

Samuel Rawet e o teatro da transgressão: uma leitura das peças inéditas *Os amantes e A farsa da pesca do pirarucu e da caçada do jacu*

José Leonardo Tonus

Durante toda a sua carreira, o escritor Samuel Rawet sempre manifestou um grande interesse pela escrita teatral¹. Segundo seu próprio testemunho, ele teria começado a escrever para teatro aos 15 anos, após ter ganhado o prêmio de um concurso de radioteatro promovido pela Rádio Ministério da Educação no Rio de Janeiro no final dos anos 40². Alguns anos mais tarde, Samuel Rawet descobre o teatro carioca em plena revolução. Bibi Ferreira, Paulo Porto, as companhias teatrais Morineau e os Comediantes, bem como os diretores Ziegmund Torkof e Ziembinski marcarão para sempre sua visão de dramaturgo, que toma um verdadeiro impulso na década de 50.

Graças à sua participação no Grupo do Café da Manhã, Rawet publica em 1951 no suplemento literário do jornal *A Manhã* um trecho de sua primeira peça teatral, *Os amantes*, texto inspirado no conto « Os amantes de Chiloé » de Dinah Silveira de Queiroz³. A peça será encenada em 1957 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro sob a direção de José Maria Monteiro e com a participação da Companhia Teatral Nicette Bruno e Paulo Goulart. Convencional, este texto descreve a aventura amorosa entre Violeta, jovem esposa de um grande proprietário de terras, ser grosseiro e autoritário, e o belo e ingênuo Narciso empregado da fazenda. Face à impossibilidade de dar livre curso à sua paixão, o casal decide assassinar o marido fazendo-lhe cócegas até morrer. A peça alcança sucesso, sem realmente convencer o autor do valor estético do seu texto. Neste mesmo ano, outra peça de Rawet,

¹ Gostaria de agradecer a Sra. Clara Rawet Appelbaum, o ator Paulo Goulart e a atriz Nicette Bruno por me terem deixado consultar seus arquivos pessoais onde tive acesso à uma parte da obra inédita de Samuel Rawet.

² Costa, *Vida de artista*, p. 144.

³ Queiroz, “Os amantes de Chiloé”, pp. 61-68.

intitulada *A volta*, será encenada em Vitória, com atuação de Sadi Cabral, durante as comemorações do 4º centenário da cidade. Enfim, durante década de 50, ele escreverá *Miriam*⁴ e *A noite que volta*, texto que evoca a vida de um colaborador judeu durante a Segunda Guerra Mundial⁵, e trabalhará igualmente como crítico teatral para o Suplemento “Letras e Artes” e para a revista literária *Revista Branca*⁶.

Se durante os anos 60, Samuel Rawet se afasta do universo teatral preferindo dar continuidade ao seu trabalho de contista e ensaísta, no início da década de 70 ele se lança novamente na escrita de peças teatrais que testemunham sua maturação no manuseio das técnicas dramatúrgicas contemporâneas. Desta época datam a segunda versão da peça *Os amantes e a Farsa da pesca do pirarucu e da caçada do jacu*⁷, textos que materializam as preocupações do autor na busca de uma nova estética teatral, notadamente pela utilização do absurdo e dos processos imitativos.

Um teatro absurdo

O teatro raweteano dos anos 70 apóia-se cada vez menos na dimensão narrativa do texto⁸. Na segunda versão da peça *Os amantes* as informações narrativas são extremamente reduzidas e a história desprovida de uma

⁴ Peça em dois quadros inspirada a partir de um ato do *Papai do Gueto*, de Gertrud von Le Fort. *Miriam* foi publicada na *Revista Branca* em 1951.

⁵ No artigo “Grande Teatro Tupi do Rio de Janeiro”, Maria Cristina Brandão evoca a montagem desta peça em 1956 sob a direção de Sérgio Brito. Segundo o próprio Samuel Rawet, Ruggiero Jaccobi nos anos 60 teria encomendado uma revisão do seu texto para uma nova encenação que acabou não sendo realizada. O escritor Renard Perez evoca, em entrevista a mim concedida, a existência deste texto mas com outro título (*O lance de dados*). Samuel Rawet faz uma alusão a este texto na sua correspondência inédita com Ernesto Condini e evoca em suas diversas entrevistas uma eventual adaptação para a televisão nos anos 60 desta peça, mas sem a sua autorização.

⁶ Para a lista detalhada dos artigos escritos nesta época, consultar José Leonardo Tonus, *Samuel Rawet face à l'exclusion: représentation, poétique et éthique de la non-appartenance*.

⁷ Nenhum elemento nos permite datar com precisão estas peças, às quais Rawet se refere unicamente após 1971.

⁸ Todas as peças escritas neste período permaneceram inéditas: *Tormenta* (texto incompleto/original manuscrito da primeira cena com anotações esparsas e esboços para uma eventual encenação); *Quando brilham as sombras* (peça em um ato/manuscrito datilografado); *Adeus* (peça em um ato/manuscrito datilografado e dedicado à atriz Ruth de Souza. Dispomos de um outro manuscrito

verdadeira ação. Nesta peça, a intriga resume-se à conversa de um casal numa noite. A história começa com a chegada de Violeta em casa após uma jornada de trabalho e termina com a sua saída quando o dia amanece. Através da circularidade temporal, Samuel Rawet confere ao texto um imobilismo que ele tenta conservar durante toda a peça. Nenhuma intriga, no sentido clássico do termo, é desencadeada na história que, aliás, não apresenta conflito, peripécia, nem uma evolução interna. Toda tentativa de estabelecer uma estrutura profunda da peça ou um modelo actancial estável é impossível, sobretudo se levarmos em conta as múltiplas inversões do jogo das forças presentes no texto. As personagens mudam constantemente de papel, podendo ser ao mesmo tempo adjuvantes, oponentes, destinadoras, sujeitos e objetos da intriga. Por vezes, seus papéis se justapõem, como durante as duas primeiras seqüências da peça, quando o autor relata o encontro de Violeta e Narciso em casa após a jornada de trabalho. Os dois abordam assuntos variados e banais até que Narciso propõe a sua amante um novo tema: ele gostaria de falar do relacionamento dos dois e da maneira como a lassidão se instalou em suas vidas.

Violeta: E você, se não se ofende, devo dizer que continuo achando engraçada essa sua espécie de apatia, essa fuga ao sol, à chuva. Não é crítica, Você sabe muito bem!

Narciso: Apenas um comentário, como diz você!

Violeta: Apenas um comentário!

Narciso: No fundo, talvez, uma atitude complementar!

Violeta: Complementar?

Narciso: Sim. Nunca fiz essa observação?

Violeta: Não, nunca!

Narciso: E você, nunca fez?

Violeta: Não, que me lembre, não!

redigido a mão com várias anotações e esboços para a encenação); *A herança* (peça em um ato/manuscrito datilografado); *Oração para uma negra* (adaptação para a televisão de um texto de William Faulkner e do *Requiem pour une femme* de Albert Camus/ manuscrito datilografado). Numa carta endereçada ao autor (5/08/1981), a diretora de teatro Nydia Lícia evoca a existência de uma adaptação para a televisão de *Vestido de noiva* de Nelson Rodrigues, realizada por Rawet, texto aparentemente perdido.

Narciso: Engraçado, me dava a impressão de que tínhamos comentado isso, de que a atitude dos dois já tinha se transformado numa espécie de lugar-comum. Assunto mais que mastigado.

Violeta: Não. E olhe que é um assunto bom.

Narciso: Pode ser o assunto de hoje, o que você acha?⁹

A proposta de Narciso levanta a objeção de Violeta que manifesta a sua recusa dando como pretexto sua vontade de não se submeter a qualquer discussão arbitrária.

Violeta: Não, não gosto dessa história de assunto de hoje! Se ele voltar, ótimo; se não voltar, ótimo também. Não quero marcar aula para ninguém, nem mesmo para mim.¹⁰

Após a recusa de Violeta, o casal retoma a conversa como se nada tivesse acontecido. Mas Violeta volta atrás em sua decisão e propõe a Narciso retomar o assunto deixado há pouco. Este, no entanto, recusa apoiando-se nos mesmos argumentos levantados por sua companheira.

(Pausa. Olha a fumaça do cigarro)

Violeta: Está de pé, está em pauta!

Narciso: O quê?

Violeta: O assunto!

Narciso: O café?

Violeta: Não!... Nossos hábitos na rua, no trabalho! Sabe o que me ocorre agora? Somos sempre estranhos para nós mesmos. Podemos ter uma idéia de certos comportamentos, mas essa idéia nunca é a explicação completa.

Narciso: Gostaria de lhe pedir uma coisa!

Violeta: Peça!

Narciso: Vamos adiar a conversa para depois do jantar?

Violeta: Por quê?

Narciso: Me ocorreu agora... depois do que ocorreu, com você!

Violeta: É indiferente!¹¹

⁹ Rawet, *Os amantes*, (texto datilografado), p.3.

¹⁰ *Idem*.

¹¹ *Ibid.*, p. 4.

A partir da oposição recusa/aceitação, Samuel Rawet inverte de maneira voluntária os papéis atribuídos às personagens, confundindo a percepção do espectador/leitor que não consegue identificar, ou simplesmente imaginar, o conflito principal que rege o texto. Confrontado com as inversões que se multiplicam durante a peça, este é obrigado a construir e a reconstruir suas expectativas. Fundamentada numa dinâmica de imobilismo, a peça não evolui e parece voltar constantemente ao seu ponto de partida. As ações sucedem-se sem desembocar num desenlace qualquer, como nos demonstra o final da história imaginada pelo autor.

Violeta está bêbada e pretexta estar com frio para subir até o quarto e se trocar. Ao voltar, ela está maquiada e vestida de maneira vulgar. Supreso, Narciso decide ir também se trocar e volta travestido. O casal começa então uma grotesca dança nupcial e Violeta tenta descobrir os motivos que levaram Narciso a convidá-la para jantar e a preparar uma noite tão agradável. Este confessa ter organizado tudo com o intuito de violentá-la.

(Pausa. Encara-a atônito).

Narciso: Onde você quer chegar?

Violeta: Eu é que gostaria de saber onde é que *você* quer chegar?

(Pausa. Continua se movimentando).

Narciso: (*Em meio a pausa, acende cigarro, beberica*). Você está sugerindo... ou melhor, está insinuando... ou melhor, ainda, está utilizando alguma técnica de... alguma dança de... alguma alusão ou ...

Violeta: (*Sem parar*). Eu cheguei em casa como sempre. E na hora da comida, o que é que eu encontro? Flores, velas, bebida!

Narciso: E daí você deduziu?

Violeta: Não deduzi nada. Isso me ocorreu quando fui procurar agasalho para o frio e encontrei os *accessórios*. E os *accessórios* é que se encarregaram do resto. (*Pausa. Serve-se de outra dose, e continua na dança*). E como a iniciativa de tudo isso não partiu de mim, eu só poderia deduzir que...

Narciso: ...eu programei tudo com a finalidade simples, e exclusiva de... seduzir você... ou então, indo mais longe...

Violeta: (*ainda em dança, o rosto adquire uma expressão de riso meio debilóide, e solta um gritinho histérico*.) ...continue... gostei desse *indo um pouco mais longe*.

Narciso: A minha intenção era levar você ao estado de embriaguês, e aproveitando a situação...

Violeta: (*Outro gritinho histérico, um pouco de bebida lhe escorre da boca*) ... continue... continue... continue...

Narciso: estuprar você!...

Violeta: (*Beberica. Fuma. Dança. Gritinhos histéricos se sucedem em meio a risinhos debilóides. A bebida se espalha pelo rosto quando tenta secar os lábios com o dorso da mão*).¹²

Podia-se pensar que tal confissão acabasse desencadeando uma reviravolta na situação dramática, quer seja por uma discussão entre Violeta e Narciso ou pela concretização do ato do estupro. Ora, curiosamente, nada acontece. A peripécia tão esperada conduzindo ao desenlace não ocorre. A tensão dramática diminui e o casal retoma calmamente a sua conversa como se nada tivesse acontecido. A cena evocada, como várias outras que vão se suceder durante a peça, não tem nenhuma função precisa dentro da economia do texto, a não ser, talvez, a de acentuar o caráter ridículo das personagens que vivem num mundo regido pelo absurdo. Na peça *Os amantes*, todos os elementos tradicionais da dramaturgia são utilizados como um *trompe-l'œil* afim de proporcionar ao texto o movimento necessário para que o espetáculo possa ir até o final de sua representação. Tal tratamento pode ser observado também na maneira como são empregados os elementos espaço-temporais, *a priori* de maneira convencional.

De fato, a peça obedece às regras das três unidades impostas pela dramaturgia clássica (cronologia estrita e limitada a doze horas e ação concentrada num espaço reduzido e único), mas que no decorrer da ação acabam por aprisionar as personagens. A circularidade temporal da ação, o apego das personagens ao passado, bem como o espaço confinado em que vivem enfatizam tal situação dramática. Até o cenário imaginado pelo autor contribui para sublinhar o sentimento de isolamento em que se encontram Violeta e Narciso. A casa compõe-se de três níveis superpostos que afasta qualquer possibilidade de encontro. Para Violeta, a disposição fragmentada deste espaço está em perfeita adequação com a maneira como se desenvolveu o relacionamento entre ambos. Apesar de serem amantes, Violeta e Narciso mal se conhecem, já que sempre se contentaram com uma biografia imaginária do outro, mesmo após a convivência

¹² *Ibid.*, pp. 28-29.

conjunta. Violeta e Narciso surgem no espaço dramaturgico raweteano como estruturas abertas questionando o estatuto da personagem dramática, processo que sublinha a *mise en abyme* sugerida pela multiplicação dos pontos de vistas e da técnica do teatro dentro do teatro.

Narciso: Se me permite o monólogo, eu direi que há muito tempo não me espanto com alguma coisa como o seu pedido de receita. (*Pausa*) Como a nossa vivência é feita de uma ignorância total em qualquer aspecto relacionado com a biografia de cada um, e no entanto nada mais fácil do que fantasiar uma biografia genérica, uma biografia composta de elementos que nada dizem de concreto, mas não deixam de fornecer os chamados elementos necessários, eu às vezes ponho algum recheio nessa biografia genérica, sem cair na tentação da curiosidade. (...)

Violeta: a maneira como se deu o nosso encontro, a maneira como, em pouco tempo, resolvemos alugar juntos esses fundos de casa, sempre me pareceu que era do interesse dos dois conservar uma zona de sombra intocável (...)

Narciso: E não lhe parece melhor?

Violeta: Com uma vantagem, ainda, podemos dar largas à imaginação.

Narciso: Compomos biografias, não uma, mas várias, é isso o que você quer dizer?

Violeta: Exatamente! Podemos dar-nos ao luxo de inventar várias biografias um para o outro, e isso me parece excitante, em todos os sentidos. (...)¹³

Violeta: Sombras. Vagamos entre sombras e nem sei se chegamos a perceber que somos sombras para os outros.¹⁴

Sabe-se quase nada a respeito dos protagonistas da peça e as informações fornecidas pelas indicações cênicas e pelas didascálias limitam-se à evocação da idade (Narciso tem 55 anos e Violeta 50). É somente no decorrer da história que o leitor/espectador descobrirá que Violeta e Narciso são vendedores ambulantes e que trabalham nas ruas do Rio de Janeiro, onde se encontraram pela primeira vez. A desenvoltura de Violeta dentro do espaço cênico sugere que o relacionamento do casal já se inscreve numa certa duração. Segundo as próprias personagens, Violeta

¹³ *Ibid.*, pp. 10-11.

¹⁴ *Ibid.*, p.14.

e Narciso moram juntos há algum tempo e esta decisão fora tomada em comum acordo. Ora, à medida que se avança no texto, todas estas informações acabam por se contradizer. Violeta vive com Narciso, mas no final da peça evoca sua intenção de voltar para a casa. Do mesmo modo, é curioso observar que, apesar do anos de vida conjunta, a decoração e a disposição dos cômodos da casa continuam a surpreender Violeta.

Violeta: (*Ergue-se. Deixa o copo em cima da mesa. Amanhece completamente*) Ainda devo encontrar o quarto que eu ocupava no casarão antes de me instalar aqui. (*Pausa*) Confesso que nem mesmo me lembro dos pequenos detalhes ligados à decisão de ocuparmos essa casa, se a iniciativa de procurarmos a casa foi sua ou minha. (*Pausa*) É boa, muito boa, a própria localização numa encosta de morro permitiu essa fragmentação de aposentos em níveis diferentes. Gosto destes degraus da sala para a cozinha, gosto dos degraus da cozinha para o quarto. (*Começa a arrumar mesa e cadeiras num canto. Afasta a cortina do banheiro e entra ; ouve-se apenas a voz, e depois o barulho da água do chuveiro.*) Eu gosto dos detalhes que você acrescentou. Prática essa rampa de acesso à sala.¹⁵

Tais contradições tornam-se mais evidentes ao compararmos o relacionamento do casal às indicações fornecidas pelo texto e sugeridas pelo contexto. Por um lado, o título da peça anuncia a história de dois amantes, situação sublinhada pela escolha dos nomes dos protagonistas, que lembram personagens típicos do universo romântico e símbolos do amor juvenil e gênio. Na peça, no entanto, Violeta e Narciso são seres grotescos, histéricos, decadentes e marcados por uma idade avançada. Além disso, eles não se amam. Estrangeiros a eles mesmos, construíram um relacionamento a partir de uma solidão comum, desejada por eles e imposta por um sistema social marcado pelo egoísmo que impossibilita qualquer contato com outrém. Por outro lado, à ausência de sentimentos corresponde a inexistência de relações sexuais, ao passo que no texto abundam alusões à sexualidade do casal. Por fim, se é o desejo sexual que leva Narciso a preparar o jantar à sua companheira, este revela no final da história ser homossexual e impotente.

¹⁵ *Ibid.*, p.32.

Narciso: Algumas perguntas me ocorrem em relação a tudo isso (*Pausa* . Você não fabricou uma série de coincidências para se aproximar de mim? (*Pausa*) Não é muito difícil, depois de observar os hábitos do dia a dia, inclusive *O Prometeu Agrilhado* no bolso do paletó (*Pausa*). Outra pergunta, não houve nenhuma intenção de sua parte de me insultar... de me chamar de... impotente... homossexual? (*Pausa*) Em todo o período de convivência nenhum aspecto, nem mesmo a conversa, de qualquer coisa que diga respeito a sexualidade foi abordado. Dormimos em camas separadas, e não houve espanto nenhum de ninguém, quando a sua rotina e a minha se instalaram. (*Pausa*) Você está representando algum papel? (*Pausa*) Mantínhamos nossos hábitos, sem necessidade de recorrer a qualquer biografia. (*Pausa*) Você está introduzindo algum elemento biográfico? (*Pausa*) Ou está preparando alguma cena?¹⁶

Os amantes é uma peça paradoxal que levanta hipóteses contraditórias e impossíveis de serem afirmadas ou negadas. Tal situação provoca no leitor/espectador um sentimento de mal-estar que vêm enfatizar a frustração nascida do desregramento textual e do sistema “conversacional” absurdo em que a peça se apóia. Com efeito, *Os amantes* é um texto construído a partir de uma interação dialógica desprovida de qualquer interesse. Durante a maior parte do texto, as personagens falam por falar. Elas evocam o desejo de tomar um café bem quente, de comer frango com bananas fritas, um algodão doce, ou ainda de rever os animais que apreciam no jardim zoológico. Ao enfatizar a função fática da linguagem, Samuel Rawet, subtrai ao diálogo teatral os seus principais objetivos. O diálogo aqui já não permite a evolução da intriga. Ele já não revela mais nada, a não ser, talvez, a existência de um enunciador. Todo o texto se baseia na utilização de uma palavra abusiva, obsessiva e desregrada. Ao aspecto oco dos diálogos que se multiplicam durante a peça opõem-se monólogos, reflexões e divagações sem fim conduzindo o texto à uma verdadeira saturação verbal. As réplicas não seguem a lógica discursiva. Elas repetem-se, ligam-se sob a forma de uma espiral, ou simplesmente justapõem-se sem o menor sentido. Tais artifícios fazem com que a palavra no teatro raweteano se assemelhe muitas vezes à manifestação de uma histeria coletiva, como nos demonstra a cena em que Narciso confessa à sua companheira o desejo de violentá-la.

¹⁶ *Ibid.*, p.31.

Narciso: a cota da vulgaridade, não foi a expressão que você usou?

Violeta: eu usei essa expressão?

Narciso: Há pouco, quando desceu essa escada com o espalhafato de seus “acessórios”.

Violeta: Eu usei essa expressão? (*gargalhada, enquanto enxuga o rosto com o dorso da mão, e a maquiagem fica enlambuzada*). Eu usei essa expressão? (*bebe, pausa*). “Cota de vulgaridade”? (*o rosto adquire a feição anterior. Serena. Apenas o rosto está completamente enlambuzado pela maquiagem*). Usei!¹⁷

Através da utilização de uma palavra desregrada, Samuel Rawet convida o seu leitor a uma deriva textual onde o sentido já não existe e da qual autor, ator, espectador e personagem não conseguem se liberar. Durante esta errância textual o leitor/espectador já não pode contar com o raciocínio lógico das personagens que escapam ao controle do autor e se perdem em discussões que não levam a lugar nenhum. No teatro raweteano a errância linguajar é um percurso paradoxal de que se toma parte obrigando cada um a permanecer no mesmo lugar girando em torno de um mesmo e único ponto. Nesta deriva o que prevalece é o acaso que rege a existência das personagens, a circulação da palavra, os seus movimentos, os seus fluxos e refluxos. A intriga da peça, se existe uma, encontra-se justamente no coração desta atividade linguajar obsessiva cujo objetivo é atingir o limite da dramaturgia moderna, posicionamento radical que se verifica, também, na utilização recorrente dos procedimentos hipertextuais¹⁸.

Entre paródia e auto-parodia

Toda a estrutura da peça repousa na utilização de procedimentos imitativos. Durante esta “não-história”, numerosas relações se tecem com textos e temas oriundos da tradição literária, bem como do pensamento ocidental. Tal diálogo permite-nos aproximar o texto da estética do melodrama, do teatro de Brecht, do teatro metafísico de Jean-Paul Sartre ou ainda do teatro do absurdo de Beckett e de Ionesco. A questão das remiscências evocada por Narciso durante a peça, situa-nos, por exemplo,

¹⁷ *Ibid.*, p.30

¹⁸ Genette, *Palimpsestes*, pp. 37-39.

no cruzamento do pensamento psicanalítico, da visão platônica das reminiscências e da busca do tempo proustiano. O diálogo hipertextual, porém, não se limita aqui a uma simples « co-presença » referencial. A hipertextualidade é gerada, pelo contrário, por uma verdadeira manipulação e por uma alteração do sentido do texto-fonte¹⁹. Através dos procedimentos de transvalorização, de transtematização ou de transdiegetização²⁰, o texto raweteano recontextualiza os elementos hipotextuais provocando uma verdadeira dessacralização de seus elementos essenciais, como nos demonstra a relação estabelecida com a madalena proustiana, símbolo da experiência do domínio do tempo. Na peça, a madalena proustiana será associada a um algodão doce, à raspadinha de gelo e a um vulgar pudim de pão servido em cafés sórdidos do Rio de Janeiro. O elemento fetiche das reminiscências proustiana torna-se em Samuel Rawet um objeto ordinário, banal e vulgar.

Violeta: A carga de reminiscências!

Narciso: Um espanto!

Violeta: Uma lembrança que brota com uma certa tonalidade emocional e se fixa, como que se imobiliza. Um hábito! (*pausa*) [...]

Narciso: Um assombro! um espanto!... e cada um deles adquire uma espécie de privilégio absoluto quando ocorre, e os privilégios absolutos se sucedem... Você falou em raspa de gelo com groselha... nunca me interessei, mas via, eu gostava de outra coisa. Passei muito tempo sem ver, e vi no outro dia, foi uma surpresa. Mas não provei. Estava ligado a um tempo, a uma roupa, a uma pessoa, a um cenário, não era apenas um gosto que se conserva, mas alguma coisa ligada a... (*Pausa*) Algodão de açúcar. (*Pausa*) Comer agora não seria a mesma coisa. (*Pausa*) A calça não é a mesma, as pessoas à minha volta não são as mesmas, as ruas por onde transitam os vendedores não são as mesmas. (*Pausa*) E nem sempre o gosto do algodão doce se desmanchando na boca traz um clima desejável que se queira conservar. (*Pausa*) Outras coisas se conservam. Não o algodão de açúcar. Coisas posteriores. Ou anteriores. E viramos ruminantes, ruminantes de algumas ninharias. Algumas pessoas, algumas frases, alguns objetos. (*Pausa*). O algodão de açúcar em alguns momentos é uma espécie de oásis. Ruminamos o oásis sem

¹⁹ *Ibid.*, pp. 7-47.

²⁰ *Idem.*

ousar tirar-lhe a característica de oásis. Além do algodão de açúcar havia outra coisa, conhecida mais tarde já, pudim de pão vendido em um boteco. Eles serviam a fatia com um caldo escuro adocicado por cima. Não me lembro de quê²¹.

A paródia raweteana destitui o hipotexto proustiano de sua nobreza, associando a este uma série de elementos negativos. Pouco agradável ao paladar, a madalena raweteana provoca no leitor/espectador e nas personagens uma náusea insustentável, já que encarna lembranças das quais não conseguimos nos liberar, tranformando-nos em prisioneiros de nosso passado. Assim, o texto raweteano desvia a significação do hipotexto proustiano, invertendo seus pressupostos estéticos, ideológicos e éticos. A paródia em Samuel Rawet não é só uma imitação, mas uma estratégia transgressiva que se apresenta como negação daquilo que é autoridade, mesmo que isso leve a um questionamento do próprio sistema estético e ético em que se apóia o universo literário do autor. O processo paródico em Samuel Rawet é ao mesmo tempo extra e autoreferencial.

Como já vimos, a peça *Os amantes* é a segunda versão de um texto epônimo escrito no início dos anos 50. Numa carta endereçada à atriz Nicette Bruno, a quem Rawet envia o manuscrito desta segunda versão, o autor insiste na ausência de qualquer parentesco entre as duas versões e afirma:

Nicete,

Tudo bem ?

Escrevi uma nova peça, *Os amantes*, para dois atores. Não tem nada a ver com uma peça anterior, inspirada em um conto de Dinah Silveira de Queiroz. Conservei, apenas, os nomes dos personagens: Violeta e Narciso.

Submeto-a à sua apreciação.

Um grande abraço,

Samuel Rawet²².

Nesta missiva, Samuel Rawet tenta estabelecer uma linha fronteira entre seus dois textos afim de determinar a especificidade de cada um

²¹ Rawet, *op. cit.*, pp. 67-68.

²² Carta a Nicette Bruno, *s/d*.

deles, posicionamento contraditório se lervarmos em conta as pontes que podem ser estabelecidas entre as duas versões. Com efeito, como explicar a vontade do autor em querer conservar o mesmo título e o nome das personagens da primeira versão? E, sobretudo, por que endereçar o novo manuscrito a mesma atriz que em 1957 atuara em *Os amantes*? Ao negar qualquer parentesco entre as duas versões, Samuel Rawet acaba por estabelecer entre elas um relação sob o modo negativo, o que constitui um dos elementos fulcrais da prática paródica. A segunda versão da peça *Os amantes* é com certeza um texto onde o autor pretende atingir os limites da escrita dramatúrgica, parodiando-a. Mas esta peça é também um texto limítrofe dentro da própria escrita raweteana, dividindo, enquanto objeto fronteiro, a produção teatral do autor em dois territórios contíguos e opostos: o do convencionalismo, ao qual Rawet permaneceu ligado durante mais de trinta anos e do qual a primeira versão da peça é um exemplo concreto; e o de uma modernidade anunciada por esta nova versão, na qual ele tenta se situar conservando um certo distanciamento. Para Samuel Rawet a paródia não se resume numa simples imitação de procedimentos narrativos. Ela se caracteriza sobretudo por sua função transgressiva, notadamente por causa da distância que o autor impõe ao hipotexto. É nesse espaço “intersticial” e desprovido de qualquer limite que Rawet manifesta o seu desejo por uma liberdade ilimitada através do repúdio dos sistemas em vigor, inclusive daquele que o define como escritor. Pouco importa, já que o objetivo primeiro destes procedimentos hipertextuais é o riso, por vezes amargo, mas freqüentemente franco e cínico, como no caso do pastiche.

No mundo do pastiche

Associado à uma prática menos nobre e a artistas desprovidos de talento que se limitam a uma imitação barata de outros estilos, o pastiche é considerado na literatura como um gênero menor ligado à caricatura exagerada dos traços distintivos do modelo em questão. Em Samuel Rawet, no entanto, o pastiche desempenha uma função crítica. Fonte de um riso corrosivo, ele constitui um dos elementos centrais de uma poética transgressiva, como nos demonstra a sua utilização na peça *A farsa da pesca do pirarucu e da caçada do jacu*²³. Nesta peça o jogo hipertextual se apóia essencialmente

²³ Samuel Rawet, *Farsa da pesca do pirarucu e da caçada do jacu*. [Manuscrito datilografado, s/d].

no princípio de conformidade e de alteração das diversas fontes textuais, entre as quais, o teatro de revista, o teatro grego e o teatro clássico.

Em suas entrevistas, Samuel Rawet se refere com frequência à estrutura paródica²⁴ desta farsa que ele qualifica como sendo o resultado de suas leituras das experiências dramáticas realizadas por Genet, Brecht e Arrabal²⁵. A peça compõe-se de uma série de pequenos *sketchs* encenados por quatro atores aos quais o autor atribui diferentes papéis. Como na peça *Os amantes*, a farsa não dispõe de uma verdadeira intriga. Após uma breve apresentação da história e das personagens, passa-se diretamente à ação. Diferentes quadros se sucedem, muitas vezes sem a menor ligação lógica entre eles. Um dos principais é o da famosa pesca do pirarucu e da caçada do jacu, episódio que abre e fecha a peça, no qual um filho descreve à sua mãe a beleza dos animais pescados e caçados. As réplicas são de uma extrema banalidade e não apresentam o menor interesse, a não ser, talvez, pela presença de trocadilhos obscenos que orientam a percepção do leitor/espectador em direção de um tom cômico-licencioso.

De fato, a farsa apresenta uma estrutura caótica, já que é composta por uma série de elementos díspares (canções populares oriundas do folclore brasileiro ou da MPB, declamações de poemas construídos segundo os modelos da poesia popular e moderna, textos em tupi, diálogos e monólogos) a partir dos quais se organiza a intriga dramática. Uma grande parte da farsa, por exemplo, é consagrada às experiências realizadas por uma antiga prostituta e um antigo vigarista que criam uma “clínica de orientação de candidatos a putas e vigaristas”.

Ator II: Fundar esta Clínica de Orientação de Putas e Vigaristas Desajustados foi a pior coisa de nossa carreira! Que monotonia! A mesma cantilena a mesma lenga-lenga! E depois, cobrando os preços que cobramos, ninharias!

Ator I: Creio que foi o pior trabalho em conjunto, mais estafante. Precisamos melhorar

²⁴ Rawet emprega o termo de paródia no sentido amplo desta noção.

²⁵ Segundo Rawet: “Escrevi ainda uma paródia sofisticada de teatro de revista, *Farsa da pesca do pirarucu e da caçada do jacu*, em que tentei resumir alguns anos de análise do teatro: Genet, Brecht, Arrabal, o valor expressivo do palavrão e sua ambigüidade filtrada pela forma popular do teatro brasileiro, o teatro de revista. Proibida pela Censura”. Danilo Gomes, “Na toca de Samuel Rawet, o solitário caminhante do mundo”, p. 161.

isto. Dar um jeito qualquer de elevar o nível da clientela e os preços.

Ator II: Que tal ampliar o nome da Clínica de Orientação de Putas e Vigaristas Desajustados, para Clínica de Orientação de Candidatos a Putas e Vigaristas Desajustados. Galinhas em potencial e playboys hipersensíveis despertariam para nós²⁶.

Esta clínica tem por objetivo a reabilitação de marginais, entre os quais de uma vigarista (ator III) e de uma prostituta (atos IV) que no palco vão se submeter a uma série de experiências. Eles recebem comida, mas são esbofeteados para evitar que comam. Posteriormente, eles são obrigados a representar uma cena de amor, porém, travestidos para que reflitam sobre sua condição de homem e mulher. Tais experiências são intercaladas de monólogos realizados pelos atores I e II (ex-prostituta e ex-vigarista) que contam a sua vida fornecendo ao texto um frágil fio condutor lógico-temporal. Se a temática da peça foge àquelas desenvolvidas tradicionalmente no Teatro de Revista, sua estrutura compósita conserva, porém, os elementos deste gênero teatral que habitualmente mistura diálogos, canções, galhardia e sátira política²⁷.

No que diz respeito à relação desta peça com o teatro grego e o teatro clássico, ela se manifesta sobretudo pela utilização do coro e da arte da declamação.

Oriundo do termo *choros* (dança), o coro ocupa um lugar central no teatro clássico grego. Guiado pelo corifeu, ele executa cantos e diálogos líricos e intervém na comédia, ou na tragédia, logo após o prólogo da peça (*parados*), não abandonando mais o palco até o fim do drama e a saída dos atores (*exodos*). Enquanto emanação do público, o coro finalmente comenta a ação e exprime os sentimentos dos espectadores sem, no entanto, intervir diretamente na ação.

Na farsa raweteana, observamos o respeito à maior parte destes preceitos. A presença do coro se faz desde o preâmbulo da peça. É ele quem nas primeiras réplicas apresenta a intriga da peça, sua problemática (ou melhor, a inexistência desta), as personagens e a produção técnica.

²⁶ Rawet, *Farsa da pesca do pirarucu e da caçada do jacu*, p. 15.

²⁷ Cf. Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*; Salvyano Cavalcanti de Paiva, *Viva o rebolado! Vida e morte do Teatro de Revista*.

Enfim, ele atua como comentador através de suas reflexões que visam o burlesco e a sátira. A figura do poeta constitui um de seus principais alvos. Esta personagem, chamada em cena diversas vezes, é sistematicamente ridicularizada pelo coro que, junto com as demais personagens, o injúria e o rebaixa.

Ator I: POETA!

Ator IV: *(Com máscara de poeta)* A dança continua com os outros.

Elegia do corpo

Elegia elegia

Sou longo, transparente

O corpo é desprezo

O corpo é náusea

(...) Coro: BASTA! À PUTA QUE O PARIU, VEADO!²⁸

Em outras cenas, os comentários do coro instauram uma distância significativa entre o que é anunciado, mostrado e explicado, o que provoca uma contradição evidente entre o que vê o espectador e o que lhe é proposto, como nos mostra o exemplo citado abaixo. O anúncio do novo quadro, digno de um musical, é aqui irônico. Em vez do espetáculo com seu ritual de plumas, vedetes e lantejoulas, o leitor/espectador assiste a uma grotesca cena com atores histéricos rolando pelo chão e executando movimentos acrobáticos por não saberem dançar.

Atores III e IV: *(Dão um grito e se engalfinham. Rolam no chão)*

Atores I e II: *(Berro)* Um pouco de espetáculo!!! Nós somos atores!

Ator III: Uma cena de dança, irresponsável!

Ator IV: Episódio de musical!

Ator III: Qualquer coisa de plumas, sem plumas!

Ator IV: Cascatas sem cascatas!

Ator I: Música!

Ator II: Luzes!

Coro: Somos todos vedetes! Eis nosso corpo!

²⁸ Rawet, *op. cit.*, pp. 23-24.

*Cena coreográfica, sincopada, com luzes dando idéia de cenário de revista de alto coturno. Slides. Utilização principal das pernas. Paródia de dança acrobática*²⁹.

Quanto à utilização da técnica da declamação, Samuel Rawet serve-se desta convenção teatral afim de sublinhar o seu caráter artificial.³⁰ No início da peça e à guisa de introdução a um longo poema, o coro escande um dos versos da canção “Luar do sertão”, com uma gravidade exagerada, transformando a declamação numa mera e banal soletração silábica.

Ator IV: SEJAMOS TRÁGICOS!

Os quatro assumem posição de coro grego, Ator I como corifeu.

Ator I: (*silabando*) Não há ó gente ó não luar como este do sertão!³¹

Após a soletração caricata do verso da canção, um longo poema concebido segundo os modelos da poesia popular é declamado. O texto se apresenta sob a forma de um pastiche estilístico que a aptidão do leitor em reconhecer o estilo do texto-fonte garante o efeito cômico. Samuel Rawet calca a estrutura da forma poética popular respeitando de maneira exagerada seus elementos estruturais (versificação heptassilábica, rimas encadeadas e interpoladas). Mas, para assegurar a regularidade métrica vérsica, o respeito desmedido de tais regras obriga o autor a introduzir em seu texto palavras sem o menor sentido.

cacarácá quequequé
brobrá brobró brebrequé
Patá, patá, tá coió
qué qué qué qué cabrobó
meus versos são sempre certos
minhas contas sempre limpas
meus erros sempre supimpas³².

²⁹ *Ibid.*, pp. 22-23.

³⁰ Cf. Corvin, *op. cit.*

³¹ Rawet, *op. cit.*, pp. 22-23

O resultado obtido é um poema composto por uma série de onomatopéias e elementos cacofônicos cuja repetição acentua o processo de desmistificação da linguagem poética, sublinhado igualmente pelo cruzamento de diferentes níveis de linguagem, como, por exemplo, o que ocorre entre entre estilo sóbrio e simples da poesia popular e a linguagem coloquial, vulgar e, por vezes, obscena, fonte aqui de cômico.

Sou cantor de sapiência
 doutor em muita ciência
 com fama inté na estranja
 canto casca de laranja
 em sanscrito e alemão
 grego comigo não conta
 ciência tiro de ponta
 mando à merda salamão
 número não tem mistério
 nem rima que acaba em ério³³.

O pastiche de estilo em Samuel Rawet é um artifício de carnavalização cujos processos de inversão acabam por estabelecer um questionamento dos sistemas em vigor. A força do pastiche, e em particular do pastiche de estilo, provém da sua capacidade de fazer com que o absurdo do hipotexto se transfira ao hipertexto que, por sua vez, se transforma num objeto grotesco à imagem do sistema que lhe serviu de inspiração. O poema obtido, ridículo, acaba zombando assim do sistema que o caucionou. Por outro lado, se os temas do sofrimento e da dor são tradicionalmente fontes de inspiração na poesia popular, eles são aqui um artifício de que se serve o autor para enganar o leitor. Neste texto, a poesia é vista como uma ilusão e o poeta, que exhibe publicamente sua filiação à tradição romântica, como um mero prestidigitador.

Minha terra tem miséria
 muita coisa deletéria
 pra minha satisfação

³² *Ibid.*, p. 4.

³³ *Idem.*

pois com dor e muita fome
 e outras coisas não dou nome
 Vou fazendo enrolação³⁴.

Na farsa *Pirarucu* a crítica aos sistemas literários não se limita, porém, aos modelos clássicos. Ela repercute também na modernidade e em particular nos movimentos da vanguarda brasileira do início do século. Um dos quadros da peça expõe justamente uma série de exclamações que lembram o programa dos manifestos modernistas e em particular o do Manifesto Antropófago.

Atores I, III: (*grito*) CATARSE!
 Atores II, IV: (*grito*) EMBRIAGUEZ NHEENGATU.
 Atores I, II, III, IV: BACO PAU D'ÁGUA! DIONISOS!
 Atores II, IV: PIADA ANTROPOFÁGICA!
 Atores I, II: SEJAMOS MODERNOS, MODERNINHOS, MODERNOSOS!
 Atores III, IV: A PIADA DA PIADA!³⁵

Tais exclamações constituem um preâmbulo a um longo poema e a uma canção, ambos escritos em tupi, que têm por objetivo imitar o programa estético imaginado por Oswald de Andrade. No Manifesto Antropófago, o tupi, com seus sons, imagens e ritmos, simbolizava a língua que conservara intacto o universo humano pré-lógico³⁶. Ao inserir em seu manifesto um breve poema em tupi sem fornecer qualquer indicação sobre o seu significado ao leitor, Oswald de Andrade desejava provar a existência de uma língua poética anterior à intervenção da inteligência racional humana. A retomada proposta por Rawet na peça *Pirarucu* inscreve-se na mesma vontade de recorrer a um texto cujo sentido se encontra antes no ritmo imposto à semântica textual do que no significado das palavras. No entanto, a inserção e a amplificação quantitativa do

³⁴ *Ibid.*, p. 3.

³⁵ *Ibid.*, p. 6.

³⁶ Andrade, "Manifesto Antropofágico", em Gilberto Mendonça Telles, *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*, p. 356. Erdmute White Wenzel, *Les années vingt au Brésil: le modernisme et l'avant-garde internationale*, p. 176.

texto em tupi, e sobretudo sua inserção no contexto de uma peça que mistura elementos oriundos de diferentes gêneros teatrais, tornam caducos seus pressupostos estéticos.

Slides. Luzes. Som.

Atores II, IV: CUNHÂMUCUPUXIÊRA.

Atores I, III: CUNHÁRAPIXARA.

Repetem quatro vezes o diálogo.

Ator I: Yúri.

Ator II: Ytuí.

Ator III: Yçaí.

Ator IV: Ycatá.

Atores I, II, III, IV: Ypixúna.

Ator I: Anga.

Ator II: Nháquiti.

Ator III: Uirandê.

Ator IV: Çaiçuçáua³⁷.

Em seguida, os ataques à arte moderna assumem na peça um tom mais agressivo. Em um de seus monólogos, o ator II (ex-vigarista) imagina uma teoria que deseja pôr em prática para melhorar a sua clínica. Trata-se, na verdade, de uma receita sobre a maneira de fabricar um texto tipicamente moderno cujo principal ingrediente é o seu caráter ilegível.

Ator II (paródia de monólogo): Uma teoria! meu reino, que não tenho, por uma teoria, que preciso inventar! A teoria, uma construção ideal qualquer, que nada tem a ver com a realidade, mas que dê um ar de seriedade àquilo que é putaria, merda, sacanagem. Uma embromação lírica para que o próprio indivíduo se tapeie diante daquilo que é óbvio. Um gosto de mel num gosto de merda. A condição fundamental é complicá-la, não deixar que seja compreendida por qualquer um³⁸.

O trecho transcrito acima, pastiche estilístico dos panfletos vanguardistas, vai servir de introdução a um monólogo feito pelo poeta

³⁷ Rawet, *op. cit.*, pp. 6-7.

³⁸ *Ibid.*, p. 16.

que será chamado novamente no palco para declamar uma poesia, expondo assim de maneira concreta os conselhos formulados anteriormente. O texto proposto é um poema hemético, que caricatura os mecanismos da escrita moderna que aqui se transformam em cacoetes linguísticos.

Ator IV (*com máscara de Poeta*)

A nebulosa do direito

no avesso

a cratera do ínfimo

no átimo

o de dentro, o de fora

no meio,

cruzamento de ontem, amanhã

especificidade corpuscular de halos deteriorados,

o diamante esotérico,

transfinito de transfinitos,

função transcendental,

carbono mágico

de líricos hidrocarbonetos

ABRACADABRA!

ABRACADABRA!

Um olho entre irônico e mordaz

análise combinatória de possibilidades

e entre fios sobre abismos

embora nunca tenha amado

embora nunca tenha morrido

o hermetismo fundamental:

AMOR E MORTE.

Água de chuva

água de poço

água de coco

ponte entre nuvem e carço

combinação lógica

pseudo-herméticas

postulados
 axiomas
 teoremas
 o rigor de uma proposição
 no rigor de um esquema
 emblema
 sempre emblema
 de uma terra³⁹.

Ao instaurar o absurdo como centro de suas preocupações, Samuel Rawet põe em prática, pela utilização da paródia e do pastiche, uma reflexão profunda sobre a questão do senso e do bom senso dentro da escrita moderna. O autor se interroga se, à força de recusar a questão do sentido, os artistas modernos e pós-modernos não acabaram perdendo o senso comum e o sentido da obra de arte. Esta questão será, aliás, evocada de maneira satírica no início da farsa, quando o coro, após apresentar a ficha técnica e as personagens, fornece ao público alguns elementos essenciais para a compreensão do texto.

Coro: A peça tem como título “Farsa da pesca do pirarucu e da caçada do jacu”, é de autoria de Samuel Rawet, a direção é de...; a cenografia, de...; figurinos, de...; maquinista...; etc. Nada te-mos a ver com teorias. Por um desejo do autor faremos o jogo do teatro, isto é, representaremos uma história; a intenção é divertir, o objetivo é agradar. Cabe a vocês dar a resposta ao que entendem por divertir e agradar. A finalidade de tudo isso é inequívoca. Atores, autor, técnico, empregados, estamos aqui para ganhar dinheiro. Vocês pagaram. Não há ilusões. Entre a história a ser contada e a nossa história, um mundo de convenções. Respeitaremos todas, inclusive a convenção de imiscuir nossos problemas reais com os nossos problemas reais imaginados pelo autor. As nossas improvisações não são improvisadas, mas um produto de longa disciplina⁴⁰.

No exemplo acima, o coro evoca a ausência de qualquer preocupação estética (“nada temos a ver com teorias”), ao passo que na obra abundam reflexões teóricas. Do mesmo modo, ele anuncia o fim da ilusão

³⁹ *Ibid.*, pp. 17-18.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 1.

teatral (“não há pois ilusões”), confirmando em seguida respeitar todas as convenções (“um mundo de convenções. Respeitaremos todas”). Ele insiste também no desinteresse dos atores (“a intenção é divertir, o objetivo é agradar”), mas afirma que o único intuito desta produção é ganhar dinheiro (“estamos aqui para ganhar dinheiro”). Enfim, ele afirma que o sentido do texto já não depende mais do autor mas dos próprios espectadores (“Cabe a vocês dar a resposta ao que entendem por divertir e agradar”).

Como podemos observar, todas as informações fornecidas pelo coro são contraditórias e ilógicas. Pelo absurdo, pela paródia e pelo pastiche Samuel Rawet imita, desarticula e desestrutura os mecanismos que regem a dramaturgia tradicional e os sistemas de pensamento. O autor reproduz um gênero ou um estilo estáveis cuja autoridade é questionada, consolidando assim uma poética de recusa dos modelos pré-estabelecidos, em nome de uma liberdade fundada numa não-adesão a qualquer sistema. A coesão da obra raweteana, e em particular de suas peças teatrais escritas durante a década de 70, surge da recorrência deste posicionamento externo e radical reivindicado pelo autor e posto em prática pelos procedimentos imitativos e por uma temática fundamentalmente absurda e transgressiva.

Bibliografia

- BAUILLAGET, Annick. *L'écriture imitative: pastiche, parodie, collage*. Paris, Nathan Université, 1996.
- BOBLET, Marie-Hélène. *Le roman dialogué après 1950 (Poétique de l'hybridité)*. Paris, Honoré Champion, 2003.
- BRUNEL, Pierre. “Éléments pour une problématique”, em DUGAST, Jacques et MOURET François (dir.). *Littérature et interdits*. Rennes, PUR, 1998.
- CANOVA, Marie-Claude. *La comédie*. Paris, Hachette, 1993.
- CORVIN, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris, Bordas, 1991.
- FARIA, Maria Cristina Brandão. “Grande Teatro Tupi do Rio de Janeiro”. Trabalho apresentado no NP14-Núcleo de Pesquisa Ficção Seriada, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador, BA, 4 e 5 de setembro de 2002.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris, Éditions du Seuil, 1982.

GOMES, Danilo. “Na toca de Samuel Rawet, o solitário caminhante do mundo”, em *Escritores brasileiros ao vivo*, BH/Brasília, Editora Comunicação/INL, 1979.

MONTEIRO, José Maria. “A direção de *Os amantes*”. Programa distribuído na representação de 1957.

OLINTO, Antônio. “Dinah: 20 anos”, em *Tribuna da Imprensa*, 3/12/1972.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o rebolado! Vida e morte do Teatro de Revista*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1991.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. *As noites do morro do encanto*. Lisboa, Livros do Brasil, s/d.

_____. “O grupo Café da Manhã”, em *Diário de Notícias*, 28/06/59.

_____. *Café da manhã*. Rio de Janeiro, Olivé Editor, 1969.

_____. “Os Amantes”. Programa distribuído na representação de 1957.

RAWET, Samuel. *Os amantes*, (1ª versão/texto datilografado), s/d.

_____. *Os amantes*, (2ª versão/texto datilografado), s/d.

_____. *A farsa da pesca do pirarucu e da caçada do jacu*, (manuscrito datilografado), s/d.

SOLLERS. *L'écriture et l'expérience des limites*. Paris, Les éditions du Seuil, 1968.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas de 1857 a 1982*. Petrópolis, Vozes, 1983.

TONUS, José Leonardo, *Samuel Rawet face à l'exclusion (Représentation, poétique et éthique de la non-appartenance)*. Thèse de Doctorat, U.F.R. des Etudes Ibériques et Latino-américaines, Etudes Lusophone (Littérature brésilienne), Paris, Université de la Sorbonne-Nouvelle/Paris III, 2003.

_____. “Contos do imigrante de Samuel Rawet: l’homme du dehors”, em *Les voies du conte dans l'espace lusophone*. Cahiers du CREPAL, n° 7, Paris, PNL, 1998.

_____. “À la frontière de la transgression. Une lecture de la nouvelle *A fuga* de Samuel Rawet”, em FOUQUES, Bernard (org.). *À propos de frontière (variations socio-critiques sur les notions de limite et de passage)*. LEIA, Université de Caen, 2003.

VIEIRA, Nelson H. “Samuel Rawet: Ethic Difference from *Shtetl* to *Subúr-*

bio”, em *Jewish Voices in Brazilian Literature: a Prophetic Discourse of Alterity*. Gainesville, University Press of Florida, 1995.

WENZEL, Erdmute White. *Les années vingt au Brésil: le modernisme et l'avant-garde internationale*. Paris. Éditions hispaniques, 1977.

Recebido em março de 2004.

Aprovado em junho de 2004.

José Leonardo Tonus – “Samuel Rawet e o teatro da transgressão: uma leitura das peças inéditas *Os amantes* e *A farsa da pesca do pirarucu e da caçada do jacu*”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 23. Brasília, janeiro/junho de 2004, pp. 89-113.