

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS**

LUIZ CARLOS MENEZES DOS REIS

**DESLOCAMENTOS E TEMPORALIDADES.
O CONTATO POSSÍVEL EM SAMUEL RAWET**

BRASÍLIA, NOVEMBRO 2009

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

**DESLOCAMENTOS E TEMPORALIDADES.
O CONTATO POSSÍVEL
EM SAMUEL RAWET**

**Tese apresentada ao Departamento de
Teoria Literária e Literaturas como
requisito parcial à obtenção do título de
Doutor em Literatura.**

**Orientadora: Professora Doutora Maria
Isabel Edom Pires**

**Luiz Carlos Menezes dos Reis
Brasília, Novembro de 2009**

Termo de Aprovação

LUIZ CARLOS MENEZES DOS REIS

**DESLOCAMENTOS E TEMPORALIDADES.
O CONTATO POSSÍVEL EM SAMUEL RAWET**

BANCA EXAMINADORA:

PROFESSORA DOUTORA MARIA ISABEL EDOM PIRES- UnB
ORIENTADORA

PROFESSORA DOUTORA STEFANIA CHIARELLI- UFF
EXAMINADORA

PROFESSORA DOUTORA REGINA DALCASTAGNÈ- UnB
EXAMINADORA

PROFESSORA DOUTORA CINTIA CARLA MOREIRA SCHWARTES- UnB
EXAMINADORA

PROFESSOR DOUTOR ANTÔNIO DONIZZETTI PIRES- UNESP
EXAMINADOR

PROFESSOR DOUTOR ROBSON COELHO TINOCO- UnB
SUPLENTE

**A idéia de infinito é a idéia de *abertura* apenas, e não de sem-fim
Samuel Rawet**

Resumo: Esta tese investiga o contato possível com o outro na obra de Samuel Rawet. Para tal, realiza a leitura de oito contos a partir dos quais analisa a trajetória dos personagens no espaço e no tempo. Os conceitos de temporalidade em Heidegger e de nomadismo em Deleuze e Guattari são mobilizados no intuito de compreender a possibilidade de comunicação autêntica entre os seres rawetianos.

A incomunicabilidade entre eles, argumento normalmente defendido pela crítica à obra do escritor, pôde ser reavaliada nesta pesquisa. O narrador que apresenta estes personagens é apresentado e analisado juntamente com o acontecimento, visto aqui no momento pretérito, como aquele que influencia a temporalidade dos personagens no presente. Abre-se na tese o espaço de uma aproximação ao outro que quebra o isolamento. A tese conclui com a possibilidade de um contato autêntico entre os personagens por meio do compartilhamento de uma linguagem que rejeita o lugar comum e se realiza plenamente numa comunicação sem palavras.

Palavras-chave: temporalidade e espaço, contato com o outro, literatura contemporânea, literatura e filosofia

Abstract: This work explores the possibility of the contact with the other in the work of Samuel Rawet. Beginning with a reading of the short stories, we want to analyze the temporality and the space of the characters. In contact with ideas like the nomads of Deleuze and Guattari, and the temporality of Heidegger, we want to characterize this contact with the other as a moment of closeness that reveals a true communication. In this way the isolation of the characters is reevaluated in the moment when we characterize a communication without words.

Keywords: temporality and space, contact with the other, contemporary literature, literature and philosophy

3INDICE

Introdução.....	7
Capítulo 1. Trajetórias (ou Trajetória).....	17
Capítulo 2. Espaços rawetianos. Deslocamentos pela cidade.....	38
2.1-A chegada em mundos estranhos.....	44
2.2-Caminhadas na rua durante a noite.....	64
Capítulo 3. Temporalidades estacionárias. Momentos congelados.....	88
3.1-O mal e a fratura. Personagens incompletos em vidas interrompidas.....	94
3.2- Tempo paralisado. Idéia fixa.....	111
3.3- Moira: destino e vida autêntica.....	123
Capítulo 4. O olhar e o não dito. O Contato possível.....	142
4.1- Diálogos sem palavras.....	144
4.2- Sobrevivendo ao mal.....	162
Considerações finais.....	180
Referências Bibliográficas.....	183

INTRODUÇÃO

Esta tese tem como objetivo investigar a possibilidade do contato entre os personagens na obra de Samuel Rawet. Para tanto, selecionei oito contos que esclarecem, desde os deslocamentos no espaço destes personagens, passando por uma análise da temporalidade que estes seres em fluxo carregam, para chegar a enxergar uma possível aproximação na forma de um encontro genuíno. Partindo da leitura e análise dos contos, vou levantar conceitos sobre o tempo que os personagens encaram e sobre seus percursos no espaço, que ao final levarão a questão do outro e do contato. A busca pela existência ou não de uma comunicação que vá além do conhecimento superficial vai se aproximar da narrativa de Rawet para postular algo diferente do isolamento completo que caracteriza estes personagens.

A tese empreende uma análise da obra de Samuel Rawet (1929-1984), escritor de origem polonesa, que continua um caso mal resolvido para a literatura brasileira. Este é um momento propício para pensar uma reavaliação de sua obra dentro de nossa história literária, já que estamos em uma época em que o interesse por seus escritos experimenta um reavivamento. Rawet escreve sua obra entre o meio dos anos cinquenta, data de seu primeiro livro e o início dos anos oitenta, data de sua morte. Seus textos, raros e difíceis de conseguir durante muito tempo, apenas em 2004 merecem uma edição nova que os puseram novamente em circulação. Já seus ensaios, publicados originalmente em edições pequenas, só em 2008 foram relançados, junto a artigos para revistas e jornais, bem como alguns textos inéditos. Suas peças teatrais ainda aguardam edição, motivo a mais para propor novas leituras. Repensar o caso Rawet é também lançar um olhar para as limitações de nosso panteão literário e abrir novas possibilidades para a literatura brasileira.

Quanto à crítica, também existe um interesse renovado sobre a obra rawetiana nos últimos anos, com a publicação de críticas e artigos e também de teses e dissertações. Sua obra vem sendo reavaliada por uma nova leva de críticos e teóricos. Podemos apontar alguns marcos deste novo olhar: a leitura de Regina Igel que em *Imigrantes judeus/ Escritores brasileiros* de 1997 aponta Rawet como um escritor que nega sua herança judaica, até a obra de Berta Waldman, *Entre passos e rastros*, de 2004 que aproxima Rawet dos excluídos e marginalizados. Em 2007 é lançada uma coletânea sobre sua obra, com artigos de vários autores pela editora de Brasília LGE, intitulada

Dez ensaios sobre Samuel Rawet, bem como a obra de Stefania Chiarelli sobre Rawet e Milton Hatoum: *Vidas em trânsito. As ficções de Samuel Rawet e Milton Hatoum* que se origina de sua tese de doutorado. Paralelamente assistimos a um interesse acadêmico em teses como a de Saul Kirschbaum *Ética e literatura na obra de Samuel Rawet* de 2004 defendida na USP ou dissertações como *Transgressões cotidianas – o outsider das trincheiras na literatura de Samuel Rawet* de Daniela Bordalo Duarte defendida na UnB em 2006 ou *Judeus escritos no Brasil: Samuel Rawet, Moacyr Scliar e Cíntia Moscovich* mais uma tese deste ano defendida na PUC do Rio por Patrícia Chiganer Lilebaum, para ficarmos em algumas das mais recentes. Tudo isso aponta para uma renovação do interesse de teóricos e editores pela obra de Rawet, que deve ser acompanhada de uma renovação e ampliação de seu público leitor.

Sua escrita vem frequentemente sendo lida e caracterizada pela presença de um narrador que mostra personagens que se afastam e recusam uma aproximação, “personagens angustiadas, impressionantemente dilaceradas, para quem a realidade é desesperante ou a própria impossibilidade.” (Corrêa, 2007. 148). Incapazes de aceitar uma realidade impessoal do cotidiano, eles revelam na angústia uma não adaptação ao que os cerca. Os personagens são criaturas que se descolam da sociedade e levam existências isoladas que se caracterizam por fugir de uma cotidianidade vista como exasperante. Vou investigar como estes seres chegaram a tal afastamento para examinar o distanciamento que eles vivenciam. Qual o impulso por trás deste despregamento do cotidiano que move os personagens de Samuel Rawet? Como caracterizar seu afastamento e isolamento?

O mundo de Rawet é um mundo de distâncias e silêncios: “percebe-se a ênfase obsessiva dada pelo autor na dificuldade de falar, na palavra que falta.” (Chiarelli, 2007. 96). Os personagens elaboram suas perspectivas num silêncio só rompido por conversas de encontros cotidianos triviais. É preciso mergulhar neste silêncio, para buscar suas motivações e razões de ser. Adentrar este cenário de distanciamentos, silêncios e tensões é o que busca esta tese; que vem no sentido de tentar mostrar mais de perto quem são estes seres rawetianos. Tecer um olhar para a relação do narrador com seus personagens e destes com os outros.

Numa obra que tem como característica “personagens imersos na inadaptação e incomunicabilidade” (Seffrinn, 2004. 9), Rawet dá voz às dificuldades de adaptação e aos preconceitos como sentidos na pele dos personagens. Eles buscam para si mesmos uma explicação sobre seu estado e esta busca é revelada nos contos que se colam às

interioridades. Temos a oportunidade de desvendar este processo no momento em que ocorre e assim perceber esta não comunicação e não adaptação sendo elaboradas pelos que estão isolados. Rawet mostra em muitos momentos personagens que são estrangeiros e chegam de fora para sofrer uma incompreensão dos que aqui vivem. Presenciamos sua estranheza com o que encontram na terra desconhecida bem como suas dificuldades com a língua e os costumes. Obtemos acesso aos comportamentos e olhares deste estranho que é hóspede em uma nova terra.

Se o que chega para fazer parte de uma nação é importante para esta nação, que se apropria de seus costumes e tradições, a incorporação do estrangeiro deveria ser fácil. É do encontro de culturas que surge o novo, e o Brasil ou qualquer nação moderna, pode ser entendida em suas complexidades levando em conta a constante incorporação de novos fatores culturais que chegam com imigrantes de diversas procedências. O olhar do outro completa e transforma nossa forma de olhar a nós mesmos.

O que Rawet mostra é a dificuldade desta incorporação, as barreiras e distanciamentos que surgem das diferenças de cultura e ponto de vista. Os imigrantes não conseguem suplantar a desconfiança e o deboche que os cercam e acabam num isolamento completo. São recebidos de modo violento e cercados de incompreensão. Desenvolvem um olhar de estranhamento e de crítica à nacionalidade instalada, que é incapaz de acolher o que chega. Este olhar também é crítico e incisivo ao mostrar limitações e preconceitos de nossa nacionalidade, ao postular uma crítica ao próprio projeto de um país incapaz de receber o estrangeiro como hóspede. Os personagens recusam uma adaptação que seria uma capitulação de seus princípios e valores por valores que consideram superficiais.

Daí a dificuldade de pensar o caso de Rawet em nossa literatura. Olhar original que traz um novo ponto de vista e uma nova abordagem para nossa literatura, que durante muito tempo queria construir uma visão positiva de brasilidade. Aqui temos o olhar que é tecido por aquele que vem de fora e revela aí o Brasil visto pelo estrangeiro, mas acima de tudo um Brasil enfrentado e confrontado; tudo isso aponta para um autor surpreendentemente brasileiro (mesmo que ao contrário) e crítico de nossa realidade.

O posicionamento do judeu, povo a que pertencem Rawet e sua família, que vem da Polônia quando Samuel era bem novo, já se mostra partícipe deste fora, pois a comunidade sempre é estrangeira aonde chega. Historicamente é um povo sem território que se mantém isolado em seus costumes e unido neste isolamento. A desconfiança de que os judeus são alvo na Europa e que os acompanha ao Brasil é devolvida com o

fechamento da comunidade em si mesma. O caso Rawet é grave, pois ao não se identificar nem com a comunidade judaica, com a qual rompe formalmente abandonando inclusive o convívio com a família, nem com a brasilidade que encontra aqui, nosso escritor se vê numa ilha, e as tentativas de estabelecer pontes são difíceis e lentas. O incômodo sentido por não se adaptar ao que encontra no Brasil como imigrante, e como judeu, por não comungar com os princípios da tradição, são sentidos profundamente pelos personagens.

Para tecer seus textos, ele apresenta personagens que se ressentem na ausência do contato humano. Incapazes de se comunicar eles isolam-se e elaboram um olhar particular para entender o mundo. Nesta atmosfera, somos apresentados a personagens perplexos e que não alcançam uma aproximação com os demais, trafegando numa incomunicabilidade raramente quebrada. São seres que sofrem abalos, decepções ou que apresentam uma visão muito clara da hipocrisia reinante. Para expressar o que estes seres sentem, Rawet cria uma linguagem concisa e ousada, que funciona como expressão direta dos pensamentos dos personagens.

A linguagem usada por Rawet provoca um misto de repulsa e não compreensão nos críticos brasileiros, já notada e criticada neste trecho de Rosana Kohl Bines, já que:

“O que sobressai de imediato na revisão da crítica rawetiana são as ressalvas quanto ao hermetismo da obra. A questão da inacessibilidade de seu português desnaturalizado, que soa como língua estrangeira, aparece sempre como um sinal de menos, como algo desabonador, que impediria a fruição do leitor brasileiro.” (Kohl Bines, 2007. 57).

Pareceria existir uma barreira em seus textos, provocada pelo uso que Rawet faz da linguagem. Como se o público brasileiro não quisesse ou pudesse dialogar com um escritor de tal envergadura, e só fosse leitor de usos facilitados da língua. Assim ficaríamos a ler apenas os usos tradicionais da língua, sem nos aventurar pela escrita de uma Clarice Lispector, de um Guimarães Rosa ou de um Samuel Rawet. Escritores que usam a língua de maneira radical e a tratam como se ela mesma estrangeira fosse.

Este tipo de crítica citada por Rosana Kohl Bines não consegue perceber que a inovação da linguagem de Rawet aponta para uma nova narrativa urbana que é incorporação do novo, transformação do nosso literário, não limitação ao já estabelecido. A percepção de uma nova consciência e a expressão literária desta não se limita ao reproduzir-se, mas muda a linguagem ao inventar novas formas para dizer o

novo. O estranhamento da linguagem denota uma não aceitação de uma realidade, uma literatura que recusa o fácil e o trivial é um não de Samuel Rawet ao que vê. Distante dos códigos literários da crítica dominante e aproximando-se em alguns momentos dos falares populares, a linguagem de Rawet reflete um eu cindido na metrópole, uma procura por novos sentidos em um mundo destrozado.

O estranhamento da língua portuguesa é proposital, e não resultante de um conhecimento precário desta. O ritmo crescente das frases é manipulado para ressaltar o hiato que marca o personagem. O controle proposital do que é revelado em meio da cotidianidade não se desenrola na informalidade de um narrar displicente, mas na agudeza de traços reveladores tecidos com habilidade. Aqui nada é casual e toda a interrupção de frase ou salto narrativo tem um efeito dentro da totalidade da narrativa. Os enredos mínimos e as conflituosas manifestações da inteligibilidade dos personagens são apresentados em uma maestria que exclui o dilantetismo ou a inexperiência. Estamos diante de um escritor que elabora de maneira complexa uma narrativa cheia de caminhos imprevisos e originais.

A carreira literária de Rawet é peculiar. Seu livro de estréia os *Contos do imigrante* de 1956 apresenta uma temática que gira ao redor desta acolhida sentida pelos que são repelidos, expressando a distância que caracteriza esta recepção. A obra é recebida com espanto dentro do contexto da literatura brasileira escrita à época. Mesmo assim é recebida como uma novidade e uma renovação em nosso conto e chama atenção a quantidade de críticas a ela dedicada.

“As manifestações de apreço à obra assumiram inicialmente duas formas distintas: ou bem os críticos valorizaram a escrita de Rawet pela comparação laudatória com os melhores exemplares da literatura universal, como já mencionei, ou a identificaram como expressão de uma nova fase para literatura nacional.” (Kohl Bines, 2007. 58).

Aí já aparece a dificuldade de encaixar sua escrita na literatura nacional, e a tendência a associá-la à literatura universal. Mas ao mesmo tempo aparece por parte da crítica a leitura de Rawet como um escritor que estaria abrindo um caminho novo na literatura brasileira, aspecto presente nas primeiras recepções à obra.

Em suas obras seguintes os personagens atormentados continuam aparecendo em livros de contos e novelas: *Diálogo* (1963), *Abama* (1964) *Os sete sonhos* (1967), *O terreno de uma polegada quadrada* (1969), *Viagem de Ahasverus à terra alheia em*

busca de um passado que não existe porque é futuro e de um futuro que já passou porque sonhado (1970) até *Que os Mortos enterrem seus mortos* de 1981 seu último livro de ficção, que são entremeados por ensaios filosóficos e artigos para revistas e jornais. Depois de uma recepção atenta, a crítica citada por Bines cada vez mais ignora sua obra e ressalta o caráter estrangeiro e hermético de Rawet. Ao mesmo tempo os contos se radicalizam e se tornam mais sintéticos e difíceis. Este silêncio e esta distância dos personagens, constantemente interpretados como recusa, devem ser investigados para entender a dinâmica do que Rawet vislumbra em sua escrita. Este elemento literário é acompanhado pelo isolamento cada vez maior de Rawet nos últimos anos de sua vida. Ao final morre esquecido, apenas lembrado por alguns amigos e atentos leitores de sua obra que não deixam de marcar sua despedida em jornais da época.

Rawet permanece esquecido até nossos dias, apesar da comprovada qualidade de seus textos. Após sua morte, sua obra demorou em ser reeditada e, como muitos dos lançamentos foram em pequenas tiragens de editoras pequenas, poucos leitores mantiveram o interesse por Samuel Rawet, que “Quase nunca lembrado pela maioria dos historiadores literários, visto como um antípoda...” (Seffrinn, 2004. 10). Podemos pensar este caráter antípoda da escrita de Rawet como uma das causas de seu esquecimento, pois a insistência em uma temática calcada num mergulho profundo na interioridade humana o afasta de uma temática social. Isso também é fruto de uma leitura apressada, pois a perspectiva social está presente nas narrativas, só que não de um modo explícito. Em Samuel Rawet, são os detalhes que podem revelar mais do que qualquer aspecto que pareça ser evidente em uma primeira leitura. Como pensar uma inclusão literária de um autor que se contrapõe ao cânone tão fortemente? Indícios da necessidade de constante renovação dos padrões literários nacionais, necessidade de inclusão de novas perspectivas para caracterizar nossa literatura.

A tese transita entre uma análise de alguns contos escolhidos e a teorização de aspectos recorrentes do texto de Samuel Rawet em contato com teóricos. As escolhas dos contos foram baseadas na possibilidade que todos eles revelam de realçar aspectos relevantes para a tese aqui empreendida. Estas escolhas não pretendem efetuar uma visão exaustiva de toda a obra ou a exposição exclusiva de um livro. Os temas que surgem podem ser encontrados nas demais obras de Rawet, o que não quer dizer que sejam encontrados em todas as narrativas. Trabalho com temas relevantes que contribuem para uma leitura atenta, mas sem a pretensão de totalidade ou exclusividade. Não obstante, é possível usar os conceitos aqui analisados para uma possível leitura de

outros contos de Rawet.

No capítulo inicial será lido o conto “A Trajetória” do último livro de Rawet intitulado *Que os mortos enterrem seus mortos* de 1981. Num primeiro momento busco uma aproximação com o narrador tentando caracterizar o modo especial de narrar de Samuel Rawet. Neste conto os temas mais relevantes da tese aparecem sem ainda haver tido tempo suficiente para uma apreciação mais detalhada. Trata-se de um momento delicado, pois muitos conceitos que surgem não vão ser explorados em suas repercussões neste momento inicial. Desta forma muitos parênteses indicam os momentos em que estes temas serão mais bem explicados para que o leitor possa satisfazer sua justa curiosidade por uma explanação mais completa. O conceito de trajetória é usado para pensar os deslocamentos no tempo e no espaço do personagem do conto. Este conceito é fundamental, pois nos levará a uma esquematização básica da perspectiva dos personagens, além disso, faz a ponte com os próximos capítulos em que irei estudar a questão do espaço e do tempo na obra de Rawet.

O segundo capítulo é dedicado à questão do espaço e dois contos serão objeto de análise. Com o conto “Gringuinho” do livro de estréia de Rawet intitulado *Contos do imigrante* vou pensar a idéia de um estrangeiro que chega a uma terra estranha e suas dificuldades de adaptação. O personagem é uma criança que chega ao Brasil e tanto na escola quanto em casa tem que encarar uma nova realidade. Surge aí a perspectiva que contrapõe um espaço fechado opressivo e o espaço da rua que é caracterizado como abertura. A rua é espaço que o personagem singra em busca de uma superação e de uma relação autêntica com o ambiente.

No segundo conto deste capítulo a rua continua como protagonista no percurso de um personagem que vaga na noite sem um rumo definido. O longo conto “Crônica de um vagabundo” do livro *Os sete sonhos*, mostra um personagem que anônimo trava diversos encontros na noite de uma cidade na qual ele é um recém chegado. A noite e a rua aparecem como espaços de possibilidades em aberto em que o inusitado e o imprevisto podem surpreender. Os personagens são atormentados e caracterizados por estamparem suas feridas como o que os identifica e impulsiona. Rawet engendra estes seres em fluxo que serão objeto de uma ação que os isola e põe em constante movimento. Em todo este segundo capítulo os conceitos de Gilles Deleuze e Félix Guattari comparecem para caracterizar os personagens como nômades e suas trajetórias como deslocamentos rizomáticos. Os conceitos espaciais dos pensadores dialogam com

a narrativa de Rawet e indicam traços que uso para pensar os personagens em seus deslocamentos no espaço.

No terceiro capítulo, o foco é a questão do tempo na vida dos personagens. Nos três contos analisados: “Moira”, “Um homem morto, um cavalo morto, um rato morto” e “Que os mortos enterrem seus mortos” que pertencem ao último livro de Rawet, a temporalidade paralisada no passado aparece de forma candente. Vítimas do mal, os personagens estão ainda presos ao que passou e se tornam incapazes de viver o presente. Toda a sua percepção é direcionada ao passado e eles passam a ver o mundo em uma interpretação distorcida que atualiza este passado a cada instante.

Neste terceiro capítulo a filosofia aparece de forma mais evidente para pensar o tempo que congela os personagens. O tempo que os petrifica é um tempo cotidiano e impessoal em que a angústia se apodera dos personagens e em que a morte é encarada sem medo e como parte da própria existência. A caracterização do mal feita pela filósofa Susan Neiman em *O mal no pensamento moderno* vai nos ajudar a entender um pouco como o mal pode desestabilizar nosso mundo e tirar o chão em que vivemos nos colocando numa espécie de limbo. Em contraposição, um tempo autêntico surge como abertura que permite um futuro e um presente diferentes da repetição do mesmo que inunda a vida dos personagens. Os conceitos de Heidegger formulados em *Ser e tempo* auxiliam na leitura dos contos nesta busca por um tempo autêntico.

O quarto e último capítulo encerra a tese com mais duas leituras de contos. Na primeira, o conto “Diálogo” do livro homônimo, pensa num encontro decisivo de pai e filho numa comunicação que possa superar os abismos existentes entre eles. Jean Baudrillard caracteriza uma alteridade radical que serve de auxílio para a análise do conto. No último conto que é “O Profeta” do primeiro livro de Rawet, o contato é caracterizado de forma mais intensa. Na troca que existe entre o velho Profeta e seu sobrinho-neto, existe afetividade e comunicação entre humanos, o que oferece um momento de trégua para o personagem exasperado. Surge finalmente um encontro autêntico em que o outro é recebido e troca afetos e humanidade na obra de Samuel Rawet. Assim termina o percurso da tese, com um encontro que rompe barreira e alivia as conseqüências do mal no personagem ainda que provisoriamente.

A análise de contos completos de maneira exaustiva foi a via encontrada para fazer emergir estes conceitos da narrativa de Rawet. O texto dos contos é citado generosamente para que através da fala dos textos, os conceitos e o entendimento da narrativa possam emergir. É dado privilégio ao texto literário, que é ponto de partida e

eixo norteador de todos os conceitos que são analisados. Eles aparecem em primeiro lugar nos contos para depois surgirem ligações com trabalhos teóricos. A fala do texto literário é o eixo ao redor do qual giram as teorias que comparecem neste estudo. Em muitos casos os contos são citados em sua totalidade e apenas nos contos mais extensos existe uma seleção de passagens.

Existe uma necessidade para que esta leitura seja privilegiada em detrimento de outras abordagens e metodologias de trato com o texto literário. Estamos no registro de uma prioridade do texto literário que está adiante de qualquer teoria. Esta proeminência do literário faz com que a literatura apareça como um discurso capaz de questionar as teorias e oferecer um pensamento de primeira mão que não é um mero reflexo de outros discursos. Também porque assim podemos compreender a dinâmica da narrativa de Rawet que se movimenta em saltos e que se apóia em uma visão especial de personagens distintos e estranhos ao comum e cotidiano. O detalhe que é revelado na sequência de frases, muitas vezes sem parágrafos distintos, precisa ser observado a cada momento para mapear as diferentes perspectivas a partir das quais são narrados.

Os ensaios de Rawet são mais um momento importante desta tese. Pude perceber a sintonia que existe entre os contos e novelas e a teoria que encontramos em seus ensaios. Os pontos obscuros são iluminados numa troca recíproca em que uma leitura conjunta cria um diálogo entre os dois momentos da obra. Metalinguagem dentro da obra de um mesmo autor em que os textos funcionam para esclarecer o sentido de outros textos. Tanto os contos iluminam os ensaios quanto vice-versa. As citações dos ensaios aparecem em momentos fundamentais para efetuar esta leitura conjunta. Em muitos momentos da tese existe este diálogo que também encontra alguns caminhos para o entendimento dos textos teóricos, tão herméticos quanto os contos, e que ainda requer uma continuação e aprofundamento

A separação entre tempo e espaço é mais um recurso estratégico do que uma separação nítida que exista na narrativa. Os dois conceitos encontram-se embrenhados na tessitura da narrativa e sua separação tem um caráter didático. No último capítulo o encontro com o outro acaba reunindo os deslocamentos e temporalidades num acontecimento que vai quebrar a sequência anterior e indica uma abertura na perspectiva dos personagens. Tempo e espaço que foram separados nos capítulos anteriores se reúnem neste encontro autêntico poucas vezes explorado e aqui tematizado.

Ao observar de perto esta troca e comunicação, caracterizo o encontro como acontecimento fundamental que abre novas perspectivas aos personagens. Eles deixam

de ser vistos apenas como solitários e isolados e passam a ser vistos como abertos a um contato autêntico. A crítica que percebe bem o isolamento dos personagens e marca sua distância em relação ao outro chega, com esta tese, a explorar uma autêntica troca e comunicação. Este trabalho estará realçando um aspecto pouco explorado até aqui nas leituras da obra de Rawet o que vai contribuir para um olhar diferenciado para sua obra.

Adentrando a complexidade dos seres rawetianos esta tese pretende contribuir para o interesse e estudo da obra de Rawet revelando um novo traço de seus personagens que percorrem as cidades. Ao caracterizar seus deslocamentos no espaço e suas temporalidades vou traçar suas trajetórias e buscas por um tempo autêntico. A exclusão de que são vítimas põe os personagens na perspectiva de um olhar de desconfiança e não aceitação da realidade que os circunda. O contato é ausente em suas perspectivas na maior parte do tempo, mas é também momento decisivo que ao ocorrer abre novas vias para vidas atormentadas. Ao pensar a questão do contato pretendo chamar a atenção para esta possibilidade que se esconde em momentos fugazes e fugidios, mas que representam uma quebra no isolamento dos personagens e uma comunicação autêntica.

CAPÍTULO 1 – TRAJETÓRIAS (ou TRAJETÓRIA)

Vamos iniciar a leitura da obra de Samuel Rawet com o conto “A trajetória”, do livro *Que os mortos enterrem seus mortos*. A escolha por um conto do período final da produção rawetiana ocorre porque, neste período, os contos parecem concentrar em poucas páginas toda a carga narrativa do autor. Em um conto que ocupa duas páginas da edição das obras completas de Rawet, vamos nos deparar com as principais características da narrativa que serão analisadas na tese, e teremos a oportunidade de ver de perto o trabalho característico do narrador, que será uma entrada para o universo rawetiano.

No último livro de contos publicado pelo autor em vida no ano de 1981, o narrador complexo característico da obra de Rawet surge em toda sua força, traçando uma narrativa de tensões e extremos. Explorando a narrativa num cruzar de vários pontos de vista, narrar nos contos é uma via de acesso a personagens que vagueiam sem possibilidade de um encontro. Neste capítulo, empreende-se uma leitura inicial desta narrativa radical, procurando caracterizar a relação do narrador com seus personagens.

O tempo adensa-se e congela-se, num transcorrer que insiste em mostrar uma consciência obsessiva. A técnica de oscilação da voz narrativa produz um texto que salta abruptamente de um momento para outro distinto no tempo, e que transita entre presente, passado e possíveis futuros. Desta maneira temos acesso à consciência conturbada do personagem que se debate entre conflitos e becos sem saída.

Somos apresentados a um personagem perplexo, que se remoí profundamente. Os seres rawetianos são personagens fraturados que não se adaptam a sua condição. A obsessão caracteriza suas mentes frente a um presente sem sentido, uma ausência de futuro e um passado de pesadelo. Desta forma eles se afastam de qualquer contato com os demais indivíduos e vivem uma existência solitária e sem encontros duradouros.

Não obstante a riqueza psicológica interior a ser narrada, o conto inicia com uma precisa descrição objetiva do mundo exterior:

“Primeiro o vôo do pombo. Entre um telhado e outro. Depois o deslocamento do pardal na grama, entre as palmeiras. O vôo do pombo num céu tênue sem a presença de sol. O deslocamento do pardal num verde de sombra definida por luz intensa de nascente. Entre um telhado e outro, entre tufo de grama e tufo de grama um olho aceso, um ouvido a procurar o silêncio do movimento.” (Rawet, 2004 5. 360)

Em seu estado inicial o conto nos apresenta uma cena objetiva de deslocamentos de dois pássaros: um pombo e um pardal. O narrador apresenta a narrativa descrevendo a cena tal como vista por seu personagem. Ele se cola a sua consciência para mostrar como esta se atém à cena que se desenvolve exteriormente. Estamos no terreno do discurso indireto livre em que as perspectivas do narrador e do personagem se aproximam já que:

“Esse tipo de citação não se confrontava com uma verdadeira enunciação, mas que se ouviam duas “vozes” inextricavelmente mescladas, a do narrador e a do personagem [...] Diremos que se percebem dois “enunciadores”, postos em cena pela palavra do narrador, o qual se identifica com uma das duas “vozes”.” (Maingueneau, 2001. 117)

A narrativa se desenvolve nesta mistura de vozes em que o narrador apresenta pensamentos e sensações do personagem inextricavelmente misturados em seu discurso. As duas vozes confundem-se em um distanciamento que mostra que estamos diante de um discurso citado do personagem. O discurso indireto livre nos apresenta uma narrativa em que o narrador abre espaço para o personagem dentro da própria narrativa sem uma interrupção. No caso de Samuel Rawet o narrador praticamente se ausenta deixando o espaço narrativo para a apresentação das percepções e idéias dos personagens que dominam o texto.

Para precisar esta relação podemos perceber que o narrador inicialmente vê tudo de uma instância narrativa heterodiegética de um modo neutro, já que ao lermos a narrativa “Ela dá a impressão de que os acontecimentos se desenrolam sob os olhos de uma câmera, de um testemunho objetivo, sem serem filtrados por uma consciência...” (Reuter, 2004. 76). O narrador apresenta a perspectiva do personagem de um modo objetivo sem emoção ou subjetividade, ou seja, o narrador está fora da história narrando, mas se cola ao personagem para descrever sua interioridade. Ao descrever este olhar, ele o faz de uma maneira objetiva sem passar a subjetividade e as emoções do personagem que vê o que se passa. Estamos diante de uma perspectiva que foca no olhar do personagem e o transmite descrevendo matematicamente este olhar como uma tela de radar.

“O recurso sistemático ao discurso indireto livre permite que se ponham no imperfeito e em não-pessoa tanto as descrições do mundo exterior quanto aquelas do pensamento das personagens.

Elas são consideradas de algum modo como tendo a mesma substância.” (Maingueneau, 2001. 122)

Existe uma coincidência entre a percepção exterior do mundo material e a perspectiva da consciência que elabora estas percepções. A narrativa salta de uma a outra abruptamente de um modo impessoal mostrando a visão de mundo do personagem. Sua voz oscila entre a perspectiva exterior e sua interioridade sem interrupções. Existe uma contiguidade entre estas duas perspectivas que se revezam na narrativa. Todo texto parece ser filtrado sem uma subjetividade que intervenha, pois nesta instância narrativa temos como característica “uma ausência de marcas de subjetividade no discurso e produz o efeito de uma certa “aspereza”, de uma ausência de emoção.” (Reuter, 2004. 76). Ao calcular cada passo do quadro que se desenrola ele nos dá a focalização de uma máquina que mede cada espaço e o contrapõe ao todo. A precisão da descrição acentua cada detalhe em suas relações com o todo da cena, ao modo de um observador exterior afastado e que mede todo o movimento de fora podendo traçar cada detalhe. O olhar do personagem é filtrado e apresentado de modo imparcial.

“Pra marcar o isolamento dessas personagens, o narrador raras vezes lhes passa a palavra, construindo-as à sombra da elipse, fazendo-as, além disso, contracenar com figuras pálidas e esmaecidas, apenas esboçadas, alcançando, pelo desnível de tratamento, trancar ainda mais os protagonistas em sua subjetividade. Marcando sua solidariedade com aquele que sofre, o narrador recorta a frase permeando-a de pausas, para criar no plano estilístico uma homologia do que é contado.” (Waldman, 2002. 72)

Na caracterização do narrador rawetiano, Berta Waldman mostra que seu posicionamento foca na interioridade dos personagens que se relacionam com figuras apenas esboçadas de outros personagens. Ao não dar a palavra diretamente aos personagens o narrador marca seu silêncio e se concentra na percepção interior. Os personagens deslocados e solitários de Rawet são apresentados através deste olhar próximo que não interfere em suas percepções. O narrador respeita e se compadece do sofrimento dos personagens e transmite seus pensamentos e angústias sem julgar ou classificar. Com frases curtas e certeiras o narrador transmite a percepção dos personagens em contato com seus silêncios e perplexidades. Temos acesso a estas

interioridades partidas sem uma posição que julgue e avalie seus deslocamentos e perplexidades.

Este modo de narrar é característico de Samuel Rawet e aparece na maioria de seus contos e novelas. A complexidade do papel do narrador é determinante, pois ao mesmo tempo em que é ele quem apresenta o personagem, esta apresentação não interfere no que é narrado, já que não opina nem classifica as idéias do personagem. Trata-se de narração que trafega uma tênue fronteira e que se equilibra nesta tensão entre apresentar sem opinar. O narrador seleciona o foco da narrativa mas apresenta o personagem sem interferir em seus pensamentos e obsessões.

Presenciamos no conto duas trajetórias: o pombo que voa de telhado em telhado e o pardal que se desloca na grama. Uma primeira compreensão do título do conto apresenta-se: são movimentos de animais descritos pelo narrador que descreve a partir da perspectiva e do foco de seus personagens. O percurso de cada animal capturado pelo olhar do personagem que observa é transmitido pelo narrador. São movimentos contrapostos e a princípio não estão interligados.

O vôo do pombo ocorre num “céu tênue sem a presença do sol”, observação que realça o caráter visual da cena pondo a coloração do céu como determinante. Já o pardal se desloca “num verde de sombra definida por luz intensa de nascente”, descrição que realça os contrastes entre colorações distintas: o verde, a sombra e a luz de nascente. O pombo no alto e o pardal no solo entre a grama, em espaços distintos descrevem suas trajetórias. A oposição entre os dois pássaros se mostra na maneira com que cada deslocamento é desenvolvido: o vôo de um lado e os saltos na grama de outro. Pardal e pombo se opõem também no lugar em que desenvolvem seus deslocamentos: enquanto o pombo segue seu vôo num céu limpo e tênue; o pardal em contraposição salta entre sombra e claridade num jogo de luzes confusas para a percepção do observador da cena.

Presenciamos o narrador que descreve objetivamente a percepção exterior do personagem que observa o pombo e o pardal, marcando inclusive sua percepção sobre a luz precisa do momento estático que congela a cena. O ritmo se contrai como se o tempo estivesse suspenso para controlar e medir as oposições entre os pássaros e seus movimentos e descrevê-los. O narrador, ao se ater ao que é visto e percebido pelo olhar, minuciosamente escrutina os detalhes dos dois animais em movimento a partir do ponto de vista do personagem anônimo. E ao mesmo tempo vemos lentamente estas movimentações iniciarem.

A rua aparece como protagonista das agruras do personagem (capítulo 2); este espaço da rua identifica-se por mostrar os personagens em espaços abertos e sem restrições, local em que os seres rawetianos deslocam-se na procura de uma afirmação para suas vidas. Podemos perceber que o personagem encontra na observação dos pássaros ao ar livre um espaço que o transporta para um estado de contemplação ou de saída do cotidiano.

Estamos então, no que diz respeito à condução da narrativa, no terreno da diegesis. Gennete faz uma leitura da visão de Aristóteles sobre o tema em “Fronteiras da narrativa”, mostrando a diegesis como “um dos dois modos da imitação poética (mimesis), o outro sendo a representação direta por atores falando e agindo diante do público” (Gennete, 2008. 266). Na esteira de Gennete podemos entender os contos de Rawet exercitando a categoria da diegesis, pois, “o narrador fala em seu nome, ou, pelo menos, não dissimula as marcas de sua presença. O leitor sabe que a história é narrada, mediada por um ou mais narradores” (Reuter, 2004. 65). Os contos raramente dão espaço para a fala direta dos personagens configurando-se como narrativas indiretas em que vemos o personagem pelo olhar do narrador. Ele se atém na maioria das vezes a dar a perceber o que se passa através da percepção do personagem, porém a princípio de um modo objetivo como observamos no exemplo.

Daí para o fato dos contos de Rawet não precisarem muitas vezes os nomes dos personagens. São seres em fluxo sem nome, pois não são identificáveis por traços objetivos, mas apresentados em deslocamentos espaciais. Personagens que não tem uma morada estabelecida mas que erram por cidades em buscas obsessivas. Sem o seu lado emocional eles são quase como autômatos que vagam pelas ruas abertas sem um sentido para suas existências. Ficam anônimos como se o nome não mais pudesse identificar estes seres fugidios e silenciosos. Eles são identificados pelo que podem ainda mostrar, pelas fraturas e sangramentos expostos que lemos. Caso excepcional surge quando estes personagens são judeus ou ligados à cultura judaica, momentos em que muitos aparecem com seus nomes. Suas identidades são fraturadas e expostas neste não nomear ou no nomear explícito judaico que também marca a cisão dos personagens. São personagens em constante movimento que numa confissão erram em espaços abertos sem um interlocutor. Em meio à multidão das cidades eles não se destacam, antes se escondem a contemplar. Apenas o expor literário de suas mazelas chama a atenção para estas existências erradias.

A última frase do trecho inicial do conto marca uma mudança de abordagem. O narrador foca no olhar e na audição do personagem. “Entre um telhado e outro, entre tufo de grama e tufo de grama um olho aceso, um ouvido a procurar o silêncio do movimento.” O personagem ocupa um lugar de interstícios, ele se localiza além das trajetórias de maneira a estudá-las e contemplá-las em seus desdobramentos. O narrador desloca-se e fixa no olho e no ouvido do personagem narrando a precisa sensação que ocorre naquele momento. A narrativa muda de ponto de vista para abruptamente concentrar-se não mais numa descrição do olhar que vê o exterior, mas sim na própria percepção interna do personagem. Adentramos a sua interioridade através da procura que o personagem estabelece ao observar a cena, já que aí deixamos de focar na representação exterior de sua visão para adentrar a sua psique que elabora esta percepção. Enquanto seu lado exterior elabora um olhar objetivo sua interioridade associa o mundo exterior a uma subjetividade partida.

Comparecem o olho e o ouvido percebendo e procurando, componentes corpóreos, perspectivas sensoriais despertadas no personagem ao ver e ouvir os animais em movimento. Não estamos diante da razão que avalia e julga, mas dos sentidos que observam, buscam e contemplam. O que é narrado não é da ordem da razão, é sensação que foge do tom narrativo descritivo e objetivo inicial.

O narrador muda de ponto de vista na sua narrativa para abarcar o instante do personagem. Estamos no momento da consciência ainda não racionalizada, ela surge dos movimentos corpóreos que captam o ambiente. A idéia começa a processar-se nas profundezas do personagem que reage ao ambiente e elabora um conflito entre silêncio e movimento como vemos no ensaio a seguir:

“Sonhei todos os sonhos. Delirei todos os delírios. Olho a pedra do meio-fio. Os nomes. As coisas. Nenhuma teoria da realidade equivale a minha realidade instantânea. Mesa em inglês é *table*. Quando deixarei de me espantar com as palavras? Observo meus conteúdos de consciência à medida que brotam de minha consciência. A palavra certa seria jorram.” (Rawet, 2008 4. 155)

Além de escrever contos e novelas Samuel Rawet dedicou-se a uma série de ensaios que oscilam entre o texto teórico e elementos ficcionais e autobiográficos como neste exemplo. Este trecho do ensaio “Angústia e conhecimento” dialoga com o trecho do conto acima comentado estabelecendo um diálogo entre os textos literários e os ensaios

teóricos em que cada lado ilumina o outro reciprocamente. Os ensaios esclarecem os contos e novelas e vice versa.

Observamos na citação o processo que vai do sonho e do delírio até a linguagem. Rawet descreve o pensamento e a consciência em sua gênese. Ligando as coisas aos nomes, a realidade instantânea surge num espanto. Conectando a observação das coisas com o jorrar destes conteúdos na consciência, Rawet nota a gênese de um estar-no-mundo, uma subjetividade consciente. Uma consciência de si que parte do mundo físico e o elabora na consciência para explodir em palavras. Ele parte da “realidade instantânea” para expressá-la em palavras. Isso ocorre através de um estranhamento em que as palavras e as coisas se encontram inesperadamente na consciência que reage assustada. As sensações surgem como linguagem numa conexão inexplicável.

Traçando um paralelo com o trecho do conto, podemos notar que o personagem ao observar as vias percorridas pelos pássaros observa a si mesmo no ato de observar e põe seus sentidos em uma procura. O ouvido que busca o “silêncio do movimento” é o primeiro sinal dentro do conto de uma consciência que percebe o mundo. Esta contradição entre deslocamento (que sempre supõe vibração e ruído) e silêncio (ausência de movimento) procurada pelo personagem está no plano da linguagem e não da sensação física. Ela emerge do que ele vê mas salta numa procura que apenas se conecta com o real através de um estranhamento. Não existe uma necessidade lógica na conexão entre os pássaros e sua procura.

O conto transcorre em um tempo suspenso em que cada deslocamento é narrado e marcado por uma sentença acabada. Tempo estático em que as trajetórias se tecem em vista de um observador que imóvel procura reter cada mínima porção do transcorrer temporal. Não é um tempo cronológico em que os intervalos são medidos de forma homogênea. Cada grão que cai da ampulheta é retido e analisado, desdobrado em associações contínuas, e foco da observação sensorial em câmera lenta, pois o que importa é a percepção que o personagem tem do tempo e não seu transcorrer cotidiano marcado pelo relógio. Cada gota do tempo é avaliada segundo sua carga emocional, ele é desdobrado partindo do ponto de vista do personagem e de suas valorações estabelecendo associações baseadas em sua própria experiência anterior (capítulo 3).

Surge uma nova perspectiva da narrativa, já que estamos na fronteira entre o descritivo e objetivo e a percepção da interioridade sentimental do personagem. Fugindo do olhar neutro e impessoal do início da narrativa, observamos ela se deslocar para um foco que leva em conta a subjetividade do personagem. O foco da narrativa começa a

alternar-se entre várias perspectivas abruptamente, mudando constantemente de olhar. Devido à ausência de parágrafos no texto, os saltos do olhar do narrador são saltos na própria narrativa que não se agarra a nenhum olhar fixo e salta constantemente de ponto de vista.

Notamos então que o personagem se caracteriza por uma procura, ele está a contemplar para explicar algo a si mesmo, precisa superar um evento, precisa poder continuar a existir. Ele está a buscar o “silêncio do movimento”, reter o tempo para contemplar uma perda extrema. A contradição reverbera do presente para o passado em busca de um momento chave em sua existência. O personagem começa a delinear sua complexidade interior pois a partir deste conflito sua interioridade aparece cada vez mais.

“Das trevas em moldura de janela, da trama de galhos e troncos baixos, a nitidez de muros e folhas. O vôo do pombo, o deslocamento do pardal. Seu rosto no espelho do bar, tiques obtusos em função de outros rostos. Seu rosto no espelho da barbearia, toalha e espuma em moldura de perfumes e escovas. Seu rosto no espelho da entrada do edifício, terno, gravata, pasta na mão, rostos à esquerda, à direita, rostos atrás. O automóvel surgiu bruscamente à frente do seu. Choque. Hospital. A morte da mulher e da filha. O vôo do pombo, o deslocamento do pardal.”
(Rawet, 2004 s. 360)

Após duas frases em que a instância neutra de característica objetiva e sem emoção comparece, temos em seguida uma sequência de lembranças sendo narradas que fazem o tempo da narrativa retroceder ao passado. De uma trama de imagens de seu rosto em meio a outros rostos emerge o momento crucial em que a morte de sua mulher e filha surge como momento fundamental de sua existência. O conto oferece uma nova possibilidade de leitura em que o título se refere à trajetória fatal que atinge a família do personagem.

A narrativa usa da repetição para marcar o tempo retido pelo personagem. A via traçada pelos animais é repetida insistentemente e retorna em vários momentos para destacar a fixação do personagem em seus deslocamentos. Mostra um olhar fixo e obsessivo que mira continuamente estes deslocamentos ao mesmo tempo em que seus pensamentos numa série de associações começam a levá-lo para o passado. A repetição é usada para estabelecer o padrão de um olhar que se fixa insistentemente na objetividade do mundo exterior mesmo imerso em recordações que o fazem retroceder.

Este trecho, que repete a movimentação dos pássaros na segunda frase do início e na última frase, mostra que tudo que ocorre entre os deslocamentos das aves se dá num espaço mínimo de tempo cronológico. Adentramos o fluxo de consciência do personagem e nos deparamos com um tempo concentrado que pulsa por intensidades, em alguns momentos acelerando a narrativa e em outros a retendo de acordo com o ritmo da consciência. A repetição mostra este tempo que se comprime na insistência de uma obsessão, um piscar de olhos em que transcorrem intensidades que verberam um acontecimento marcante. Ao observar o movimento dos pássaros, sua consciência numa série de associações o leva para o momento fatal do acidente, tudo isso ocorre de uma maneira rápida entre os deslocamentos dos pássaros. Fração de segundo para a consciência, que é exposto minuciosamente na narrativa que vai além do tempo cronológico contado pelo relógio. Neste momento fundamental percebemos que sua mente é obcecada com este instante e que liga todo o mundo exterior com o acidente fatal.

Observamos uma sucessão de figurações do rosto do personagem anônimo em diversos momentos. Ele descreve seu rosto no bar, reagindo a outros rostos, seu rosto refletindo no espelho da barbearia, para finalmente focar em seu rosto no espelho do edifício, cercado por rostos da multidão. Ele aparece em várias situações do cotidiano no meio da multidão da cidade. Ao mesmo tempo, não parece ser um sujeito em nenhuma destas aparições, ele mesmo parece não se reconhecer em nenhum dos contextos. Marca disso é o uso da forma impessoal “seu rosto” que dissimula a primeira pessoa da percepção do personagem. Ele não se assume como um “eu”, pois se confunde com a multidão anônima. Vamos observar que o personagem não é capaz de viver desde o acontecimento que vitima sua família.

Desta maneira o narrador mostra o que se passa na consciência do personagem através de um discurso em que esta é transformada com o uso da forma impessoal. A narrativa não toma a posição de expressar diretamente a voz do personagem, mas a apresenta de modo indireto. Esta forma narrativa em que temos a presença do narrador manipulando o discurso do personagem mostra que só temos acesso a sua consciência pela mediação do narrador, já que a primeira pessoa nunca é usada neste conto. A narrativa muda de ponto de vista, mas permanece caracterizada por uma objetividade que não dá voz direta ao personagem e concentra a narração na mão do narrador.

Podemos notar que o personagem é um ser errante que por múltiplas perspectivas chega sempre ao fato que marca seu isolamento do mundo. O nômade é aquele que,

segundo Gilles Deleuze e Felix Guattari, instaura um modo de ser no espaço que não estabelece uma ocupação tradicional mas que instaura um modo distinto de ser no espaço. “O modelo é turbilhonar num espaço aberto onde as coisas se distribuem em vez de distribuir um espaço fechado para coisas lineares e sólidas” (Deleuze e Guattari, 2002 3. 25). Este modelo turbilhonar indica que o nômade não estabelece marcos tradicionais de pertença a um espaço. Ao invés de um espaço fechado em que a ocupação se dá de modo sedentário ao estabelecer marcos fixos e sólidos, o nômade está sempre em movimento e os marcos que ele estabelece com os locais em que se desloca também revelam este movimento constante já que são provisórios (capítulo 2).

Estamos diante de um conceito que permite um primeiro mapeamento do personagem como ser em fluxo. Ser nômade não equivale simplesmente a comparar o personagem a um habitante do deserto, mas sim perceber que seu deslocamento no espaço se dá de forma contínua num deslocamento. O personagem é habitante da cidade grande mas não tem com este espaço um relacionamento de marcos fixos, elabora assim uma existência em movimentos contínuos em que a cidade é um espaço aberto para seus deslocamentos.

Como o personagem que só se reconhece na contraposição aos rostos anônimos, o nômade distribui-se em deslocamentos sobre o espaço sem marcar uma ocupação definitiva. Portanto seu constante movimento é contrário à forma sólida da ocupação sedentária tradicional. Os personagens de Samuel Rawet se caracterizam por viver em constante deslocamento sem uma identificação com o mundo circundante. São seres que vagam pelas ruas sem estabelecer marcos duradouros ou relações com outros seres humanos. Além disso, são personagens que não se reconhecem a si mesmos, presos que estão por acontecimentos decisivos que os marcam definitivamente.

A sequência de faces em que o personagem se reconhece é a de rostos que se deslocam pela cidade assumindo vários papéis do dia a dia. A existência anônima na grande cidade e sua sucessão de papéis cotidianos expressa uma convivência superficial em que ninguém se reconhece na multidão. A solidão em meio à multidão estampa-se na falta de identificação destes rostos sem uma face. Estamos em uma cidade sem marcas que a reconheçam como um lar, ela é povoada pelo personagem, mas não habitada, a própria descrição do espaço não nos dá pistas concretas de sua localização. O personagem só é uma face a mais que vaga nas ocupações cotidianas.

O nômade não ocupa um lugar já determinado e fechado em que suas fronteiras se fixem e em que existiria um sedentarismo que privilegiaria um local único e

determinado como lar. Ao percorrer os espaços abertos ele se recusa a fechar-se em um sistema ou em uma definição em que parâmetros estáticos meçam suas configurações. O nômade, ao contrário, estabelece um espaço aberto de criação em que forças se distribuem criando organizações mais ou menos estáveis que se configuram. Passamos de uma base fixa e estável para um terreno movediço, de espaços abertos. A ausência ou a busca destes espaços perpassa os contos de Rawet como em “A trajetória” em que o personagem vaga anônimo sem uma pertença ao lugar em que vive.

As vias que surgem no conto não se sucedem em seqüências lógicas, elas formam ligações entre o seu passado e o presente de maneira não retilínea e não linear, que convergem na fratura do personagem. O personagem é errante na cidade de múltiplos rostos em que não se reconhece a si mesmo. Num tempo suspenso que escorre em conta-gotas, ele se eclipsa ao rever um tormento sem fim.

A busca pelo reconhecimento do seu possível ser deveria se dar através de seu rosto. Em meio à cidade em flashes o personagem vê seu rosto, mas ele é descrito como algo não reconhecível. Em fatos cotidianos como fazer a barba, passar por um espelho no bar ou na frente de um edifício o rosto é mostrado de uma maneira anônima sem traços que o identifiquem. Ocupando papéis comuns a todos os habitantes da cidade, o personagem anônimo se confunde em meio à multidão sem podermos ver o que o caracteriza. Ele salta de seu rosto para os rostos dos demais também sem nome na cidade. É como se nas trajetórias múltiplas de rostos pela multidão nenhum exprimisse nada além de papéis cotidianos. Ambivalência entre o transcorrer da vida urbana e sua consciência que insiste numa mesma nota insistentemente.

Surge na mente do personagem que não se reconhece a imagem do acidente de carro que matou sua mulher e filha. Um carro surge em sua frente sem dar tempo para nenhuma iniciativa por parte do personagem que é o condutor do carro. Este fato emerge constantemente em sua consciência ecoando do passado até o presente, ferida exposta que caracteriza toda sua existência. A perda é o que o singulariza e o caracteriza na cidade anônima. É também o que o condena à solidão e ao não contato. Incapaz de superar o trágico fato ele repete insistentemente o instante fatal vivendo ainda no passado que ecoa no presente.

Este é o acontecimento que aproxima e concentra as imagens anteriores do conto. Todas as perspectivas confluem e emanam tendo como ponto de partida o acontecimento trágico. O fato passado da perda da filha e da mulher ecoa no presente misturando-se ao momento estático de contemplação do vôo do pombo e do

deslocamento do pardal. O carro tranquilo da família é comparado ao pombo que voa. Já o deslocamento abrupto do pardal é ligado ao carro que de repente intercepta a vida prévia do personagem.

A dor e o rompimento que surgem com o acidente não se resumem a um único instante e apontam para a ausência que caracteriza o presente do personagem. Partindo deste momento de dor sua vida segue insistindo na recuperação e atualização deste instante fatal. O acontecimento é quebra de uma vida prévia e abertura para nova perspectiva. A perspectiva do personagem é de ruminar a fatal hora e o instante terrível. Ele não quebrou ainda aquele momento de sua atualidade e segue repetindo este acontecer no presente.

Todas as trajetórias apontam para o instante fatal. As errâncias e trajetórias confluem para um ponto nevrálgico e decisivo na narrativa. Mais um sentido do título do conto: a trajetória de dois carros que se chocam, com o resultado fatal para a família e para o próprio personagem que estava ao volante. A via que determina uma ferida ainda aberta em que um cotidiano jamais será recuperado, desde então ele é um ser que vaga sem pontos fixos. Este fato ecoa na falta de deslocamento do presente, o choque segue interferindo na existência deste homem obcecado. Ficamos sabendo então da dor que ele carrega no momento atual.

“Mastros de sonho, melodias entre água e nuvem, aglutinação de formas e cores numa criação permanente de palavras híbridas composta de um quase e um apenas. O complemento de um cotidiano ausente num cotidiano presente. Um cotidiano presente tecido por fibras de um cotidiano ausente. A trama indistinta de cotidiano ausente e cotidiano presente.” (Rawet, 2004 5. 360)

Surge então uma frase complexa e que foge do tom da narrativa até então estritamente sucinto e breve, focado na objetividade. A primeira frase da citação acima em seu ritmo complexo e truncado conduz a narrativa a um plano até então inexplorado, a narrativa alcança as nuances do pensar vago do personagem. A frase é dividida pela segunda vírgula que articula a separação de suas duas partes.

Na primeira parte da frase o personagem se desloca da perspectiva dos pássaros para sua interioridade e o narrador acompanha esta mudança de foco. O que aparece é uma imagem da mente do personagem, sonhos de mastros e melodias que passam entre água e nuvem. Evocando uma tranquilidade que não pode ser alcançada pelo personagem em

seu dia a dia, esta imagem acena para um porto seguro em meio às perspectivas turbulentas apresentadas até aqui.

As imagens sugerem um lugar de interstícios em que trafegam os pensamentos e devaneios, mistura de objetos concretos e a cadência da melodia da música. Entre água e nuvem, melodias que denotam um estado impreciso, movimento que não se configura como um marco no território, mas traços fugidios de impressões desconexas. Pensamento que se desterritorializa para flunar entre passado e presente.

A segunda parte da frase que aparece após a segunda vírgula: “aglutinação de formas e cores numa criação permanente de palavras híbridas compostas de um quase e um apenas” fala de aglutinação e transporta a imagem para o mundo das palavras, e a problemática para o terreno da linguagem. A junção entre sentidos díspares, conjunção entre formas e cores são violentas sinestésias que intentam realçar o caráter além do racional que tais imagens querem suscitar. Apenas confundindo os sentidos do que é narrado é possível se aproximar do que é experienciado pelo personagem. A narrativa ganha então um tom introspectivo e de imprecisão em que as palavras são insuficientes alcançando um “quase e um apenas”, o que não caracteriza uma plenitude. Estamos diante das conexões da mente do personagem, temos acesso a suas associações de pensamentos e impressões, terreno impreciso em que a certeza está longe de ser alcançada tanto para o personagem quanto para a linguagem usada na narrativa. Perfeito concatenar-se entre sentido e forma, linguagem e conteúdo.

Todo o vivenciar se condensa numa “criação permanente de palavras híbridas”, mistura de sensações, mistura de temporalidades. Concatenação de trajetórias dispersas que levarão a uma culminância? Estas são palavras que não alcançam uma fundação de um lugar seguro, mas que alcançam um “quase e um apenas”. O personagem se confessa em imagens que são palavras híbridas, mistura de linguagens e de sensações que origina esta linguagem. Esta confissão não é uma remissão e sim uma busca sem fim. As palavras não são expressões de plenitude, elas carregam a indecisão. São insuficientes ou pouco eficientes, não são consolo ou remissão. Movimento que segue mesmo sem alcançar, mas sem desistir, ele cria na errância e designa este errar como característica do que é contado.

Mas se a criação de palavras não é consolo, ela não é inútil, a retenção do tempo, a repetição de experiências passadas é o que ainda pode fazer este homem viver. Ele respira o momento da morte de sua família insistentemente e apenas no terreno da

linguagem encontra um caminho que o faz viver encontrando conexões entre presente e passado.

“Um cotidiano presente tecido por fibras de um cotidiano ausente”, assim ele junta na narrativa através da linguagem o passado e o presente. O personagem trafega numa dimensão temporal transitória, espaço híbrido entre presente e passado. Ele busca no ausente a sustentação para a falta de sentido do presente. Só o passado lembrado o faz ainda ser. A falta que caracteriza o presente é preenchida pela recordação, mas esta também é uma falta, pois é recordação da trajetória fatal; donde a não existência de um preenchimento do ser do personagem. O presente é tecido pelo passado, o acontecimento da morte da mulher e da filha ecoa no presente e inunda sua percepção do momento que não se esvai. O choque de seu carro ainda vibra no opaco dia cinza. Nesta confusão temporal, presente e passado se tornam indistintos. Ele vive o presente e o passado ao mesmo tempo.

“O vôo do pombo, o deslocamento do pardal. Seu rosto no espelho do banheiro, seu rosto no espelho do restaurante, seu rosto no espelho da barbearia, seu rosto no espelho da entrada do edifício. Seu rosto em todos os rostos- espelhos.” (Rawet, 2004 5. 360)

Recapitulação da perspectiva dos pássaros em que o presente imediato reaparece para ser logo preenchido pela sucessão de rostos. Todos aparecem concentrados em uma única frase que sobrepõe o rosto do personagem a todos os lugares anônimos que ele frequenta. Na última frase deste trecho vemos uma síntese em que ele se vê refletido em todos os outros rostos que funcionariam como espelhos a refletir sua própria face. Anonimato na cidade grande em que ninguém se reconhece na obscuridade comum, mas também irmanar-se de uma condição humana comum (capítulo 4).

Mais uma mudança abrupta na narrativa condensada. A primeira frase denota a confusão em que seu rosto ecoa em todos os demais rostos e nos espelhos. Um desdobramento de imagens em que só pode enxergar refletida em profusão sua face e seu destino. No movimento entre seu eu e os outros, o personagem só vê a si, preenche de fraturas toda e qualquer aproximação, espinhos em riste contra qualquer um que chegue perto e que o afaste de suas lembranças. Mas como ele não é um ser plenamente só, vemos a flutuação de perspectivas sem destino se refletindo nestes espelhos.

Na indistinção da metrópole os rostos se confundem e se multiplicam sob a ótica da mesmice, que caracteriza aquele não dotado de uma subjetividade plena. Na história do

pensamento, o ser é a essência e também completude e preenchimento. O âmbito do ser caracteriza uma subjetividade auto-suficiente muito longe da existência atormentada dos personagens de Samuel Rawet. Podemos postular que estes vagam entre o preenchimento do ser e o esvaziamento completo do nada em constantes jornadas que estabelecem deslocamentos em suas vidas. São seres em fluxo que vagam vítimas de um mal e motivados por uma perda que os atormenta.

O movimento caracteriza estes personagens cindidos que não conseguem uma sutura para seu ferimento. Eles se tornam anônimos por não possuírem um ser que preencha sua existência. Vagam na multidão incompletos e observam o mundo de uma perspectiva isolada. O personagem convive com uma ferida e para ele passado e presente se unem neste tempo suspenso entre a quebra em sua vida e a atualidade.

Cabe notar que tudo deixa entrever que a família morta seria algo que preencheria o personagem ou pelo menos que o modo brutal de sua morte seria a detonação de seu estado. Um personagem que perdeu sua existência e que precisa conviver com a tragédia a cada instante para poder viver. Destituído de toda sua possível confiabilidade no humano, ele se isola na contemplação sem marcas evidentes de sua existência. Quebrado abruptamente todo laço que o ligava aos humanos por força de um acontecimento maior do que sua capacidade de ação, ele presencia a ausência em sua própria existência.

“Um homem se senta no banco e acende um cigarro. Duas mulheres se encaminham em direção à areia. Três crianças jogam bola no asfalto. Um ciclista une os seis e forma um grupo de sete. O pardal dá mais um salto no vô do pombo entre os telhados. O horizonte se avermelha ainda mais sem presença de sol. O contorno das nuvens se define. Mesmo os flocos ralos são nitidamente ralos.” (Rawet, 2004 5. 360, 361)

A narrativa volta a se concentrar na realidade exterior, somos novamente apresentados a uma descrição do mundo objetivo tal como visto pelo personagem. As pessoas são agrupadas em um conjunto de sete. Conjunto estranho que reúne mulheres indo para a areia, um homem que fuma, crianças a brincar e um que se destaca por ser chamado de ciclista. Na indistinção da cidade o grupo focado objetivamente e que não diz nada além de ser multidão agrupada por acaso no cotidiano frenético, existências sem um sentido comum a uni-las e que se cruzam por acaso. Não vemos uma comunidade organicamente articulada, mas sim pessoas desconectadas que se

encontram ao acaso no olhar do personagem. Somos apresentados ao mundo moderno em que os indivíduos se aproximam no caos urbano sem se comunicarem entre si.

Mas podemos pensar que a apresentação do grupo ordene um princípio de movimento como uma engrenagem que começa a mover um mecanismo intrincado. Vamos presenciar a velocidade da narrativa aumentando pouco a pouco e o ritmo das associações se tornar vertiginoso. Do homem solitário que senta no banco para fumar passamos para duas mulheres em movimento para a areia. Em seguida o movimento se intensifica com as crianças jogando bola para finalizar no ciclista que passa no seu veículo. Princípio de intensificação da velocidade da narrativa que vai cada vez mais associar e saltar de ponto de vista.

“O pardal dá mais um salto no vôo do pombo entre os telhados.”. Passado e presente se misturam em vias múltiplas que se encontram em choques temporais. A frase destacada mostra o momento em que as vias se interceptam produzindo um choque. O acidente que vitima sua mulher e filha se repete na colisão do pardal com o pombo, o presente repete um passado traumático. As trajetórias são de colisões que se multiplicam no tempo. A frase embaralha as duas perspectivas em um tempo que salta do passado para o presente.

O que assistimos não é uma consequência lógica do passado nem a repetição de um destino trágico. Nada denota o inexorável. A confusão entre a realidade exterior e as lembranças do interior provoca associações intrépidas de passado e futuro ao colocarem sempre em xeque a continuação da existência do personagem. A confusão das trajetórias está expressa na frase que trafega entre dois rumos e embaralha ambos. No trecho: “dá mais um salto no vôo” presenciamos deslocamentos que se chocam, pois pardal e pombo entrecruzam-se como os dois automóveis no passado se chocaram. O acontecimento decisivo do qual o personagem não consegue distanciar-se é repetido no presente que evoca seu passado. É que este ser em fluxo habita um espaço que trafega ainda em direção a seu passado de harmonia com a família. Ele não consegue ultrapassar a fratura da morte e a repete no cotidiano presente.

As nuvens cristalizam-se. O tempo deixa de fluir para se exibir numa fixidez exemplar mais uma vez. Alteração da velocidade narrativa que agora se detém numa última contemplação do céu. Assim como o ponto de vista narrativo salta constantemente também a velocidade da narração progride e concentra-se

“O rosto se suaviza com a penugem de mar entre folhas que oscilam em galhos se deslocando ao sabor da lentidão. Um beijo dado por uma aura de terror. O lampejo rápido de um clarão no horizonte. Um gosto de afago e prece. Gênesis no gênesis. Imersão no que é vazio e pleno. Murmúrio, apelo, cintilação, escuridão. Todo o corpo dominado por uma serenidade tensa de terror e tranqüila espera. O tempo abolido e recriado.” (Rawet, 2004 5. 361)

Seu rosto se descontraí e pode sentir um afago da brisa do mar que chega até seu corpo. Existe pela primeira vez um olhar mais próximo para suas feições, que mesmo sem dar uma descrição completa, o humaniza aos olhos do leitor. O narrador mostra uma reação emotiva e física do personagem que responde ao deslocamento do ar que atinge sua face. Única manifestação de sentimento que interrompe o olhar narrativo que olhava para fora do personagem ou se focava em sua interioridade; este olhar agora foca em sua reação corporal. Sua capacidade momentânea de relaxar e gozar por um instante a brisa marinha, em meio às recordações amargas, o humanizará e abrirá a possibilidade de um contato? Será que ele vai esquecer seu passado e um novo horizonte se abrirá para este ser de um único tom de dor?

O relaxamento surge, mas é momentâneo; logo ele racionaliza a sensação e a cataloga de acordo com sua fratura: “um beijo numa aura de terror”. A quebra em sua existência é grande demais e nada vai se resolver num final fácil que esqueça a dor causada pela perda do personagem e de sua existência marcada por este trauma. O afago é uma ilha num oceano de dor. Apenas um estremecimento, um lampejo. Oscilar do personagem que recupera uma possível plenitude já alcançada junto a sua família. O personagem não alcança uma plenitude que não seja passageira. O horror que o rodeia não dá mais do que breves descansos de seu turbilhão estático. Estamos diante de sensações corpóreas como o gosto de afago e prece que é transitório como toda sensação. As sensações não se cristalizam e aparecem como fulgores que não têm uma duração grande ou uma concretização em uma ação que interrompa o devaneio em que ele se acha imerso.

“Gênesis no gênesis.” Isso pode querer indicar que o personagem volta sempre ao acontecimento definidor de sua errância não escapando de sua perda. Persistir com o pensamento indefinidamente na morte de sua esposa e de sua filha numa cena que é reafirmada em cada aspecto da realidade exterior. Desde a trajetória dos pássaros até os rostos anônimos na cidade tudo volta a se converter no acidente fatal e ficamos sem uma fuga deste início terrível.

Ou pode indicar que ele finalmente encontra um caminho para fora da repetição da perspectiva fatal. Ele vai voltar a seu começo, o que pode abolir sua culpa é sua morte, apenas cessando de existir ele pode superar a morte que o ronda. Gênesis do terror com a morte da família e retorno com sua própria morte que aboliria sua culpa. Estar no silêncio de não mais existir, não mais associar e não mais ser para irmanar-se com a família morta. Retorno ao primevo, volta à calma original, abolição da própria vida. O que é vazio e pleno como a morte é horizonte de errância final que pode acabar com a eterna repetição da morte da mulher e da filha em sua vida.

“Gênesis no gênesis.” Volta ao período anterior à fratura, retorno ao que não é movimento. Única maneira de abolir o movimento, de parar a repetição incessante do acidente fatal que se desdobra em passado e presente, e que projeta um futuro de repetição. “Imersão no que é vazio e pleno” o personagem antevê o seu momento final em que é imerso no que é vazio e pleno ao mesmo tempo, é a morte que aparece como um possível futuro no conto que até então era restrito ao presente e ao passado. Mas tanto o futuro quanto o presente se acham condicionados pelo passado que determina o seu horizonte de possibilidades.

“Murmúrio, apelo, cintilação, escuridão.” Nesta sequência podemos ler a vida extinguindo-se em um “murmúrio” inicial que acaba na “escuridão”, depois de passar pelo “apelo” e a “cintilação” final da vida. Neste sentido estamos lendo os últimos passos de um condenado à morte, que apresenta uma sequência que termina na escuridão final. Última corrente sensória em que som, oração, luz e trevas passam por sua consciência como um flash, últimas percepções antes da morte. Ele precisa apenas acertar contas consigo mesmo, não suporta o peso que carrega e necessita dar um fim ao sofrimento que é insustentável. O personagem é condenado e juiz desta condenação que carrega consigo mesmo sem culpa. Sabe que não tem culpa do acidente em que não teve chance de reagir e repete isso milhares de vezes, mas vive sob o signo da culpa inexorável. Seus murmúrios e apelos inúteis frente a uma consciência que sangra a mesma imagem no presente e no passado barram qualquer chance de futuro. Surge assim o caminho para uma calma não entrevista em vida. A imersão na plenitude do vazio é morte que surge como horizonte e possibilidade para sua vida de tormentos.

O caminho trilhado pelo personagem é aquele que volta à escuridão. Como o dia em seu ocaso, a vida esvai em uma perspectiva que concretiza o fim da dor, sem ultrapassá-la, mas lidando com ela serenamente até em seu próprio fim. Coincidência entre sua morte e o fim do dia. Momento em que o exterior e o interior confluem para este

instante de trevas e silêncio. Assistimos a suas últimas palavras em murmúrio, apelos a uma redenção que seu errar já não antevê. Cintilação derradeira que precede a escuridão final.

“Todo o corpo dominado por uma serenidade de terror e tranquila espera” trecho em que transparece a calma alcançada no fim. Mas o terror dominante espreita esta espera. O personagem tem consciência do fim que o enlaça, mas nem por isso deixa de olhar este limite com apreensão e terror. Vida em que a dor acompanha o personagem em seus passos derradeiros, mesmo em seus momentos finais ele não alcança uma calma e serenidade.

“O tempo abolido e recriado.” Fim da passagem do tempo, recriação de uma calma primeva que foi perdida com a morte de mulher e filha. Mas só na morte este tempo é abolido, a calma só vem com a morte concretizada já que em vida o personagem não consegue superar a morte e o acidente fatal. Apenas cessando a passagem do tempo este então é abolido, só assim recriado. O personagem vive a morte de sua esposa e de sua filha reiteradamente. Vemos o fim aparecendo como a possibilidade de um novo início. O tempo é abolido pois a morte cessa seu fluir. Mas é recriado como abolição do tempo de sofrimento que caracteriza sua existência, a morte é um lugar de calma e recolhimento que a vida não consegue mais postular.

“Entre um telhado e outro a grama entre as palmeiras. O vôo do pombo. O deslocamento do pardal. O automóvel surgiu bruscamente à frente do seu. Hospital. O rosto da mulher. O rosto da filha. O vôo do pombo. O deslocamento do pardal. Entre um telhado e outro. Entre tufo de grama e tufo de grama. Olho aceso. Ouvido a proclamar o silêncio do movimento.

O tempo abolido pela culpa.- a única maneira de continuar a amá-las.” (Rawet, 2004 5. 361)

Novamente a repetição da cena exterior do pardal e do pombo, nenhum passo dado até então pelo personagem anônimo. Imobilidade a contemplar a mistura de grama e palmeiras em sua consciência. Olhar que busca em trajetórias opostas congruências. Esta mistura revela o choque entre os pássaros que verbera no tempo entrecruzado em que vive o personagem. Tudo isso para mostrar novamente a morte da mulher e da filha que surge insistente. Desta vez numa sequência que parte do aparecimento do carro à sua frente, segue para o hospital, e foca no rosto da mulher e da filha. Tudo se repete nesta espécie de tempo cíclico que sucede sob olhar da morte. Ele recorda o rosto da

mulher e da filha como lembranças que evocam mais do que a existência anônima dos outros. Recordação marcante e determinante de sua vida.

O fim do conto foca uma vez mais no olho do personagem. O “Olho aceso” é acesso à sua interioridade que escapa da determinação da associação exterior com a morte da família. Olho que ainda pulsa existência na memorização fotográfica do acidente. Ponto fronteiro entre exterior e interior. “Olho aceso”, olho de quem ainda é, de quem ainda vive e existe suportando a tortura de existir e resistir na dor.

“Olho aceso” de quem decide uma ação que pode explodir o círculo de associações recorrentes e abrir um novo ciclo, um novo acontecimento que pode ir além do acontecimento anterior. Ele circula alheio à comunicação, ele pode ainda escapar de seu ciclo de caminhos mortais. O acontecimento se anuncia e se prenuncia no brilhar do olho que ainda anseia fugir da dor. O acontecimento é também uma irrupção de algo novo, de um fio condutor para novas errâncias.

Ouvido em riste, o silêncio do movimento não seria a repetição silenciosa da morte da família, e sim o fim de todo o movimento. Possibilidade de um novo ciclo ou do fim de qualquer movimento. Interrupção da repetição para um gênesis no gênesis, ou o fim da vida na morte. Fim do ciclo de vida com a morte que dará fim a seu ser em fluxo, já que o conto recusa a hipótese da transcendência em outra vida (que para o personagem seria contínua rememoração do mesmo), a necessidade de um fim para acabar com a dor. Cessação de qualquer movimento com sua morte.

A sua culpa abole o tempo e sua vida. Não é possível viver repetindo a morte de suas amadas e nem superá-la. Para continuar amando é preciso dar fim a sua própria vida, abolir um tempo caracterizado pela culpa e se levar ao fim da errância por sua própria vontade. Abolir o tempo e abolir a vida, derradeira trajetória ao fim que se opõe a todas as perspectivas de culpa durante o conto. Daí o título no singular que mostra uma única e decisiva decisão que só aparece ao fim do conto com o poder de cessar todas as outras vias. Acabar com o tempo para uma plenitude no vazio de não mais existir. Trajetória para a morte final que é abolição do sofrimento e da dor.

Este conto volta o olhar para aquele que carrega a culpa pelo fim de sua mulher e filha. O personagem é aquele que é ferido, mas que detém a culpa de sua própria perdição, sofrendo duplamente pela perda como algoz e como vítima. Tem como marca a postura ética que se recusa a simplesmente ultrapassar o passado e precisa lidar com suas feridas. Os personagens de Samuel Rawet recusam escapar dos acontecimentos, ou

melhor, eles são estes acontecimentos que seguem percutindo em suas vidas. Para tanto precisam de alternativas para lidar com estas fraturas.

O narrador de Samuel Rawet é capaz de apresentar estes seres em fluxo que se confessam esbatendo-se nas paredes de suas próprias existências. Ao dar voz a estes que não se comunicam, o narrador se aproxima e descreve sem julgar suas existências. A exposição de suas feridas revela seres que não recusam o contato por aversão ou excentricidade, mas seres quebrados e partidos para os quais a posição de isolamento é fruto de rompimentos com a cotidianidade.

CAPÍTULO 2- ESPAÇOS RAWETIANOS. DESLOCAMENTOS PELA CIDADE

Seres atordoados vagam solitários nas metrópoles de ruas vazias em madrugadas deslumbrantes. Estrangeiros chegados de longe lançam olhares de estranhamento para sua nova parada. Estamos diante de personagens que trafegam, que se movimentam, assistimos a deslocamentos no espaço. Individualidades lidando com um mundo exterior cheio de ressonâncias e significados em que o espaço circundante revela muito. Sempre um não se adaptar ao já existente, um enxergar diferente, um olhar desfocado que procura um espaço novo e livre para existir em meio à cotidianidade. Mapear estes deslocamentos dos personagens no espaço e seus significados na narrativa de Rawet aparece como horizonte de investigação deste segundo capítulo.

A narrativa de Samuel Rawet privilegia os espaços noturnos de ruas que os personagens percorrem em meio à boêmia e à solidão da noite. Seres que trafegam o mundo noturno em busca de contatos e de realizações para suas existências. Encontrando na rua aberta um espaço em que seus deslocamentos podem distribuir-se em caminhos múltiplos, estes personagens vagam nos meandros da cidade. O narrador objetiva em frases secas este flunar em espaços onde os encontros e desencontros sucedem-se. Descrevendo pormenorizadamente o mundo exterior podemos ver neste mundo objetivo o olhar de personagens inquietos. Vidas atribuladas que encontram na noite um lugar de procura e de contestação à sociedade e seus valores constituídos.

Ao mesmo tempo, a interioridade complexa destes personagens noturnos complica qualquer explicação límpida sobre suas existências. Ao não se comunicarem com os outros erguem fortalezas que os isolam, constroem teias de pensamentos sólidos a alargar sua solidão. A noite não traz aconchego e companhia, mas sim solidão e desassossego. Os espaços da narrativa refletem esta vida atribulada e dialogam com a errância dos personagens. Ruas escuras, estradas abertas e bares em que os cidadãos da noite se juntam transitoriamente em suas jornadas solitárias.

Numa outra perspectiva, temos o olhar do que chega de longe, o imigrante que abandona a terra natal rumo a terras e culturas desconhecidas. O estranhamento do estrangeiro frente a uma sociedade com valores já assentados e com tradições enraizadas aparece neste encontro de culturas. A recepção que lhe é conferida pelos habitantes de seu novo lar e os distanciamentos em torno de alguém que é diferente são

explorados nestas narrativas. Distanciamento e solidão na cidade que não oferece aconchego ou um lar. Não reconhecer-se na multidão que só repele o diferente é marca e estigma dos personagens. Assistimos a incapacidade de diálogo na cidade que esconde toda a individualidade numa multidão anônima.

O isolamento como resultante deste estranhamento é realçado pela narrativa. Nos dois casos aqui explorados, o boêmio noturno e o estrangeiro chegado de longe, temos em comum a apresentação de personagens isolados, e que não se reconhecem a si mesmos em meio aos outros. Partindo então destes dois aspectos característicos dos personagens, a saber: os frequentadores da rua e da noite e o estrangeiro recém chegado, podemos montar um esquema explicativo para os deslocamentos dentro do texto de Samuel Rawet que será o percurso deste segundo capítulo da tese.

Para tanto vamos pensar o espaço exterior em que os personagens se situam em dois níveis. Em primeiro lugar o espaço descrito objetivamente em suas nuances pelo olhar do personagem que é filtrado pelo narrador. E num segundo aspecto vamos pensar as associações que estes aspectos exteriores do espaço geram na consciência dos personagens e como isto afeta suas existências. Estes dois momentos são transpostos em saltos narrativos em que o foco transita entre as duas maneiras de ver a realidade de modo abrupto e inconstante.

De todas as caracterizações possíveis de serem trabalhadas no texto de Rawet como: flâneur, estrangeiro e imigrante a opção é por utilizar a categoria de nômade. Esta categoria se liga à idéia de trajetória do conto anterior e permite um mapeamento dos deslocamentos dos personagens em associação com as idéias de rizoma, acontecimento, devir e desterritorialização. Quando utilizadas, as demais denominações estão sendo referidas com o sentido comum do dicionário e não como categorias como no caso de nômade.

O nômade, na perspectiva aqui utilizada, se caracteriza por seu deslocamento e não por sua localização em um espaço deserto. Para Deleuze e Guattari o conceito serve para pensar uma possível utilização do espaço que se baseia, mas que não se restringe aos nômades do deserto. Os personagens de Rawet que estão na cidade trafegam estes espaços como nômades por não terem uma relação fixa nem sentimental com este lugar urbano. A cidade é como um deserto, espaço transitório em que as relações e contatos ficam em uma superficialidade. Os personagens não se habitam ao que encontram e seguem em movimento nestas cidades amplas.

Por indicar as possíveis tensões e significações do mundo circundante é primordial

na narrativa de Rawet o tema do espaço. Os personagens aparecem envoltos em um mundo circundante que dialoga com a sua percepção e consciência. Para a dinâmica de movimento característica dos personagens o contato com o mundo exterior é cheio de significação. Cada partícula da realidade externa é medida e avaliada pelos personagens. Para os entendermos temos que notar seus deslocamentos na cidade e sua relação com o espaço que os circunda. A narrativa de Rawet que mostra o espaço exterior pela sensação, normalmente visual, do personagem principal objetiva este espaço externo. Ao mesmo tempo assistimos e lemos que a significação do espaço é carregada de significado para o personagem. Significado que revela seu drama íntimo, sua fratura, sua cisão com o resto da sociedade.

Muitas destas criaturas rawetianas são habitantes da noite e da rua, estes seres em movimento contínuo vagam numa procura mecânica guiados por suas rupturas e quebras. Alguns são imigrantes recém-chegados em sua nova pátria, na maioria das vezes o Brasil, que é descoberto pelo olhar do estrangeiro. Personagens que enfrentam uma estranheza ou uma ruptura com o mundo circundante como no conto “A trajetória” já analisado. O espaço não é acolhedor e amigável, pelo contrário, é prenhe de inquietações e distâncias não vencidas. Impulsiona o movimento que caracteriza estes personagens que descrevem deslocamentos constantes. Incapazes de encontrar um pouso, um lar ou um lugar, eles caracterizam-se por percorrer insistentemente o espaço sem rumo e sem objetivo pré-determinado.

Este capítulo analisa toda a problemática do espaço a partir da análise do conto “Gringuinho” do seu primeiro livro *Contos do imigrante* de 1956 em que a chegada do estrangeiro é vista sob a ótica da criança que chega de fora. Vamos então estabelecer continuidades e diferenças com o conto do primeiro capítulo, abrangendo desde seu livro de estréia até o último de sua vida, marcando diferenças e semelhanças entre os extremos de sua produção literária. Em seguida uma leitura do conto “Crônica de um vagabundo” do livro *Os sete sonhos* de 1967, obra que trafega na fronteira entre o conto e a novela e que marca a caminhada pelas ruas da cidade à noite. Estes dois contos vão oferecer uma amostra da relação dos personagens que se deslocam com o mundo espacial que os cerca.

Este percurso pelas ruas e noites será acompanhado pelo texto de Gilles Deleuze e de Félix Guattari que realçará os aspectos nômades da narrativa. Baseada principalmente, mas não exclusivamente, na obra *Mil platôs* escrita em conjunto pelo filósofo e pelo psicanalista uma série de conceitos serão explorados. Para pensar uma filosofia do

espaço os conceitos de nômade, desterritorialização, devir, acontecimento e rizoma são usados como uma teia conceitual capaz de pensar estes deslocamentos espaciais. Montando dessa forma uma base conceitual para pensar um relacionar-se no espaço que se caracteriza por um errar contínuo, a obra dos dois pensadores estimula um diálogo com o texto de Samuel Rawet neste capítulo. Além disso, o conceito de confissão de Michel Foucault será usado para pensar um trecho do conto “Crônica de um vagabundo”. Para ampliarmos um pouco a questão do espaço, será interessante mapear alguns aspectos biográficos do autor para relacionarmos com os espaços da narrativa.

Com uma obra escrita entre 1956 e 1981 e composta de contos e novelas, bem como de uma série de textos teóricos de caráter filosófico, artigos para a imprensa que transitam entre crônicas e críticas sem esquecer também uma série de peças teatrais, Samuel Rawet aparece como um caso peculiar na literatura brasileira. Sua obra é construída em língua portuguesa e publicada no Brasil, embora ainda pouco lida pelo grande público. Por trás desta obra o homem Samuel Rawet tem uma perspectiva comum a muitos imigrantes que vem da Europa para o novo continente. Ondas de imigrantes de diversas nacionalidades vieram para o Brasil na primeira metade do século XX, período de intensa entrada de estrangeiros no país que chegam como mão de obra para fazendas e indústrias. Porém, é possível perceber que este vir ao Brasil de Rawet se dá através de uma série de peculiaridades que caracterizam a migração judaica no início do século passado. Os judeus poloneses chegam com força ao Brasil no fim do século XIX e no início do século XX cercados de cuidado, controle e também de generosidade. “Estima-se que a primeira onda da “febre brasileira” (1890-1892) “jogou” além-mar acima de 63 mil pequenos camponeses e sem terras da Polônia.” (Mazurek, 2007. 36) que se espalharam em pequenas comunidades. Uma segunda leva no início do século XX seguiu-se a esta primeira. É difícil precisar quantos destes eram judeus mas o fato é que muitos destes imigrantes começam a criar comunidades judaicas no sul do Brasil e no Rio de Janeiro.

O anti-semitismo presente historicamente na Europa ecoa na jovem república brasileira de forma velada, mas intensa, que se mostra com uma recepção sempre receosa com a vinda de integrantes da comunidade judaica. A recepção dos judeus no Brasil reflete uma ambiguidade, pois “eram fluidas e contraditórias as percepções dos brasileiros com relação aos judeus, vistos ora personagens úteis ao desenvolvimento econômico do Brasil, ora como entrave ao crescimento nacional.” (Kohl Bines, 2007, 64). Existe ao mesmo tempo uma positividade na perspectiva de desenvolvimento e

uma desconfiança latente. São então recebidos numa retórica baseada em argumentos econômicos e desenvolvimentistas que liga o judeu com progresso material abrindo as portas para sua aceitação. Ao mesmo tempo esta recepção vem marcada por um receio que marca a diferença religiosa e cultural, impondo uma visão deturpada do outro que chega com uma cultura diferente.

Não obstante estas contradições, uma comunidade judaica grande floresceu no Rio de Janeiro, aproximadamente seis mil pessoas em 1938, local escolhido pela família de Samuel Rawet para residir. A difícil integração do que vem de fora no país que o acolhe, com seus percalços e peripécias, afeta a escrita e coloca o afastamento e a distância como temáticas privilegiadas na obra, principalmente em seu primeiro livro *Contos do imigrante*. Rawet chega ao Brasil cedo, oriundo da Polônia. Aos sete anos, em 1936, vindo de Klimontów, pequena cidade em que nasceu em 1929. Instalando-se no subúrbio carioca com sua família, cenário de alguns dos primeiro contos, este é o cenário de seus anos de formação. Frequentando primeiramente o meio suburbano “inicia-se como escritor quando ainda estudante universitário, após seleção, em 1949, de uma de suas crônicas para o concurso promovido por Dinah Silveira de Queiroz no jornal *Correio da Manhã*” (Kohl Bines & Leonardo Tônus, 2008). Nos anos 1950 publica muito sobre teatro em revistas e jornais. Forma-se engenheiro e paralelamente dedica-se à literatura, em que estréia em 1956, e à crítica teatral.

Desenvolve uma atividade profissional em engenharia, o que o levará a Brasília para a construção da nova capital e posteriormente para Sobradinho, cidade próxima, em 1965. Entre estas duas cidades existe um período passado em Lisboa e Israel. Em Sobradinho, pequena cidade a poucos quilômetros da capital passa seus últimos dias e publica seus últimos livros. Num isolamento já legendário, Rawet passa um período de poucos contatos e de esquecimento quase total da crítica, sendo visitado por poucos amigos. Nesse período chega a ser internado e tomar seções de eletro choques entre 1969 e 1975, e mesmo assim é seu período de maior produção literária. A partir daí se isola cada vez mais, tendo contato com poucos amigos, até sua morte em 1984. O paralelo entre a vida errante de Rawet e sua obra marcada pelo isolamento torna-se irresistível para a crítica.

Transitando entre o Rio de Janeiro, cenário da maior parte de seus contos e novelas, e Brasília, presente em alguns contos do período final, a obra de Rawet dialoga com estes espaços bem delimitados e marcados em vários contos que citam marcos e referências das cidades. Não excluindo narrativas em Lisboa, na terra santa ou em locais

imaginários ou sem uma localização definida, vida e obra se desdobram no olhar literário e no do cronista e ensaísta que também transita estes espaços marcados pela presença do autor. Este caleidoscópio faz orbitar personagens em jornadas solitárias que transitam em espaços abertos. Compondo a perspectiva de um olhar não totalmente adaptado ao que narra, as cidades são cenários de seres que vagam solitários, travando contatos efêmeros com poucas pessoas e raramente alcançando alguma intimidade com alguém. As ruas vazias e os locais da boêmia são os escolhidos para amparar estes seres. Narrar é então entrar neste mundo de afastamento e acessar estas interioridades perturbadas que transitam em cidades emblemáticas do Brasil, do mundo ou da imaginação.

Fino observador do Largo do Machado, Catete, Glória e Flamengo o narrador se vale de uma intimidade das ruas e da boêmia do Rio de Janeiro. Em alguns momentos transita pelas ruas amplas recém abertas de Brasília, ou mesmo na Lisboa noturna ou em cidades de difícil localização de algumas narrativas. Nesta atmosfera ele apresenta personagens perplexos e que não alcançam o outro, trafegando numa incomunicabilidade raramente quebrada. Seres solitários que vagam num oceano de distâncias e perplexidades.

2.1-CHEGADA EM MUNDOS ESTRANHOS

“O nômade não é de modo algum o migrante, pois o migrante vai principalmente de um ponto a outro, ainda que este outro ponto seja incerto, imprevisto ou mal localizado. Mas o nômade só vai de um ponto a outro por consequência e necessidade de fato; em princípio os pontos são para ele alternâncias num trajeto.” (Deleuze e Guattari, 2002 3. 51).

O nômade é caracterizado por percorrer um espaço em que as alternâncias são parte de seu próprio trajeto. Enquanto o migrante vai sempre em direção a um ponto fixo, o nômade pensa e trafega a própria jornada em si como constitutiva. O migrante traça uma via que tem um início e um fim precisos, enquanto o nômade alterna em diversos percursos sem laços fixos. Esta diferença é importante para se pensar a escrita de Rawet, pois a ausência de pertença de seus personagens mostra que estes jamais realizam trajetos fechados de migrantes ou imigrantes, embora para o senso comum realizarem operações de imigrar e de migrar.

Mesmo que alguns dele sejam, na classificação habitual baseada no sentido literal do dicionário, realmente imigrantes; como muitos personagens do primeiro livro de Samuel Rawet *Contos do imigrante*; eles podem ser entendidos como nômades por não adotarem uma pertença no local em que chegam. Esses personagens não estabelecem laços, não estreitam relações de troca em volta de suas obsessões, apenas ruminam estas infundamente em sua solidão. Não são lares que esperam estes seres, mas um presente em um espaço sem pontes de contato com os demais.

Os personagens não param de vagar, estão em movimento nas ruas que aparecem como espaço de possibilidades novas. Não encontram um lar ou um lugar estável e sólido para construir uma nova vida separada de seu passado. Longe de estabelecer contatos estáveis ou pontos fixos, “O trajeto nômade faz o contrário, distribui os homens (ou os animais) num espaço aberto, indefinido, não comunicante.” (Deleuze e Guattari, 2002 3. 51). O personagem habita um espaço aberto, inexistente para os padrões de ocupação sedentária e que se caracteriza por sua indefinição. O isolamento dos nômades ecoa nos personagens de Rawet, personagens em que o silêncio é amplificado em espaços amplos da cidade. Sua não pertença à sociedade que habitam os deixa num limbo em que vagueiam atrás de algumas idéias fixas que dominam em suas mentes. Dúvidas e incertezas pairam em pensamentos não conclusivos, e neste trajeto

remoem o passado e suas feridas abertas. Eles não estabelecem laços de pertença, não estreitam relações de troca em volta de suas obsessões.

O narrador de Samuel Rawet apresenta o outro dotado de voz ativa dentro do texto literário de um modo original. Como vimos em “A trajetória”, ele narra o que o personagem vê, sente e pensa de uma maneira objetiva, que só em alguns momentos chega a expressar uma subjetividade explícita. Isso quer dizer que a proximidade entre narrador e personagem é tanta que a perspectiva da personagem se sobrepõe à do narrador, mas ao mesmo tempo em que é filtrada de seu caráter pessoal e emocional. Entre uma interpretação valorativa do que é o personagem e uma distância respeitosa que objetiva seus sentimentos, o narrador encaminha-se para a segunda opção. Ele não interfere no que narra com sua opinião sobre as ações ou pensamentos dos personagens e apenas apresenta estas emoções e posicionamentos de um modo neutro. Vemos que o texto é construído pelo narrador partindo da perspectiva daquele que está fora do grupo dominante. Aquele que é excluído é dotado de um poder de mostrar sua perspectiva sobre a exclusão de que é vítima. O outro que normalmente é visto a partir da perspectiva dominante é capaz de mostrar sua própria exclusão.

Temos acesso a uma voz que de uma perspectiva marginal narra seu ponto de vista como uma busca e uma ausência. Isso quer dizer que o personagem é aquele que está fora de uma determinada sociedade estabelecida e ao interagir com esta é tratado como excluído; ele fala a partir desta perspectiva de quem é diferente e estranho dentro de uma comunidade integrada a partir de certas premissas (seja uma nação frente ao estrangeiro, a sociedade “honesta” frente aos criminosos, o homossexual frente ao heterossexual, os lúcidos frente aos loucos etc...). A voz do que se opõe, do que resiste, do que é estrangeiro e não se adéqua aos padrões vigentes aparece sendo narrada sem que nada se diga sobre o valor de tais ações. O narrador não julga, mas expõe o conflito que dilacera os personagens deixando para o leitor a recepção e a valoração sobre o confronto com o mundo que a narrativa estabelece.

Rawet mostra o conflito que surge quando imigrantes chegam a seu novo lar. Deslocados e afastados de sua terra natal eles deparam-se com um novo mundo em que seus valores e referenciais habituais não servem mais. A busca por novos significados em uma nova cultura, os enganos e desencontros desta busca por um mundo estável depois do deslocamento sofrido são marcos destas narrativas. O espaço estranho precisa ser conquistado e é preciso estabelecer marcos de familiaridade e de aconchego. Frente a um mundo hostil e estranho, a reação do estrangeiro frente ao estabelecido é pontuada

na narrativa.

Em “Gringuinho”, conto do primeiro livro de Rawet, a criança que chega de fora e fala como estrangeiro conta seus percalços e tem um espaço para sua voz:

“Chorava. Não propriamente o medo da surra em perspectiva, apesar de roto o uniforme. Nem para isso teria tempo a mãe. Quando muito uns berros em meio a rotina. Tiraria a roupa; a outra, suja, encontraria no fundo do armário, para a vadiagem. Ao dobrar a esquina tinha certeza que nada faria hoje. Os pés, como facas alternadas, cortavam o barro de pós-chuva.” (Rawet, 2004 1. 42).

A narrativa começa mostrando um fato: o choro do personagem que é mostrado pelo narrador. Vemos que ele apenas descreve o choro da criança anônima sem interferir com sua interpretação do fato. Estamos diante de mais um personagem sem um nome próprio que é chamado apenas pelo apelido que dá título ao conto. Desta maneira o narrador se aproxima do personagem pela caracterização de sua situação externa e o mostra em seus momentos sem interferir nesta descrição com sua opinião sobre o fato narrado ou sobre o personagem e seus dramas. A ausência de nome marca a não subjetividade do personagem que é reduzido a um apelido pejorativo que recebe dos brasileiros.

Isso não quer dizer que o narrador não selecione aquilo que é dito, pois é evidente que ele foca a narrativa de acordo com sua visão. Mas é possível notar que ele respeita o personagem a ponto de não dar uma conotação valorativa para sua descrição. Por um lado diferente, é claro que ao descrever ele também exerce sua seletividade sobre o que focar, e sobre que destaque dar para cada descrição. Mesmo assim não podemos afirmar que o narrador opine e valora sobre aquilo que é descrito na narrativa. Desta maneira o narrador se aproxima do personagem sem questioná-lo e sem interferir nas suas ações e pensamentos.

Na segunda frase já estamos diante de uma emoção interior e no ambiente dos pensamentos do personagem que são descritos com objetividade. A forma sucinta que o narrador emprega para esta descrição é uma das marcas de Rawet. Frases curtas e secas que não dão espaço para a presença da subjetividade. Cada pausa obrigatória marcada pelos pontos finais indica a secura e objetividade do que é narrado. Mesmo ao se referir aos sentimentos mais intensos, o narrador faz questão de não explicitá-los com uma referência direta ao indivíduo que carrega estas emoções. Ao mesmo tempo as pausas

marcam saltos que a narrativa efetua entre o exterior e o interior do personagem. A interação entre estes dois espaços se dá por passagens não mediadas em que os momentos alternam-se abruptamente. O espaço exterior e o espaço interior são conectados pela figura do personagem que media as duas percepções.

Estamos diante da criança, que após sair da escola antecipa a recepção materna, e a sua distância dos demais através do choro. Ele aponta para a surra que o espera, que a princípio estaria ligada ao seu uniforme sujo e rasgado. Mas ao mesmo tempo aponta que este não é o principal motivo de sua angústia e choro. Não se trata apenas do medo da surra o que aterroriza o menino. O conto em seu início nos apresenta o personagem em seu desgarramento do que o cerca. O narrador alterna descrições objetivas e interioridade do personagem indicando sua condição errante de quem não se acha enraizado ou em um lar aconchegante. O seu lidar com o espaço exterior dá-se através de um mal-estar de quem não se acha adaptado.

O próprio personagem afirma que a mãe em suas ocupações cotidianas nem mesmo vai perder muito tempo com este fato. Provavelmente ela apenas irá gritar em meio aos seus afazeres. Ele por sua vez, apenas trocaria de roupa em meio aos berros maternos. Tudo isso mostra a condição de solidão e de carência em que se encontra o menino. Reclamando da distância da mãe, ele dá a entender que se sente sem um olhar especial para o drama que está sofrendo. O distanciamento caracteriza seu estar no mundo que anseia por um contato que estabeleça laços.

O personagem até aqui aparece apenas antecipando o futuro que o aguarda, medindo o desinteresse da mãe e prevendo reações violentas a seu estado. Mas na frase “Ao dobrar a esquina tinha certeza que nada faria hoje”, ele está no presente imediato da narrativa demonstrando a falta de rumo e a falta de perspectiva que carrega. Ausência de perspectivas durante um dia que já está perdido de antemão. A certeza de que não pode mais agir durante o dia, a marca de uma ruptura que o faz chorar e sentir-se incapaz de agir e o amedronta. O dobrar da esquina que não revela um horizonte de liberdade e prazer, mas sim a incapacidade de agir que caracteriza seu estado de terror constante.

Na última da frase da citação há uma abordagem mais poética que liga o andar do personagem com a sua falta de destino. A cena em que ele cruza a rua com os pés cruzados como “facas alternadas” junto ao fato de estar andando sobre a lama que surge depois da chuva. As pernas que se cruzam é uma imagem que mostra a falta de rumo do garoto. Encontrar-se na lama, ausência de um chão sólido e firme, não pertença à terra

que escapa líquida entre seus pés tortos. Esta frase carregada de significados mostra que o espaço em que o garoto se move é um espaço de incertezas. Espaço fluxo que não fixa o garoto ao ambiente que ele percorre.

“O nômade tem um território, segue trajetos costumeiros, vai de um ponto a outro, não ignora os pontos (ponto de água, de habitação, de assembléia, etc.) Mas a questão é diferenciar o que é princípio do que é somente consequência na vida nômade. Em primeiro lugar, ainda que os pontos determinem trajetos, estão estritamente subordinados aos trajetos que eles determinam, ao contrário do que sucede no caso do sedentário. O ponto de água só existe para ser abandonado, e todo o ponto é uma alternância e só existe como alternância. Um trajeto está sempre entre dois pontos, mas o entre-dois tomou toda a consistência, e goza de uma autonomia bem como de uma direção próprias. A vida do nômade é *intermezzo*. Até os elementos de seu habitat estão concebidos em função do trajeto que não para de mobilizá-los” (Deleuze e Guattari, 2002 3. 50)

Na obra *Mil platôs* Gilles Deleuze e Félix Guattari exploram uma série grande de conceitos filosóficos que aparecem como um arsenal para pensar e enfrentar os tempos contemporâneos. A teorização de uma perspectiva nômade que se relaciona com o espaço através de movimentos, mostra a apreensão de uma realidade através de deslocamentos sem uma morada perene. Ao contrário do que se poderia esperar, vemos que o nômade não seria a perspectiva de uma ausência de território, mas um modo de lidar com o território em que as referências são transitórias e em que o “entre” que caracteriza a jornada e o movimento são constitutivos de sua existência. Não importa estabelecer moradas fixas com marcos definitivos que criam raízes permanentes. O próprio transcorrer de um movimento contínuo estabelece apenas marcos transitórios e moradas cambiantes. O nômade lida com o território de forma a circular constantemente através de movimentações sem fim.

Ele estabelece relações transitórias com o espaço durante as alternâncias de seus trajetos, que por sua vez estabelecem o ritmo de seus deslocamentos espaciais. Sua relação espacial em que a própria jornada e o próprio deslocamento são constitutivos de seu ritmo transparece em marcos transitórios, que são estabelecidos de forma provisória no território. O deslocar-se não é algo secundário em relação ao repouso. Os constantes trajetos são algo que subsiste independentemente do repouso. Podemos perceber que os personagens de Samuel Rawet são nômades ao deslocarem-se constantemente sem um lar ou um local seguro para suas vidas. Eles caracterizam-se por serem errantes que estabelecem marcos transitórios em seus deslocamentos. Eles se estabelecem enquanto

seres em movimento que não podem parar senão por breves momentos em suas jornadas.

Já que é assim, percebemos que a jornada da criança no conto não é aleatória, mas carregada de marcos que mostram o seu deslocamento no espaço. Ele traz referências de outras terras e de sua jornada até o Brasil, é um deslocado que ainda não se adaptou a sua morada nova. Ele é um deslocado que a imigração lança em uma terra nova e que não encontra uma pertença ao novo ambiente. Conhece trajetos, estabelece relações espaciais básicas com referências como “casa”, “escola” ou “rua”. Mas o seu território é fluido, é constituído por rizomas ou saltos entre os lugares do presente e do passado que não caracterizam uma ocupação sedentária. A “casa”, a “escola” e a “rua” são marcos que mudaram com seu deslocamento. Estes são caminhos em que não existem esquemas pré-determinados para delimitá-los com um início, um meio e um fim que marcaria uma constância e perenidade. Como o personagem do conto, o nômade faz seu caminho ao sabor das circunstâncias e se agarra à própria jornada como constitutiva de sua existência. Este território que se faz de modo imprevisto se configura como busca, como errância já que é mapeado por marcos e sensações do passado, mas permanece aberto para este flunar ao porvir.

Após este momento introdutório que explora a interioridade do personagem, entramos em contato mais íntimo com o espaço que o cerca:

“A mangueira do terreno baldio onde caçavam gafanhotos, ou jogavam bola, tinha pendente a corda do balanço improvisado. Reconheceu-a. Fora sua e restara da forte embalagem que os seus trouxeram. Ninguém na rua. Os outros decerto não voltaram da escola ou já almoçavam. Ninguém percebeu-lhe o choro. A vizinha sorriu ao espantar o gato enlameado da poltrona da varanda. Conteve o soluço ao empurrar o portão. Com a manga esfregava o rosto marcando faixas de lama na face. Brilhavam ainda da chuva as folhas do fícus. Olhou a trepadeira. Novinha mas quase já passando a janela.” (Rawet, 2004 l. 42).

Estamos diante da percepção do espaço exterior enquanto o personagem cruza a rua vazia no caminho para sua chegada. Todos os marcos que ele divisa expressam um estranhamento com o espaço que o cerca. As árvores e a vegetação são estranhas e configuradas por um olhar de quem aí enxerga o exótico. A trepadeira por demais crescida no calor tropical ou a mangueira, espécie tropical inexistente em sua terra, são notadas pelo personagem com um olhar de espanto. Um encontro com uma flora exótica que é realçado pelo olhar que encara pelas primeiras vezes estas plantas.

Seu olhar mira o que se diferencia de seu referencial original, numa constante comparação entre o espaço antigo e o espaço atual. A percepção espacial só pode ser referenciada a partir de uma subjetividade que dê sentido a esta paisagem e ambiente. O olhar carrega o espaço de uma impressão, esta é interpretada pelas vivências que dão significação ao que é captado pelo olhar. No caso do estrangeiro este olhar capta uma sensação de não pertencimento. O espaço atual é referenciado em comparação com o espaço da terra natal e sempre marcado pela diferença que carrega em relação a este primeiro referencial.

A corda que amarra o balanço se configura como uma lembrança que o transporta para suas origens. Ai o presente e o passado interpenetram-se para mostrar o novo, que é a mangueira e o antigo que é a corda que veio com a mudança da família. O espaço de seu antigo lar e o do seu novo lar misturam-se numa imagem que funde os dois instantaneamente. Apenas ligando o novo com o antigo é possível olhar o espaço atual como algo afetivo e familiar. O personagem mais uma vez permanece ligado ao seu passado sem poder almejar um futuro. Sua percepção espacial é condicionada pelos referenciais habituais, seu olhar permanece com o modelo de seu antigo lar.

Mas logo em seguida em mais um salto da narrativa, aparece pela primeira vez no conto a referência explícita à rua em que ele trafega anônimo. Espaço aberto em que a jornada se faz por uma via livre distanciada da pressão existente na escola e em casa. No vazio em que os outros não estão presentes, longe da mãe e dos colegas da escola, a rua é possibilidade de algo distinto. O pequeno não sente o lar presente na escola ou em casa já que não se reconhece nos outros. Apenas a sua solidão na rua ainda a movimentar-se aponta para uma possibilidade que o leve além da situação presente. A própria jornada da rua é plena de significação. No caminhar na rua vazia existe a abertura que ultrapassa o estranhamento de seu cotidiano de diferente e estrangeiro. A presença da rua como território livre, uma constante na obra de Rawet, é o lugar em que os personagens podem libertar-se de suas obsessões e limitações e transitar um espaço aberto. Possibilidade de escuta e atenção numa jornada marcada pelo estranhamento e pelo não pertencimento.

“Na sala hesitou entre a cozinha e o quarto. A mãe de lenço à cabeça estaria descascando batatas ou moendo carne. Despertara-lhe a atenção ao lançar os livros sobre a cômoda. Que trocasse a roupa e fosse buscar cebolas no armazém. Nada mais. Nem o rosto enfiara para ver-lhe o ar de pranto e a roupa em desalinho. À entrada do quarto surpreendeu o blá-blá do çaçula que, olhos

no teto, tocava uma harpa invisível. Era-lhe estranha a sala, quase estranhos, apesar dos meses, os companheiros. Os olhos no quadro-negro espremiavam-se como se auxiliassem a audição perturbada pela língua. Autômato, copiava nomes e algarismos (a estes compreendia), procurando intuir as frases da professora.” (Rawet, 2004 1. 42, 43).

Todo o estranhamento daquele que se desloca é mostrado aqui. A casa não é um espaço de aconchego e repouso. Sem uma afetividade, cuja falta é sentida na carne pelo menino, a mãe o coloca em mais uma tarefa que é mais uma jornada. A casa não é uma parada e um sossego é apenas marco transitório que o coloca mais uma vez num fluxo. Frente ao seu drama intenso de rejeição e solidão, o olhar materno não é de compreensão ou nem mesmo um olhar, apenas uma voz de comando que ordena uma tarefa.

Frente à indiferença ele nota seu irmão caçula brincando indiferente a seu drama de estrangeiro. Mas ao contrário da mãe, que se encontra entranhada nas tarefas cotidianas da casa e não transpõe a distância com a angústia do garoto, a criança se distancia por estar imersa na mais profunda inocência. O personagem principal ocupa um espaço de interseção entre o cotidiano da mãe e a inocência da criança recém nascida. Incapaz de se engajar nos afazeres cotidianos da mãe e não podendo mais retornar à inocência do irmão, ele é um interstício que flana marcado pela não adesão.

“Era-lhe estranha a sala, quase estranhos, apesar dos meses, os companheiros.” O espaço exterior é de um não reconhecimento. O personagem não reconhece a sala como um local do seu dia a dia pois em sua jornada ainda não pode encarar o novo como um lugar seu. A escola é um espaço em que ele não se reconhece, ele não se sente fazendo parte da comunidade e não vê a sala de aula como sua. A passagem de alguns meses desde sua chegada não diminuiu a distância com os companheiros. Ele é uma peça estranha num mecanismo que funciona perfeitamente. Na máquina escolar ele não se reconhece e vaga solitário. O espaço que o circunda é todo pontuado pela idéia de distância que o caracteriza.

Os olhos tentam superar seu ouvido que não entende a língua estranha. A incapacidade de perceber o que é ensinado aumenta seu distanciamento. Frente a uma linguagem que é incapaz de entender ele precisa intuir o que é dito sem formular completamente a linguagem. Ao apenas copiar o que é passado sem apropriar-se de seu conteúdo, ele se isola e constrói neste isolamento sua percepção do espaço escolar.

A língua cria um distanciamento que só os números aliviam. Apenas copiava o que

era pedido, o ser é partido, cindido, não é mais humano, mas autômato que obedece a comandos. Os números são como sequências automáticas que mesmo o imigrante pode apreender. Ausência de chão em que os próximos são estranhos, pois o que ouve não pode ser interpretado, e a linguagem cria barreiras que não permitem a aproximação. Os outros não acolhem, mas criam abismos e é preciso trabalhar na distância, sobreviver ao abismo.

O silêncio é refúgio e atua como um horizonte de paz para o que não compartilha os costumes, do que não tem o hábito. Ouvir mais do que falar, posição do que precisa aprender, do que quer chegar perto, apesar dos obstáculos e das distâncias. Os abismos que o silêncio cria, e que para poder transpô-los são necessários tempo e abertura, o que ele não encontra em sociedade. O estrangeiro quer ser reconhecido e dialogar, mas este encontro é impedido pela própria incompreensão com que se depara.

“Às vezes perdia-se em fitá-la. Dentes incisivos salientes, os cabelos lembrando chapéus de velhas múmias, os lábios grossos. Outras, rodeava os olhos pelas paredes carregadas de mapas e figurões. A janela lembrava-lhe a rua onde se sentia melhor. Podia falar pouco. Ouvir. Nem provas nem argüições. O apelido. Amolava-o a insistência dos moleques. Esfregou ante o espelho os olhos empapuçados. Ontem rolara na vala com Caetano após discussão. Atrapalhou o jogo. O negrinho cresceu em sua frente no ímpeto de derrubá-lo. Gringuinho burro!” (Rawet, 2004 1. 43).

No olhar da criança assustada e deslocada, a professora aparece descrita como um ser assustador. Com os dentes salientes e os cabelos desfigurados, ela é a figura de quem exige algo que ele ainda não é capaz de dar. Como não pode compreender as lições, fica sempre aquém do que é exigido pela professora, que não o olha com a atenção que sua condição pede. A criança anseia por um olhar de atenção e de empatia para com seu drama, mas tem em troca apenas a indiferença dos adultos e a agressividade das outras crianças. A figura da professora emerge como algo a se temer, pois cobra algo que não será pago já que ele não é capaz de responder e de entender o que está sendo dito.

Surge a contraposição entre dois espaços distintos. Dentro da sala de aula, a constante pressão que parte da professora e dos figurões estampados nas paredes e irreconhecíveis para o garoto. Este espaço fechado, assim como sua casa, é um lugar marcado por tarefas e obrigações que o menino não sente vontade de realizar. Mas surge um espaço diferenciado, a segunda menção à rua vem no sentido de sugerir um lugar de

liberdade e de não cobrança. Espaço de escuta e de aprendizagem em que não precisa falar, mas apenas ouvir as vozes da nova terra. Em contraposição aos espaços fechados e marcados por traços que ele só reconhece como um estranhamento (a vegetação, o jogo ou as figuras históricas), a rua é espaço ainda não delimitado em que surge a oportunidade de uma aprendizagem. O espaço aberto que não possui marcas definitivas e que pode ser cruzado numa perspectiva sem as obrigações do cotidiano.

As frases curtas e incisivas marcam as mudanças abruptas de foco da narrativa entre as visões objetivas do personagem e a expressão sem subjetividade de seus pensamentos. Da contemplação da rua passamos às discussões entre o menino imigrante e seus colegas. No jogo de futebol ele mais atrapalha do que ajuda o que provoca a revolta dos colegas. Surge o apelido que o marca ao olhar da turma de meninos e que dá nome ao conto. O apelido que marca o lugar do que é diferente nomeia o estranhamento causado pelo menino que é etiquetado pelos outros. A palavra “gringinho” surge com o peso de diferenciá-lo de todos os demais. Ao ser vítima da violência sem poder reagir, ao não se adaptar aos costumes e ao ser repellido pelas crianças ele é marcado. Esta marca é como uma impressão que domina o personagem e o impede de agir. O apelido marca a única identificação do estranho para a turma, ele só é reconhecido enquanto aquele que não é igual aos demais. O gringinho é o que não partilha das características da cultura dominante no lugar, é o que vem de fora com costumes diversos e outra linguagem. Neste embate de culturas ele é aquele que está fora dos referenciais habituais tendo então que ficar de fora das relações estabelecidas pela cultura hegemônica.

Neste momento a narrativa transita entre diversas zonas temporais para mostrar as associações que o personagem usa para reconstruir a realidade exterior para si. Pulamos da recordação da sala de aula para o momento em que se encara no espelho com os olhos esbugalhados pelo choro. Logo em seguida a recordação da briga com o colega por não saber como se portar durante o jogo. Ele é chamado de “burro” junto com seu apelido, mostrando a violência da recepção dos garotos locais. Todos estes saltos alternam espaços e momentos de desconforto e de não adaptação. Ele é o nômade que chega com um olhar distinto e com outras referências culturais. Ao não aderir aos esquemas dominantes, ele se configura como um ser em fluxo que não subsiste numa espacialidade objetiva que cria relações com o espaço que o circunda. Ao não esboçar uma submissão passiva a tudo que o rodeia, ele se contrapõe aos poderes instituídos pelas convenções e aparece como o diferente, o estranho, o não adaptado.

O narrador conta a não adaptação do personagem aos esquemas já constituídos, como no jogo, em que ele não está adaptado e atrapalha seus amigos. As brincadeiras triviais e cotidianas acentuam os enganos do menino que quer se integrar. Ele dá voz aos ataques que sofre o personagem durante as peripécias de sua chegada ao Brasil, que se mostram como injúrias e castigos físicos, frutos de sua inaptidão. Mais ainda, ele mostra a reação do personagem e a solidão que se instala em sua existência por conta da indiferença e dos ataques sofridos. A estratégia da narrativa faz sentir o desconforto que a criança, vítima dos ataques, sente em sua interioridade. Vemos de uma perspectiva em que a visão de um personagem local que narra os costumes do estrangeiro é trocada pelo ponto de vista do estrangeiro que está fora e sente seu próprio desconforto.

Passado e presente se misturam no contraponto à infância deixada no país natal, o que é marcado por duas interrupções no texto. O longo parágrafo inicial analisado até aqui sofre uma única quebra durante a narrativa. O texto destaca de todas as demais frases a que mostra o epíteto para o desastre da atuação do menino no jogo: “Gringinho burro”. Única frase singularizada no caminho sem interrupções da narrativa. Momento em que ele é identificado e marcado pelo grupo. Apelido que o identifica negativamente em oposição a todos os demais.

Em seguida o início de um longo parágrafo que vai até o final do conto:

“Ajeitou sobre a cama o uniforme. A lição não a faria. Voltar à mesma escola, sabia impossível também. Por vontade, a nenhuma. Antigamente, antes do navio, tinha seu grupo. Verão, encontrava-se na praça e atravessando o campo encontravam o riacho, onde nus podiam mergulhar sem medo. À chatura das lições do velho barbudo (de mão farta e pesada nos tapas e beliscões) havia o bosque como recompensa. Castanheiros de frutos espinhentos e larga sombra, colinas onde o corpo podia rolar até a beira do caminho. Framboesas que se colhiam à farta. Cenoura roubada da plantação vizinha. A voz da mãe repetia o pedido de cebolas. Coçar de cabeça sem vontade. No inverno havia o trenó que carregava para montante, o rio gelado onde a botina gelada deslizava qual patim. Em casa a sopa quente de beterrabas, ou o fumar de repolhos. Sentava-se no colo do avô recém-chegado das orações e contava o que aprendera. Onde o avô? Gostava do roçar da barba na nuca que lhe fazia cócegas, e dos contos que lhe contava ao dormir. Sempre milagres de homens santos. Sonhava satisfeito com a eternidade.” (Rawet,2004 1. 43).

Vemos o tempo alternar-se do presente, em que ajeita a roupa e pensa na impossibilidade de voltar a escola, presente marcado pela ausência de perspectiva causada pela distância e isolamento; para o passado, que é prenhe de associações mais

agradáveis. Um espaço em que as brincadeiras do verão com seu grupo marcam a presença e a identificação com o local. A infância em que ele interagiu com os colegas da sua idade e em que reconhecia a natureza e a cultura aparece como um idílio em contraposição a sua realidade presente. Um passado de pertença e de reconhecimento que não se repete na atualidade.

Apesar da escola também severa e do professor também monstruoso, que marca seu corpo com a lembrança das agressões sofridas como castigo, as lembranças aqui são agradáveis. Na saída as brincadeiras compensam as agruras sofridas na mão do velho professor. A identificação com a natureza e com a vegetação se contrapõe ao estranhamento vivenciado no Brasil. O castanheiro e a árvore que dá framboesas mostram um tempo em que ele era um ser em harmonia com o que o cercava, um espaço de reconhecimento e de identificação. Seu corpo sentia-se à vontade no espaço em que rolava pelas colinas livre e em contato com seus iguais que dividiam as alegrias e tristezas.

A figura do avô é evocada neste ambiente de conforto e identificação. O garoto recorda a proximidade e o aconchego, de que tanto ressentia a ausência no presente, sendo incorporadas nos momentos de proximidade de antes. O colo, as lições aprendidas, as histórias evocadas pelo amigo próximo, momentos que propiciavam um sono tranquilo embalado pela familiaridade do lar e da terra natal. A casa com seus cheiros familiares e os vegetais tradicionais e costumeiros o embalam neste passado que é cada vez mais distante. Seu sonho confortável em que a eternidade dos santos das histórias do avô se mistura com sua realização no espaço reconhecível.

À pergunta pela presença do avô apenas responde a interrogação sem resposta. Algo aconteceu neste caminho que acarretou a perda do parente que mais identificação causava no garoto. A resposta que não aparece no texto apontaria para a Segunda Guerra Mundial que vitimou muitos judeus na Europa e da qual muitos familiares saíram sem saber o paradeiro de seus parentes. Se assim for, a vida interrompida do avô é cisão que o leva de volta para seu presente imediato. Existência interrompida em que a eternidade anterior é contraposta às atribulações de um presente exasperante e cheio de deslocamentos inusitados e sem referências.

A frase da mãe pedindo as cebolas o trás de volta ao presente de obrigações. O acolhimento e a pertença a um grupo se contrapõem aos abismos do presente angustiante, os momentos de evasão para um passado que não pode mais se repetir no presente são breves recordações que rapidamente perdem espaço para as urgências do

momento atual. As recordações do passado se presentificam acentuando a solidão do presente, e ele recorda a neve e as brincadeiras no espaço branco de gelo. O trenó e a patinação que dominava no passado fazem a diferença com sua inabilidade em relação aos jogos que encontra no Brasil. O espaço do passado é associado a esta plenitude de quem se achava adaptado ao meio. O espaço do presente marca a fratura que sua jornada propiciou ao transplantá-lo para uma terra estranha de não adaptação e distanciamento.

A sua vida apaga a presença dos marcos do passado e o leva a uma terra sem marcos que possibilitem o estabelecimento de pertença. A temporalidade é embaralhada com o passado atuando sobre o presente e criando um conflito que não permite um futuro alternativo. Ele é um nômade que não cria marcos sólidos em sua jornada e que ainda está preso a seu passado. Ele se constitui em alternâncias entre as duas temporalidades o que barra suas ações no presente. Sem conseguir formular seu pertencimento ao espaço exterior ele forja saltos que associam o espaço anterior com a realização perdida de uma infância que está em seu fim.

“As idéias jorram realmente de uma fonte, num processo totalmente desconhecido. É o pré-pensamento de todo o corpo concentrado num cadinho e que sob a ação de uma luz sutil, interior, se transforma em idéia, pouco importa a língua. Deve ser esta a real transmutação de valores dos alquimistas, e nela reside, talvez, a gênese do homem, que é criação permanente, enquanto é apenas. Neste sentido o *futuro* seria apenas um nome, o nome da abertura, característica de um *presente*.” (Rawet, 2008 3. 122)

Mais um trecho de um ensaio de Rawet, desta feita o intitulado “EU-TU-ELE”, que ilumina e é iluminado com o que o conto mostra. Vemos que a atenção do texto do ensaio foca sobre o processo de gestação da idéia em um indivíduo. Este mecanismo, desconhecido, é descrito como um jorro de uma fonte que propulsiona para o surgimento do novo. Esta receita de alquimistas que seria o brotar da idéia apresenta a possibilidade de um encontro entre o espaço e a consciência, momento em que existiria uma correspondência entre ambos. No conto, o personagem tem seu futuro barrado por seu passado e por seu presente. Ele não se reconhece por não poder manipular estas dimensões e ficar contrapondo o espaço do presente com a liberdade do espaço do passado. Não consegue expressar sua interioridade ficando em um mundo em que a cisão com todos os que o cercam é marca.

O jorro da idéia citado por Rawet é substrato e emissão de nossa compreensão de

mundo, e irrompe sempre partindo de uma dimensão corpórea. É possibilidade de um futuro que seja mais do que o passado e o presente. Rompimento do ciclo de passado que determina o presente que analisamos até aqui. Para Rawet a idéia de futuro é uma projeção do presente e surge deste, mas é algo para além deste presente, possibilidade do novo.

Existe então uma coexistência entre as duas temporalidades enquanto presentificação do futuro, um futuro que é possibilidade e caminho para adiante do presente, mas sempre a partir deste. Em Samuel Rawet o tempo está congelado e concentrado enquanto seus personagens não conseguem se livrar do passado. Pois para eles o passado determina o presente e impede um futuro; todas estas dimensões confluem num momento em que a idéia jorra e quebra este ciclo abrindo novas vias e caminhos.

A narrativa foca num momento que percute antes e depois e se situa como um acontecimento da existência. Os detalhes do momento são então explorados pelo narrador em todas as direções, a sucessão de elementos objetivos e introspectivos retrata a complexidade do momento que se desdobra. O tempo é dissecado e explorado em seus aspectos para revelar a complexidade de um estar no mundo que não é confortável, que é busca e procura de espaços. Mas sempre existe a possibilidade de que um momento decisivo surja e que daí em diante eles possam sobrepujar este estado e abrir novos em seus caminhos.

Os personagens de Rawet perseguem vidas autênticas, e preferem a errância a capitulações em superficialidades. Não existe a possibilidade de eles seguirem o ritmo da maioria e levarem uma existência igual a dos outros, portanto suas vivências são guiadas partindo de acontecimentos fundadores. E apenas estes podem impulsioná-los a irem adiante. Enquanto subjugados ao cotidiano estes seres em fluxo ficam remoendo um passado do qual não mais podem ser senhores e assim não conseguem visualizar um futuro qualquer.

“Assim como os acontecimentos se efetuam em nós, e esperam-nos e nos aspiram, eles nos fazem sinal: “Minha ferida existia antes de mim, nasci para encarná-la.”. Chegar a esta vontade que nos faz o acontecimento, tornar-se a quase-causa do que se produz em nós, o Operador, produzir as superfícies e as dobras em que o acontecimento se reflete, se reencontra incorporal e se reflete em nós o esplendor neutro que ele possui em si como impessoal e pré-individual, para além do geral e do particular, do coletivo e do privado – cidadão do mundo.” (Deleuze, 2003. 151).

Em sua *Lógica do sentido*, Gilles Deleuze caracteriza o acontecimento como algo que já nos sinaliza desde antes. Nós somos apenas os operadores destes acontecimentos e não os sujeitos que controlariam esta irrupção. O acontecimento seria uma marca que já carregamos, não no sentido de um destino já escrito e determinado, mas sim na acepção de vir a ser o que nossa jornada aponta e anuncia. O acontecimento nos faz e surge não como uma vontade ou uma meta, mas sim como horizonte de possibilidade que chega. Independente e além das dicotomias tradicionais o acontecimento, cidadão do mundo, transforma e concatena o que antes era esparso e destituído de possibilidade.

Ao mesmo tempo este perseguir o aberto que o acontecimento sinaliza em nós e que nos acena, caracteriza o nomadismo que se efetua em saltos por um território novo. Ao perseguir uma possível relação com o espaço ainda inalcançável, os personagens se enredam em teias sem fim. Suas perspectivas radicais escolhem a rua como espaço a construir. Estão despertos para vidas não conclusivas, e atentos aos sinais de acontecimentos que vibram e se anunciam.

“Em todo acontecimento existe realmente o momento presente da efetuação, aquele em que o acontecimento se encarna num estado de coisas, num indivíduo, uma pessoa, aquele que designamos dizendo: eis aí, o momento chegou; e o futuro e o passado do acontecimento não se julgam senão em função deste presente definitivo, do ponto de vista daquele que o encarna.” (Deleuze, 2003. 154).

Já que ao mesmo tempo em que é algo para além do indivíduo, o acontecimento encarna em uma pessoa definindo sua existência e transformando sua percepção de tempo e espaço. O acontecimento emerge numa propulsão que vai de sua antevisão até sua efetivação, uma escala que fermenta até o momento da explosão do que já se sente. O acontecimento efetua-se em propulsões que já vinham do passado, agem no presente e ecoam em futuros abertos.

Misturam-se as percepções do hoje, do ontem e do amanhã na narrativa. Somos levados a contemplar três dimensões distintas do tempo oscilando abruptamente e relacionando-se mutuamente. No conto a consciência do garoto começa a oscilar entre o que causa seu choro no passado imediato, as ordens da mãe no presente, e o passado afastado de sua terra natal:

“A voz do avô era rouca, mas boa de ouvir. Mais quando cantava. Os olhos no teto de tábuas, ou acompanhando a chaminé do fogão. A melodia atravessava-lhe o sono. Hoje entrara tarde na

sala. Não gostava de chamar a atenção sobre si, mas teve que ir à mesa explicar o atraso. Cinquenta pares de olhos fixos em seus pés que tremiam. O pedido de cebolas veio mais forte. Gargalhada maciça em contraponto aos titubeios da boca, olhos e mãos. A custo conteve as lágrimas quando tomou o lugar.” (Rawet, 2004 1. 43).

Misturam-se percepções, do passado recente, passado longínquo e presente imediato na narrativa. É como se a própria confusão na cabeça da criança se materializasse no texto. O passado distante está presente na recordação da melodia cantada pelo avô, que evoca a terra natal e todos os sinais de um pertencimento a um espaço acolhedor. O passado recente comparece no momento em que tem que encarar a sala de aula lotada, e em que seu embaraço provoca uma gargalhada maciça na classe toda. O presente imediato surge na ordem da mãe para comprar cebolas. Todas estas dimensões temporais se confundem na mente do garoto e se apresentam entremeadas na narrativa. O uso reiterado da terceira pessoa e da objetividade, como em “atravessava-lhe”, mostra bem este entremear entre narrador e personagem. É quase como se aí se misturassem a primeira pessoa e a segunda pessoa produzindo este discurso em que interioridade e objetividade se alternam.

O medo do momento em que precisa falar e se expor na classe mostra o terror que os colegas provocam na criança. Enquanto o silêncio de ouvinte quando está na rua tem um efeito acolhedor, a hora em que precisa se expressar no novo idioma é vista com pânico. A figura desajeitada do gringuinho causa risos na multidão de colegas, ele é o alvo do olhar crítico sem censura das crianças. O diferente é visto como cômico.

“Chorava assim quando no primeiro sábado saiu de boné com o pai em direção à sinagoga. Caetano, Raul, Zé Paulo, Betinho, fizeram coro ao fim da rua repetindo em estribilho o *gringuinho*. Suspenso o chocalho deparou com os olhos do irmão nos seus. Blá-blá. Sorriso mole. Sentara-se. Abrira o livro na página indicada, tentando, como cego, para entrar no compasso da leitura. Nem às figuras se acostumara, nem às histórias estranhas para ele, que lia aos saltos. *Fala gringuinho*. Viera de trás a voz, grossa, de alguém mais velho. *Fala gringuinho*. Insistia. Ao girar o pescoço na descoberta da fonte fora surpreendido pela ordem de leitura. Olhou os dentes aguçados insinuando-se no lábio inferior como para escapar. Explicar-lhe? Como? Mudo curvou a cabeça como gato envergonhado por diabrura. Era-lhe fácil a lágrima.” (Rawet, 2004 1. 43, 44).

Pela primeira vez a sua origem é descrita de uma forma mais clara na narrativa. A ida a sinagoga com o pai marca sua origem como judeu que chega ao Brasil, como

muitos, fugindo das perseguições sofridas na Europa. A idéia do judeu errante é muito importante na carreira literária de Samuel Rawet, a não adaptação dos personagens em sua condição de nômades, liga-se ao judeu, que percorre o mundo na diáspora. Mesmo tendo uma relação conflituosa, que chega a um rompimento formal com a comunidade judaica, a presença de elementos de sua cultura de origem em sua obra literária é inegável. A simples menção à Sinagoga ou a alimentação em sua terra natal mostra a desenvoltura da criança neste espaço original que é de pertença. O extravio de sua relação original com o espaço e sua cultura é um dos temas da narrativa.

Logo em seguida, a alcunha que os colegas forjaram começa a repetir-se na narrativa. A repetição é um elemento fundamental na obra de Rawet como ficou evidente na análise do primeiro conto. Aqui a insistência no apelido “gringuinho” que aparece grifado em itálico na passagem na versão original mostra que a alcunha repetida insistentemente na narrativa marca sua conotação para os demais. O ecoar do apelido abala sua perspectiva a cada vez que é repetida. Voz que soa em qualquer lugar que vá, marca característica da criança que a afasta dos demais. O estigma que o identifica perante toda a sociedade ressoa no som marcando um único tom em que todos o vêem como algo estranho e exótico. Mais adiante, ao ser levado a casa do seu colega, ele mais uma vez é a atração, como um animal exótico que vem de longe e será exibido como atração aos olhos curiosos. Neste espaço, as pessoas que o cercam não estão habituadas a receber visitas de estrangeiros, ainda mais para morar no local. Ele é alvo de toda uma curiosidade que o fere e que o expõe como habitante inusitado de um espaço que não é o seu.

Frente a sua dificuldade de entender até mesmo as figuras dos livros que têm que estudar, se exaspera por sua incapacidade de transpor a barreira cultural. Ele não se adapta à linguagem e se ressentido de seu irmão que ainda está numa linguagem que não cria barreiras com seu novo lar. O “Blá-blá” do irmão é expressão de sua inocência e de sua despreocupação com a mudança da família. Oposição entre um estado de inocência perdida que ele já desfrutara no colo do avô, e sua situação atual, em que os diferentes encargos e dificuldades atolam sua vida. A sua não adaptação é tanta que ele é incapaz de reagir às armadilhas preparadas pelos colegas que terminam com a bronca da professora endereçada a ele. Ao não conseguir formular sua defesa ele é destituído de linguagem, o que não consegue expressar seu ponto de vista. Animalizado como o gato que só se encolhe ao ser pego no flagrante, ele apequena-se e some por não ser ainda dentro da linguagem utilizada.

“*Fala gringuiho*. Sentiu-se crescer e tombar para trás a cadeira. Em meio à gritaria a garra da velha suspendeu-o amarrotando a camisa. Cercado, alguns de pé sobre as mesas, recolheu-se a mudez expressiva. Da vingança intentada restara a frustração que se não explica por sabê-la impossível. Blá-blá! A poça de urina principiava a irritá-lo e após os esperneios do irmão arrematou em choro arrastado. Agitou o chocalho novamente, com indiferença, olho na rua.” (Rawet, 2004 l. 44).

Momentos se entrecruzam. O choro do irmão que urina. A lembrança da própria mudez. Esta mudez é expressiva, e denota a incapacidade de interagir e o afastamento. O recolhimento em si mesmo sem a possibilidade de reagir ao mundo circundante que é maior que o indivíduo isolado da modernidade, sem localização e sem pertença. A busca infinita por uma realização que não se materializa no momento de desespero. Frente às garras da professora a mudez é a única reação possível no seu universo de quem não pode falar. O silêncio é expressivo e diz toda a sua solidão e perplexidade diante do mundo hostil.

A rua é abertura de algo maior que o cerceamento. A rua é o espaço que pode transcender à cotidiana vida de espaços não transpostos. Possibilidade de liberdade frente aos sucessivos constrangimentos do mundo cotidiano. A presença do olho que foca e mira à distância se repete na narrativa como em “A trajetória”. Só que aqui o olho do personagem mira e foca a rua como possibilidade para além de seu drama. O impasse do primeiro personagem, que acaba extinguindo a si próprio na impossibilidade de uma temporalidade nova, aqui é substituído pela criança que ainda pode ir além de seus dramas de inadaptado.

“Ele tentou surpreender-lhe o olhar, conquistar a inocência a que tinha direito. Depois gostaria de cair-lhe ao colo, beijá-la e contar tudo, na certeza de que lhe seria dada a razão. Mas nada disso. Recolhendo os niqueis procurou a porta. Traria as cebolas. E não contaria que ao ser repreendido na escola, na impotência de dar razões, quando a velha principiou a amassar-lhe a palma da mão com a régua negra e elástica, não se conteve e esmurrou-lhe o peito rasgando o vestido. Quando atravessou o portão acelerou a marcha impelido pelo desejo de ser homem já. Julgava que correndo apressaria o tempo. Seus pés saltitavam no cimento molhado, como outrora deslizavam, com as botinas ferradas, pelo rio gelado no inverno” (Rawet, 2004 l. 45).

O final do conto é belo e poético como tantos finais na obra de Samuel Rawet. O recolhimento em si mesmo da criança se acentua até um limite máximo. Frente à

impossibilidade de um retorno à inocência que ele tenta reconquistar no colo da mãe, resta encarar a vida cotidiana e seus desafios. A redenção de um retorno à infância é visto como impossível, já que ele pela primeira vez se reconhece como um adulto que já não é mais o infante do passado. Ele não é mais uma criança e pela primeira vez encara de frente o crescimento. Uma vez que olha o mundo como um adulto, qualquer retorno à realidade anterior só pode perdurar por instantes e a realidade exterior demanda ações e respostas. Ele aceita a ordem da mãe e decide silenciar sobre o fato de ter agredido sua professora. A falta de acolhida da mãe aponta o fim da infância e sua aceitação pelo personagem que ainda ansiava anteriormente por uma atenção que seria a mesma de sua fase infantil. Violência e recolhimento se alternam nas reações ainda de criança e já de adolescente. O aprendizado da criança feito em combate com o mundo que a cerca e consigo mesma rompe o estado anterior numa metamorfose para o novo.

A rua se abre para o gringuinho e ele a atravessa como a uma fronteira, passo decisivo que marca amadurecimento e compreensão do outro que ele já é. Transição que ele percorre não como culpado de seu sofrimento, mas já o tratando de acordo com sua idade nova. Entre a restrição que o prendia à infância e a liberdade entrevista, entre criança e adulto, o gringuinho flutua. O desejo de ser homem o move adiante não imobilizando suas ações, mas com a possibilidade de abertura para novos fluxos em que o personagem ultrapassa os dilemas da narrativa para algo desconhecido. Sua vida se desenrola em um espaço aberto que pode ser cruzado. Seus pés deslizam associando uma desenvoltura que ele tinha em seu passado e que pode ser recuperada em um futuro que se abre.

Passado e presente se entrecruzam para gerar possíveis futuros. Um acontecimento gera em sua vida este caminho para o novo. Todo o passado ao qual ele se achava preso é superado no espaço aberto da rua que ultrapassa seus dilemas e o faz largar a infância e abraçar sua jornada rumo à fase adulta. Um momento em que a decisão de remoer o passado perdido é superada pela possibilidade de futuro. A infância realizada e o mundo adulto que se abre surgem como horizonte compartilhado de pertença. O desejo prorrompe o menino para o mundo.

Ele larga o espaço do passado em que se achava preso por lembranças afetivas. Tudo o que o mantinha preso a este passado era a idéia de revivê-lo continuamente como um paraíso perdido que pudesse ser recuperado. Ao repetir insistentemente o passado, ele o associava a um espaço exterior de conforto e de entendimento e comunhão das regras. O espaço do presente é um espaço de desafio que abre a possibilidade do acontecimento

de ultrapassar a sua infância. Um espaço de estranhamento e de não pertencimento impulsiona sua mudança para a idade adulta e para a rua em que seu destino ainda pode ser reescrito. Ao assumir o risco de continuar sua via ele ultrapassa a categorização imposta como forma de controlar o diferente e assume o risco de ir além do que o prende e delimita.

O que se narra em Samuel Rawet são fraturas, distanciamentos, perdas e sofrimentos. Buscas através da cotidianidade de uma sociedade egoísta e interessada apenas em trivialidades, que os personagens travam em busca de algo que seja mais profundo. Entre desencontros e decepções surgem espaços de plenitude transitória como este do final do conto em que é possível ir além. Isso não significa abandonar a cisão que o separa, mas sim encarar o mundo de frente nesta cisão. Não existe uma certeza de felicidade, mas um espaço aberto que pode transportar para novas experiências. O final do conto mostra este momento entre infância e a idade adulta; entre presente e passado uma experiência além do trivial de distanciamento acontece, o futuro aberto surge. A fusão entre neve e a leveza do presente cria no menino a sensação de flunar pela rua num mundo de possibilidades.

Isso aponta para personagens que se encontram no limiar, em situações extremas de tensão, num estado de fronteira. Não existe uma integração para o gringinho, mas um espaço de enfrentamento em que seu estigma de estranho e diferente permanece. Ansiando por acontecimentos que os mantenham fora de uma vida sedentária, que os jogaria na mesma situação dos que os afastam e rejeitam, os personagens são nômades que não param num mundo de referenciais sólidos e palpáveis. Como o menino do conto analisado, são frequentemente personagens que foram vítimas de atos violentos e que sobrevivem a estes acontecimentos, numa espécie de limbo, não conseguindo transpor esta fratura entre o presente e passado e futuro, tendo que conviver com uma dor profunda a não ser que um acontecimento os tire desta paralisia. A mudança sofrida pelo personagem e a fratura daí advinda caracteriza estes seres em que ainda podem ir além do dado rumo ao novo e desconhecido, impulsionados para a rua e para a transformação de suas perspectivas.

2.2-CAMINHADAS NA RUA DURANTE A NOITE

Percebemos que os personagens de Samuel Rawet estão em constante movimento por espaços estranhos, não reconhecíveis, com marcos fluídos e enganadores. O espaço não é algo acolhedor e agradável, mas um lugar de desconforto e de buscas. Para muitos dos personagens não existe uma irmandade com o espaço que é habitual para os demais, eles trafegam sem poder expressar senão um estranhamento a tudo que é exterior. Apenas a rua aparece como um espaço no qual é possível trafegar e apreender o exterior aos poucos.

Caracterizados pela solidão que os isola de um contato com os outros, estes personagens estabelecem uma relação com o espaço que transita entre o presente, passado e futuro. Eles estabelecem marcos que ligam as temporalidades em saltos que marcam um constante deslocamento no espaço e no tempo.

Deleuze e Guattari nos lembram que: “Há ciências ambulantes, itinerantes, que consistem em seguir um fluxo num campo de vetores no qual singularidades se distribuem como tantos outros “acidentes” (problemas).” (Deleuze e Guattari, 2002 3. 40). Segundo este postulado, existe um pensamento capaz de mapear os deslocamentos e que é capaz de rastrear os movimentos no espaço. Desta maneira podemos pensar o nômade, pois do contrário ele seria sempre outro em relação aos que ocupam o espaço de uma forma permanente. Se atentarmos para os movimentos e mostrarmos suas aparições como saltos e deslocamentos no espaço, temos um caminho para mapear suas vias.

Pode-se observar que surge uma nova perspectiva para o saber, são as singularidades que emergem mais do que o comum e cotidiano. Nesta visão o saber não é algo estático, mas um conhecimento que segue os deslocamentos das singularidades. Ao invés de definições que preenchem todo seu objeto, estamos diante de descrições de trajetórias que vagam. Não é possível mapear um nômade de acordo com um plano pré-estabelecido, ele foge da constância tradicional. A ciência nômade precisa de mobilidade, ela cresce e movimenta para pensar os deslocamentos, as intensidades que emergem de escolhas.

Na paisagem noturna, os personagens de Samuel Rawet desenvolvem perspectivas cambiantes sem uma rota pré-determinada. Suas errâncias são deslocamentos em um espaço aberto que propicia momentos de intensidade que constituem acontecimentos. Perseguir estas singularidades em seus movimentos noturnos com base no texto do

longo conto, quase uma novela, “Crônica de um vagabundo” é a proposta deste tópico. Eis o início do conto:

“Era uma vez um vagabundo, pronunciou quando ergueu a maleta e caminhou em direção à rua. Gostaria um dia de ouvir uma história que assim começasse. Sobre o asfalto ainda a umidade da lavagem noturna, e na atmosfera um azul tênue filtrava-se pelas nuvens cinzentas, como se o negrume da madrugada se transformasse em sombras azuis ao chegar o dia. À esquerda da rodoviária o píer só tinha guindastes em movimento, nenhum navio ainda. Mais ao longe pequenos barcos ainda iluminados contornavam a ponta de terra em direção à barra, ou ao outro lado da baía. Caminhou com firmeza mas sem saber para onde ia. A necessidade de movimento projetava-o como se estivesse bem determinado em seus propósitos.” (Rawet, 2004 3. 211).

Notamos uma conotação metalingüística em que o personagem anônimo anuncia sua própria história. Ele trafega na fronteira da narrativa ao aproximar-se do próprio narrador. Os papéis confundem-se, já que, como de hábito, a narrativa é feita em um tom distanciado em que a primeira pessoa não é quase nunca usada. Ao intitular-se “vagabundo” o personagem assume uma identidade fluida em que se reconhece como aquele que não tem um lar e que vive sem trabalho formal. Ele é aquele que está fora da sociedade e vive de suas sobras e restos. O vagabundo é o que leva uma vida errante sem morada fixa e que se caracteriza por movimentos no espaço urbano com deslocamentos dentro da cidade.

Somos apresentados ao espaço da rua em que o personagem caminha em seu primeiro contato com a cidade desconhecida. O olhar, que é uma marca da percepção dos personagens de Rawet sempre enfatizada na narrativa, marca a apreciação do espaço circundante. A narrativa apresenta este olhar mediado de forma neutra, como caracterizamos antes, pelo narrador. O dia que inicia ainda marcado pela umidade noturna no asfalto é marcado pela claridade que surge da escuridão. É o início de uma nova jornada que deixa para trás o lado negro e empreende uma nova via. A percepção do personagem marca a rodoviária, o espaço do porto que está perto e os barcos que navegam na baía. Mas ele logo abandona este espaço para colocar-se em deslocamento pela cidade.

Sua caminhada é firme, mas sem um caminho pré-definido, isso o caracteriza como nômade. O caminhar que é necessidade de movimento em que as aparições e os saltos são deslocamentos que atendem às necessidades da existência do personagem. O espaço pode ser identificado como o centro do Rio de Janeiro mesmo sem ser nomeado. A

rodoviária perto do porto e a presença da baía são marcos que orientam o personagem e estabelecem a pertença do espaço a uma cidade específica.

O personagem amanhece na cidade estranha advindo de suas perambulações; a distância do desconhecido é suavizada pelos blocos de sensações puras que ele recebe na rua. A rua é o espaço deste vagabundo, o lugar de absorver o conhecimento do mundo exterior. Ele precisa ir, necessidade de movimento, conhecimento advindo da mudança. As cores da manhã pungente se manifestam para o visitante não esperado enquanto a cidade dorme. A poesia da linguagem reflete o conhecimento ambulante que se manifesta no espetáculo do momento em trânsito. É no próprio caminhar que ele conhece e estabelece sua compreensão. Esta é apresentada na narrativa tanto de forma a descrever objetivamente o espaço exterior quanto na perspectiva da elaboração interna pelo personagem deste exterior. O espaço em movimento sugere que existem aberturas de momentos que falam mais do que o seu transcorrer cronológico. Momentos de êxtases e consequências em espaços abertos que apontam para um devir que é parte destes personagens.

“Um devir não é uma correspondência de relações. Mas tampouco ele é uma semelhança, uma imitação e, em última instância uma identificação. Toda a crítica Estruturalista da série parece inevitável. Devir não é progredir nem regredir segundo uma série.” (Deleuze e Guattari, 2002 2. 18).

O devir é uma sequência de acontecimentos sem que estes estejam dispostos em uma série ou sequência. O devir não é uma acumulação ou um progresso, mas sim a irrupção de fatos numa temporalidade sem conexões lógicas ou de imitação. Os seres rawetianos estão em constante devir, pois os personagens sofrem transformações que são mudanças de estado, indecisões que são devires para algo diferente. O devir então recusa a ser um movimento que seria uma imitação dos padrões socialmente aceitos, pois ele se desloca em direção a algo novo, algo que antes não se definia ou não existia. Assim contrapõe os personagens de Rawet aos demais habitantes da cidade, pois estes são seres e indivíduos com uma rotina estabelecida em que o espaço repete-se. Os que estão em devir não progridem em séries, mas em saltos, metamorfoses através de acontecimentos que eles não dominam. Este devir não surge a partir de uma semelhança com algo estabelecido ou planejado, mas é um passo além, uma inovação. Por isso estes seres

fraturados não se reconhecem na cotidianidade, suas fraturas são profundas e os colocam em jornadas de fluxos cambiantes e sem rumo planejado.

“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. Seu ódio deve ter adquirido a consistência das coisas permanentes. Não necessitava mais de objetos pessoais ou circunstâncias que precipitassem sua aparição. Incorporara-se-lhe, fazia parte de seus gestos e sorrisos, e não podia deixar de reconhecer que era um estimulante forte para a ação” (Rawet, 2004 3. 211, 212).

Podemos observar o ódio que caracteriza o vagabundo manifestando-se sem exasperações. Sua posição é de oposição a toda a sociedade circundante, mas este ódio já faz parte de sua cotidianidade de forma a não necessitar de um estímulo interior. O que caracteriza o vagabundo é seu ódio onipresente que o acompanha em suas jornadas. Além disso, podemos ver que é o ódio o que o coloca em movimento, eis o combustível que alimenta sua ação.

Ele é impulsionado por um confronto com a sociedade que o faz agir. Ele põe-se em movimento movido por este confronto. A necessidade física de descanso o leva a procurar um pouso para seu corpo exaurido. Mas esta jornada não faz parte de um plano já estabelecido, ela surge da necessidade corpórea imediata. Um movimento no espaço que é regido pelas percepções e necessidades do corpo sem um plano intelectual.

Ele dirige-se a um bar e toma um café, faz a conta e constata sua falta de dinheiro, momento em que nota que ali existe uma hospedagem. Assim que chega à pensão, negocia a estadia com um relógio e estira-se na cama. Os pensamentos de sua consciência invadem a narrativa e somos levados pelo narrador a apreciar as elucubrações de sua interioridade.

“Ele ousara ir mais longe, no dia em que compreendeu que o que havia de mais profundo naquilo que tentavam lhe explicar era chão e inconsistente, era uma profanação de densidade, e no plano do autêntico, uma água de cheiro para banhos de inocentes. O que lhe era ministrado como o supra-sumo dos remédios humanos lhe surgiu de repente como a sua capa de fragilidade e inconsistência. E de repente percebeu que havia uma inversão. O que era tido como aparente, secundário, era o mais importante... Pagou caro, porque o que era conhecimento era morte também, e porque para se conhecer precisou de um outro, e precisou de confissão e a confissão e

o outro deixaram-no pior ainda. Porque ao outro haviam ensinado tudo, menos uma coisa, um pequeno detalhe, o fundamental.” (Rawet, 2004 3. 213).

Seu passado é lembrado na intimidade provisória do quarto de hotel. O narrador apresenta de forma impessoal os pensamentos do vagabundo que narra sua conversão ao estado de nômade. A sua opção de um caminho longe do tradicional é vista como uma metamorfose, em que a compreensão da mesquinharia e da hipocrisia reinante o afasta do cotidiano e da normalidade prevista para si. Ele recusa a superficialidade comum optando por um mergulho no lado desvalorizado, no lado obscuro. Sofre a partir do acontecimento da recusa, e vive partindo desta ruptura que o coloca como vagabundo e diferente.

Ele morre para emergir em uma pessoa diferente que não reconhece mais a si mesmo na calma e na mesmice anterior. Seu devir o coloca como um outro para si mesmo ao não conseguir mais reconhecer-se como uma continuidade, sujeito senhor de todos seus atos. Ele tem que alterar todas as perspectivas e para isso tem que não reconhecer mais seu passado e seus valores para ressurgir. Ao se metamorfosear ele é um mutante que assume novas perspectivas e estabelece a rua como palco.

Os personagens de Samuel Rawet recusam uma existência comum não por rebeldia ou aversão, mas por sentirem a impossibilidade de uma existência baseada na superficialidade. No conto ele encara a vida de vagabundo em que cada jornada segue os rumos do acaso e das necessidades mais básicas sem o luxo ou a comodidade de antes. Ele troca de opção valorizando o que era acessório anteriormente, e que agora é tido como o mais importante, uma honestidade que o afasta da hipocrisia reinante.

Além disso, sua jornada é também uma procura. Busca por algo que ainda não foi fornecido pela metamorfose, existência ainda inconclusa em que ainda não foi pronunciada a última palavra. Ser em fluxo que emerge de um acontecimento que põe em xeque todo seu passado e que ainda não é uma plenitude. Ação e movimento que caracterizam a busca, procura pelo que a vida tem de mais significativo. O fundamental que lhe escapa o impele como nômade. Existe também uma confissão que ele efetua frente ao outro em devir que aponta sua mudança. Neste ritual ele sente o desconforto de confessar e assumir-se perante alguém que vai julgar e avaliar seu íntimo.

A confissão é, segundo Foucault, a forma da modernidade lidar com seus problemas, pois as transformações e o desenvolvimento do interrogatório, a Inquisição e outros fatos deram “à confissão um papel central na ordem dos poderes civis e religiosos”

(Foucault, 2005. 58). O indivíduo moderno se expia através da confissão, ela é a forma de dizer quem se é realmente. O indivíduo que perde seu lugar determinado de antemão pela tradição e tem que se encontrar no mundo para se afirmar como sujeito tem que confessar para alguma espécie de poder quem ele é. Este é o momento em que o público e o privado se misturam, pois na modernidade o que era o mais íntimo vai ser exposto pela confissão. Ao mesmo tempo em que a interioridade do sujeito precisa legitimar-se para si, ela tem que estabelecer diante do social sua autonomia.

“Passou-se da “confissão”, garantia de status, de identidade e de valor atribuído a alguém por outrem, passou-se à “confissão” como reconhecimento, por alguém de suas próprias ações e pensamentos.” (Foucault, 2005. 58). Antes era o local da sociedade que o indivíduo ocupava que o definia, seu nascimento normalmente, e aí estamos no mundo tradicional em que o indivíduo não se descolava do todo social. Neste mundo o indivíduo é visto de fora, pela perspectiva de sua inserção no todo. Daí por exemplo a ausência de qualquer reflexão crítica sobre direitos humanos ou sobre a questão da escravidão entre os antigos, que hoje podem e devem nos horrorizar. Na verdade na Antiguidade estes tópicos não se apresentavam como problemas. Era “natural” ser escravo assim como era “natural” ser o rei.

A modernidade pensa a confissão pelo grau de autenticidade que se tem sobre si mesmo. O indivíduo moderno é aquele que tem que produzir sua própria verdade independente da sociedade, de uma maneira autônoma. O movimento é contrário, é de dentro de cada um que tem que sair a justificativa de seu lugar no mundo, este deixa de ser determinado por fora e é visto como uma conquista do eu moderno. Esta autenticidade não é mais garantida pelo seu lugar social inalterável, mas deve ser sancionada por outrem num mundo em que a condição financeira determina sua legitimação social. A autonomia do sujeito moderno encontra na confissão de si mesmo uma forma de legitimação de seus próprios atos que parte do interior do sujeito.

“A confissão passou a ser, no Ocidente, uma das técnicas mais altamente valorizadas para produzir a verdade... confessam-se os crimes, os pecados, os pensamentos e os desejos, confessam-se passado e sonhos, confessa-se a infância.” (Foucault, 2005. 59). Com o advento da técnica da confissão a verdade da modernidade é ao mesmo tempo um confessar-se a outrem, que pode ser uma instância concreta, sua própria consciência, ou um outro virtual, mas que em todos os casos é quem sanciona a confissão. Mas também é possível perceber que a verdade surge daquilo que deve ser extirpado, os crimes e pecados que são expulsos do sujeito pela confissão. Produz-se a legitimidade

sendo-se sincero sobre seus pensamentos e atos, e, confessando-a para um outro, esta verdade é posta subjugada por uma relação de poder. Relação de poder em que uma instância externa deve legitimar o que se confessa. Dilaceramento do íntimo que perde seu caráter privado para ser exposto a público. A verdade é íntima para os modernos, mas ao mesmo tempo deve ser exposta, dissecada e sancionada por uma instância exterior que a legitima. Quebra-se a legitimidade tradicional baseada no lugar social e abre-se espaço para um indivíduo não mais senhor si, mas jogado às incertezas que as diferentes relações de poder dentro da sociedade configuram, de forma a colocar o sujeito moderno em distintos lugares sociais.

Os personagens de Samuel Rawet reagem de forma radical a esta ritualização social. Eles dilaceram-se na busca de algo fundamental para além das aparências em que todos confessam suas “normalidades”. Sua não adaptação ao espaço exterior é ressaltada por esta necessidade de ir mais fundo em busca de um pertencimento. Estes personagens deslocam-se no espaço para atingir um âmago que os espaços protegidos e regradados não podem alcançar. Salta aos olhos a incompletude que rege estas vidas literárias. Ao não reconhecerem-se como sujeitos “normais”, estes seres partem na busca de algo que possa ainda dar sentido à vida. Os personagens escavam sua interioridade na busca de algo como um si mesmo que os apresente ao mundo e a si mesmos.

“Daí, sem dúvida uma metamorfose na literatura: de um prazer de contar e ouvir, dantes centrado na narrativa heróica ou maravilhosa das ‘provas’ de bravura ou de santidade, passou-se a uma literatura ordenada em função da tarefa infinita de buscar, no fundo de si mesmo, entre as palavras, uma verdade que a própria forma da confissão acena como sendo inacessível.”
(Foucault, 2005. 59)

É interessante o modo como Foucault expressa a passagem do tradicional para o moderno na literatura, de uma literatura exterior, interessada nos feitos para uma literatura que se caracteriza em mostrar o escavar-se da interioridade. A literatura tradicional é educativa e envolta num prazer e admiração do herói ou do santo que ultrapassa as dificuldades. A literatura moderna é uma busca interior que revela o desajuste, o impossível, o indeterminado. Esta busca moderna de intentar o fundo de si não tem um desenlace, mas se desenvolve em uma procura sem fim ao inacessível que somos.

O “si mesmo” se dá na própria busca, ele nunca é uma posse, se dá por palavras que seguem palavras. É busca no literário que não se fecha e associa palavras nesta busca

impossível, já que a incompletude é a marca dos seres da modernidade. Foucault mostra a busca ilimitada que é a literatura. Ao não parar numa essência ou numa definição clara e objetiva, ela é criação de escrituras sem fim. A literatura sempre está à frente do que as classificações podem alcançar já que joga com este espaço vazio em que a linguagem associa ao infinito. A inacessibilidade do ser completo, no entanto, não é uma derrota ou capitulação do humano, mas é possibilidade de ver que este mesmo ser é um processo, é transformação e construção.

O narrador moderno é esse que se confessa, ou que põe seu personagem a se confessar através da narrativa. Alguém que precisa se expiar no narrado e confessar algo de sua interioridade, mas que leva esta busca a uma não conclusão, que manifesta um distanciamento do que o cerca e que busca um espaço de familiaridade para lidar, espaço da linguagem que desdobra os sentidos possíveis. Em Rawet o personagem percorre abismos sem conseguir alcançar esta “essência”. Na narrativa o personagem confessa-se a si mesmo em sua interioridade e extirpa qualquer valor que o seu passado ainda possa carregar.

"A confissão é um ritual de discurso onde o sujeito que fala coincide com o sujeito do enunciado; é, também um ritual que se desenrola numa relação de poder, pois não se confessa sem a presença ao menos virtual de um parceiro, que não é simplesmente o interlocutor, mas a instância que requer a confissão, impõe-na, avalia-a." (Foucault, 2005. 61).

Neste ritual discursivo da confissão o eu que fala é explícito, pois ele tem que assumir-se para que a legitimidade do ato se consume. É preciso um poder a quem se confessar, um outro para legitimar a confissão. Quem se desnuda para falar precisa de sinceridade e transparência para que a confissão seja “verdadeira” diante de um outro. No caso do discurso literário, é um pouco diferente, pois a relação precisa da mediação do narrador e do leitor para acontecer. Na literatura o sujeito que se confessa é mostrado por um narrador que pode ou não ser o eu que fala (narrador em 1ª ou em 3ª pessoa), e que pode intervir mais ou menos no discurso do personagem. Ao mesmo tempo, este confessar-se é lido e interpretado por um leitor, que também atua no texto literário com suas expectativas e preferências.

Como vimos, o texto de Rawet apresenta um narrador que se situa na interface destas duas perspectivas tradicionais de narrar. Usualmente a relação de poder se dá na relação entre narrador e personagem, pois entre fala e silêncio podemos ver uma relação

de autoridade e uma hierarquia se estabelecendo no jogo literário. Mas o silêncio do narrador, que apenas apresenta sem interferir as sensações e pensamentos do personagem, mostra que neste caso específico o personagem apresenta-se quase diretamente, mesmo não assumindo a primeira pessoa do discurso e não confundindo-se com o narrador.

O narrador que fala pelo personagem é o que sanciona a sua fala. A literatura é uma forma de confissão em que se mostra o íntimo dos personagens ao lado da figura do narrador que estrutura a narrativa. No caso de Samuel Rawet estes dois seres praticamente coincidem, pois o narrador se aproxima da visão do personagem. O poder do narrador de extirpar seu íntimo e colá-lo à narrativa sem interferir com seu posicionamento configura um narrador que não é um tribunal para os dramas do personagem. Já que este íntimo não é claro e translúcido, não é uma tese objetiva, é apenas nos meandros de associações e recordações que recuperamos as fraturas, deslocamentos e acontecimentos de suas vidas. Daí que este poder do narrador é limitado, ele não alcança o todo do personagem, pois este não o tem. O narrador tem que limitar-se a dar um ponto de vista que se guia apenas pela procura do próprio personagem. O narrador se limita a descrever o íntimo do personagem, pois não possui um critério para julgá-lo ou quer deixar esta tarefa para o leitor. O conflito é tão patente que nem o narrador consegue se comunicar com seu personagem, fica sem saber exatamente o que é causa de sua situação. Para isso têm apenas as obsessões do personagem como pistas difusas para guiá-lo, optando por simplesmente apresentá-las sem querer decifrá-las. Estas obsessões ecoam no tom neutro e transparente das descrições dos desassossegos destas criaturas:

“É a extrema angústia, canalhas, angústia tão a gosto de um efeito de rima e de uma frase musical. Mergulha, anda, recolhe tudo aquilo que se foi empoçando em teu caminho, e nega-o como não válido, como inútil, como sombra, como abjeção voluntária. Os sonhos que não te permitiste, as ambições que recusaste, as euforias que tantas gargalhadas provocaram nos outros. Anda, nega, nega tudo, nega até a intuição que negaste, e que um dia, no início, te fez ver que tudo estava errado. E não compreendeste.” (Rawet, 2004 3. 213, 214).

Os pensamentos do personagem antes de dormir são narrados como se estivessem sendo experienciados ao serem engendrados. Somos apresentados aos caminhos do pensamento em movimento, como se apresentam na instantaneidade de sua concepção, sem uma elaboração ou sistematização. Já que o narrador não interpreta estas

expressões da consciência, observamos que elas são apresentadas em saltos, de forma que uma idéia é associada a outra numa corrente contínua que não cessa. Desta forma as contradições, deslocamentos e lapsos surgem na narrativa como próprios de uma consciência esfacelada e destituída de uma ordem “comum” que a associe à sociedade.

Nesta instantaneidade, a sua oposição ao mundo de canalhas surge como angústia e ódio. Estes transparecem neste fluxo de idéias de negações que o personagem ultrapassa, como momentos que ele deixa no passado. Sua perspectiva interior é marcada pelo que ele deixou no passado, e que no presente é necessário negar. As decepções, enganos, humilhações e quebra de expectativas são a marca destes momentos recorrentes que aparecem antes do sono. Ele rememora os obstáculos ultrapassados e os marca com a negação para marcar a cisão com este passado e sua superação.

Os verbos impessoais ressoam como imperativos que marcam a movimentação: “Mergulha”, “Anda”, “Recolhe” e “Nega”, ordens que denotam a ação do personagem e sua necessidade de constante movimento. Cada imprecação é uma propulsão que o impele adiante. Impulsionar-se além, ir mais do que antes, incentivo e propulsão que ele repete a si mesmo como motes que o fazem ir mais. Ao mesmo tempo lemos a necessidade de negar os obstáculos. A negação surge como marca de cada ultrapassagem, o personagem vai além do que é passado pois este já foi negado enquanto significativo. Ele dorme envolto neste entrecruzar temporal e exausto pela jornada. Quando acorda decide sair do quarto e encarar novamente a rua, que é espaço de saída de seus labirintos mentais.

“Deixou uma gorjeta sobre o balcão e desceu os degraus de dois em dois. Pesava pouco a maleta e lhe dava uma segurança de propriedade, de mãos ocupadas, de quem deve chegar a alguma parte, não importa aonde, nem quando. Comprou cigarros, tomou café, e só então sentiu fome” (Rawet, 2004 3. 215).

O espaço da rua afigura-se como possibilidade não fechada, como algo não linear em que ele pode movimentar-se sem um plano determinado. A simples necessidade de ir que o satisfaz para além de um plano para a jornada. “Tudo lhe surgia como em um desfile permanente, ele mesmo participando, onde o máximo a atingir era a constatação do desfile.” (Rawet, 2004 3. 215). Sem rumo, mas satisfeito por ser parte do desfile e estar em movimento. A vida do personagem é como um desfile em que não temos

objetivo, mas que em seu próprio fazer mostra-se como algo digno e prazeroso. Necessidade de ir mesmo sem rumo, apenas fazer parte da multidão como os demais, mas no movimento encontrando uma justificativa para a caminhada que o distingue

O espaço de identificação com a maleta marca uma pertença, um ponto constante de referência. A maleta é uma identificação que ele sempre carrega consigo em seus deslocamentos e que gera uma série de sensações no vagabundo. Ele tece suas associações pensando a maleta como propriedade; ou seja, a posse de algo, em suma o fato de ter alguma coisa e não a ausência total de posses; algo para manter as mãos ocupadas, não necessidade de pensar o que fazer com elas; aparência de possuir um destino, um rumo e ao mesmo tempo uma pertença. Mesmo ao se apresentar como nômade ele precisa de referências e a maleta cumpre este papel de o apresentar como se possuísse um rumo.

Em sua via pelo espaço aberto da rua, o vagabundo estabelece uma série de paradas em que acontecimentos entre encontros e desencontros vão tecendo uma teia de deslocamentos no espaço. Podemos traçar um mapa destes fluxos no espaço que tem como característica a própria jornada a fazer-se e concretizar-se. O espaço da narrativa é caracterizado pela própria idéia de movimento e desgarramento em que os ambientes sucedem-se aleatoriamente ao gosto do acaso.

Em primeiro lugar o personagem vai a um cinema, e logo nos anúncios, antes do início do filme, uma cena o marca de maneira especial. Ao ver uma cantora negra cantar na tela ele é capaz de “sorrir contagiado com a fartura de vitalidade da negra” (ibidem.), acontecimento que torna o cinema dispensável e o põe em marcha novamente. Seguindo apenas suas intuições imediatas, ele estabelece uma relação com o espaço em que as convenções normais não valem. Ele nem chega a ver o filme como poderíamos esperar, mas ao sorrir contagiado considera que o espaço do cinema já cumpriu sua função e volta para a rua imediatamente. São espaços cambiantes que se sucedem em rizomas. A necessidade de movimento torna todo o espaço fechado como transitório.

Um rizoma funciona segundo alguns princípios para Deleuze e Guattari, eis os dois primeiros:

“Princípio de conexão e heterogeneidade: Qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro ponto, e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem. A árvore lingüística à maneira de Chomsky começa ainda num ponto S e procede por dicotomia. Num rizoma, ao contrário, cada traço não remete necessariamente a um traço

lingüístico: cadeias semióticas de todas as naturezas são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas." (Deleuze e Guattari, 2004 1. 15).

O rizoma é regido pelo princípio de conexão que diz que ele conecta-se sem um caminho seqüencial entre seus pontos. As associações em um rizoma são infinitas, já que ele vai de um ponto ao outro em saltos. Deslocamentos em que as associações se dão por conexões entre espaços aparentemente incomunicáveis. O rizoma é a forma de estabelecerem-se associações entre sentidos distintos para uma consciência. Da mesma maneira que na narrativa de Samuel Rawet o personagem vagabundo salta nos espaços e em seus próprios pensamentos. Suas trajetórias podem ser pensadas como um rizoma que liga pedaços aparentemente desconexos em um sentido que refere a sua vida. Cada pedaço do espaço ganha sentido e liga-se na psique do personagem em relação a seu olhar para o mundo.

Um segundo princípio é o da heterogeneidade que postula que em um rizoma cada manifestação isolada se associa sem uma regra formal a todas as outras possíveis conexões que se apresentem. Formam-se cadeias semióticas em que diferentes linguagens e sensações correspondem-se. Sinestesia de ligações, em que um deslocamento estabelece limites transitórios, e ao conectar diferentes manifestações produz estados de coisas novos. Em Rawet a narrativa coloca os personagens em um espaço significativo que é conectado com suas experiências e sensações. Associação entre exterior e interior que são conectados e interligados num caminho de trocas. Sua vida atribulada pode ser vista como um rizoma que estabelece ligações por saltos e que associa interior e exterior. Neste errar rizomático o personagem estabelece uma compreensão de mundo que surge numa erupção de sensações díspares.

“Não vejo como estabelecer a relação entre razão e conteúdos de consciência. Ou melhor, não vejo como estabelecer fundamentos racionais para a razão. Enquanto a sucessão de idéias permanecer no campo mais que vago de uma probabilidade difusa, nada se pode afirmar. A não ser o reconhecimento do limite instantâneo da compreensão como fenômeno *compreensão*. E entram nesse limite instantâneo, entre outros, a experiência da angústia.” (Rawet, 2008 4. 155)

Este trecho do ensaio “Angústia e conhecimento” mostra a problemática de expressar uma idéia racionalmente, temática presente no conto que analisamos. Para Rawet a idéia

surge de um emaranhado pré-racional. A sucessão de idéias é inacessível racionalmente. A angústia, por exemplo, seria a irrupção deste limite das profundezas no campo do racionalizável, e possibilidade de uma compreensão da realidade. O conto retrata esta irrupção em rizomas que configuram idéias a partir de percepções do espaço ou da memória. Seu ódio é a chave de sua compreensão de mundo que é marcada também pela renúncia e negação. Como mostra o princípio da heterogeneidade que forma cadeias semióticas em associações sinestésicas, o personagem desloca-se e pensa na perspectiva de um rizoma, e as idéias emergem dessa conexão entre pontos díspares.

Um rizoma estabelece ligações sem uma seqüência lógica, é uma forma de conhecer e de ser que se desenvolve por saltos e por ousadias como o vagabundo que estabelece seu trajeto ao sabor do momento. O rizoma não segue, como o esquema do conhecimento em forma de raiz ou árvore, uma ordem do rigor e do estreitamento em que cada escolha é estabelecida racionalmente numa cadeia de sim e não em que tudo é pesado e medido. Daí que o nômade não estabelece padrões fixos para sua jornada, mas flutua aleatoriamente por esquemas fluidos, como num rizoma em que são os acontecimentos localizados em momentos específicos que balizam as escolhas a serem tomadas. Esta fluidez só se torna concreta frente a situações específicas que o vagabundo encontra pela frente e em que decide que caminho seguir. Os pontos se conectam entre si sem uma seqüência lógica, ou uma matriz já programada, pois a decisão se dá no momento e de acordo com este momento. Estabelecem-se permutas, indecisões, retornos e partidas imprevistas. Possibilidade do novo, do não planejado; de algo que leve além do já estabelecido.

“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. Todos os incidentes passaram a funcionar como evocadores de seu mundo animal, e como evocadores de um mundo próprio que não se coaduna com as palavras, nem com as sutilezas, mas com a ação bruta, encerrada em ganga e escória de hábitos e afetos. A sola cobria calçadas e ruas e em cada passada havia uma aproximação de território e ao mesmo tempo um abandono do anterior, território seu, absolutamente seu no instante em que o cobria com o sapato, mas também de todos os que antes ou depois dele passassem pelo mesmo rastro. O que criava uma noção de propriedade comum sem interferências nem choques, pois o território era ao mesmo tempo espaço absoluto de todos sem a mínima concessão. E eram uma infinidade de territórios todos dentro do mesmo território, e cada um deles com a dimensão total. Meio-fio, água empoçada, papel amassado, pontas de cigarro, lixo, estria de veículo, árvore, folha, sombra, um braço em movimento, uma gargalhada, uma nuca, um cotovelo, sombra, meio rosto assustado. Meu

universo é outro. Aceito o caminho da danação. A terrível insinuação em seu mundo particular e animal do encantamento das palavras” (Rawet, 2004 3. 215 e 216)

Na sua jornada, logo depois da saída do cinema, ao olhar para um cão, surge a necessidade de caminhar sem nada mais por trás do que o simples caminhar. Um deslocamento que atravessa um espaço sem marcos fixos e sem um trajeto fechado. Estabelece um rizoma em sua jornada que associa diferentes pontos e os congrega para uma decisão que o põe em ação. O caminhar por si só, deslocamento no espaço sem pertença fixa a nenhum lugar é a marca do lidar com o espaço. Trafegar na possibilidade de que todos os fatos e percepções do espaço associem-se indefinidamente em sua mente. A rua aberta é combustível que alimenta sua mente de imagens novas. Rizoma em que um ponto desperta outro ponto distante sem uma lógica aparente, cruzamento de temporalidades conflitantes e inter-relacionadas.

“Todos os incidentes passaram a funcionar como evocadores de seu mundo animal”. A narrativa conflui para um devir em que mais do que uma reflexão racional sobrevêm uma sensação na forma de “ação bruta”. Nada que possa ser colocado na ordem de uma racionalidade equilibrada e fria, e sim um deslocamento em que cada detalhe do espaço é marcado de uma carga emocional. No entanto esta carga é passageira, já que um novo deslocamento sucede o anterior, colocando o vagabundo em constante movimento para novas associações e transformações.

“Vemo-nos tomados em segmentos de devir, entre os quais podemos estabelecer uma espécie de ordem ou de progressão aparente: devir-mulher, devir-criança, devir-animal, vegetal ou mineral; devires moleculares de toda a espécie, devires-partículas. Fibras levam de uns aos outros, transformam uns nos outros, atravessam suas portas e limiares.” (Deleuze e Guattari, 2002 2. 63)

O personagem caracteriza-se por estar em devir constante. Neste trecho do conto em que as suas pertenças ao mundo animal comparecem para conjurar através de evocações os incidentes do espaço exterior, notamos a sua transformação permanente. Atravessando portas e limiares, este estar em devir o tira de uma subjetividade centrada e unificada para uma existência de transformações. Ele mesmo é uma metamorfose em que a mudança é característica fundamental de sua jornada. Ele é constantemente um outro para si mesmo, já que sempre se vê surpreendido por constantes devires.

Flana nas ruas em um território que se reconfigura a cada passo. E cada passada redefine o território para uma nova configuração. Ele abandona os referenciais

anteriores constantemente recompondo o seu espaço para novas apropriações. Surge a possibilidade de um espaço aberto, inter-comunicante em que a propriedade é um convite para qualquer um que queira apropriar-se. A rua é encontro de uma territorialidade em constante fluxo que toma posse e esvai-se para novas conjunturas.

“Não se trata de uma fuga ou de uma limitação, pois “Para o nômade, ao contrário, é a desterritorialização que constitui sua relação com a terra, por isso ele se reterritorializa na própria desterritorialização. É a terra que se desterritorializa ela mesma, de modo que o nômade aí encontra um território. A terra deixa de ser terra e tende a se tornar simples solo ou suporte.” (Deleuze e Guattari, 2002 3. 53)

O nômade estabelece uma relação com o território que é de afirmação de uma territorialidade que está em movimento constante. O personagem revela sua característica de contínuo dispersar-se e continua sua existência afirmando seu desterritorializar. Ele não se fixa, mas flana ao não marcar pontos estáveis de ocupações, e sim estabelecer um deslocamento em espaços lisos. Cria então na própria caminhada, no ato de deslocamento que permite continuar a despeito de não resolver totalmente sua pendência com sua existência.

Esta relação, como mostram Deleuze e Guattari, é a que caracteriza o nômade pois apenas na constante mudança, no contínuo transformar ele se afirma contra o estático, o fixo. Espaço aberto que cria novas fronteiras e novos marcos a cada deslocamento. O espaço é compartilhado em apropriações momentâneas, em que o que é meu no momento seguinte já é de novo espaço aberto. A rua é local de intercâmbio de vários personagens que compartilham um território aberto. Neste constante movimento o vagabundo está em constante desterritorialização e o seu espaço em constante transformação.

Cada partícula do espaço é significativa para o vagabundo. Ele nota detidamente cada fragmento da realidade exterior e os mostra carregados de significado afetivo. Nada no espaço exterior é limitado a uma objetividade já que tudo é referido a sua interioridade que vê e dá sentido ao mundo. Para além do banal, cada aspecto é visto como um território aberto em si mesmo, universo ilimitado de recorrências. Cada meio-fio, cada poça de água é um universo de possibilidades que apenas o deslocamento contínuo é capaz de alcançar. E apenas no fluxo é possível relacionar suas configurações com a de todo o espaço em volta.

É quando surge uma das raras afirmações em primeira pessoa no texto de Rawet: “Meu universo é outro. Aceito o caminho da danação”. Aqui a voz narrativa também sofre uma metamorfose, que em um salto pula da voz afastada e impessoal do narrador para mostrar o personagem afirmando seu desgarramento do mundo que o cerca. Apenas para afirmar sua danação aos olhos dos outros é que ele assume o discurso de maneira direta. Ele assume a voz no texto afirmando a cisão entre ele e o mundo que o cerca, habitante de um universo diferente em que os nômades sucedem a estática sedentária e por isso condenado ao olhar dos outros. Morador de um mundo em devir e condenado a danação no ponto de vista cotidiano que busca a estabilidade e o repouso. Mas em seguida a narrativa rapidamente volta a seu tom impessoal tradicional.

Podemos notar uma série de contatos que acontecem durante a jornada do vagabundo. Ele chega a um bar e negocia uma série de objetos com o garçom que ali atendia. Toda a sua provisão financeira surge destas trocas em que os objetos da vida passada são substituídos por dinheiro que mantém sua jornada em movimento. Ele possui apenas o suficiente para se manter em movimento e nenhuma de suas posses garante uma estadia mais duradoura. Em seguida a rua propicia um encontro com uma mulher, após uma caminhada silenciosa lado a lado que o leva a um apartamento para travarem um encontro. O que acontece é justamente o contrário, e em meio a um estranhamento e a um distanciamento, os dois têm uma relação sexual que só aumenta o abismo entre eles, já que: “No fundo o ato repugnava os dois” (Rawet, 2004 3. 218). Os encontros com os outros são marcados ou por uma negociação cotidiana e trivial ou por um afastamento que aumenta a cada momento em que tenta chegar mais perto de alguém. Na narrativa de Rawet a aproximação de seus personagens com outros seres é sempre complicada e difícil. A comunicação esbarra em distâncias intransponíveis. O outro surge como distanciamento e estranhamento já que o vagabundo não consegue adaptar-se senão superficialmente ao cotidiano. Ao voltar à rua novamente, a noite exuberante é retratada explicitamente como território em transição sob o qual trafegar.

“Caminha com a serenidade de quem cristalizou todas as angústias. A baía está calma, as luzes do lado de lá bem nítidas, e o letreiro luminoso à sua frente no topo do edifício que costeia o morro em frente se desenha como uma sucessão de espadas flamejantes, mas já sem anjos, num céu de noite quente de outono. O inevitável fluxo da reminiscência de quem caminha, inevitável como o caminho, que pode ser qualquer um, mas que sempre indica uma direção, um sentido, um transitar de algum lugar para outro, ou de um tempo para outro. Na verdade não bem reminiscências, mas um estado permanente de lembrança que desaparece sob o impacto da ação,

e que reflui ao mínimo descuido, ao mínimo repouso, à menor pausa. Não são bem reminiscências, mas acontecimentos ainda presentes e que ainda não esgotaram sua energia em potencial, ainda atuantes, e incrivelmente futuros.” (Rawet, 2004 3. 219)

Em cada deslocamento a sensação de que apenas em movimento é possível continuar. A cristalização de suas angústias se dá no caminhar que empreende, consolidação das distâncias estabelecidas em relação aos outros, dano do que ergue e abandona a construção provisória a cada momento sempre sem se deter. E ao mesmo tempo, possibilidade de uma outra relação com o espaço, em que a serenidade da cristalização das angústias é amadurecimento e consolidação do estar em trânsito.

“O espaço nômade é liso, marcado apenas por “traços” que se apagam e se deslocam com o trajeto” (Deleuze e Guattari, 2002 3. 52). O nômade não fixa, ele não constrói empreendimentos permanentes como fortalezas ou templos, mas deixa rastros, e traços de sua passagem que também não são fixos, mas se apagam. São marcos fugidios espalhados em um espaço liso que é sempre deslocamento e transitoriedade, utilização do espaço como morada provisória e cambiante. Ocorre esta perspectiva no conto nos momentos em que o personagem não marca um sedentarismo, mas continua sua trajetória deixando apenas traços fugidios de sua passagem marcada pela angústia.

O espaço da noite é configurado detalhadamente em uma precisão objetiva e poética. As luzes ao redor da baía servem de entreto para o céu da noite quente, trespassado de espadas flamejantes. Um céu sem anjos e sem salvação é palco de uma série de reminiscências de sua vida passada que se desenrolarão diante de sua caminhada. A cada passo do trajeto um rumo, mesmo que não determinado, mostra que a sua rota não é aleatória. Ela é regida pelas necessidades do momento e a cada instante pode sofrer alterações por intervenções de outros ou de desejos do personagem. O próprio estar em movimento caracteriza sua rota que apenas em transformação realiza-se.

As recordações não estão em um passado distante, mas à flor da pele, arraigadas mesmo em suas constantes jornadas, petrificadas ao marcarem seus deslocamentos e ressoarem. Os acontecimentos de sua vida não são apenas rastros perdidos, mas traços significantes. Ele transita entre o presente e o passado de forma que os dois compartilham o mesmo momento. Reunião de tudo o que presenciou num presente cheio de ressonâncias.

O passado está em ação no presente como acontecimentos que ressoam no agora imediato. Estamos diante de perspectivas afetadas por acontecimentos que vão além do

superficial já que “O acontecimento não é o que acontece (o acidente), ele é no que acontece o puro expresso que nos dá sinal e nos espera.” (Deleuze, 2003. 152). Passado e presente compartilhando rupturas e desvios que levam o personagem vagabundo em mudanças constantes. São acontecimentos que projetam a errância e não ficam para trás, mas acompanham a empreitada como sua maleta cuja presença marca cada passo seu. O acontecimento é sinal e espera de algo que nos constitui para além das aparências mesmo sem fixar-se numa plenitude. É existir perseverando, apesar das marcas do que passou.

A observação minuciosa da paisagem da noite e da cidade com seus prédios, o coloca novamente em uma jornada que vive só no instante sem querer alcançar mais que o momento. Continua sua caminhada pela cidade desconhecida explorando os meandros da noite aberta e quente de outono.

“Era dentro dessa regularidade que caminhava, num mundo dos objetos propriamente, no mundo de linhas apenas, no mundo em que um dia aguardava um nome para comunicar certo prazer, mas que agora lhe basta na sua condição concreta de quem nada exige, e se oferece com todas as possibilidades da fantasia que lhe queiram emprestar. Porque no fundo deve estar alheio a tudo isso, sereno em sua posição, de quem é o que é, sem uma consciência para indagar questões sobre a própria natureza que oferece a alguém, homem ou animal. Será rocha, luz, madeira, fio, mata, noite, estrelas, sonho.” (Rawet, 2004 3. 220)

Uma regularidade que se dá no próprio caminhar, e que marca sua jornada em um mundo de objetos e linhas que se bastam, e em que ele nada almeja além do deslocamento. O espaço aberto da rua é um lugar de possibilidades e transformações, mas principalmente de fruição da jornada. “Serenos em sua posição de quem é o que é”, confortabilidade em deslocar-se sem indagações sobre o status do deslocamento. Plenitude enquanto movimento transitório, enquanto escape da estratificação, possibilidade de algo diferente e em constante transformação. A partir daí o conto começa a marcar cada deslocamento de forma cada vez mais rápida, ele é cada vez mais incapaz de permanecer e tem que deslocar-se incessantemente.

Ele está em devir, podendo ser: “rocha” ou “luz” ou “madeira”..., num irmanar-se com os objetos e distanciado dos contatos humanos. Este aspecto de metamorfose dos personagens de Samuel Rawet marca bem sua caracterização como seres em fluxo, eles não estacionam em uma única possibilidade, não se acomodam a um único estado. Cruzam fronteiras entre o ser humano e outras existências. Eles estão em constante

contato com as transformações e aproximações a estados de existência diferenciados. O devir destes personagens é a passagem por diferentes perspectivas de ser, caminho de seres em movimento em que o estado cambiante é constante, existência caracterizada pela transformação.

Na rua ele tem um encontro com um velho, que é rechaçado imediatamente em sua aproximação. O vagabundo reafirma a sua necessidade de estar sozinho e a recusa de qualquer contato que vá além de uma superficialidade momentânea. Basta-se em suas recordações latejantes que o enlevam na caminhada. Neste momento, seu rememorar volta-se para os momentos de sua infância. Os momentos de aprendizagem, o sentido restrito das interpretações infantis são recuperados em um questionamento. Recuperação da infância em que o estranhamento do olhar infantil se sobressai. Questiona o porquê das lembranças, será que existiria um sentido nesta constante volta ao passado? Ou seria apenas o aleatório vai e vem de lembranças desconexas?

É quando chega a encarar um instante específico que retém o ciclo de recordações durante a caminhada noturna. Momento fundamental e ao mesmo tempo perdido na imensidão de momentos diferentes de sua viagem contínua. O instante rememorado é marcado pela impressão sensorial de um espaço exterior. Culminância de um processo de aprendizagem e ao mesmo tempo resultado de anos de esforço.

“Ou então retém a visão de um segundo que te custou anos de trabalho e de esforço. O instante em que pela primeira vez te deslumbraste com um entardecer metálico de uma franja vermelha na crista dos montes e uma chapa rósea se esbatendo em roxo, azul, cinza e noite. Quem sabe desgraçaste tua vida apenas para conquistar este instante, que nunca mais se repetiu, nem te interessa mais.” (Rawet, 2004 3. 222)

Assistimos a descrição milimétrica das gradações de cor que carregam de aspecto sensorio o instante descrito. Percepção visual em que o olho diseca o espaço exterior em detalhes. O instante fugidio do fim do dia e do inicio da noite é fronteira entre as limitações cotidianas que marcam o dia, e a abertura e mistério que a imensidão da noite apresenta a seus olhos. Daí o deslumbramento perante a encenação de cores e formas do anoitecer.

A noite é o campo das possibilidades não exploradas e dos possíveis devires em outros. O dia que finda marca o cotidiano, já a noite abre a possibilidade de perspectivas não convencionais. Este segundo fugidio que concentra intensidades de significação

extrema é um acontecimento. Marco provisório, divisor de águas que sinaliza uma concentração forte de investimento da parte do personagem, e assim mesmo momento fugidío na sucessão de movimentos. Visto a distancia, pode ser recuperado e avaliado, mas também ultrapassado pela expectativa dos próximos deslocamentos.

Temos então mais uma aceleração do ritmo da narrativa, no instante em que o vagabundo mergulha na noite profunda. Uma sequência de deslocamentos narrados objetivamente são desvelados em saltos que mudam de espaço constantemente. São perspectivas múltiplas na noite aberta em que a rua é palco de fatos cada vez mais intensos. A noite é espaço de deslocamentos em contraposição ao dia que é marcado pelo tempo para o descanso do corpo ou para os trabalhos e questões do cotidiano. É na noite profunda que os deslocamentos saltam em espaços múltiplos e preparam surpresas de encontros e momentos intensos e estranhos.

Ele encontra um velho que lhe dá lições sobre sua vida nas ruas, que é solitária como a do vagabundo. O velho apresenta o vagabundo a seu humilde lar em que diz ter todo o necessário para sua existência. Sempre trafegando o espaço noturno, a voz do velho aparece na narrativa como a de alguém que já presenciou muitas experiências durante a vida e as comenta para o personagem principal. Numa espécie de viagem iniciática, o velho conduz o vagabundo até um ponto em que julga terminada sua lição. Despede-se dele abruptamente e deixa novamente aberta sua jornada.

Chega então a um bar abarrotado e encontra assento em uma mesa vaga. Observa atentamente todos os presentes e os analisa individualmente. Um olhar que objetiva o que vê em agrupamentos e classificações provisórias mas perspicazes. O bar é um espaço compartilhado, um espaço público em que a pertença do território é coletiva e compartilhada com os habitantes da noite. De volta à rua, segue rapidamente um grupo que sai do bar mas logo perde-se na noite novamente, quando em meio a caminhada um sujeito o chama para um estranho serviço naquela hora da noite: ajudar a dar banho numa senhora entrevada que é sua sogra. O inesperado, o bizarro e o que é iniciação aparecem na noite para o personagem. Espaço de abertura para o inusitado que marca todos os encontros noturnos. O estranho alega não mais aguentar o cheiro que se apossa do aposento e diz que necessita de ajuda. O vagabundo concorda imediatamente e ao chegar toma a iniciativa do serviço e realiza todo o trabalho de limpeza da velha incapaz. Ao final da empreitada, que é cumprida mecanicamente, recebe um pagamento pelo serviço.

Volta à rua, e rapidamente desperdiça o dinheiro ganho com um mendigo e com dois sujeitos vindos do interior, e que iriam entregar um pacote em troca de uma recompensa. Ele troca o pacote por dinheiro, uma quantia elevada, e logo depois joga fora o pacote sem se preocupar com seu conteúdo ou com o interesse do destinatário da encomenda e muito menos com o dinheiro gasto. É quando sua caminhada começa a ser acompanhada por uma figura misteriosa. A princípio sua presença apenas se insinua à percepção do vagabundo, mas logo sua pessoa e intenção são revelados.

O homem que o acompanha é denominado simplesmente como o “outro” durante a narrativa. Ele segue o vagabundo pelas ruas num trajeto descrito de perto, trocam algumas palavras no bar, o vagabundo só aceita mecanicamente os oferecimentos e pedidos do “outro”, e rapidamente sobem para um quarto para um encontro homossexual. Mais uma vez existe um estranhamento e um desconforto entre os dois personagens, nada que lembre um afeto ou carinho. O “outro” é rapidamente perdido nos deslocamentos e ele vai para o subúrbio nos confins da cidade, limite já com uma mata, fronteira do espaço urbano. Tem um encontro com uma mulher misteriosa, meio feiticeira, meio mendiga, que anuncia de maneira solene um “Código da solidão” em que alguns preceitos são recitados. Volta à praia em que já estivera e completa um ciclo em sua jornada, pois já estivera antes neste lugar. Mesmo assim continua sua jornada em movimento pela cidade.

Quase é atropelado ao atravessar uma rua e toma um ônibus num impulso, sem saber para onde estaria indo. Observa mais uma vez o aspecto dos passageiros que compartilham este espaço público. Ao descer do ônibus, envolve-se por acaso em uma briga, e é ferido no calor da batalha. É recolhido por um senhor que dá abrigo a ele durante a noite e um emprego pela manhã. No primeiro dia de trabalho, sai-se muito bem como vendedor de tecidos em uma loja. Considera o trabalho fácil e trivial, pois todas as indicações encontram-se em etiquetas coladas aos produtos, mas mesmo assim impressiona os colegas. Ao constatar que não tem dinheiro suficiente para o almoço pede um adiantamento para o gerente. Discute com o gordo chefe que é o gerente da loja de tecidos e decide ir embora sem completar um dia inteiro de trabalho.

Abandona o emprego logo em seguida, recebendo o equivalente a sua jornada reduzida, suficiente para impressioná-lo pela quantidade recebida. Durante sua nova ida à rua reencontra, o velho da noite anterior que lhe sorri e o acompanha uma vez mais. Vai a um hotel numa rua vizinha, que havia sido indicado pelo senhor que o socorreu após a luta, e dorme depois de passar o restante do dia em movimento. Descanso

necessário, após um turbilhão de deslocamentos e encontros pela cidade. O dia é período de descanso e de sonhos.

Ele sonha, desta feita com um mundo sem palavras “Se possível eliminar a palavra, a mentada e a falada. Reduziríamos a nossa existência ao fazer, e ao raciocínio destituído de vocábulos, que estaria implicitamente ligado à ação.” (Rawet, 2004 3. 240). Mundo em que tudo seria imediato entre a consciência e a ação, mundo em que a mediação da linguagem seria abolida por um contato aos saltos e imediato como em sua jornada e sua comunicação com o espaço. A ação seria a própria existência, o ato de pensar estaria abolido e entre o indivíduo e a ação existiria uma passagem imediata. O personagem vagabundo em seu caminhar busca um estado parecido com este, em que os planos não existem. Ao deslocar-se em um espaço liso, ele age sem uma consciência planejando a ação, mas a ação é fruto do acaso e do próprio deslocamento. Instantaneidade das ações que respondem a reações sensoriais e emocionais. Silêncio de quem elabora a palavra como um empecilho que leva mais ao desconhecimento do que ao conhecimento.

Logo depois seu sonho, embaralha os acontecimentos sucessivos de sua jornada. As recordações de sua aventura noturna sobrepõem-se umas as outras, criando uma nova série de associações dos eventos e dos lugares que cruzou. Acorda devido a um barulho na rua, chega à janela e observa que tudo se deve a uma briga com um caso de adultério que dá em confusão. Contempla da janela a prisão de um bicheiro e, ao voltar para cama, retorna a seus pensamentos sem saída agravados por uma dor de cabeça.

“Deitou-se novamente impelido por uma torrente de idéias, número excessivo para não provocar uma violenta dor de cabeça. Qual delas aceitar, qual desenvolver, qual afastar? O que fazer com as coisas irreais duramente materializadas em dor? O que fazer com sentimentos não tão agradáveis e que alguma conveniência algum dia condenou? Dobrar-se, dobrar-se sempre?” (Rawet, 2004 3. 242)

Uma torrente de idéias que resulta em dor de cabeça leva a uma idéia de capitulação. Frente a todo um mundo de pressões, o vagabundo parece condenado a dobrar-se sempre frente à maioria. Peso da indecisão frente ao fluxo de idéias que se apresentam em sua mente. Antes do final da narrativa o elemento metalingüístico aparece novamente:

“O escritor é um cafetão de sua própria experiência, de seu próprio passado, de seus próprios sentimentos. Simplesmente não suportou mais o cômodo, detestou a cama, e espalhou pelo chão as pontas de cigarro acumuladas num pires. Havia, talvez, algo mais importante a resolver. Mas não sabia o quê.” (Rawet, 2004 3. 242).

O elemento metalingüístico comparece ao espelhar sua jornada com a de um personagem de ficção. O vagabundo acaba por comparar-se em suas transições e mudanças a um ente ficcional fruto do desabafo de sua própria consciência imediata. Seu ódio materializa-se na rejeição do ambiente do quarto e do hotel. Sai do hotel pela última vez e decide deixar a cidade imediatamente.

“Partir, partir, era um propósito definido, urgente, inadiável. E nessa caminhada apenas varria com os olhos as paisagens idênticas em todas as cidades, em todos os cantos, idênticas porque à exceção dos detalhes em que poderiam diferir? Ou os detalhes... Sem rumo certo, e entretanto, bem definido, bem orientado, com os passos seguros, devia estar caminhando para algum lugar.” (Rawet, 2004 3. 243)

O único caminho a seguir além da capitulação é continuar em movimento. O fluxo contra a estagnação em padrões comuns. Mas a sucessão intermitente de paisagens díspares o coloca uma dúvida, será que sua própria jornada resultará em uma rotina e em uma mesmice? Mas a atenção ao pequeno, ao mínimo detalhe mostra a diferença que existe em cada momento. Sem rumo, mas orientado na própria caminhada. No deslocamento uma plenitude transitória que é suficiente em si mesma.

Chega a uma rodoviária, compra um bilhete, sem pensar nem planejar o destino. O velho reaparece pela segunda vez. Espécie de desbravador que começa a sinalizar para momentos importantes de sua nova jornada. O vagabundo nota que durante o dia suas feições pareciam mais nítidas do que nas aparições noturnas. Quando de repente, o velho arranca a maleta de sua mão e foge rapidamente. Os demais passageiros tentam esboçar uma reação perante o inusitado da ação.

“Deixe-o, é um velho conhecido meu, e a maleta só tinha coisas sem importância. Não fez caso da expressão do outro, 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 3. 243).

O vagabundo abandona a última marca que restava de uma permanência, ao deixar a maleta que sempre o acompanhava, sem esboçar uma reação, ele reconhece a necessidade de desfazer-se de tudo. A única pertença que indicava uma posse estável em seus deslocamentos é deixada de lado e a viagem irá se dar em um despojamento total.

A perspectiva metalingüística comparece no final perante a dúvida quanto ao encerramento da história. O final do vagabundo é um fim provisório, já que não existe um encerramento de sua história que significasse um fim de jornada. Não é uma chegada ou uma partida, pois o seu deslocamento não tem início nem fim. É apenas um evento de quem passa e deixa apenas marcas transitórias. Em seus deslocamentos pelos espaços da cidade, o vagabundo compreende a urgência inadiável do próprio caminhar e persevera neste deslocamento sem um ponto final. Reconhecimento do próprio estado de movimento como a única resposta ao que é fixo e duradouro.

CAPÍTULO 3- TEMPORALIDADES ESTACIONÁRIAS. MOMENTOS CONGELADOS

Os deslocamentos no espaço efetuados pelos personagens são marcados por uma interpretação deste espaço, que remete à questão do tempo, tal como percebido pelos seres transtornados da ficção de Rawet. Ao relacionar o passado e o presente num espaço que evoca o passado numa série de reminiscências, os personagens de Rawet aparecem marcados por aspectos deste passado que ainda ressoam no momento atual. Eles habitam um tempo entrecruzado em que as temporalidades confundem-se e saltam do presente ao passado e vice-versa. São trajetórias marcadas por fatos que são impactantes e difíceis de esquecer. Cisões que ocorreram no passado, mas que continuam presentes na atualidade.

Existe uma preponderância do passado sobre o presente que marca o personagem e o obriga a ainda viver neste passado. Vimos este impacto do passado nos três contos até aqui analisados: seja o acidente do conto “A trajetória”, ou a infância feliz em “Gringinho” ou mesmo o abandono efetuado pelo personagem em “Crônica de um vagabundo”, em todas as situações percebemos que os seres de Rawet são sempre marcados pelo passado. A possibilidade de um futuro para eles é barrada enquanto não forem superadas as amarras que os prendem.

O modo como o narrador e os personagens vivenciam o tempo traz indicações de suas existências e do modo como são. A relação dos personagens com o tempo é sinal de suas relações com as suas próprias existências. O tempo pode ser leve e transcorrer placidamente em uma existência tranquila, ou pode caracterizar-se por fluxos abruptos de uma vida insatisfeita e que ainda anseia por algo não conquistado. Os personagens estão condicionados ademais por sua época e pelas perspectivas que esta apresenta.

Esta relação do tempo com a literatura transparece mais ainda se pensarmos que o modo de apresentar a narrativa também tem que selecionar e acentuar o transcorrer do tempo, valorizando certos aspectos, e saltando sobre outros que são considerados menos importantes ou estratégicos. Ao deter-se pormenorizadamente em um momento e descrevê-lo exaustivamente, a narrativa imprime uma marca temporal ao instante. Da mesma forma se o momento for rapidamente trabalhado ou se foi suprimido da narrativa. Em todos os casos a temporalidade imprimida pelo narrador dita o ritmo da narrativa, e o transcorrer da ação depende do tempo em que ocorre.

A fala do narrador conduz a narrativa através de um olhar, como mostra Luis Alberto Brandão Santos, um crítico e teórico atual ao comentar a obra do escritor contemporâneo Sérgio Sant'Anna: "Toda narrativa veicula um olhar: um certo modo de ver, conceber, transitar no espaço daquilo que é narrado. Toda narrativa, constitui, assim, um narrador, que a torna possível, que a cria e, simultaneamente, é criado por ela." (Santos, 2000, p. 25). Este olhar é capaz não só de organizar o discurso, mas de controlar e selecionar o que será dito e ao mesmo tempo se enredar ou não nas tramas do que é contado. O narrador opina, limita o que é dito, edita as vozes dos personagens e seleciona o que irá aparecer na trama controlando o tempo. Partindo de seu olhar, podemos perceber de que ponto de vista o mundo da narrativa é visto e selecionado.

No caso de Samuel Rawet este olhar é determinante, pois é ele que vai mostrar como o personagem se enquadra no mundo devido ao acesso a sua interioridade que de outra maneira estaria condenada ao silêncio. O olhar do narrador é uma das portas de acesso para uma possível compreensão destes seres fraturados e incomunicáveis. No mundo de Rawet apenas na interioridade do personagem é possível compreendê-los, pois o silêncio e a distância são marcas destas criaturas. Vê-se que é o narrador quem conduz a narração, que seleciona o que será contado e de que maneira. O controle da narrativa por quem narra mostra que o próprio ato de narrar implica esta imposição de um ponto de vista. O narrador é aquele que diz e deixa falar na obra literária organizando a narrativa e seu tempo.

Mas na perspectiva dos textos de Rawet estamos diante de algo diferente. Um narrador que precisa se transformar, que precisa constantemente mudar de foco. O olhar não é de imposição, mas de empatia pelo que está sendo mostrado. Não existe uma exposição gratuita do que é incomunicável e sim uma exploração do limite da possibilidade de ser humano.

O tempo é apresentado de dois modos tradicionais na literatura, em primeiro lugar, temos o tempo cronológico, que é aquele que transcorre medido pelo relógio sendo comum a todos os que participam da narrativa. Ele é compartilhado e medido pela duração exterior, por exemplo: quantos dias se passam na narrativa, ou qual a duração temporal do momento apresentado. Estamos diante de um tempo compartilhado e que pode ser marcado e medido por um marco objetivo. É, portanto, um tempo repartido por todos com marcos em sequências, tempo possível de ser medido e estudado objetivamente.

Na narrativa de Samuel Rawet, as marcações do tempo cronológico se dão através de marcos naturais que os personagens vivenciam. Este tempo é medido pelo relógio e tem uma transcorrência unívoca em que observamos a “irreversibilidade do tempo físico, que tem uma direção” (Nunes, 1998. 19). Este é o tempo cotidiano do dia que é compartilhado na cidade em meio à multidão. As tarefas cotidianas e habituais sucedem sem um impacto maior, envolvidas na impessoalidade da cidade grande, e marcadas cronologicamente.

Os personagens são apresentados vivenciando momentos precisos da realidade, que é interpretada de modo pessoal, internalizando um momento externo comum. O tempo dos personagens privilegia as horas que marcam mudanças nas atividades humanas, como o início do dia ou o seu fim. Estes indícios são marcos que orientam os personagens e suas vidas em função de necessidades básicas, como dormir ou alimentar-se.

O tempo da narrativa é marcado predominantemente pela hora do anoitecer, momento fundamental, que indica o fim do dia e suas atividades cotidianas. Hora que indica o momento em que os deslocamentos dos personagens intensificam-se, abrindo possibilidades novas em suas jornadas. O fim do dia é a hora em que a narrativa toma movimento, impulsionando os personagens de Rawet para caminhos inauditos.

Já o tempo psicológico, se refere ao modo como os personagens e o narrador se colocam e percebem os acontecimentos exteriores em sua interioridade. Existe em primeiro lugar uma “permanente descoincidência com as medidas temporais objetivas” (Nunes, 1998. 18). Tratamos aqui da percepção que cada indivíduo tem sobre os fatos exteriores. Ao contrário do tempo cronológico, estamos aqui diante de uma relação subjetiva e pessoal com o tempo. Cada fato é medido pelo indivíduo e valorizado e analisado de acordo com suas escolhas e pensamentos. Um fato aparentemente corriqueiro pode então ressoar infinitamente e se fazer presente no momento atual. Este tempo é subjetivo, já que afeta cada um de modo diferente, um momento fundamental para um personagem pode ser visto como absolutamente banal pelos demais.

Os personagens de Rawet têm sua percepção do tempo marcada por momentos que se caracterizam por serem acontecimentos que impulsionam jornadas no espaço. O peso que a narrativa dá ou não a estes momentos, expondo-os ao leitor ou silenciando estrategicamente sua aparição, e a exploração que é feita em cima dele, realça ou esconde a importância destes fatos. O narrador mostra o personagem fraturado que precisa medir e analisar cada partícula do tempo em associações infinitas. As duas

formas da temporalidade narrativa, cronológica e psicológica, se entrelaçam em todas as narrativas de um modo abrupto caracterizando um tempo partido dos personagens.

Outra perspectiva para pensar o tempo é quanto ao momento da narração. Ela pode se dar num momento ulterior, num momento anterior, e pode ser simultânea ao acontecimento narrado ou intercalar estas formas num único texto. Na literatura de Samuel Rawet temos em geral uma narração simultânea que dá conta dos pensamentos e percepções dos personagens no momento em que ocorrem. O narrador apresenta o que o personagem vivencia no momento presente, incluindo suas lacunas de compreensão e suas fugas ao passado através do pensamento. Estas recorrências atualizam o passado e o trazem novamente para o presente, participando dos dilemas atuais. Temos a sensação de ler os pensamentos e sensações do personagem no momento em que ocorrem, esta simultaneidade nos deixa perplexos e interessados em saber qual a causa do conflito estabelecido para esclarecer a jornada dos seres de Rawet.

Em relação à frequência, vemos a presença do modo repetitivo em que são reprisadas insistentemente certas passagens tanto do espaço interior quanto da percepção interior. No conto “A trajetória”, por exemplo, vimos o constante foco no deslocamento dos pássaros e no acidente de carro serem repetidos insistentemente durante o conto, marcando sua importância como momentos cruciais da narrativa. O tempo é congelado para encarar estes momentos de todos os lados até esclarecer a sua ligação com o passado. Estes momentos são marcados como fundamentais para o desenvolvimento da narrativa, e a insistência em que são apresentados é prova de sua relevância. A ação não avança até o momento em que todas as variáveis e entrecruzamentos temporais estejam contrapostos na mente do personagem.

Já quanto à ordem da narrativa observamos que ela não segue uma sucessão cronológica normal. Os contos iniciam normalmente *in media res* com o personagem já envolto em suas dificuldades e peripécias as quais o leitor terá que desvendar. Partindo deste momento, uma série de anacronias por retrospectão faz com que aos poucos o passado destes seres venha à tona aos saltos. As temporalidades presentes e passadas entrecruzam-se num compartilhamento temporal em que os saltos da narrativa são deslocamentos no tempo.

A perspectiva temporal marca o deslocamento dos personagens ao atuar e influir em suas decisões. O narrador articula as instâncias temporais mostrando que o tempo afeta a existência dos personagens e deixa marcas que têm de ser trabalhadas e assimiladas. É como se o tempo estivesse congelado no passado que insiste em aflorar e interferir no

presente a cada instante. Desta maneira podemos observar que não é o tempo cronológico o mais importante para estas narrativas, mas sim o modo como estes fatos interferem na interioridade dos personagens e em seu tempo psicológico. Este tempo é relevante e primordial já que toda a perspectiva da temporalidade é marcada por fatos que mesmo distantes no tempo cronológico continuam presentes e atuantes no momento imediato da narrativa. Estes personagens ainda vivem de certa maneira o passado como presente, e, ao não conseguirem desvencilhar deste passado, perdem também o presente. Eles ficam sem a possibilidade de um futuro, pois o passado toma conta de suas vidas que ficam estacionadas no que já passou.

Podemos então pensar a existência de uma temporalidade congelada em que seres solitários de Rawet trafegam sem superar o passado. O momento de sua ferida é carregado como se ainda fosse o presente e apenas na possibilidade de sua superação é que fica caracterizada a existência de uma temporalidade novamente aberta ao devir. Enquanto a ferida do passado do personagem ainda se sobrepuser ao que é presente, o futuro fica impedido por esta fratura..

Ao questionar a separação tradicional da narrativa literária entre textos desenvolvidos na perspectiva da primeira pessoa e os que se narram na visão da terceira pessoa, entre um narrador afastado do que narra e um que narra sua própria história; o texto de Samuel Rawet imprime a presença de um narrador flutuante, que narra em terceira pessoa a presença da primeira pessoa de perto, construindo uma leitura distanciada de si mesmo e próxima da interioridade do personagem. Isto quer dizer que o narrador é capaz de descrever o que se passa nos pensamentos do personagem, mas não se apropria da primeira pessoa neste procedimento. O personagem é um estranho para si mesmo, já que as recordações e o presente estão embaralhados em sua percepção, ele não assume uma identidade fixa nem uma existência sedentária. Surge um narrador que expressa de modo neutro uma estranheza, um modo de ser no mundo apartado dos outros, incomunicável por um discurso linear e traduzível pelo narrador onisciente que se aproxima do seu personagem e se afasta de si mesmo.

As personagens são seres não convencionais, que não conseguem aceitar um cotidiano tradicional, com suas ocupações regidas pelo tempo cronológico. O narrador tem acesso a estes conflitos, mas os expressa de uma forma objetiva e seca que transcorre à medida que as percepções do personagem brotam em sua consciência. São racionalizações que não se ajustam entre si, buscas ainda não concluídas, que produzem tormentos nos personagens. O pensamento embotado, não translúcido, ecoando numa

cacofonia e em saltos temporais é a expressão dos seres que habitam a narrativa de Samuel Rawet.

Estamos diante de um narrador que habita um lugar peculiar, próximo do personagem e sem proferir suas opiniões. Ele é objetivo, mas situa-se nos meandros de dramas intensos. Esta fratura constituinte dos personagens que se esfacelam em dramas é mostrada de maneira racional, sem exaltações de ânimo. O narrador de Samuel Rawet objetiva as fraturas, e faz ver os mecanismos de sobrevivência de seres erradios. A interpretação do tempo pelos personagens parte sempre deste estranhamento em relação ao mundo que os isola e distancia. A interioridade sobrepõe-se ao exterior e estaciona o tempo, que não ultrapassa o passado e desorienta-se no presente sem futuro.

Partindo desta primeira aproximação, que sobrepõe ao tempo cronológico que transcorre em momentos objetivos o tempo psicológico estacionado e não ultrapassado, cabe pensar a narrativa de Samuel Rawet para compreender a recusa que seus personagens revelam e o modo como o narrador mostra este proceder que gera sua perda de perspectiva temporal. A análise de três contos do último livro de Samuel Rawet será o fio condutor deste terceiro capítulo. Primeiramente o conto título do livro “Que os mortos enterrem seus mortos”, em que a questão da ruptura dos personagens com o mundo será explorada. Seu distanciamento surge como o fruto do mal que sofreram ou causaram. Vamos analisar esta questão em diálogo com o texto de Susan Neiman sobre o mal. Em seguida, o conto “Um homem morto, um cavalo morto, um rato morto”, serve para aprofundar a questão da busca na linguagem por um estar no mundo pleno. Por fim, a leitura de “Moira” que explora a questão explícita da temporalidade e sua estratificação momentânea em um diálogo com o Heidegger de *Ser e tempo*.

3.1- O MAL E A FRATURA. PERSONAGENS INCOMPLETOS EM VIDAS INTERROMPIDAS.

Os personagens de Rawet aparecem caracterizados por fraturas e quebras em suas vidas. Estão marcados por acontecimentos que impedem a continuação de uma cotidianidade e os arrastam para errâncias imprevistas de nômades. Este momento impactante afeta suas existências e quebra a temporalidade tradicional cronológica que compartilhavam coletivamente. De um momento a outro, se encontram solitários e sem os laços de pertença que possuíam anteriormente, vagam em busca de um novo sentido para suas vidas. A introspecção que efetuam em seguida os leva a refugiarem-se numa temporalidade psicológica, focada em si mesmos e sem contatos, temporalidade com a qual procuram adaptar suas vidas a lidar com a ferida ainda exposta. Vamos analisar de perto o momento desta fratura e suas conseqüências com a leitura do conto intitulado “Que os mortos enterrem seus mortos” para então indagarmos sobre a temporalidade característica destes seres.

O título do conto, que também nomeia o último livro de ficção publicado em vida por Samuel Rawet, não poderia ser mais sugestivo e instigante. Partindo dele, podemos iniciar uma análise da narrativa que será o fio condutor deste momento da tese. Podemos ler que aqui os mortos estão estranhamente agindo ao enterrar seus próprios mortos. Personificação do que já é inerte e que insiste e persevera no ato de enterrar seus próprios cadáveres.

Ao lermos a narrativa, podemos perceber em seus deslocamentos os próprios personagens como mortos-vivos, que caminham sem perspectivas. Nômades sem uma meta além do próprio fluxo de ir além. Seguindo esta linha, visualizamos que a causa desta morte em vida são acontecimentos ainda não superados. Os personagens teriam que enterrar seu próprio passado para sobreviver. O título do conto joga com a possibilidade de um enterro do passado por seres já mortos, possibilidade de vida e de sobrevivência com um futuro que se abre para novas jornadas. Os mortos que precisam enterrar seus fantasmas do passado para continuar a viver.

O tempo passado é um tempo ainda presente, tempo em que os personagens se debatem. A temporalidade é afetada por esta presença do passado que interfere no presente e impede o futuro. Perdidos em uma encruzilhada temporal os personagens perdem o tempo cotidiano para se debaterem com seu passado, que aflora em cada instante.

O conto inicia com uma sequência de perguntas complexas encadeadas sem pausa para uma reflexão ou contextualização:

“Como conciliar o sentimento de agora com seu ódio? O que era o ódio realmente? Fora covarde? Tinha o seu gesto que era anulação de gesto? E o que era fraqueza lhe parecia grandeza? Entre valor perdido e conquistado, o que sobrava de sua dor, imensa, de sua dor doída e redoída? E a dor da dor, quem lha devolveria? Os dias perdidos foram realmente perdidos? Se em vez dos dias vividos como foram eles o fossem de outro modo?” (Rawet, 2004 s. 362)

Somos lançados em um turbilhão de perguntas que refletem buscas. O personagem, um anônimo novamente, se debate em incertezas e dúvidas. Somos jogados pela narrativa no labirinto de buscas mentais, sem maiores pistas do que o conteúdo das próprias perguntas. O narrador apresenta o personagem de supetão, enredado em suas dúvidas de modo a marcar a perplexidade que o caracteriza. Nada de caracterização objetiva da realidade exterior, desta feita, Rawet elabora uma estratégia em que o narrador nos posiciona diretamente nas perguntas e dúvidas do personagem em sua interioridade.

A sequência de perguntas emendadas sem esboçar uma resposta reflete as dúvidas que perseguem este ser durante sua jornada. Ele se bate em uma procura que ainda não tem uma resposta pronta, restando uma série de perguntas que o perseguem e orientam nos seus deslocamentos. Estamos cara a cara com a incompletude de um ser que não é capaz de estabelecer respostas a suas indagações. Ele vaga num movimento de questionamentos, em que o seu estado atual é comparado com toda a sua perspectiva anterior.

O passado é a instância do tempo que abala seu cotidiano, instância de um ódio ainda não atenuado. Linha rizomática que o impele e o deixa imerso em um mar de dúvidas. O que motiva e condiciona o presente é o ódio que carregava, e que o definia até então. Momento de reflexão, em que a comparação entre o que aconteceu anteriormente e suas conseqüências são aproximados pelas dúvidas. Ele se pergunta pelo significado de seu ódio e o que é possível ainda fazer frente a sua falta de sentido no presente. Ao contrapor o seu estado atual e seu passado existe um abismo a separar estes dois momentos. Como aproximar o que só pode afastar-se a uma primeira mirada? Até uma ligação impor-se, o personagem flutua numa indecisão em que só a dúvida insiste em se fazer presente.

Não existe uma escala de valores para que ele possa se medir, sua indecisão é fruto de sua incapacidade de avaliar e reconhecer seu próprio eu. Perdido em dúvidas que não articulam respostas sobre como analisar seus atos, situa-se este ente em um espaço de não fundamentação. Sem conseguir alcançar uma subjetividade plena, esbate-se na busca e na jornada em que o movimento em si é seu ambiente. Ele só reconhece uma qualidade preponderante: a dor que se impõe sobre as suas dúvidas seguidas e canaliza as interrogações antecedentes. Torna-se impossível estabelecer a gênese de seu estado atual em nível racional. Ele não se apropria de si mesmo plenamente, e apenas através da série de perguntas sem resposta apresenta-se na narrativa.

“Como conciliar o sentimento de agora com o seu ódio? O que era ódio realmente? Fora covarde?” (Rawet, 2004 5. 362). Existe um questionamento sobre a posição que o ódio ocupa em sua vida. Ele compara o momento atual com o ódio que caracteriza todo seu passado, e busca situar este ódio no presente. O início da narrativa marca uma fratura que caracteriza o personagem e o afasta de qualquer possibilidade de contato. O passado que é reavaliado é o ponto de partida de seu ódio, impulso que o leva ao presente e à perplexidade que o marca no momento atual.

O narrador caracteriza objetivamente a sua personagem em uma situação limite. O personagem do conto “Que os mortos enterrem seus mortos” aparece na perplexidade de uma errância que não se localiza em lugar fixo, já que oscila entre o ódio do passado e o presente que se pergunta por este passado. Como o nômade, o personagem é errante sem um lugar de pertença, já que a indecisão o caracteriza. A dúvida sucessiva, estampada nos pontos de interrogação, denota a busca incessante por um porquê que dê sentido ou um fim à sua errância. Ao mesmo tempo, ele volta insistentemente a uma mesma idéia de ódio, de modo que sua perspectiva psicológica está suspensa em um tempo congelado que não cessa de insistir no mesmo ponto. Ele ocupa mais uma vez um lugar de fronteira, entre as constantes mudanças e o tempo congelado de sua interioridade.

A dor que resulta deste ódio o faz procurar um sentido para suas escolhas e caminhos. Resposta inalcançável que deixa a dor como fator preponderante de uma ferida ainda não curada. Analisa o seu passado de maneira obsessiva para encontrar ligações entre pontos distantes, formando um rizoma que transpõe as distâncias para associações novas, ele percorre a temporalidade em saltos. Estes saltos sem respostas são deslocamentos em que a indecisão marca o estar no mundo do personagem. Fruto de uma ruptura, um acontecimento, o personagem precisa acertar contas com seu passado

para ultrapassar seu aprisionamento. O tempo psicológico é um tempo estacionário, que se remói em círculos recorrentes, cujo saldo é a dor e o ódio que marcam o personagem.

A alternativa de um passado diferente é apenas uma possibilidade aventada em meio às enxurradas de ódio. Rota alternativa que poderia ter afastado o personagem de sua situação atual. Caminho diferente em que o seu ódio poderia ter se dissipado em vez de ocupar a proeminência que usufrui agora. No entanto esta possibilidade aparece como mais uma pergunta sem resposta desta série inicial.

“Comprimiu a arma no bolso da capa. Não chovia. Sentia frio apesar da camisa molhada e dos botões da gola. Tomou café na esquina de Catete e Machado de Assis. Não suportou o gracejo da mulata. Ela assustou-se quando lhe viu os olhos presentes e fixos. Abandonou a xícara. Os que entupiam as portas das Casas da Banha irritaram-no com a zoadas de irritações voluntárias. O que faria de seu ódio? O que faria com seu ódio? O que faria por seu ódio? Precisava de seu ódio?”
(Rawet, 2004 5. 362)

Logo depois da enxurrada de perguntas em profusão, uma frase objetiva marca uma transição no texto. O ato de apertar a arma contra seu corpo estabelece o fim das perguntas e o início de uma ação, indicando também a presença próxima da arma como uma companhia importante. O personagem é caracterizado no momento de seu acerto de contas com o passado. Cara a cara com a causa de seu ódio presente, ele carrega uma arma, posse que indica seu estado de espírito, matar seu oponente para dar um fim a sua ferida.

Decisão de um ato que estabelece uma fluidez do tempo que, anteriormente circular enquanto esbatia-se em sua mente, transpõe-se para uma via retilínea impulsionada pela arma, e sua decisão de usá-la. Esta transição acontece diretamente no texto sem um parágrafo ou marca para sublinhá-la. Construção de uma jornada ininterrupta de oscilações no foco narrativo que apresenta a ação em fragmentos díspares que devem ser reunidos pelo leitor. Caleidoscópio entre fragmentos de passado e presente que sucedem aos saltos no texto.

A narrativa foca em seguida no espaço exterior. Estamos na marcação de um tempo cronológico, em que o olhar do personagem marca a passagem do tempo de acordo com fatos objetivos. Os seus deslocamentos são marcados, e percebemos em sequência de frases curtas desde a percepção da ausência de chuva, em seguida o café sorvido no bar, para a descrição do flerte com a mulata, até a passagem em frente ao supermercado. São momentos de um deslocamento exterior objetivo, que pode ser medido em uma

sequência temporal. Mesmo quando referidos à percepção do personagem, como no caso do gracejo da mulher no bar, estes momentos são descritos secamente de modo a relacioná-los com o mundo exterior e com o tempo cronológico. Linearidade do relógio que transcorre objetivamente em uma sucessão de fatos marcados sucessivamente.

Este tempo é marcado pela presença de frases curtas e objetivas que descrevem em saltos os momentos. O movimento não é caracterizado por uma sinuosidade tranqüila, mas, sim, de maneira a marcar o modo abrupto e ríspido em que se desenvolvem os deslocamentos. O personagem aparece em cada frase em uma situação diferente e também em um ponto diferente no espaço.

O personagem não está nunca em um ambiente confortável e familiar, mas sim em lugares de estranhamento e distanciamento. O mundo objetivo é percebido pelo narrador numa aproximação com o que o personagem vê e sente. Só que tudo é reduzido a uma anotação contínua de momentos sucessivos e sem emoção. Martelar de um relógio implacável de uma obsessão que fecha os olhos do personagem para tudo o mais que não seja seu tormento.

O olhar trocado com a mulata no momento do café revela a distância que o separa dos outros. O gracejo é recebido com irritação, qualquer contato é repellido como se fruto de interesse ou irrelevância. O personagem mantém uma longa distância de todos os demais e, implacável, resiste a qualquer aproximação. O olhar de autonomia e de repulsa que troca com a mulher a convencem a afastar-se, assustada, deixando-o distante de todos. Na multidão os que o cercam só causam mais irritação. Não são vistos como seres humanos, mas como obstáculos em volta, que apenas atrapalham sua perspectiva. Os outros são repellidos e afastados por uma aura de vingança que precisa despejar seu ódio em um alvo, e que até conseguir seu objetivo espalha sua aversão para todos os que se aproximam.

No final da citação, voltamos ao martelar do ódio em sua cabeça numa sequência fulminante. Sem saber como lidar com esta presença, ele se pergunta uma vez mais sobre como situar e compreender o ódio. É investido de um sentimento que o alimenta por toda a existência, desde o momento de ruptura, que o separa e marca o outro sob o signo do ódio. Mas no momento presente, este mesmo ódio surge como uma perplexidade e um questionamento sobre seu valor e sua aplicabilidade. O assassino frente ao momento de concretização de seu ato, momento que pode livrá-lo de seu ódio pela anulação do objeto a que este está dirigido questiona seu sentimento e se pergunta pelo modo como encaminhará seus próximos passos.

Percebemos que os personagens de Samuel Rawet são marcados por uma fratura que os afasta do contato e os opõem ao resto do mundo, como seres incompletos e incapazes de atuar no cotidiano. Na origem de seu afastamento não encontramos, no entanto, uma vontade deliberada de se afastar. O que ocorre é uma incapacidade de voltar a uma existência cotidiana depois de vivenciar os danos e rupturas causados pelo mal. São vítimas de rupturas que ainda sangram, o mal causado a eles não ficou num passado distante e está presente em todo o instante.

Existe então um questionamento sobre como o mal pode afetar os indivíduos, e suas conseqüências em suas vidas o que aparece nas narrativas. A filósofa Susan Neiman investiga como o mal pode ser encarado no pensamento filosófico da modernidade, visão que vai acompanhar nossa análise do texto de Rawet neste momento. Segundo o texto, o mal pode ser tematizado filosoficamente, mas como destaca a filósofa, ele foge de uma explicação causal simplória.

“Parto, portanto, do pressuposto de que temos exemplos assim e de que eles mudam com o tempo, sem qualquer interesse em lhes dar uma justificativa ou mesmo um critério. Mesmo que não tenhamos princípios gerais do tipo que imaginamos terem sido acalentados em outras épocas, isso basta para meus fins. Já que não acho que seja possível definir uma propriedade intrínseca do mal, estou mais preocupada em identificar o que o mal faz conosco. Se designar algo como mau é uma maneira de assinalar o fato de que aquilo abala nossa crença no mundo, é esse efeito, mais do que a causa, que quero examinar.” (Neiman, 2003: 21)

Neiman faz a opção por medir os efeitos do mal mais do que a sua causa. Numa perspectiva tradicionalista, a filosofia quis achar uma causa direta pela existência do mal. Na tradição ocidental, esta causa passa pela figura de um deus que seria responsável pela provação dos seres humanos à ação do mal, ou pela culpa dos próprios humanos pela sua desgraça. Na ordem do mundo deveria existir uma causa precisa e determinada, que explicaria o porquê do mal existir e nos impor sua presença. Com a perspectiva da morte de deus, que tira do jogo da filosofia a divindade como peça importante, e que questiona a idéia de causalidade num sentido forte como faz Nietzsche em sua filosofia, a explicação tradicionalista do mal cai por terra. No horizonte do niilismo o trágico aparece como elemento fundamental de um mundo desencantado e sem um fim transcendente, o mal acaba por ser encarado como parte deste elemento trágico de nossas vidas.

Isto quer dizer que o mal não pode ser explicado na forma da dedução, não é que o mal não tenha nenhuma lógica, mas que ele não obedece às regras da Lógica matemática. O mal pode e deve fazer algum sentido e ser explicado, mas esta explicação não passa por uma axiomática da qual as premissas possam ser dedutíveis, como num sistema lógico em que a causa é imputada através de procedimentos medidos e controlados. Não temos uma teoria capaz de medir o mal com uma escala aceita universalmente, mas isto não quer dizer que não possamos estudar o mal, pois é preciso torná-lo inteligível, mesmo que não possuamos uma explicação científica para sua aparição.

O mal muda com o tempo, no transcorrer histórico ele se reveste de formas e configurações distintas. Sendo assim, o mal deve então ser medido por seus efeitos e não por sua causa, já que não existe uma única nos diferentes tempos da história. Esta inversão muda o olhar, que, ao invés de focar na figura de um culpado pelo mal, vai medir os efeitos nas suas vítimas e focalizar no dano que elas têm que superar e carregar. Não existe uma propriedade intrínseca do mal, mas sim diferentes aparições. Sem uma essência que o imobilize, o mal se traveste nos tempos e os seus efeitos produzem quebras sensíveis.

O mal é um acontecimento, por se configurar como este abalo de fundamentos que coloca em jogo uma nova série de perspectivas. Sob a ação do mal, somos forçados a mudar, e não retornaremos nunca ao mesmo, já que esta ação retira qualquer base para estabelecer uma relação com o mundo e com os outros. Se levamos a vida numa linha reta, o mal é algo que rompe esta linearidade e a põe em novas conexões de rizomas. É por isso que não se representa o mal de uma forma clara e límpida em Samuel Rawet, a narrativa o evoca através de uma gama de saltos narrativos para trazê-lo à tona através de seus efeitos nos personagens.

“A perda de certeza quanto aos fundamentos genéricos do valor não afetou a certeza quanto a seus casos particulares; até o contrário. Três séculos atrás, quando se alegava que os fundamentos eram mais sólidos, a tortura pública até a morte era aceita por toda a parte. Hoje ela é condenada quase universalmente, independentemente de diferenças de princípio. Como Ruanda ou a Bósnia podem mostrar-nos, uma condenação universal pode valer quase o mesmo que nada. Meu interesse é a relação não da teoria com a prática, mas do princípio geral com o paradigma específico. Pode não haver nenhum princípio geral provando que a tortura e o genocídio são errados, mas isso não impede que os consideremos paradigmáticos do mal” (Neiman, 2003: 21)

Para Neiman, a falta de uma essência para o mal não impede que possamos medir claramente seus efeitos devastadores, ou seja, temos um indício do que é o mal, mesmo sem um princípio geral nos guiando. A aparição do mal é tão flagrante, e seus danos tão evidentes, que detectamos sua presença. Seus efeitos independem de possuir ou não uma essência, e enquanto tínhamos certezas sólidas sobre o mal, isto não impedia que a tortura fosse aceita e justificada. Ao mesmo tempo, a certeza e condenação de algo como mal não impedem que na prática ela ainda aconteça. Porém, mesmo sem um princípio geral que justifique sua condenação, ela efetivamente é percebida como um mal e condenada como tal.

Num mundo sem essências, “Focalizar pontos de dúvida e de crise nos permite examinar os pressupostos que nos servem de guia, examinando o que os desafia no ponto em que eles se rompem: o que ameaça nossa noção do sentido do mundo?” (Neiman, 2003: 14). O mal é aquilo que põe em cheque nossa crença no mundo, o que faz o mundo perder o sentido, deixando apenas ruínas como sobra. O mal é uma desestabilização tão grande que não é possível um simples retorno a uma cotidianidade tradicional. Se o mal é o que nos deixa sem horizonte, ele pode servir para pensarmos quais são nossos alicerces básicos. O que nos sustenta é aquilo que é corroído pelo mal. Ele ataca nossos fundamentos, o que nos permitia conviver com o mundo e com as pessoas.

Os que sobrevivem ao mal jamais serão os mesmos, pois carregarão esta desestabilização em suas vivências. Falar do mal é dizer de um acontecimento que abala as estruturas do ser humano, e torná-lo inteligível é falar dele para lançar luzes sobre sua aparição e seus efeitos. O ser humano que é exposto ao mal perde sua base e precisa recuperar esta base em um registro do presente que ultrapasse o passado. Para sobreviver ao mal é preciso encontrar maneiras de lidar com ele que permitam um afastamento, mesmo que temporário, de sua onipresença na vida de suas vítimas.

Afetados pelo acontecimento crucial que caracteriza sua fratura, os personagens tem que sobreviver a seu advento. No conto o personagem é marcado pelo ódio, fruto de um mal sofrido. Seu algoz está em sua mira como possível horizonte de superação do mal. Sua jornada prossegue, enquanto este acerto de contas com o passado não é resolvido. Ele está na fronteira de passar de vítima do mal a agente deste mal ao querer devolver na mesma moeda o mal sofrido.

Em Rawet os personagens trafegam fronteiras que os põem no limiar de decisões impactantes e definitivas. A possibilidade do suicídio em “Trajetórias”, o enfrentamento da vida como adulto em “Gringuinho”, a eterna condição de nômade em “Crônica de um vagabundo” e agora a possibilidade de um assassinato em “Que os mortos enterrem seus mortos”. Estes seres fronteiriços trafegam as ruas em busca de um momento que os retire de uma obsessão, e que abra novas possibilidades em suas vidas para além do mal que os fere continuamente.

O personagem que anda pelo Rio de Janeiro segue perplexo pelas ruas:

“Chegou à praça José de Alencar, hesitou entre a Barão do Flamengo, a Senador Vergueiro, a Marquês de Abrantes, a Conde de Baependi. Vontade de pisar cascalho fino e areia molhada. Necessidade de opor pequenas resistências e irregularidades à solidez de idéias que se sucediam em blocos maciços. Pequenas resistências e irregularidades a despertarem uma noção de cotidiano incompatível com a irrupção solene de volições hieráticas. No banco molhado da praça São Salvador reviveu o lugar-comum do homem tenso sob um céu cinzento em meio à vegetação úmida, do homem só, tenso, lugar-comum de uma literatura introspectiva de cordel de livraria de luxo. Armadilha em que ele mesmo caía. Com a vantagem de, agora, perceber a grandeza do lugar-comum. O desfecho de alguns anos de ódio não fora aquele lugar-comum de há pouco? Lugar-comum por lugar-comum por que não o outro?” (Rawet, 2004 s. 362, 363)

A dúvida incessante de quem não pode parar surge na confluência de caminhos que se apresentam ao personagem. Frente à encruzilhada de caminhos no meio da cidade que aparece a sua frente, ele pensa na praia que se abre em oposição às ruas da cidade. Uma vontade em que o personagem expressa sua necessidade de um escape para sua elucubração do ódio. Ele é um observador dotado de uma precisão milimétrica nas descrições dos detalhes significativos. A caminhada é momento de foco no mundo exterior, em contraposição à suas idéias torturantes. A cicatriz estampada na solidez das idéias contraposta ao flunar pelas ruas. Tempo psicológico liberado pelo tempo exterior cronológico que impõe uma sucessão de espaços em deslocamentos. Momento de movimento em que a ação prorrompe o tempo solidificado e estagnado das recordações torturantes.

Em blocos de ódio sua obsessão o acompanha. Errante por contingência, o personagem vaga em devaneios que estabelecem pontos de familiaridade, mas que não configuram uma estabilidade. Entre o cenário urbanizado do Flamengo e Largo do Machado, o espaço da praia apresenta uma permeabilidade de areia molhada e fino

casalho ansiada, um desejo do trajeto que se faz no próprio andar. O caminhar na areia desperta a impossibilidade do cotidiano frente a suas obsessões tenebrosas. Sua vontade de ódio e vingança não cabe em um cotidiano tradicional e a resistência da areia o faz enxergar o abismo em que se encontra.

Num salto, a narrativa transporta-se para um novo cenário, num banco da praça ele revive um lugar-comum. O homem só, contraposto ao céu cinzento é um clichê repetido, mas sentido como verdadeiro no momento. O isolamento total de quem perdeu todos os laços e possui apenas a rua como espaço para existir. A grandeza do lugar-comum é o desfecho de sua ruptura, o espaço atual é fruto do tempo passado que refletido no presente estampa a ausência. O resultado pode ser um lugar-comum, o futuro pode ser a conclusão de seu ódio pela eliminação de sua fonte, o assassinato de seu oponente aparece como possibilidade de um fim à dor. Passado, futuro e presente se misturam no conto:

“Rememorar. Ruminar. Os planos traçados, ou não traçados. A vingança necessária, sim, necessária, ou nem tanto? As sutilezas imaginadas para eliminar o outro de modo indireto, por motivos que nada tivessem a ver com os motivos reais. A espera. A longa espera de uma disposição que não pertencia à sua carne. Os detalhes preparados, a hesitação entre uma cadeia de acontecimentos que encaixassem a vingança quase como um elemento natural. Ou a simples e grosseira presença de um corpo evidente que não pede explicações e nem dá.” (Rawet, 2004 5. 363).

O personagem está em um momento em que mede e reflete sobre sua condição. O presente é união de passado e futuro em que tudo conflui no ato de matar seu oponente. A vingança como uma presença que determina toda sua expectativa e restringe seu horizonte. Ele revê todos os seus planos que levam à morte de seu inimigo, e repensa sua vontade de vingança.

Volta a se perguntar sobre a presença e força do ódio em sua vida. A espera pela concretização de seus planos cristaliza o tempo imóvel do ódio, e transforma sua vingança em algo natural, consequência necessária em uma cadeia de acontecimentos. Ausência de explicação para uma reação necessária e instintiva de quem foi agredido, ela é a resposta mecânica e animal de quem sofre o mal. Ao mesmo tempo, isto é apenas especulação, momento em que ainda não agiu, instante que gira em torno de uma espera e uma possível concretização de sua trajetória. No final de contas, a vingança não é algo tão natural quanto o próprio personagem precisa fazer a si mesmo crer.

Entre a vingança, milhares de vezes planejada, e o estado de perplexidade de quem está para cometer um assassinato, oscila a interioridade do personagem. Contra disposições contrárias, a vingança se impõe como forma de enterro de seu passado, como única possibilidade para sua existência, como mostra o título do conto: “Que os mortos enterrem seus mortos”, pois para quem já está destruído, só resta o enterro de seus fantasmas.

É preciso agir para se desfazer do passado, ato de vingança de quem só pode viver enterrando seus mortos e suas obsessões. Esta trajetória não é do tipo em que um ponto direto pode ser deduzido do anterior como na forma de raiz ou árvore, mas sim um rizoma, em que as conseqüências do passado ligam diretamente ao momento da concretização da vingança em um salto. É como se o presente fosse o resultado direto do impacto do passado, em que mais uma vez a perplexidade é parâmetro. Passado agindo instantaneamente no presente imediato sem que nada se coloque entre estes dois momentos. O personagem só respira e se move no salto, que une toda sua existência que se resume a estes dois momentos, distantes no tempo, mas congelados na erupção de idéias. O futuro só pode ser pensado como algo além deste horizonte em que passado e presente precisam confluir para serem superados em um porvir.

A vingança é a obsessão deste fantasma morto vivo que vaga perseguindo o seu passado com perplexidade. Ele vê a sua errância como um vaguear por diferentes possibilidades de vingança. O outro aparece como obstáculo, que ao ser superado ou eliminado pode representar uma superação do estado de ódio. Ele se violenta na possibilidade de uma desforra contra um ato que deixa uma cicatriz profunda.

Para compreender Rawet surgem aí duas imagens excelentes. A primeira é uma frase curta, que diz apenas: “Rememorar”, ficando patente a precariedade do presente dos personagens que não enterraram ainda seu passado. O que não está ainda encerrado continua como uma lâmina a perfurar o presente que se torna obsessivo e irrealizado. O passado que é obsessão, confunde-se com o presente, isolando aquele que trafega este cruzamento de temporalidades. O “rememorar” que não se apaga é a impossibilidade de seguir adiante sem resolver o que seria passado.

A segunda diz apenas: “Ruminar”. Aquele que ruma está num processo em devir, momento de quem está prestes a agir, mas fica na iminência. Até a concretização do ato se estendem horizontes inóspitos em que sobrevivem os personagens de Rawet. O que ruma não coloca para fora nem internaliza o seu problema, e tem que lidar com sua obsessão enquanto uma dor ainda latente. Ele vaga entre conseguir digerir os

acontecimentos do passado que o persegue ou expressá-lo. Passado onipresente que perfura o presente e o faz recordar:

“Quando se viram pela última vez? Em meio à conversa exaltada, o telefone tocara, e pelas respostas soube que a mulher do outro tivera um filho. Quando se aproximou do edifício, hoje, e se postou junto à entrada, à espera do homem, para matá-lo, simplesmente lembrou-se disso. Lembrou-se disso. O menino tinha a idade do seu ódio. Crescera à medida do seu ódio. E tudo desabou. Rumina agora os planos sagazes, as simetrias, os tipos de vingança adequada à sua dor. Fora despojado de tudo. Pior ainda. O outro fizera com que ele mesmo se despojasse de tudo, se aniquilasse. Chora agora, só, no banco.” (Rawet, 2004 5. 363)

O último encontro dos dois algozes coincide com o anúncio do nascimento do filho de seu ex-amigo, acontecimento que marca a dissociação: o personagem fica marcado pelo ódio, e seu algoz segue uma existência comum com sua mulher e filho. As razões do rompimento ficam sem uma explicação na narrativa que foca no resultado. O assunto é um tabu grande demais até para ser anunciado ou pensado pelo personagem. Discussão de negócios, traições amorosas, nenhum detalhe pode sugerir mais do que uma especulação sobre a motivação desta briga.

O personagem é vítima do mal que desestabiliza sua vida. Vemos que o mal tira nossos fundamentos, como diz Susan Neiman. Para sobreviver ao mal o personagem tem que passar, de alguma maneira, sobre esta ferida, de modo a encontrar algo que permita ainda viver. Enquanto não encontra este novo acontecimento, fica sem uma base e o momento de sua fratura reaparece a cada instante.

O tempo passado e o presente contradizem-se no momento em que ele se posta diante do prédio para matar seu inimigo. Percebe que a idade de seu ódio é a idade da criança, filho de seu inimigo, que cresceu e se desenvolveu na medida do crescimento e desenvolvimento de seu ódio. Contraposição entre a beleza e pureza da criança em oposição a seu ódio que o aparta dos demais. Contradições que confluem e se aproximam não na forma de uma explicação causal, mas em um rizoma que faz convergirem linhas díspares e afastadas. A pureza da criança e seu ódio se cruzam e se encontram, mesmo sendo visões opostas. A temporalidade que se choca numa contradição, que não se resolve, mas que se enfrenta enquanto oposição na mente do personagem. Um tempo que pulsa intermitente e que impede qualquer outra possibilidade. Martelar de uma idéia única de vingança que não pode se aproximar de qualquer outra visão de mundo.

“Se num determinado momento a consciência assume uma determinada configuração somática ligada a uma série de ocorrências simultâneas do passado, não é possível estabelecer um vínculo causal entre uma dessas ocorrências e o estado atual” (Rawet, 2008 3. 125)

Neste trecho do ensaio “EU-TU-ELE” de 1972, surge uma perspectiva que dialoga com a aparição do passado no presente. O passado que emerge sem uma explicação causal é visto como uma erupção no presente. Surge uma perspectiva no ensaio que dialoga com a perspectiva temporal da própria narrativa. Vemos que a presença do passado no presente é pensada numa perspectiva de uma manifestação sem uma ligação evidente com o instante atual. A ausência do momento de ruptura jorra no presente, independentemente de uma vontade ou de uma simples decisão de um sujeito consciente e dotado de livre arbítrio. Acontecimento que se superpõe ao presente e faz com que o passado seja a única presença sufocando as demais temporalidades.

“Partindo da observação de que o indivíduo assume a responsabilidade não de um ato passado, mas da idéia presente do ato passado, no momento em que se manifesta, a ambigüidade adquire um teor mais forte na consideração do *momento*, do *instante* vivido. E a absolutização presente na fratura se torna mais perigosa na tentação de vislumbrar a *eternidade* neste instante.” (Rawet, 2008 2. 65).

Esta passagem do ensaio “Alienação e realidade” de 1970 mostra que Rawet teoriza sobre a preponderância do passado tal como configurada em suas obras literárias. Um instante que se amplifica em ondas e se absolutiza para tomar o lugar de qualquer outra presença. Pulsação do passado no presente que impacta tudo como se fosse eterno e único, assim podemos perceber no conto a obsessão do personagem pela vingança.

No conto analisado, a questão sobre a responsabilidade do indivíduo sobre todos os seus atos pode ser usada para pensar, tanto a culpa do algoz do personagem central, quanto a própria condição de responsável que o personagem principal assume em suas escolhas. Ele é vítima do mal e acusa o outro de causador e fonte deste mal. Ao mesmo tempo ele é eminentemente um possível causador de um mal em sua vingança.

O instante é o momento de decisões e opções em que a responsabilidade é assumida em cada ato. O peso que cada um dá a cada instante é o rumo que a existência vai seguir nos deslocamentos futuros. Ao eternizar o passado, o personagem se condena a repeti-lo indefinidamente, perturbando e impedindo qualquer idéia alternativa. Assumir o ódio como perspectiva paralisa o personagem, que vislumbra o ódio como único horizonte. A

fratura toma proeminência sobre todo o resto e desenvolve um olhar obsessivo, que enxerga apenas o ódio em sua frente.

O personagem desmorona, ao perceber que enquanto a criança se desenvolve numa perspectiva de uma vida em aberto, a sua apenas se fechou desde então. A multiplicidade de planos para o aniquilamento passa em sua mente, e ele os ruma em oposição ao flunar livre da criança que acompanha o seu ódio. Fica patente a ausência de chão em que ele está paralisado, limbo temporal em que ele fica preso ao passado sem conseguir se desvencilhar.

O outro aparece mais uma vez como um algoz, que resume seu desespero em um alvo claro e preciso. Inimigo que se opõe à felicidade configurando-se como o elemento que inicia sua trajetória de solidão e ódio. O choro irrompe como manifestação de uma ruína interior, como sintoma de uma vida arruinada e que não consegue mais encontrar uma saída.

“Chora porque ao repassar tudo que arquitetara chegou à conclusão de que seu corpo exigia a vingança, como se exigisse alimento ou sexo. Imanência de sua condição. Pensou ainda em coisas mais sutis: a não vingança. Que seria a melhor. Permanecer sempre presente, mostrar-se em condições de executá-la e não fazer nada. Até que desistiu. Desistiu porque no fundo, da soma de seu sistema de valores, da noção de macheza que o cerca, só lhe restava um caminho: matá-lo. Mas houve um pequeno detalhe no momento em que o homem atravessou o portão do edifício e se aproximou da calçada. Trazia um menino no braço.” (Rawet, 2004 5. 363)

O choro que se apodera é um ato que resume uma revisão de sua vida. Revisão em que a vingança assume a proeminência de uma necessidade vital. A imanência da vingança é o alimento e combustível que projeta sua existência em um rumo. Ao mesmo tempo, esta constatação vem acompanhada de um choro de quem se acha perdido e incapaz de recuperar um tempo anterior a ruptura com seu inimigo. O que o alimenta é, ao mesmo tempo, um veneno ou entorpecente que o faz desesperar-se. O ódio e a vingança corroem o personagem e ele chora em um beco sem saída, paralisação de qualquer possibilidade oposta à vingança.

O pensamento obsessivo do personagem permanece presente na narrativa. A necessidade da vingança transparece na impossibilidade de outra maneira de agir. Tudo pode mudar em um breve momento em que surge uma dúvida. A possibilidade de uma desistência da vingança é sugerida, mas logo afastada na impossibilidade de uma perspectiva diferente. É curioso que até a macheza é apresentada como argumento para

a vingança, em meio a todos os valores em que se acha ancorado. A vingança é apresentada como única saída socialmente viável para sua situação.

O possível agente do mal teoriza uma culpa para além de sua responsabilidade. O conflito entre sua ação, e o peso de uma culpa, o leva a colocar a justificativa de seu ato nos valores de uma sociedade que o leva a ser e agir assim. Para agir e fazer o mal para alguém, temos que colocar isto como algo natural ou justificado por uma escala de valores. É preciso desumanizar a vítima e tirar a culpa do próprio agente. Neste movimento, o outro é objetificado e coisificado como culpado de sua própria desgraça. O assassino se exime de sua própria culpa numa obsessão de ver o seu sentido de mal liberado numa vítima que lhe parece como merecedora de um castigo.

Na narrativa de Rawet temos um personagem que ocupa um lugar fronteiro. Ele se vê como vítima do mal, e ao mesmo tempo, surge como provável agente de um mal ao seu inimigo. Aqui vemos que o mal surge de um momento de oposição em que a vingança aparece como um alimento de sua execução. Existe uma ambiguidade em que aquele que é vítima transforma-se em executor do mal. O mal priva sua vítima da possibilidade de uma existência que supere sua ação. O personagem no conto fica impossibilitado de postular qualquer rumo que não passe pela eliminação daquele que surge como origem de sua dor. O mal é fruto da contingência e da ausência de um chão em que caminhar. Ao mesmo tempo, ele é postulado como uma coisificação do outro em que a vítima não é vista como um ser humano, mas sim como um objeto.

A desistência aparece como horizonte deste errar e ruminar que caracteriza o personagem, mas é substituída pela certeza e necessidade da vingança. A decisão de matar seu rival só é barrada pelo surgimento da criança. Ele postula uma capitulação ao ver flunar em um espaço aberto a criança que corre em sua direção. Possibilidade de outra via que o desviaria de um caminho de ódio e dor que não se fecharia nem com a morte do rival. E aí a decisão é mais uma vez protelada indicando uma continuidade do errar do personagem. O destino destes seres em se constitui na ausência de atos definitivos, pois estes marcariam espaços fechados de morte e fim, seriam conclusões. O nômade só sobrevive no contínuo mover-se sem fim. A criança se interpõe entre ele e sua vingança, cria um espaço de esperança no mundo de ódio do personagem, move sua errância além da própria concretização do ato criminoso que planejava.

“A criança se soltou e na corrida se enrolou em seus joelhos. O outro estava no meio da calçada. Reconheceu-o. Os olhos de medo e ódio se encontraram. Ele tirou o dedo do gatilho, e a mão do

bolso. Alisou a gola da capa enquanto o menino se erguia e o olhava surpreso. Por dentro ele já chorava. O menino era belo. Como seus anos de dor.” (Rawet, 2004 5. 363)

O tempo, que se mostrava comprimido num ruminar do passado no presente, transcorre distante do passado, para um ato que contrapõe o que passou e enfrenta seu ódio. Distensão de uma ação que rompe a imobilidade e que faz convergirem num encontro o que aparentemente era oposição e contradição. Ódio e amor unidos pelo abraço que a criança dá, sem suspeitar do desejo de vingança contra seu pai. Inocência que rompe as convenções sociais e faz surgir um encontro insuspeito. Ao mesmo tempo em que a criança o abraça e se enrola em seus joelhos, ele enfrenta o olhar de seu inimigo. Simultaneidade da contradição em que o amor e o ódio se misturam no mesmo instante. Momento de decisão em que o passado tem que se confrontar com o instante de sua concretização ou de sua superação.

O olhar do menino mira-o surpreso e na contraposição dos dois olhares o conto termina. A beleza do menino é confrontada com a beleza de seus anos de dor e solidão. O choro antecipado inunda sua concepção, e a narrativa termina sem uma conclusão explícita. O momento decisivo se dá, não entre os dois inimigos, mas entre o ódio que carrega um passado ainda presente e a inocência que apresenta um futuro aberto. As três temporalidades convergem no instante decisivo entre o assassinato ou a capitulação frente à inocência da criança.

O final do conto é aberto em duas possibilidades, que devem ser seguidas da última frase, sem que se possa concluir definitivamente por nenhuma das duas opções. Na primeira, ele continua em linha reta e mata seu oponente, reafirmando o que reconhece como sua única opção em todo o conto. Desta maneira, o final seria uma troca de um mal sofrido por um mal impetrado, a máxima aplicada seria aquela que diz: “olho por olho, dente por dente”. Ele destruiria a inocência da criança que veria seu pai ser morto na sua frente, e assim a trilha de ódio e vingança seria transmitida para a criança como uma sina.

Ao mesmo tempo, a possibilidade de mudança já transparece na narrativa em outras ocasiões. Sempre que ele para e pensa em sua situação, o ódio que sente é para ele inexplicável. O próprio tempo que passa, apesar de sua obsessão que o retém no passado, o faz enxergar em alguns momentos, da descabida insistência de sua vingança. São momentos em que o ódio é substituído por uma alternativa de não se vingar, mesmo que de maneira transitória e fugaz. Nesta segunda opção, o olhar da criança o

convenceria da inutilidade da vingança e imporia outra rota. Possibilidade de uma troca do mal pela inocência do gesto e do olhar da criança.

Mais um final de conto poético. A desistência não é capitulação, mas humanidade. Se a beleza da criança o faz desistir, esta, ao se enroscar nos seus pés, o faz perceber novamente um contato que julgava perdido. Seu choro remete ao ato de perceber o tempo que passa, e ao mesmo tempo à inocência da criança, que a despeito da arma em punho se aproxima do possível assassino de seu pai. A idade da criança é igual aos anos de seu sofrimento, e na contraposição entre a inocência e sua dor, emerge o choro que percebe a passagem abrupta do tempo que estava congelado para ele. Errância sem fim que se anuncia no final em aberto, sem rumo e sem objetivo, já que sem ato. Nômade, pois segue sem deixar nada de fixo, apenas traços que se apagam no seu silêncio de si para si.

O tempo surge como obsessão para os personagens de Rawet, que se encontram em encruzilhadas temporais. Aqui o passado aparece como impedimento de sua jornada e obstáculo ao futuro e ao presente, que são condicionados por esta temporalidade. Os deslocamentos no espaço dos personagens são acompanhados pela sua percepção do tempo, de modo que a cada espaço exterior, é associada uma temporalidade interior. O modo para lidar com uma vida fraturada pelo mal, passa pelo confrontar-se com o próprio passado. Deste acerto de contas, surgem possibilidades de aniquilação no ódio e na vingança ou caminhos abertos de um possível futuro. Ao concentrar estas temporalidades num momento preciso do presente, a narrativa converge para um acontecimento que enfrenta o mal de frente. No próximo conto a análise da obsessão dos personagens será feita mais de perto para realçar a cisão dos personagens de Samuel Rawet e sua relação com um tempo fraturado.

3.2- TEMPO PARALISADO. IDÉIA FIXA

“Não sei que impulso leva um escritor a mergulhar em sua mitologia pessoal à procura de algo que ele já conhece, nem sei mesmo se deve haver explicação para este impulso, além do reconhecimento do fato. A *busca* surge como uma necessidade não definida de esclarecer alguma coisa que nem sempre precisa ser esclarecida. Fica-se no campo da memória. E a memória é o vago, indefinível, é o presente ausente, o ausente presente, é a fusão dos dois numa tentativa nem sempre de recriação do passado, mas de encontrar no passado alguma coisa que justifique o presente.” (Rawet, 2008 6. 170)

O tema do isolamento que acompanha os personagens é uma maneira de caracterizar a narrativa de Samuel Rawet que explicita a preponderância do passado sobre o presente e o futuro. Nos ensaios, como neste trecho acima, Rawet se debruça sobre a questão da recorrência de um tema na obra de um escritor. A escrita que recorre sempre a uma mesma temática é a tentativa de esclarecer, de trazer uma inteligibilidade para uma questão já presente.

Numa perspectiva que ultrapassa o espaço da narrativa, existe uma mistura entre a mitologia pessoal de um escritor e a recorrência de certos temas na obra que refletem sua vida. A recorrência é efeito da memória localizada no passado e que intervém no presente ao se materializar na obra. Assim como existe uma correspondência entre escritor e obra através da memória, nos contos e novelas os personagens carregam o passado para o presente e através da memória revivem este passado. Nos contos, a memória é marcada pela presença de um mal que causa uma mudança nos personagens e os impele a novas jornadas.

O mal que marca os personagens é analisado e esmiuçado em seus efeitos e surge como um dos temas mais importantes presentes na obra. A falta de chão dos personagens é um efeito do mal que sofreram e este mal é mantido vivo na memória. Existe uma correspondência entre a vida errante de Rawet e os deslocamentos de seus personagens, em que a memória das fraturas ganha preponderância sobre a urgência das demandas do cotidiano no tempo presente. Impulso que leva personagens e autor a experiências inusitadas e que irrompe na narrativa como uma problematização deste estado. Os personagens precisam responder à presença do mal, e a sua resposta define a possibilidade de uma vida capaz de sobreviver ao abalo que o mal causa.

A questão da memória surge como uma preocupação teórica de Rawet. Ela está ligada à problemática da temporalidade, já que é a recuperação de um passado que é trazido à tona no momento presente. Assim mesmo, ela é vista como algo vago e indefinível, já que esta sobreposição do passado sobre o presente não é ligada a uma explicação causal. A memória está ligada ao tempo psicológico que obscurece o tempo cronológico ao trazer à tona o passado. É presença de algo ocorrido no passado que irrompe no presente e desestrutura a vida dos personagens. Eles perdem a capacidade de viver o presente e se refugiam numa série infinita de recordações. O mundo exterior só faz sentido se referido a esta fratura interna do passado. A memória se torna mais relevante do que o mundo externo, que existe apenas para confirmar a impressão já fixada da memória.

Rawet parte desta superposição para atentar que a memória percorre a história de uma pessoa para fazer aflorar o passado que é significativo. A busca pelo passado é como uma jornada em busca de um esclarecimento de algo que nem sequer necessita de esclarecimento. Algo que é já evidente no presente, mas que precisa ser explicitado em relação a um acontecimento passado. Uma ferida que ainda está presente e é remetida ao momento de sua execução como acontecimento ainda não ultrapassado. A busca pelo passado não é uma escolha, e sim uma imposição da ferida que ainda lateja e traz conseqüências no momento atual.

Desta forma a memória ganha uma proeminência em que o que já está ausente é mais importante do que o instante vivido. O estranho conto “Um homem morto, um cavalo morto, um rato morto”, apresentado neste momento para leitura, segue o fio da consciência do personagem de perto numa sequência que abole quase totalmente a idéia de ação. Neste conto, mais um do último livro de Rawet, a dor acompanha o personagem que recorre à imagem do título como um refrão que acompanha sua peregrinação. O tempo passado é mostrado como obsessão e desespero no início.

“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 5. 380)

O conto inicia com a constatação da dor intensa e de um sofrimento subsequente que se encontra em seu limite suportável. Somos jogados pela narrativa neste turbilhão desconfortável sem contextualização. O personagem que nos é apresentado desta forma abrupta e sem rodeios, elabora na forma de uma pergunta sem resposta a sua situação de ausência. Qual o caminho a seguir? Como continuar partindo da constatação desta dor profunda e deste sofrimento transbordante indefinidamente?

A narrativa salta desta pergunta sem resposta para a ação de ordenar documentos, tarefa que o personagem realiza enquanto toma café. O narrador mais uma vez altera o ponto de vista da narrativa, que passa de um estado psicológico de perda e de falta de orientação, para uma descrição objetivada da realidade exterior. É como se pulássemos de dentro da mente do personagem para fora, indo de encontro a um mundo exterior objetivo e comum a todos. Só que esta transição se dá sempre dentro do ponto de vista do personagem, olhar este que o narrador nos apresenta sem interferir ou julgar. Seja acessando os pensamentos interiores do personagem ou observando sua percepção de seus próprios atos é o olhar do personagem que é apresentado.

Estamos diante de mais um personagem caracterizado por uma dor que ainda dói, e que se encontra numa situação banal do cotidiano. Contraposição entre a degeneração interior e a banalidade dos atos do dia-a-dia. O ser em fluxo anônimo vasculha suas pastas e as ordena sem necessidade durante um café cotidiano. Um personagem que se pergunta por um caminho, sem uma resposta precisa que indique um rumo, uma casa, um lugar seu, ao mesmo tempo em que ordena meticulosamente papéis numa pasta. Desordem interior e ordenamento dos objetos do mundo exterior. Contraposição da necessidade de detalhamento e organização do mundo externo ao estado de desolação de sua existência interior.

O personagem encontra ao acaso uma frase numa conta, e a surpreende em um significado para além do banal. Momento fundamental da narrativa, encontro de uma escrita que o leva além do ordenamento mecânico e da desordem interior. Uma anotação de palavras que ganha um novo significado quando relida em meio ao café e o tira da contradição paralisante que o mantinha preso. Ele sente a necessidade de reter estas palavras e guardá-las em um lugar acessível a qualquer momento. Escritas em um momento banal nas dobras do cotidiano, a frase se impõe com outra carga, e ressurgem revelando algo oculto para seu próprio autor. Sentido que desdobra na releitura e vai além de uma intenção ou de um objetivo, para se desdobrar em sentidos e situações.

Transformação que parte das palavras e que cria uma nova possibilidade em meio a sua dor e falta de rumo.

“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 s. 380)

As observações pontuais sobre o contato do eu com o exterior são descritas de modo objetivo e seco. Cada frase curta indica uma ação em que seu conteúdo é reduzido ao mínimo. Estrutura que define o mundo exterior como não significativo. Mero suceder de ações mecanizadas, que só são significativas para o próprio personagem. Os outros estão excluídos deste referencial afetivo e são mecanizados em ações exteriores. Como exemplo, temos a constatação de que o café estava forte demais, aqui tudo é anotado mecanicamente como em um computador. Ao mesmo tempo em que se sucedem os atos mecanizados e secos, a vontade de reter a mensagem e tê-la à mão permanece, até que a transcreve para um guardanapo.

No momento mesmo em que põe o guardanapo no bolso, uma imagem se impõe do fundo de todo o terror que o paralisa. A imagem do porco-espinho, que aparece forte em sua mente, é imagem de um perfeito isolamento. Imagem interessante para pensar os personagens de Rawet, que se isolam do exterior e circulam em sua própria interioridade. O porco-espinho cria uma técnica de defesa que não permite nenhum contato que não fira o próprio autor da ação hostil. Assim é o contato na narrativa de Samuel Rawet, encontro que provoca choque, e que fere aquele que tenta se aproximar. Assim como no caso do porco-espinho, a circularidade que se isola do exterior e o agride com sua hostilidade fere o que se aproxima. Perfeito isolamento que se opõe a todo o mundo externo e habita somente sua própria interioridade.

O mundo circular interno é acessível apenas para o próprio ser que o habita. Perfeita imagem da consciência cindida e isolada dos seres rawetianos, que trafegam sem poderem se comunicar com o exterior. Eles criam um mundo particular em que cada imagem exterior, e comum a todos, é interpretada de um modo particular. Eles conferem uma associação de toda a percepção externa ligada a sua fratura e a sua ruptura com a cotidianidade. Nestes cruzamentos, a temporalidade é afetada e cada momento presente

é referenciado a um passado de dor e sofrimento. É como se a percepção do presente fosse refratada por um espelho distorcido, que a impedisse de situar-se no presente e a levasse para o passado, que veria este momento como uma intensificação de sua impressão.

Este isolamento não é visto como algo aprazível e como uma opção de recolhimento e paz. Ao contrário, ele se isola com os espinhos para fora. Armas em punho contra qualquer aproximação e qualquer tentativa de contato. O mundo exterior é visto como hostil e inacessível. Isolado e sem estender pontes de comunicação, estes nômades estão condenados a figurarem como ilhas, que agigantam seu espaço interior, ao mesmo tempo em que rejeitam qualquer aproximação.

“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 enevoadado. 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 5. 380, 381)

Junto à imagem do porco-espinho, uma imagem se impõe na mente do personagem: “um homem morto, um cavalo morto, um rato morto”. É quando a imagem que dá título ao conto aparece pela primeira vez na narrativa. Ela aparece como foco de toda a sua consciência interior fraturada e envolta em sofrimento e dor. O que aparece é uma sucessão de seres mortos, homem, cavalo e rato, que estão num estado de ausência de vida e são apresentados como corpos mortos. Esta sucessão apresenta a morte em exposição, e a ostentação dos corpos mortos em desfile como referência da mente fraturada do personagem. Esta imagem se sobrepõe ao mundo exterior, e aparece como um motivo que se superpõe em sua consciência.

Esta imagem, que se agrega à imagem do porco-espinho, faz com que uma série de sensações estimule o personagem. Primeiramente, a idéia de que as imagens superpostas exalam uma podridão, o que ressalta a idéia de finitude e de isolamento que ambas carregam. Em seguida, uma série de rostos que se contorcem e agonizam numa ausência de sentido, e na preponderância do esvaziamento do ser humano. Rostos que estão na

fronteira entre a demência e a voracidade. Rostos que reagem em agonia às imagens de animais mortos.

A sucessão de um homem, um cavalo e um rato; que tem em comum o fato de estarem todos mortos, mostra a idéia de um fim para a vida. Frase em que uma linha reta iguala as diferenças, pois, por mais que possam diferir em vida, um homem, um cavalo e um rato; a morte os iguala e os põe como coisas inertes. Um fim comum que une elementos díspares e os coloca numa mesma cova. Ele se vê envolvido em imagens de morte e solidão, que se amalgamam para gerar a consciência deste personagem fraturado e cindido de qualquer contato ou possibilidade de redenção.

Sobreposição de imagens da finitude e da aspereza da vida, em que o destino humano é destituído de significado. O personagem vive numa perspectiva que habita a morte e a solidão, como componentes intrínsecos à sua visão de mundo. Constatação de uma ausência de trocas numa vida finita, o que tira qualquer possibilidade de realização, e que tem a morte como seu horizonte de fim e término. As obsessões do personagem impõem-se de maneira a tirar qualquer outra possibilidade. É como se estas imagens fixassem sua interpretação, e impedissem qualquer possibilidade de uma existência em outras bases. Temos uma perspectiva dominada por uma única idéia que volta constantemente.

Em seguida, a expressão de asco é transposta para a realidade exterior e a inunda. Os rostos mortos que encontra no cotidiano são expressões de uma vida mais morta do que a sua própria. Existe uma contraposição de sua posição, que encara a finitude e isolamento da vida, e dos que vivem exclusivamente na cotidianidade sem se questionar. O personagem recusa esta existência em que os rostos e faces se esvaziam de qualquer significado humano. A contraposição de sua posição com a praia, lugar em que os corpos livres respiram uma atmosfera diferente, é sentida como oposição. Ele recusa a existência praiana, e a imagem que surge novamente é aquela dos animais mortos junto com um ser humano morto.

A repetição da imagem coloca-o numa circularidade em que sempre retorna à visão do homem, do cavalo e do rato mortos. Sua consciência move-se em círculos, e a cada nova volta completada, a figura da morte de toda a vida retorna a sua visão. Neste trecho, estamos condicionados pelas duas aparições de seres mortos que abre e fecha a citação. Entre estes momentos de repetição, ele se desliga apenas parcialmente das multidões mortas. Sua mente equaciona e simula um movimento, mas retorna à imagem onipresente em um ciclo que acentua a perspectiva de morte e de fim.

Esta idéia fixa a que tudo se refere, marca uma temporalidade congelada, que se repete em ciclos. O personagem encontra-se numa situação em que uma mesma imagem retorna a sua consciência. Esta imagem marca um tempo que recorre a uma circularidade que repete a cena de morte e desolação. Ele se acha enclausurado nesta recorrência, que se sobrepõe à realidade e o mantém apartado de todos. Este tempo enclausurado marca o personagem, que nada pode ver além de encarar a dor que o caracteriza.

“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 s. 381)

Este trecho apresenta para leitura uma série de imagens, em que rostos estão se contorcendo sem identidade na cidade. A princípio, fica difícil saber se estes rostos são do próprio personagem, ou de outros. Fica difícil saber se são vários rostos ou um único rosto em uma sequência de lugares. Ou mesmo, se o personagem se confunde com os outros, ou se ocupa vários lugares no mundo cotidiano. Em comum, o fato dos rostos estarem em uma atitude de desconforto e tensão, em que a realidade não aparece como algo aprazível e tranquilo, mas muito ao contrário, como uma expressão de não adaptação ao mundo por parte de um ser fraturado.

Os rostos ou imagens de rostos que surgem, são expressões de uma perda de identidade, uma falta de caracterização que os torna anônimos e capazes de identificação apenas pela dor que expressam. Os rostos confundem-se e se sobrepõem numa jornada de terror. São expressões anônimas de contorção e de compressão, em que seres destituídos de humanidade se debatem na dor. Rostos que parecem se devorar a si mesmos num ritual de autofagia. Eles são expressões e aparecem como o ideal da existência cotidiana recusada pelo personagem, vidas que se deixam levar numa normalidade distorcida e angustiante. Não são expressões de conforto e liberdade, mas sim expressões comprimidas e distorcidas num sonho macabro.

As últimas frases deste trecho esclarecem que estas imagens são exemplos de

modelos socialmente aceitos, e que se justificam na visão desta mesma sociedade. Para o personagem, o que é modelo aparece justamente com uma perspectiva humana da perda da própria humanidade. O ideal da sociedade é apresentado como sendo a perda do que nos torna humanos, e os rostos desta sociedade são rostos contorcidos e destruídos. O seu olhar de porco-espinho é que permite enxergar em múltiplos aspectos o que para a maioria é apenas a existência tradicional. Existe uma contraposição entre a posição de dor do personagem e a sociedade em geral. Na visão do personagem sua situação de dor e isolamento é ainda melhor do que a existência cotidiana em que os rostos se derretem sem identidade.

Ao mesmo tempo, o próprio personagem precisa ordenar sua existência, “botar ordem no chiqueiro”, segundo a imagem usada no conto. Mas esta ordenação não se dá numa volta ou capitulação que o aproximaria destes rostos distorcidos. Na perspectiva do nômade que realiza deslocamentos na cidade povoada, ele liga esta ordenação com uma busca. Esta busca é movimento para além do tempo congelado que repete a imagem dos animais mortos, ou uma imposição completa desta imagem.

“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 5. 381)

A perspectiva da busca, que caracteriza o personagem no conto, se liga a uma busca a ser empreendida na linguagem. Surge um desdobramento na narrativa, em que o texto lido no guardanapo é um segundo texto dentro do conto. Este texto ganha um sentido especial, que faz o personagem deter-se em uma análise desta frase. Daí a atenção dada a uma frase específica, que o leva além de sua dor e sofrimento.

A ordenação buscada foca no momento em que a frase escrita no guardanapo se esvai em palavras, sílabas e letras, para surgir como uma idéia banal a ser desenvolvida. Ele decompõe a frase em seus mínimos elementos, num olhar que perscruta cada mínima partícula da linguagem. A linguagem perde seu conjunto, e se apresenta nos elementos constitutivos, até a menor unidade das letras. Nesta fragmentação da frase, surge a possibilidade da linguagem de expressar seu estado, de fazer com que este estado

adquirir sentido para o próprio personagem.

A linguagem é porta de entrada para qualquer compreensão do mundo, e mesmo para qualquer possibilidade de ação. A linguagem é ponto de partida, em que uma idéia banal é desenvolvida em suas possibilidades. Partindo de uma idéia banal, a linguagem desenvolve este olhar para o mundo, que passa a ser acessível para a consciência. É o início de uma jornada, que procura dar sentido ao estado de perturbação vivido no momento presente.

“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, 2008 2. 61)

No ensaio “Alienação e Realidade” de 1970, Samuel Rawet está pensando a palavra e a linguagem como possibilidade de manifestação primordial de um estado humano. Ele diz que o início de qualquer compreensão e comunicação se dá pela palavra. Rawet vê a linguagem como manifestação de afetividade e como comunicação que dá acesso aos outros. A linguagem é expressão de uma condição de um ser, é maneira de manifestar um estado interior e colocá-lo na consciência. É, portanto, algo fundamental para a própria idéia de ser humano. Ao manifestar algo na linguagem, este conteúdo apresenta-se para o próprio emissor de maneira a tornar-se consciente.

Rawet vê a palavra dentro de um jogo de correspondências como sendo capaz de trazer algo de um outro. Espécie de fechamento da linguagem, em que o outro é instrumentalizado e alimenta apenas a engrenagem do próprio eu. Através da linguagem, um outro expressa algo que esclarece o próprio eu, ou seja, a linguagem exterioriza um estado de coisas que esclarece aquele mesmo que a profere.

Os personagens de Rawet não são capazes de estabelecer contatos que possam ir além do lidar cotidiano superficial. Em suas jornadas, eles comunicam o mínimo, e permanecem isolados de qualquer ligação profunda. Neste fechamento de porco-espinho, o outro é visto como um perigo e como uma ameaça. O mundo exterior só faz sentido, na medida em que pode ser relacionado com sua fratura exposta, e assim tudo que vem do mundo passa a ser interpretado de forma pessoal e subjetiva. A linguagem é

percebida e centrada a partir de uma única referência, o mal sofrido no passado, que ordena um mundo de um ser em fluxo.

A linguagem é acesso a um momento em que a consciência pode esclarecer-se sobre sua própria condição. A transformação da consciência é operada neste processo, em que a linguagem ilumina a consciência. Rawet vê aí uma verdadeira práxis, em que a transformação da consciência é uma ação e uma transformação. O mundo cindido entre teoria e prática é abolido, pela idéia de uma concepção de linguagem em que uma transformação na consciência é uma transformação no mundo.

Para Rawet, a linguagem é parte integrante de um processo de transformação e ainda mais, já que neste processo se opera uma desalienação, em que a consciência pode ver diferente e se libertar de uma condição anterior de escravidão. A narrativa mostra que a frase no guardanapo opera este processo em que a consciência se ilumina e pode sair de sua obsessão. Momento de abertura, da possibilidade de ir além do que o limita e tortura.

O conto abandona a passagem do tempo na percepção do personagem, e se volta mais uma vez para o espaço exterior regido pelo ritmo temporal cronológico. O personagem fixa o olhar numa nuvem e depois num ônibus lotado. Seu olhar passa a se ocupar das coisas exteriores, num desenvolvimento do tema do escrito do guardanapo que chega à realidade externa. Ele associa a perspectiva da linguagem, que está gravada no guardanapo, com o mundo exterior, sem transição.

Existe uma junção na narrativa, em que o personagem que busca algo se depara com a imagem da sucessão de mortos e o escrito do guardanapo, em que a frase propõe algo mais do que o banal. O encontro entre o que se passa em sua mente e o conteúdo da frase, sugere que estes são o mesmo e único conteúdo. A frase que ele lê continuamente e a imagem que ressurgem em sua cabeça referem-se unicamente à imagem dos seres mortos em sequência. A imagem do homem, do cavalo e do rato mortos de sua consciência é o conteúdo da frase anotada no guardanapo. Estranha metalinguagem, em que dentro da narrativa existe um desdobrar para um texto que afeta o personagem e se comunica com o próprio título do conto. O título, a anotação do guardanapo e a imagem obsessiva revelam-se uma única frase.

“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, 2008 4. 153, 154)

No ensaio “Angústia e conhecimento” de 1978, Rawet teoriza sobre o instante imediato e sobre como podemos ter acesso ao momento. A apreensão do instante se dá na consciência, que processa todas as informações disponíveis em função de um indivíduo que incorpora esta consciência.

Para Samuel Rawet, a consciência seria a junção do racional com o lado inconsciente e irracional. Mais ainda, ela seria sempre referida a um elemento corpóreo, ao nosso próprio corpo. Desta maneira, ele vê que o aspecto volitivo e pessoal está presente na própria constituição da consciência e da visão de mundo de cada um de nós. A consciência representa a realidade de um organismo, dotando-o de uma perspectiva e de um olhar sobre o mundo.

Entre a linguagem e a consciência, engendra-se o ponto de vista de cada um de nós. Para o personagem do conto, o ponto de vista é condicionado por duas imagens, a do porco-espinho, que marca seu afastamento dos outros, e a dos animais mortos, que marca sua concepção de finitude da vida. A sua jornada o leva para caminhos que se abrem e fecham à medida que cada escolha é feita. Condicionado por suas próprias escolhas, o personagem acaba num beco em que a dor e a ausência de perspectivas substituem a possibilidade de outra existência. A idéia fixa que congela sua temporalidade em uma obsessão atua como um entorpecente que, ao mesmo tempo em que o entretece com uma idéia em que pensar, o vicia neste efeito do qual ele acaba por ter que se alimentar.

“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-rosto 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 5. 381)

A narrativa oscila mais rapidamente entre seus pensamentos e a descrição de seus

deslocamentos. Seu olhar move-se entre a frase escrita no guardanapo e a observação do mundo exterior. No final do conto, ele trafega da imagem de seu rosto contorcido no contato com uma mulher, que não passa da superficialidade. A aproximação que gera tanto um despertar do desejo sexual, quanto a distância, contato que evidencia a ausência de afetividade existente. A relação sexual é reduzida à reação corpórea de suor e tensão. E a visão da mulher é sempre sentida com imprecisão e vagueza.

Em seguida, a imagem exterior de um deslocamento, em que ele consome um brioche na padaria e segue em sua trajetória transitória pela passagem de pedestres. Final inconcluso, não fosse o movimento de algumas silhuetas na rua. Momento em que mais uma vez retorna a imagem do título que encerra a narrativa. A realidade confunde-se com o que passa em sua consciência. O que ele vê no mundo exterior, silhuetas que se movem, remete diretamente à frase que repercute em sua mente.

O homem morto seguido do cavalo e do rato mortos é a idéia que não cessa de aflorar na narrativa penetrando o mundo exterior. Ela encerra a narrativa mostrando a preponderância desta idéia sobre qualquer outra. O personagem permanece neste tempo circular em que a idéia fixa que assombra sempre retorna. A perspectiva temporal se acha condicionada a esta imagem, e assim a memória reaparece como uma intromissão do passado que impede o presente de continuar a fluir. Em meio a seus deslocamentos ele se acha remetido à imagem de seres mortos que marca seu mundo como um todo.

A imagem que termina o conto anuncia mais uma vez a ausência de uma contraposição com o ambiente de dor e desolação. Trafegando um mundo destituído de sentido, as criaturas rawetianas imprecam contra uma vida que não encontra justificativa. Frente ao impacto do mal, eles são incapazes de responder de maneira cotidiana, e precisam inventar maneiras novas de lidar com suas existências partidas.

3.3-MOIRA: DESTINO E VIDA AUTÊNTICA

"Que sombra recrudescer à sua volta? Que áspera revolta se acumula em instantes desfigurados e anula qualquer percepção de objetos como objetos? Subitamente se identifica como receptor de imagens adulteradas, incapaz de um encontro concreto, singular, imediato com o outro. Havia homens à sua volta, o seu cotidiano era o cotidiano de todos, em aparência, tinha suas exaltações e fúrias, mas havia o tempo solidificado, estratificado, e era com dor que uma vaga impulsão de fluxos se estabelecia." (Rawet, 2004 5. 357)

O conto "Moira", que tem aqui reproduzido seu início, vai nos trazer de volta à discussão sobre o tempo. Vimos que o tempo dos personagens é retido numa idéia fixa. Esta idéia fixa se origina de uma ruptura localizada no passado, que transtorna o presente e cria personagens incapazes de lidar com os outros. Neste capítulo, vamos observar de perto a relação dos personagens com os demais, e numa aproximação com aspectos da filosofia de Heidegger, observar a possibilidade de uma maneira distinta de lidar com os outros.

Como os contos anteriores deste capítulo, este conto pertence ao livro *Que os mortos enterrem seus mortos* de 1981. Guarda características em comum com os outros contos, pois o texto transcorre sem parágrafos, e a narrativa é conduzida pelo narrador de maneira a reproduzir objetivamente a perspectiva do personagem.

"O narrador (em terceira pessoa) olha inescrutavelmente e assim também o protagonista. Ambos se comprazem no exercício do olhar, e o que dizem, o mais das vezes, resulta dessa função. Mas a divisão usual que atribui objetividade à visão do narrador e subjetividade à visão da personagem relativiza-se, pois o narrador vê a personagem que vê. Como a distância entre ambos é diminuta, cria-se rapidamente uma espécie de simultaneidade entre a personagem que vê e é vista ao mesmo tempo, tornando um pouco sem sentido distinguir um do outro pelo critério da objetividade/subjetividade. Por outro lado, é o narrador o responsável pela apresentação dos planos de visibilidade do leitor, porque é ele que expõe aquilo que a personagem vê." (Waldman, 2002. 79, 80)

O narrador não conduz o que diz, usando o "eu" para se referir a si próprio, e nem mesmo ao eu do personagem. Ele raramente assume esta posição perigosa, que causa a identificação entre narrador e o conteúdo da narrativa. A primeira pessoa é então evitada e raramente aparece no texto de Rawet. O narrador apresenta então, um caminho que termina por expressar a perspectiva do personagem de forma impessoal, usando uma

descrição neutra de seus pensamentos. A construção da narrativa recorre a um modo impessoal do personagem referir a si mesmo, que não passa pela primeira pessoa. Daí a pequena ocorrência do “eu” nos textos de Rawet. É como se o narrador optasse por usar a 3ª pessoa para marcar o afastamento e o ar descritivo, e realçar como sendo de um outro o que é narrado. Ele nos apresenta a perspectiva do personagem sem interferir, mas também sem reproduzir o “eu” do personagem na narrativa.

O que é elaborado só exteriormente parece algo objetivo e claro, já que na interioridade do personagem, tudo é muito obscuro e fruto de constante questionamento. O narrador apresenta os conflitos e lapsos dos personagens, e o leitor precisa se aproximar destas consciências partidas para acompanhar a narrativa. O texto de Rawet trata de mostrar sensações cristalizadas, pré-pensamentos, qualidades primeiras, no momento exato de sua elaboração para uma consciência. Estas sensações brutas que se impõem no texto são blocos sólidos de estados singulares da consciência que não se reconhece. Surge daí uma compreensão de mundo partida, que vê tudo sob uma mesma chave, obsessão de uma consciência voltada para o passado e incapaz de chegar aos objetos, senão por esta via temporal distorcida. Esta consciência isola-se, e procura apenas em si mesma caminhos para lidar com sua ferida temporal, que é fruto do advento do mal em sua vida. Atentando para estas questões, podemos agora voltar à narrativa e encontrar temas que ligarão o tempo com o contato com os outros.

O texto inicia com uma série de perguntas que ficam no ar sem uma resposta imediata. Na primeira pergunta, o personagem se questiona sobre a sombra que recrudescer a sua volta, e que não é reconhecida por ele mesmo. A narrativa parte da constatação de uma escuridão que se avoluma intensamente, e que representa um mistério para o personagem, que observa e constata esta sombra que se intensifica. O personagem anônimo não se reconhece no ambiente, e expressa este desconforto e estranhamento na dúvida sobre o que o cerca. Existe a suspeita de que o ambiente é hostil e perigoso, espaço em que não existe segurança ou conforto.

Na segunda pergunta, existe uma indagação pelo estado de sua revolta que se acumula e destrói a percepção dos objetos enquanto objetos. Neste espaço, o personagem é caracterizado pela revolta que se acumula e o impede de efetivar uma percepção clara e correta dos objetos. A própria sombra que ele anuncia, é fruto de sua percepção distorcida. Esta percepção dos objetos que carrega sempre um algo a mais é explicada pela carga que os personagens de Rawet carregam, ao serem referenciados pelo passado que atua no presente e condiciona a temporalidade. Os personagens se

ligam a uma idéia obsessiva que aflora em suas consciências e traduz todas as percepções dos objetos exteriores em alimento para sua obsessão.

Podemos perceber duas perspectivas na narrativa: uma primeira, que diz de uma sombra ameaçadora, enquanto sua revolta acumulada gera uma segunda perspectiva. Deste embate surge a percepção de um personagem que vê o escuro à sua volta e se revolta com sua própria percepção. Constatação da própria incapacidade de ver o exterior de maneira direta, percepção mediada pela escuridão que espreita a cada momento.

Na sequência, o texto apresenta o personagem que se identifica naquele exato momento como incapaz de ter percepções corretas. Suas perspectivas são adulteradas e distorcidas, de maneira que não existe comunicação em sua existência. O personagem é mais um solitário que não consegue se aproximar e que pensa a distância como intransponível. O outro é miragem, ilusão e dor, o que mostra que a perspectiva do porco-espinho é a ideal para pensar este personagem. É interessante que o personagem tem consciência desta distância, mostra que ela é fruto de sua incapacidade de perceber o mundo de igual para igual com os outros.

O eu do personagem é objetivado na expressão “se identifica”, em que o narrador descreve a percepção do personagem e a descreve em 3ª pessoa, desta maneira sua emoção é filtrada numa impessoalidade; o seu “eu” é quase um “tu”, pois objetivado aparece congelado pela isenção do narrador. O narrador flutua entre a impessoalidade e a interioridade, mas adere à interioridade através de um estranhamento distanciado. Estamos diante de uma narrativa conduzida por uma primeira pessoa deslocada que é examinada minuciosamente por alguém que narra. A dificuldade de comunicação e a revolta do personagem são descritos de perto, mas de modo objetivo.

Ao mesmo tempo, este narrador não se encontra afastado do que é narrado, como uma narrativa em terceira pessoa faria. Ele tem acesso à psique do personagem, e a traduz no conto pelo uso da segunda pessoa, que acessa imediatamente esta consciência. Desta maneira marca um afastamento entre a narrativa e a interioridade, em que o que é narrado, só o é na forma descontínua de um pensamento que se desgarrá de si mesmo. Esta não é uma narrativa de uma experiência acabada e socializável, mas transparece como a elaboração de um confronto entre um fato objetivo e sua percepção interior. A suposta objetividade se reflete na realidade, em uma trama que vagueia entre o narrador que objetiva as sensações e personagens que elaboram estas percepções numa incerteza de imagens do fluxo de consciências.

Não existe um tom emocional, apesar do conteúdo limite, quem narra trata serenamente de conduzir a escrita. Isso aponta para a fratura que constitui estes personagens, são pessoas que manifestam um afastamento. São personagens que por perceberem esta distância, se armam de um distanciamento preventivo como estratégia de sobrevivência. O narrador de Rawet é aquele que trabalha na distância e se refere ao outro numa distância. Mas esta, longe de indicar uma imparcialidade ou uma visão instrumental do mundo, leva-nos a esta interioridade fraturada, capaz de revelar uma vivência importante que busca alternativas para o contato.

Apesar de possuir toda uma cotidianidade como os outros, o personagem vê que seu conflito se situa numa temporalidade deficiente. Seu cotidiano é impedido por uma fratura, o tempo se retém sob a ação do mal. Incapaz de fluir, o tempo se aprisiona em idéias fixas e recorrentes em contraposição aos seus deslocamentos no espaço. Ele vive um tempo solidificado pelo passado e então o seu cotidiano partilhado é bloqueado por este congelamento do tempo. Para cada possibilidade de um deslocamento, existe a contrapartida da dor que acompanha qualquer mínima mudança para o personagem. Ele particulariza cada instante, e transcorre sua jornada entre os deslocamentos contínuos de sua trajetória espacial e a percepção da consciência na forma de um tempo congelado.

“Abriu a janela para o pequeno pátio lateral. Chovia. E como todo dia de chuva é cinza, e cinza seu sentimento ao despertar, recolheu mais uma vez em bloco sólido o passado. Amanhecera há pouco. Do Largo do Machado ruídos de veículos. No sobrado ainda o silêncio da noite. Tomou o café e acendeu o cigarro. Sabia que um jeito amargo compunha suas feições, ou deveria compor. Vacilava ainda em reconhecer expressões que nada traíam ou pensamentos que não se articulavam em figura e significado.” (Rawet, 2004 s. 357)

Podemos ler o deslocamento exterior, em que o personagem age em seu cotidiano. Tudo é descrito de maneira impessoal e detalhada. O ato de abrir a janela e a constatação seca e direta da chuva é transmitido mecanicamente para o leitor. Mas logo existe uma contraposição, ou melhor, uma aproximação, entre o espaço externo e sua consciência. O cinza que acompanha o dia de chuva é o mesmo cinza que o personagem carrega como perspectiva. Existe uma irmandade entre o sentimento do personagem e a perspectiva com que ele vê o mundo externo. Os objetos só fazem sentido quando relacionados com sua interioridade. E o que o personagem retém do mundo é aquilo que mais alimenta seu estado interior, o que corrobora sua dor e sofrimento.

Esta interioridade é abalada pelo advento de uma fratura que ainda sangra no

presente. O passado aparece sendo recolhido pelo personagem como um bloco sólido. O passado é algo presente e palpável, companheiro diário do personagem. O mal que sofreu é carregado como uma tatuagem que não pode ser removida. Os personagens de Samuel Rawet têm sua interioridade fraturada pela ação do mal. Eles deixam de viver o instante em perspectiva de um passado que se faz visível no mundo exterior. A temporalidade está distorcida por uma percepção do passado que sobrepuja qualquer possibilidade de uma abertura para o futuro que não seja dolorida e complexa.

O texto de Samuel Rawet é um texto da subjetividade fraturada, que se expia através da narrativa, mas não alcança um ponto definido, um lugar seguro no discurso ou na vida. Não é um clamor ou um pedido de socorro ou de desculpas. Assistimos a apresentação de um ser em fluxo em frangalhos, que se refugia em sua interioridade longe dos outros. O narrador flutuante não se assume como uma consciência acabada, capaz de alcançar o íntimo dos personagens, mas trafega no limite destas possibilidades. Ao não definir seu personagem claramente, ele aceita a indefinição destes nômades que vagam sem um “si mesmo” claro. O eu surge se confessando, e tece uma exploração do seu ser descritivamente na narrativa, perspectiva fraturada que emerge como algo inacabado, sempre em processo.

Continuamos a perceber o lado exterior da realidade. A narrativa se localiza espacialmente no Largo do Machado no Rio de Janeiro, cenário de diversos contos de Rawet, para logo em seguida se localizar no momento do amanhecer. A quietude do sobrado e o ato de tomar café são mais uma vez descritos objetivamente. O silêncio da cidade ainda dormindo é companheiro do personagem em seus atos cotidianos. O cigarro aceso o acompanha em sua sondagem interior de buscas contínuas. Quando uma descrição de sua face é tentada, ela parece caracterizada partindo de sua amargura. O próprio personagem se reconhece como alguém que perdeu a possibilidade de um contato autêntico com a vida, e que se vê incapaz de retomar este mundo de troca e proximidade.

Por último, o personagem confessa duas dificuldades. A primeira, a de reter rostos e faces com expressões que nada revelem. Para os personagens de Rawet, a realidade só faz sentido quando referida a sua fratura. Para eles, o mundo deve ter uma referência centrada unicamente na figura do mal que sobrepuja o resto. Tudo que fuja deste referencial cai numa vala comum em que o personagem nada retém. A multidão anônima surge como uma imagem forte da literatura de Rawet. Em meio aos deslocamentos dos personagens pela cidade, existem encontros que são agrupados sob

esta perspectiva da confusão de suas faces. A existência na multidão é sentida pelos personagens como algo impossível para eles mesmos. Eles retêm apenas a sucessão dos rostos anônimos que circulam sem nada que os identifiquem no meio dos outros. É interessante pensar como eles mesmos os personagens são também criaturas perdidas na cidade e que não são nomeadas. Mesmo assim o personagem se contrapõe a esta existência anônima por sua amargura e revolta que o distingue dos outros. Esta multidão sem face é reflexo do distanciamento dos personagens e de sua não adesão à cotidianidade. Ele atua mecanicamente no mundo externo enquanto seu mundo interno só acessível a ele mesmo é guardado como o que o distingue e separa dos demais.

A segunda dificuldade confessada é a que diz da não retenção de pensamentos que não se articulem em figura e significado. Podemos perceber a necessidade do personagem de perceber tudo como fusão de forma e conteúdo. Ele é incapaz de um olhar desinteressado e meramente contemplativo para a realidade. O olhar dos personagens de Rawet é sempre carregado de uma carga do passado que é sentida no presente. Toda a realidade precisa gravitar em torno desta ruptura para fazer sentido, a ferida causada pelo mal é o conteúdo que precisa dar forma às percepções externas dos personagens. Isso mostra que todos os pensamentos significativos, para serem retidos, têm que passar por uma correspondência entre a sua figura e seu significado. Ou seja, o pensamento tem que partir da realidade exterior para ser interpretado de acordo com o mal que atinge o personagem. Tudo o que foge desta referencialidade é descartado como algo não claro e passageiro.

“Representava o quê? Foi ao banheiro, urinou, lavou as mãos, no espelho do armário viu marcas de maquiagem ainda. Poderia dormir. Que procurava no sono? Que procurava no palco? Um modo de ser no mundo, um modo de estar diante da morte? MUNDO. MORTE. PALAVRAS? Aparou demais as unhas, apertou o cinto do roupão, acendeu outro cigarro. Que espécie de consolo ou libertação procurava na idéia do suicídio. Uma chantagem que fazia consigo mesmo? Uma irrupção do famoso instinto de morte? Existia mesmo? Instinto oscilando entre criação e destruição, vinculando ao fundo mais fundo de sua condição, ou *da* condição?” (Rawet, 2004 5. 357, 358)

Estamos no momento em que a própria consciência se debate em busca de um sentido para sua situação no mundo. Ele se pergunta novamente, desta vez sobre o que ele mesmo representa em sua vida e em sua existência. A primeira pergunta deste trecho que diz: “Representava o quê?” nos põe as seguintes questões: qual a relação deste

personagem com o ato de representar? Seria sua vida um espetáculo? O que ele considera uma representação?

Alternando com estas perguntas surge uma sequência de gestos cotidianos como urinar e lavar as mãos, que são desfilados secamente na narrativa. Mais uma contraposição entre a consciência que se pergunta fraturada e a cotidianidade que se desenrola mecanicamente. É interessante que, ao se ver no espelho, ele surpreende restos de maquiagem no seu rosto. O resto de maquiagem é o primeiro sinal de que estamos diante de um ator, que todos os dias representa como parte de sua profissão. A pergunta então se liga a própria profissão do personagem, que tem a representação como parte de seu trabalho. Um personagem que é nômade ao transitar de papéis a cada nova peça montada. Personagem que sobrevive pela máscara que usa e que carrega no seu ofício. Profissão que faz do ato de ser outros sua própria tarefa, numa existência em que o eu que se apresenta no palco é sempre uma máscara construída e carregada pelo ator.

Uma nova série de perguntas faz ver que estamos diante de um questionamento da própria existência do personagem. Ele se debate procurando respostas sobre temas como: O que ele procura na sua vida? Qual o sentido do sono que deseja? Qual o sentido do atuar no palco? E surgem duas respostas incompletas que terminam a sequência de perguntas. Ele diz a si mesmo que procura: um modo de ser no mundo e um modo de estar diante da morte. Estamos diante de duas idéias que podem aqui ser desenvolvidas em diálogo com a filosofia de Heidegger, para tanto vamos fazer uma breve introdução a algumas das teses fundamentais deste pensamento, para chegarmos à questão da temporalidade, da morte, da angústia, do ser-no-mundo e da vida autêntica na perspectiva heideggeriana.

A afirmação da hermenêutica enquanto método para a filosofia se encontra na obra de Heidegger *Ser e tempo*, que será brevemente usada para entendermos um pouco mais sobre o modo como pensar a questão do tempo na obra de Rawet. Diferente da hermenêutica bíblica, histórica ou jurídica, que se desenvolvem a partir de uma longa tradição, a filosofia como hermenêutica tem que esperar o advento de *Ser e tempo* para iniciar-se. Heidegger concebe seu método fenomenológico como uma hermenêutica, sua ontologia é uma hermenêutica que busca por uma existência autêntica, nunca antes a filosofia afirmara com força a questão da interpretação dentro de um sistema filosófico. Heidegger busca assim na própria existência o sentido de sua filosofia.

Dasein 1 é o conceito usado por Heidegger para pensar a existência e a essência do humano enquanto ser-no-mundo, e esta relação com o mundo é uma relação de interpretação. Para Heidegger apenas através da hermenêutica se pode pensar originariamente este estar-no-mundo do Dasein. Podemos ler no parágrafo 7 de *Ser e Tempo*: “... o sentido metódico da descrição fenomenológica é interpretação.” (Heidegger, 1995. 68). O ato de interpretar é o que caracteriza primordialmente a ontologia do Dasein heideggeriano. Esta interpretação do mundo se dá na própria vivência do Dasein. A hermenêutica enquanto interpretação possui um caráter fenomenológico-ontológico, explica e descreve as estruturas filosóficas do Dasein em contato com o ser além do mundo chamado ôntico ou mundo cotidiano. Em seu ser-no-mundo o Dasein interpreta este mundo enquanto vivências existenciais e abre a possibilidade de ultrapassar a existência banal para uma existência que Heidegger chama de autêntica.

Heidegger pensa a diferença ontológica entre ser e ente como pano de fundo para sua filosofia. O que ele procura não é apenas um modo de existir no cotidiano, mas uma possibilidade de acessar o ser do Dasein em sua busca. A partir da investigação acerca da existência do Dasein é que se pode pensar a ontologia ou questão do ser. Esta investigação fenomenológico-hermenêutica busca nas estruturas existenciárias a originariedade deste ser-no-mundo que é o Dasein. Heidegger recusa pensar o ser fora da existência e do mundo das aparências. Ele efetua uma destruição da metafísica e pensa a ontologia como fenomenologia que pensa o próprio ser como aparecendo na existência do Dasein. Este método é Hermenêutico por buscar na noção de interpretação a relação entre o Dasein e o mundo.

O Dasein é aquele ente que coloca em jogo o seu ser, e a partir daí, abre o âmbito do ser na sua existência. Heidegger busca na existência, que é um modo de ser-no-mundo, como o ser aparece e se encobre para o Dasein. O ser se desvela para o Dasein e ao

1- Durante meus comentários vou usar o original Alemão “Dasein” para me referir ao conceito principal de *Ser e tempo*. Nas citações vou respeitar a opção da tradutora para o português Márcia de Sá Cavalcante que optou por traduzir “Dasein” por “Pre-sença”. Assim evito entrar no longo debate instaurado em torno da opção da tradutora para o português do termo central do pensamento do primeiro Heidegger. É importante ver que o Dasein é um conceito usado para pensar uma possível essência para o ser humano, mas Heidegger raramente confunde Dasein e ser humano como sinônimos em *Ser e tempo*. O Dasein de Heidegger só pode ser pensado em uma análise de seu ser-no-mundo e nos caminhos que estas vivências abrem-se para um acesso ao ser.

mesmo tempo se encobre, pois aparece na perspectiva do Dasein em momentos fundamentais. O Dasein é ser-no-mundo, pois sempre está no mundo, o mundo aparece através dos objetos circundantes e dos outros com os quais o Dasein se relaciona.

“O ser-no-mundo não é uma “propriedade” que a pre-sença às vezes apresenta e outras não, como se pudesse ser igualmente com ela ou sem ela. O homem não “é” no sentido de ser, e além disso, ter uma relação com o mundo, o qual por vezes lhe viesse a ser acrescentado. A pre-sença nunca é “primeiro” um ente, por assim dizer, livre de ser-em que, algumas vezes, tem gana de assumir uma “relação” com o mundo. Esse assumir relações com o mundo só é possível porque a pre-sença, sendo-no-mundo, é como é.” (Heidegger, 1995. 96)

Podemos ver que na visão de Heidegger, o Dasein sempre é um ser-no-mundo. O mundo não surge depois para o Dasein, mas se dá concomitantemente ao próprio existir. O mundo não é algo que surge a posteriori, ele é concomitante com a própria existência. A relação do Dasein com o mundo não é algo a ser acrescentado, e sim uma perspectiva imanente com o próprio ser. A essência que Heidegger busca para o Dasein não é algo prévio a este contato com o mundo, mas um modo de lidar com este mundo. A essência não é algo que esteja dado de antemão para o Dasein, ela abre-se na própria vivência do Dasein enquanto ser-no-mundo. Heidegger efetua uma destruição da metafísica tradicional ao pensar que ser e existência caminham juntos, o que ultrapassa a idéia de uma essência previamente estabelecida.

Para Heidegger, o modo de ser-no-mundo é o modo de uma abertura que o Dasein experimenta em relação ao mundo. Esta abertura é a possibilidade de uma existência autêntica. Heidegger diz da existência que vai além de uma relação instrumental com o mundo e que abra possibilidades de uma aproximação com o próprio ser deste mundo. O Dasein enquanto ser-no-mundo ultrapassa a cotidianidade para a possibilidade de uma existência que vai além do banal.

O personagem de Samuel Rawet em “Moira” antevê a possibilidade desta existência autêntica no conto. Sua busca é por uma maneira de lidar com a vida que não seja banal, que possa responder ao seu questionamento por uma existência legítima. Ao perguntar-se sobre um modo de ser-no-mundo, ele se aproxima dos questionamentos do filósofo Heidegger na busca desta existência autêntica que vá além da mecanicidade do mundo das tarefas cotidianas. Uma existência que se aproxime de um contato com o ser que está perdido para estes seres desencantados e perplexos de Rawet. Os personagens rawetianos são levados neste fluxo do desencanto e não conseguem enxergar para além

do mal a que foram submetidos. Mas eles recusam a parar de buscar por caminhos diferentes, estão atrás de horizontes novos e mantêm-se em constante movimento.

Sua perplexidade de não poder viver o mundo cotidiano, e de perceber a fratura e o mal, os coloca em jornadas sem rumo fixo. No conto agora analisado o personagem erra enquanto ator, de personagem a personagem, sem encontrar uma resposta para suas representações sem fim. Na sua carreira ele se pergunta sobre um modo de lidar com estas mudanças e de se afirmar enquanto humano. Ele se pergunta sobre o seu ser-no-mundo como uma procura por uma existência genuína.

A segunda parte da resposta diz que o personagem procura um modo de lidar com a morte. Isso nos aproxima de mais um conceito heideggeriano, o de Ser-para-a-morte. Uma das perspectivas com que o Dasein tem que lidar em sua jornada é a da morte. Em nossa existência a morte se abre como um fato irreversível. Paradoxalmente a morte é comumente um assunto evitado e tratado em conversas esparsas e subterrâneas na perspectiva ocidental. A morte parece ser aquilo do que menos se deve falar. E quando a morte surge como assunto a se falar é sempre de modo discreto e circunspecto. Para Heidegger, ocorre justamente ao contrário. Por se tratar de um horizonte sem fuga, a questão da morte é central para o Dasein.

“A morte é a possibilidade mais própria da pre-sença. O ser para essa possibilidade abre à pre-sença o seu poder-ser mais próprio, em que está sempre em jogo o próprio ser da pre-sença. Pode-se então revelar para a pre-sença que, na possibilidade privilegiada de si mesma, ela continua desvencilhada do impessoal, ou seja, antecipando, ela sempre pode se desvencilhar. No entanto, somente a compreensão deste poder é que desentranha o fato de ela estar perdida na cotidianidade do próprio-impessoal.” (Heidegger, 1996. 47)

Heidegger diz que a perspectiva da morte não é algo a ser evitado e temido, mas sim o que aparece como a possibilidade mais própria do Dasein. Isso tanto quer dizer que a morte é algo de que ninguém escapa, quanto explicitar que o horizonte da morte abre para o Dasein uma possibilidade de uma existência autêntica. Para Heidegger, são os momentos em que a existência deixa de funcionar na forma impessoal do cotidiano que podem fazer surgir um contato genuíno com o ser. Estes momentos provocam uma abertura na existência que podem fazer o Dasein sair da perspectiva banal e encontrar caminhos para sua essência. Um destes momentos em que o mundo abre-se para o ser se dá na constatação da morte como perspectiva sempre presente. Heidegger pensa que a

morte não é unicamente o momento pontual do fim da vida, mas que ela é horizonte que o Dasein deve ter sempre em vista.

Ele mostra que a antecipação da morte e a constatação de que somos seres-para-a-morte nos afasta do impessoal. O impessoal seria a caracterização da existência que não transcende o mundo orientado para um fim e que acaba no cotidiano banal. Enquanto estamos no impessoal, a morte é temida e silenciada, enquanto o Dasein afirma a morte como parte do horizonte humano. Reconhecendo sua própria finitude, o Dasein ultrapassa o impessoal e encara uma possibilidade de ser autêntico que se reconhece enquanto finito.

O Dasein deve antecipar o momento da morte, que deixa de ser pontual para marcar toda a existência, e só desta forma pode ultrapassar o que é denominado impessoal. Se ficar restringido apenas na perspectiva do impessoal, o Dasein se limita ao cotidiano da ação orientada para um fim em que o âmbito do ser está fechado. Pensar a morte é pensar e encarar a própria existência como limitada, e antever o fim da própria vida.

O personagem ator do conto se pergunta então sobre a questão da morte e sobre como enfrentar este tema. Encontrar um lugar para a morte na própria vida. Uma vida que encare a morte de frente, ao invés de fugir do assunto como se ele nunca fosse acontecer. Mais uma vez o personagem se destaca da multidão anônima, e ao pensar o lugar que a morte deve ter em sua própria vida ele se abre para questionar a sua existência.

A morte aparece para os personagens de Samuel Rawet como um horizonte próximo em suas jornadas. São personagens que trafegam limites entre vidas destruídas e o fim da existência. A idéia de suicídio que aparece na mente do personagem mostra este existir que está no limite entre vida e morte. Pelo fato de terem sofrido a ação do mal eles conhecem a finitude e a perda de situações anteriormente plenas. A morte é uma perspectiva que eles costumam pensar e encarar de frente. Sem os temores tradicionais, e como uma possibilidade de superação da dor e do sofrimento que eles experienciam no presente.

Ao final da citação, ele percebe a morte como uma manifestação do ser humano e como expressão de sua natureza. A morte é a possibilidade que fecha todas as opções possíveis. A cada momento, nossas escolhas se limitam frente à inevitabilidade da morte. Tanto para Samuel Rawet, quanto para Heidegger, o modo de lidar com a morte é fundamental para a existência humana. Mas não só, também uma morte que deve fazer parte da vida e que deve ser pensada e encarada de frente. A perspectiva da finitude é

determinante para o ser humano que deve lidar com este fato e agir de acordo com esta inevitabilidade.

“MUNDO. MORTE. PALAVRAS?” Este trecho da narrativa, que aparece destacado em caixa alta pelo próprio Rawet, nos lança em uma perspectiva da interpretação e da linguagem. O personagem se pergunta se morte e mundo seriam apenas palavras. Rawet continuamente abre a possibilidade de uma interpretação da própria linguagem numa espécie de questionamento metalinguístico em sua obra. Os próprios personagens aparecem empenhados numa busca em que eles efetuam uma leitura do mundo na linguagem. A realidade ela mesma é um texto a ser decifrado pelos personagens que vagam em associações e que tornam inteligíveis as percepções do mundo exterior.

No conto, o personagem ator remete à sua consciência o pensamento sobre o mundo e sobre a morte. Estes pensamentos estão ligados a uma totalidade corpórea que é também a possibilidade de formular na linguagem a existência. Os personagens se embatem nesta busca que revela a perspectiva de uma linguagem que vai além do racional. Linguagem que precisa emergir das vivências mais profundas e frequentemente das recordações e atualizações de um passado ainda presente.

Na narrativa de Samuel Rawet existe uma ligação entre a linguagem e o reconhecimento de si. A busca dos personagens se faz na linguagem. E para se reconhecerem, eles se perguntam sobre sua existência. Eles reconhecem que esta é uma busca que se dá e se desenvolve no terreno da linguagem. Os personagens topam com frases ou com palavras que são desdobradas e dominam em suas consciências. Linguagem e existência são inextrincáveis, já que a compreensão desta existência se faz para uma consciência corpórea e afetada por choques e contratempos. A linguagem é expressão de um corpo marcado e possibilidade de compreensão deste estado.

Em Rawet, a linguagem surge como uma irrupção que parte do corpo e das percepções corpóreas, para se mostrar na consciência do personagem. Também vemos esta perspectiva de uma linguagem marcada pelo corpo e pelas vivências. Em Rawet a linguagem como reconhecimento de um corpo e de vivências é expressão do horror e da dor. Os personagens são afetados em sua comunicabilidade e tem interrompido seu contato com os outros. A linguagem se retém na mente dos personagens, onde gira perpetuamente afetada por acontecimento que a perturba no presente. O tempo dos personagens se fixa em uma imagem ou uma idéia ou uma pergunta que se tornam obsessivos e causadores de dor. Os personagens pertencem então a um tempo interrompido, que os isola e distancia dos outros numa perspectiva que é também da

linguagem. Ele não atua no mesmo registro que os demais. A linguagem é carregada de um aspecto vivencial que o atinge de maneira particular e que não pode se socializar, já que diz respeito ao mal que lhe foi imputado e que não pode ser reproduzido para os outros.

“Cruzou várias vezes o quarto, olhou o armário, a cama, os tapetes. Abriu o armário, revirou a roupa. De novo no banheiro. A pia. O chuveiro. A toalha. O sabonete. Um cotidiano. O eterno cotidiano. Uma frase. A eterna frase. O tempo. O fluxo do tempo. Um instante. Fração de quê? Entre passado e futuro o presente estrangulado, compacto, quase ausente. A infância. O que havia de belo na infância? Por que imaginar agora o que nem chegou a ser? A comparação. Um sonho que se poderia ter sonhado, e que vem através do que é visto? Ou a nostalgia da simples abertura, a saudade de uma forma prenhe de possibilidades. Se... se... se...” (Rawet, 2004 5. 358)

O conto retorna aos atos de um cotidiano comum a todos. Vemos perfilados os atos banais que o personagem executa em seu quarto. O período se contrai, para expressar um mundo cindido em que o personagem é um ser partido e quebrado. Na enumeração fria, os objetos perdem seu sentido e são perfilados mecanicamente. O personagem não consegue reter uma familiaridade ou uma afetividade com o mundo que o cerca.

Executa uma série de movimentos no espaço reduzido, em que perscruta cada detalhe da habitação. Vemos perfilados os movimentos pelo quarto e a repetição do movimento, que acaba se desmembrando em frases secas com nomes simples de objetos comuns. O personagem marca cada instante e cada objeto em particular, medindo sua importância ou não dentro de sua perspectiva.

Ele afirma, partindo dos objetos, a repetição do cotidiano, que se mostra eterno em sua repetição. Mas logo em seguida, ele mostra interesse uma vez mais por uma frase que também se repete em sua consciência. Passagem para o plano da linguagem que é responsável por elaborar em sua consciência o seu estar-no-mundo. A repetição do cotidiano e a repetição da frase indicam mais um personagem que está em um tempo paralisado pela continuidade de uma ruptura sofrida. Ele debate-se na perspectiva de possuir um espaço legítimo de abertura em sua existência.

Inicia então uma consideração sobre sua perspectiva temporal naquele instante. O tempo se dá em um deslocamento, em que cada instante deve ser importante e decisivo. Ele mede o instante imediato e constata que ele tem uma duração e perspectiva quase nula. O personagem ator se vê em um “presente estrangulado” que praticamente inexistente

entre o passado e o futuro. Pois o passado se recusa a passar, condicionando o futuro a não existir senão enquanto repetição do mesmo.

Toda esta perspectiva do mundo exterior traz a questão do tempo mais uma vez para primeiro plano. O personagem pensa sobre o transcorrer do tempo, desenvolve um pensamento sobre o instante, e considera-se em um tempo fechado que não se abre para um porvir de diferenças. Ele se vê limitado por uma repetição do mesmo, que precisa encontrar novas possibilidades de vida para que seu ser-no-mundo e seu pensamento sobre a morte encontrem uma perspectiva de autenticidade.

Logo em seguida, ele retorna ao passado mais uma vez. Aqui a infância é recuperada como um período de possibilidades múltiplas. Tempo autêntico, em que as escolhas estavam por ser feitas e em que o destino ainda não era algo petrificado como no presente. Empreende uma busca na infância, a era em que múltiplas opções ainda existiam, e se perde nas infinitas alternativas. Ele compara o presente e o passado, e se vê presa de um destino irremediável, que se contrapõe à abertura anterior. Sonha vidas diferentes, destinos alternativos que foram abortados por suas escolhas e caminhos trilhados realmente. Entre o que ele é e o que poderia ter sido, flutua uma distância que é intransponível no presente estrangulado. O trecho termina com as possibilidades outrora abertas que sucedem na sequência repetida de três “Se” seguidos de reticências que encerra este trecho do conto. É como se estas chances ainda ressoassem no presente que se distanciou de todos estes mundos possíveis e que leva o personagem a se angustiar nesse perguntar sobre quem ele é.

“A irresponsabilidade? O senso lúdico puro? Ou a infinita responsabilidade de ser no mundo que se oferece a uma angústia em perpétua ampliação? Seria possível captar o desespero de uma criança diante da saturação e opacidade das coisas? Seria possível imaginar a crispação de sentidos diante da pura fruição de um organismo que se afirma em sua gênese? De um organismo maior do que a pele? Da pele insatisfeita à procura de sua forma?” (Rawet, 2004 5. 358)

O texto segue com uma nova rodada de perguntas em sequência. Sem nos dar tempo para buscar respostas, ou para pensar sobre as perguntas, o narrador coloca-nos junto à perplexidade do personagem que se questiona. Ele se pergunta sobre a oposição entre a irresponsabilidade e a responsabilidade, entre uma existência lúdica e uma vida que se responsabilize por tudo. O personagem ator pretende captar e ser responsável perante situações limites, como a do desespero de uma criança frente a uma vida que não é de

plenitudes. Em suas perguntas, ele tenta alcançar o desespero da criança frente ao mundo, tenta captar um organismo em sua gênese, e mesmo um organismo informe maior que a pele, ou mesmo em um organismo só pele e sem forma. O personagem está em busca de perspectivas fundamentais para pensar uma gênese e uma existência autêntica. A busca pelo caminho da responsabilidade nos faz enxergar que a sua via não é a de um escapismo, mas sim a de encarar o mundo de frente e problematizar seu estar nele.

O personagem opta por perceber o mundo de frente e não ficar no aspecto do prazer apenas prefere então enfrentar um mundo complexo a escapar numa fruição irresponsável. Até que percebe a importância da angústia como elemento fundamental de seu olhar para o mundo. A angústia aparece no texto como aquilo que está em perpétua ampliação para acomodar uma responsabilidade de ser no mundo. A angústia que surge, frente a um olhar que enxerga e encara o mundo com responsabilidade. Ao invés da irresponsabilidade e de uma existência lúdica, o personagem trabalha no registro de uma angústia que se responsabiliza enquanto ser no mundo. Sua relação é de responsabilidade por sua própria existência e pela dos outros, como no exemplo da criança, e daí sua recusa a uma vida simplesmente focada nos prazeres.

Para Heidegger, a angústia é uma perspectiva fundamental na jornada do Dasein, como podemos ler em *Ser e tempo*. “Aquilo com o que a angústia se angustia é o “nada” que não se revela “em parte alguma”. Fenomenalmente, a impertinência do nada e do em parte alguma intramundanos significa que *a angústia se angustia com o mundo enquanto tal.*” (Heidegger, 1995. 250). Podemos ler que para o Dasein, a angústia é o momento em que o mundo cotidiano deixa de ser primordial e em que o próprio mundo é confrontado. Heidegger pensa neste momento em que o Dasein se angustia com o mundo enquanto tal, ele pode abrir-se para uma relação genuína com o ser, relação que está fechada no mundo cotidiano regido pelo impessoal. Na experiência da angústia, o Dasein experiencia o nada, que se abre ao ver o mundo de uma perspectiva autêntica. Ele percebe a própria existência como algo além do mundo das coisas e se defronta consigo mesmo. O Dasein tem na angústia a possibilidade de questionar sua existência, e neste confronto, surge a via que abre para uma existência autêntica. A angústia é ultrapassagem do mundo cotidiano para uma relação autêntica com o mundo.

“Nenhum problema, metafísico, ontológico, seria desprezado, ou abandonado. Mesmo que algum dia a *afetividade* possa ser representada por uma equação (problema epistemológico,

apenas), a natureza humana não perderia uma fração sequer de sua condição de criadora de valores, e sua grandeza e miséria de *ser eticamente*. Persiste a angústia como *fratura*, abertura para a transcendência. A angústia que antecede o nada, e que só é superada pela transcendência, nova *fratura*, abertura para a *esperança*, que é a melhor definição, a melhor equação, mais precisa, mais sintética, mais elegante, *esperança* como equivalente de *futuro*, possibilidade de existência espaço-temporal. Possibilidade que inclui sua negação: a morte.” (Rawet, 2008 1. 46)

Para Rawet a angústia é fratura, como podemos ler em seu ensaio de 1970, intitulado “Homossexualismo: sexualidade e valor”. Esta fratura é abertura para a transcendência que caracteriza o ser humano como afetividade e ética. Este ser humano, que mesmo totalmente sistematizado em uma equação, permanece metafísico, pois é angústia e fratura. Rawet sistematiza um caminho em que a angústia é o que antecede o nada na relação do homem com o mundo. Esta relação é superada pela transcendência, que é nova fratura, mas também esperança. Para Rawet, o ser humano é fratura e angústia, mas estas são ultrapassadas numa transcendência que é possibilidade de mudança, e assim possibilidade de futuro.

Como em Heidegger, podemos perceber que a angústia é perspectiva básica que permite uma vida de superação e transcendência. Para as duas visões, o ser angustiado não é apenas um ser problemático, que poderia ser apenas mandado para um acompanhamento psicológico que seria resolvido com algumas pílulas diárias. Não, aqui a angústia é chance de salto na existência e antevisão de uma vida autêntica. A angústia não é algo a ser evitado, mas um olhar próprio do humano que permite ir além do presente determinado.

“Irrita-se de novo com a perturbação no espetáculo da véspera. O cansaço com o papel começava a pesar-lhe. Quatro meses no mesmo tipo de Albee, quatro meses de marido de mulher de reitor, quatro meses de ouvir a mesma canção. *Quem tem medo de Virginia Woolf?* Em meio à fala silenciara e se pôs a mirar a platéia. Queria ver a platéia. Queria ser a platéia. Ator e um homem do público ao mesmo tempo. Uma simbiose. Uma irrealidade produzida por duas em choque. Ironia. O caminho do humor. O caminho de quê? Ser o que se é, o que se quer ser, e o que se deve ser. Duas realidades? Três.” (Rawet, 2004 5. 358)

Neste trecho a narrativa coloca-se no presente imediato do conto. O ator está pensando no dia posterior à sua apresentação. Ele se recorda do momento da peça em que ocorreu algo diferente. Depois de quatro meses no mesmo papel de marido e reitor, ele vivencia uma ruptura na sequência de apresentações. No conto lemos que o

personagem ator interrompeu o espetáculo e encarou a platéia num silêncio. Ele encara a platéia e numa simbiose deseja ser parte da própria platéia sem deixar de ser o ator. Multiplicação de identidades, ser nômade que se transforma em outros e cria novas existências em identidades fluidas. Momento em que duas realidades se transformam em três. Momento de busca por uma vida autêntica em que o que se é, é o que se quer ser e o que se deve ser. Ultrapassagem do ser extático para um ser em fluxo em circulação com outros. Momento de transcendência e de angústia que se abre para uma vida digna de ser vivida.

O acontecimento aparece em seus desdobramentos. A interrupção da encenação cotidiana revela a angústia que se imiscui no ator e que quebra seu desempenho esperado. Neste momento congelado fundamental, a possibilidade de um salto surge e se efetua em contato com a platéia. No confronto e confusão entre ator e platéia se anuncia um acontecer que é além do trivial de toda a noite de teatro. A mistura entre ator e platéia surge do confronto, olho no olho a muito anunciado que quebra a ilusão teatral. Desdobramento do mundo em um plano distinto, nem teatral, nem real. Realidade e irrealdade que são desdobradas na troca de ator e platéia num momento em que a encenação congela e o silêncio leva a uma simbiose no teatro.

O tempo congelado não é um mero acaso ou esquecimento do texto, mas é um momento já antevisto de angústia e transcendência em sua fratura cotidiana. Nada é acidental neste acontecimento, tudo aparece como se antecipado na frieza da descrição do que ocorre com o personagem. Ele se confessa diante da platéia, mas enfrenta-se ao perceber-se infinito e múltiplo. Seu devir em simbiose reflete este acontecimento de confronto e aproximação. A ironia produzida aponta para o ser que estabelece caminhos sem uma definição fixa e dada de antemão. O irônico que aparece no final da citação é sinal da busca que se revela sem fim para estes personagens rawetianos. Abertura para uma vida em que a palavra final ainda não foi pronunciada. Angústia e ironia se encontram nesta simbiose de platéia e palco que revela novas trilhas para o personagem.

“O álbum de fotografias atualizado. Um gosto pela ordem, pela regularidade, um prazer em de vez em quando acompanhar sua trajetória. Rever uma ascensão ou uma queda. E a diferença? Percebeu que começava a perceber uma situação ambígua forjada pela observação. E teve medo. Para distrair-se procurou refúgio no seu dia-a-dia. E constatou ser ali o lugar de sua vocação. Não no palco. Ao representar era espontâneo. Ao ser esmerava-se sempre em artifícios. A simulação da convivência. E o diretor? O autor? O cenógrafo? O iluminador? O maquilador? O figurinista? O contra-regra? *Um* destino? O destino? Deus? Um nome, uma realidade, uma

possibilidade, um ser concreto à sua imagem e semelhança, ouvindo e querendo ouvir? Um tu? Veio-lhe o horror ao se rever nas fotografias de Creon, Édipo. Um nome” (Rawet, 2004 5. 358)

O passado ressurge na recordação de todos os seus papéis guardados no álbum de fotografias. Ele vê novamente seu passado em movimento de imagens sucessivas. Revê suas quedas e seus êxitos no palco, até que percebe a si mesmo com medo desta existência de máscaras. Reconhece então que seu lugar verdadeiro é aquele ocupado no dia a dia, e não sua vida no palco. Ele realmente atuava na sua vida, e não no palco, em que a atuação era espontânea. Mas na vida real não tinha esta mesma espontaneidade, agindo como um ator que esconde quem realmente é numa máscara.

Ele se pergunta pelos que exercem os mais diversos papéis nesta atuação no palco da vida. Quem seriam o maquiador, o iluminador, ou o diretor nesta encenação de sua vida? Existiria um Deus dirigindo todo o espetáculo? Até que se pergunta pela idéia de destino, numa referência ao título do conto. Saltando entre um “eu e um tu” o personagem se horroriza diante de sua foto como Creonte na peça Édipo Rei. A citação termina com a frase que diz apenas: “Um nome.”, esta oração marca o personagem repetindo para si mesmo seu nome e tentando perceber se o seu destino já seria algo determinado. Ele se vê como um único ser humano em meio aos papéis múltiplos que já representou. Oposição e conflito entre sua simbiose com a platéia e seu nome que marca e define sua identidade.

Quando chegamos ao trecho final do conto:

“A descarga atravessou-lhe o corpo, sente-se imenso, imenso em sua grandeza e horror. Ao erguer a mão percebe um leve tique hierático, uma certa pomposidade no gesto. O turbilhão se manifesta em equilíbrio. Representava, agora, para quem? Representava ou era? Quem era? Eu? Trocou de roupa. Olhou-se no espelho. Abriu a porta da rua. A rua. Personagem perfeita.” (Rawet, 2004 5. 359).

Ele substitui o medo pela presença de uma descarga de energia que o torna gigante. Imediatamente se questiona, e pergunta-se sobre quem ele mesmo seria. O que ele representava naquele momento específico? Seria um mero repetidor de um roteiro implacável? Até que em uma ação rompe o questionamento e ele abre a porta para sair para a rua.

O conto encerra com o ator saindo para a rua. Estamos diante do nômade que não se adapta ao seu papel. Ele não se reconhece, não tem um eu determinado, está em

constante devir. Sucessão de máscaras, o ator que se metamorfoseia em personagens e se confunde num ser em fluxo. A rua que surge depois da porta aberta põe o personagem a desterritorializar-se no mundo.

CAPÍTULO 4. O OLHAR E O NÃO DITO. O CONTATO POSSÍVEL

Neste capítulo, a tese pensa a questão do contato dos personagens de Rawet com os outros na narrativa, verificando a sua possibilidade ou não de efetivação. Numa primeira interpretação os personagens resistem a qualquer encontro, por ver nesta aproximação ao outro uma caída num cotidiano impessoal. Os personagens fugiriam a qualquer aproximação que os tirasse de suas obsessões e fraturas. Estariam como ilhas isoladas sem nenhum tipo de troca. São verdadeiras existências errantes incapazes de uma troca que vá além de um momento superficial na cotidianidade da cidade. Mas na narrativa de Samuel Rawet, o que é aparente pode esconder uma tendência que revele algo para além do superficial, a possibilidade de contato deve ser explorada no intuito de descobrir se a distância é mantida de maneira irredutível ou se existe uma aproximação com os outros na narrativa.

A última parte da tese consta da análise de dois contos, e vai explorar este campo da aproximação. Primeiro, a análise do conto que dá o título ao segundo livro de Rawet, intitulado “Diálogo”, vai explorar na relação entre pai e filho, a possível comunicação entre dois personagens que não se entendem. Existe uma tensão nesta conversa que barra um carinho fraterno, mas ao mesmo tempo se abre a possibilidade de um contato que não é mediado pela impessoalidade do cotidiano. Aí vai aparecer a idéia de uma alteridade radical, desenvolvida por Jean Baudrillard, junto a idéias de Jaques Derrida e Elizabeth Roudinesco, em diálogo com a narrativa, no sentido de pensar um outro que não seja a repetição do mesmo.

Outro conto, “O Profeta”, do primeiro livro de Rawet os *Contos do imigrante*, explora a possibilidade de um encontro além da linguagem verbal, em aproximação com a noção de silêncio significativo desenvolvida por Wittgenstein em seu *Tractatus lógico-philosophicus*. Neste conto, vamos nos deparar com a questão das barreiras que os personagens experienciam com a linguagem verbal, e ao mesmo tempo, a existência de uma linguagem não-verbal capaz de estabelecer uma proximidade autêntica do personagem com os outros.

Os personagens superam o isolamento de um tempo passado e de um espaço de deslocamentos intermináveis para um futuro em aberto. Na união de tempo e espaço existe a procura por uma vida autêntica, que seria uma existência legítima para além do

impessoal da cotidianidade. Neste choque espaço-temporal, o outro surge como horizonte de um acontecimento, que numa comunicação legítima permite a superação do isolamento. A existência de um encontro humano é capaz de romper a barreira que o mal cria ao redor dos personagens. E assim um futuro de abertura que vai além dos muros erguidos em suas perspectivas.

No ensaio “Alienação e realidade” podemos ler que: “*Espaço e tempo* surgem, talvez, como funções do relacionamento com o *outro*.” (Rawet, 2008 2. 145), isso quer dizer que apenas em função de um outro é que as noções de espaço e tempo surgem. Nesta perspectiva é que os personagens de Rawet podem aproximar-se, como um outro irreduzível ao mesmo, e que não é mera repetição do eu do personagem. Ele pode tanto ser fonte de contato, quanto fonte de distanciamento e origem de um mal que atinge os personagens. Ele é diferença que alarga e expande o horizonte de uma consciência. O contato possível preserva esta diferença, mas rompe a distância em proximidades que revelam o humano para além das questões práticas do cotidiano impessoal.

Este possível aproximar-se se dá em bases de uma linguagem que não é a linguagem do cotidiano e nem mesmo a linguagem verbal. O espaço do silêncio é explorado em personagens que não sabem lidar com a linguagem e isolam-se num mutismo significativo. O palavreado do cotidiano é recusado em função de um silêncio que aponta para uma vida significativa.

O olhar assume um lugar proeminente nestes contatos, em que o que pode ser dito é executado numa proximidade de um encarar-se frente a frente. Nesta troca, o olhar revela o humano e é capaz de transmitir empatia e conforto. A questão do olhar na obra de Rawet aparece como abertura para este estreitamento humano que é revelação de um futuro a definir.

Este capítulo final vai concentrar a análise em contos que de formas diferentes nos levam a esta problemática do contato e de sua possibilidade. Abertura que não é um ponto final, mas um momento de existência autêntica na jornada destes personagens atormentados e deslocados. Momento capaz de deslocar a obsessão dos personagens e fazer com que eles continuem em busca de uma vida digna, mesmo diante do mal e da fratura que enfrentam.

4.1- DIÁLOGOS SEM PALAVRAS.

No segundo livro de Samuel Rawet, intitulado *Diálogo*, uma leitura do conto que dá título ao livro vai intentar ver de perto a relação entre dois personagens que se encontram num momento crucial e tem que se comunicar na narrativa. O conto apresenta pai e filho, que vão travar uma conversa fundamental que num momento específico chega a um confronto irreduzível. Vamos efetuar uma análise deste contato através deste diálogo inusitado que ocorre no conto, para observar mais de perto a possível comunicação entre os personagens na obra.

“Frente a frente. O apito longínquo da locomotiva e o chiado quase inaudível da caldeira em funcionamento; o palavrão vindo da esquina ressoa pela rua e desperta ecos na garotada junto ao poste; noite que mais parece dia, clara, um preto quase azul sobre a linha do morro e as arestas de telhados. A separá-los, apenas a largura de um cômodo, e o nevoeiro espesso de incontáveis cigarros. O pai, sentado junto a um armário baixo, apóia o braço em seu tampo, e acomoda a cabeça na mão espalmada. Quando o filho entrara, já ele ali estava, na mesma postura, forjando argumentos para uma expectativa, recompondo e reelaborando cismas a indicarem um movimento inadiável.” (Rawet, 2004 2. 91)

No início do conto temos acesso através do narrador ao olhar do filho, que está diante de seu pai em um ambiente enfumaçado por cigarro. Eles se encontram a uma pequena distância em que a fumaça do cigarro demonstra o ar turvado entre eles. No início temos acesso à percepção do ambiente que é recolhida pelo narrador através do olhar do filho. Este descreve todo o ambiente exterior em que um palavrão ressoa da esquina da rua e em que a noite se apresenta clara. O detalhamento do espaço exterior em percepções sonoras e visuais é característico de Rawet, que engendra um narrador capaz de apresentar a percepção dos personagens sem comentar estas percepções. Pai e filho estão a pouca distância e o conto descreve a posição do pai em sua cadeira que estava à espera do filho que chega da rua.

Neste momento o olhar do narrador se descola do filho e apresenta de fora a posição de cada personagem na narrativa e no ambiente em que se acham inseridos. Nesta narrativa estamos numa perspectiva um pouco diferente dos demais textos já analisados nesta tese. Isto porque aqui o narrador desdobra-se em duas posições que correspondem aos dois pólos do diálogo. Ele é capaz de mostrar tanto os pensamentos do filho quanto os do pai. Podemos acompanhar no desenrolar dos acontecimentos as reações e

indagações de cada um. Além disso, o narrador desloca-se para uma posição exterior em que descreve de fora o comportamento dos personagens. O narrador ocupa estas três perspectivas e alterna o ponto de vista do conto de acordo com saltos em que se desenvolve o diálogo entre os personagens.

A estrutura do texto também sofre uma alteração, pois ao invés dos textos sem parágrafos dos contos do final da obra, aqui temos uma divisão usual entre parágrafos delimitados. Depois de um longo parágrafo de abertura o texto do conto alterna parágrafos à medida que o foco da narrativa passa do pai para o filho e vice versa.

O conto tem início com uma frase seca, que coloca os dois personagens que são denominados apenas de pai e filho em uma posição de encontro, em que se miram de frente. Após esta constatação, o narrador nos transporta para os pensamentos do filho que são mostrados da maneira tradicional de Rawet. Temos acesso à interioridade numa corredeira de pensamentos que alternam entre a observação do mundo exterior e a elaboração de um olhar para o mundo. Neste momento, o narrador se coloca de modo neutro, e reproduz os pensamentos do personagem sem interferir.

O narrador neste conto interfere mais do que o habitual em Samuel Rawet. Nas últimas frases da citação parece que ele assume uma posição de descrever do exterior a cena como um todo, e abarca uma descrição em terceira pessoa. Devido à natureza deste conto específico, que ao invés de focar em um único personagem, vai procurar descrever o diálogo entre pai e filho, o narrador desloca-se entre as duas interioridades e ao mesmo tempo descreve de fora o que acontece. Nas duas últimas frases da citação, o narrador fala de fora e descreve os dois personagens do exterior. Ele observa a atitude do pai e mostra o filho que chega de fora. Depois a narrativa continua focada na percepção do personagem que continua a mostrar suas percepções do ambiente. Quando chega um momento em que este personagem elabora uma reflexão sobre a linguagem.

“Irritou-se com a frase da empregada na copa. Os ruídos nunca o perturbavam, as palavras, sim. Habitado a um mutismo do qual às vezes tentava livrar-se, sem resultado, compensava-se com a percepção dos pequenos desequilíbrios de seu silêncio. Não lhe alteravam as cismas, pois nestas nunca ia ao fim, bastando-lhe o simples encadeamento, num ciclo bastante limitado de constante ruminar. Com a palavra a reação era outra. Desarticulava-se. Perdia o controle. Infundia-lhe a noção vaga de um entendimento, de uma compreensão, mas que em nada o afetaria. Ininteligíveis, quase sempre, sentia-as como elementos perdidos para ele, fragmentos impossíveis de uma conversa futura. Espicaçavam-no mais as que traziam vestígios de ternura, por nunca lhes ter provado o gosto.” (Rawet, 2004 2 91, 92)

O barulho que a empregada emite ao proferir uma frase irrita profundamente o filho, que inicia uma observação sobre sua relação com a linguagem verbal. Enquanto os ruídos o deixam indiferente, a linguagem verbal proferida pela empregada é capaz de perturbá-lo e tirá-lo de seu isolamento e refúgio. Em sua perspectiva, esta linguagem é causa e fonte de perturbação e desequilíbrio. Não é então o barulho que o perturba, mas a própria inacessibilidade que ele se depara com o sentido da linguagem verbal.

O personagem desarticula-se com a linguagem, pois alcança apenas um breve entendimento sem alcançar seu verdadeiro sentido. As palavras são ininteligíveis e anunciam apenas possíveis conversas futuras. A sensação de desconforto com a linguagem verbal é ainda mais acentuada com o caso de palavras de afeto. O personagem confessa nunca ter sentido o gosto deste afeto, de forma que as palavras soam ocas e vazias, já que não se relacionam com nenhuma experiência que possa dar sentido a elas.

Vemos que os personagens de Rawet apresentam este distanciamento da palavra como veículo de comunicação ou de empatia. Eles estão em uma perspectiva em que a linguagem é causa de desconforto e desassossego, sem jamais proporcionar afeto ou aproximação. Daí que a aproximação deve ser efetuada em outras bases que não a da linguagem verbal, já que esta nunca pode propiciar o contato.

Os personagens se isolam e habitam um eterno ruminar de suas próprias idéias, sem se aproximarem de uma troca. O silêncio é espaço de abstração do mundo cotidiano, ele só é interrompido por pequenos ruídos que dão uma mudança em seu ruminar. O filho está numa temporalidade perdida em uma obsessão que o impede de comunicar-se. Apenas neste refúgio ele encontra uma perfeita disposição para entreter-se com seus pensamentos sem interrupção.

Em seguida o personagem tece observações sobre a empregada, em que destaca o seu lado corporal e a sua beleza física. Ele toma sua refeição mecanicamente e nota apenas o gosto acentuado de alho que exala da comida. Os atos do cotidiano são descritos apenas como uma ocupação trivial, que nada revela de profundo, assim como o desejo que sente pela empregada. Até que a narrativa retorna ao encontro entre pai e filho mais uma vez para iniciar o diálogo entre os dois.

“Frente a frente. Precipitara-se enfim a espera de um dia, e o instante se carregava com o adensamento do fumo. A tensão no polegar, e o indicador que tritura um excesso de pele sobre a

unha. Aquele preciso falar-lhe, dito pela manhã, com um acento inusitado, trazia em potencial uma sucessão de hipóteses. E o que mais temia era a decisão de que se sentia capaz em caso extremo, e o ímpeto de fazer jorrar de si uma possibilidade de ruptura. Queria evitá-la. Acumulava argumentos diante de pequenos atritos e conseguia adiá-la. Onde chegariam hoje?” (Rawet, 2004 2 9200)

Mais uma vez a narrativa marca a posição dos dois personagens do conto. Frente a frente pai e filho se encaram para uma conversa que será decisiva. O pai anuncia a importância desta conversa pela manhã, o que altera toda a rotina do filho, que passa a pensar sobre o assunto antecipando o teor e a dificuldade da conversa a ser empreendida. Passa o dia, assiste à aula e trabalha com a idéia da conversa em mente, receando o limite que a conversa pode alcançar. O tempo oscila entre a recordação do anúncio pela manhã e o momento atual em que os dois estão a encarar-se e o filho medita e reflete sobre toda a situação.

Podemos perceber que existe um abismo entre pai e filho, que mesmo habitando a mesma casa e o mesmo espaço físico não conseguem aproximar-se. Esta distância cria uma barreira que se torna verdadeiro tabu entre os dois familiares. Estamos diante de perspectivas que não conseguem encontrar um ponto em comum para estabelecer uma troca. O anúncio da conversa abala o filho, que desde então prevê que este pode ser o momento de um rompimento definitivo entre os familiares que não conseguem conversar e dialogar.

O personagem do filho percebe que está diante de um acontecimento que anuncia uma futura ruptura com seu pai. O instante decisivo é a conclusão de uma série de energias acumuladas que explodem em um acontecimento. Esta narrativa foca no momento de um acontecimento no sentido deleuziano, e após este instante, que vem sendo anunciado e que cresce na medida do confronto entre pai e filho, nada será como antes. O acontecimento separa uma jornada em um antes e um depois. Os personagens de Rawet encaram estes acontecimentos decisivos e suas vidas se vêem afetadas em uma ruptura que as abre para um caminho diverso do que foi traçado até então.

O ambiente que se adensa com o fumo caminha para um clímax em que os personagens vão finalmente travar o diálogo. Início de uma conversação em que será empreendido um diálogo inusitado e em que duas perspectivas diferentes vão se confrontar de frente. Os personagens estão dispostos, em posição de empreender seu acerto de contas e o narrador marca bem os seus lugares:

“Frente a frente. A cabeça do pai oscila, descola-se da mão e tomba de leve para a frente. Olhos nos olhos. Afinal, imbecil, o que queres? Esses teus livros o que te ensinaram? Gostaria de usar contigo outra linguagem, se não te desses esse ar de presunção e firmeza. Cretino, olha-me bem! Acaso te indico a perdição ou a desgraça? Olha em redor e vê a burrice de tua obstinação, raciocina, mas sem o empacamento do asno. Os dedos tremem, aproximam da boca o cigarro sem alterar-lhe a posição.” (Rawet, 2004 2 93)

Mais uma vez a repetição da posição dos dois personagens. O fato de estarem frente a frente os coloca como oponentes que estão a medir cada passo para estudar seus movimentos e antever possíveis reações. De início, estamos vendo a postura do pai narrada do exterior. Mas logo em seguida, a narrativa muda de foco, e estamos diante da perspectiva do pai em sua consciência e que expressa na linguagem sua postura em relação ao filho. Neste conto a narrativa se coloca numa perspectiva mais tradicional, em que o narrador em terceira pessoa organiza e dá voz a cada um dos personagens de maneira a alcançar inclusive sua consciência. O pai começa por questionar a perspectiva do filho e sua vida. Ele tece uma crítica a todo o modo de ver o mundo do filho e o desqualifica. O salto da narrativa que vimos oscilar entre passado e presente no capítulo anterior aqui oscila entre as perspectivas dos personagens, ou seja, a narrativa passa em cada parágrafo a focar na perspectiva ora do pai ora do filho. E no choque entre a perspectiva do pai e do filho é que vai se travar este diálogo.

O pai questiona as aspirações do filho e seu contato com os livros. O pai gostaria que o filho seguisse sua carreira de negócios enquanto o filho opta por um caminho de estudos e leituras. O pai questiona sobre o futuro desta escolha, e não aceita a opção do filho. Conflito de gerações e também de linguagens. O pai questiona a linguagem que usa com o filho, e não é capaz de encontrar uma linguagem comum que permita a comunicação. Vê na atitude do filho presunção como se os livros o colocassem acima do pai. Eles estão impedidos de se comunicarem por estarem em registros da linguagem que se movem em estratos diferentes. A linguagem verbal aparece como impedimento de comunicação nos contos de Samuel Rawet. Os personagens não conseguem fazer uso desta linguagem articulada de maneira a expressarem e comunicarem o que realmente querem. Desta maneira a linguagem que deveria aproximar acentua o abismo que existe entre pai e filho.

O pai qualifica o filho de “imbecil” e de “cretino”, numa clara oposição à opção que ele toma, que é desqualificada e tomada como um absurdo. Aqui vemos toda a incapacidade que os personagens de Rawet têm de olhar o outro. Este aparece como

algo estranho e inconciliável com o olhar do personagem. O outro é estranhamento e distanciamento que não consegue se aproximar senão como perigo ou como ofensa a seu próprio ponto de vista. Ficamos na iminência de um contato que na verdade não se efetiva por não haver comunicação entre os personagens.

“Os dedos tremem, aproximam da boca o cigarro sem alterar-lhe a posição.

Num gesto automático, o filho imita-o, e as pálpebras se comprimem ante o insulto. Mesmo que eu pudesse falar-lhe com franqueza, de que serviria? Presunção minha saber que não me pode compreender, apesar de sua intenção? Ou me compreenderia, se outro eu fosse, como me quer? Se às vezes exibo nas irritações, e apenas no olhar, termos como os que poderia estar ouvindo agora, não vê que me arrependo logo? E por quê? Porque me dói saber que não poderia proceder comigo de outra maneira, porque é de sua natureza, de tudo aquilo que lhe inculcaram, e que não conseguiu inculcar em mim.” (Rawet, 2004 2, 93, 94)

Na primeira frase vemos mais uma descrição dos gestos do pai. Logo em seguida o narrador foca no movimento do filho que é um espelhamento do movimento do pai. Mesmo que falem diferentes linguagens, neste momento existe uma simetria da linguagem corporal que mostra a ligação entre pai e filho. O fato de repetir a aproximação do cigarro da boca sem alterar a posição, exatamente como o pai, mostra uma correspondência que está presente mesmo que as linguagens usadas e os pontos de vista sejam diferenciados.

O texto assume a perspectiva da primeira pessoa, raramente presente nos contos de Rawet, e que aqui aparece no discurso do filho que reage às acusações do pai. Nesta alteração do ponto de vista da narrativa, vemos os dois lados da conversa a partir da perspectiva em que foram emitidos. O que é dito pelo filho é experienciado por um discurso que expressa diretamente sua voz. O filho tenta concatenar a sua idéia de que o pai não pode ser diferente do que é e da impossibilidade de encontro entre os dois. Já que o que é a natureza das coisas para o pai não foi inculcado como verdadeiro pelo filho, que enxerga o mundo a partir de outros valores.

Existe um diálogo em que não há comunicação, naturezas diferentes que se defrontam sem concatenarem-se. A perspectiva do pai não converge com a perspectiva do filho, e desta maneira não pode haver uma troca entre os dois. Não obstante, aqui existe um contato com o outro que não é redutível à cotidianidade como vimos até agora, na maioria dos contatos presentes nos contos analisados. Pai e filho expõem suas razões mais íntimas em argumentos carregados de sentido em que exploram suas

perspectivas. Eles estão em um embate que põe à vista toda sua carga valorativa, que é o que mais prezam. Eles travam um contato que não é superficial, mas que escava seus íntimos em busca de um convencimento de que o seu ponto de vista é válido e possível. Tanto pai quanto filho precisam convencer seu oponente da clareza com que encaram suas próprias idéias. Para cada um existe a certeza de carregar o modo correto de ver o mundo e o do outro aparece como uma ficção e um grande engano. Ao mesmo tempo, este engano é censurado e encarado de forma hostil, e desta forma eles travam uma batalha em que o clima cada vez mais sobe de tom. Cada um ironiza a posição do outro, em plena incapacidade de aceitar que alguém pense diferente. Eles precisam que o diferente capitule e se torne o mesmo e para isso trocam acusações e insultos.

É importante observar que estamos diante do encontro entre duas perspectivas que não conseguem estabelecer um ponto em comum para um diálogo. É interessante pensar que cada qual é visto como alguém que pensa errado por seu oponente, e vice-versa. Mas neste encontro de perspectivas tão diferentes este outro não é assimilado e aceito, mas permanece como uma realidade intransponível e não passível de ser referida ao horizonte oposto. Um diálogo com Jean Baudrillard, Elisabeth Roudinesco e Jaques Derrida vai trabalhar a noção do outro como diferença que não pode ser assimilada a um mesmo.

Os ensaios de Jean Baudrillard transitam por diversas áreas como sociologia, filosofia e literatura. Elaborados num estilo que transita entre a ficção, a filosofia e a poesia procuram redefinir e rever nosso arsenal teórico para pensarmos a atualidade. Aqui interessa mostrar como Baudrillard vê a questão do outro em paralelo com Samuel Rawet.

Pensar o diferente, o estranho, na visão de Baudrillard, seria uma maneira de combater o mesmo, que surge da linguagem enquanto simulação, sendo uma forma de ir contra o sistema que prega a repetição. A irrupção do mesmo pode ser exemplificada por vários fenômenos sociais, dos quais o mais candente seria a clonagem. “É esse o nosso ideal-clone atual: o sujeito expurgado do outro, expurgado de sua divisão e condenado à metástase de si mesmo, à pura repetição.” (Baudrillard, 2003. 130). A reprodução indefinida do mesmo, como ideal de nossa sociedade que expulsa o que é estranho, tem como exemplo a clonagem em que o mesmo ser é replicado ao infinito. Nesta perspectiva, vivemos em uma sociedade que tenta associar tudo sob o signo da mesmidade sem permitir um espaço para o que é diferente. Ele é rejeitado em nome de uma reprodução indefinida do mesmo. O sujeito é expurgado de seu contraponto, pois a

clonagem anuncia o mesmo que se reproduz sempre. A clonagem cria um mundo sem alternativas ao reificar a mudança e impor uma reprodução do igual. É por isso que Baudrillard sente a importância de pensar um pouco mais de perto quem seria este que não é o mesmo, que está sendo expurgado e ao mesmo tempo exaltado por uma corrente de estudiosos.

“O outro já não é feito para ser exterminado, odiado, rejeitado, seduzido; ele é feito para ser compreendido, liberado, mimado, reconhecido... Orgia de compreensão política e psicológica do outro, ressurreição do outro onde já não há outro. Lá onde havia o outro, adveio o mesmo.” (Baudrillard, 2003. 132). Ao lado de uma sociedade que caminha a passos largos para uma uniformidade em que o mesmo se repete, surge uma tímida procura pelo outro. Mas ao invés de odiar e expurgar o outro, como ocorria normalmente, pensa-se esta diferença de maneira a integrá-la e aceitá-la. O estranho que poderia ser uma diferença radical é aproximado e incorporado ao mesmo. O outro, que já não existe em um mundo padronizado, é inventado para dar uma falsa aparência de diversidade. Mas este que é incorporado é visto aqui como mais uma forma de repetição do mesmo.

Para Baudrillard, as duas posturas estão equivocadas, tanto odiar o outro como incorporá-lo são enganos, já que o horizonte da alteridade não pode ser execrado em nome de uma reprodução do mesmo e nem pode ser trazida para junto do sujeito como algo domesticado. No primeiro caso, teríamos o fato da clonagem em que o mesmo apareceria escancaradamente sem dar chance para mudanças e imprevistos que permitissem a aparição de algo diferente, que seriam vistos como erros e aberrações a serem exterminados. No segundo caso, sob a aparência de uma aceitação se esconde o mesmo movimento de perpetuação do igual sob uma nova faceta. Desta feita o outro é convidado a comparecer, o exótico é visto com curiosidade colonialista, é reconhecido como um algo misterioso, para ser então mais uma vez tornado o mesmo. Neste movimento que poderia ser uma alternativa o outro é trazido para perto e cooptado no sentido de se integrar ao mesmo.

“O outro é o hóspede. Não igual em direito e diferente, mas estranho...” (Baudrillard, 2003. 148). Ele não pode ser assimilado como um mesmo, sempre é um estranho, e permanece estranho apesar de estar próximo. Baudrillard diz que o outro não é nem mesmo o diferente, mas sim o estranho, aquele que causa estranheza, desconforto. É preciso encarar o outro no registro ligado a uma estranheza que abala o cotidiano. Só se é um estranho se é capaz de produzir esta reação de desconforto, o

mesmo é o que pode ser cooptado, já o que não se reduz ao comum permanece irreduzível e estranho. Apenas o que me permanece estranho pode ser algo distinto em que radicalmente não existe possibilidade do mesmo. Ele é o hóspede que é acolhido, mas que fatalmente provoca um desarranjo na estrutura do lar que o acolhe, abalo do cotidiano com a presença de um corpo estranho que não é assimilável à estrutura tradicional. Irreconciliável então, este outro só pode ser alcançado através de uma hospitalidade em que ele permanece estranho, mas acolhido em sua estranheza. A alteridade radical deve ser acolhida como hóspede, em que uma distância é sempre mantida e não superada. Desta maneira radical é podemos pensar a alteridade, não para ser redimida ou aceita, mas para permanecer estranha como diversidade e problematização do mesmo.

“O outro é o que me dá a possibilidade de não me repetir ao infinito” (Baudrillard, 2003. 185). Este aforismo encerra o livro de Baudrillard: *A transparência do mal. Ensaio sobre fenômenos extremos*. O outro aparece aqui como uma alteridade extrema que abala o cotidiano do mesmo e abre a possibilidade de uma não repetição ao infinito do mesmo. A alteridade radical abre a possibilidade de anular a repetição, um mundo em que o estranho e inusitado podem irromper alterando a clonagem do mesmo. O estranho surge então para desestabilizar o que se repete indefinidamente, partícula de diferença em um mundo que repete uma única nota. Possibilidade de uma negatividade que não se reduz à redundância do mesmo. É assim que a possibilidade do diferente se abre dentro da grande reprodutibilidade do igual.

No conto, o outro também carrega esta radicalidade desestabilizadora. Tanto o pai quanto o filho são estranhos por habitarem perspectivas diferentes, eles causam um incomodo quando tentam se comunicar. Ao mesmo tempo, vemos esta perspectiva irreduzível a uma repetição ou a uma continuação. O filho recusa-se a repetir a experiência do pai e não se acomoda a seguir os passos e caminhos já trilhados.

O filósofo Jaques Derrida em conjunto com a psicanalista Elisabeth Roudinesco, no livro intitulado *De que amanhã... Diálogo*, apresentam um pensamento sobre o outro que possui familiaridades e afastamentos em relação às idéias de Baudrillard, e que vale ser colocado como mais um referencial para dialogar com Rawet. Nesta obra podemos ler que “É preciso desativar em toda a parte os efeitos de cálculo econômico, nem que seja para saber claramente onde somos afetados pelo outro, isto é, pelo imprevisível, pelo acontecimento que, ele sim, é incalculável...” (Derrida et. Roudinesco, 2004. 66). Para esta perspectiva o outro está relacionado com uma aparição, que rompe com a

pretensão econômica que pretende mapear todos os interesses num cálculo frio e impessoal. Isso quer dizer que a economia, ao pretender ser o fator preponderante de todas as necessidades, é rompida por este outro imprevisível que acaba com a frieza deste olhar. Ele é a desestabilização da mesmice e da frieza, e possibilidade de algo imprevisível como de um acontecimento que rompe com a linearidade. Dessa forma, é um acontecimento que irrompe e nos afeta além de toda a possibilidade de cálculo. O outro é uma possibilidade alternativa contra o cálculo total que joga com o imprevisível. Derrida e Roudinesco colocam-no como um advento capaz de romper uma normatividade e instaurar um novo horizonte.

“Nenhum cérebro, nenhuma análise neurológica supostamente exaustiva é capaz de propiciar o encontro com o outro. O advento do outro, a chegada daquele que chega, é (este) que chega enquanto evento imprevisível.” (Derrida et. Roudinesco, 2004. 66). A imprevisibilidade se liga ao outro que Derrida e Roudinesco estão a chamar a atenção, e que propicia uma concepção que nega a estabilidade. Como a desconstrução, o que chega pode ser visto como uma maneira de lidar com nosso tempo e buscar o novo. Um evento imprevisível é aquele que foge de nosso horizonte de expectativas e capaz de reconfigurar e desestabilizar o usual. Ele seria um fator desestabilizador que rompe a previsibilidade.

Em Samuel mais uma vez é possível pensar neste outro como não assimilação e acontecimento. Além da calculabilidade e previsibilidade do cotidiano, ele é um corpo estranho que se confronta com a perspectiva dominante. Ultrapassa o previsto para novas perspectivas, como o filho que não aceita a determinação de sua vida por seu pai e almeja novas alternativas através dos estudos e de valores alternativos que questionam os já tradicionais.

O diálogo continua com as posições irredutíveis:

“Expele a fumaça. Resiste ao pigarro. Imbecil! Imbecil! Te julgas mais sábio porque soltei as rédeas. Mas repara! Em que é que eu não posso te compreender? No fato de não concordar com o modo de encarares o futuro? Com a vida que pretendes levar? Responde-me então, sábio, o que é a vida senão isso, um buscar de solidez, de segurança, um garantir-se não apenas o dia de amanhã, mas e a semana, o mês, o ano? E a isso me opões vagas palavras!” (Rawet, 2004 2. 94)

O foco da narrativa se fixa na perspectiva do pai que inicia sua parte na conversa após a tragada no cigarro com xingamentos ao filho. Coloca a culpa no fato de ter permitido

liberdade demais ao filho, o que ocasionaria sua saída do caminho planejado. O pai não concorda com a perspectiva que o filho pretende dar a sua vida e expressa isso diretamente. Logo em seguida, ele dá a sua definição do que é a vida. Solidez e segurança são os adjetivos para caracterizar o sentido da vida em seu ponto de vista. O pai vê o mundo como um lugar perigoso, em que é preciso pensar sempre na perspectiva de um futuro. O pai coloca o argumento do filho como vagas palavras frente à materialidade com que ele enxerga a vida. A perspectiva do pai é a de que a opção do filho seria uma mera aventura, frente a esta almejada estabilidade e segurança.

O discurso do pai é conservador, na medida em que planeja a vida do filho como uma repetição de seus valores. Ele quer reproduzir na vida do filho seus valores e não admite que seu filho faça opções diferentes das suas. Pensa dentro do registro da repetição e da tradição, em que os valores são reproduzidos sem questionamento. O filho, que assume a idéia de mudança, apresenta uma visão em que no lugar da segurança e da estabilidade, entra a curiosidade de um olhar poético que encontra nos estudos o seu rumo. Em lugar das acusações, o filho aparece na próxima fala com um olhar que foca na realidade exterior.

“O palavrão ecoa ainda lá fora, como o estardalhaço dos moleques em meio ao chiado da locomotiva. A cabeça baixa um instante naquilo que poderia ser pausa, mas de novo se apruma, e o olhar se fixa. Não vê que é impossível? Vagas palavras. Vagas palavras. Mas não vagas para mim, entende? Há entre nós a distância brutal que não se mede em anos ou parentescos, distância pela qual talvez se julgue culpado, soltou as rédeas, sim, mas implacável, agora.” (Rawet, 2004 2. 94)

Vemos o filho percebendo e interpretando uma série de ruídos que chegam da rua. Seu olhar para as percepções que chegam é carregado de associações entre os sons que criam uma sinfonia de várias vozes. Quando a narrativa volta para a perspectiva do filho, vemos que o texto assume uma voz mais poética do que no momento em que foca na voz do pai. O olhar que o filho tem para o mundo se mostra no modo como ele interpreta os ruídos da rua, ele é capaz de sair do mundo material do pai, que só enxerga solidez e segurança como metas, e se transporta para um mundo em que significados podem chegar de qualquer rumor da rua. Movido por esta percepção, ele chega a se fechar em si mesmo ao abaixar a cabeça por um instante. Mas logo em seguida torna a mirar fixamente no pai e retorna ao diálogo radical.

Retruca que o significado que as palavras carregam, chamadas de vagas por seu pai, é diferente para seu olhar. Jogo de perspectivas, em que o que é algo incompreensível para o pai se torna o mais importante para o filho. As linguagens estão em registros diferentes e não compartilham os mesmos registros. As escalas de valores não compactuam da mesma medida e olham o mundo de maneiras diferentes.

O filho expõe claramente a distância que separa os dois e que não é medida por um tempo cronológico que separaria os dois por idade e geração diferentes. A distância é estabelecida a partir do modo diferente como cada um vê o mundo. A incompatibilidade é montada na idéia de que cada um enxerga o mesmo fenômeno e a mesma palavra diferentemente, falando linguagens distintas que não se comunicam diretamente.

Na última frase desta citação, o filho inverte sua fala até o momento. Até aqui o pai estava no ataque, e acusava o filho de irresponsabilidade em relação ao seu futuro. Quando o filho reinterpreta a fala do pai e contrapõe a sua, começa a ter voz ativa no momento presente. O diálogo truncado é cheio de nuances e de reviravoltas, em que a ironia e a acusação desvelada se alternam nas falas dos personagens. O papel do filho no diálogo se inverte ao supor a contradição na posição do pai, momento em que passa a contrapor de forma mais incisiva os ataques do pai. Aqui temos uma reviravolta em que os papéis de acusador e acusado começam a se inverter com o filho iniciando um questionamento direto dos argumentos do pai.

“As sobancelhas se afinilam na ruga frontal. Concordo. Mas o que isso tem a ver com a vida? O que tem?...”

Comprimem-se as pálpebras, um pouco, para logo se distenderem. Na pupila dilatada o reflexo de quem aguarda sempre. Palavras ocas, não mudas. E são esses os argumentos para tua loucura! Imbecis, os outros, mas tu não? Alguém te impede de pensar, te nega o direito a tudo isso que vives blasonando ser a essência das coisas? Pensa, como quiseres, mas age, com a cabeça e os pés na terra. Fosse outra a ocasião e eu te contaria uma fábula, mas tens o dom de inverter o sentido de qualquer uma.” (Rawet, 2004 2. 94, 95)

Na primeira parte da citação, vemos a reação do pai que é marcada pela expressão da sua sobrelha em seu rosto e olhar que se contraem. Ele concorda com a observação do filho, mas nota que sua questão é mais ampla. Ele se pergunta pelo sentido da vida para o filho. O mais relevante para o pai é a validade de sua visão de mundo que ele considera inquestionável. Ele postula que os seus valores seriam os ideais e enquanto isso vigorar julga que seu olhar é o correto.

A reação do filho, que é mostrada no parágrafo seguinte, também está focada nos olhos. Ele comprime as pálpebras, marcando o pesar que as palavras de desconsideração do pai causam. Mas logo as sobrancelhas se distendem e a pupila dilata, no olhar preparado para responder mais uma vez à altura o questionamento do pai. O filho parece calcular e medir cada avanço de seu argumento, pois pressente que se o pai sentir ameaçado o seu sistema e seus valores poderá reagir intempestivamente e provocar a ruptura que o filho teme.

Existe um diálogo que se desenvolve na troca de olhares que são desenvolvidas pelos dois. Uma cumplicidade em que pai e filho trocam a ressonância de suas falas e se comunicam. A cada olhar cruzado eles são capazes de medir e antecipar o que foi causado por sua fala, prevendo o próximo discurso. Cada qual parece medir o ferimento causado no outro por suas palavras e ver este ferimento nas reações causadas no corpo do outro. Uma linguagem não verbal é trocada entre os dois entre tensões, ataques, medos e reviravoltas. Momento em que se vêem refletidos no olhar do outro. Mesmo que não exista uma identificação, existe uma troca de perspectivas que se digladiam mesmo que em diferentes registros. Pai e filho refletem-se mutuamente em seus rostos crispados e cansados, que comunicam mais do que as palavras.

O filho volta a atacar, e chama de loucura a obsessão do pai pelos valores conservadores que acusam de mentira todas as outras opções. Ele acusa o pai de distorcer todos os argumentos e de não se colocar no lugar de quem pensa diferente. Ele vê que sem este pôr-se no lugar do outro, é impossível comunicar o que quer que seja. Enquanto cada qual permanece em sua convicção petrificada o diálogo é apenas acusação e xingamento do oponente, que é demonizado e satanizado como algo maléfico e reprovável. No final, a convicção de que os sentidos da linguagem verbal são distorcidos neste diálogo e que é inútil uma fábula em que a interpretação é sempre vista de perspectivas diferentes.

“Perturba-se com a imagem nos olhos paternos a fitá-lo com a fixidez que não se destina a ele, bala que ricocheteia. Fosse outra a ocasião e eu lhe contaria, também, uma fábula. Mas se tivesse que falar, agora, eu lhe diria que tudo isso talvez seja revolta, e a seu favor, mesmo que não o perceba. Revolta contra aquilo que não sendo estigma, assim se tornou, e deste círculo vicioso ninguém intenta sair. Segurança. Estabilidade. De que valeram quando se arrojaram sobre nós (e esse nós ainda é um pouco daquilo que me deu) e nada houve senão morte. Para que serviram as imprecações... ou as orações? E a sua vitória, qual foi? (Rawet, 2004 2. 95)

O diálogo se intensifica e aproxima-se de seu clímax. Lemos a reação do pai, apresentada pela percepção que o filho tem da imagem dos olhos paternos. Ele vê a fixidez, que é obsessão e perseverança em valores ancorados e insubstituíveis, no olhar do pai que ricocheteia e refrata qualquer comunicação. A aproximação parece barrada por este olhar férreo, que afasta qualquer entendimento. O pai propõe uma fábula para a ocasião, e também fica sem contar. Ele resume o caso do filho a uma simples revolta e rebeldia de juventude. Um argumento que diz que ele compreende tudo isso de uma maneira superior, ao ver a atitude do filho como reflexo da imaturidade e da juventude. Mais uma vez julga a posição do filho e a minimiza como um momento passageiro, incapaz de sustentar-se por muito tempo frente à fixidez imutável de suas idéias.

Passamos a ler o ataque do filho, que diz que o tempo tornou os valores do pai em alvo e estigma, e daí não conseguir mais deixar de ver desta forma. Ao mesmo tempo, afirma não ser possível ao pai fugir aos pilares que são mais uma vez repetidos: segurança e estabilidade. Ele ataca estes pilares de maneira a tingir os fundamentos das crenças do pai. Neste momento o texto adensa-se e podemos observar pela primeira vez no conto as duas vozes no mesmo parágrafo. A ação concentra-se e as vozes sucedem-se sem tempo para uma pausa. O texto em seu ápice confronta as duas vozes numa batalha de pontos de vista que chegam ao insuportável da agressão e da confrontação. As vozes estão num registro em que a incompreensão os empurra direto para o confronto físico.

Logo em seguida, vemos o ataque mortal desferido pelo filho ao ser novamente reduzido e diminuído pelo pai, ele coloca em cheque os valores repetidos como fundamentais em uma situação limite. Ele questiona a validade da segurança e da estabilidade no momento em que seu povo foi atacado pelos alemães na Segunda Guerra e quase exterminado. Põe a segurança e a estabilidade em cheque e também todas as orações que foram incapazes de impedir o massacre. Com esta idéia a narrativa ganha uma dimensão histórica que contextualiza o drama do pai como sobrevivente do massacre do povo judeu pelos nazistas. Aqui o filho atinge o alvo, ao tocar nesta experiência do terror e confrontar o pai com aquilo de pior que ele experienciou em sua jornada.

O filho se inclui entre os que sofreram e foram perseguidos, e desta maneira se reconhece como parte do povo judeu. Aqui a presença da terceira pessoa do plural cria um laço entre pai e filho que é reconhecido na própria narrativa. O filho estabelece esta ligação já que existe uma parte do pai que chega até ele, e que o forma e o torna tal qual

é. Sua identidade é estabelecida partindo deste laço com sua família, laço que é irmanamento e proximidade com o pai. A fala do filho está numa tensão de quem se inclui no horror sofrido, mas que questiona a eficácia do método do pai em tal situação.

Ele questiona a eficácia dos valores do pai frente ao mal que irrompe selvagem e questiona o que o pai ganhou em tal contexto. O mal aparece na narrativa sob uma perspectiva original neste conto. Aqui o mal é usado para questionar os valores tradicionais do povo judeu. O filho usa do exemplo do holocausto para questionar toda a tradição e também o papel de seu pai em tal evento. Se sobreviver é a vitória encontrada pelo pai, ela vem à custa da morte e extermínio de milhares de vidas humanas. Aí chegamos ao limite de uma conversa carregada de tensão e feridas e o que veremos depois ultrapassa a linguagem verbal para uma série de reações mútuas que são apenas corporais e registros da linguagem não verbal.

“Recuou na poltrona ao ver o corpo do velho, de pé, ágil, como de há muito não o vira, meio inclinado para a frente, o braço em menção de bofetada. Sabia que o pavor não lhe provinha do golpe em esboço, mas da reação ao que nem fora dito. Gesto animal, erguera uma das pernas e a mão se espalmou, protegendo a face. Teve ódio de si mesmo, por não conseguir se manter calmo, e ali, pelo menos, ordenar as idéias. Mas todas. Todas. E pensá-las, apesar da violência, apesar da possibilidade de as ver transmitidas numa outra linguagem que não a das palavras. Pensá-las sem aparas, rudes, com os contornos angulosos e as brenhas intrincadas, e as arestas mais finas do que o corte da faca. E não ficar ali, estúpido, bicho amedrontado a encolher as patas e o focinho. Que ar sustenta o peso desta mão que cai? Que energia acumula este golpe que não vem? Mal-estar antecipando o jantar que se alteia no peito sob forma de vômito. Só a tensão consegue mantê-lo oscilante, sem desfecho, também. Caia o braço e ele terá oportunidade de reagir. A fuga para algum canto com o sabor infantil do medo. A loucura selvagem de travar o gesto com outro, participando da fúria demente e irracional. A pasta ácida assoma à boca e se molda ao contorno dos dentes. Revolve-a com a língua e, repugnado, a ingere de novo. Talvez necessite da palavra. E não quer empecilhos. Contrações no estômago. Tonteira. A lágrima rola, mas não do pranto, expulsa pela pressão dos olhos. E dera naquilo o entendimento desejado. Os membros no espaço e um ajuste de aço frio suportando o resto, a comprimir sem movimento, a distender e relaxar músculos em anulação do equilíbrio. Estridente agora o apito da locomotiva, e mais nítido o jato expelido pelo êmbolo. Silêncio repentino após o coro obsceno da calçada. Um odor acre de amêndoa verde no retângulo da janela, e a trepidação ciciante dos galhos de folhas largas. A mesma brisa traz o cheiro barrento da água na vala, o grito de revolta do papagaio espicaçado, o choro de flauta no rádio aceso, e um gosto de pão quente, última fornada da padaria. A mão do pai desce calma e oscila lassamente junto à coxa. O corpo do filho acompanha-a na volta à posição normal. O sapato firme de novo sobre o taco, o braço em atrito com o estofado da poltrona. O velho senta-se mas tem no rosto um travo de pesar, acende um

cigarro, apóia o cotovelo sobre a cômoda, e a cabeça no punho cerrado. Mas não há reflexos em suas pupilas. Baixara as pálpebras.

Frente a frente.” (Rawet, 2004 2. 95, 96)

No longo último parágrafo é apresentado o ato em suspenso do pai, que ergue a mão para bater no filho após a asserção acerca de sua sobrevivência à guerra. O pai assume uma postura ágil e de força, que o filho não via faz muito. A atitude animalizada do pai se impõe sobre a figura do filho, que se encolhe em defesa contra o golpe eminente. Qualquer tentativa de diálogo é suprimida pelo gesto que assoma ares épicos e provoca uma reação puramente instintiva. O movimento suspenso se torna imóvel como a retenção no passado dos personagens e podemos observar a cena repercutir na consciência do filho.

Somos apresentados a esta cena na perspectiva do filho, que analisa toda a conclusão sob sua ótica. O ataque do pai é respondido com um encolhimento e instintivo gesto de defesa, que é lamentado pelo próprio filho. Ele gostaria de se apoderar racionalmente de todas as variáveis e lamenta não alcançar este domínio e sim ser dominado por gestos e reações instintivas. O filho vislumbra uma comunicação sem palavras em que os sentidos seriam dados de cara sem esbarrar nas incompreensões e desacordos que acabam na violência física presenciada. Uma linguagem sem palavras em que o conteúdo é anguloso e facilmente assimilável, ao contrário das palavras, que penetram e cortam, produzindo a violência. A linguagem verbal não permite o contato, já que ela gera incompreensão e não entendimento e uma aproximação só poderia ser estabelecida em novas bases e num registro diferente.

A cena congelada da mão pesada do pai, que suspensa oscila em direção de sua cara, mas que nunca se efetiva. O filho antecipa as reações à agressão, que vão desde fugir e chorar, até refugiar-se e esconder-se como uma criança. Ou mesmo atracar-se em fúria com seu pai num duelo desigual. Um profundo mal estar se apodera do filho que descreve toda a progressão do vômito que chega a sua boca mas que é evitado. A pasta que circula em seu estômago é a palavra que quase é proferida, mas que é devolvida ao estômago, num gesto de autocontrole. Ele se questiona sobre a necessidade da palavra falada, até que uma lágrima irrompe de seu rosto mudando o clima do encontro.

A lágrima não é fruto do pranto, mas uma ação que irrompe no momento de máxima tensão da conversa entre pai e filho. Tudo que a linguagem verbal não conseguira dizer e que leva os dois familiares ao confronto físico eminente é passado pela lágrima que

brota da face do filho. Aí a comunicação entre os dois acontece sem uma troca de acusações mesmo em linguagens de valores diferentes. O contato possível entre posições opostas de pessoas que são alteridades radicais em suas relações se dá no registro de uma humanidade que se comunica através de um gesto, de um olhar, ou de uma lágrima que aproxima posições contrárias.

A linguagem do olhar que a narrativa de Rawet apresenta em vários momentos é uma linguagem em que seres humanos conseguem se aproximar e travar um diálogo genuíno. Este contato não é uma relação mecânica e limitada, como a que ocorre nos contatos do cotidiano. Aí o outro é instrumentalizado e reduzido a uma série de operações objetivas que correspondem às relações do dia a dia. Os personagens de Samuel Rawet encontram contatos mais profundos, que estão enraizados em uma cumplicidade que pode existir entre os seres humanos. É a esperança de relações ancoradas numa humanidade mais sincera do que as demonstrações de carinho superficiais que nos rondam. Os personagens, que são inicialmente vistos como resistentes a um encontro, podem aparecer agora como perspectivas que anseiam por um encontro que os leve além da cotidianidade.

O outro é tomado em sua radicalidade e não é reduzido a um mesmo que repetiria ou o cotidiano ou as obsessões dos personagens. Ele não é instrumentalizado e advém em sua imprevisibilidade e radicalidade como algo estranho e irreduzível ao mesmo. Pode então ser contactado de um modo sincero, de forma que este encontro leve a uma existência autêntica.

O que era violência e animalidade é interrompido pela súbita volta às posições originais que os dois personagens ocupavam. O pai recrudescer até sentar-se novamente em sua poltrona e acender mais um cigarro. O filho deixa sua posição de defesa e assume novamente sua posição diante do pai. Neste momento de relaxamento a percepção do filho alcança uma plenitude em que todos os sinais sonoros e olfativos misturam-se em sinestésias que revelam um mundo em ebulição, fora do ambiente tenso do diálogo. O filho é capaz de antever uma comunhão entre elementos díspares que é vedada em sua disputa com o pai que só acentua as feridas e distâncias. Ao mesmo tempo é o relaxamento do diálogo o que permite a sensação de plenitude surgir. O contato genuíno deixa como saldo esta percepção de uma plenitude transitória em que os sons e a realidade harmonizam-se.

O conto termina com os dois personagens frente a frente como no início do diálogo. Enquanto o filho experimenta toda a plenitude em que a tensão é substituída por um

encantamento, o pai fecha os olhos e se recolhe em si mesmo em atitude de desistência e capitulação. A partir deste momento os dois reconhecem a alteridade que os separa, mas também atentam para a humanidade que os aproxima. Se não existe uma confraternização entre os familiares, também não recaímos em uma violência animal. Espaço tênue de convivência possível entre opostos que pensam e vêem o mundo de forma diferente. Possível proximidade entre alteridades que se opõem e se aproximam num jogo carregado de tensões, mas também de afetividade e irmanamento. O conto termina abrindo este espaço de diálogo em que os dois lados não recusam suas posições e valores, mas em que são capazes de estabelecer uma comunicação que impede que tudo recaia na violência.

O título do conto não é um jogo com a impossibilidade do diálogo e sim a apresentação da possibilidade de um diálogo em outras bases. Diálogo em que o olhar e a capacidade de suspender um passo fatal falam mais alto do que as palavras. Troca entre olhares e afetividades que alcançam pontos em comum nas distâncias que os separam. Diálogo entre duas alteridades que não alteram seu olhar, mas que superam esta diferença ao se reconhecerem como estranhos e ao mesmo tempo próximos.

4.2 SOBREVIVENDO AO MAL

Vimos que o texto de Rawet ressalta a atitude contrária à aproximação, e uma visão crítica da sociedade em geral; mas ao mesmo tempo, abre para a possibilidade de um encontro que supere o impessoal cotidiano e firme tênues laços de compartilhamento. Neste final de tese, vamos nos aproximar de mais um personagem rawetiano que não consegue uma comunicação, mas aqui o diálogo pode aparecer de maneira genuína abrindo novas perspectivas.

No conto intitulado “O Profeta”, podemos notar que o personagem principal tece suas desventuras no Brasil, recém chegado da Europa. Mas no início do conto já estamos lendo sua saída do Brasil. O abismo entre ele e seus familiares acaba na volta do imigrante para a Europa arrasada. O não-contato impera e a felicidade e prosperidade de seus parentes cria uma barreira que não é transposta durante o conto, senão por um breve instante. O Profeta traça o trajeto de alguém que não consegue voltar ao ritmo normal da vida por ter visto o horror de frente. Ele se recusa a viver uma existência cotidiana devido aos efeitos do mal que sofreu.

O conto narra a chegada de um imigrante europeu ao Brasil. Fugindo dos horrores da Segunda Guerra mundial, que cronologicamente está próxima da publicação do livro, ele espera encontrar a possibilidade de continuar sua vida após a experiência do terror, mas aqui não consegue estabelecer laços e o conto acaba destacando sua não adaptação ao que encontra. O conto inicia com a saída do personagem principal que retorna para a Europa:

“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. Olhou de novo os guindastes meneando fardos, os montes de minérios. Lá embaixo correrias e línguas estranhas. Pescoços estirados em gritos para os que o rodeavam no parapeito do convés. Lenços. De longe o buzinar de automóveis a denunciar a vida que continuava na cidade que estava agora abandonando. Pouco lhe importavam os olhares zombeteiros de alguns. Em outra ocasião sentir-se-ia magoado. Compreendera que a barba branca e o capotão além do joelho compunham uma figura estranha para eles. Acostumara-se. Agora mesmo ririam da magra figura toda negra, exceto o rosto, a barba e as mão mais brancas ainda. Ninguém ousava, entretanto, o desafio com os olhos que impunham respeito e confiavam um certo ar majestoso ao conjunto. Relutou com os punhos trançados nas têmporas à fuga de seu interior da serenidade que até ali o trouxera. Ao apito surdo teve consciência plena da solidão em que mergulhava. O retorno, única saída que encontrara, afigurava-se-lhe vazio e inconseqüente. Pensou, no momento de hesitação, ter agido como

criança. A idéia que se fora agigantando nos últimos tempos e que culminara com sua presença no convés, tinha receio de vê-la esboroadada no instante de dúvida. O medo da solidão aterrava-o mais pela experiência adquirida no contato diário com a morte. Em tempo ainda.” (Rawet, 2004 1. 25)

A estrutura do conto apresenta algumas idas e vindas no tempo. O foco salta abruptamente do presente para o passado na narrativa, de maneira a confundir o leitor mais distraído. Esta estrutura aparece envolta num típico narrar rawetiano, em que o narrador cola-se ao personagem e transmite suas percepções e pensamentos sem opinar. Mais uma vez o personagem transita como nômade e carrega uma temporalidade distorcida pela ação do mal. O primeiro parágrafo é longo e nos coloca em contato imediato com o personagem atormentado que se debate em dúvidas.

Somos apresentados ao personagem que está voltando para sua pátria, depois de uma temporada no Brasil. Este é o presente imediato da narrativa, momento em que a ação se desenrola. O personagem regressa para a Europa e tece suas últimas impressões no Brasil. Estamos observando a consciência do personagem, que nos é transmitida pelo narrador de forma neutra. O narrador inicia a narrativa mostrando o personagem que reflete sobre o seu retorno no momento em que o navio se encontra pronto para partir. Ele contempla todo o mecanismo em funcionamento do porto e nota as línguas estranhas dos mais diversos lugares, ao mesmo tempo em que pensa em sua posição e em sua vida no Brasil.

Em meio à algazarra ele nota lenços que se agitam na saudade antecipada. Em contraposição, o seu despedir-se é solitário e silencioso, solidão de quem não deixa lembranças e é nômade em constante porvir. Na verdade sua partida é uma fuga em que ninguém comparece para a despedida. Isolamento voluntário de quem não consegue mais aproximar-se e que abandona qualquer proximidade. Ao mesmo tempo esta solidão é temida e o personagem hesita ao pensar se a sua decisão de partir teria sido a correta. Ele não se sentia a vontade no Brasil e o que o espera em sua volta também não é algo que o anime. Encontra-se num limbo em que não consegue entrever nada além desta solidão que o amedronta à sua frente.

A ação sofrida e o encontro íntimo com o mal fazem com que o personagem tema a solidão. Ele hesita sem saber se o seu retorno secreto foi correto, ou um impulso inconsequente. Cita a proximidade da morte que experienciou na segunda guerra como algo que agiganta a sua hesitação perante a solidão. O mal que atingiu o personagem no

passado deixa marcas presentes no momento atual. Sem ter certeza de que sua decisão foi correta, ele inicia a viagem de volta vendo-se como uma criança que não consegue caminhar com as próprias pernas. Um horizonte negro ronda esta partida, que a princípio vê a própria morte como uma opção válida.

Lembra-se, ao despedir-se da cidade, dos olhares de alguns que riam de sua figura deslocada. Seu aspecto de barba branca e capotão, que denunciam sua vinda de terras distantes, e que virava motivo de zombaria para os outros. Ele sempre foi uma figura que se destacava na multidão por sua diferença. O jeito de vestir e a barba sinalizam para os brasileiros que ele é um que vem de fora, e que não compartilha de uma identidade com o local e nem com as pessoas. Um deslocado, é assim que podemos caracterizar o personagem que não consegue dialogar com o Brasil e que não estreitou laços com a cultura e com o povo. O seu olhar que impunha respeito afasta o contato das pessoas, que não conseguem decifrar esta figura deslocada na paisagem e na sociedade. Esfinge que desafia e que cria ao redor de si um círculo de estranhamento e um abismo intransponível.

O personagem é o outro radical, que chega como convidado, mas que permanece e se despede como estranho. Incapaz de adaptar-se, ele parte deixando apenas marcas fugidias. Somos levados para a indiferença da despedida solitária, que é uma fuga de tudo o que encontrou no Brasil. O personagem volta à Europa na esperança de um encontro com outros sobreviventes que testemunharam o que ele viu, esperança de uma possível troca, que se mostra impossível aqui.

“- Desçam o passadiço, por favor, desçam!...”

A figura gorda da mulher ao seu lado girou ao ouvir, ou ao julgar ouvir, as palavras do velho.

- O senhor falou comigo?

Inútil. A barreira da língua, sabia-o, não lhe permitiria mais nada. O rosto da mulher desfigurou-se com a negativa e os olhos de súplica do velho. Com exceções, o recurso mesmo seria a mímica e isso lhe acentuaria a infantilidade que o dominava. Só então percebeu que murmurara a frase, e envergonhado fechou os olhos.

- Minha mulher, meus filhos, meu genro.

Aturdido mirava o grupo que ia abraçando e beijando, grupo estranho (mesmo o irmão e os primos, não fossem as fotografias remetidas antes ser-lhe-iam estranhos, também), e as lágrimas que então rolaram não eram de ternura, mas gratidão. Os mais velhos conhecera-os quando crianças. O próprio irmão havia trinta anos era pouco mais que um adolescente. Aqui se casara, tivera filhos e filhas, e casara a filha também.” (Rawet, 2004 1. 25, 26)

Após este contato inicial com a complexidade da situação do personagem, somos apresentados a uma tentativa de diálogo, no momento em que ele observa o passageiro descer no navio. Uma senhora julga ouvir palavras do velho e o interpela. Imediatamente o personagem percebe que não poderá haver diálogo com a senhora. A sua incapacidade na linguagem verbal impede qualquer tipo de comunicação. Vemos a linguagem verbal atuar como uma barreira em relação à aproximação, pois o personagem vê claramente este obstáculo intransponível, e já antecipa a inutilidade do diálogo nem esboçado e mal iniciado. O murmúrio que é proferido pelo personagem sai de forma envergonhada, ele então fecha os olhos, acanhado por não conseguir se expressar.

Quando repentinamente somos transportados para a própria chegada do imigrante ao país, que irrompe num flashback fulminante. Passamos do momento de sua partida, para o momento de sua chegada, sem mediações do narrador. Num salto somos levados a presenciar seu encontro com a família no momento de sua chegada ao Brasil. O irmão apresenta sua família e perfila sua mulher, seus filhos e seu genro. Estamos então na chegada do personagem e seu encontro com o irmão que aqui se estabelecera e criara uma próspera família. Desde o início sentimos uma distância se estabelecer neste reencontro.

O personagem sente que, por mais que estejam próximos enquanto irmãos e familiares, o fato é que eles são quase que estranhos um para o outro. Mais do que a distância geográfica, o que os afasta são as trajetórias diferentes percorridas nos trinta anos que separam o último encontro e este que ocorre com a chegada do personagem. Enquanto o irmão que permanece na Europa tem que ganhar a vida com o trabalho corporal e passa diretamente pela experiência do holocausto, o irmão que chega ao Brasil consegue prosperar e vê sua família multiplicar-se.

“Nem recolhido às molas macias do carro que o genro guiava cessaram de correr as lágrimas. Às perguntas em assalto respondia com gestos, meias-palavras, ou então com o silêncio. O corpo magro, mas rijo, que apesar da idade produzira trabalho, e garantira sua vida, oscilava com as hesitações do tráfego, e a vista nenhuma vez procurou a paisagem. Mais parecia concentrar-se como que respondendo à avalanche de ternura. O que lhe ia por dentro seria impossível transmitir no contato superficial que iniciava agora. Deduziu que seus silêncios eram constrangedores. Os silêncios que se sucediam ao questionário sobre si mesmo, sobre o que de mais terrível experimentara. Esquecer o acontecido, nunca. Mas como amesquinhá-lo, tirar-lhe a essência do horror ante uma mesa bem posta, ou um chá tomado entre finas almofadas e macias

poltronas? Os olhos ávidos e inquiridores que o rodeavam não teriam ouvido e visto o bastante para também se horrorizarem e com ele participar de um mundo de silêncios?” (Rawet, 2004 1. 26)

Depois de sua chegada, o personagem continua banhado em lágrimas, mesmo já estando acomodado no automóvel da família. O impacto de estar numa terra distante e longe do horror que vivenciou não é sentido como um alívio e sim carregado de um pranto que não cessa. Ele chega como vítima de um mal que foi sofrido, e do qual ainda sente as sequelas. Não acostumado ao afeto que vem receber no Brasil, seu estranhamento o faz se fechar em si mesmo em silêncio. Rodeado de afeto e atenção, ele sente que a felicidade e o esquecimento seriam como uma traição ao horror que experienciou e que continua latejando em sua pele. Incapaz de simplesmente deixar para trás o que viveu, ele precisa encontrar maneiras de sobreviver a este acontecimento.

O contraste surge também em relação ao luxo de que se vê cercado. Recém chegado de um campo de concentração, estranha e repele o conforto que presencia. Ao suportar condições extremas de sobrevivência, o luxo aparece como um excesso a que ele não tem direito depois de ver seres humanos reduzidos a meros objetos. Incapaz de retratar o que viu e passou, apenas o silêncio constrangedor acompanha as perguntas que lhe fazem sobre suas experiências passadas. Ele se refugia no silêncio, para dar conta de elaborar a amplitude do que escapou. Os outros, mesmo os que fazem parte do povo judeu, não alcançam a magnitude que o mal ocupa na vida do personagem. Ele se isola em uma capa de silêncio, em que não comunica nem compartilha sua experiência com ninguém. Primeira estratégia para sobreviver, recusar o contato, elaborar na solidão a experiência do abalo sofrido.

O mal se sobrepõe como uma ferida ainda aberta que não cicatrizou. Ele sabe que não será nunca capaz de esquecer e superar este fato. O horror ocupa seu horizonte de pensamento sem conseguir ser esquecido ou deixado de lado. Se o mal é aquilo que desestabiliza nossa visão de mundo e nosso cotidiano, rompendo os alicerces da vida comum, como nos diz Susan Neiman, os personagens de Rawet são exemplos vivos desta perda de rumo. Abalados e impressionados pelo horror que presenciaram, eles tem que continuar a lidar com esta ferida que insiste em sangrar. Sem conseguir estabelecer laços no Brasil, tanto a família quanto a língua e os hábitos são estranhos e assim permanecem. O personagem é um nômade que não consegue estabelecer uma morada fixa e não se reconhece em casa em nenhum lugar. Seu silêncio é signo carregado de

significado e não apenas uma ausência de fala. O que ele vivenciou não pode ser reproduzido em meio ao palavrório da cotidianidade abastada.

O filósofo analítico Wittgenstein tece em sua obra uma importante distinção entre dizer e mostrar, em que o silêncio é visto como carregado de sentido e significativo. Podemos ler em um dos aforismos do famoso *Tractatus*: “Sentimos que, mesmo que todas as questões científicas possíveis tenham obtido resposta, nossos problemas de vida não terão sido sequer tocados. É certo que não restará, nesse caso, mais nenhuma questão; e a resposta é precisamente essa.” (Wittgenstein, 1994. 279). Wittgenstein mostra que a ciência não é a resposta para os mais importantes problemas do ser humano. O conhecimento científico esgotado é uma possibilidade de conhecimento que não contempla as questões essenciais do ser humano. Ao mesmo tempo em que Wittgenstein trabalha num registro de mostrar a palavra da ciência como a única dotada de sentido e que pode ser proferida sobre o mundo com certeza, ele reconhece que o dizer da ciência não pode alcançar nossos mais profundos anseios.

A resposta para esta questão é que devemos silenciar sobre estes problemas, já que não podemos falar nada com certeza sobre estes tópicos. Daí a famosa frase que encerra o *Tractatus*: “Sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se calar.” (Wittgenstein, 1994. 281). O silêncio sobre as questões mais relevantes é a resposta de Wittgenstein frente à impossibilidade de uma apreensão pelo discurso científico dotado de sentido desta dimensão do humano. Wittgenstein prefere o silêncio, no que se refere a estas questões fundamentais, do que um palavrório desenfreado em que o mais importante é perdido em meio a palavras ocas. Neste caso estamos diante de um silêncio carregado de sentido, pois que silencia o fundamental e mantém este fundamento de maneira respeitosa intocado.

Esta dimensão fundamental surge não do dizer da linguagem verbal, mas sim na forma de um mostra-se. “Há por certo o inefável. Isso se mostra, é o Místico.” (Wittgenstein, 1994. 281). Este aforismo do *Tractatus* exhibe o que para Wittgenstein é a maneira em que as questões fundamentais para o ser humano possam emergir. Elas surgem num mostrar-se, que no pensamento do filósofo ganham um status de místico. Mas para Wittgenstein o místico não é o sobrenatural ou o religioso, mas sim a dimensão da ética, do belo e do humano. Esta dimensão surge e irrompe num mostrar-se que não é traduzível para a linguagem articulada, mas lança efeitos no mundo e provoca acontecimentos. O mais fundamental surge numa dimensão pré linguística que é origem de acontecimentos e mudanças.

No texto de Rawet, o silêncio é carregado de significado. O personagem acaba no silêncio pela incapacidade de por em uso na linguagem corrente o que vivenciou. Este silêncio não é recusa, mas incapacidade de formulação na linguagem formal do mais fundamental. Como em Wittgenstein, os personagens rawetianos seguem um silêncio em que respeitosamente se abstém de corromper o significado de suas experiências em uma linguagem incapaz de chegar a esta formulação. Silêncio que deixa ecoando o mal de que foi vítima, e que num primeiro momento lhe permite sobreviver às consequências deste mal. Em ambos os casos, estamos diante de uma visão que pensa que a linguagem verbal só dá conta do impessoal cotidiano, sendo incapaz de expressar o fundamental. Apenas um mostrar-se que se dá no contato humano pode dar conta de uma relação autêntica.

O acontecimento sofrido pelo personagem abala sua crença no contato humano. O terror e o silêncio denotam o mal sofrido que não pode ser socializado. Enredado em si mesmo, o personagem mergulha no silêncio não por opção, mas pela distância entre o seu mundo e o que está a conhecer. A atitude silenciosa é aquela de quem ainda não é capaz de expressar todo o horror que presenciou. Antes o silêncio que a simples expiação num discurso vazio que seria um mero palavreado. Este silêncio reflete o horror e é a única maneira possível de respeitar e manter este horror como algo ainda a ser digerido. Possibilidade de sobrevivência de uma vida marcada pelo horror que não pode ser esquecido ou banalizado. O personagem do conto isola-se em um mundo silencioso que reflete e mostra o mal sem, no entanto, precisar proferir uma narrativa do que o afligiu. Possibilidade de exposição num recolhimento respeitoso, em que sua ferida descansa sem se expor na linguagem ainda não elaborada.

“O apartamento ocupado pelo irmão ficava no último andar do prédio. A varanda aberta para o mar recebia à noite o choque das ondas com mais furor que de dia. Ali gostava de sentar-se (voltando da sinagoga após a prece noturna) com o sobrinho-neto no colo a balbuciar ambos coisas não sabidas. Os dedos da criança embaraçavam-se na barba e às vezes tenteavam com força uma ou outra mecha. Esfregava então seu nariz duro ao arredondado e cartilaginoso e riam ambos um riso solto e sem intenções. Entretinham-se até a hora em que o irmão voltava e iam jantar.” (Rawet, 2004 l. 26, 27)

Após sua chegada, instala-se no apartamento do irmão que fica diante do mar. Seu lugar favorito da casa é a varanda onde recebe, especialmente durante a noite, o som do impacto das ondas. O personagem que não consegue estabelecer laços na sociedade que

o cerca se isola no silêncio, e estabelece um contato com seu sobrinho-neto. Ele cria todo um tempo e espaço de proximidade, nos momentos em que ambos se comunicam numa linguagem sem significado fechado. Nestes instantes existe um contato também corpóreo, em que a criança toca o velho imigrante. Ambos esfregam os narizes e caem numa gargalhada em que existe uma troca sincera e verdadeira. Hora em que o tempo cronológico é sobreposto a um tempo em que uma abertura se estabelece por uma proximidade verdadeira.

O contato autêntico surge entre opostos, o velho calejado de experiências e a criança ainda inocente. Cada qual é uma alteridade radical para o outro, mesmo assim conseguem romper as barreiras e estabelecer uma aproximação. Este é um encontro que vai além das aparências, e que estabelece uma verdadeira troca e uma comunicação de fato. O que é trocado pertence à ordem do afeto e da humanidade compartilhada e não uma informação operacional. A proximidade se estabelece numa autêntica afetividade que preenche o abismo entre os dois parentes. A criança e o homem velho se reconhecem numa humanidade compartilhada e estabelecem este autêntico ato de troca que é aproximação entre diferentes irreduzíveis, mas capazes de se comunicarem.

Importância da linguagem não verbal, que aproxima o que a linguagem verbal iria apenas afastar. Encontro impossível no nível da linguagem articulada, já que a criança ainda não domina esta expressão e o adulto resolve optar por um silêncio que não profere a linguagem, mas realizável numa outra possibilidade de comunicação. A linguagem não verbal possibilita um contato direto que toca a humanidade de cada um sem a mediação de conceitos ou de signos que não sejam corpóreos. A aproximação se dá numa lógica que é a do toque e do olhar. O corpo é alvo do contato, mas também o meio que faz este contato se estabelecer. A linguagem do corpo rompe barreiras e faz surgir aproximação onde antes só havia silêncio e recolhimento.

Segunda forma de sobreviver ao mal, o contato que faz renascer uma humanidade compartilhada. Encontro de estranhos em que um permanece irreduzível ao outro, mas ao mesmo tempo, momento em que são lançados laços que estabelecem ligações e interatividade.

“-Aí vem o “Profeta”!

Mal abrisse a porta, a frase e o riso debochado do genro surpreenderam-no. Fez como se não tivesse notado o constrangimento dos outros. Atrasara-se no caminho da sinagoga e eles já o esperavam à mesa. De relance, percebeu o olhar de censura do irmão e o riso cortado de um dos

pequenos. Só Paulo (assim batizaram o neto, que em realidade se chamava Pinkos) agitou as mão num bla-blá como a reclamar a brincadeira perdida.” (Rawet, 2004 1, pg. 27)

Quando retorna da sinagoga, o que identifica explicitamente o personagem e sua família como judeus, ele é pela primeira vez, apontado com um apelido que vai identificá-lo entre a família e os outros. Ele é chamado de “Profeta” pelo genro do irmão, em tom de brincadeira e de chacota, ao ver o personagem chegando. O riso debochado que acompanha o apelido marca a hostilidade, que vê no parente de seu sogro um rival que pretende diminuir e ridicularizar. A alcunha provoca uma espécie de riso generalizado entre os membros da família e reprovação do irmão que lamenta a estranheza e não adaptação do irmão estrangeiro. Apenas a criança que irrompe numa expressão sem sentido parece nutrir alguma simpatia e comunicar que sentiu falta da brincadeira costumeira na varanda.

Neste momento, podemos perceber que os outros começam a satirizar e marcar o visitante por sua estranheza e silêncio. A alcunha o liga aos que no antigo testamento levaram uma via reclusa e afastada, assim como o personagem que se isola no silêncio. Mas ao contrário do que acontecia na antiguidade, este Profeta moderno não carrega uma revelação e uma mensagem divina, mas sim uma mensagem de desencanto e de terror de quem viu o mal de perto e sentiu na pele seus efeitos. Profeta de um mundo em desencanto que tem como tema apenas o horror e o mal que atuam numa humanidade desumana.

Ele é denominado como Profeta, já esta alcunha mostra o preconceito com sua figura e a incapacidade da família de se aproximar da dor sentida. O imigrante sobressai por seu exotismo e por sua figura anacrônica. A família se revela incapaz de chegar a este outro, ressaltando sua condição de estrangeiro na comunidade. Passa a ser uma espécie de atração para os judeus que não presenciaram o horror do holocausto de perto. E quando resolve falar, só causa repulsa e incômodo. Espera-se dele apenas que esqueça, justamente o que não pode ser feito. O mal pode ser silenciado, ou até mesmo narrado, mas não pode ser apagado e esquecido, em troca de uma vida que seguiria como se nada tivesse acontecido. A família queria simplesmente que o Profeta se adaptasse e superasse tudo em uma vida normal. Mas isso é justamente o que ele não pode oferecer, ficando como alvo da incompreensão e da chacota dos familiares que não alcançam a dimensão de horror que o Profeta tem que elaborar e conviver.

“O engano esboçado no primeiro dia acentuava-se. A sensação de que o mundo deles era bem outro, de que não participaram em nada do que fora (para ele) a noite horrível, ia se transformando lentamente em objeto consciente. Eram-lhe enfadonhos os jantares reunidos nos quais ficava à margem. 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 e afirmara-lhe a precariedade do que antes era sólido” (Rawet, 2004 p. 27, 28)

Vemos a distância entre o personagem e sua família aumentar. As trajetórias são conflitantes e não convergem, mas afastam-se cada vez mais. Partindo do encontro, ele vê a cada momento a ausência de contato e os abismos existentes alargarem-se. Os outros não alcançam o que ele chama de noite horrível, e assim não se aproximam do que é fundamental para o Profeta. Ele se cansa e se distancia dos encontros sociais que se desenvolvem na futilidade e aparência. Momentos em que o dinheiro e a sensualidade tomam a frente num mundo de prosperidade e ganância que não estabelece comunicação com um mundo fraturado e sem esperança de redenção.

Fica patente que o que a guerra fez com o personagem não permite que ele entre neste mundo do irmão, que se desenvolve na abundância. Ele vê a precariedade de tudo que antes tinha como sólido e o mundo de seu irmão aparece para o Profeta como sem sentido e nutrido de aparências e futilidades. Sem qualquer ilusão, ele encara este mundo fútil e o despreza, em nome de suas vivências mais impressionantes que latejam no confronto com os outros. Como esquecer tudo e gozar a vida? A visão do horror que se impõe impede esta adaptação. Não é possível, num primeiro momento, compartilhar esta noite horrível com quem vive uma existência tranqüila. A experiência do mal não é intercambiável numa conversa cotidiana. Ressalta-se o não contato como sinal que este mal deixa. Uma cicatriz ainda aberta que não pode simplesmente ser esquecida.

O mal faz parte da condição humana, justamente por sermos contingentes e oscilarmos entre o cuidado com o outro e sua aniquilação. Os personagens de Rawet que são alvo do mal têm que lidar com esta especificidade de nossa condição. O que resta é o recolhimento na interioridade para aqueles que não conseguem chegar ao outro. A postura crítica é típica daquele que está fora, e é capaz de perceber e desvendar as ideologias de uma comunidade. O refúgio em si mesmo tenta encontrar um lugar para elaborar algum sentido. A recusa do outro não é uma fuga por soberba, mas para preservar esta compreensão que se esvai no fútil. O Profeta parte de uma experiência terrível e não consegue uma comunicação com aqueles que só enxergam abundância e

prosperidade. A construção de seu olhar não pode desviar o foco do mal que presenciou, ao mesmo tempo, recusa o olhar superficial dos outros que não tem esta experiência para compartilhar. Não existe comunicação e não existe um compartilhamento e troca como no caso do contato com a criança.

O personagem de Rawet não recusa o contato por se achar superior ou além e acima da sociedade que o acolhe, mas por necessitar de um contato estabelecido nas profundezas do humano. Ele recusa a superficialidade de um mundo tranquilo por ter visto a que profundidade o horror pode chegar. Não é possível uma vida na superfície para quem já empreendeu tal descida. Uma primeira leitura do conto parece confirmar esta proposta. Toda a história do Profeta se dá num clima de desentendimentos mútuos com a sociedade brasileira. Os enganos encobrem um abismo que se escancara cada vez mais e que deixam patentes as perspectivas incomunicáveis que se confrontam.

A cotidianidade exaspera o Profeta, que não consegue compartilhar os momentos com os outros:

“Quantas vezes (meia-noite ia longe) deixava-se esquecer na varanda com o cigarro aceso a ouvir numa fala bilíngüe risadas canalhas (para ele) entre um cartear e outro.

- Então é isso?

Os outros julgariam caduquice. Ele bem sabia que não. O monólogo fora-lhe útil quando pensava endoidar. Hoje era hábito. Quando só, descarregava a tensão com uma que outra sem nexos senão para ele. Recordava-se que um dia (no início, logo) esboçara em meio a alguma conversa um tênue protesto, dera um sinal fraco de revolta, e talvez seu indicador cortasse o ar em acenos carregados de intenções. O mesmo na sinagoga quando a displicência da maioria tumultuara uma prece.

- Esses gordos senhores da vida e da fartura nada têm a fazer aqui - murmurara algum dia para si mesmo” (Rawet, 2004 1. 28)

Vemos que sua oposição à realidade que o cerca toma formas de um confronto eminente. Classifica como canalhas as risadas dos outros ao se afastar para fumar separado dos demais. O Profeta está apartado e não consegue sorrir como os outros um sorriso abastado e satisfeito. Acha limitados seus olhares, e os critica em cada momento, percebendo que para eles a vida resume-se apenas a estas futilidades. Pergunta-se se a vida seria apenas isto, e a interrogação mostra que para ele a resposta é negativa.

Começa a murmurar palavras para si mesmo, ato que ao invés de caracterizar loucura, é usado pelo Profeta para descarregar sua raiva acumulada em relação a

futilidade dos outros. Conversação solitária que tem como objetivo manter a sanidade em meio a degradação que o cerca. Em alguns momentos, esboça uma quase revolta que é abortada a se fazer expressar por murmúrios e gestos incontidos, que não alcançam os outros. Ao mesmo tempo consegue enxergar claramente a hipocrisia dos que vão à sinagoga, mas que apenas esbanjam seus gordos corpos num compromisso social. Confronto entre o magro corpo do Profeta que é marcado pela necessidade e pela dureza da vida e os abastados que só conhecem fartura e abundância.

Não é possível compartilhar a diversão fútil com o peso do mal por trás. O que o Profeta viveu na Europa antes da guerra, ele vive agora no Brasil, só que após a guerra, num ambiente de riqueza e abundância ele só é capaz de ver o lado vil desta felicidade que é apoiada no mero sucesso financeiro. Sua experiência não pode ser superada pelo conforto e abundância atual, mas só por uma compreensão mínima do que aconteceu. O mal não é algo palpável a ponto de ser superado, é preciso conviver com esta cicatriz e elaborar o futuro a partir dela. Talvez aqui se explique a volta do Profeta em busca de semelhantes para elaborar esta compreensão do vivido.

“Pensou em alterar um pouco aquela ordem e principiou a narrar o que havia negado antes. Mas agora não parecia interessar-lhes. Por condescendência (não compreendiam o que de sacrifício isso representava para ele) ouviram-no das primeiras vezes e não faltaram lágrimas nos olhos das mulheres. Depois, notou-lhes aborrecimento, enfado, pensou descobrir censuras em alguns olhares e adivinhou frase como estas: “Que quer com tudo isso? Por que nos atormenta com coisas que não nos dizem respeito?” Havia rugas de remorso quando recordavam alguém que lhes dizia respeito, sim. Mas eram rápidas.” (Rawet, 2004 1. 28)

Em um momento, ele adota uma estratégia diferente e começa a narrar o que presenciou. Sem perceber que o que ocorre é um esforço supremo por parte do Profeta que precisa se violentar para expressar o horror vivido, os outros, no início, até expressam uma compreensão que vem junto com as lágrimas das mulheres. Mas logo caem numa indiferença, que critica a persistência do tema desagradável que tentam sufocar como se fosse uma inútil e perversa insistência na crueldade e no horror.

A recusa em narrar não é apenas uma maneira de afastar o terror. Em realidade, o terror é onipresente na vida do Profeta. Existe então uma impossibilidade de narrar. O horror é da ordem do mal que desestabiliza nossa compreensão do mundo e que tira o chão em que nos movemos. Este não ter chão em que pisar não pode ser narrado na linguagem articulada, já que ele escapa a qualquer tentativa de compreensão. Desta

maneira, falar é violentar o que foi vivido, já que expõe este não narrável para uma recepção que é refratária e que não se reconhece neste horror. Para o Profeta, existe uma profanação do que é mais importante, que ao ser exposto e ridicularizado pela maioria, acaba diminuído.

Já os que escutam as histórias do Profeta, reagem de modo a não se reconhecerem no que é mostrado. Eles acham muito distantes os acontecimentos narrados, e os pensam como uma coisa estranha e alheia. É impossível transmitir o horror na linguagem tradicional, pois é possível apenas experienciá-lo. Não é um acontecimento que será incorporado pela racionalidade fria. O mal sofrido escapa a este registro e se incorpora no corpo do personagem. Para os outros se torna incompreensível, mesmo tendo acontecido a pessoas próximas, os eventos terríveis que são contados. Aqui não existe contato, porque a aproximação é superficial e não consegue se aproximar do registro que é narrado. Refugia-se então em sua interioridade, recusando o contato humano nestas bases materiais.

Existem uma série de parêntesis no conto, que aparecem sempre numa espécie de diálogo do personagem consigo mesmo. É como se o diálogo que ele estabelece no conto consigo mesmo, se espelhasse nos parêntesis que aparecem no texto. As afirmações contidas no interior são confirmações de suas decisões, reafirmações de seus pontos de vista. Como neste caso, em que ele confirma sua própria concessão de narrar, mesmo com a dificuldade que isto representava para ele. O personagem indeciso e incerto precisa reforçar a cada instante sua perspectiva contra um mundo que o classifica e que o condena.

“O mar trazia lembranças tristes e lançava incógnitas. Solidão sobre solidão. Interrogava-se, às vezes, sobre sua capacidade de resistir a um meio que não era mais o seu. Chiado de ondas. Um dedo pequeno mergulhado em sua boca e um riso ao choque. Riso sacudido. Poderia condenar? Não, se fosse gozo após a tormenta. Não, não poderia nem condenar a si mesmo se por qualquer motivo aderisse, apesar da idade. Mas os outros? Cegos e surdos na insensibilidade e auto-suficiência! Erguia-se então. Caminhava pelos cômodos, perscrutando no conforto um contraste que sabia de antemão não existir.” (Rawet, 2004 1. 29)

Solitário na varanda, ele se comunica com o mar que traz lembranças tristes e dúvidas quanto ao futuro. Ele sente que sua tentativa de comunicação com sua família e com os outros foi um fracasso e não mais intenta chegar aos outros. Ao contemplar o mar, contempla sua solidão que se avoluma. Frente a frente consigo mesmo, vê que sua vida

é uma incógnita em aberto e que seu futuro não é claro. O mar trás este refletir-se, que o coloca num limiar em que não vislumbra aproximações com o que o cerca. Incapaz de resistir ao meio estranho, ele deve capitular ou vislumbrar outras possibilidades em suas trajetórias.

Quando é sacudido por um pequeno dedo, que mergulha em sua boca, e pelo riso que a criança emite. Incapaz de suportar os risos dos adultos hipócritas, ele se pergunta pela validade deste riso infantil. Será ainda possível rir, em um mundo que presencia o terror de perto? A resposta é que sim, desde que seja o riso que irrompe como um gozo após a tormenta. Ele se absolve de culpa no caso de ainda rir junto com o sobrinho-neto. E mesmo se aderisse à cotidianidade não poderia se culpar. Ele vê que não existe culpa dos outros por viverem em abundância, e que o contraste é estabelecido em sua discrepância e não possibilidade de esquecimento. Não pode existir uma condenação a priori, em que os outros são condenados apenas por serem abastados e felizes, mas existe a constatação da impossibilidade de comunhão neste ambiente de prosperidade.

“As noites de insônia sucederam-se. Tentou concluir que um sentimento de inveja carregava-lhe o ódio. Impossível. Honesto consigo mesmo entreviu sem forças essa conclusão. E suportou o oposto, mais difícil. As formas na penumbra do quarto (dormia com o neto) compunham cenas que não esperava rever. Madrugadas horríveis e ossadas. Rostos de angústia e preces evoluindo das cinzas humanas. As feições da mulher apertando o chalé no último instante. Onde os olhos, onde os olhos que mudos traíram o grito animal? Risada canalha. Carteadado. Cifras. Olha o “Profeta” aí! E caras de gozo gargalhando do capote suspenso da cadeira. Impossível.” (Rawet, 2004 1.29)

Até mesmo uma pergunta sobre se a inveja seria a causa de sua não adaptação é feita pelo Profeta. Ele tenta inclusive convencer a si mesmo de que esta seria a causa real de sua rejeição. Colocar a culpa em si mesmo, já que os outros são eximidos desta. Mas o Profeta é suficientemente honesto consigo mesmo para reconhecer que esta é uma perspectiva que ele não carrega. Incapaz de assumir ele mesmo a culpa, pensamos que isso se deve ao mal como um evento que quebra todos os padrões e que rompe as barreiras do possível. Sem conseguir explicar o mal por uma causa exterior, ele passa a procurar meios de continuar a sobreviver à ação deste mal. É interessante notar que aquele que é vítima do mal, em muitos momentos pensa que a culpa de alguma maneira seria dele mesmo por haver sofrido. Interessante fenômeno que reflete esta busca por

uma causa, e que na ausência de uma fonte exterior clara acaba botando a culpa na vítima ela mesma.

A sua vida segue cada vez mais atormentada e exposta a ação de um mal que persevera. Aos ataques de insônia, seguem-se as sombras do terror que ele considerava já no passado, ecos do mal que brotam no presente e o tornam atormentado e instável. O terror se impõe mesmo em um lugar diferente e em outra situação. O mal não é algo que possa ser apagado e silenciado, já que ele ecoa além do passado para afetar a existência no momento presente. Seus reflexos e ressonâncias se erguem das trevas para atormentar no momento presente, independentemente de distância e de época, e assim tornar a vida dos que foram vítimas difícil de superar e ultrapassar.

A última cena, em que sua mulher aparece com vida antes morrer, é repetida ao reaparecer em sua frente. Momento crucial em que ele observa repetidamente a morte de sua esposa em sua frente. Em toda a cena ele foca em um aspecto que procura insistentemente se recordar e trazer à tona. Procura se recordar dos olhos da esposa que anteviam a morte e irrompiam em grito animal. Instante crucial, que representa a perda de alguém querido e a recordação do último olhar, que se desfaz numa animalização provocada pelo medo e pelo terror. O olhar como identificação do humano e que ele vê sua esposa perdendo diante de seu marido. Redução do humano a um animal que é objeto da violência e que exhibe este sofrimento na perda do humano que se dá em seus olhos. Olhar fixado e recuperado como síntese da noite horrível presenciada pelo Profeta. Momento de perda e de horror, que se mistura com a imagem de montanhas de ossos e medo dos muitos que foram vítimas da barbárie e da crueldade humana.

Tudo isso é misturado às imagens do presente, em meio ao carteadado e as risadas canalhas. Ele que vive ainda em meio ao horror, não consegue misturar-se com o irresponsável bem viver dos seus parentes e conhecidos. O codinome jocoso de Profeta ressoa em sua interioridade mais uma vez, marcando a diferença e o estranhamento a que é submetido. Quando toda a sequência termina com a constatação de que é impossível a convivência nestas bases e que ele deve desistir do contato com a família e com o Brasil. Impossível, este termo ressoa como conclusão de uma convivência difícil e marcada pela incompreensão.

“Gritos amontoados deram-lhe a notícia da saída. Olhou o cais. Lentamente a faixa d’água aumentava os acenos finais. Retesou todas as fibras do corpo. Quando voltassem da estação de águas encontrariam a carta sobre a mesa. E seriam inúteis os protestos, porque tardios.

Aproveitara as duas semanas de ausência. O passaporte de turista (depois pensavam em torná-lo permanente) facilitara-lhe o plano. O dinheiro que possuía esgotou-se à compra da passagem. Regresso. A empregada estranhou um pouco ao vê-lo sair com a mala. Mas juntou o fato à figura excêntrica que no início lhe infundira um pouco de medo. Planos? Não os tinha. Ia apenas em busca da companhia de semelhantes, semelhantes, sim. Talvez do fim. As energias que o gesto exigiu esgotaram-no, e a fraqueza trouxera hesitações. E ante o irremediável os olhos frustrados dilataram-se na ânsia de travar o pranto. Miúdas, já, as figuras acenando. O fundo montanhoso, azulando num céu de meio-dia. Blocos verdes de ilhotas e espumas nos sulcos dos lanchões. (Há sempre gaivotas. Mas não conseguiu vê-las.) Novamente os punhos cerrando e trançando, as têmporas apoiadas nos braços, e a figura negra, em forma de gancho, trepidando em lágrimas.” (Rawet, 2004 1. 30)

Somos levados de volta para o momento presente da narrativa, em que o Profeta está para partir do Brasil. A narrativa se move entre os parágrafos e retornamos ao momento do primeiro parágrafo. Toda a narrativa anterior, com exceção do primeiro parágrafo, são reminiscências do passado evocadas no momento da partida. O flashback é longo e caracteriza todo o processo de despedida, que sintetiza rapidamente todas as experiências. O passado é revisitado e concluído como impossível. Decisão de uma partida que já se anunciava e que se concretiza. Num momento de férias da família, ele gasta todo seu dinheiro em uma passagem de volta. Um bilhete de despedida será achado, mas será tarde demais já que todo o ato estará cristalizado e consumado.

Ele segue sem dinheiro e sem planos, mas com o mar aberto em sua frente. Nômade que estabelece mais uma jornada sem conseguir fixar neste deslocamento que o trouxe ao Brasil. Lugar de passagem, em que ele não é capaz de se fixar e em que deixa apenas marcas fugidias. A terra brasileira é ponto de passagem, em que o Profeta é um estranho que mantém sua alteridade radical. O encontro se dá nesta estranheza e apenas a criança é capaz de chegar perto deste personagem, que permanece como um estrangeiro.

Lançar-se sem rumo claro, sempre além como possibilidade de continuar existindo. Ele procura por outros que tenham presenciado o mesmo horror e a mesma escuridão, mas não sabe se isso terá alguma eficácia. Inicia então mais uma jornada, sem lugar definido e sem recursos financeiros. E ao contemplar sua situação, que é mais uma vez a de um despossuído de tudo, antevê seu próprio fim como um horizonte já próximo.

No convés, sua postura contraída e solitária começa a gotejar em lágrimas. Enquanto o horizonte de terra se esvai ao longe nos últimos contornos das montanhas, ele chora em face de seu desespero e dor. Abandonando os últimos laços com seus parentes ainda

vivos, ele se encaminha mais uma vez para o cenário de seu horror. Uma vaga esperança de estabelecer laços com outros sobreviventes, mas também um corpo crispado de negro e solitário que cai em um choro que resume toda a situação, e que encerra a narrativa de modo tenso e sem perspectivas de redenção ou mudanças.

Isso quer dizer que Rawet não recusa simplesmente o contato para os personagens em seus contos e novelas, mas que quer estabelecer este em novas bases como através da pureza da criança que alcança a profundidade do Profeta. O contato surge em novas bases, revelando uma relação com o outro que não se delimita pela superficialidade comum, representada pela família típica de classe média que o acolhe. A pureza da criança desperta nele uma relação autêntica, que nada pede em troca além do próprio contato. O devir em Rawet abre-se para um novo encontro. A criança chega ao profundamente humano sem mediações sociais, revelando aquilo que fora negado pelo resto da família. Este contato é fugidio e momentâneo. É também significativo, pois alcança a possibilidade de vida autêntica.

Em “O Profeta”, o mal é claro (na claridade que se pode obter de Samuel Rawet), o imigrante, que sofre a segunda guerra e encara a experiência do indizível carrega consigo toda a marca de uma ferida que não cicatriza e permanece aberta. O encontro é barrado por um distanciamento de quem não pode transmitir o que sofreu e que permanece em um silêncio que o afasta dos demais. Entre expectativas e realidade, o mal se embrenha na tessitura do conto e somente a partir deste mal é que se torna possível ler o conflito do Profeta. Ferida que ainda pulsa e que condiciona todo o olhar do personagem em relação à realidade. Ele segue sua jornada inconclusa e ainda aberta marcada por um mal profundo que o torna incapaz de viver em plenitude a paz e a segurança que sua família exerce.

Transitar entre a aderência a uma paz já estabelecida a priori ou uma recusa total. O Profeta não tem escolha entre nenhuma das opções, por isso retorna para uma memória que precisa ser preservada e mantida viva. Ao invés de esquecer o que viveu, ele resolve encarar o horror para aprender a lidar com esta marca. Se ele não pode superar e esquecer o mal, e ainda fica sem base para levar uma existência tranquila, é obrigado a viver com este mal e sobreviver a estes efeitos. A estratégia para sobreviver ao mal é sobreviver nele, e não procurar o simples esquecimento superficial. Perseverar mesmo numa dor intensa e ainda encontrar momentos de plenitude como nos contatos que estabeleceu com seu sobrinho neto no Brasil. O abalo do mal é tão profundo, que é preciso torná-lo inteligível e falar dele, elaborar sua origem e conseqüências e

perseverar, mesmo sob a intensa presença de seus efeitos que ainda se fazem sentir. O Profeta volta na perspectiva de ver este mal de frente e de ainda continuar existindo e vivendo, mesmo que sob uma total falta de perspectivas e sob a influência de efeitos terríveis.

O espaço da criança aparece não como uma redenção, mas sim como uma inocência ainda possível, mesmo que momentânea. O riso ainda brotando, mesmo com o peso da negatividade vivida, é possibilidade de convivência complexa, mas ainda capaz de um contato autêntico. O olhar da criança, que na sua inocência rompe a distância e permite um encontro de humano para humano, em que uma troca honesta e verdadeira pode existir. O mal não se redime, mas se reformula num movimento trágico de sobrevivência e perseverança que insiste na vida.

A comunicação e o contato possíveis na obra de Samuel Rawet não são um fim de jornada, mas parte do processo de assimilação de um acontecimento que marca e determina mudanças nas vidas de seus personagens. Caracterizado pela ausência da linguagem verbal, estes encontros são momentos fugazes e não conclusivos, mas ainda assim significativos. Este capítulo termina mostrando esta possibilidade de um contato autêntico e longe da cotidianidade superficial que pode acontecer nas jornadas destes personagens que são caracteristicamente solitários e errados. O outro radical, que não se reduz ao mesmo e a uma reprodução do que já existe, ainda topa com encontros inusitados que são como pequenas jóias que resplandecem em meio a jornadas caracterizadas pela solidão e pela escuridão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tese confirma o contato possível nas narrativas. Este encontro se destaca como um momento especial nas inquietantes vidas dos personagens de Samuel Rawet. São momentos de quebra em sua cotidianidade marcada pela solidão e pelo passado ainda presente. Encontros autênticos com que estas trajetórias solitárias se deparam e que rompem com suas vidas de nômades. Não significam uma mudança total em sua solidão, que persevera, nem se configuram como redensões de vidas solitárias, que seguem seus rumos. Não obstante, resplandecem como instantes especiais, irrompem de surpresa e sugerem encontros em bases autênticas, em que uma humanidade comum que havia sido perdida pode ser recuperada, mesmo que por instantes transitórios.

Neste caminho, pude detalhar o trabalho do narrador que apresenta em discurso indireto livre personagens atormentados e obsessivos. O respeito por seus traumas e a ausência de uma opinião sobre seus comportamentos mostram um narrador que sente uma solidariedade por estes seres que vagam nas cidades.

Pude perceber que os personagens que caminham incessantemente por trajetórias errantes são nômades que não estabelecem laços fixos com os espaços que habitam. Nestas perspectivas, os personagens são como fluxos que se deslocam sem estabelecer contatos duradouros. Em meio à cidade grande eles se deslocam em rumos que são definidos ao sabor das necessidades imediatas. São errantes que em seus encontros não conseguem ir além do impessoal cotidiano. Sua relação com o espaço é marcada por um constante movimento em que trafegam pela cidade sem contatos duradouros.

Nestas trajetórias os personagens podem ser mapeados em seus deslocamentos. Os personagens rawetianos privilegiam o espaço noturno, pois este é o momento em que as tarefas cotidianas são suspensas e na boemia surgem encontros inusitados e mudanças de rumos. Bares, prostíbulos, apartamentos de estranhos são explorados em suas buscas. Eles empreendem jornadas surreais pela noite sujeitos a encontros bizarros e estranhos.

Ao lado dos bares o espaço preferido pelos personagens de Rawet é a rua. Descobri uma ligação entre rua e liberdade, pois nos espaços fechados o contato que perturba e intimida os personagens torna-se obrigatório, mas na rua eles podem tecer deslocamentos em que mais do que falar podem olhar e sentir o que se passa a sua volta. A tese aponta o nomadismo como conceito que abarca estes deslocamentos, afastando-

se de outras leituras que privilegiam a categoria do imigrante ou do judaísmo como possibilidades de leitura.

Ao mesmo tempo os personagens são marcados por terem sido atingidos pelo mal. A ação do mal é um acontecimento que muda o rumo de suas vidas e que causa seu isolamento e solidão. Constatamos que o mal é causa de um abalo que continua vibrando no presente e que impede os personagens de levarem uma existência sedentária e tradicional. Eles vêem o mundo por um olhar particular que condiciona suas interpretações e que impede que eles usem a mesma linguagem que os outros.

A temporalidade é caracterizada por oscilar entre o passado e o presente sem possibilidade de futuro aparente. Mostro a existência de um tempo estacionado sobre uma fratura e que condiciona todas as percepções e interpretações dos personagens. O passado se sobrepõe e impede o presente de se livrar desta fratura do tempo distante. O futuro só pode aparecer na condição de um novo acontecimento que possa romper o passado e abrir seus horizontes para novas perspectivas e olhares. O tempo pode ser uma abertura também nos momentos de questionamento em que a angústia e o pensamento sobre a morte rompem o círculo da cotidianidade e possibilitam um olhar questionador sobre o futuro.

Os personagens são ambientados em mundos isolados e fechados como porcos-espinhos solitários que repelem qualquer aproximação. São incapazes de se fazerem compreender pelos outros e desta maneira eles se afastam e repelem a aproximação e o contato. Ilhas fechadas em si mesmas, eles trafegam numa incomunicabilidade sem compreender o outro. Alteridades radicais, são refratários aos costumes e repelem as vidas comuns. Aparecem como criaturas que não se comunicam e que mantêm um distanciamento calculado e frio diante dos que os cercam. Este afastamento fruto da rejeição que provocam é uma estratégia de sobrevivência em meio a uma cidade incapaz de chegar a este estranho.

O contato que aparece em momentos específicos de muitas das narrativas estudadas rompe com este esquema. São momentos importantes em que é possível ver a profunda humanidade que estes seres em fluxo carregam consigo. Eles não são solitários por opção e nem se isolam por raiva ou ódio da humanidade. São na verdade vítimas que carregam o fato de terem sido atingidas em suas crenças e concepções fundamentais de forma radical

O contato significativo que ocorre em instantes fundamentais revela um tempo autêntico e um espaço de conforto e troca, que pareceria impossível numa olhada rápida

e desatenta. Com este contato fugaz, porém profundo, pude perceber que os personagens têm uma carga de humanidade muito forte e que estão em uma situação que não permite que este afeto se efetue. A comunicação sincera mostra que esta troca ainda é possível.

A possibilidade de um contato se mostra na obra de Samuel Rawet na forma de um olhar, um gesto, um abraço e um sorriso, que conseguem fazer com que os personagens vislumbrem uma relação autêntica com os outros. A existência de uma troca e de um compartilhar que não é explicitado pela linguagem verbal e é marcado por gestos e olhares e toques carregados de intensidade e significação foi um tema explicitado por esta pesquisa. O que a linguagem verbal torna penoso e insuportável como uma tortura, a linguagem não verbal consegue mostrar de maneira evidente e irrefutável. Estamos no terreno de uma linguagem que articula sua mensagem de maneira corpórea. Corpo marcado que fala e mostra tanto na expressão de repulsa e silêncio quanto na articulação de uma linguagem do contato e da troca através do olhar.

Pude perceber como existe uma recorrência e entrelaçamento destas perspectivas que foram descobertas durante a tese. Os conceitos e idéias levantados na leitura de um conto podem ser aproveitados, e efetivamente o são, na leitura dos demais contos. A idéia de trajetória defendida na leitura do primeiro conto no primeiro capítulo é usada nas demais leituras de forma bem pronunciada. Os conceitos espaciais estão presentes no capítulo sobre a temporalidade que por sua vez já surgem de forma embrionária nas análises espaciais.

Neste caminho de descobertas e diálogos o texto de Rawet foi se revelando um texto que a cada nova leitura revela mais e mais a profunda concisão e perspicácia de um escritor maduro e que conduz a sua obra na perspectiva de uma narrativa em que nada é acessório ou irrelevante. A constância dos temas permite ver que existe um arcabouço literário e teórico que orienta uma literatura que desce às profundezas do humano para revelar algo importante e fundamental sobre a questão do contato autêntico.

Esta tese espera vir a contribuir para a leitura e apreciação da obra de Samuel Rawet, bem como para sua maior valorização e difusão. Encontrando caminhos de leitura e problematizando aspectos relevantes de sua obra, lanço um olhar que pretende ser útil para a compreensão de um texto que é denso e que exige um leitor sempre atento e perseverante disposto a mergulhar nas profundezas humanas. Mas com a perspectiva de que poderá emergir com uma compreensão mais legítima deste próprio humano e de suas possibilidades numa abertura infinita.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

OBRAS DE SAMUEL RAWET

CONTOS E NOVELAS

RAWET, S. “Contos do imigrante”. in. *Contos e novelas reunidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004 1.

_____ “Diálogo”. in. *Contos e novelas reunidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004 2.

_____ “Os sete sonhos”. in. *Contos e novelas reunidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004 3.

_____ “O terreno de uma polegada quadrada”. in. *Contos e novelas reunidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004 4.

_____ “Que os mortos enterrem seus mortos”. in. *Contos e novelas reunidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004 5.

_____ “Abama”. in. *Contos e novelas reunidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004 6.

_____ “Viagens de Ahasverus à terra alheia em busca de um passado que já não existe porque é futuro e de um futuro que já passou porque sonhado.” in. *Contos e novelas reunidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004 7.

ENSAIOS

RAWET, S. “Homossexualismo: Sexualidade e valor.” in. *Ensaaios reunidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008 1.

_____ “Alienação e realidade”. in. *Ensaaios reunidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008 2.

_____ ”Eu-Tu-Ele” in. *Ensaaios reunidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008 3.

_____ ”Angústia e conhecimento: ética e valor.” in. *Ensaaios reunidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008 4.

_____ “Devaneios de um solitário aprendiz da ironia”. in. *Ensaaios reunidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008 5.

_____ “Irmãos da noite do irmão da noite Renard Perez”. in. *Ensaaios reunidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008 6.

OBRAS SOBRE SAMUEL RAWET

BAZZO, E. *Rapsódia a Samuel Rawet*. Brasília: Anti-Editor publicadora, 1997.

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

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

_____ “Flauta, pandeiro e violão: Samuel Rawet, escritor brasileiro.” In. *Dez ensaios sobre Samuel Rawet*. Brasília: Editora LGE, 2007.

CÔRREA, A. A. “Melancolia e finitude ou Ódio e compaixão em conto de Samuel Rawet.” In. *Dez ensaios sobre Samuel Rawet*. Brasília: LGE Editora, 2007.

DUARTE. B. D. *Transgressões cotidianas – O outsider das trincheiras na literatura de Samuel Rawet*. Dissertação de Mestrado. Brasília: UnB, 2006.

IGEL, R. *Imigrantes Judeus / Escritores Brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

KLIDZIO, N. “Um olhar sobre a cidade do escritor Samuel Rawet: Klimontóv.” In. *Dez ensaios sobre Samuel Rawet*. Brasília: Editora LGE, 2007.

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

KOHL BINES, R. & LEONARDO TONUS, J. Prefácio. *A palavra extrema de Samuel Rawet*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2008.

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

_____ *Ética e Literatura na obra de Samuel Rawet*. Tese de doutorado. São Paulo: USP, 2004.

_____ *Samuel Rawet: Profeta da alteridade*. Dissertação de mestrado. São Paulo: USP, 2000.

LEVY, T. S. “Andar e estar só: corpo e emigração em Samuel Rawet.” In. *Dez ensaios sobre Samuel Rawet*. Brasília: Editora LGE, 2007.

LILENBAUM, P. C. *Judeus escritos no Brasil: Samuel Rawet, Moacyr Scliar e Cíntia Moscovich*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: PUCRJ, 2009.

MAZUREK, J. “Polônia. Judeus. Emigração. Brasil.” In. *Dez ensaios sobre Samuel Rawet*. Brasília: LGE Editora, 2007.

MONTALVÃO, S. “Identidade, preconceito e estigma: Uma análise de *O profeta*, de Samuel Rawet”. In. *Revista Cerrados n. 27. Literatura: trânsitos e desassossego*. Brasília: Universidade de Brasília, 2009.

SEFFRIN, A. "Samuel Rawet: fiel a si mesmo." in. *Contos e novelas reunidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

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

TONUS, J. L. "Hibridações rawetianas." In. *Dez ensaios sobre Samuel Rawet*. Brasília: Editora LGE, 2007.

VALESKA, O. "Os desertos de Ahasverus: a traição e a errância na narrativa de Samuel Rawet." In. *Dez ensaios sobre Samuel Rawet*. Brasília: Editora LGE, 2007.

OBRAS DE APOIO TEÓRICO

ADORNO, T. et HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ADORNO, T. *Mínima moralia*. São Paulo: Editora Ática, 1993.

_____ *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas cidades, Editora 34, 2003.

_____ *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2006.

AVELAR, I. *Alegorias da derrota. A ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Belo Horizonte: editora UFMG, 2003.

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2002.

_____ *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____ *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Editora Forense, 1997.

_____ *Questões de literatura e estética*. São Paulo: Hucitec, 2002.

_____ *A cultura popular na idade média e no renascimento. O contexto de François Rabelais.* São Paulo, Brasília: Editora UnB e Hucitec, 1999.

BARTHES, R. *Aula.* São Paulo: Editora Cultrix, 2002.

_____ *Crítica e Verdade.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

_____ *O grau zero da escrita.* São Paulo: Martins Fontes. 2004.

_____ *O prazer do texto.* São Paulo: Perspectiva. 2008.

BAUDRILLARD, J. *A troca simbólica e a morte.* São Paulo: Edições Loyola. 1996.

_____ *Da sedução.* Campinas: Papyrus. 1992.

_____ *A transparência do mal. Ensaios sobre fenômenos extremos.* Campinas: Papyrus. 2003.

_____ *Cool Memories II.* São Paulo: Estação Liberdade. 1990.

_____ *Cool Memories III.* São Paulo: Estação Liberdade. 2000.

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas Magia e técnica, arte e política.* "O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov." São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____ *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política.* "Experiência e pobreza." São Paulo: Brasiliense, 1996.

BOSI, A *História concisa da literatura brasileira.* São Paulo; Cultrix, 2003.

BERGEZ, D. et.all. *Métodos críticos para a análise literária.* São Paulo: Martins Fontes. 2006.

BLANCHOT, M. *A parte do fogo.* Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____ *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____ *A conversa infinita 2. A experiência limite*. São Paulo: Editora Escuta, 2007.

BÜRGER, P. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: CosacNaify, 2008

CABRERA, J. *Margens das filosofias da linguagem*. Brasília: Editora UnB, 2003.

CALVINO, I. *Assunto encerrado. Discursos sobre literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CANDIDO, A. *A educação pela noite*. São Paulo: Editora Ática, 2000.

COMPAGNON, A. *O demônio da teoria. Literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

CULLER, J. *Sobre a desconstrução. Teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos tempos, 1997.

DALCASTAGNÈ, R. “Uma voz ao sol. Representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea”. in. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, número 20. Brasília: 2002, pp. 33-87.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1997.

_____ *Mil Platôs. Vol. 1*. São Paulo: Editora 34, 2004 1.

_____ *Mil Platôs. Vol. 2*. São Paulo: Editora 34, 2002 1.

_____ *Mil Platôs. Vol. 3*. São Paulo: Editora 34, 2004 2.

_____ *Mil Platôs. Vol. 4*. São Paulo: Editora 34, 2002 2.

_____ *Mil Platôs. Vol. 5.* São Paulo: Editora 34, 2002 3.

DELEUZE, G. *Conversações.* São Paulo: Editora 34, 2000.

_____ *Crítica e clínica.* São Paulo: Editora 34, 2004.

_____ *Proust e os signos.* Rio de Janeiro: Editora Forense, 2003.

_____ *Lógica do sentido.* São Paulo: Editora Perspectiva 2003.

_____ *A ilha deserta.* São Paulo: Iluminuras, 2006.

DERRIDA, J. A solidariedade dos seres vivos. *Folha de São Paulo*, São Paulo: 27 de maio de 2001. p. 13-16. Entrevista.

_____ *Margens da filosofia.* Lisboa: Rés Editora, s.d.

_____ *Gramatologia.* São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____ *A escritura e a diferença.* São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____ *O animal que logo sou.* São Paulo: Editora UNESP, 2002.

_____ *Salvo o nome.* Campinas: Papyrus, 1995.

_____ *Posições.* Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

_____ *Limited Inc.* Campinas: Papyrus, 1991.

_____ *Da hospitalidade.* São Paulo: Escuta 2003.

_____ *Adeus a Emmanuel Lévinas.* São Paulo: 2004.

DERRIDA, J. et. ROUDINESCO, E. *De que amanhã... Diálogo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

EAGLETON, T. *A função da crítica*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____ *Teoria da literatura. Uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2000.

_____ *História da sexualidade 1. A vontade de saber*. São Paulo: Graal, 2005.

_____ *História da sexualidade 3. O cuidado de si*. Rio de Janeiro: Graal, 2002.

_____ *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Editora Forense, 1997.

_____ *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____ *Ditos e Escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2006.

GENNETE, G. "Fronteiras da narrativa" in. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes. 2008.

HAESBAERT, R. *O mito da desterritorialização*. São Paulo: Bertrand Brasil, 2004.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A editora, 1999.

HEIDEGGER, M. *Sobre o humanismo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995.

_____ *Ser e tempo. Parte I*. Rio de Janeiro: Vozes, 1995.

_____ *Ser e tempo. Parte II.* Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

_____ *A origem da obra de arte.* Lisboa: Edições 70, 1992.

_____ *Sobre a essência do fundamento.* São Paulo: Livraria duas cidades, 1971.

_____ *Que é isto- A filosofia?* São Paulo: Nova cultural, 1996 1.

_____ *Que é Metafísica?* São Paulo: Nova Cultural, 1996 2.

_____ *O fim da filosofia e a tarefa do pensamento.* São Paulo: Nova Cultural, 1996 3.

ISER, W. *O ato da leitura. Vol. 1.* São Paulo: Editora 34, 1996.

_____ *O ato da leitura. Vol. 2.* São Paulo: Editora 34, 1999.

JAMESON, F. *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio.* São Paulo: Editora Ática, 2002.

_____ *O inconsciente político. A narrativa como ato socialmente simbólico.* São Paulo: Editora Ática, 1992.

KRISTEVA, J. *Estrangeiros para nós mesmos.* Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LÉVINAS, E. *Entre nós.* Petrópolis: Editora Vozes, 2004.

MAINGUENEAU, D. *Elementos de lingüística para o texto literário.* São Paulo: Martins Fontes. 2001.

MILOVIC, M. *Filosofia da comunicação. Para uma crítica da modernidade.* Brasília: Editora Plano, 2002.

NASCIMENTO, E. *Derrida e a literatura. "Notas" de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. Niterói: Ed UFF, 2001.

NIETZSCHE, F. *Assim falou Zaratustra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

_____ *Genealogia da moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____ *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____ *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____ *Além do bem e do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____ *Fragmentos Finais*. Brasília: Editora UnB, 2002.

_____ *Fragmentos do espólio. Julho de 1882 a inverno de 1883/1884*. Brasília: Editora UnB, 2004.

NEIMAN, S. *O mal no pensamento moderno*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil 2003.

NUNES, B. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática. 1998.

PERRONE-MOISÉS, L. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes. 2005.

_____ *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____ *Inútil poesia*. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

RAVOUX RALLO, E. *Métodos de crítica literária*. São Paulo: Martins Fontes. 2005.

REUTER, Y. *Introdução à análise do romance*. São Paulo: Martins Fontes. 2004.

RICOUER, P. *O si-mesmo como um outro*. Campinas: Papyrus, 1991.

_____ *Tempo e Narrativa. Tomo I.* Campinas: Papyrus, 1994.

RORTY, R. *Contingência, ironia e solidariedade.* Lisboa: Editorial Presença, 1994.

_____ *A filosofia e o espelho da natureza.* Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

_____ *Pragmatismo. A filosofia da criação e da mudança.* Belo Horizonte: UFMG, 2000.

_____ *Conseqüências do pragmatismo. Um ensaio sobre Derrida.* Lisboa: Instituto Piaget, s.d.

SANTOS, L. A. B. *Um olho de vidro. A narrativa de Sérgio Sant`Anna.* Belo Horizonte: FALE UFMG, 2000.

SCHÜLER, D. *A dramaticidade na poesia de Drummond.* Porto Alegre: Edições URGs, 1979.

WITTGENSTEIN, L. *Cultura e valor.* Lisboa: Edições 70, 1996.

_____ *Tractatus logico-philosophicus.* São Paulo: Edusp, 1994.

_____ *Investigações Filosóficas.* São Paulo: Nova Cultural, 1996.

_____ *Da certeza.* Lisboa: Edições 70, 1998.

_____ *Anotações sobre as cores.* Lisboa: Edições 70, 1996.

ZUMTHOR, P. *Escritura e nomadismo.* Cotia: Ateliê Editorial, 2005.