 380)

O conto inicia com a constatação de um estado de ser do personagem anônimo. Logo de início o narrador expõe a dor e o sofrimento que caracteriza o personagem. Somos jogados em suas dúvidas e encruzilhadas enquanto ele se apodera de uma anotação que se encontra em uma conta junto a outros papéis na pasta de cartolina. A anotação se impõe em sua mente e fixa a imagem para o personagem que agora a carrega em sua consciência. O conteúdo da frase não é revelado de imediato, mas com o avanço da narrativa fica claro que se trata da frase que compõe o título do conto. O personagem é obcecado com a imagem da morte e esta imagem determina seu ser e sua conduta durante o conto.

Somos de imediato jogados na interioridade e na exterioridade do personagem. Interioridade caracterizada pela dor e pelo sofrimento, exterioridade que circula nos bares e cafés da região do Largo do Machado e do Catete na cidade do Rio de Janeiro um dos habitats comumente percorridos pelos personagens de Rawet. Inicia-se assim uma jornada tortuosa em que acompanharemos a concatenação entre a frase anotada na conta e o estado interior do personagem. O conto se constrói num processo de auto desvelação entre estes dois polos. O título “Um homem morto, um cavalo morto, um rato

morto” surge transcrito pelo próprio personagem dentro da narrativa, pois é este o texto contido no pedaço de papel, estabelecendo assim um diálogo metalinguístico entre o nome do conto e a condição interior do personagem principal da narrativa. Esta concatenação expressa a presença pujante na narrativa de um ser que se desvia do cotidiano, que vive num mundo de imagens e palavras, que vive fora de um padrão da maioria, um ser para quem a morte é algo muito próximo e presente.

Este pano de fundo do conto cria a possibilidade de uma literatura menor na obra de Rawet e especificamente no conto aqui lido. Para Deleuze e Guattari, Kafka é um exemplo de uma literatura menor que, em oposição a uma literatura oficial e canonizada, tem como características: primeiro “que a língua, de qualquer modo, é afectada por um forte coeficiente de desterritorialização” Segundo que “ nelas tudo é político” Terceiro que “tudo toma um valor colectivo” (DELEUZE & GUATTARI, 2003. 38–39–40). O exemplo de Kafka guarda similaridades com o caso de Rawet pois em ambos os casos temos escritores complexos e deslocados de sua sociedade e que oferecem múltiplas possibilidades de leitura. A literatura menor lança linhas de fuga, ou seja, constrói caminhos não trilhados pela literatura oficial canonizada. Estas linhas de fuga desterritorializam a literatura ao abrir caminhos não trilhados e ao mesmo tempo reterritorializa ao criar novos padrões e maneiras de dizer.

Enquanto a literatura oficial é canonizada na gramática, a literatura menor apresenta o novo na língua subvertendo a norma em constantes desterritorializações que apresentam novas formas e conteúdos para a literatura. Samuel Rawet sempre escreveu de uma forma que o destaca dos demais escritores brasileiros, a extrema concisão e os cortes temporais abruptos de sua narrativa o fizeram muitas vezes ser tido como um escritor que não dominaria totalmente a língua portuguesa e isso seria fruto de seu nascimento em terras estrangeiras e isso seria um argumento para questionar a legitimidade de sua obra. Nada mais longe do que esta leitura superficial diz, pois, a complexidade da linguagem de Rawet é capaz de revelar de forma única a complexidade de seus personagens e isso passa por uma maestria na escrita. A literatura menor se instala nas fissuras da literatura oficial e lança linhas divergentes e mesmo opostas aos padrões literários. Ela causa estranhamento incompreensão e muitas vezes repulsa por se configurar como uma forma diferente de dizer.

Enquanto a literatura oficial é inócua politicamente, quando não é explicitamente alinhada com o poder institucionalizado, na literatura menor tudo é questionamento político. Não se trata de uma literatura simplesmente panfletária e ideológica, mas é algo que surge da própria caracterização da literatura menor. Já que esta é linha de fuga da literatura oficial então a literatura menor apresenta as divergências e discordâncias com

os padrões estabelecidos ao dizer o novo. Os personagens rawetianos são eles mesmos essa divergência, são seres à margem, que derivam e cruzam territórios novos numa desterritorialização constante. Personagens que estão também perseguindo, procurando uma vida mais autêntica, uma vida digna de ser vivida. O padrão de vida cotidiano é colocado sempre sob a suspeição de ser portador de uma hipocrisia fundamental, enquanto os personagens transtornados recusam categoricamente viver na base da mentira. Eles são então seres políticos ao rejeitarem o padrão instituído e apontarem suas bases hipócritas. São políticos também ao encarnarem e viverem de forma alternativa ao que a maioria aceita.

Enquanto a literatura oficial fala de sentimentos pessoais, a literatura menor diz de agenciamentos coletivos. Portanto é um erro ler os personagens como se eles estivessem presos a uma dimensão puramente individual em suas angustias e dúvidas. Ler Rawet como um escritor solipsista é uma leitura superficial, já que em meio ao isolamento dos personagens existe um espaço de busca do outro e um motivo social para que o personagem se isole. O questionamento e a possibilidade de viver de forma diferente insere os personagens em um agenciamento coletivo divergente. O indivíduo é membro de um agenciamento coletivo, uma matilha, em que os seres se comungam e se interpenetram formando um contra discurso que se opõe aos discursos tradicionais não como expressões isoladas, mas configurando-se em movimentos coletivos que impactam e questionam o coletivo institucionalizado.

O conto continua a narrar a trajetória de nosso herói conturbado:

“Pede outro café. Não encontra no bolso uma folha em branco. Pensa em pedir um pedaço de papel na charutaria. O café é servido. Forte demais. Aproveita um guardanapo. O papel absorve a tinta, mas as letras não se desfazem. Põe o guardanapo no bolso. Vinha do fundo do terror sem saber bem por quê. Subitamente a imagem do porco-espinho se impõe. A ferocidade enrodilhada em si mesma de maneira a não se ferir.” (RAWET, 2004, p. 380)

Inicialmente o personagem está em um café, um dos lugares públicos frequentado pelos personagens de Rawet. Ele transcreve o texto para o guardanapo, coloca o guardanapo no bolso como sinal do fundo do terror que o obseda. A frase diz algo de fundamental para o personagem que tem que guarda-la consigo mais perto de si pois ela vem do fundo do terror que ele sente e é. O personagem se reconhece como um animal, ele é o porco-espinho, fera enrodilhada em si mesma, isolado do mundo de fora pela muralha de espinhos que projeta contra a hipocrisia. Ser que cria um espaço em seu interior para existir sem se ferir. Animal que se isola para ser. A imagem do porco-espinho é excelente para pensar o ser dos personagens de Rawet, eles se caracterizam por uma ojeriza e uma violência contra o mundo exterior que normalmente exclui o

outro de suas existências isoladas. Seu refúgio é a sua interioridade, que se alarga à medida em que seu isolamento aumenta.

Deleuze e Guattari exploram o conceito de um devir-animal em que “Essas multiplicidades de termos heterogêneos, e de co-funcionamento de contágio, entram em certos agenciamentos e é neles que o homem opera seus devires-animais” (DELEUZE & GUATTARI, 2002. 23). Aqui vemos Deleuze e Guattari afirmando a possibilidade de agenciamentos de multiplicidades em que o ser humano sofre devires e fluxos que o aproximam do animal. São agenciamentos que quebram o eu e a identidade fixa, que fragmentam e destroem o sujeito racional para devires que aproximam o homem do animal. Neste devir, o homem se torna animal, ele não imita, não representa, não faz como se fosse mas assume em si o animal em um devir.

Ocorrem transmutações mutantes em que o sujeito senhor de si se depara com o animal que é seu constituinte e seu Duplo. O devir-animal é sempre um devir outro e um devir na perspectiva de uma minoria. O devir é movimento em que o eu se fragmenta e se metamorfoseia. O personagem porco-espinho é aquele que existe à margem em seu isolamento constitutivo que diz um não ao que o cerca, ser em defesa para poder existir sendo outro em relação a sociedade e que encarna o animal para existir.

“E junto à imagem do porco-espinho outras se alinham: um homem morto, um cavalo morto, um rato morto. A podridão exalada de apenas imagens superpostas a outras. As faces congestionadas pela fúria ambígua e pelo dessoramento humano. Uma tênue barreira entre a demência fingida e a rude expressão de uma voracidade não mascarada. Deixa o Largo do Machado e desce pela Dois de Dezembro até a praia. Pouco mais de dez horas da manhã. Roupas coloridas junto ao antigo prédio da UNE. Sol tênue em céu ralmente enevado. Banhistas tomam a direção da passagem subterrânea. Nenhum apelo de praia, de areia sob toalha, de corpo exposto ao sal. Um homem morto, um cavalo morto, um rato morto.” (RAWET, 2004, p. 380-381)

A frase título aparece neste trecho citada duas vezes e se coloca como obsessão e recorrência na mente do personagem. Existe um espelhamento entre a frase obsessiva e o ser do personagem, a imagem se impõe por ser verdade e corresponder ao que o personagem é. A frase é então mais um duplo que multiplica o personagem, existe um espelhamento da frase na consciência que torna a linguagem significativa. Sua trajetória pela cidade do Rio de Janeiro e sua recusa do sol e da praia imprecam mais uma vez sua consciência da imagem dos animais mortos em sucessão, imagem que o acompanha durante toda a narrativa. Ele se afasta do típico carioca que celebra na praia uma energia de viver e se refugia, espinhudo e seguro, na morte em seu cortejo.

O personagem se fixa na imagem da morte e inicia uma espécie de descrição sobre seu possível significado. As imagens superpostas dos animais mortos exala uma podridão que fica entre uma demência fingida e a voracidade humana. Existe uma contraposição entre a imagem descrita do mundo exterior em que os cariocas se encharcam de sol e de sal e o mundo da morte em que o personagem habita. Ele passa direto pelo mundo da praia e afunda na imagem fatal.

As frases curtas do conto são caracterizadas por uma duplicidade muito presente nos contos de Rawet, esta duplicidade mistura descrições sucintas e objetivas da realidade exterior de maneira simples com frases também curtas, mas muito complexas que buscam alcançar a interioridade do personagem. Este contraste cria um estranho lirismo nos contos que oscilam entre polos aparentemente díspares, mas que são colocados no mesmo patamar pela narrativa. É justamente este choque entre o exterior objetivamente apresentado e as tortuosidades das imagens obsessivas que cria a beleza nos contos de Samuel Rawet. Esta beleza caracteriza uma consciência complexa e atormentada e um corpo que registra o mundo exterior objetivamente através das impressões sensoriais.

“A expressão amorfa do rosto se contorcendo, a baba na face esquerda enquanto as pálpebras se comprimem, a testa ondula, e os maxilares trituram os próprios lábios. Num canto em uma poltrona, um rosto redondo comprime olhos e lábios num sorriso irônico de asco. As bochechas e os dedos são luzidios. A camisa parece untada sobre o corpo. Os brados de pura abstração exasperante num receituário de altas virtudes ditado por inutilidade massificada emoldurados pela passagem do corredor. Eis o modelo, a justificativa. A ferocidade contida do porco-espinho em olhos fragmentados em múltiplos. Era urgente transformar o chiqueiro imundo em chiqueiro modelo.” (RAWET, 2004, p. 381)

Neste ponto o conto apresenta uma descrição de rosto que se caracteriza como um modelo para a condição do personagem. Difícil localizar este rosto, mas ele primeiro é descrito como um rosto de expressão amorfa que se contorce e em que os dentes trituram os próprios lábios. Em seguida o rosto está localizado em um canto, sentado numa poltrona e esboça uma reação de asco e ironia, provavelmente uma recusa da realidade e do mundo social. Este rosto surge como modelo e justificativa para a atitude de porco-espinho do narrador que é multiplicada em olhos fragmentados. Nesta imagem perturbadora que se instaura em sua consciência surge uma clarificação do ser do personagem, seu estado de consciência é uma consequência do rosto irônico de bochechas e dedos luzidios que se configura como uma imagem do próprio personagem. Ele se vê na poltrona enquadrado pelo corredor, esta imagem de um ser triturado e exasperado leva à imagem dos animais mortos numa correspondência que reflete o ser do personagem.

A última frase da citação, ela também enigmática apresenta a necessidade do personagem de encontrar um ordenamento em sua consciência. Transformar o chiqueiro imundo em um chiqueiro modelo significa encontrar uma ordem na própria podridão. Se o chiqueiro é o próprio ser do personagem, ele é caracterizado como um chiqueiro, lugar em que os porcos habitam, esta é sua condição fundamental. Ele encontra-se em estado de imundície e desordem, mas o personagem pode colocar este chiqueiro em ordem, torna-lo em modelo e a escrita terá um papel importante neste ordenamento. Para isso o personagem retorna a frase fundamental e precisa agora ordená-la em sua consciência.

O guardanapo. A frase. As palavras. As sílabas. As letras. Uma idéia banal a ser desenvolvida. Fixa uma nuvem. Um corpo de mulher, ou um corpo de homem. Fixa um ônibus lotado que arranca do ponto um pouco à frente. Um esboço de desejo. Além das janelas e dos bancos os corpos amontoados no corredor. Ereção e cintilação de pupilas. Uma nostalgia de ejaculações. A pura abstração de palavras se compondo, se organizando numa teia de prisões sucessivas, em que cada pausa era convite para caminhos múltiplos se dilacerando quando um era tomado. E envolvendo tudo a justificativa de um cotidiano irrefutável. (RAWET, 2004, p. 381)

O narrador mergulha então em um mundo da linguagem formado por frases, palavras, sílabas e letras. Aqui o narrador se encontra no momento mesmo da criação do conto em que, partindo de uma ideia banal da morte, toda a narrativa será engendrada. Podemos ler a gênese da narrativa em seu momento mesmo de surgimento no próprio texto, pois vemos o personagem tornar-se em autor e escrever sua história, ou seja, o conto que nós leitores estamos a apreciar.

O personagem então observa uma nuvem e os corpos humanos que trafegam na cidade. Os seres rawetianos tem uma necessidade do movimento, eles são nômades que trafegam por cidades desconhecidas para eles mesmos. Neste processo de movimentar-se eles criam em si mesmos o desejo e a escrita. A escrita passa pelo desejo que é despertado ao ver o ônibus lotado em que os corpos se tocam e se comprimem. A escrita é corpórea. Assim temos uma visão da gênese da própria escrita: o texto se compõe com a soma da imagem da morte mais a consciência perturbada mais os corpos que se tocam; tudo isso junto produz a escrita e a própria narrativa que estamos lendo. Ela é elaboração do desejo e da imagem encravada na consciência, a gênese da obra é corpo e mente. O narrador compara a escrita com sucessivas prisões que se apresentam e que a partir de escolhas entre caminhos múltiplos acaba se concretizando, a escrita é caracterizada como escolha e eliminação de possibilidades. A escrita começa no múltiplo e congrega estes elementos distintos num processo de redução que produz o conto.

Começo exatamente pela palavra. Simples. Elementar. Pela palavra manifesto meu ódio, meu amor, minha agressividade, minha culpa, meu remorso. Pela palavra que julgo ouvir dos outros manifesto apenas minha afetividade, e ignoro, na verdade,

que eu *dirijo* a palavra a *mim*, através do *outro*. E como resolvi no momento abandonar qualquer forma de consciência desligada da palavra, verifico que posso exercitar, através da palavra *vinculada*, a transformação da consciência. Transformação que é PRAXIS autêntica, trabalho autêntico, o verdadeiro trabalho, único elemento real de desalienação. (RAWET, 2008a, p. 61)

Neste trecho do ensaio **Alienação e Realidade** de 1970, Samuel Rawet está pensando a palavra e a linguagem como possibilidade de manifestação primordial da consciência. A consciência ela mesma é caracterizada pela palavra e pela linguagem. A palavra é meio para manifestar o eu e seus estados como o ódio e o amor, mas é meio também para ouvir a voz do outro. Para Rawet o outro também é meio para falar desse eu e a linguagem do outro reflete-se na consciência do eu que se exprime através do outro.

Mas a linguagem tem um outro papel, ela pode produzir um processo de desalienação. O trecho postula uma transformação da consciência através da palavra pois a vinculação da palavra do outro no eu produz uma desalienação que é também uma transformação da consciência. Para Rawet este é o lugar da verdadeira transformação, lugar que se concatena com a escrita em que as vozes dos outros desalienam o eu através do discurso literário que seria a concretização desta desalienação. A escrita é sobrevivência e mudança para este personagem que apenas no mundo da linguagem consegue sair de si e alcançar o outro e se transformar.

Neste ponto, uma abordagem de conteúdos de consciência. Neste instante, neste exatamente, sentado, de costas para a rua, dobrado sobre a mesa, o que constitui o mental, o psíquico, ou que nome tenha, para mim? Não encontro outra resposta a não ser conteúdos de consciência. Neste instante, exatamente, em que a imagem visual, auditiva, se organiza aleatoriamente, e seguindo uma regularidade probabilística, se transforma em pensamento, não consigo distinguir consciência e inconsciência, racional e irracional, mas apenas uma totalidade com uma gênese vinculada ao organismo e uma capacidade de criar realidade cujo funcionamento ignoro. (RAWET, 2008b, p. 153, 154)

No ensaio **Angústia e conhecimento** de 1978, Rawet teoriza sobre os conteúdos da consciência de modo a determinar sua constituição. Ela se define por seus próprios conteúdos em uma totalidade que passa pelos cinco sentidos e pelo corpo mas que é incompreendida por nós mesmos. Analisar o que nos constitui cai assim numa impossibilidade de apreender totalmente esta constituição. Rawet não obstante esta dificuldade nota a ligação entre as informações advindas os sentidos como o som ou as imagens que de informações visuais e auditivas se transformam em pensamento e em conteúdo da consciência.

A consciência em Rawet é constituída no momento em que se processam as informações vindas dos cinco sentidos em imagens e estas são constituídas por palavras. Nos deparamos com uma noção de consciência que passa pelo corpo e pelos sentidos mas que é constituída por uma totalidade que é expressa na linguagem. São as palavras que compõem a consciência ela é linguagem num todo que engloba o racional e o irracional, o consciente e o inconsciente. A narrativa é fruto desse processo de apreensão da consciência e de sua ordenação através das escolhas que elimina as possibilidades e engendra o conto.

A baba, os maxilares mastigando os lábios, a camisa untada sobre o corpo, os brados, a mão da mulher sobre o ombro untado da camisa, o meio-corpo em sua retina, o meio-rostro também redondo, também luzidio, olho e lábio num meio-sorriso irônico de asco. Na padaria um pouco antes das grades do Palácio do Catete compra um brioche, e os farelos lhe escapam dos lábios sobre a camisa e as lapelas. Sobre a passagem de pedestres em frente ao Hotel Novo Mundo algumas silhuetas se movem. Um homem morto, um cavalo morto, um rato morto. (RAWET, 2004, p. 381)

O final do conto recupera a imagem do rosto luzidio, desta feita acompanhado por uma mão de mulher que toca em seu ombro e emoldura toda a cena de um cotidiano que o narrador rejeita com asco. Estamos aqui no mundo da consciência do narrador-personagem que expressa seu cotidiano vazio. Logo em seguida, num corte abrupto, voltamos a uma descrição do mundo exterior e saímos da consciência do narrador. O personagem está agora está na padaria comprando um brioche que esfarela e cai sobre sua camisa. Choque de realidades distintas, o simples ato de comer um pão junto a uma consciência exasperada pela morte. Choque que produz um efeito de beleza e desolação que acompanha o ser do personagem. O conto ainda acrescenta a observação da silhueta das pessoas que passam na rua e que adentra a consciência do personagem, são os outros que criam e refletem a consciência do narrador uma vez mais.

Quando enfim nos deparamos mais uma vez com a imagem dos três animais mortos que encerra o conto. O cortejo da morte enfileirada na imagem dos três animais condensa numa atmosfera deletéria que amarra todas as diversidades presentes para o personagem. A imagem dos seres mortos é capaz de reunir a multidão que passa na rua, o ato de comer o pão e a consciência de sua vida vazia que produz asco.

Os personagens anônimos de Samuel Rawet estão impregnados por imagens que se tornam obsessões para suas consciências. Assim esta é formada e povoada por imagens que condicionam o contato dos personagens com os outros e configuram sua rejeição e ódio ao mundo exterior. Porcos-espinhos que se enrodilham em si mesmos para evitar o mal e a dor que caracteriza o mundo exterior. A escrita de Rawet surge

deste conflito e expressa o conflito em seus detalhes mais recônditos. Desta forma a texto literário consegue realizar uma síntese de experiências díspares e produz uma linguagem que foge do padrão cotidiano e se finca em movimento múltiplos e questionadores em uma literatura menor. O caminho da literatura aparece como resposta para a dor e o sofrimento, abrindo a possibilidade de existir e perseverar para os personagens.

Referências

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs*. Vol. 4. São Paulo: Editora 34, 2002.

_____. *Kafka para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

RAWET, S. "Que os mortos enterrem seus mortos". *In: Contos e novelas reunidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

_____. "Alienação e Realidade". *In: Ensaios reunidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008a.

_____. "Angústia e conhecimento". *In: Ensaios reunidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008b.

Ethos do olhar viajante na ficção de Samuel Rawet e João Gilberto Noll

Ethos from the traveling look at the fiction of Samuel Rawet and João Gilberto Noll

Maria Isabel Edom Pires

Professora Associada do Departamento de
Teoria Literária da Universidade de Brasília.

isabel.edom@gmail.com

Bruno Cardoso

Doutorando em Literatura e
Práticas Sociais pela
Universidade de Brasília.

brunoprofessorlp@yahoo.com.br

 <https://orcid.org/0000-0002-8484-1282>
 <https://orcid.org/0000-0001-9081-1023>

Recebido em: 9/1/2019

Aceito para publicação em: 21/1/2019

Resumo

Traçando um olhar comparatista entre as obras dos escritores Samuel Rawet e João Gilberto Noll, o artigo explora o deslocamento como estratégia narrativa recorrente na obra desses dois ficcionistas. Com esse enfoque, partindo das reflexões teóricas de Sérgio Cardoso (1995) sobre a diferença fenomenológica que a experiência de viagem instala entre o olhar e o ver, analisa-se como os personagens deambulantes de Rawet e Noll, em seus périplos pelos espaços urbanos, estabelecem um modo sensível de perscrutar/olhar a paisagem.

Palavras-chave: Samuel Rawet. João Gilberto Noll. Viagem. Olhar.

Abstract

Drawing a comparative look between the works of the writers Samuel Rawet and João Gilberto Noll, the article explores the displacement as recurrent narrative strategy in the work of these two fictionists. With this approach, starting from Sérgio Cardoso's theoretical reflections on the phenomenological difference that the experience of travel installs between the look and the view, it is analyzed how the roaming characters of Rawet and Noll, in their crossings by the urban spaces, establish a sensitive way of peering / looking at the landscape.

Keywords: Samuel Rawet. João Gilberto Noll. Travel. Look.

“E eu olhava os transeuntes e seus cães e suas possíveis existências truncadas. Simplesmente, olhava-os, e esse olhar era o motor de cada passo”.
(*Solidão Continental*, 2012, p. 10)

Ponto de partida

A vida de Samuel Rawet foi marcada pela errância e pela solidão. Nascido na Polônia em 1929¹ e filho de pais judeu-poloneses, migrou para o Brasil aos sete anos de idade, fugindo da miséria que assolava o leste europeu. Com sete anos de idade, viveu a experiência dramática da imigração. Mudou-se para o Brasil, mais precisamente para o subúrbio da Leopoldina no Rio de Janeiro, onde aprendeu a duras penas a língua portuguesa. Sua vivência como estrangeiro, sua posição de estar entrincheirado entre duas culturas, tendo que negociar posições identitárias, impactou sobremaneira sua obra, tal como revelado principalmente no seu livro de estreia, *Contos do imigrante* (1956), que contou com recepção positiva quando de sua publicação e cujo caráter inovador da linguagem foi apontado como um traço de ruptura em relação ao padrão narrativo de contos apresentado até então no cenário da literatura brasileira. Formado em Engenharia, trabalhou com Niemayer na construção do Plano-Piloto da Capital Federal e foi no Distrito Federal, na região administrativa de Sobradinho, a 20 quilômetros do centro de Brasília, onde, em 1984, Rawet veio a falecer. Para Bines (2007), sua prosa plasmada pela marca do estranhamento sempre provocou desconforto na crítica em relação a encontrar um lugar no cânone para a sua obra, a qual comumente era vinculada à literatura judaica, de modo que o escritor acabou por sempre povoar um espaço solitário de classificação no panorama literário brasileiro, principalmente em estratégias de leitura que buscavam mapear uma genealogia estrangeira para sua obra.

Já João Gilberto Noll nasceu em 1946 em Porto Alegre, onde cursou Letras pela Escola de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 1967. Dois anos depois, viria a abandonar o curso de Letras, para mudar-se para a cidade do Rio de Janeiro, que, de alguma forma, assim como Porto Alegre, viria a ser recorrente em seus

¹ Os dados biográficos sobre Rawet apresentados nesta introdução constam na apresentação escrita por Berta Waldman para o livro *Dez ensaios sobre Samuel Rawet* (2007).

escritos. Em 1980, publica seu primeiro livro, *O cego e a dançarina*, que logo arrebatou o prêmio “revelação do ano” da Associação Paulista de Críticos de Arte, “ficção do ano” pelo Instituto Nacional do Livro e também o prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro. A vida de Noll foi marcada por experiências de viagem, embora não necessariamente pela de migração. Ao longo de sua carreira, teve a oportunidade de participar de programas de bolsas para escritores no exterior, como, em 1982 em Iowa, nos Estados Unidos, bem como teve a oportunidade de participar como escritor visitante no ano de 1996, em Berkeley, na Universidade da Califórnia, e no ano de 2004, no King’s College, em Londres. A experiência em ambos os países inspiraria livros como *Berkeley in Bellagio*, *Lorde* e *Solidão Continental*, obras nas quais o trânsito entre países se revela de modo mais acentuado, assim como a erupção do sentimento de ser estrangeiro em terra estranha. Noll estreou no cenário literário nacional obtendo uma recepção bastante positiva por parte da crítica e esse reconhecimento foi constante ao longo de sua carreira, o seu romance *Harmada* é citado, por exemplo, na revista Bravo, como um dos 100 livros essenciais brasileiros em qualquer gênero e em todas as épocas.² O autor angariou ainda a premiação de cinco troféus jabutis (1981, 1994, 1997, 2004 e 2005) até sua morte em março de 2017. Na ocasião, um dia após seu falecimento enquanto dormia em sua residência no centro histórico de Porto Alegre, o cronista Fabrício Carpinejar escreveu que Noll morrera de abandono e de solidão. O título de sua crônica era dramático: “João Gilberto Noll foi assassinado”. Para Carpinejar,

João Gilberto Noll não morreu de causa natural, foi assassinado pela sociedade. Foi assassinado pela indignância cultural do Estado. Foi assassinado pelo total desprezo de nossas instituições pelos grandes artistas e narradores. Foi assassinado por ausência de incentivo e de apoio. Foi assassinado pelo orçamento imaginário da Secretaria Estadual de Cultura. Foi assassinado pela inanição do Instituto Estadual do Livro.

Em seu enterro na noite de quarta passada, na capela 9 do Cemitério João XXIII, havia menos de 50 pessoas para se despedir de um dos maiores escritores gaúchos de todos os tempos. Não apareceu prefeito ou governador, não apareceu ministro ou deputado federal, não apareceu presidente da Assembleia ou da Câmara Municipal. Os políticos não leem mais? É isto? É artigo de regimento interno?

Não se decretou luto no Estado. Não existiu nenhuma mobilização popular. Não teve cobertura da imprensa no velório (Zero Hora Online, 2017).

² As informações constam da página pessoal que era mantida pelo autor: www.joaogilbertonoll.com.br

A despeito do reconhecimento que sua ficção sempre gozou no cenário de premiações nacionais, o modo soturno como se deu o seu velório lança dúvidas e deixa em aberto se nos próximos anos, nos estudos acadêmicos, ocorrerá algo semelhante com Samuel Rawet cuja obra caiu num vácuo de esquecimento após o seu falecimento em 1984.

A partir desses dados biográficos, pode-se constatar que o início da produção literária de Noll ocorreu em época próxima à do falecimento de Rawet. Tal peculiaridade, por si só, nos coloca numa tendência a analisar a obra de ambos os escritores a partir de uma perspectiva comparatista diacrônica, operando com conceitos clássicos da Literatura Comparada, tais como os de filiação, originalidade e influência (NITRINI, 2010). Se há semelhanças estéticas e estruturais na configuração narrativa de ambos os escritores, o fato de Noll ocupar uma posição *a posteriori* na linha evolutiva do tempo induz-nos a sermos tentados, pelo método diacrônico de análise comparativa, a pensar se Noll teria sido influenciado por uma leitura e teria tido contato com a obra de Rawet. Mas, neste artigo,³ pretendemos escapar a essa tendência diacrônica de análise e deslocar anacronicamente ambos os escritores para o tempo presente. Ambicionamos, com efeito, conferir a ambos os escritores um status de contemporaneidade, e contemporaneidade com todas as nuances esboçadas por Agamben (2007), advinda, portanto, de um gesto de leitura. Ou seja, através de um olhar intempestivo para o *ethos* que emana da prosa desses escritores, vislumbra-se um projeto artístico que, deslocado do seu tempo de produção, consegue, ainda assim, perscrutar as trevas de nosso tempo presente. Ser contemporâneo é perscrutar a escuridão escabrosa de nossa era, conseguir visualizar o

³ O presente estudo insere-se âmbito do projeto “Acervo Samuel Rawet”, criado em 2017 e liderado por pesquisadores da Universidade de Brasília e do Instituto Federal de Brasília. Nesse projeto de pesquisa, busca-se revisitar a obra do escritor judeu-polonês, por meio de um resgate de seus escritos originais, assim como se almeja complementar os dados biográficos até então disponíveis por meio da reunião de documentos a serem organizados de acordo com a legislação dos direitos autorais ou de acordo com a disponibilidade do arquivo do escritor guardado por sua família e doado à Fundação Casa de Rui Barbosa em maio de 2018; reunir os livros do escritor na tentativa de abarcar a obra completa, incluindo materiais dispersos pela imprensa; pesquisar, coletar e organizar os dados bibliográficos disponíveis em instituições brasileiras e estrangeiras, assim como de posse de pesquisadores de outras instituições; e, por fim, construir com estes conteúdos um acervo misto, digital e material, que atenda às necessidades de pesquisa e de divulgação da obra do escritor. Na esteira desse projeto, propõe-se novas formas de olhar o texto de Rawet, que salientem a contemporaneidade de sua ficção, principalmente por uma perspectiva comparada, colocando-o em atrito e aproximação com outros escritores.

que poucos veem, é, grosso modo, conseguir enxergar no escuro, por isso, os contemporâneos são raros, de acordo com Agamben. Ao final de seu ensaio, o pensador interpela-nos a sermos contemporâneos não apenas do nosso século e do agora, mas também de suas figuras nos textos e nos documentos do passado, na medida em que, segundo o filósofo, muitos índices históricos contidos em imagens do passado só alcançariam a sua legibilidade num determinado momento da história.

Nesse gesto de leitura contemporâneo, propomos um jogo de aproximações que sublima as diferenças, os atritos, as atrações, de modo que, desse exercício anacrônico comparatista, se potencializem tanto quanto possível for os sentidos e as possibilidades de perquirição das trevas do tempo presente advindas das leituras dos textos de Noll e Rawet. Para a consecução dessa leitura comparativa, escolhemos como recorte temático a problemática da mobilidade, uma vez que se trata de um tema recorrente e destacado na ficção de ambos os autores, de modo que intentamos evidenciar como os escritores trabalham artisticamente o imaginário das experiências de deslocamento, em suas aproximações e diferenças tanto do ponto de vista estético quanto do ponto de vista de enfoque, ou seja, de recorte sobre o tema a partir da escolha de expedientes narrativos variados.

Este artigo é o primeiro de um conjunto de achados que serão publicados em artigos futuros evidenciando a construção artística da problemática da mobilidade em ambos os autores e também como essa representação das experiências de deslocamento reverbera em um mundo cada vez mais pautado por tensões e dissonâncias nas experiências de deslocamento, com o acirramento, sobretudo, dos discursos ultranacionalistas e de xenofobia. Com isso em mira, o presente artigo busca contribuir com a fortuna crítica de Samuel Rawet e João Gilberto Noll, a partir de um exercício comparativo entre os dois escritores, exercício ainda não desenvolvido nos estudos literários, no que este se pretende relevante. Finalizamos este preâmbulo retomando algumas ideias de Bines (2007, p.71), para quem a “tarefa ainda não empreendida de ler os contos e ensaios de Samuel Rawet em perspectiva comparada, queimando as mãos com a faísca crítica produzida pelo atrito com diferentes obras, é absolutamente necessária em várias frentes”.

É visando a produzir faíscas e atritos que nos lançamos em viagem pelo universo fascinante da ficção de Samuel Rawet e João Gilberto Noll, em cujas narrativas imperam sujeitos em trânsito, deambulantes, vagabundos, errantes, migrantes, estrangeiros em

sua condição humana frente a um mundo no qual não encontram acolhida. Para este artigo, o recorte da figuração da experiência de mobilidade em ambos os escritores abarca a relação entre o olhar e o viajar. Com esse enfoque, partindo das reflexões teóricas de Sérgio Cardoso (1995) sobre a diferença fenomenológica que a experiência de viagem instala entre o olhar e o ver, analisa-se como os personagens deambulantes de Rawet e Noll, em seus périplos pelos espaços urbanos, estabelecem um modo sensível de perscrutar/olhar a paisagem.

A sensibilidade do olhar em trânsito

A obra literária ao tratar da temática da mobilidade se oferece como um cenário de possibilidades, de modo a facultar ao sujeito da enunciação, ao sujeito-personagem e ao sujeito-leitor vivenciar uma realidade outra distinta daquela que a realidade concreta ainda não lhes torna possível viver.⁴ Há, portanto, um significado ético e político no tratamento literário de temas atrelados à imigração, errância, exílio bem como às mais variadas formas de travessia na contemporaneidade, sobretudo quando se constata o crescimento da temática da mobilidade na literatura brasileira das últimas décadas. Conforme aponta Chiarelli, em seu trabalho *Vidas em trânsito: as ficções de Samuel Rawet e Milton Hatoum* (2007), a ficção de Samuel Rawet inaugurou, na segunda metade do século XX, outra forma de se abordar o imigrante e o estrangeiro, que reside em território nacional, de maneira a romper com a representação plana e caricatural do imigrante, captando-o através de camadas e contradições por cujo modo de dizer até então nenhum escritor empreendera artisticamente. Por isso, a obra de Rawet ainda se abre a leituras contemporâneas e de suas páginas pululam significados, tensões, impasses, que dialogam sobremaneira com o tempo atual, assim como a obra de Noll, cuja produção artística encerrou-se mais próximo ao momento atual em que escrevemos este trabalho (2018), traz uma convulsão de interrogações a respeito da transitoriedade da vida moderna, da errância do sujeito contemporâneo e da fatalidade da deriva e da

⁴ Nesse sentido, o conceito de imaginário tal qual arrolado por Iser (1991) é essencial para pensarmos o terreno da literatura como possibilidade de vivenciar o que não se é vivido. Ressaltamos que, neste artigo, o termo imaginário é usado na acepção arrolada por Iser, para quem a representação é vista como ato de fingir, cujo modo operatório triangula os componentes fictício-realidade-imaginário. Dessa triangulação, obtém-se como efeito a irrealização do real e a realização do imaginário.

falta de sentido. Nas últimas décadas, de Rawet até a produção literária mais recente de João Gilberto Noll, o imaginário tem fomentado a literatura de deslocamento, como se percebe na produção de outros escritores brasileiros⁵, e o que se constata é que o apogeu contemporâneo desse tema se delineia em um momento bastante traumático no tocante às tensões geopolíticas, às crises diaspóricas suscitadas pelos dramas dos refugiados em massa e ao recrudescimento dos discursos nacionalistas de extrema-direita que potencializam em doses abissais o sentido físico e literal de fronteira e sua função de cercear o território nacional e de preservar a identidade de uma nação. Desse modo, nunca se viram tantos sujeitos em trânsito, em busca de um lar para chamar de seu; por outro lado, nunca se viram tantos anfitriões dispostos a expurgarem os estrangeiros de suas cercanias, restringindo-lhes o livre ir-e-vir.

Na era da modernidade líquida, no transcurso da qual a estratificação social cede lugar a um novo tipo de estratificação, a estratificação pela mobilidade, ramificada entre o grupo daqueles que se investem do poder de ir para onde bem desejarem e entre o grupo daqueles ao qual é vedado o livre movimento, ou até mesmo a mera fruição da experiência de viagem (BAUMAN, 1999), torna-se oportuno e necessário pensar sobre o impacto político e ético do tratamento que escritores como João Gilberto Noll e Samuel Rawet propiciam ao tema, investindo a temática da mobilidade com as possibilidades singulares do imaginário que só a escrita ficcional é capaz de propiciar. Essa singularidade do olhar englobante do intelectual-em-trânsito sobre as mais distintas experiências de mobilidade são temas que aparecem nos escritos de teóricos como Todorov (1999), Said (2001) e Bauman (2001).

Nascido no ápice do regime comunista na Bulgária, Todorov exilou-se em Paris onde vivera desde 1963. Ao retornar a Bulgária em 1981, o intelectual confrontou-se com uma gama de sentimentos e percepções que somente a experiência desse marcante deslocamento pôde fazer-lhe aflorar. Ao incorporar a sua experiência de vida ao seu discurso crítico sobre desenraizamento, o intelectual búlgaro conclui estar-se entrincheirado numa espécie de dupla vinculação ou duplo pertencimento:

O exilado de retorno ao país natal não é de todo semelhante ao estrangeiro em visita- nem mesmo ao estrangeiro que ele mesmo foi, no momento em que debutou no exílio. Assim que cheguei à França, em 1963, ignorava tudo. Era um estrangeiro no seio da sociedade francesa, que apenas se tornou familiar a mim

⁵ É o caso, por exemplo, de Milton Hatoum, Bernardo Carvalho, Adriana Lisboa, Luiz Rufatto, Edney Silvestre, Paloma Vidal, entre tantos outros.

progressivamente, vivi, em meu contato com ela, não um salto brutal, mas uma passagem imperceptível da posição de *outsider* para *insider* (sendo o *out* e o *in*, o fora e o dentro, naturalmente, sempre considerados de forma relativa). Um dia, tive de admitir que não era mais um estrangeiro, ao menos não no sentido de antes. Minha segunda língua foi instalada no lugar da primeira sem choque, sem violência, ao longo dos anos. Mas é exatamente o contrário que acontece por ocasião do retorno do exilado. De um dia para o outro, ele descobre ter uma vida interior de duas culturas, de duas sociedades. Bastou-me apenas encontrar-me em Sófia para que tudo me parecesse imediatamente familiar; eu economizava os processos de adaptação preliminares. Não me sentia menos à vontade em búlgaro do que em francês e tinha o sentimento de pertencer às duas culturas ao mesmo tempo (TODOROV, 1999, p. 16)

No entanto, essa perspectiva de um duplo pertencimento vem adida, segundo Todorov, de uma série de conflitos, de desajustes, de incompatibilidades, cuja consequência seria a impossibilidade de se formar uma nova totalidade. Gera-se, com efeito, uma espécie de intervalo na posição identitária e ao sujeito desenraizado e com dupla vinculação compete transitar entre esses dois eixos de pertencimento. Esse processo ocorreria em uma trajetória cujo ponto de partida seria a etapa de *desculturação* – degradação da cultura de origem – seguida da etapa de *aculturação* – aquisição gradual de uma nova cultura – culminando, por fim, na etapa de *transculturação* – que consiste na aquisição de um novo código sem que o antigo tenha se perdido. O que interpretamos como zona de intervalo, Todorov denomina de espaço singular, “ao mesmo tempo por fora e por dentro: estrangeiro na ‘minha casa’ (em Sófia), em casa ‘no estrangeiro’ (em Paris)” (TODOROV, 1999, p. 26). Dessa culminância com a etapa de transculturação, desemboca-se em outro conceito-chave para Todorov, o de desenraizamento. Ser desenraizado – consequência e ao mesmo tempo objetivo da etapa de transculturação – é um predicado atribuído ao sujeito errante que aprende a viver nesse espaço singular, ou dizendo de outra forma, nessa zona intervalar, a qual propiciou a Todorov, sobretudo pela sua sensibilidade de escritor e intelectual, uma forma desenraizada de ver e compreender o mundo:

O homem desenraizado, arrancado de seu meio, de seu país, sofre em um primeiro momento: é muito mais agradável viver entre os seus. No entanto, ele pode tirar proveito de sua experiência. Aprende a não mais confundir o real com o ideal, nem a cultura com a natureza: não é porque os indivíduos se conduzem de forma diferente que deixam de ser humanos. Às vezes ele fecha-se em um ressentimento, nascido do desprezo ou da hostilidade dos anfitriões. Mas, se consegue superá-lo, descobre a curiosidade e aprende a tolerância. Sua presença entre os ‘autóctones’ exerce por sua vez um efeito desenraizador: confundindo com seus hábitos,

desconcertando com seu comportamento e seus julgamentos, pode ajudar alguns a engajar-se nesta mesma visão de desligamento com relação ao que vem naturalmente através da interrogação e do espanto.

Este próprio livro descreve, ao mesmo tempo, um desenraizamento geográfico e algumas visões desenraizadas (TODOROV, 1999, p. 27).

Em *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*, Edward Said (2001), intelectual palestino e emigrado, em sua juventude, para os Estados Unidos, aposta em um modo singular de compreender o mundo advindo da experiência do exílio, com todas suas fraturas, desencaixes e descontinuidades. Ao longo de seu ensaio, o crítico literário pontua uma série de desafios impostos ao sujeito exilado, em uma reflexão teórica que incorpora um acervo de exemplos extraídos de obras literárias, cujo mote é o exílio ou a viagem e o sentimento de estar fora do lugar. Definindo o exílio como uma condição terrível de experiência, Said considera que

ele é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada. E, embora seja verdade que a literatura e a história contêm episódios heroicos, românticos, gloriosos e até triunfais da vida de um exilado, eles não são mais do que esforços para superar a dor mutiladora da separação. As realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre (SAID, 2001, p. 46).

Dessa condição de fratura, emana um desejo do exilado de reconstruir uma identidade, a partir de refrações e descontinuidades, de modo que “grande parte da vida de um exilado é ocupada em compensar a perda desorientadora, criando um novo mundo para governar. Não surpreende que tantos exilados sejam romancistas, jogadores de xadrez, ativistas e intelectuais” (Said, 2001, p. 54). Ao aproximar, portanto, a condição de exílio da atividade intelectual e ficcional, Said insinua a supressão de uma falta como uma espécie de demanda oriunda do imaginário, na medida em que a irrealidade da ambição e da fantasia permitem a vivência de outra condição, de outra experiência, de modo que “o romance existe, porque outros mundos podem existir” (Said, 2001, p. 55). Ato contínuo, a ficção se converte em morada do exilado, onde o intelectual, deslocado, pode suturar as suas faltas e explorar a peculiaridade de sua diferença em relação ao outro. Por isso, Said finaliza o seu ensaio, após um longo inventário sobre as agruras e penúrias decorrentes da condição de exilado, apresentando uma visão positiva a respeito de tal experiência. Imbuído desse sentimento de

positividade, o que Todorov optou por chamar de visão desenraizada do mundo, Said, por sua vez, optou por denominá-la de visão contrapontística:

Embora pareça estranho falar dos prazeres do exílio, há certas coisas positivas para se dizer sobre algumas de suas condições. Ver o 'mundo inteiro como uma terra estrangeira' possibilita a originalidade da visão. A maioria das pessoas tem consciência de uma cultura, um cenário, um país; os exilados têm consciência de pelo menos dois desses aspectos, e essa pluralidade de visão dá origem a uma consciência de dimensões simultâneas, uma consciência que – para tomar emprestada uma palavra da música – é contrapontística (SAID, 2001, p. 59).

Já Zygmunt Bauman, um dos nomes de maior relevância no cenário dos estudos culturais, defende o exílio como um conceito de dimensão muito mais espiritual, do que um conceito de dimensão adstrita às limitações geográficas, ou relacionado unicamente à ideia de banimento, como consequência de um castigo político:

O exílio em discussão não é necessariamente um caso de mobilidade física, corporal. Pode envolver trocar um país por outro, mas não obrigatoriamente. Como disse Christine Brooke-Rose (em seu ensaio 'Exsul'), a marca distintiva de todo exílio, e particularmente do exílio do escritor (isto é, o exílio articulado em palavras e assim transformado em uma *experiência* comunicável) é construir a recusa a ser integrado – a determinação de situar-se fora do espaço, de construir um lugar próprio, diferente do lugar em que os outros à volta se inserem, um lugar diferente dos lugares abandonados e diferente do lugar em que se está. O exílio é definido não em relação a qualquer espaço físico particular ou às oposições entre vários espaços físicos, mas por uma posição autônoma assumida em relação ao espaço como tal (BAUMAN, 2001, p. 258).

Nota-se que, na delimitação teórica empreendida por Bauman, a tônica recai sobre uma espécie de *ethos* que o sujeito alimenta em relação a um determinado espaço, e esse *ethos* pode ser um sentimento, uma postura, uma disposição da alma em relação ao mundo em que se habita ou pelo qual se transita. Em se tratando de poetas que vivem na condição de hibridismo cultural, o exílio se revelaria na descoberta de novas situações ou de possibilidades humanas antes tidas como ocultas. O poeta rompe as muralhas das verdades do senso comum, incorporadas ao cotidiano e, por isso, consideradas como sendo óbvias, para, transpondo essa muralha, fazer ressoar novas possibilidades, de sentido, de criação, de vivência. Assim, tanto em Todorov, quanto em Said e Bauman, o exílio é pensado como uma condição que apura o olhar do intelectual viajante e o forja para o escrutínio de novas realidades e descobertas existenciais a partir do afloramento de certa sensibilidade em relação ao mundo movente. Embora pensem em chave de exílio, as reflexões desses intelectuais podem ser amplificadas para se pensar a

sensibilidade que a experiência de deslocamento viceja no modo de ver e dizer de qualquer escritor ou intelectual.

Para essa direção, convergem as ideias de Sérgio Cardoso, no ensaio “O olhar viajante (do etnólogo)” (1995), o qual parte de uma distinção fenomenológica entre olhar e ver, para pensar os efeitos implicados na experiência de viagem em relação ao olhar do viajante. Ver é uma atividade passiva, a mera captação do horizonte sem nele se demorar, ver é aquele gesto desatento que apenas desliza sobre as coisas, em sua ingenuidade de estar abarcando a plena totalidade do mundo diante de nós, em sua horizontalidade que se estende em limites precisos, que inspiram acabamento e totalidade, de modo que pela visão julga-se captar a integralidade do mundo, sem zonas intersticiais. Ver é fazer com que os olhos se tornem meros espelhos da realidade. O olhar, por sua vez, não é uma mera atividade passiva, ingênua e furtiva. De acordo com Sérgio Cardoso (1995, p. 348), “o olhar é sempre direcionado e atento, tenso e alerta no seu impulso inquiridor” para interrogar e iluminar as dobras da paisagem, para perscrutar e investigar, indagar a partir e para além do visto. Com efeito,

O olhar não descansa sobre a paisagem contínua de um espaço inteiramente articulado, mas se enreda nos interstícios de extensões descontínuas, desconcertadas pelo estranhamento. Aqui o olho defronta constantemente limites, lacunas, divisões e alteridade, conforma-se a um espaço aberto, fragmentado e lacerado. Assim, trinca e se rompe a superfície lisa e luminosa antes oferecida à visão, dando lugar a um lusco-fusco de zonas claras e escuras, que se apresentam e se esquivam à totalização. E o impulso inquiridor do olho nasce justamente desta descontinuidade, deste inacabamento do mundo: o logro das aparências, a magia das perspectivas, a opacidade das sombras, os enigmas das falhas, enfim, as vacilações das significações, ou as resistências que encontra a articulação plena de sua totalidade. Por isso, o olhar não acumula e não abarca, mas procura; não deriva sobre uma superfície plana, mas escava, fixa e fura, mirando as frestas deste mundo instável e deslizante que instiga e provoca a cada instante sua empresa de inspecção e interrogação. Ao invés, pois, da dispersão horizontal da visão, o direcionamento e a concentração focal do olho da investigação, orientado na verticalidade (CARDOSO, 1995, p. 349)

Foco e verticalidade são marcas que delimitam fenomenologicamente o olhar em relação ao ver. Disso decorre que “o olhar pensa, é a visão feito interrogação” (CARDOSO, 1995, p. 349). No percurso argumentativo palmilhado por Sérgio Cardoso, a distinção entre o olhar e ver introduz a oposição entre os acomodados, caseiros, sedentários e entre os nômades, inquietos, curiosos, de maneira que a função do olhar é alçada a uma faculdade típica do viajante, para quem a experiência de viagem afloraria a

potencialidade do olhar em detrimento da atividade passiva de ver.⁶ Dessa forma, as viagens acabam por revelar inequívoco parentesco com a atividade do olhar:

As viagens, na verdade, parecem ampliar – intensificar e prolongar – o mesmo movimento que cotidianamente verificamos no exercício do olhar...como se, em ocasiões privilegiadas, os olhos arrebatassem todo o corpo na sua empresa de exploração da alteridade, no seu intuito de investigar e compreender, no seu desejo de ‘olhar bem’ (CARDOSO, 1995, p. 358)

Essa aproximação entre o nômade, entre o viajante e a atividade do olhar, de modo que a viagem passa a ser vista como intimamente vinculada ao exercício de olhar, irrompe⁷ pelo sentimento que o viajante alimenta de transpor as cercanias de seu território e ir cada vez mais além, no afã de divisar um novo sentido, uma nova realidade, ao passo que o caseiro sedentário satisfaz-se com a realidade que se vislumbra diante de seus olhos, dando-lhe a ilusão de aparente totalidade, completude, pouco importando o que se situa para além do horizonte:

Assim, o olhar se embrenha pelas frestas do mundo na investigação dos obstáculos ou lacunas que constantemente comprometem a unidade hesitante das significações. Da mesma forma, as viagens. Também elas – como exercícios do olhar – têm origem nas brechas do sentido. Se o viajante fura o horizonte da proximidade e transpõe os limites de seu mundo para fixar a atenção mais além – no que não se deixa ver mas apenas adivinhar ou entrever – é sempre pelos vãos do próprio mundo que ele penetra, na medida em que surgem brechas na sua evidência, abrindo passagens na paisagem ou contornando desníveis e vazios. A viagem, então, como olhar, vazando por esses poros, temporaliza a realidade reempreendendo a busca de seu sentido (CARDOSO, 1995, p. 359)

⁶ Obviamente, a oposição binária entre ver/sedentarismo e olhar/nomadismo parece bastante esquemática e radical, devendo ser lida, para os fins deste artigo, como mera tendência, visto que um sujeito sedentário pode vir a desenvolver uma forma sensível de compreender o mundo, basta lembrar de um poeta como Manoel de Barros, por exemplo.

⁷ Na era do turismo de massa, dos destinos turísticos levados à posição de fetiche e objeto de consumo, convém também relativizar sobre até que ponto a experiência de turismo é capaz ainda de propiciar uma forma sensível de olhar a paisagem e contemplar a alteridade. No livro *O olhar do turista: lazer e viagens nas sociedades contemporâneas* (2001), John Urry salienta, por exemplo, que viajar e ser turista é uma atividade de lazer típica da vida moderna, na qual “os lugares objeto do olhar se prendem a motivações que não estão diretamente ligadas ao trabalho remunerado” (2001, p.98). Outrossim, o olhar do turismo é direcionado para aspectos da paisagem do campo e da cidade que os separam da experiência de todos os dias, ou seja, suscita uma forma de olhar para longe do habitual. Apesar de apresentar uma valoração positiva da experiência de turismo ao longo de boa parte de seu percurso argumentativo, Urry ressalva, em vários momentos de sua argumentação, a perda da singularidade da experiência de viagem decorrente da emergência do turismo de massa, que impõe, transformando destinos em objetos de consumo, uma agenda de lugares e roteiros a serem milimetricamente cumpridos e visitados.

Essa atitude inquisitiva que se instala no olhar do viajante traz a reboque a erupção de um sentimento de estranhamento, na medida em que suscita alterações e diferenciações em seu próprio mundo interior, tornando-o em uma espécie de estranho para si mesmo, de tal maneira que o sentimento de estranhamento passa a balizar “desarranjos internos ao próprio território do viajante, advindos das fissuras e fendas que permeiam sua identidade” (Cardoso, 1995, p. 359).

Nessa levada teórica, podemos pensar, então, numa forma sensível de construção artística da abordagem do fenômeno da mobilidade que resulte de uma articulação entre a operação do olhar, a postura do intelectual em trânsito, e, sobretudo, de seu movimento em devir pelo mundo. De certa forma, essa operação que articula viagem, a sensibilidade do viajante e a perscrutação do olhar é sugerida em alguns momentos da produção ficcional de Noll e Rawet⁸, como na passagem de notável arquitetura plástica que inaugura a densa e obscura novela ⁹*Abama* de Rawet. Publicada em 1970 no compêndio “Novelas” e escrita em 1964, a novela narra em linguagem densa e obscura – a qual, não raro, parece serpentear o caráter linear da linguagem, propiciando um efeito estético tecido de múltiplas zonas de silêncio potencializadas por uma sintaxe pouco fluída, a ponto de parecer que o escritor almeja retorcer a própria estrutura da língua – a deambulação do personagem Zacarias, desmemoriado pelas ruas suburbanas de um grande metrópole, cuja descrição parece evocar a cidade do Rio de Janeiro em alguns momentos.

⁸ As narrativas de Rawet e Noll exibem, em vários momentos, alguns pontos de aproximação. Um dos quais consiste na figuração de personagens andarilhos que perambulam a esmo por espaços urbanos, muitas vezes, imprecisos ou de referente apenas sugerido. Em seus périplos, o ponto de partida e o ponto de chegada costumam ser valores relativos, importando, com efeito, tão somente, o prazer e a experiência furtiva da caminhada. Se há aproximação, há também diferenças, haja vista, na ficção de Noll, essa vertente de representação do andarilho ganhar contornos mais cosmopolitas, através de deambulações empreendidas pelos personagens viajantes em espaços urbanos estrangeiros, como em *Lorde* (2004) e *Solidão Continental* (2012). Entretanto, mesmo quando tais deslocamentos se tecem em espaços urbanos nacionais ou abstratos, como no romance *Rastros do Verão* (1985) ou *Hotel Atlântico* (1989) a sensação de ser estrangeiro em sua própria terra natal ou de não encontrar hospitalidade e acolhida em algum lugar se mantém na prosa de Noll. Esse sentimento de desencaixe em um mundo hostil, suscitada pela ausência de hospitalidade de um outro-hospedeiro também é um traço recorrente na literatura de andarilho de Samuel Rawet, como se visualiza, por exemplo, em suas narrativas *Abama* e *Crônica de um vagabundo*.

⁹ Berta Waldman (2003) em sua leitura da narrativa *Abama* insinua que, nela, se faz presente uma exacerbação da função visual, com o instantâneo do olhar em trânsito capitando planos gerais e panorâmicos intercalados com instantâneos desgarrados e disformes.

Nessa deambulação, viagem que se tece no próprio espaço urbano, sem envolver necessariamente o trânsito entre dois países, o personagem parte sem rumo preciso numa busca existencial de seu próprio demônio interior. Para concretizar tal empresa, o andarilho de Rawet apura o olhar e escava o horizonte urbano em todas as suas texturas, fissuras, nuances de luz e sombra, e a escrita do autor faz a partir de um procedimento descritivo que parece simular uma câmera focando e desfocando determinados elementos em movimento de ¹⁰*travelling* horizontal da esquerda para a direita:

Deu-se um dia, após longa caminhada, quando se encontrava no outeiro um pouco afastado da igreja branca, e seus olhos varreram o horizonte da esquerda para a direita. Ao fundo, a linha arroxeadada de serras no outro lado da baía, o mar, o monte de pedra oferecendo às águas um dorso gracioso: à frente, o aeroporto, galpões de empresas de aviação, a linha atual das águas mal definida pelo aterro recente, obras em construção sobre a faixa de mar recém-conquistada, na continuação o cais e a amurada de pedra antiga, e em curva abrupta blocos de edifícios quase escondiam o morro encravado na avenida arborizada. Entre as duas linhas as águas calmas de um dia calmo, estriado de faixas mais escuras em um ou outro ponto, refletindo azuis e vermelhos de um céu ainda azul, claro no centro mas bordado de noite e fogo atrás dele, e à sua frente debruado de nuvens brancas, tendo já no bojo manchas cinzentas e nas dobras linhas de amarelo, reflexo talvez da outra extremidade. Deu-se um dia, em que pela primeira vez, é bem possível, sentira com toda a intensidade o impacto de um lugar-comum: o dia em sua plenitude, um instante, antes de se dissolver em negrume, a evidência a um passo do mistério, a forma definida na fronteira do vago e impreciso. Deu-se pois quais todos esses elementos se juntaram e despertaram nele uma idéia de há muito incubada e que tomou forma com uma lágrima. Deu-se que resolveu descobrir seu demônio particular (*Abama*, 1970, p. 411)

Na citação acima, sopesando o conjunto dos elementos descritivos dos quais a escrita de Rawet lança mão para pintar um quadro vivo de uma cena de entardecer na metrópole, chega-se à apuração de alguns procedimentos que podem ser considerados recorrentes e constitutivos da poética desse ficcionista. A técnica descritiva que faz perfeito uso dos adjuntos adverbiais espaciais para demarcar os efeitos estéticos de foco e desfoque, tais como “ao fundo”, “à frente”, “atrás dele”; os adjuntos adverbiais que evocam um movimento de câmera em *travelling* horizontal, “da esquerda para a direita”, “na continuação”; a plasticidade da cena arquitetada a partir da demarcação de linhas que cruzam o quadro vivo, a sugerir uma aproximação entre a narrativa verbal e

¹⁰ Marcador de enquadramento é um conceito do instrumental teórico de Liliane Louvel (2006) que propõe uma articulação entre literatura e artes visuais para análise de sequências descritivas de uma determinada obra literária.

as técnicas de pintura,¹¹ “a linha arroxeadada de serras”, “entre as duas linhas as águas calmas”, “e nas dobras linhas de amarelo”; a paleta de cores cujas pinceladas evocam uma estética impressionista, deformando a realidade pela construção pictural de reflexos, sombras e linhas vagas e imprecisas e, por fim, a presença de um narrador em 3º pessoa que, a despeito de sua pretensa onisciência, passa ao largo de transmitir ao leitor certezas sobre a realidade e o conjunto dos fatos narrados: “deu-se um dia, em que pela primeira vez, é bem possível”.

Todo o conjunto de elementos descritos acima e que moldam a técnica narrativa de Rawet em vários de seus outros textos, apontam para a construção de um efeito estético que Louvel (2006) denomina de hipotipose, de modo a agudizar, sobremaneira, a potência das epifanias emergidas da contemplação do instante, escondidas no quase-sempre de um lugar-comum. Nesse olhar que escava a realidade, dissecando suas texturas, descontinuidades, cores e formas, forja-se a máxima arrolada por Sérgio Cardoso de que o olhar é a visão em modo de interrogação, de cuja mirada deriva um impacto na feitura interior no homem viajante.

No mesmo compasso dessa estreita vinculação entre apuro do olhar e experiência de deslocamento pode ser enquadrada a narrativa *Crônica de um vagabundo* (1967) também de autoria de Samuel Rawet. Nesta, o autor constrói um personagem psicologicamente denso, arquitetado sob o signo das contradições interiores e de um premente senso de negatividade com o mundo e sua ordem natural das coisas. “Sempre em movimento” (1967, p. 212), em seu périplo por uma grande metrópole à qual chega após longas horas de viagem de ônibus, o viajante projetado por Rawet faz da entrega ao sentimento de deriva a sua ambição, resultando sempre numa urgência desmedida de ir, partir, avançar, pouco importando o destino final: “Caminhou com firmeza mas sem saber para onde ia” (1967, p. 211); “E seguir, num sentido ou noutro, o essencial era seguir”(1967, 215); “À vista de um cão um impulso induziu-o a encetar uma caminhada que se realizava em si mesma, sem destino, não porque vagasse à toa, mas porque não havia destino”(1967, p. 215); “o inevitável fluxo da reminiscência de quem caminha, inevitável como o caminho, que pode ser qualquer um, mas que sempre indica uma

¹¹ No artigo “‘O profeta’ de Samuel Rawet: moldura narrativa, corte cinematográfico e cena expressionista”, Maria Isabel Edom Pires e Maria Zilda Ferreira Cury analisam a presença dessa relação entre literatura e outras mídias na obra de Rawet. O artigo consta do volume 21, n. 42 da edição *on-line* da revista *Scripta* da Puc-Minas.

direção, um sentido, um transitar de algum lugar para outro, ou de um tempo para outro (1967, p. 219).

À medida que explora, pelo exercício da caminhada incessante, os espaços dessa metrópole imprecisa, defrontando-se com redutos decadentes, ruas desertas, zonas portuárias povoadas por bêbados trôpegos, marinheiros, prostitutas e hospedarias decrépitas, o personagem viajante, ao longo de sua trajetória descrita na novela, oscila, numa espécie de movimento pendular, entre o deslumbramento com a paisagem dessa cidade e certa indiferença que essa contemplação suscita, retroalimentando ainda mais sua indiferença com o mundo como marca capital de sua psique:

A necessidade de movimento projetava-o como se estivesse bem determinado em seus propósitos. O corpo doía-lhe da viagem noturna, e embora trouxesse uma carga de amargura suficiente para garantir um deslumbramento momentâneo diante da paisagem, ele que normalmente não era tão amigo assim de paisagens, caminhava em passadas firmes sem desvios de atenção nem rompantes de ódio (*Crônica de um vagabundo*, 1967, p. 211).

Nesse passo, seu exercício de deambulação começa a converter-se também em exercício de perscrutação interior, durante o qual o personagem passa a se definir pela marca da negatividade e da quase completa anulação ontológica, a qual é enfatizada, sobremaneira, pelo narrador, através do uso repetido e enfático de preposições e advérbios de valor negativo:

Sem trabalho, sem futuro, sem afeto, sem responsabilidades e sem ambições, porque as que existiam eram tão grandes que se esfarinharam ao impacto de uma engrenagem sem mistérios mas terrível. Não tem sono, não tem fome, não tem sonhos, e o mistério das coisas já não o interessava mais, naquele momento nem as coisas. Era um homem mergulhado nos fatos, ou que procurava mergulhar nos fatos, tão mergulhado que estava quase identificado com eles, anulado por eles, tão imbricado que eles se desvaneciam e o que permanecia era quase uma abstração (*Crônica de um vagabundo*, 1967, p. 221).

Além disso, o senso desse desvanecimento ontológico, que atrofia o personagem vagabundo para a quase completa abstração, é sublimado, na narrativa, pelo volume crescente de passagens descritivas tecidas numa paleta de cores a evocar névoa, bruma e horizontes esfumados, qual um quadro pintado em feição estética impressionista. Assim, como ser-em-quase-abstração, o vagabundo rawetiano apura o olhar em direção a uma cidade que ganha contornos cada vez mais imprecisos e rarefeitos:

A rua agora é mais escura, os postes espaçados, das janelas dos edifícios pouca luz, que a cidade dorme [...] Naquele instante os objetos imersos em penumbra e

mal definidos pela luz difusa do posteamento espaçado lhe despertavam o interesse, como tudo o que era vago (*Crônica de um vagabundo*, 1967, p. 226)

Do exercício de caminhar, alinhado com o exercício da percepção visual que capta e enquadra uma cidade adensada em contornos imprecisos, instala-se, de modo cada vez mais peremptório no interior do personagem deambulante, o desejo de “seguir à sombra de sentimentos indefinidos com a rígida antecipação do vago, impreciso, e adensar-se na penumbra de sonhos, sem refletir nunca, nunca refletir” (*Crônica de um vagabundo*, 1967, p. 229). Refletir denota, para o personagem viajante, sinônimo de iluminação e completa percepção de si, sentimento, por ele rejeitado, visto sentir-se como sujeito em franca desagregação. No ritmo de suas passadas, em consonância com um apuro crescente do olhar em direção a essa paisagem disforme, com a qual esse personagem em franco desvanecimento se identifica, pavimenta-se um entrelaçamento milimétrico entre paisagem exterior e paisagem interior:

Parou à esquerda da estação de passageiros das lanchas que atravessavam a baía. Prendeu a maleta entre os pés, e apoiou os cotovelos sobre a murada. A bruma ao longe não deixava ver o outro lado, e algumas nuvens iam-se compactando no fundo da baía, mancha cinza esbranquiçada na cor indefinida do céu (*Crônica de um vagabundo*, 1967, p. 235)

Modus operandi que articula olhar e deslocamento também se detecta em uma vasta gama de sequências descritivas em livros do autor João Gilberto Noll. Nelas, o personagem viajante também revela inequívoca sensibilidade na apuração do olhar, e, desse escrutínio visual, eclode na vida interior dos viajantes criados por esse autor um conjunto de interrogações, feito setas a sinalizarem caminhos possíveis para o restante da jornada. Exemplificamos com um recorte do romance *Anjo das ondas* (2012), um dos últimos livros de ficção escritos por João Gilberto Noll. Nele, o escritor gaúcho articula o gênero romance de formação com o gênero narrativa de viagem para figurar o processo de amadurecimento de um adolescente, Gustavo, em processo de construção identitária e descoberta de si. Filho de um pai brasileiro e de uma mãe britânica, Gustavo se divide entre o tédio de sua rotina em Londres e o desejo de partir para o Rio de Janeiro, cujo destino marcaria a sua soberania em relação ao domínio e controle da família. Assim, a experiência de viagem baliza o processo de amadurecimento, de chegada à vida adulta, com seus impasses, desejos, tensões e ausências de sentido, o que resulta em uma narrativa singela, mas repleta de ternura e de momentos de grande plasticidade, que ecoam a maturidade atingida por Noll em outros romances seus.

Na sequência recortada para análise, o jovem Gustavo já chegado ao Brasil, após mudar-se de Londres, segue em sua jornada interior de afirmação e descoberta de si. No entanto o processo de afirmação identitária e busca por uma autonomia vai-se revelando repleto de instabilidades e incertezas, de modo que a viagem ambicionada pelo personagem ao início da narrativa não dirime, de modo implacável, os impasses existenciais do adolescente em transição para a vida adulta. A descrição de um amanhecer em cores abrasivas na orla da praia, em contraponto focal com as janelas cerradas e sombrias dos edifícios da orla, demarca o desajuste do personagem em relação a um mundo no qual não encontra lugar, tampouco algum sentido. Novamente, percebe-se a modulação de um olhar pensante, de um olhar que perscruta, foca e interroga:

Ao chegar à Avenida Atlântica, o sol nascia. Havia uns tons esquisitos no horizonte. Não era bem cor de maravilha, nem lilás. Mas uma mistura cromática que abrasava a mente e que, por isso, estonteava um pouco. [...]. Perguntei-me para onde me levaria tal excitação, tão disforme para essas horas tenras, quando a maioria ainda dorme... Olhei para as janelas da Atlântica e não deu outra: todas sombrias, ou com cortinas cerradas. Por que ali eu era essa criatura em descompasso com o sono dos outros? Por que vivia aquele ardor, enquanto o adormecimento imperava em volta?" (*O Anjo das Ondas*, 2012, p. 94).

Mesma cadência entre motricidade, percepção visual e epifania vislumbra-se no intrigante conto "Príncipe da natividade" (2008). Nessa narrativa, a deambulação que se tece à deriva pelo personagem anônimo é sublimada pela manipulação de um léxico que sinaliza os passos e rastros do personagem: "avançou alguns passos" (p.124), "ele seguia, seguia" (p. 127), "no entanto ele seguia, seguia" (p. 128), "e ele foi sempre, seguiu, continuou" (p. 128) *pari passu* com a ausência de propósitos em tal percurso: "precisava tomar algumas providências para aquele dia, mas já não se lembrava de quais" (p. 124), "perguntou-se enfim se não era um proscrito abandonado à própria sorte" (p. 126), "para que, se não tinha compromisso com ninguém" (p.128). Sem destino certo, resta ao personagem apurar o olhar e escavar um sentido possível:

Ele não saberia prosseguir, não poderia abrir caminho para a continuidade do que viera fazendo até um vago tempo atrás, quando, por um desvio qualquer de rota, enveredara por um estado em vácuo -, esse de agora... Perguntou se não estaria morto. Zanzou um pouco por ali, pegou um livro, leu na capa uma língua que não conhecia nem estaria disposto a aprender, se pudesse. Era como se os significados possíveis já se mostrassem em bagaço naquele aposento vazio (Príncipe da natividade, 2008, p. 125)

Perdido na ausência de destino¹², a única alternativa é olhar, contudo o mundo que irrompe na percepção visual desse andarilho é um mundo em dissolução e sem contornos precisos, pura e total negatividade. Tal como no conto de Rawet, o tom descritivo é conferido por uma paleta de cores diáfana:

Naquela manhã ele se perdeu. Primeiro achou que não, que logo encontraria a saída, fosse através de uma rua, de uma praça, parque ou simples porta. Olhou. Mas não havia o que olhar. Apenas certa massa borbulhante a que costumava assistir quando fechava os olhos no claro, e mais ainda quando apertava o dedo contra a pálpebra distendida. O mundo fervilhava acinzentado nesse seu lado do avesso, tom gelo ao fundo, avesso e secreto para qualquer um que não fosse o senhor dos olhos: Ele (*Príncipe da natividade*, 2008, p. 123)

Em outro momento da narrativa, esse mundo em dissolução, onde “tudo se constituía em bruma apenas” (p. 127) e onde “um nevoeiro apagava qualquer sugestão de paisagem” (2008, p.127) eclode em referência ¹³metapictural às nuances estéticas abstratas e expressionistas¹⁴, que enovelam o andarilho nessa urgência aguda de desagregação. Com efeito, há um personagem em desencaixe com um mundo informe, no qual não encontra mais hospitalidade, aflorando-lhe a condição inevitável de sentir-se estrangeiro, restando-lhe apenas a alternativa de dissolver-se nessa existência diáfana:

Sobreviver, naquela sala, pedia um acordo tácito entre esse personagem e as coisas dispostas ali –, e associadas a seu corpo gratuitamente como num milagre. Sábio ele seria se pudesse de fato acolhê-las. Mas o que ele faria depois de se apresentar como guarida? De que ponto iniciar esse relato? E relato haveria? Foi quando lembrou do seu amor por uma certa pintura abstrata expressionista. Sim, de alguma coisa ele começava a lembrar¹⁵. Certo, estranho que sua memória começasse a trazer à tona expressões pictóricas sem figuras, pura voragem de jatos de cor, nascida da projeção de nervos incalculáveis. Justamente como era a

¹² Em artigo futuro, exploraremos a ausência de um fim teleológico no movimento dos andarilhos de Rawet e Noll, na medida em que, no gesto de deslocamento dos personagens errantes desses escritores, visualiza-se o devir como potência, além disso é recorrente a ausência de um destino e de um ponto de partida.

¹³ Para o conceito de referência metapictural com mais detalhamento, cf. (LOUVEL, 2004).

¹⁴ Nuances expressionistas também são recorrentes na ficção de Samuel Rawet. Sobre isso, cf. (EDOM PIRES e CURY, 2017).

¹⁵ Em Samuel Rawet, os andarilhos também exibem, assim como em Noll, de modo recorrente, uma condição desmemoriada, o que potencializa ainda mais a tensão psicológica e certa insegurança ontológica nos personagens que povoam as narrativas desses escritores. Abordaremos com mais detalhamento essa problemática em artigo futuro.

situação desse cara ali, tateando, tateando em tudo, com medo de cair (*Príncipe da natividade*, 2008, p. 126)

Desse ponto, desponta o *leitmotiv* da narrativa, qual seja, a tentativa de o personagem evitar desintegrar-se em um mundo que se rarefaz ante sua contemplação/deambulação. Agonizando contra essas forças destruidoras, o personagem lança mão de todos os cinco sentidos possíveis a fim de ainda exercer algum controle sobre a realidade, no afã de evitar sua inevitável atrofia enquanto ser:

Duvidava agora do seu próprio olfato, mesmo da audição. Reconheceu, não ouvia nada, salvo uma pressão imensa nos seus dois ouvidos, pressão produzindo um som linear e assustadoramente cavo, feito o eco de um poço para sempre ingrato. O odor ali aludia ao de um pomar inequívoco, pena que esvaziado de qualquer menção a um sabor em particular [...] Avançou alguns passos, tateou, tateou em vão... (*Príncipe da natividade*, 2008, p. 128)

Imbuído de um ímpeto cinético implacável, o personagem deambulante é conduzido, ainda que trôpego e esmorecido, bruma adentro de uma paisagem urbana estranha e inominada, de tal maneira que apurar o olhar apresenta-se como estratégia possível para sobreviver à dissolução existencial. Com efeito, o viajante perscruta a paisagem em busca de um rasgo de luz, e, ao encontrá-lo, de modo inesperado, sobre este incide o seu foco:

E pôs-se a lamentar a sua visão que pouco a pouco se exauria. Ali, caído em meio à densa neblina, parecia um soldado ferido no campo de batalha...até que notou um raio de pálida luz sendo filtrado pela cerração. E nisso ele se pôs a levantar. Meio trôpego, continuou sua marcha como se quisesse beber, extrair daquele raio uma lembrança dourada, para sempre duradoura. Ele gostava, sim, daquele chamado, daquela memória do sol... (*Príncipe da natividade*, 2008, p. 128)

Tal passagem demarca um momento na narrativa de transição para o trecho final. De uma luz pálida filtrada pela cerração, o narrador, de modo delicado, vai manipulando a paleta de cores até a completa manifestação da luz em toda sua plenitude. Ao apurar o olhar na contemplação do horizonte em sua limpidez radiante, a ponto de precisar “fazer da mão uma aba para se proteger do sol majestoso, já sem nenhum véu diáfano de névoa” (“Príncipe da natividade”, 2008, p. 129), o personagem viajante volta à posse de sua memória, ao seu equilíbrio com o mundo, e também a uma certa segurança ontológica advinda da posse de suas lembranças. Nesse sentido, o conto é contundente ao terminar com a emblemática afirmação: “e lembrou” (p. 128).

No conto de Noll, portanto, a função visual é potencializada *pari passu* com a função motora, de modo que olhar e andar se entrelaçam numa experiência existencial

de desequilíbrio e reequilíbrio existencial. Desse entrelaçamento entre andar e olhar, resulta uma forma sensível de perscrutar o mundo e a natureza humana.

Ponto provisório de chegada

Se na literatura de mobilidade de Rawet e Noll, os personagens em trânsito evidenciam essa sensibilidade no modo de olhar a paisagem, pode-se considerar esse procedimento como sintomático do modo de ser e de estar no mundo por parte dos próprios escritores em sua vida real. Nesse sentido, por trajetórias diferentes, ambos os autores vivenciaram a condição de ser estrangeiro, lidando cada qual a seu modo com os conflitos que a posição de alteridade evocava, principalmente na condição denominada por Bhaba (1998) de entrelugar. Como consequência, tal hibridismo cultural impregnou suas narrativas, com maior ou menor peso, em momentos distintos da produção artística de Noll e Rawet, permitindo a esses escritores o afloramento de um modo de olhar sensível para as alteridades e para o próprio ser como morada constante do estrangeiro que habita em nós mesmos. Desse modo, instala-se a emergência de um olhar em trânsito a captar o dilema de quem, em suas travessias, jornadas e deambulações viveu o drama de negociar posições e identidades e de encontrar um sentido possível, posto que transitório.

No caso de Rawet, Stefânia Chiarelli (2007), indica, através de uma análise comparatista entre a obra do escritor judeu-polonês radicado no Brasil e a obra do escritor manauara de ascendência libanesa, Milton Hatoum, o quanto as marcas do hibridismo cultural imantam a estrutura narrativa de suas ficções. Dessa forma, pode-se aventar que, no caso de Noll e Rawet, a vivência pessoal com as formas distintas de viagem, colocando-os, nessa condição de travessia, em posição simbólica de entrelugar, propiciou, de alguma forma, a ambos os escritores, uma sensibilidade a mais na consecução do tratamento literário das distintas experiências de mobilidade, permitindo-lhes operar com mais propriedade na zona de transgressão de limites sobre a qual está assentada a representação artística percebida como ato de fingir (ISER, 1991). Com isso, em tempos em que as políticas de fixidez direcionadas aos corpos errantes emergem com toda a voracidade possível ao redor do globo, cujo efeito, de maior alcance, é sem dúvida o alçamento delas ao status de biopolítica, uma vez que lidam com o controle do estado sobre milhões de corpos e vidas, retomar a obra desses

escritores a partir de um gesto/recorte contemporâneo de investigação crítico-comparativa, possibilita-nos compreender, pelo olhar *sui generis* da ficção, o modo como Rawet e Noll irrealizam a experiência de deslocamento enquanto referente e como a realizam ao nível do imaginário.

Assim, a sensibilidade do tratamento literário conferido às experiências de mobilidade por parte de Noll e Rawet – dois autores cuja vida foi marcada por experiências de deslocamento – decorre desse modo de olhar que perscruta e interroga o mundo a partir de um imaginário transgressor.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávilla et al. Belo Horizonte: Ed UFMG, 2005.
- CARDOSO, Sérgio. O olhar viajante (do etnólogo). In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1988.
- CHIARELLI, Stefania. *Vidas em trânsito: as ficções de Samuel Rawet e Milton Hatoum*. São Paulo: Annablume, 2007.
- CURY, Maria Zilda Ferreira e PIRES, Maria Isabel Edom. “O profeta de Samuel Rawet: moldura narrativa, corte cinematográfico e cena expressionista”. In: *Revista Scripta*. V. 21, n. 42, p. 274-294, 2017.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1991.

KOLH BINES, R. Modos de desconexão: a crítica brasileira e a obra de Samuel Rawet. *In: Dez ensaios sobre Samuel Rawet*. Brasília: Editora LGE, 2007.

LOUVEL, Liliane. A descrição pictural: por uma poética do iconotexto. *In: ARBEX, Márcia (org.). Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

NITRINI, Sandra. *Literaturacomparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Edusp, 2010.

NOLL, João Gilberto. *Rastros do Verão*. Porto Alegre: LPM, 1986.

_____. *Hotel Atlântico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

_____. *O príncipe da natividade*. *In: A máquina de ser: contos*. Rio de Janeiro: Frente, 2008.

_____. *Anjo das Ondas*. São Paulo: Ática e Scipione, 2010.

_____. *Solidão Continental*. São Paulo: Record, 2012.

_____. *Lorde*. São Paulo: Record, 2014.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Cia das Letras, 2003, p. 59.

RAWET, Samuel. *Abama*. *In: Contos e novelas reunidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

_____. "Crônica de um vagabundo". *In: Contos e novelas reunidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

TODOROV, Tzvetan. *O homem desenraizado*. São Paulo: Record, 1999.

URRY, John. *Mobilities*. Cambridge: Polity Press, 2010.

_____. *O olhar do turista: lazer e viagens nas sociedades contemporâneas*. São Paulo: Sesc, 2001.

WALDMAN, Berta. *Entre passos e rastros*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

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 Perez”:

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 adquire 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 determinar 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, Nádia 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, recalçada, 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 dispondo 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 metalingística, 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 epilético. 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.

Samuel Rawet e Clarice
Lispector no entre-lugar

Samuel Rawet and Clarice
Lispector in the between-place

Stefania Chiarelli

Professora Adjunta de Literatura
Brasileira da Universidade Federal
Fluminense (UFF).

stefania.techima@uol.com.br

Thays Freitas de Almeida Pena

Doutoranda em Literatura
Comparada pela Universidade
Federal Fluminense (UFF).

thaysfreitas@id.uff.br

📄 <https://orcid.org/0000-0003-3747-144X>

📄 <https://orcid.org/0000-0002-3275-7580>

Recebido em: 24/12/2018

Aceito para publicação em: 22/1/2019

Resumo

Adotando como ponto de partida a concepção de Mikhail Bakhtin de que todo ato cultural vive nas fronteiras, este estudo busca explicar como a ideia das fronteiras culturais e seus limites elásticos é articulada nas obras *Contos do imigrante* (1956) e *Laços de família* (1960). Samuel Rawet e Clarice Lispector viveram no *entre*, nesse espaço intermediário e paradoxal, sendo assim, a indefinição de estar no mundo é o que há de mais íntimo para os autores, que se instalam no caminho do meio que a literatura propõe.

Palavras-chave: Fronteiras culturais. *Entre-lugar*. *Contos*. Samuel Rawet. Clarice Lispector.

Abstract

*Taking as a starting point the conception of Mikhail Bakhtin that every cultural act lives on the frontiers, this study looks to explain how the idea of cultural boundaries and their elastic limits are articulated in the works *Contos do imigrante* (1956) and *Laços de família* (1960). Samuel Rawet and Clarice Lispector lived in the middle, in this intermediate and paradoxical space, and thus, the indefinition of being in the world is the most intimate for both, who settle in the middle way that literature proposes.*

Keywords: *Cultural boundaries. Between-place. Tales. Samuel Rawet. Clarice Lispector.*

Literatura comparada e a construção de um espaço intersticial

Samuel Rawet e Clarice Lispector possuem desagregações em comum: são estrangeiros naturalizados brasileiros e viveram sob o signo do desajuste. Acentuamos que a concepção de desagregação que utilizamos é a de cisão e de fragmentação. Eles instauraram a ruptura à tradição do conto brasileiro e inauguraram a própria forma de engendrar o texto e conceber a literatura. Diante da condição de seres estrangeiros naturalizados no Brasil, os autores vivem esta dupla vinculação. Essa já fora mencionada anteriormente por Tzvetan Todorov (1999, p. 19) ao falar de sua experiência como estrangeiro: “minha dupla vinculação produzia apenas um resultado: aos meus próprios olhos, ela surpreendia pela inautenticidade cada um de meus dois discursos, já que cada um podia apenas corresponder à metade do meu ser, ou então eu era um duplo”. A dupla vinculação do estrangeiro é justamente pertencer tanto ao local de origem quanto ao de acolhida, e também não se sentir pertencente a nenhum dos dois espaços.

Samuel Urys Rawet nasceu no dia 23 de julho de 1929, na pequena cidade polonesa de Klimontov. Veio com a mãe e os irmãos para o Brasil com apenas sete anos de idade, aqui se naturalizando, em 1936. Com poucos recursos, instalaram-se na zona norte, no subúrbio do Rio de Janeiro, lugar que serviria de laboratório de experiências a serem recriadas em suas obras. Engenheiro calculista, ajudou a construir o Monumento aos Pracinhas, no Aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro, além de trabalhar na equipe de Oscar Niemeyer na construção de Brasília. Samuel Rawet faleceu solitário e desconhecido do público, em Sobradinho, cidade satélite de Brasília, em 25 de agosto de 1984.

Clarice Lispector nasceu em 1920, na Ucrânia, numa pequena aldeia chamada Tchechelnik. Chegou ao Brasil com apenas dois meses de idade, em Maceió, para depois mudar-se para Recife e então para o Rio de Janeiro. Solicitou naturalização em Janeiro de 1943 para o seu casamento com o diplomata Maury Gurgel Valente. Segundo Nádya Gotlib (1995, p. 59), “é quando atualiza sua identidade, comunicando oficialmente a nova nacionalidade, a brasileira, paralelamente ao seu nome de casada, em setembro desse mesmo ano”. Formou-se em Direito, contudo foi a carreira jornalística que perdurou em sua vida: trabalhou como redatora na Agência Nacional, na qual firmou amizades com futuros romancistas de renome. Morou no exterior para acompanhar o marido, onde escreveu parte de suas obras, porém a maioria de sua produção foi realizada em solo brasileiro, onde fora publicada. Faleceu no Rio de Janeiro, em 9 de dezembro de 1977.

Rawet era de origem *asquenaze*, parte da população judaica do leste europeu falante do iídiche. É importante salientar os fatos que compõem sua identidade: o autor escreveu em português, sua segunda língua, sendo o iídiche sua matriz linguística. Saul Kirschbaum (2000, p. 41–42) destaca que “o uso do iídiche era rejeitado pelos judeus assimilados. Considerado um idioma inculto, encontrava-se intensamente vinculado aos judeus da Europa Oriental, indivíduos caracterizados por um modo de vida mais arcaico, em torno de práticas religiosas”. Conforme Stefania Chiarelli (2007, p. 32), é o que leva o autor a “transitar entre três identificações culturais: polonesa, judaica e brasileira”.

Já Clarice negava a estrangeiridade da língua: “A minha primeira língua foi o português. Se eu falo russo? Não, não, absolutamente...” (LISPECTOR *apud* WALDMAN, 2003, p. XXV). No entanto, seus pais eram de um povoado onde viviam os judeus do leste europeu, falantes do iídiche e não do russo. Para Berta Waldman (2003), por mais que o português possa ter sido seu primeiro idioma falado, sendo os seus pais falantes do iídiche, é possível que ela tenha sido iniciada em dois sistemas linguísticos simultaneamente. Waldman (2003, p. XXV) ainda revela: “um deles ela calou. Ela não se refere ao iídiche, embora esse fosse o idioma usado em sua casa”. Esse silenciamento da língua surge como uma possível forma de desvincular-se da condição de estrangeira e um modo de consolidar-se brasileira.

“Indefinição, incoerência, atitude anticartesiana. Espanto, como elemento positivo, não diante do absurdo, mas diante da boçalidade maciça e da estupidez, esteja onde estiver.” (RAWET *apud* GOMES, 1979, p. 168). É assim que Samuel Rawet define-se no mundo. Conhecido por ser arredio e desconfiado, “talvez por conhecer melhor — e se importar com isso — a hipocrisia humana, a baba na gravata do traidor” (BRASIL, 2008, p. 270). Toda a sua obra ficcional e ensaística é uma procura de identidade. Clarice Lispector também bebe nessa mesma fonte de imprecisão e afirma:

Se uma pessoa se perguntar durante meia hora a palavra ‘eu’, essa pessoa se esquece quem é. Outras podem enlouquecer. É mais seguro não fazer jamais perguntas — porque nunca se atinge o âmago de uma resposta. E porque a resposta traz em si uma outra pergunta. O que é que eu sou? (LISPECTOR *apud* BORELLI, 1981, p. 14).

A indefinição de estar no mundo é o que há de mais íntimo em Rawet e Clarice. A concepção de um ser uno e definível é oposta ao que vemos na obra dos autores. Para isto, é necessário lembrar que “todo ato cultural vive por essência nas fronteiras (BAKHTIN, 2014, p. 29). No domínio da cultura, não existe um território interior: ele

situa-se inteiramente no “entre”. Logo, torna-se relevante compreender que um “pensamento crítico é um pensamento fronteiriço, exerce-se não para além das fronteiras, mas na fronteira, isto é, mostra-se capaz de se situar nos espaços de articulação” (RIBEIRO; RAMALHO, 1999, p. 79). Deste modo, além de abarcar amplos domínios, essas fronteiras culturais muitas vezes são porosas, permeáveis e flexíveis, deslocam-se ou são deslocadas.

A interação que propomos entre as obras *Contos do imigrante* (1956) e *Laços de família* (1960) partilha da proposta de amalgamar fronteiras realizada pela literatura comparada em consonância com os estudos culturais. De modo que para Tania Carvalhal (1986, p. 82), a literatura comparada ambiciona “contribuir para elucidação de questões literárias que exijam perspectivas amplas. [...] Daí a necessidade de articular a investigação comparativista com o social, o político, o cultural, em suma, com a História num sentido abrangente”. Isto posto, é possível apreender a importância dos estudos culturais para a nossa análise, visto que se torna primordial conceber como esse contexto cultural atua na obra de Rawet e Clarice.

Como consequência da compreensão de fronteira como um espaço possível de trânsito entre os locais de articulação, a literatura comparada se estabelece, não como um simples método de análise, ou tampouco limitada a uma disciplina, mas sim como diálogo, deslocamento de ideias. Há tempos a literatura comparada é objeto de estudo no Brasil: Eduardo Coutinho (2013) chama atenção para o fato de que mais importante do que responder perguntas sobre conceituação é antes primordial abrir novos caminhos através de seus estudos. Com isso, tornam-se possíveis múltiplos olhares oriundos desta reflexão, ao invés de limitar-se a conceituar e dessa maneira ir de encontro à concepção de fronteiras permeáveis e flexíveis apresentada pelos estudos culturais.

Em confronto com as literaturas nacionais, a literatura comparada fundamenta-se na compreensão de nação como algo em constante construção. Conceção essa já abordada por Ernest Renan (2006, p. 19): “a existência de uma nação é (perdoem-me esta metáfora) um plebiscito de todos os dias, como a existência do indivíduo é uma afirmação perpétua da vida”. Diante disso, a ideia de um todo nacional permanente e íntegro torna-se indevida, visto que as fronteiras culturais possuem limites elásticos e permeáveis. Como resultado, as nações passam a ter caráter transitório e menos estável. O que resulta desses contatos culturais é o que Nestor Canclini (2015, p. XIX) define

como hibridação: “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. Desse modo, essas novas estruturas rompem com o ideal de pureza e fornecem uma multiplicidade de perspectivas culturais.

Ainda alicerçada na concepção de fronteiras porosas e do surgimento de novas práticas sociais, Nubia Hanciau (2012, p. 133) aborda o conceito de fronteira ambivalente ou bifronte apresentado por Sandra Pesavento: “Ela vê uma tendência a pensar fronteiras a partir da concepção que se ancora na territorialidade e se desdobra no político, nesse sentido a fronteira constitui-se em encerramento de um espaço”. Pesavento avança o conceito para a nova temporalidade, a do mundo globalizado. Nele as fronteiras se apagam, figurando um “ir e vir” não apenas de lugar, sendo assim, compreendo que as fronteiras culturais transformam-se em amálgamas. Ou seja, fundem-se de tal maneira que possibilitam “— pelo contato e permeabilidade — o surgimento de algo novo, híbrido, um terceiro, que se insinua na situação de passagem”. A partir dessa configuração de fronteiras amalgamadas é que o texto rawetiano e clariceano encontra seu lugar.

É nesse espaço aparentemente vazio que algo se instaura. Martin Heidegger (apud BHABHA, 2013, p. 19) conceitua que “uma fronteira não é o ponto onde algo termina, mas, como os gregos reconheceram, é sim o ponto a partir do qual algo começa a se fazer presente”. Com efeito, a partir do surgimento desse algo novo, também chamado de entre-lugar, é que ocorre a reconfiguração dos limites entre centro e periferia, literatura e uma multiplicidade de vertentes culturais que circulam na contemporaneidade e ultrapassam fronteiras, fazendo do mundo uma formação desses entre-lugares. Nubia Hanciau afirma que lugar intervalar (Édouard Glissant), caminho do meio (Zilá Bernd), entre-lugar (Silviano Santiago), espaço intersticial (Homi Bhabha), são algumas variantes para denominar as zonas criadas pelos descentramentos, “quando da debilitação dos esquemas cristalizados de unidade, pureza e autenticidade, que vêm testemunhar a heterogeneidade das culturas nacionais no contexto das Américas e deslocar a única referência, atribuída à cultura europeia” (2012, p. 127).

Outrossim, é inadiável entender o conceito desses entre-espacos, e para tal fim Hanciau recapitula brevemente as concepções acerca do vocábulo. Édouard Glissant fala de lugares intervalares, identidades híbridas e negociação de identidades em culturas

multifacetadas e abertas à relação com o outro, reconhecendo que todas as culturas são híbridas e que as misturas remontam às origens da história do homem; a escritura glissantiana propõe a formulação de uma nova ideologia saída da globalização. Para Zilá Bernd (apud HANCIAU, 2012, p. 129), “enraizamento e errância: duas faces da questão identitária”. Dessa forma, seria necessário um “caminho do meio para superar a aporia fundamental encerrada pela questão identitária: afirmar-se e excluir o outro (ou seja, a afirmação das identidades passa pela negação das alteridades), ou desistir de se nomear e desaparecer” (HANCIAU, 2012, p. 129). Já Silviano Santiago no ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano”, discute o lugar que ocupa o discurso literário do Brasil, e lembra que nossa difícil construção se dá em uma dialética rarefeita entre o ser e o outro, entre o ser explicado e o destruído, entre o ser constituído, mas não o ser explicado.

Ainda no mesmo ensaio, Santiago questiona o papel do intelectual e declara falida uma tendência no sistema universitário que são as pesquisas que conduzem ao estudo das fontes ou das influências. Ele afirma que tal discurso “reduz a criação dos artistas latino-americanos à condição de obra parasita, uma obra que se nutre de uma outra sem lhe nunca acrescentar algo de próprio” (SANTIAGO, 2013, p. 20). Ademais, o autor chama atenção para a voz profética de Paul Valéry: “Nada mais original, nada mais intrínseco a si que se alimentar dos outros. É preciso, porém, digeri-los. O leão é feito de carneiro assimilado” (SANTIAGO, 2013, p. 21). Com isso, o autor situa o discurso literário latino-americano no entre-lugar:

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão, — ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu tempo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana (SANTIAGO, 2013, p. 30).

No que concerne as diversas definições de entre-lugar, Hanciau (2012, p. 137) explana que para Homi Bhabha a definição de terceiro espaço ou espaço intersticial parte de uma “noção linguística em que qualquer mensagem entre Sujeito e Objeto cria um lugar aberto a uma gama de possibilidades, que não seriam vislumbradas nem pelo emissor nem pelo receptor”. No campo cultural, esta base teórica permite sair do binário, já que o terceiro espaço não pretende ser apenas um terceiro termo, mas um entre-lugar que o engloba e o ultrapassa. Bhabha (2013, p. 20) conclui que os entre-lugares fornecem o campo para “elaboração de estratégias de subjetivação que dão início a

novos signos de identidade e a postos inovadores de colaboração e contestação no ato de definir a própria ideia de sociedade”.

Rawet e Clarice viveram no entre, nesse espaço intermediário e paradoxal. Os autores são cindidos por identidades e culturas, e isto manifesta-se tanto na obra quanto na vida dos dois. Nelson Vieira (2008, p. 486) declara que os autores demonstram-nos que “o verdadeiro locus da cultura está no indivíduo”. Por esse motivo, ver o sujeito como grupo ou pertencente a uma nação é também entender de que maneira essa identidade será constituída coletivamente. À vista disso, no intuito de construir uma identidade nacional pode emergir não raramente um impulso de reprimir as diferenças: “pode-se descobrir os outros em si mesmo, e perceber que não se é uma substância homogênea, radicalmente diferente de tudo o que não é si mesmo; eu é um outro. Mas cada um dos outros é um eu também, sujeito como eu” (TODOROV, 1999, p. 3). Em Rawet e Clarice, a diferença é constituinte da identidade descentrada do sujeito, é através dela que a alteridade é contextualizada e se faz presente em suas obras.

Nas margens: narrativas que habitam o terceiro espaço

Como em Rawet, a estrangeiridade pulsa na obra de Clarice Lispector. No conto “A menor mulher do mundo” temos a narrativa que se inicia “nas profundezas da África Equatorial”, quando o explorador Marcel Prêtre “defrontou-se com uma mulher de quarenta e cinco centímetros, madura, negra, calada” (LISPECTOR, 1960, p. 81). Ele a categoriza como a menor mulher do mundo, grávida do menor ser humano do mundo. Rapidamente, o explorador informa à imprensa o achado e a notícia se espalha pelo mundo, famílias liam os jornais de domingo com a manchete e o retrato da “Pequena Flor”, nome que fora dado a ela para sanar o anseio do explorador de classificá-la.

A menor mulher do mundo foi catalogada e nomeada a fim de conseguir identificá-la entre “as realidades reconhecíveis”. A dominação inicia na necessidade do explorador de dar nome, de colher dados e por meio disso torná-la parte daquilo que ele entendia como possível. Contudo, Pequena Flor ainda ultrapassava o desejo de dominação de Marcel, pois ela “coçou-se onde uma pessoa não se coça” (LISPECTOR, 1960, p. 83). Aquilo que foge ao entendimento ou o que não é normativo é taxado como estranho, exótico. O conceito de exotismo é abordado por Vitor Segalen que o define como *esthétique du Divers*, ou seja, a “estética do diverso” (MOURA, 2003, p. 25, tradução nossa), na qual o conceito se fundamenta na experiência da alteridade em seu

sentido mais amplo, o sentido da diferença. Ele afirma: “o exotismo não se exerce somente nas diferenças de nações ou culturas, mas também em qualquer diferença que separa um objeto de um outro, um ser de um outro ser” (SEGALEN apud MOURA, 2003, p. 25, tradução nossa).¹

Já Jean-Marc Moura define que o exótico está na linguagem resultante do contato de culturas, a qual confere um grau único de exotismo: “[...] Mas à medida que as civilizações se aproximam umas das outras, torna-se possível confrontar mais claramente o que constitui sua irreduzível singularidade, nisso que se baseia a sua realidade exótica” (MOURA, 2003, p. 42, tradução nossa).² Diante dessa concepção de exotismo como a singularidade resultante da aproximação de povos, Pequena Flor, mesmo catalogada, era retratada como a figura exótica, marcada pela diferença, que causava estranhamento e incomodava Marcel Prêtre, apesar do domínio que ele pensara ter realizado através da classificação.

A fotografia de Pequena Flor estava no jornal de domingo. O jornal do sétimo dia (do descanso, segundo a Bíblia), do dia da família, e mais ainda, “sua fotografia foi publicada no suplemento colorido dos jornais de domingo, onde coube em tamanho natural” (LISPECTOR, 1960, p. 83). Então os olhares varreram Pequena Flor. Uma mulher não a olhou uma segunda vez porque dava aflição. Outra sentiu “ternura pela pequenez da mulher africana”. Em uma determinada família, Pequena Flor foi motivo de debate: a filha de treze anos queria saber o tamanho do nenenzinho dela, a mãe prontamente respondeu que seria “o menor bebê preto do mundo”. Já até imaginava Pequena Flor servindo a mesa da família e argumenta que “se trata de uma coisa rara” (LISPECTOR, 1960, p. 86). A menor mulher do mundo causava estranhamento a todos, fora animalizada, estigmatizada, estereotipada e ainda assim, sorriu.

Marcel Prêtre não conseguia entender que “a própria coisa rara tinha coração”, que guardava “o segredo do próprio segredo: um filho mínimo” (LISPECTOR, 1960, p. 86).

¹ Na obra *Exotisme et lettres francophones*, Jean-Marc Moura apresenta a concepção sobre “exotismo” segundo Vitor Segalen: “*l'exotisme ne s'exerce pas seulement sur les différences de nations ou de cultures, mais aussi sur toute différence qui sépare un objet d'un autre, un être d'un autre être*” (SEGALEN apud MOURA, 2003, p. 25).

² Jean-Marc Moura também expõe a sua própria definição para o termo exotismo: “*Mais à mesure que les civilisations se rapprochent les unes des autres, il devient possible de se confronter plus clairement à ce qui constitue leur irréductible singularité, à ce en quoi repose leur réalité exotique*” (MOURA, 2003, p. 42).

Não vendo alternativa para o que não atingia, “o explorador sentiu mal-estar”. A menor mulher do mundo estava rindo, estava “gozando a vida”. Giovanna Dealtry menciona que “se a notação científica recoloca o personagem no trilho da ordem, e, conseqüentemente, da posse sobre ‘o outro’, é o abismo do corpo diminuto, grávido, quente e que ri, o corpo restituído à existência, que irá lançar o explorador, momentaneamente, à vertigem” (2016, p. 238). Diante de todo o estranhamento do explorador, ela ria. Ria, pois não estava preocupada com sua fotografia no jornal, nem com os olhares e comentários que fizeram sobre ela. “Não ser devorado é o objetivo secreto de toda uma vida” (LISPECTOR, 1960, p. 87). Ria, pois ignorava que se chamava Pequena Flor, ignorava que fora nomeada. Ria, pois entendia que não fora devorada, por isso estava feliz.

Para o explorador restou o desconcerto. Marcel Prêtre estava atrapalhado, ainda sem compreender porque a menor mulher do mundo “piscava de amor, e riu quente, pequena, grávida, quente” (LISPECTOR, 1960, p. 87). A despeito de toda a tentativa do explorador em normatizá-la, a menor mulher do mundo continuava a viver em sua árvore, continuava grávida do menor ser humano do mundo, para ela “amor é não ser comido”. Caterina Koltai (1998, p. 110) esclarece que “não há nada de mais estrangeiro para o sujeito que sua própria anterioridade. O modo como se lida com a própria estrangeiridade pesa na hora de definir o outro como estrangeiro”. Por conseguinte, o explorador define a menor mulher do mundo a partir da ótica etnocêntrica, em que o outro só existe a partir do instante em que ele classifica, nomeia e divulga. Esse outro que aparece na figura da Pequena Flor que apenas ri de toda a “descoberta” de Marcel Prêtre.

Segundo Koltai, a maneira como o indivíduo lida com sua própria estrangeiridade refletirá na sua definição do que é estrangeiro. No conto de Clarice, a menor mulher do mundo fora taxada como estranha pela perspectiva do explorador, pois ele definiu como estranho aquilo que não era reconhecido por ele como normativo. Outrossim, a temática do estrangeiro atravessa a narrativa de Rawet de forma consubstancial, e no conto “A prece” está expressa mais diretamente. Na narrativa, Ida é imigrante e judia, que acabara de chegar na vizinhança. Em sua casa, ela vivia das memórias de sua família e da vida que havia ficado para trás: “filhos, já os tivera, marido também. De tudo, só o retrato ficou na parede. E ela. No rosto marcado de rugas, um sofrimento triturado. Esquecia. Morreram-lhe todos com a guerra” (RAWET, 1956, p. 24). Conhecida pelo silêncio e

estranheza, Ida era constantemente motivo de chacota de meninos que moravam em sua rua, além dos olhares ríspidos dos demais residentes.

As lembranças de Ida eram sua companhia e refúgio na solidão que a tomava. A língua era um problema, ela não dominava o idioma e esta era uma barreira intransponível que a ameaçava diariamente na convivência com seus vizinhos. Ao longo de toda a narrativa, os silêncios da protagonista são categóricos, “a palavra que falta” (RAWET, 1956, p. 22). Para o estrangeiro, o silêncio não é somente imposto, ele está em você: “recusa de dizer, sono preso a uma angústia que quer permanecer muda, propriedade privada de sua discrição orgulhosa e mortificada — luz cortante, esse silêncio. [...] Nada a dizer, nada é para ser dito, nada é dizível” (KRISTEVA, 1994, p. 24).

A voz de Ida só foi escutada uma única vez, quando a personagem tenta através de mímica e poucas palavras pedir fósforo emprestado à vizinha Genoveva, “que custou a compreender o desejo da estranha” (RAWET, 1956, p. 22). Em poucos minutos, os meninos começaram o escárnio, Brito liderava a zombaria imediatamente tratou de jogar pedras aos pés de Ida, e só cessaram quando Genoveva esbravejou e interveio pela protagonista. Julia Kristeva (1994, p. 23) afirma sobre o estrangeiro: “entre duas línguas, o seu elemento é o silêncio. [...] Quem o escuta? No máximo, toleram você. Aliás, você quer realmente falar?”. Ida sentia-se estrangeira àquela vida que não era sua, “perdida, sem língua, sem voz” (RAWET, 1956, p. 24), reiteradamente humilhada por Brito e seus parceiros, além de estar solitária em um mundo que não a acolhia, o qual sentia que apenas a exauria.

Ida mantinha as fotografias e os rituais religiosos na tentativa de resgate de um passado que lhe traz alento. Na “primeira sexta-feira no casarão”, há a urgência em reencenar o ritual do *Shabbat*, em que, através da prece, Ida buscava o reencontro com os seus, com o seu passado. Chiarelli (2007, p. 140) esclarece que “a prece é o único veículo de expressão da individualidade da personagem, feita na própria língua e no espaço privado do quarto. É como uma saída desesperada frente aos inúmeros interditos que sofre”. O simples desejo de Ida de continuar seus rituais religiosos torna-se mais uma marca da estrangeiridade para seus vizinhos. Eles iniciam um processo violento e cruel enquanto especulam o que estaria acontecendo na casa de Ida quando invadem sua casa e seu quarto.

Após a irrupção, ocorre a constatação de que o fruto de tamanha desconfiança e desrespeito dos vizinhos era apenas Ida realizando sua prece, “parada, diante das velas, os olhos nas chamas não procurava por em ordem o pensamento” (RAWET, 1956, p. 28). Chiarelli (2007, p. 141) aponta que nem na solidão do próprio quarto Ida se sente à vontade para visitar suas memórias: “Suscita demasiada curiosidade. É bicho estranho de outras terras, preferindo palavras que ameaçam pela impossibilidade de serem compreendidas”. O total desconforto de Ida perante a situação vivida resulta dessa estranheza e animalização da personagem, cujo lar é cruelmente violado, e tem sua prece maculada, interrompida:

De dentro vinha uma sensação de rutura, de algo que se tinha perdido com a prece gritada. As quatro paredes caiadas de branco eram-lhe estranhas, e ao tentar dar término à oração as palavras sussurradas vinham-lhe mecânicas. Um estreitamento da garganta fê-la soltar com um soluço tudo que lhe boiava no interior. Sentiu-se oca. Os dedos magros se entrelaçaram e com os dois punhos fundidos esfregou a testa. Oca. Soprou as velas uma a uma, serena, calma. Sentada diante dos castiçais, os olhos de Ida miravam os tocos apagados, e seguindo a linha das gotas de cera, glóbulos amontoados em miniaturas estranhas, a cabeça tombou silenciosa na toalha branca. (RAWET, 1956, p. 28)

Ida sente-se agora “oca”, já que foi violado o vínculo mais íntimo com suas memórias. A prece é o momento catártico de contato com tudo que lhe é mais precioso: a família, a religião, as lembranças, o lugar de pertencimento. A personagem permanece parada e calada, mesmo diante da barbárie que experienciara. Esse silêncio que inicia e finaliza o conto permeia as narrativas de Samuel Rawet e dialoga com o silenciamento das personagens de Clarice Lispector, como a Pequena Flor que apenas ri, ou ainda como a migrante nordestina Macabéa, protagonista da obra *A hora da estrela* (1977). A esse respeito, Chiarelli (2007, p. 144) afirma que aproximar Macabéa e Ida provoca questões, “como o fato de serem personagens cuja experiência se resume a uma parca passagem pela existência, e cuja trajetória de vida aponta para a inviabilidade de grandes efeitos”. Impossível ignorar que se trata, no caso de Pequena Flor e de Ida, de personagens femininos silenciados em sua subjetividade: negar à primeira uma individualidade e impor-lhe o nome, ignorar a fé da segunda, atribuindo a ela a pesada carga do estereótipo. Os não-ditos aqui tem uma potente função: eles significam e encontram no texto formas de nomear a experiência da estrangeiridade. Nos autores, a “narração do indizível” é ponto crucial para uma chave de leitura profícua de seus contos.

Nos contos rawetianos e clariceanos são assinaladas a presença oblíqua (no caso de Clarice) ou mesmo aparente (em Rawet) da presença de culturas diferentes: judaica e

brasileira. Essa dualidade fora apontada por Todorov (1999, p. 21) concernindo a impossibilidade do estrangeiro: “a palavra dupla revelava-se uma vez mais impossível e encontrava-me cindido em duas metades, uma tão irreal quanto a outra”. A irrealidade de ser apenas uma metade deve-se ao fato de que para o estrangeiro é impensável escolher entre uma e outra referência cultural. Para poder ser no mundo, o estrangeiro aprende como viver nesse caminho do meio, no qual transita entre uma cultura e outra, em que as duas formam esse terceiro. É através desse novo caminho que Rawet e Clarice inauguram uma forma de conceber o texto, transfigurando a linguagem de tal maneira que ali, naquela prosa, os dois exprimem o indizível e suas impossibilidades.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 2014.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BRASIL, Assis. “Samuel Rawet, um marco literário”. In: SANTOS, Francisco Venceslau dos (org.). *Samuel Rawet: fortuna crítica em jornais e revistas*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2008.

BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: USP, 2015.

CARVALHAL, Tania. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1986.

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

COUTINHO, Eduardo. *Literatura Comparada – Reflexões*. São Paulo: Annablume, 2013.

DEALTRY, Giovanna. “Alma–palavra: voz e pertencimento indígena em Habitante irreal, de Paulo Scott”. In: OLIVEIRA NETO, Godofredo de; CHIARELLI, Stefania. *Falando com estranhos: o estrangeiro e a literatura brasileira*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

GOMES, Danilo. *Escritores brasileiros ao vivo vol. 1*. Belo Horizonte, Ed. Comunicação: Brasília, 1979.

GOTLIB, Nádia. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Editora Ática, 1995.

HANCIAU, Nubia. “Entre–lugar”. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de Literatura e Cultura*. Niterói: EdUFF, 2012; Juiz de Fora: EdUFJF, 2012.

KIRSCHBAUM, Saul. *Samuel Rawet, profeta da alteridade*. Dissertação (Mestrado em Língua Hebraica, Literatura e Cultura Judaicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2000.

KRISTEVA, Júlia. *Estrangeiros para nós mesmos* (Trad. Maria Carlota C. Gomes). Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. São Paulo: Livraria Francisco Alves, 1960.

KOLTAI, Caterina (Org.). *O estrangeiro*. São Paulo: Escuta, FAPESP, 1998.

MOURA, Jean–Marc. *Exotisme et lettres francophones*. Paris: PUF, 2003.

RAWET, Samuel. *Contos do imigrante*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956.

RENAN, Ernest. “O que é uma nação?” Conferência realizada na Universidade Sorbonne em 11 de março de 1882. Tradução de Glaydson José da Silva. *Revista Aulas*. Campinas, n.1, v. 1, agosto de 2006.

RIBEIRO, Antonio Sousa; RAMALHO, Maria Irene. “Dos estudos literários aos estudos culturais?”. *In: Revista Crítica de Ciências Sociais*. Universidade de Coimbra: Faculdade de Letras e Centro de Estudos Sociais, vol. 52/53, Fevereiro 1999.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios* (Trad. Pedro Maia Soares). São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTIAGO, Silviano. *Ensaio antológico de Silviano Santiago*. São Paulo: Nova Alexandria, 2013.

TODOROV, Tzvetan. *O homem desenraizado*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

VIEIRA, Nelson. “Ser judeu e escritor – três casos brasileiros”. *In: SANTOS, Francisco Venceslau dos (Org.)*. *Samuel Rawet: fortuna crítica em jornais e revistas*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2008.

WALDMAN, Berta. *Entre passos e rastros: presença judaica na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Perspectivas, 2003.

Seção Livre

As pálidas flores de Rosalina: a
memória na construção da
personagem autraniana

The pale roses of Rosalinda: the
memory in the construction of
the autranian character

Francisco Perna Filho

Doutor em Letras e
Linguística: Estudos Literários pela
Universidade Federal de Goiás
(UFG). Secretaria Municipal de
Educação de Goiânia.

franciscopernafilho@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0003-1675-6972>

Recebido em: 29/12/2018

Aceito para publicação em: 21/1/2019

Resumo

O presente artigo é um estudo sobre a construção da personagem feminina Rosalina, do romance *Ópera dos mortos* (1967), de Autran Dourado. Sua base teórica é constituída pelas teorias de Ecléa Bosi (2003), em seu estudo sobre tempo e memória; Georges Bataille (2013), que se detém no Erotismo; Lúcia Castello Branco (1991), que, ao analisar a escrita feminina, dedica um capítulo ao estudo da memória; Sigmund Freud (2014), que dedica um estudo ao luto e à melancolia; e, por último, Autran Dourado (1982; 2000), em seus estudos sobre sua própria obra. A categoria principal desta análise é a memória coletiva e individual. A partir dela, outras categorias são destacadas: a intertextualidade, a metatextualidade e o erotismo. Tentou-se aqui mostrar como e porquê *Ópera dos mortos* é um trabalho de grande labor estético e apurado senso crítico.

Palavras-chave: Erotismo. Gênero. Intertextualidade. Memória. Metatextualidade.

Abstract

*This article is a study about the construction of the female character Rosalina, from the novel *Ópera dos mortos* (1967) by Autran Dourado. Its theoretical basis is constituted by the theories of Ecléa Bosi (2003), in her study on time and memory; Georges Bataille (2013), as it stands in *Erotismo*; Lúcia Castello Branco (1991), who, in analyzing women's writing, devotes a chapter to the study of memory; Sigmund Freud (2014), who devotes a study on mourning and melancholy; and, finally, Autran Dourado (1982; 2000), in his studies on his own work. The main category of this analysis is collective and individual memory. From it, other categories are highlighted: intertextuality, metatextuality and eroticism. What was tried here was to show how and why *Ópera dos mortos* is a work of great aesthetic value, with an accurate critical sense.*

Keywords: Eroticism. Gender. Intertextuality. Memory. Metatextuality.

“[...] Nada há de velho que não entorneça,
nem o mofo, nem o lodo,
nem os anos embotados no imaginário humano.
Nada passa que não nos faça avançar para antes,
para uma anterioridade lírica,
sob a luz das lamparinas
talhadas em ausências e muita solidão.[...]”¹

Este artigo trata da construção da personagem feminina Rosalina, protagonista do romance *Ópera dos Mortos* (1967), do autor mineiro Autran Dourado, tendo como ponto de partida a categoria *Memória*. Ao propormos essa categorização, reforçamos o papel que a memória, exerce na tessitura do texto autraniano, a partir da qual emergem outros elementos, outras categorias que permeiam o texto do autor mineiro, como, por exemplo, a metalinguagem, a intertextualidade e o erotismo. Portanto, é por ela que o texto se faz: a memória do autor (invenção). É pela memória que a história é reescrita (resgate). É pela memória que as personagens emergem dos subterrâneos do esquecimento e se refazem, ou são refeitas, como testemunhas na reescritura de uma narrativa temporalmente longínqua.

Com relação a ela, na obra *Ópera dos Mortos*, destacamos uma memória individual, a dos personagens: *Quinquina*, *Juca Passarinho* e da própria *Rosalina*, e uma memória coletiva, o *coro*², a voz manifesta pelo narrador, como sendo a memória de resgate, o *testemunho* do povo de *Duas Pontes*³. Para tal abordagem, elegemos como suporte teórico as seguintes obras: *O Tempo vivo da Memória* (2003), de Ecléa Bosi; *O que é Escrita Feminina* (1991), de Lúcia Castello Branco; *O Erotismo* (2014), de Georges Bataille; *Uma Poética do Romance: Matéria de carpintaria* (2000) e *O Meu mestre imaginário* (1982), ambos de Autran Dourado; e *Luto e Melancolia* (2011), de Sigmund Freud.

¹“Cafarnaum” (fragmento), *In: Refeição*. Goiânia: Kelps, 2001, de Francisco Perna Filho.

² O *coro* originário da Tragédia Grega, inicialmente, tinha a função de alegrar o espetáculo teatral falado, passando, posteriormente, a ter um papel narrativo. Autran Dourado, nas suas obras, mantém um diálogo muito presente com a Antiguidade Clássica, com a Tragédia Grega. No caso particular de *Ópera dos Mortos*, o diálogo é com *Antígona*, de Sófocles.

³ Duas Pontes é uma cidade mítica, criada por Autran Dourado, na qual é ambientada boa parte das narrativas do autor mineiro. Ela vai aparecer pela primeira vez no romance *Ópera dos Mortos*.

Ao falarmos da *memória coletiva*, fundamental para composição da história de *Rosalina*, tomamo-la como um *testemunho*⁴ dos fatos passados, narrados por alguém que viu ou ouviu dizer. Aqui o *testemunho* não surge das tragédias reais, mas das tragédias ficcionais, verossímeis, como o é a história de Rosalina, que embora não se constitua uma tragédia propriamente dita, dialoga com ela, conforme afirma o próprio autor (DOURADO, 2000, p.151): “Pense no livro como tragédia, mais do que como romance, e se terá uma melhor leitura. Os mortos de Rosalina e os mortos de Antígona. Os mortos-vivos.” Portanto, em *Ópera dos Mortos* (1967), Autran Dourado privilegia o discurso coletivo, testemunhal, aquele que está à margem da história oficial, permitindo que outros olhos e outras bocas sejam valorizados na tessitura do tecido literário. Um discurso que surge de forma individual, mas que ganha força no coletivo, operando uma verdadeira polifonia⁵. Uma mesma história sob vários pontos de vista, submetida à perecibilidade da memória de quem a narra, aos vazios, às invenções, conforme nos fala Lúcia Castello Branco:

Qualquer texto de memória, dos mais comportados ao mais revolucionário, termina por descortinar seus próprios limites, mostrando o quanto de vazio (de esquecimento) há nesse passado que se procura resgatar, o quanto de invenção (de ficção) há nessa rememoração do vivido, o quanto de construção (de futuro) há nesse projeto de retorno ao antes. Isso se deve ao fato de a memória não ser um processo linear de resgate do passado, como se costuma convencionalmente admitir. Fundada no esquecimento, como sugere o relato mítico acerca de Mnemosyne⁶, a memória é também construção e, como tal, invenção, projeção no sentido do que será e não apenas do que foi. (1991, p. 34)

Como vimos acima, a memória *não é algo linear de resgate do passado, é também construção, invenção, projeção*, portanto, o passado não é algo acabado, que se possa transportar de um lado para o outro sem arranhões, fissuras, tensões, é, sim, um tecido de subjetividades, um amálgama de muitas histórias, matéria lapidável. Autran Dourado tem consciência disso, tanto que elege, na construção dos seus textos, uma estrutura

⁴ Tal termo se distancia do testemunho na perspectiva da teoria que trata dos sobreviventes de alguma forma de tragédia, como a Shoah (Holocausto). Para esse entendimento, conferir o estudo de Márcio Seligmann-Silva “Zeugnis” e “Testimonio”: um caso de intraduzibilidade entre conceitos (SELIGMANN-SILVA 2002).

⁵ Atente-se para o conceito de Polifonia em Mikhail Bakhtin (2013, p. 23): “[...] A essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia”

⁶ “Para os gregos, Mnemosyne, a deusa da memória, é capaz não só de promover o resgate do passado, com sua perda, seu esquecimento. Segundo o mito, é na trajetória de descida ao Hades, precedida por um ritual de purificação necessário ao ingresso dos seres na “boca do inferno”, que se verá com nitidez a estreita aproximação entre Lethe (esquecimento) e Mnemosyne (memória), como forças antagônicas complementares.” (CASTELLO BRANCO, 1991, p. 31).

aberta, não linear, possibilitando ao leitor variadas possibilidades de leitura, como veremos em *Ópera dos Mortos* (1967) e em tantas outras obras suas.

1. Espaço e representação

Ópera dos Mortos (1967), que faz parte das obras maduras de Autran Dourado, se divide em nove capítulos, ou nove blocos narrativos (“O sobrado”; “A gente Honório Cota”; “Flor de seda”; “Um caçador sem munição”; “Os dentes da Engrenagem”; “O vento após a calmaria”; “A engrenagem em movimento”; “A semente no corpo, na terra e Cantiga de Rosalina”) e se estrutura em torno do sobrado e da protagonista, Rosalina, única herdeira da família Honório Cota, cujo patriarca é Lucas Procópio de Honório Cota, seu avô paterno, fundador da cidade de Duas Pontes. Filha única do casal Dona Genu e do coronel João Capistrano Honório Cota, Rosalina, com a morte dos pais, fecha-se para o mundo exterior, para a cidade de Duas Pontes, e passa a viver isolada no sobrado da família, tendo por companhia somente a preta Quiquina, muda, descendente de escravos, até a chegada de Juca Passarinho, um forasteiro contratado para cuidar da horta e dos reparos da casa, com quem ela se envolverá mais tarde e terá um filho: natimorto. Assim, Rosalina cumpre os seus dias, seus vazios e solidão, dividida entre as flores de pano que confecciona, os relógios parados e o culto aos mortos, os seus mortos, até o desfecho da narrativa, quando enlouquece.

Em *Ópera dos mortos* (1967), além do *coro*, memória primeira dessa tessitura, Autran Dourado foca nas personagens, seus dramas, suas faltas, seus vazios, e, para isso, adota uma estrutura aberta, como a do Barroco⁷, dividindo seu texto em blocos, permitindo que a história vá sendo contada, de várias formas, por diversos meios e vozes, proporcionando variadas formas de leitura e composição (DOURADO, 2000, p. 40). E assim, a cada bloco narrativo, a história vai se desvelando, quando a memória individual dos personagens converge para reforçar o que já afirmara a memória coletiva, que é posterior e simultânea aos acontecimentos narrados. Posterior, porque é fruto de rememoração; simultânea, porquanto nos é revelada no momento da narração, da leitura. Anterior a toda memória ficcional está a memória criativa do autor, que transmuta uma realidade empírica para uma realidade ficcional, como nos faz ver Ecléa Bosi:

O mago que transmuta o passado em futuro deve ter mão rápida para capturar o Tempo no átimo da sua cognoscibilidade porque ele fulgura um instante e desvanece. Se o olhar demora e fixa, retém o estereótipo, não uma coisa viva como a imagem que sobe do passado com todo seu frescor. (2004, p. 21)

⁷ Autran Dourado, ao adotar a estrutura aberta, segundo ele mesmo diz, parte do que preconizou Heinrich Wölfflin sobre a estrutura do Barroco. (DOURADO, 2000, p. 27).

Autran Dourado tem essa consciência temporal, tanto que não podendo manipular o tempo no mundo real o faz no ficcional, como bem demonstra em *Ópera dos Mortos* (1967), cuja narrativa diz respeito ao passado, aos mortos, à reconstituição de um tempo, de uma família, a partir de um narrador individual, mas que logo se converte em uma voz coletiva, ou pela opinião e impressão dos personagens a respeito de Rosalina: seus hábitos, seus gostos, seus delírios e, acima de tudo, sua presença/ausência no sobrado, metáfora do poder, da fortaleza dos Honório Cota.

2. Ontologia e linguagem: meta e intertextualidade

Quando *Ópera dos Mortos* começa, Rosalina não existe mais, é apenas sugerida, lembrada, somos conduzidos metatextualmente para um passado longínquo, sem que haja demarcação temporal, não se sabe em que tempo os fatos ocorreram, apenas ficamos sabendo que uma história está prestes a ser contada, reconstituída, via memória. O narrador sugere que fiquemos alerta, que não nos contentemos apenas com o visto, pois seria preciso ir além, buscar na imaginação a recomposição dessa história que começa a se desenrolar, a história dos Honório Cota, a história de Lucas Procópio, avô de Rosalina; de João Capistrano Honório Cota, pai de Rosalina; de dona Genu, sua Mãe. Depois, também a história das pessoas mais próximas, como Quiquina, guardiã dos segredos da família; de Juca Passarinho, o forasteiro; de Emanuel, amigo de infância e ex-preendente; de Quíncas Ciríaco, padrinho de Rosalina e pai de Emanuel, e, assim, da história de Rosalina, tudo isso a partir do velho sobrado, de uma interlocução que se estabelece entre o narrador e um suposto interlocutor, referido como “senhor”, que não passará incólume por essa experiência:

O senhor querendo saber, primeiro veja:

Ali naquela casa de muitas janelas de bandeira coloridas vivia Rosalina. Casa de gente casta, segundo eles antigamente. Ainda conserva a imponência e o porte senhorial, o ar soralengo que o tempo de todo não comeu. [...] *O senhor atente depois para o velho sobrado com a memória, com o coração – imagine, mais do que com os olhos, os olhos são apenas conduto, o olhar é que importa.* Estique bem a vista, mire o casarão como num espelho, e procure ver do outro lado, no fundo do lago, mais além do além, no fim do tempo. Recue no tempo, nas calendas, a gente vai imaginando; chegue até ao tempo do coronel Honório – João Capistrano Honório Cota [...] (p.1, grifo nosso)

De início, temos a primeira manifestação metatextual, uma preparação para a leitura que será feita, como forma de conduzir o leitor para uma experiência nova, para além do que se nos apresenta, deixando que a imaginação flua, para que o leitor busque uma anterioridade ou perceba, através da memória, uma história que se presentifica. Daí o Sobrado ser a síntese do poder dos Honório Cota, dos patriarcas Lucas e João Capistrano, avô e pai de Rosalina, cujos traços ela herdara, a confluência dessas duas

vozes, portanto, também a síntese dos dois. Veem-se aí, nessa passagem, todas as alusões a esse passado suntuoso, de poder, que se converteu em memória, em distância, mas que agora ressurge a partir dessas várias vozes que aos poucos vão se tornando presentes:

As cores das janelas e da porta estão lavadas e velhas, o reboco caído em alguns trechos como grandes placas de ferida mostra mesmo as pedras e os tijolos e as taipas de sua carne e ossos, feitos para durar toda a vida; vidros quebrados nas vidraças, resultado do ataque da meninada nos dias de reinação, quando vinham provocar Rosalina (não de propósito e ruindade, mais sem-que-fazer de menino), escondida detrás das cortinas e reposteiros; nos peitoris das sacadas de ferro rendilhado formando flores estilizadas, setas, volutas, esses e gregas, faltam muitas das pinhas de cristal facetado cor-de-vinho que arrematavam na cantoneiras a leveza daqueles balcões. (p. 1-2, grifos nossos)

Assim prossegue essa jornada sensorial: a riqueza de detalhes, as janelas, as cores, as deformações da parede, as volutas, as setas, as pinhas de cristal, tudo isso faz parte da atmosfera de uma história que será re/contada, bem como da própria estética barroca, a estrutura aberta, de que fala Autran Dourado. Percebemos que o sobrado passa por um processo de antropomorfização: “[...]o reboco caído em alguns trechos como grandes placas de ferida mostra mesmo as pedras e os tijolos e as taipas de sua carne e ossos, feitos para durar toda a vida[...]” (DOURADO, 1995, p.1), nele está Rosalina, mesmo ausente, sendo reconstruída pela memória/imaginação, pelo que dizem/disseram dela ou sobre ela. Sempre ali, eternamente ali, como os mortos que habitam/habitaram o sobrado, constituindo a história de Rosalina, que é habitada por ausências e vazios, marcada por dualidades, como diurna/noturna, dia/noite, casta/devassa, pois Rosalina é uma e várias, incontáveis, tudo isso e muito mais, síntese e metáfora do real, como nos faz ver o próprio autor no seu livro de ensaios *O meu mestre imaginário* (1982):

O que você sabe de Rosalina [...] são pequenos traços objetivos: uma cor de olhos, um jeito de boca, as mãos, a palidez do rosto, o feitio do cabelo, seus passos ecoando no casarão vazio. São todos elementos reais que você buscou na vida, metaforizou-os segundo a sua visão pessoal de mundo, dispôs segundo a composição de um parágrafo, de um bloco, de toda a composição de Ópera dos Mortos enfim. Com esses nacos de coisas dispostas segundo ritmo, repito, você traçou o risco da sua personagem. Agora a sua personagem mesmo, a vera Rosalina, você não sabe como é, a não ser que se coloque, o que é muito custoso, como um leitor de si mesmo. [...] Como qualquer cidadão, você monta interiormente, com aqueles elementos do real, a sua própria Rosalina. Que não é a mesma Rosalina de a, b, c (número de leitores). (DOURADO, 1982, p. 121)

Forjada na cosmovisão do autor, Rosalina é metáfora estruturante de *Ópera dos mortos*⁸ (1967), ponte entre o passado, representado por Lucas Procópio, seu avô, paulista, desbravador e grileiro de terras, homem sem medidas, fundador de Duas Pontes, e o presente⁹, representado por João Capistrano, seu pai, homem comedido, respeitador das leis e da ordem, o oposto do Avô. Rosalina trazia em si os dois, avô e pai, deste herdara a introspecção e o orgulho, sem falar no desprezo pelo povo de Duas Pontes e o isolamento voluntário, como fizera o coronel depois de decepcionar-se com a política local, ao sentir-se traído pelo povo de Duas Pontes. Aos poucos, ficamos sabendo do delírio do coronel, da ideia fixa, dos sonhos megalomaníacos, atitudes que levaram seus opositores a compará-lo ao “Cavaleiro da Triste Figura, Dom Quixote de La Mancha”, epíteto dado pelo escrivão da cidade, seu opositor na política:

A gente não pensava, a gente falava. O jornalzinho dos Periquitos, que o escrivão imprimia, chamava o coronel Honório Cota de Dom Quixote, desmiolado. Mas ele era soberbo não ligava, conhecia a história, não era nenhum toca-tintas [...] Aquilo na verdade não o amofinava. Se lembrou de uma gravura antiga em que aparecia um cavaleiro alto e comprido feito ele, descarnado e enxuto de cara, a lança em riste. Procurou nos guardados da mãe o livro e a gravura, não achou, e não achando, juntou a memória à imaginação e criou para si uma nova figura. *Se a gente reparasse* melhor (a gente nunca repara nessas ocasiões, só depois), tinha mesmo uns ares de Caballero de la Fé, também da triste figura. (p. 21. grifo nosso)

No diálogo intertextual que mantém com Cervantes, ao aproximar João Capistrano de Dom Quixote, Autran Dourado reflete sobre a condição humana, sobre o adoecimento das pessoas, da fantasia e do delírio, da ilusão que o poder proporciona, e da própria loucura, tema muito caro a ele, tanto que, ao abordá-lo na referência que faz ao coronel, prepara o terreno para que compreendamos alguns traços da personalidade de Rosalina, sua atitude de isolar-se, seu silêncio e orgulho:

A gente recorria mesmo era à imaginação, ao mito. Queríamos que Rosalina fosse feito Lucas Procópio, nos lançasse na cara todos os desaforos, ao menos falasse com a gente. Mas não, Rosalina tinha puxado mesmo era àquele coronel João Capistrano Honório Cota, cuja grandeza, orgulho e silêncio muito nos amarguravam o remorso pisado. (p. 82)

Rosalina foi se fechando cada vez mais no sobrado e em si, nos dias dolorosos e lentos, a procura daqueles que a antecederam, que permaneciam vivos na sua memória e, agora, perambulavam pelo velho casarão a procura de um passado que também

⁸ Para Autran Dourado (2000, p.102), “o personagem não é só uma imagem, é também e sobretudo uma metáfora. O personagem tem no romance a mesma função que a metáfora na frase. A grande virtude do personagem é ter um corpo, repetimos; é ter um nome, é ser substantivo.”

⁹ O presente se coloca em um tempo mítico, fazendo parte da narrativa quando supostamente ela se passou. Presente que se atualiza sempre que alguém lê o texto, reconta a história.

perambulava pela memória das pessoas de Duas Pontes. Cumprindo ali seus dias monótonos e iguais, além das flores de pano que confeccionava, espécie de metáfora da perenidade do tempo, como assim o desejara, porquanto elas, as flores, por serem de pano, não murchavam, bem como a simbologia dos relógios que eram parados sempre que alguém da família morria¹⁰, como se com aquele gesto conseguisse, também, parar o tempo. Consonante a tais atitudes, Rosalina vivia um misto de luto e melancolia¹¹, comportamentos bem distintos, que iriam marcá-la pelo resto da vida.

3. Cada fala, um fio: erotismo e linguagem

Aos poucos, ficamos sabendo da vida de Rosalina, de que nascera no mês de janeiro, sob o signo de Capricórnio, pertencente ao elemento Terra, o que nos remete ao autor, que também nasceu em janeiro, sob esse signo, daí a meticulosidade da personagem, do ritual, da introspecção, da repetição, do esmero ao confeccionar suas rosas de pano, uma verdadeira tessitura, como era o próprio autor, que tecia suas narrativas, tecia e destecia, buscando a frase perfeita, o traço perfeito, uma resolução para trama, uma saída, como em Ariadne¹².

Dessa maneira, passamos a conhecer o mundo interior de Rosalina, sua vida íntima, suas recordações e fraquezas; a origem das flores, de como ela aprendeu a confeccioná-las. Ficamos sabendo também do piano, que há tempos estava parado, desde a morte da mãe, alternando a perspectiva narrativa entre o que nos diz uma voz

¹⁰ No artigo *Gênero e gênio: a tessitura híbrida em* *Novelário de Donga Novais, de Autran Dourado*, de nossa autoria, que foi apresentado no VII Seminário de Dissertações e Teses em Andamento (SDTA) - UFG (PERNAFILHO, 2016, p.5), fizemos menção à influência de Faulkner na narrativa de Autran Dourado, no que concerne ao narrador, à experiência de um “narrador” coletivo. Aqui, em *Ópera dos mortos*, a menção se dá pelas *semelhanças* entre a história de Miss Emily Grierson, do conto “Uma rosa para Emily”, de William Faulkner (1897–1962), e a história de Rosalina, do romance *Ópera dos mortos*. Além de Faulkner, acrescentamos uma outra fonte intertextual, o romance *Grandes esperanças*, de Charles Dickens (1812–70), bem anterior ao conto de Faulkner, em que uma personagem, Miss Havisham, assim como Rosalina, opta pelo auto-enclausuramento, após uma decepção amorosa. Acrescente-se aí a simbologia dos relógios parados e a camisola branca. (DICKENS, v. ii, cap. 3).

¹¹ “O luto, via de regra, é a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, ideal e outras. Sob as mesmas influências, em muitas pessoas se observa, em lugar do luto, uma melancolia, o que nos leva a suspeitar nelas uma disposição patológica. É preciso notar que nunca nos ocorre considerar o luto como estado patológico, nem encaminhá-lo para tratamento médico, embora ele acarrete graves desvios da conduta normal na vida. Confiamos que será superado depois de algum tempo e consideramos inadequado e até mesmo prejudicial perturbá-lo” (FREUD, 2014, p.47).

¹² Na Mitologia Grega, Ariadne é a princesa de Creta, filha do rei Minos e rainha Parsífae, que se apaixonou por Teseu e o salvou das garras do Minotauro, dando a ele uma espada e um fio de lã, com o qual o conduziu pelo labirinto, construído por Dédalo, até o caminho de volta.

onisciente e a focalização através da própria Rosalina, de cuja beleza tinha consciência, e da vaidade que, mesmo apesar do luto, era evidente *na golinha de renda branca*. Ficamos sabendo dos seus devaneios e desejos:

Se olhava no espelho remedando uma mulher muito elegante e bonita saindo de braço dado com o marido para uma festa no Rio de Janeiro. [...] Ela também era bonita, bastava querer se arrumar melhor, tirar aqueles vestidos todos iguais; ela nunca mudava de feitio, sempre aqueles vestidos pretos, o luto permanente que ela abrandava com uma golinha de renda branca [...]. (p. 36-37)

Embora trouxesse consigo certo amargor e ressentimento, o peso dos seus mortos-vivos que perambulavam pelo sobrado, e a ausência dos pais mortos, de vez em quando se dava conta de que ainda era jovem e bonita, imaginando-se uma mulher de baile, olhava-se no espelho, buscava no passado as belas lembranças sobre Emanuel, quando esse a visitava e queria com ela se casar, mas não foi isso que aconteceu: Emanuel ficou só na promessa e no desejo, que ela saciava nas etílicas noites de insônia: primeiramente, sozinha, depois, ao lado de Juca Passarinho. Assim, Rosalina vai dando mostras de sua personalidade, de sua complexidade. São informações que nos chegam pela própria personagem, nas lembranças, nas suas revoltas, nos seus vícios, na sua sensualidade e erotismo.

Os dias, sempre iguais do sobrado, com a chegada de Juca Passarinho – o adventício, o forasteiro que vagava pelo mundo das Minas Gerais fazendo biscate – tornaram-se diferentes, ganharam novo rumo, ficaram alegres. Era uma nova voz para vivificar o sobrado. Ele estava ali, era um trabalhador, e ela a patroa “gostou do feitio do homem, do seu jeito despachado, da fala fácil [...] Gostou do homem, mais que tudo impressionou-a a espingarda que ele trazia a tiracolo.” (p.67). Ele entre duas mulheres, uma que não falava nada, só observava, era muda, Quiquina; a outra, também calada,

Ele cuidava da horta, dos reparos no sobrado, ajudava Quiquina na venda das flores, sempre muito alegre, muito falante. A força de Eros se instalara ali e, no momento em que o sobrado ganhara vida, mudara de aparência, fazendo com que Juca Passarinho se sentisse feliz, apesar do ódio que Quiquina nutria por ele, por ciúmes de Rosalina, a quem ela tinha como uma filha. Cada vez mais ele participava das coisas da casa, especulava a respeito dos antepassados de Rosalina, que o repreendia, mas logo voltava a conversar com ele.

De personalidade contraditória, Rosalina, de dia, incorporava a patroa irrepreensível, séria, dedicada às flores que confeccionava, e, à noite, entregava-se ao devaneio, à bebida e ao erotismo. Numa dessas noites, quando voltava da rua, Juca Passarinho se deparou com a porta da sala aberta, subiu as escadas, e, para sua surpresa, ali estava ela, sua patroa, bêbada, sem qualquer movimento: “Ah, ali, ela. [...]

Junto da mesa, as mãos cruzadas sobre o livro. Empinada, dura, quieta. Nenhum movimento, de cera, sem vida. A cara de uma brancura lívida, de louça. Não pensava nada, os olhos fixos [...] Parecia olhar o relógio parado nas três horas [...]" (p.119). A partir da focalização em Juca Passarinho, ficamos sabendo um pouco mais sobre Rosalina, seu comportamento, suas atitudes:

Os olhos foram ganhando um brilho mais normal, perdiam o vidrado do espanto. Como uma flor murcha, por encantamento súbito recebe o sopro da vida e se ergue na haste e recompõe as suas pétalas. [...] Ela baixou os olhos, as pálpebras tremiam levemente. Porém nenhum movimento de surpresa, nenhum susto, como esperasse pela sua chegada. Ah, você, disse ela mansa, a voz crespa. (p. 120)

Cada vez mais próximo dela: o cheiro, a respiração, o tato, o toque, a força de Eros se instaurando, se instalando, os sentidos se exasperando, as dimensões sensoriais sendo ampliadas, além do olhar:

A orelha bem cortada, o lóbulo grosso onde tinha um furinho de brinco. A porcelana do rosto, a veiazinha azul que ele buscava debaixo da pele. O sangue correndo dentro dela, quente, silencioso, selvagem. O sangue que ele sentia nas têporas, no peito; quente, grosso, espumoso. Um breve tremor no rosto, um esgar no canto da boca. Um começo de riso, a boca fechada[...] Bem junto dela, ele sentia agora o cheiro quente de seu corpo, o cheiro macio de seu cabelo (p. 123 e 125).

Nessa cena, temos a primeira composição do erótico, quando a focalização é alternada entre o narrador, que tudo vê, e as percepções de Juca Passarinho, dando a sensação de que o fato está acontecendo agora, no momento da leitura. Ele, naquele momento de espanto e admiração, ao observar sua patroa, mentalmente revia o passado, e lá estavam as mulheres que amou, todas elas, diminutas ante a imagem de Rosalina: "*Nunca tinha visto uma mulher assim, todas as mulheres de sua vida eram seres pequenos e miúdos, pálidos diante de tamanha luz, de tanta grandeza.*" (p.125). Cada vez mais próximo e distante dela, que, sob o efeito da bebida: "*Falava coisas desconexas, ele não entendia direito. Falava de sua vida [...]* De vez em quando um ou outro nome surgia na sua fala. Uma vez ele ouviu ela dizer Emanuel, Emanuel, apenas Emanuel, [...]" (p.126, grifos nossos)

Rosalina insistia em chamar pelo outro, como se vivesse um transe, era ele o seu objeto de desejo, mas se nutria do outro que estava ali, quase lá, na volúpia do momento. Não falava para ele, Juca Passarinho, não olhava para ele, falava para as paredes, para os retratos na parede: o pai e o avô, ela era os dois, síntese de tudo, o da casa e o do sobrado. Um duro, sisudo; o outro leve, educado, mas ambos imponentes, orgulhosos. Ora um, ora o outro. Ele tudo via, mas já não se importava:

Chegou-se mais para junto dela, a respiração ofegante, o coração batendo descompassado. [...] Vagarosamente foi encostando o joelho no seu vestido, até

sentir a dureza, a quentura da coxa. Ela falava mais depressa, como se quisesse separar a fala do corpo, se dividir em duas: uma pura voz; outra o corpo queimando que se comunicava por ondas quentes e sucessivas com aquele outro corpo. [...] O joelho não bastava, queria tocá-la com as mãos, senti-la nos dedos. Retirou a mão do ombro, foi levando-a lentamente, medrosamente, ao cabelo. A mão trêmula, não podia conter o tremor[...] Os dedos tocaram leve os cabelos, sentiram a macieza eletrizada dos fios. Um vácuo, um silêncio: ela para momentaneamente de falar. Voltava um pouco o rosto para sentir na pele a parte carnosa de sua mão. [...] Ela fechou os olhos para sentir, pra sentir, pensou ele. [...] Era como uma flor se abrindo dentro do corpo, no meio da noite, na escuridão do corpo. Uma flor cujas pétalas os dedos tocavam. (p. 126-127)

Juca Passarinho perseguia seu objeto de desejo, avançava mais e mais, sem entender a atitude de “dona Rosalina noturna”, tão diversa da “dona Rosalina diurna”, séria, distante, a patroa. Agora não, ela se abrindo em flor, deixando que ele avançasse, rompendo os interditos, puro desejo:

Pela primeira vez ela voltou o rosto inteiramente para ele. Viu os olhos sem espanto, os olhos com brilho de brasa, os olhos afogeados. Ele tentou um leve sorriso, não conseguiu. *Ela era séria, de uma seriedade severa e funda. Era uma mulher sem o menor gesto, sem o menor ruído, uma mulher de sombra e pesado silêncio.* Apenas uma mulher. [...] Os úmidos lábios entreabertos, ela olhava para ele. Ela olhava para ele com os olhos de uma mulher úmida de fogo, com os olhos de repente de uma menina que vai deixando que se faça sem entender o que está acontecendo, deixando, imóvel, paralisada. A sua mão livre procurava debaixo do vestido a nudez quente úmida. Ela deixava, ela deixava. Uma menina [...]. (p.128-9; grifo nosso)

Assim aconteceu, repetidas vezes, por várias noites e meses, a litania dos corpos, um diálogo quase silencioso. Eros firmando-se, ganhando terreno, violando o espaço até então inviolado, prosseguindo viagem rumo ao desejo, à entrega dos corpos, à continuidade do desejo. Rosalina, a partir do novo que se instaura na sua vida, que abala suas estruturas sociais, morais e familiares, que quebra interditos, e que é representado pela figura de Juca Passarinho, reflete sobre a própria condição, seu autoisolamento, sua necessidade de viver, de amar, sobretudo de passar pelas etapas da vida. É o que ela faz, mesmo não querendo (embora queira), não admitindo (nem mesmo para si mesma), passa a recebê-lo toda noite no seu quarto. Em Juca Passarinho ela materializa o desejo que sente por Emanuel, que ela não pode ter, o que não deixa de marcar essa contradição barroca: a casta mulher de família, austera, orgulhosa, durante o dia, à noite que se entrega a alguém de origem humilde, pertencente ao “povo”, a quem ela tanto desprezava, instaurando assim o elemento erótico, conforme o compreende Georges Bataille:

Toda a operação do erotismo tem por fim atingir o ser no mais íntimo, no ponto em que o coração desfalece. A passagem do estado normal ao de desejo erótico supõe

em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua. [...] Toda a operação erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro do jogo. (2013, p. 41)

Para Georges Bataille, embora homens e animais tenham a atividade sexual de reprodução, somente os humanos fizeram da atividade sexual uma atividade erótica. A partir dessa percepção, destaca as noções de continuidade e descontinuidade dos seres, como motores para compreensão de sua obra *Erotismo* (2013). Para ele, Bataille, tais noções são mediadas por uma tensão. Para o autor, somos seres descontínuos, já que há um abismo que nos separa dos outros seres: nascemos sozinhos e morremos sozinhos, portanto em essência estamos isolados. E é o que acontece com Rosalina, a partir do novo que se instaura na sua vida, quando passa a refletir sobre a sua própria condição de vida, sobre o autoisolamento ao qual se submetera e, mais que isso, sobre a necessidade de viver, de amar, sobretudo de passar pelas etapas da vida. O que a faz, mesmo não querendo, não admitindo, se entregar a Juca Passarinho, com quem empreende o jogo erótico. Ele, Juca Passarinho, está ali, mas não é a ele que ela se entrega, mas à fantasia, a Emanuel, com quem sonhara toda uma vida. Este fato assinala a contradição barroca em que vive Rosalina: claro/escuro; dia/noite; casta/devassa, a casta mulher de família, austera, orgulhosa, durante o dia, à noite se entrega a alguém, de origem humilde pertencente ao povo, a quem ela tanto desprezava. Instaurando, assim o elemento erótico, a força de Eros em oposição a Thanatos.

Ao se entregar ao jogo erótico, Rosalina e, por conseguinte Juca Passarinho, busca a dissolução da descontinuidade que caracteriza o ser humano, passando para continuidade como forma de sair da solidão e do isolamento em que se encontra (BATAILLE, 2013, p.36). Para ele, Bataille, o erotismo, a morte, a reprodução e a violência são formas de continuidade, e tais elementos estão intimamente relacionados. Por isso, quando há a entrega, o que se busca é a destruição da estrutura do ser fechado, ou seja, a violação do outro, do parceiro do jogo.

Rosalina e Juca Passarinho, rompendo todos os interditos, em sucessivas noites se amaram, indiferentes ao tempo, aos outros. Ela, noturna, sob o efeito do álcool, imergia no seu mundo, nos seus delírios, saciando-se no corpo do estranho, do aventureiro, do adventício. Ele, submisso, apaixonado, parcial, entregava-se a ela, na esperança de que ela o amasse. Com as entregas vieram a perturbação, a desordem e a gravidez, e, posteriormente, o sofrimento, e a agonia. Rosalina engravidara, perdera o filho, enlouquecera, sempre assistida e protegida por Quinquina, que desejara que a criança nascesse morta, só para ficar livre de Juca Passarinho: “[...]Quem sabe aquela sina não passou pra Rosalina? A salvação, ela não ia ter de fazer nada. Mais um anjinho, Meu Deus, chama mais este. Um anjinho pro Senhor.[...]” (p.191). E assim se deu, Rosalina pariu um natimorto. Foi quando Quinquina, cumprindo o ritual dos Honório Cota, parou o

último relógio da casa, sem que ninguém visse. Embrulhou a criança morta e a entregou para José Feliciano, ordenando que ele a enterrasse no cemitério, nas voçorocas. Assim cumpriu-se a tragédia de Rosalina, que, ao envolver-se com Juca Passarinho, cometeu o seu erro *harmatia*, pagando um preço muito alto, o que culminou com a sua derrocada, com o fim de uma tradição de uma casta. O filho nasceu morto: natimorto. Ela enlouqueceu: perdeu a memória.

Como vimos, ao longo deste estudo, a memória exerce papel crucial na tessitura narrativa de *Ópera dos Mortos* (1967), uma vez que é por ela que o leitor chega ao passado longínquo da família Honório Cota, dando testemunho de que ali, naquele lugar, no que restou do sobrado, há muito tempo, tempo esse que não se pode precisar, pois não existem dêiticos que atestem precisamente o tempo narrado, muito menos o tempo a partir do qual o narrador/coro se coloca, viveu Rosalina, com seus dramas, seu luto, e a sua melancolia, com sua posterior loucura.

Ao não determinar o tempo narrado, Autran Dourado possibilita ao leitor uma interação que o torna livre para refazer os fios dessa tessitura, a partir das lacunas que se nos apresentam no momento da narração, considerando que quem conta algo não o faz na linearidade que se imagina fazendo, posto que ao resgatar os fatos, muitas vezes, eles vêm distorcidos, matizados, dependendo da ênfase que se queira dar para o fato, ou mesmo, como dissemos há pouco, muito do acontecido se perde, aí é que entra o papel do leitor para recompor essas lacunas, para dar sentido ao narrado, fato semelhante ao da psicanálise, como pontua muito bem Lúcia Castello Branco:

Ora não é difícil perceber que o processo de análise é análogo ao processo de memória. Afinal, o que está em jogo na análise é sobretudo um exercício de rememoração e, como tal, de construção, de tentativa de preenchimento de lacunas e de recuperação das perdas. Acontece que há perdas irre recuperáveis. E é exatamente em face desse vazio irremediável, dessa rasura definitiva que a memória vai operar com sua extrema habilidade, construindo, em lugar do que não há (e às vezes do que não houve) um enredo, uma história, um texto. (CASTELLO BRANCO, 1991, p. 35-36)

A essa perda, lacuna, Lúcia Castello Branco chama de *desmemoria* diferenciando-a do que seria *memória tradicional*, portanto linear, organizada, incorruptível. Essa conceituação empregada pela estudiosa casa muito bem com que discutimos ao longo deste estudo, que era mostrar a personagem Rosalina, que emerge de uma memória coletiva, do testemunho das pessoas de *Duas Pontes*, como alguém que viveu ali, com suas manias, sua simbologia, seus traumas, seu luto e isolamento.

Talvez não tenha sido esse o desejo do autor, mas ao trazer a lume uma obra como essa, que expõe a vida e o sofrimento de uma personagem feminina, nos leva a refletir sobre a condição do ser no mundo, sobre os valores sociais de uma determinada

sociedade, particularmente a sociedade patriarcal mineira, com seus códigos, suas sentenças, e, conseqüentemente, leva-nos a discutir a questão de gênero, a condição da mulher na nossa contemporaneidade, suas conquistas, o seu reconhecimento como cidadã, mas também não nos deixa esquecer de todo um passado de violência, de privação, de maus-tratos por que passaram, em um passado não tão distante.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad., notas e prefácio Paulo Bezerra, 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2013.

BATAILLE, Jorge. *O Erotismo*. Trad., apr., e org. Fernando Scheibe. Pref. Raúl Antelo; posf. Eliane Robert Moraes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. Inclui textos inéditos do autor e o Dossiê "O erotismo".

BOSI, Ecléa. *O Tempo vivo da Memória: Ensaios de Psicologia Social*. São Paulo: Ateliê Cultural, 2003.

CASTELOLO BRANCO, Lúcia. *O que é Escrita Feminina*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

DICKENS, Charles. *Grandes esperanças*. Trad.: Paulo Henriques Brito. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2012.

DOURADO, Autran. *Ópera dos mortos*. 12ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves. 1995.

_____. *O meu mestre imaginário*. Rio de Janeiro: Record, 1982.

_____. *Uma poética do romance: Matéria de carpintaria*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2014.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. "Zeugnis e" Testimonio": um caso de intraduzibilidade entre conceitos. *Pandaemonium Germanicum*, n.º 6, 2002, p. 67-83.

