UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
ÁREA DE ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

UM SAMUEL RAWET QUALQUER
PENSAMENTO-PROSA

Tiago da Cunha Fernandes

São Paulo
2014

Tiago da Cunha Fernandes

UM SAMUEL RAWET QUALQUER
PENSAMENTO PROSA

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de mestre em Letras, Área de Concentração Estudos Comparados.

Orientador: Prof. livre-docente Mauricio Salles Vasconcelos

São Paulo

2014

Agradecimentos

Ao professor livre-docente Mauricio Salles Vasconcelos, pela orientação sempre cuidadosa e presente. Seu incentivo e atuação têm sido imprescindíveis à realização deste estudo.

À Capes, pela bolsa concedida.

Em memória de Virginia.

“O profeta sempre fora esse inquilino de quartos incendiados.”

Herberto Helder, *Photomaton & Vox*

Resumo: A presente dissertação consiste num estudo acerca da produção ensaístico-narrativa de Samuel Rawet. Trata-se de um ensaio – no que há de mais disperso e não hierárquico no termo – desenvolvido em contínua revisão. De um trabalho iniciado e inacabado, à medida em que sugere e proposita diversas trilhas, encruzilhadas e encontros entre autores e teorias ao redor dos escritos de Rawet. Se a disposição analítica segue a cronologia dos livros publicados pelo autor, isso se dá não porque pensamos sua produção numa totalidade sistêmica, formadora de uma obra fechada, mas como campo transitivo onde toda uma transformação de paradigmas literário-filosóficos incorre e transborda. Do primeiro livro de narrativas, *Contos do imigrante*, de 1956, ao último, *Que os mortos enterrem seus mortos*, de 1981, percebemos uma intensa trajetória de especulação e atuação literárias. Seus textos – ensaios, contos, novelas, peças teatrais, artigos para jornais e revistas –, sempre investigativos e inovadores, suscitam e exigem um pensamento atento à rede de relações transversais emergente no pós-guerra, ao redimensionamento ontológico dado no desabamento das estruturas metafísicas.

Palavras-chave: escrita, literatura, filosofia, estudo comparado, ontologia.

Abstract: this dissertation is about the study around essayistic-narrative production of Samuel Rawet. It is an essay – in the disperse way of the term, not hierarchical way – developed in continued reviews. From a work started and unfinished, at the time that suggests and proposes different ways and meetings among writers and theories around the Rawet's writing. If the analytic aptitude follows the chronology of the books published by the author, it is not because we thought his production in a systemic totality, designer of a closed work, but like a transitive place where all the transformation of literary and philosophic paragons occur and overflow. From the first narrative's book, *Contos do imigrante*, from 1956, until the last one, *Que os mortos enterrem seus mortos*, from 1981, we perceive an intense trajectory of speculation and literary action. His texts – essays, short stories, novels, dramas, articles for newspapers – always searching and innovative, stimulate and demand an alert thought at the transversal relations emergent in postwar, at the remeasurement ontological given by the drop off metaphysic structures.

Key words: writing, literature, philosophy, comparative study, ontology.

SUMÁRIO

Introdução à prosa do mundo.....1

Capítulo 1 – Existencialismo e Experiência-Limite na Literatura de Samuel Rawet.....4

I. Pensamento/Situação (um cotejo com Sartre).....7

II. Pensamento/Abertura (Heidegger e Blanchot).....25

III. Pensamento/Quase (Cioran).....56

Capítulo 2 – Caminhadas e Emergência – Exercícios de desaparecimento.....70

I. *Abama* – Começo de caminho.....73

II. "Crônica de um vagabundo" – Passagem.....93

III. *Viagens de Ahasverus à terra alheia em busca de um passado que não existe porque é futuro, e de um futuro que já passou porque sonhado* – Do outro lado.....107

Capítulo 3 – Pensamento da prosa e Prosa do pensamento.....119

I. *O terreno de uma polegada quadrada,* 1969.....121

II. *Que os mortos enterrem seus mortos*, 1981.....136

Referências bibliográficas e bibliografia.....152

Introdução à prosa do mundo

"Não importa mais escrever bem, com cuidado, numa forma constante, igual e regrada, segundo o ideal clássico que comanda a fatura dos livros."

Maurice Blanchot, "Rousseau"

O leitor vai encontrar, nas próximas páginas, registros de passos em falso, marcas de derrapagens e esboços de pensamentos violentados, desviados por outras tantas – infinitas – ideias. São arrastões e assaltos inevitáveis, golpes sofridos por quem quer que se arrisque aos meandros da literatura comparada contemporânea.

No entanto, em meio ao fogo cruzado, ele também vai perceber traços de um percurso investigativo, certa trajetória desenhada através de pequenos ensaios e investidas, ímpetos e indecisões, lentidões e acelerações – *falha e fogos locais*.

Trata-se de uma improcedente ousadia de (re)começo, tentação por aquela diferença repetida tão cara à filosofia, especulação e avidez por outro canto de onde ressoe algum acorde qualquer numa singularização de vozes disjuntadas. E também de uma conquista: empreendimento de fuga desse vórtice (a pesquisa) onde tantas vezes nos ameaça a agonia de um vértice sem saída, e em outras tantas a irrupção de uma agonística aparentemente intransponível.

Se escrever, após Blanchot, recobra um "pôr tudo em questão", numa afirmação do pensamento fora de todo critério de medida (como pensar do pensamento, segundo Deleuze), essa atuação, que é defenestração das categorias subjetivas e objetivas, está implicada na confusão entre o intensivo e o extensivo, entre virtual e atual, no próprio fulgor do espaço-tempo. Iniciação de um descentramento,

escrever abre-nos acessos ao imensurável, ao imponderável. Ao banir toda unidade pressuposta, inaugura uma dimensão que é sem dimensionamento, presente despojado de psicologias e teleologias. O ato de escrever nos deserda/deserta de nós mesmos. Não somos mais nós os que falamos na escrita, nem os que pensamos no pensamento.

Até pouco tempo a questão da autoria era objeto de negociações, disputas e guerras. O que não quer dizer que tenha deixado de ser, embora ocupe nichos menores, já que o contemporâneo comporta a simultaneidade de diversas economias, rede *high tech* de uma feira planetária. Neutralizar essa questão, portanto, se impunha como recurso último de defesa contra as formas extremas do poder.

Hoje, num tempo em que a defesa perde cada vez mais seu sentido, pois o poder tornou-se informe, e já não se luta mais contra um rosto, o autor desaparece na constelação de vozes que o envolvem, desponta num murmúrio até conquistar sua invisibilidade.

Ironia do espetáculo: toda uma história de erros e aberrações, sacrifício, militância e massacre humanos para se conquistar visibilidade convertendo-se – imediatamente à constatação de que o público não passa de uma multidão de fantasmas, e de que a fórmula *ser é ser percebido* representa-nos instalados num jogo infinito e injustificável dos simulacros – na urgência de desaparecer, de sair de cena do palco histórico. Decorrência de uma vergonha final insuportável, afrontamento e recepção de nossos próprios atos refletidos numa solidão extrema, na deserção sem platéia à qual fomos relegados, esse fenômeno foi caracterizado por Primo Levi como *vergonha de ser um homem*.

Quando o percurso ontológico se abre à perspectiva de que pensar orienta o pensamento à sua própria impossibilidade, como em Artaud pensar se transformou num "impoder", aí, nessa fratura, se experimenta certa disposição total dos arquivos,

no ruimento das urnas mortuárias do mundo. Intui-se, a partir de então, a vertigem de uma conexão ilimitada com os códigos do planeta, no desimpedimento da técnica, no próprio desarranjo informacional.

Não é uma experiência útil, portanto. Isso nada mais acrescenta ao desenvolvimento e à construção de uma civilidade. Não encontra correspondência nos critérios de eficiência, mas na insurgência de um presente completamente outro, indiferente. Fomos desapropriados de qualquer instrumento que nos precaucione contra a enxurrada do tempo, que evite o assalto de um instante tornado infinito. Trata-se de um estar fora inavaliável, experimentado na ausência de origem e finalidade.

Mas o que fazer dessa experiência inegociável? Tal pergunta talvez só faça sentido enquanto este estado de expropriação pela escrita não foi experimentado. E talvez mesmo a literatura contemporânea imponha essa passagem para fora, um começo a partir do instante em que o ordinário não tenha mais valor de negócio, momento em que os dados históricos e culturais estejam dispostos às combinações aleatórias e ilimitadas de um jogo que pode ser chamado *prosa do mundo*.

Auge expressivo provocado por um solavanco na ordem dos códigos até então estabelecida. Ruptura com o terminal simultânea ao despertar numa outra e imprevisível estação da linguagem. Movimento no qual pensar e escrever comunicam uma relação inoperante, de "impoder", e constituem a insuficiência de uma comunidade sempre por vir, a impotência de sua prosa: "propriamente qualquer é o ser que pode sua própria impotência" (Agamben, 1993, p. 33).

A partir desse despojamento pensaremos, nas páginas seguintes, a prosa de Samuel Rawet. A começar por um Samuel Rawet qualquer.

Capítulo 1

Existencialismo e Experiência-Limite na Literatura de Samuel Rawet

O encontro bibliográfico promovido neste capítulo visa uma orientação filosófica ao pensamento suscitado com a leitura dos primeiros livros de Samuel Rawet – *Contos do imigrante*, 1956, *Diálogo*, 1963, e *Os sete sonhos*, 1967.

Tomando esse conjunto narrativo no movimento de um tempo – em relação às alterações geopolíticas e culturais desencadeadas com o pós-guerra –, e seu cotejo com filosofias existenciais que, empenhadas em ressignificar a especulação ontológica, partem, em diferentes percursos, de uma emergência comum: o declínio da tradição filosófico-metafísica e a recuperação do filosofar a partir da experiência do esboroamento da metafísica; nos dirigimos a esse tempo em transição, à problemática meditada pela filosofia contemporânea a partir do que se lê em Rawet. Um redimensionamento da ontologia após a provável morte da metafísica e as implicações de uma manifestação incontornável do homem e do pensamento hoje.

Observamos que, tomada em seu desenvolvimento, no avanço contínuo de sua investigação, a produção de Samuel Rawet abarca toda uma mutação ontológica. Evidencia-se em seus textos a emergência de um homem que será questionado e anunciado por uma filosofia coetânea – o imigrante, apátrida e estrangeiro do mundo, sujeito errante e sem identidade fixa, figura aberta e não configurada numa linguagem definidora.

Nessa experiência, que é também uma ressignificação da experiência, insurgida com a exacerbação de seus limites, há na literatura de Rawet o encontro entre uma cultura sofisticada moderna, porém em desmoronamento – o niilismo advindo da decomposição metafísica –, e a precariedade de uma linguagem suburbana, marcada pela confusão prosaica e marginal do terceiro mundo. Desse contexto, pensado e expresso amplamente por sua inquietação intelectual, em peças de teatro, contos,

novelas e ensaios, Samuel Rawet dá voz e estilo a uma obra ausente, no sentido blanchotiano, que desborda em questões presentes.

Para aproximarmo-nos dela, optamos por acompanhar certo desdobramento filosófico neste tempo: o existencialismo de Jean-Paul Sartre a partir de *O muro* (1939), *O existencialismo é um humanismo* (1946) e *Que é a literatura?* (1948); o niilismo e a profusão dos sentidos em Emil Cioran, *Breviário de decomposição* (1949) e *A tentação de existir* (1956); o comportamento e a tarefa do pensamento na disposição à uma ontologia da diferença em Heidegger, em *Sobre a essência da verdade* (1943), *A palavra de Nietzsche "Deus morreu"* (1943), *Poetas para quê* (1946) e *Carta sobre o Humanismo* (1949); e modulações que subvertem todo esse quadro ontológico com as investigações do ato de escrever em Maurice Blanchot – *A conversa infinita* (textos escritos entre 1953 e 1965, publicados neste conjunto em 1969).

Esse corte bibliográfico nos auxiliaria a investigação por corresponder a diferentes planos e rumos do pensamento – do pós-guerra ao fim da década de 1960 –, na consolidação de uma virada radical dos paradigmas do conhecimento, e de certa forma presente nos três livros selecionados de Samuel Rawet.

I. Pensamento/Situação (um cotejo com Sartre)

Flagrante na produção especulativo-literária de Samuel Rawet é sua persistência no desenvolvimento de uma escrita comprometida, como se queira manifesta, com o pensamento. Em prosa ou ensaio, essa literatura se dispõe a especulações inacabáveis sobre as relações do homem com e no mundo. Pensa desde o objeto mais simples e primário, expresso na linguagem indicativa do testemunho, até o vasto e indefinido campo ficcional aí suscitado – enquanto partes indizíveis da realidade dita.

Em seu primeiro livro, *Contos do imigrante*, de 1956, já se observa a força pensativa do jovem escritor, de origem polonesa, ao problematizar o mundo do pós-guerra a partir das experiências antropológicas da imigração e seus desdobramentos na literatura. Na forma breve e compacta do conto, Rawet se apresenta numa escrita de alto teor reflexivo, a erigir um pensamento atuante e atento à diversidade de planos narrativos no processo composicional.

Acontece frequentemente de o presente narrado estar imbricado de *flashbacks* e reflexões breves. Linhas simultâneas à percepção da mutabilidade do meio e seus matizes de memória, geradoras de uma narrativa intensificada por trechos de histórias de outros tempos que a ela vêm acoplar-se de modo incidental, sem amarrações psicológicas. O que provoca um andamento descontínuo e heterogênico na escrita.

Como marca de um pensamento multifacetado, ligado à virtualidade dos acontecimentos, não há no projeto de Samuel Rawet uma coesão formal. Não se identifica nele um contorno nitidamente inteligível, quanto menos o compromisso em convencionar verdades. Basta um panorama pela repercussão crítica de *Contos do imigrante* para certificar-se disso:

> *O leitor, acostumado à narrativa fácil e fluente da maioria dos nossos contistas, decerto estranhará muita coisa neste livro*[1]*; Indagaríamos se seria possível tornar mais maleável o texto, mais acessível portanto, sem que perdesse sua força expressiva*[2]*; Não sei; creio antes que Rawet esteja tentando contar de maneira diferente, esquecido de que o bom é mesmo contar de maneira simples e comum*[3]*; O judeu do primeiro conto (...) evoca em pensamento várias passagens desencontradas de sua vida e que são como que fotografadas sucessivamente, sem ordem, quase sem concordância, deixando-se à capacidade de organização mental do leitor a tarefa de distinguir a ação passada da ação presente*[4]*; Após inúmeras tentativas frustras, através de incessantes e laboriosas releituras...*[5]

Esses trechos, extraídos de artigos em jornais e revistas, representam o material de maior destaque sobre a recepção de *Contos do imigrante*. Foram reunidos em 2008 no livro organizado por Francisco Venceslau dos Santos, *Samuel Rawet: fortuna crítica em jornais e revistas*. Neles se constata uma limitação que, apesar de indicar urgência de autoquestionamento na crítica especulativa, resultou num crescente afastamento dela com relação às publicações posteriores de Rawet. Isso se comprova pela diminuição gradativa de artigos ou resenhas a partir de *Os sete sonhos*, de 1967.

Contos do imigrante, ao problematizar questões decorrentes do pós-guerra, sintoniza-se com assuntos meditados pelas filosofias da existência que, a partir da publicação de *Ser e tempo*, em 1927, de Heidegger, se tornaram exigência disseminada no pensamento ocidental. O homem desolado, assaltado pela destruição dos referenciais históricos, tomado numa melancolia de proporção mundial e vivendo

---

[1] CUNHA, Fausto. "Orelha da 1ª ed. de *Contos do imigrante*", em SANTOS, Francisco Venceslau dos (org.). *Samuel Rawet: fortuna crítica em jornais e revistas*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2008, p. 52.

[2] JARDIM, Reynaldo. "Contos do imigrante in: *Jornal do Brasil*. 1º de Abril de 1956", em SANTOS, Francisco Venceslau dos (org.).*Op. cit.*, p. 62.

[3] ENEIDA. "Contos do imigrante. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 30 de Março de 1956", em SANTOS, Francisco Venceslau dos (org.).*Op. cit.*, p. 65.

[4] JOBIM, Renato. "Um jovem contista – por dentro e por fora. *Diário carioca*, Rio de Janeiro, 03/06/1956", em SANTOS, Francisco Venceslau dos (org.).*Op. cit.*, p. 72.

[5] OSWALDINO, Marques. *Contos do imigrante* – encruzilhada de problemas. In: *A seta e o alvo*. Rio de Janeiro, INL, 1957, p. 147-157", em SANTOS, Francisco Venceslau dos (org.). *Op. cit.*, p. 88.

situações-limite – o desespero irradiado do extermínio em massa –, torna-se personagem neste livro. Situado na exaustão e na indigência de um curso da história, trata-se de um sujeito agonizante.

A trajetória que ele segue na escrita de Rawet, no entanto, desde *Contos do imigrante*, vai se distanciando da ontologia existencialista e tomando outras proporções, numa reinvenção da própria noção de experiência, escrita e pensamento, como veremos no decorrer deste capítulo.

A literatura de Rawet, como a literatura existencialista, parte de uma vertente já introduzida por Franz Kafka, com seus personagens em trânsito pelas fronteiras da realidade vigente. A passagem entre um mundo codificado pelo conhecimento técnico até os estertores de seu acabamento, num afunilamento histórico angustiante – a história da filosofia e das ciências, do progresso inquestionado e das instituições cristalizadas em burocracias –, e o misterioso mundo de um tempo indefinido, devindo.

Contos do imigrante, a princípio, se alinha a uma escrita de situações, o que nos remete a alguns aspectos do livro *O muro* (1939), de Jean-Paul Sartre. Nele o escritor e filósofo francês aborda em cinco diferentes situações a relação parasitária como condicionante da sociedade burguesa capitalista, num mundo em que tudo é permitido após a "morte de Deus"[6].

No conto homônimo deste livro, três indivíduos, após um interrogatório, foram presos pela guarda nazi no porão de um hospital desativado à véspera de seu fuzilamento. A sentença é dada por não entregarem o resistente procurado: Ramón Gris. No ambiente frio e úmido, agonizam no que seria sua última noite,

[6] "Eis o ponto de partida do existencialismo. De fato, tudo é permitido se Deus não existe, e, por conseguinte, o homem está desamparado porque não encontra nele próprio nem fora dele nada a que se agarrar" (Sartre, 1987, p. 09).

acompanhados por um médico militar. O desespero se manifesta de forma degradante em cada um ao seu modo, e todo investimento do médico, para auxiliá-los, amplia o sentimento de raiva que o personagem narrador ia nutrindo pela ironia da situação: "Eu sabia o que ele tinha vindo fazer; o que nós pensávamos não o interessava; tinha vindo observar nossos corpos, agonizantes vivos" (Sartre, 2003, p. 20).

Pela manhã, os guardas entram e chamam dois deles: Tom Steinbock e Juan Mirbal. Pablo Ibbieta, o herói, é levado novamente a um interrogatório onde o oficial negocia sua vida pela de Ramón Gris. Ele, que desde o início sabia onde estava o procurado, poderia salvar a pele e entregá-lo, o que se recusava a fazer, pois achava "tudo aquilo muito cômico; era pura obstinação". Diante do jogo do oficial, que concedeu-lhe mais quinze minutos para pensar, resolve utilizar-se da ironia e inventa: "Sei onde ele está. Está escondido no cemitério, em um túmulo ou cabana de coveiros."

Os oficiais saem todos. Após meia hora, o que havia interrogado Pablo volta e o surpreende ao mandar que levem-no para o pátio de prisioneiros, onde no fim das operações "um tribunal regular decidirá sua sorte". Lá, com a chegada de outro prisioneiro conhecido, García, ele fica sabendo que Ramón Gris fora detido nesta manhã enquanto se escondia no cemitério. "No cemitério!", exclama Ibbieta. "Tudo se pôs a girar e me surpreendi sentado no chão – ria tão forte que as lágrimas me vieram aos olhos."

Neste conto, como em *O muro* todo, apesar das várias possibilidades de recepção e da gravidade trágica – inanalisável – a que foram lançados seus personagens, Sartre concentra-se numa literatura de tese. Ao revelar, pela escrita, estados conflitivos de poderes que submetem o humano ao estado alienante de coisas, o filósofo dá cabo ao seu projeto de engajamento literário onde "escrever é uma certa

maneira de desejar a liberdade; tendo começado, de bom grado ou à força você está engajado" (Sartre, 2004, p. 53).

A partir da frase de Gide, "é com bons sentimentos que se faz a má literatura", apropriada para uma literatura que seleciona seu material no "lado negro" da existência, Sartre conduz à sua concepção de que toda escrita, partindo de uma situação dada, ao descrevê-la, a transforma: "pois nomear é mostrar e mostrar é mudar" (*Ibid.*, p. 66). Se a obra se abriga sob o elo de reconhecimento e, portanto, identificação entre escritor e público – "É o esforço conjugado do autor com o leitor que fará surgir esse objeto concreto e imaginário que é a obra do espírito. Só existe arte por e para outrem" (*Ibid.*, p. 37) –, *O muro*, enquanto desvela situações problemáticas, propõe transformações.

Sartre pensa a filosofia e a literatura dentro de um projeto de formação e orientação do homem, numa tradição metafísica concebida como ensino. Seu princípio de que *a existência precede a essência* supõe que a verdade essencial se manifesta somente na ação projetada. Nesse sentido, o existencialismo continua tributário da metafísica platônica e hegeliana, pois se mantém em relação dialética com suas estruturas na medida em que apenas inverte a equação, como observou Heidegger na *Carta sobre o humanismo*[7]. Nem ideia nem espírito revelam o ser no ateísmo de Sartre, mas é o homem, no exercício de sua liberdade, quem o *recupera*[8] e lhe confere significado e sentido. Essa noção de homem, no projeto existencialista em vias de dessacralizá-la, acaba por recair numa concepção essencialista ao avesso.

---

[7] HEIDEGGER, Martin. *Carta sobre o humanismo*. Trad. Rubens Eduardo Frias, São Paulo: Editora Moraes, 1991, p. 14: "Sartre, pelo contrário, exprime assim o princípio do existencialismo: a existência precede a essência. Ele toma, ao dizer isto, *existentia* e *essentia* na acepção da Metafísica que, desde Platão, diz: a *essentia* precede a *existentia*. Sartre inverte esta proposição. Mas a inversão de uma frase metafísica permanece uma frase metafísica."

[8] SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés, São Paulo: Editora Ática, 2004, p. 47: "Pois é bem esta a finalidade última da arte: recuperar este mundo, mostrando-o tal como ele é, como se tivesse origem na liberdade humana."

A ausência de qualquer referência ou natureza *a priori* que pudesse servir como diretriz ao existencialismo sartriano, implica a exigência de que o homem, ao escolher-se, se assuma em sua total responsabilidade. Tal liberdade exclui justificativas de má-fé e reserva ao sujeito o compromisso inalienável de se revelar no que ele faz. Em outras palavras, o "homem nada mais é do que aquilo que ele faz de si mesmo", e o que ele faz de si não se reduz à "sua estrita individualidade, mas que ele é responsável por todos os homens" (Sartre, 1987, p. 06).

Voltando ao conto "O muro", o deslize de um deboche feito por Ibbieta – claro, como metonímia encadeada na trama ideológica nazista –, salva sua vida à custa da morte de outro. À essa banalização e dissimulação do real, Sartre opõe o humanismo existencialista como possibilidade de transcendência. Ao retratar criaturas que partem de uma situação corrompida ou abjeta, e o modo como elas se saem nessa situação, quer demonstrar sua responsabilidade em sujeitar-se ou modificar-se: "O que o existencialista afirma é que o covarde se faz covarde, que o herói se faz herói; existe sempre, para o covarde, uma possibilidade de não ser mais covarde, e, para o herói, de deixar de o ser" (*Ibid.*, p. 14).

Tal concepção, sempre dialética, confia ao homem o cumprimento integral de seu destino. O antropomorfismo do existencialismo sartriano consiste na condição de que, além de o homem estar sozinho e desamparado no mundo, nada chegaria a existir se não passasse pelo crivo de sua representação. Daí uma ontologia retida no sujeito "desvendante" em seu processo de objetivação, e a prevalência de situações culturais, humanizadas e humanizáveis, bem detalhadas em suas narrativas.

A apropriação racional, como modo de estar no controle, na vigilância contínua da adequação de suas ações, compromete o sujeito existencialista à consciência de que tudo pode e deve ser explicado pelo conhecimento. A superação de um estado

alienante – as sombras do desamparo – se torna responsabilidade do pensamento e, portanto, a via de realização da liberdade através da filosofia e da literatura. "A liberdade *não é*, propriamente falando. Ela se conquista numa situação histórica: cada livro propõe uma libertação concreta a partir de uma alienação particular" (Sartre, 2004, p. 57).

Nisso consiste a metafísica do existencialismo de Sartre: seus livros têm por essência a condução do homem aos seus fins. O eixo de referência para que esse plano se efetive deve ser a humanidade objetiva do homem. Por isso interessa ao filósofo trazer às suas narrativas criaturas num aparente estado degradante: o louco, o condenado, o carrasco, o patriarca intolerante; pois sua retratação expõe e contrasta a conduta desviante como indesejável, serve como exemplo a ser evitado pela marcha histórica – esboça um ideal. Há uma moral do existencialismo sartriano, se nos atentarmos para o elo entre sua produção ficcional e filosófica, que consiste em conceber imagens e situações repulsivas para repará-las.

Sem dúvida a obra ficcional de Sartre se explora e se sustenta enquanto obra de arte – o que não está em questão neste trabalho –, mas o que se evidencia em sua leitura, em conjunto à obra crítica, é um viés persuasivo de ensino. Há uma pregnância das formas na formulação do autor, e a investigação da escrita perde espaço para a transposição de um sistema filosófico a determinado gênero literário. No livro *Que é a literatura?*, o filósofo menciona constantemente a efetivação da literatura num projeto de prática político-militante:

> *Escrever é, pois, ao mesmo tempo desvendar o mundo e propô-lo como uma tarefa à generosidade do leitor. É recorrer à consciência de outrem para se fazer reconhecer como essencial à totalidade do ser; é querer viver essa essencialidade por pessoas interpostas; mas como, de outro lado, o mundo real só se revela na ação, como ninguém pode sentir-se nele senão superando-o para transformá-lo, o universo do romancista careceria de*

> *espessura se não fosse descoberto num movimento para transcendê-lo* (Sartre, 2004, p. 49).

A trajetória de Paul Hilbert, por exemplo, personagem de outro conto – "Erostrato" – de *O muro*, é uma especulação de diversas possibilidades e inclinações de um psicopata. A escrita se aproxima com destreza desse nível de consciência, mas se mantém numa cumplicidade psicológica de quem compreende para tratar este fenômeno. Há um fundo sugestivo, de convite ao direcionamento dessa realidade emergente e destoante pelo humanismo existencialista. No desvendamento do psicossocial está implícito um apelo à tomada de medidas contra este sintoma que se apresenta como ameaça à objetivação do humanismo.

Em outro conto, "O quarto", a personagem Eve é apresentada entre os ideais patriarcais da ideologia burguesa e a extrema alienação do marido com quem vive. No meio de doentes – a mãe sofre de alguma doença crônica e não pode sair de casa, o marido é um esquizo recluso, enclausurado no quarto –, a ponte de uma comunicação razoável se dá entre ela e o pai, que a visita todas as quintas-feiras. Ele se esforça para convencê-la a internar o marido e ter uma vida mais digna: "Reprovo-lhe o fato de viver fora do humano. Pierre [o marido de Eve] não é mais uma criatura humana." Mas Eve desconfia desse humanismo do pai, e da forma como ele se impõe e trata Pierre. Ela chega a desejar "que ele morresse". Sozinha, na sala de sua casa, sonha com "um salão para pessoas normais". Deslocada, nem louca nem normal – "Os normais ainda creem que eu também sou normal. Mas não poderia permanecer uma hora no meio deles. Tenho necessidade de viver do outro lado do muro. Lá, porém, não me querem" –, Eve segreda uma obsessão; com todo diagnóstico dado pelo médico e pelos pais, ela sabe que um dia Pierre sucumbirá à prosternação, e um

sentimento de poder a motiva a não alterar em nada esse estado: "Eu o matarei antes que aconteça."

O pai, que cuida da mãe e na visita à filha leva e traz notícias, veicula uma imagem mais próxima da ética existencialista, e no entanto, essas são suas falas:

> *Tenho horror aos doentes. (...) Nunca se deve 'entrar' no delírio de um doente. (...) Todos os cuidados, todo o amor que ela [Eve] lhe dedica [a Pierre], ela os rouba um pouco a essas pessoas que vão passando aqui à minha frente. Não se pode viver isolado. Que diabo, vivemos em sociedade* (p. 44, 46, 51-52).

Através do Sr. Darbédat, toda uma lógica comprometida com os ideais coletivos, de zelo e responsabilidade pelo outro, de proteção à ordem racional, pode ser entrevista como trilha à preocupação sartriana com o destino da história.

À agonia das histórias de Sartre, em suas situações de obsessão e impasse, de círculo vicioso, sutilmente insinua-se um projeto viabilizador de transcendência. Se escrever é mostrar e transformar situações, aos problemas representados pela forma literária Sartre propõe soluções em sua obra filosófica. Em *O Ser e o Nada* (1943) as proposições estão intimamente ligadas à problemática apresentada nos livros de ficção *A náusea* (1938) e *O muro* (1939).

Há, sem dúvida, um comprometimento do filósofo com a coesão, a integralidade da obra, e nessa coerência desponta o homem marxista, a empregar todo seu trabalho na luta para efetivar a revolução como projeto do comunismo – como se constata na seguinte afirmação:

> *A arte da prosa é solidária com o único regime onde a prosa conserva um sentido: a democracia. Quando uma é ameaçada, a outra também é. E não basta defendê-la com a pena. Chega um dia em que a pena é obrigada a deter-se, e então é preciso que o escritor pegue em armas* (Sartre, ibid., p. 53).

A obra sartriana, portanto, abriga e se põe como destino da sociedade sem classes. E seu esforço ontológico otimiza-se na visualização de uma possível realização da meta histórica, numa efetivação da filosofia através de seu legado metafísico:

> *Conhecer é, apesar de tudo, conferir uma dimensão do ser ao Ser: a luminosidade. A verdade é, portanto, uma certa dimensão que vem ao Ser pela consciência. A verdade é o ser-tal-qual-é de um ser para um absoluto sujeito. (...) Se eu comunico uma manifestação desvelada, comunico-a com meu comportamento desvelador, com o traçado e a seleção que operei sobre ela; com contornos. Neste caso, o que é entregue ao outro é um em-si-para-si* (Sartre, 1990, p. 19 e 21).

O sentido de conjunto, acolhedor e totalizador, da obra de Sartre se explica pelo projeto de autonomização do *sujeito absoluto*, homem racional responsabilizado por sua atividade desveladora enquanto compartilha com o outro a dimensão recuperada da obscuridade do ser. A obra é resultado de uma boa vontade e disposição do homem para a verdade, de conhecimento solidariamente posto em ação, e assume-se como índice a mostrar/anunciar o destino da história; é esclarecedora dos problemas de uma comunidade e representa a subjetividade coletiva. A obra como panaceia e terapêutica à agonia assume em Sartre um trabalho de construção de sentidos na superação da morte.

Toda essa proposição investigativa do sentido da obra sartriana foi preciso para situarmos a divergência de caminhos e pesquisas entre a literatura existencialista e a literatura produzida por Samuel Rawet. Como nos propusemos a sondar o pensamento que subjaz a essas dissidências e, no meio do caminho, percebemos a forte relação que tais diferenças têm com as mudanças nos paradigmas ontológicos, num debate bem delineado a partir do pós-guerra – e isso confirma a conexão da linguagem de Rawet

com as questões do tempo e do ser –, nosso método prosseguirá numa tentativa de aproximar-se à filosofia a partir do espaço literário, e inversamente.

As esferas de *Contos do imigrante* (1956), e também *Diálogo*, segundo livro de Rawet, publicado em 1963, interseccionam com o existencialismo de Sartre à medida em que suas situações de partida – a agonia, o desespero, o desamparo, o parasitismo – se equivalem. São condições comuns por descenderem de uma culminância histórica, à qual Sartre se refere como "grande festa metafísica do pós-guerra" (Sartre, 2005, p. 137). Mas o posicionamento e o andamento a partir dessas situações se distanciam entre os autores.

Num ensaio sobre Blanchot[9], onde Sartre demarca o lugar de sua literatura enquanto tece a crítica ao estilo da linguagem empregada pelo autor de *Aminadab*, presencia-se certa inquietação curiosa: o espanto, o repúdio, a meticulosidade de um pensador comprometido com o ideal humanista, fundamentado na representação objetiva da verdade enquanto "real", para refutar um escritor tornado essencial no tocante à expressão do desmoronamento e abolição do pensamento teleológico.

Sartre classifica a literatura de Blanchot, em conjunto à de Kafka, como fantástica; e o fantástico como produto de uma consciência "maníaca", "alucinada" e "ininteligível", incapaz de pensar através de ideias claras e distintas na medida em que apreende o mundo pelo avesso. Rechaça essa literatura por ela parecer ineficiente para engajar-se em ação simultaneamente à defesa de um engajamento cartesiano.

A ausência de um pensamento explicativo de uma obra sem amparo, e a atividade de um escritor não comprometido com finalidades determinadas, ativam no existencialismo metafísico de Sartre certo repúdio ideológico:

---

[9] "*Aminadab*, ou o fantástico considerado como uma linguagem", em SARTRE, Jean-Paul. *Situações I*. Trad. Cristina Prado; prefácio de Bento Prado Jr., São Paulo: Cosac Naify, 2005.

> *O mal-estar do leitor é ainda acrescido pelo fato de que Blanchot não se mantém fiel a seu propósito. Ele deseja – diz-nos – que o sentido de Aminadab 'se dissipe tão logo se procure compreendê-lo por si mesmo'. Seja; mas nesse caso por que nos oferece uma perpétua tradução, um abundante comentário de seus símbolos?* (Sartre, 2005, p. 148).

Sartre faz uso dos recursos que utiliza para trazer ao campo de sua representação essa linguagem que já lhe escapa: "O sistema de signos que ele escolheu não corresponde totalmente ao pensamento que ele exprime" (*Ibid.*, p. 147).

Tal método, utilizado para capturar ou apreender uma escrita inapreensível – "O 'ele' [como sujeito da escrita] destitui todo sujeito, assim como desapropria toda ação transitiva e toda possibilidade objetiva" (Blanchot, 2010, p. 148) –, acaba mais por revelar o seu próprio procedimento: como vimos, Sartre mostra para transformar – o que não coincidiria com integrar ao seu próprio discurso?

Quando, em *Que é a literatura?*, o filósofo combate ostensivamente o procedimento surrealista, percebe-se que ele o toma dentro de um viés de práxis político-militante, de engajamento, e isso o autoriza enfatizar o programa do surrealismo como violência impraticável. O questionamento fundamental desse movimento, vindo de um rastro nietzschiano, como consequência da decomposição do legado epistemológico ocidental – manifesto num pensar contra si, contra as categorias do sujeito –, é julgado por Sartre como irresponsabilidade consciente, inconcebível a uma identificação representativa:

> *Mas com o advento do surrealismo, quando a literatura se torna uma provocação ao assassinato, veremos o escritor, por um encadeamento paradoxal, mas lógico, afirmar explicitamente o princípio da sua total irresponsabilidade. A bem dizer, ele não expõe claramente as suas razões, refugia-se nos esconderijos da escrita automática* (Sartre, 2004, p. 102-103).

Tal é a exigência de uma exposição clara das razões da escrita que nos força a ler nas narrativas de Sartre, partidas sempre de temas obscuros, uma denúncia que

encontraria esclarecimento, ou uma clareira, no seu sistema filosófico. Esse movimento circular e autofágico, que caracterizaria a coerência de uma obra nesses moldes, deflagra a tautologia como destinação da ontologia metafísica.

Marca de um pensamento elaborado nos confins de um sistema – como Heidegger aponta para o elo metafísico entre a filosofia de Sartre e Platão, onde a inversão se realiza encoberta, na indistinção de um fim que atinge o começo, e inversamente –, o existencialismo sartriano reluta contra o avançar do niilismo e o acabamento metafísico como combate a própria morte.

Essa é uma reação já comentada por Nietzsche, na denominação "niilismo incompleto", e revisitada por Heidegger no ensaio de 1943, *A palavra de Nietzsche "Deus morreu"*: "O niilismo *incompleto*, as suas formas: vivemos no meio dele. As tentativas de se furtar ao niilismo *sem* transmutar os valores vigentes até agora: produzem o contrário, agravam o problema" (Nietzsche apud Heidegger, 2012, p. 261).

Através do niilismo, como concebido por Nietzsche a partir do dito "Deus morreu", no terceiro livro da *Gaia ciência*, aforismo número 125 – "O homem louco", anuncia-se a vinda de uma linguagem não essencialista, do desmoronamento metafísico e a inevitabilidade de uma transmutação do pensamento. Daí surge a escrita que, ao invés de descrever situações-limite e agonizantes para apontar-lhes uma solução objetiva, exercita-se em contrariar sua própria posição. Escrita que desconfia de sua própria posição de sujeito e fundamento da condição, numa especulação exaustiva de seus próprios limites internos como modo de abrir a linguagem investigativa ao que até então, na tradição filosófico-metafísica, era-lhe um tabu: o desconhecido.

Aqui nos aproximamos da literatura de Samuel Rawet pois, desde *Contos do imigrante*, o que está em questão – com toda possibilidade de articulação às situações extremas de Sartre –, é principalmente a recusa de uma escrita narrativa acomodada na pregnância das formas vigentes, em metas e modelos. Nela, escritor, narrador e personagens estão todos ligados ao mesmo procedimento: o de investimento e pesquisa na gestação de uma outra experiência, de uma liberdade que não é para o outro, mas de tomar-se como outro de si mesmo e negar-se, de uma escrita que ao invés de submeter-se à forma de manifesto ou cartilha, exige para si o direito de ser literatura e nada mais, tal como formulou Blanchot no ensaio "A literatura e o direito à morte":

> *O escritor é seu primeiro enganado, e se engana no exato momento que engana os outros. Ouçamo-lo ainda: afirma agora que sua função é escrever para os outros, que, escrevendo, só tem em vista o interesse do leitor. Afirma-o e acredita. Mas não é nada disso. Pois, se não estivesse primeiro atento ao que faz, se não se interessasse pela literatura como sua própria operação, não poderia nem escrever; não seria ele a escrever, mas ninguém. Por isso, apesar de tomar como garantia a seriedade de um ideal, apesar de se atribuir valores estáveis, essa seriedade não é sua seriedade, e ele não pode nunca se fixar definitivamente onde pensa estar.* (...) *Compreendemos a desconfiança dos homens engajados num partido, tendo tomado partido, em relação aos escritores que compartilham suas opiniões; pois esses também tomaram o partido da literatura, e a literatura, por seu movimento, nega, no final das contas, a substância que representa. Essa é sua lei e sua verdade. Se renunciar a isso para se ligar definitivamente a uma verdade exterior, cessa de ser literatura, e o escritor que ainda pretende sê-lo entra em outro aspecto da má-fé* (Blanchot, 1997, p. 299).

Se as situações de excesso às quais estão envolvidos os personagens de Rawet refletem uma experiência chegada à exaustão, qualquer pensamento engajado em superá-las através de uma reforma objetivada nada ofereceria. Pois, além dessa proposta ocultar um retardamento desta falência, visto operar com os mesmos recursos de linguagem já esgotados, enquanto literatura não promoveria senão o engano e a dissimulação.

Está em questão, na literatura de Samuel Rawet, um modo de pensar e escrever em direção ao incondicionado, a uma experiência-limite como concebida por Blanchot; de uma "transmutação de todos os valores vigentes até agora" (Nietzsche apud Heidegger, 2012, p. 259), no rastro de Nietzsche. É a literatura que exige dispor-se ao contra-movimento, culminando no que se entende por niilismo:

> *Para garantir a incondicionalidade do novo sim contra a recaída nos valores vigentes até agora, isto é, para fundar a nova instauração de valores como contra-movimento, Nietzsche assinala também a nova instauração de valores como o niilismo, ou seja, como aquilo através do qual a desvalorização se consuma numa nova instauração de valores, a única paradigmática* (Heidegger, 2012, p. 259).

A escrita rawetiana, partindo de condições e criaturas desamparadas, da indigência histórica resultante de uma ideologia de engajamento monocórdico, agonizante, não se vulnerabiliza à instauração de um "eu" narrador autoritário como em Sartre. Ao contrário, ela inviabiliza a imposição de um ponto de vista como verdade na medida em que sua disposição está, inexoravelmente, voltada para a manutenção da avidez investigativa. No fundo, essa qualidade contribuiu para sua impopularidade, e também revela maior afinidade do leitor de sua época com o escritor que "melhor dominasse o conteúdo", como vimos acima sobre a recepção de *Contos do imigrante*. Trata-se de um modelo de eficiência do qual não se desvencilham as generalizações crítico-acadêmicas da linguagem metafísica – por restaurar, em sua objetivação, os valores supremos –; nem as finalidades persuasivas do ensino.

Daí a axiomática, sempre premente, de que o projeto de pesquisa se mede pelo estabelecimento prévio de um solo seguro – estipulado em pré-projeto – como imunidade da progressão enquanto meta historial: antes de se abordar um autor *deve-se* demarcar qual escola pertence, a qual movimento e gênero se alia, se literário ou

filosófico, realista, fantástico ou neorrealista, para então prosseguir – é preciso colocar os pingos nos is.

Sem dúvida este não é o espaço, e nem nosso interesse, para defender a abolição de tais categorias, mesmo porque suas diferenças são norteadoras e propositam o debate acadêmico. Mas chamamos atenção, a partir destas breves colocações, para um redimensionamento do pensamento crítico emergente à abordagem de autores que não mais se situam nos esquemas deste modelo, como é o caso de Samuel Rawet:

> *Oscilando entre alienação e realidade, a literatura é sempre um caminho de transcendência. Só a transcendência, que é um ir além de, ultrapassa as duas em busca de uma afirmação individual. Na verdade a literatura é sempre traição. É preciso trair valores antigos para chegar a valores novos.*[10]

Uma tal disposição, de "traição aos valores antigos", ressoa mais com o que a ontologia heideggeriana vinha problematizando como exigência do pensamento, uma "transmutação de todos os valores", no sentido nietzschiano, para se colocar a questão da arte e da filosofia na relação com o impensado. Uma virada de abertura no comportamento a "desgarrar-se" da atitude metafísica e distanciar-se do homem histórico e abandonado à representação técnico-científica do mundo. Há, em Rawet, num rastro à atitude heideggeriana, certa desconfiança com relação ao humanismo fundado no sujeito livre e representante da verdade. Este preceito do homem enquanto medida de todas as coisas já era visto, na filosofia de Heidegger, como um desviar-se do mistério:

---

[10] Entrevista a Farida Issa, *O Globo*, Rio de Janeiro, 18/01/1970, p. 9, em SANTOS, Francisco Venceslau dos (org.). *Samuel Rawet: fortuna crítica em jornais e revistas*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2008, p. 212.

> *Enquanto o mistério se subtrai retraindo-se no esquecimento e para o esquecimento, leva o homem historial a permanecer na vida corrente e distraído com suas criações. Assim abandonada, a humanidade completa 'seu mundo' a partir de suas necessidades e de suas intenções mais recentes e o enche de seus projetos e cálculos. Deles o homem retira então suas medidas, esquecido do ente em sua totalidade. Nestes projetos e cálculos o homem se fixa munindo-se constantemente com novas medidas, sem meditar o fundamento próprio desta tomada de medidas e a essência do que dá estas medidas. Apesar do progresso em direção a novas medidas e novas metas, o homem se ilude no que diz respeito à essência autêntica destas medidas. O homem se engana nas medidas tanto mais quanto mais exclusivamente toma a si mesmo, enquanto sujeito, como medida para todos os entes. Neste desmesurado esquecimento, a humanidade insiste em assegurar-se através de si mesma, graças àquilo que lhe é acessível na vida corrente. Esta persistência encontra seu apoio, apoio que ela mesma desconhece, na relação pela qual o homem não somente ek-siste, mas ao mesmo tempo in-siste, isto é, petrifica-se apoiando-se sobre aquilo que o ente, manifesto como o que por si e em si mesmo, oferece.*
>
> *Ek-sistente, o ser aí é in-sistente. Mesmo na existência insistente reina o mistério, mas como a essência esquecida, e assim ornada 'inessencial', da verdade* (Heidegger, 1991, p. 143).

As situações apresentadas em *Contos do imigrante* e *Diálogo* trazem o impacto do encontro entre a vida corrente e distraída do homem historial, abandonada aos seus próprios hábitos e metas, e o estrangeiro, esse desterrado estranho e misterioso, sujeito que veicula em sua própria existência a exigência de abertura.

"O profeta", "A prece", "O gringuinho", "Conto de amor suburbano", "Diálogo", "O aprendizado", "Natal sem Cristo", são contos destes dois primeiros livros de Rawet que abordam diretamente a incompreensão e a incomunicabilidade; o apelidamento e a violência dos juízos classificatórios, sempre baseados em fundamentos identitários como marca de uma dignação metafísico-essencialista; a vida coisificada enquanto substituída por conceitos e valores inquestionados. Trata-se da petrificação como tendência das situações.

Porém, a forma elíptica e descontínua de sua escrita, a atuação pensativa do escritor num modo de conduzir a narrativa sem fechar-se em verdades mas, pelo contrário, propositar questionamentos contínuos, sugerem atenção para os limites dessas situações, impelem o pensamento a pensá-las numa outra dinâmica receptiva.

A atitude dos heróis, do narrador e do escritor não é jamais a de se contrair em determinações significativas, pois desperta uma vaga e indeterminada relação com o fora sem a predominância do homem sobre as questões tratadas, mas num deixar-se tomar pelas questões ao não impor-lhes previamente a forma, para concebê-las em processo. Daí resulta uma escrita pensada em ambiguidade, aquém de qualquer proposta pedagógica como vimos em Sartre, de modo a trair as fórmulas e verdades do conhecimento.

Além das narrativas já citadas, também "Réquiem para um solitário", "Consciência do mundo", "A porta" e "Parábola do filho e da fábula" são exemplos dessa escrita em desprendimento como marca de um estilo em Samuel Rawet. Nos deteremos agora, mais demoradamente, em tais textos.

II. Pensamento/Abertura (Heidegger e Blanchot)

O que nos diz "O profeta", através do seu silêncio, é a fala corrente do mundo de um "homem historial ao qual está abandonado" (Heidegger, 1991, p. 132-33). O mundo das metas e dos ideais suprassensíveis, das projeções de sujeitos absolutos e dos valores transcendentes que administrariam a vida. O mundo técnico-científico, colhido na leitura de Heidegger, onde passa "a imperar o elemento racional e os modelos próprios do pensamento que apenas representa e calcula" (*Ibid.*, p.78).

O profeta nos diz de uma culminância e de uma tensão, de um tempo que se esgota, e que é, ao mesmo tempo, por onde ele passa. Da metafísica arruinando-se em niilismo – o profeta como signo/orifício onde colide e escoa este mundo.

Segundo Heidegger,

> *O niilismo é antes, pensado na sua essência, o movimento fundamental da história do Ocidente. Ele mostra uma tal profundidade que o seu desenrolar-se apenas pode ter por consequência catástrofes mundiais. O niilismo é o movimento histórico-mundial dos povos da Terra que entraram no âmbito de poder da modernidade. Daí que ele não seja só um fenômeno da era presente, nem sequer só o produto do século XIX, no qual desperta certamente um olhar mais agudo para o niilismo e também o nome se torna usual. O niilismo tão-pouco é apenas produto de nações singulares cujos pensadores e escritores falam propriamente do niilismo. Aqueles que se presumem livres dele empreendem talvez do modo mais fundamental o seu desenrolar-se. É inerente à inquietude deste mais inquietante de todos os hóspedes que a sua proveniência própria não possa ser mencionada* (Heidegger, 2012, p. 253).

Como fala errante, não pronunciada e de proveniência desconhecida, "O profeta" capta e veicula vozes circundantes no que há de impensado na palavra ordinária. Máquina ecoante de repetições irrefletidas, evidencia a inquietação que sua presença – estranha imagem na qual o outro se vê fora de si, não refletido, mas estranho a si mesmo – injeta no aparentemente cômodo. Através dele conjuntos e

grupos fechados de relações escoam e são impelidos para fora de suas convencionalidades, lançados no contato com o indeterminável, desestabilizador de qualquer lógica, numa abertura e violação de limites.

Dado na superexposição à porosidade do meio ao redor como forma de acesso ao fio numênico das coisas, o profeta é uma criatura transicional, condutor de ultrapassagem dos limites restritivos societais, de modo que sua existência dura na movimentação de si e dos terrenos por onde passa. Tal como Blanchot colhe em Rilke o recuo e abandono às forças mais ignoradas da terra numa vocação do poeta: se ele se dirige "para o mais interior, não é para surgir em Deus, mas para surgir do lado de fora e ser fiel à terra, à plenitude e superabundância da existência terrena, quando ela jorra fora de todos os limites, em sua força excedente que supera e ultrapassa todo cálculo" (Blanchot, 2011, p. 148).

Este corpo em exílio, portanto, torna-se signo de uma excedência intensiva, a-significante e desconhecida; de uma experiência intersticial. Com ele se conecta às ambivalências, potências e ambiguidades de uma cultura, e aí suas vozes mais remotas e esquecidas reverberam e encontram meio por onde ecoar.

Conto inaugural, "O profeta" não só abre *Contos do imigrante*, mas o livro de estreia de Samuel Rawet. Imaniza com sua força e imagem as narrativas subsequentes bem como diversos outros escritos posteriores. Trata de uma narrativa elementar, precursora e propulsora da escrita contagiada pela errância e a procura como marca reveladora em Rawet.

Em ensaio de *O livro por vir* sobre "A palavra profética", Blanchot a situa como fala de menção a um futuro impossível. Ao invés de anunciar o tempo que virá, de modo confortante à existência numa adequação histórica possível de ser prevista, o profeta transtorna a realidade com enunciados que abalam as conformidades de uma

comunidade, pois sua palavra estrangeira desperta e convida ao questionamento dos próprios fundamentos do tempo, incita a um movimento para fora.

Contrária a qualquer enraizamento (social, cultural, geográfico), a fala profética engendra-se como não sabido, alia-se ao "lugar sem lugar" (Blanchot, 2005, p. 115) que é o deserto. Ela reclama um outro tempo quando este parece chegar ao esgotamento e, por isso, como observa o autor, sua manobra se realiza numa fala a caminho, modulada pela palavra *porém*:

> *Quando tudo é impossível, quando o futuro arde, entregue ao fogo, quando não há mais morada senão no país da meia-noite, então a fala profética que diz o futuro impossível diz também o "porém" que quebra o impossível e restaura o tempo* (Blanchot, 2005, p. 116).

No conto "O profeta", o personagem recebe esse apelido do genro brasileiro devido ao silenciamento, ao grau de estranhamento que provoca sua figura vinda de fora e que não fala a mesma língua da comunidade onde foi acolhida. Ele está abrigado sob olhares curiosos e inquisidores dos que o percebem enquanto elemento intruso a alterar seu cotidiano. Alimentam-se expectativas com relação ao mistério que *o profeta* deve portar, embora não demonstrem interesse em suprimi-las, se para isso torna-se necessário ouvir suas palavras. Figura mistificada e capturada numa linguagem essencialista, fixadora portanto, qualquer tentativa de sua parte em relacionar-se ou se revelar enquanto humano, em suas inquietudes, é intolerável.

Cito um longo trecho do conto como recorte fundamental para análise:

> *A guerra o despojara de todas as ilusões anteriores e afirmara-lhe a precariedade do que antes era sólido. (...) Nem bem se passara um ano e tinha à sua frente numa monótona repetição o que julgava terminado. A situação parasitária do genro despertou-lhe ódio, e a muito custo, dominou-o. Vira outras mãos em outros acenos. E as unhas tratadas e os anéis, e o corpo roliço e o riso estúpido e a inutilidade concentravam a revolta que era geral. Quantas vezes (meia-noite ia longe) deixava-se esquecer na varanda com o*

cigarro aceso a ouvir numa fala bilíngue 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 frase sem nexo 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.

Talvez daí o profeta. (Descobrira, depois, o significado.)

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, enfaro, pensou descobrir censuras em alguns olhares e adivinhou frases 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. Sumiam como um vinco em boneco de borracha. Não tardou que as manifestações tornassem abertas, se bem que mascaradas.

− O senhor sofre com isso. Por que insiste tanto?

Calou. E mais que isso, emudeceu. Poucas vezes lhe ouviram a palavra, não repararam que se ia colocando numa situação marginal (Rawet, 2004, p. 28-29).

Essa passagem remete-nos ao campo problemático da narrativa. Expressa o grau de desilusão do personagem após os desastres da guerra e o modo como ele, refugiado no Brasil, aos poucos vê se repetir uma lógica similar ao parasitismo fascista que pensara ter deixado para traz. Ao *então é isso?* que lhe escapa subjaz uma revelação, de surpresa e apreensão: neste mundo somente permanece o engano.

Enquanto pensava "encontrar aquém-mar o conforto dos que com ele haviam sofrido, mas que o acaso pusera, marginalmente a salvo do pior. E consciente disso partilhariam com ele em humildade o encontro. Vislumbrou, porém, um ligeiro engano" (Rawet, *ibid.*, p. 26). À questão *então é isso?*, a resposta fora intuída desde o primeiro contato com os parentes: "Um mundo só" – o erro e o engano são os mesmos, aqui ou lá.

"O profeta" incorpora um sentimento de fatalidade que é o da expatriação total. Deixa de pertencer ao mundo na medida em que nele não há identificação nem refúgio possíveis – o duplo impasse inerente aos critérios de relação humanista, como o de pertencimento ou exclusão, não o abriga, e fora dele nenhuma alternativa é certa. Aí uma *solidão essencial*, confundida à do escritor[11], se dá no desgarre de uma lógica histórica que coopta ou bane a alteridade. Ao invés de retrucar ao *status quo*, o profeta vai submergindo num silêncio e solidão profundos, se tornando criatura desnaturada, desligada das qualidades que reconhecem o ser do homem sob critérios de verdade – fundamento a cambiar relações e tecer histórias. Se torna, portanto, figura dissimulada.

> *Os dias se acumulavam na rotina e lhe era penosa a estada aos sábados na sinagoga. O livro de orações aberto (desnecessário, de cor murmurava todas as preces), fechava os olhos às intrigas e se punha de lado, sempre de lado. No caminho admirava as cores vistosas, as vitrinas, os arranha-céus se perdendo na volta do pescoço, e o incessante arrastar de automóveis. E nisso tudo pesava-lhe a solidão, o estado de espírito que não encontrara afinidade* (*Ibid.*, p. 29).

Da "situação marginal" à qual ele pertence, despercebida pelos outros, desdobra um tempo incomum, ligado a "uma interrupção momentânea da história, à história que se torna por um instante impossibilidade de história, vazio em que a catástrofe hesita em reverter-se em salvação" (Blanchot, 2005, p. 116). Vazio como o experimentado, com maior força no século XX, pelas minorias sociais desenraizadas, não pertencentes a uma tradição, enquanto faziam dos códigos e linguagens correntes usos inabituais, propositando a instauração de um modo de existência outro, surgido num lapso de intervalo histórico.

[11] Cf. "A solidão essencial", em Blanchot, 2011: "Aquele que vive na dependência da obra, seja para escrevê-la seja para lê-la, pertence à solidão do que só a palavra ser exprime: palavra que a linguagem abriga dissimulando-a ou a faz aparecer quando se oculta no vazio silencioso da obra" (p. 12).

Trata-se de um comportamento – uma disposição subjetiva – radical em germinação, apreendido na filosofia de Heidegger como abandono da vida abandonada e corrente. De uma dissimulação que, somente a partir dela, o homem se disporia para recepcionar e possibilitar a passagem do ser pelo pensamento.

"O profeta" apresenta um desvio de engano ao qual a história ocidental conduziu, configura a emergência de uma marginalização desprovida de alusão a centro algum. Ele está situado na zona lisa e intermediária de um tempo sem referências, e quem pretende objetá-lo numa linguagem dialética insinua-se inevitavelmente em tons de interdição. Seu enquadramento submetido – *o profeta* como estigma e pejoração –, enquanto predicado atribuído na distorção de um dado original, pois referido como flexão e ondulação de valores, demonstra o enleio com que o personagem é apreendido, e muito se aproxima ao episódio de mal-entendido em "O homem louco" da *Gaia ciência*.

Tomado pela incompreensão da multidão ao parafrasear o questionamento de Jeremias – "onde está Deus?" –, e logo em seguida se respondendo com a palavra "Deus está morto", o *homem louco* representa o intempestivo: "'Eu venho cedo demais', disse então, 'não é ainda meu tempo. Esse acontecimento enorme está a caminho, ainda anda: não chegou ainda aos ouvidos dos homens'" (Nietzsche, 2012, p. 138).

Como constativo da ignorância relativa ao significado sagrado e imanente de profeta, o apelido manifesta-se enquanto revelação de uma vulgarização, pronúncia desconectada de qualquer linha de força aurática. Ao ser enunciado numa espetacularização, em referência proveniente de uma mescla de intenções, expõe a indigência da expressão despregada de suas fontes.

O trato conferido ao profeta confirma a forma negligente, banal e sem sentido com que o genro, como representante de toda uma comunidade – e de um tempo –, insufla motivos às relações. Denuncia como núcleo econômico da linguagem da época o empobrecimento da experiência numa sectarização de sentidos e significados, de uma marca ideológica das especializações, da indiferença entre classes e ciências setorizadas, da midiatização dos saberes.

Ironia do narrador (?) – "Talvez daí o *profeta*. (Descobrira, depois, o significado)" – a criar um jogo de imagens e paisagens por onde escoam e extraviam-se situações e significações humanas: "O profeta" inicia com o personagem embarcando, em direção ao desconhecido, e termina do mesmo modo – o mar como horizonte de fuga. "Planos? Não os tinha. Ia apenas em busca da companhia de semelhantes, semelhantes, sim. Talvez do fim" (Rawet, *ibid.*, p.30).

Do continente, que ele abandona no começo e no final da narrativa, soçobra em alto-mar uma experiência saturada – como balanço e naufrágio do parasitismo geral praticado em terra. Uma das poucas vezes em que o narrador concede voz ao profeta será para a constatação num silêncio exclamativo: "Impossível."

"O profeta", enquanto conto paradigmático – o personagem se coloca *sempre de lado* –, explicita uma tensão e a passagem do tempo por entre interdições, abarca em toda articulação escrita os contrassensos do niilismo. Entre valores culturais, enraizados em nações, o profeta perambula como espectro ligeiramente reconhecido por engano – signo errante e desgarrado. O impraticável das relações ele abandona ao se lançar para o mar, na simplicidade e lisura de um movimento sem recursos e

expectativas – o impossível como ausência de horizonte ou meta, como deserto de um *homem sem horizonte*[12].

Há, no procedimento da narração, um modo de trair a língua escrita em suas unidades e previsibilidades, chegando a trair a si mesma na medida em que se constitui como dicção já de uma predição, como relato que se dá enquanto presença ausente. A operação ficcional em Rawet, na escrita de textos que não chegam a ser romances e nem se limitam à forma canônica do conto (num redimensionamento da forma breve), tende mais à narrativa novelística aliada aos experimentos poéticos[13]. No sentido de uma prosa em ruptura com a normatividade cultural e lançada ao risco poético contra a fixação de convenções e gêneros. Recapitula elementos de uma prosa poética como já encontrada em Baudelaire, Rimbaud, Nietzsche, com a qual Blanchot pensa uma ressignificação do espaço literário – através do "ato só de escrever" (Mallarmé apud Blanchot, 2011, p. 31) –, mais radicalmente a partir da experiência de Mallarmé[14].

---

[12] Em *A conversa infinita* há esse texto/experimento de Blanchot, de investigação e insurreição contra qualquer forma que substancialize as relações, onde ele anula totalmente a possibilidade de uma interposição recognoscível entre dois homens em relação e faz surgir o que denomina *relação do terceiro tipo*. O que haveria entre dois homens, "se houvesse apenas o intervalo representado pela palavra 'entre'", seria "uma separação infinita". O texto intitula-se *A relação do terceiro tipo. Homem sem horizonte*, e compreende uma meditação, a nosso ver, fundamental para se pensar os personagens rawetianos. Ao seguinte trecho fazemos referência agora: " – Homem sem horizonte, e não se afirmando a partir de um horizonte, neste sentido ser sem ser e presença sem presente, assim estranho a todo visível e invisível, ele é o que vem a mim com a palavra, quando fala, não é ver. O Outro me fala e é tão somente esta exigência de palavra. E quando o Outro me fala, a palavra é a relação daquilo que permanece radicalmente separado, a relação do terceiro tipo, afirmando uma relação sem unidade, sem igualdade" (Blanchot, 2010i, p. 123).

[13] É explícita a inquietação de Rawet entre formas e gêneros literários. O autor escreveu peças teatrais, artigos, ensaios, contos e novelas. Numa peça, toma direto o título do poema de Mallarmé, apenas substituindo o artigo indefinido: *O lance de dados* (peça inédita, lida por Berta Waldman em *Entre a história e os espaços subjetivos: "O lance de dados", de Samuel Rawet*, Revista Ângulo, FATEA, 2010, p. 70). Numa entrevista de 1970 à Farida Issa, *O Globo*, 18/01/1970, o escritor diz: "Este livro [*Viagens de Ahasverus...*], como outros, é um amontoado de experiências formais. Retomei a experiência de *Abama* e *Crônica de um vagabundo*, a novela com a estrutura do poema sinfônico" (Santos (org.), 2008, p. 212-213).

[14] Cf. "A abordagem do espaço literário": "Tal é o ponto central, a que Mallarmé volta sempre como à intimidade do risco a que nos expõe a experiência literária. Esse ponto é aquele em que a realização da linguagem coincide com o seu desaparecimento, em que tudo se fala (como ele disse, 'nada subsistirá sem ser proferido'), tudo é fala, mas em que a fala já não é

"O profeta" transcorre num tempo inqualificável, amalgamado por excessos e resíduos históricos. Pelas vagas das estruturas até então predominantemente maciças, mas agora em crise – "A guerra o despojara de todas as ilusões anteriores e afirmara-lhe a precariedade do que antes era sólido" – e a simultaneidade do que nas ruínas já contém de potência e força advindas.

A obstinação do personagem em exercitar-se contra o ódio, afim de contrariar o ímpeto de perder-se em reação às condições (de trair as vontades do ego), confere-lhe disposição agonística para captar o ainda não definido. Um poder de existir no inefável sem outra razão senão a de uma *tentação de existir*, de uma atração irrevogável, como um "deixar que algo desdobre o seu ser em sua proveniência" (Heidegger, 1991a, p. 4).

Assim, sendo passagem e traição ao sentido do mundo corrente – condenado ao lastro que o acorrenta aos seus fins –, o profeta está forçosamente ligado a uma posição de exílio, e seu modo de atuar no mundo se aproxima ao que Heidegger denomina "força tranqüila do possível":

> *Quando falo de "força tranqüila do possível", não me refiro ao* possible *de uma* possibilitas *apenas representada, nem à* potentia *enquanto* essentia *de um* actus *da* existentia*; refiro-me ao próprio ser que, pelo seu querer, impera com seu poder sobre o pensar e, desta maneira, sobre a essência do homem e isto quer dizer sobre a sua relação com o ser. Poder algo significa, aqui: guarda-lo na sua essência, conservá-lo no seu elemento.* (Heidegger, 1991a, p. 4)

---

mais do que a aparência do que desapareceu, é o imaginário, o incessante e o interminável" (Blanchot, 2011, p. 38); e "Um novo entendimento do espaço literário": "*Um lance de dados*, cuja presença certa nossas mãos, nossos olhos e nossa atenção afirmam, é não apenas irreal e incerto, mas só poderá existir se a regra geral, que dá ao acaso *status* de lei, se romper em alguma região do ser, lá onde o que é necessário e o que é fortuito serão ambos vencidos pela força do desastre. Obra que portanto não está ali, mas está presente na única coincidência com o que está sempre além. *Um lance de dados* só existe na medida em que exprime a extrema e requintada improbabilidade desse poema, dessa Constelação que, graças talvez a um excepcional (sem outra justificativa a não ser o vazio do céu e a dissolução do abismo), se projeta '*sobre alguma superfície vacante e superior'*: nascimento de um espaço ainda desconhecido, o próprio espaço da obra" (Blanchot, 2005, p. 344).

Nessa acepção incorre uma transmutação da ideia de poder. Heidegger não a pensa a partir da dimensão metafísica do realizável enquanto alternativa de apropriação e consumação do objeto – o poder objetivado –, mas no sentido de um poder desprender-se à manifestação do ser numa linguagem como doação, a se tornar clareira, como um "querer [a partir do qual] o ser é capaz de pensar. Aquele possibilita este" (*Ibid.*, *id.*). Aí o pensamento do possível não mais se refere à vontade de um indivíduo que se impõe, de um dizer centralizado em "eu", mas supõe uma entrega à impessoalidade como qualidade profética.

Percebemos em Rawet a concepção de personagens a partir de um pensamento que modula essa reviravolta ontológica no prosseguimento de uma cultura literário-narrativa proveniente de Kafka e Beckett. Ele se inscreve numa voz que é eco e tradução, desdobramento e irradiação de outras vozes provenientes do que se entende por cultura menor. Sua operação não deriva e nem se encerra nas intenções do sujeito, mas acompanha o movimento de um espraiamento, de uma mancha mutante se agenciando com elementos de encontro na irregularidade das paisagens-tempo escritas.

Mesmo se registrados em condições situadas e definidas, os personagens de *Contos do imigrante* e *Diálogo* não assumem uma posição decisiva. Neles o "real" não se insinua como dado ou obviedade, gratuitamente. Essas criaturas transitam pelos meandros de uma consciência inquieta, por meios duvidosos, dissonantes e irreconhecíveis – são figuradas na experiência interminável do exílio, como um estar sempre fora de si mesmo, *inteiramente outro*. Vivem sobre orifícios de um sem-fundamento que as mantém em estados à beira de outros. Rawet as concebe e apresenta na vulnerabilidade da enunciação enquanto problemática de um campo relacional.

Os personagens coincidem com uma economia que é a da vida marginal e da escrita, fundem investigação e incorporação de dados diversos ao seu processo de vida como energia obtida em zonas de maior atrito histórico-cultural. Tal é o procedimento-motor da questão literária (questão constantemente colocada e esquecida, atuante como fundo de consciência: *que acontecerá?*, no caso do conto; *que aconteceu?*, no da novela[15]) e da existência residual.

Invariavelmente, esquiva-se do pensamento teleológico fundado em análises de causa e efeito, e se efetiva uma licença poética à narrativa na medida em que ela se movimenta em volta e conjuntamente a esses seres desajustados (um profeta solitário e silencioso pode ser um poeta) como lugar de registro de um pensamento nocional – onde também se afirma, por contraste, a intransigência do que é e tudo quer controlar.

A consciência falha e ambígua desses personagens, para fora de um funcionamento estatístico, possibilita deslocamentos no mesmo onde submergem enquanto são propositados como *corpus* onde as questões são desnudadas[16]. Assim, na indefinição que sustentam – problemática –, provocam ao não repouso no convencional, já que na excentricidade e ambiguidade desses personagens se concentra o foco (?) narrativo.

---

[15] Cf. "1874 – "Três novelas ou 'o que se passou?'": "Não é muito difícil determinar a essência da 'novela' como gênero literário: existe uma novela quando tudo está organizado em torno da questão 'Que se passou? Que pode ter acontecido?'. O conto é o contrário da novela porque mantém o leitor ansioso quanto a uma outra questão: que acontecerá? Algo sempre irá se passar, irá acontecer" (Deleuze e Guattari, 1996, p. 63).

[16] Ainda sob o signo do profeta diríamos, com Blanchot, que esses personagens compreendem uma *mímica viva*: "Verdadeira doença da linguagem. Entretanto, se as palavras proféticas chegassem até nós, o que elas nos fariam sentir é que não contêm nem alegoria nem símbolo, mas que, pela força concreta do vocábulo, elas desnudam as coisas, nudez que é como a de um imenso rosto que não vemos e que, como um rosto, é luz, o absoluto da luz, assustadora e encantadora, familiar e inapreensível, imediatamente presente e infinitamente estrangeira, sempre por vir, sempre por descobrir e mesmo por provocar, embora tão legível quanto pode ser a nudez do rosto humano: nesse sentido somente, figura. A profecia é uma mímica viva" (Blanchot, 2005, p. 122).

A escrita em Rawet segue o movimento errante desses corpos-párias. Como em "O profeta", e também em todo *Contos do imigrante*, a linguagem não se detém no que é dito e feito, em costumes – ela não se consuma numa interioridade de adequação entre o falado e o narrado na organicidade da obra –, mas escapa através dessas criaturas pelas quais repercutem as vozes dos outros. A partir de suas *mímicas* e silêncios ela se atrai para um fora como rastro e ausência onde se afirma, como fala exorbitante a constituir o espaço da narrativa contemporânea, segundo o pensamento de Blanchot em *O espaço literário*:

> *Essa fala é essencialmente errante, estando sempre fora de si mesma. Ela designa o de fora infinitamente distendido que substitui a intimidade da fala. Assemelha-se ao eco, quando o eco não diz apenas em voz alta o que é primeiramente murmurado mas confunde-se com a imensidade sussurrante, é o silêncio convertido no espaço repercutente, o lado de fora de toda a fala. Só que, aqui, o lado de fora está vazio, e o eco repete antecipadamente, "profético na ausência de tempo"* (Blanchot, 2011, p. 47-48).

Como por exemplo na novela *A metamorfose*, de Kafka. A construção narrativa arquiteta planos paralelos e aparentemente não correlatos, num procedimento que paradigmatiza a história da família burguesa, abalada pela irrupção do elemento estranho em seu seio. Como evocação, com toda potência de uma imagem emergente, das instituições parasitárias, do fascismo burocrático ao redor da figura grotesca de Gregor Samsa[17].

[17] Chamo atenção para o que pode suscitar o personagem central de *A metamorfose* como força paradigmática, em leituras diferentes, como a de Blanchot: "Que o tema de *A metamorfose* (assim como as obcecantes ficções da animalidade) seja uma reminiscência, uma alusão à tradição da metempsicose cabalística, é o que se pode imaginar, embora não seja seguro que 'Samsa' é uma evocação de 'samsara'..." (Blanchot, 2011, p. 69 nota 4); e a de Modesto Carone, que concebe em Gregor um elemento grotesco: "(Vale a pena lembrar que o termo 'grotesco' vem do italiano '*grotta*' e designa, originariamente, ornamentos da antiguidade encontrados em grutas e caracterizados pela mistura dos mundos humano, animal e vegetal. De um modo genérico, o grotesco reflete esse coquetel de esferas, que provoca em nós um efeito de estranhamento manifestado pelo arrepio ou pelo riso amarelo.)" (Carone, 2009, p. 19).

Ou em Beckett, onde a errância de sua escrita se dá na captação de uma fala incessante que atravessa *Molloy* num tornar-se Moran, ondula em *Malone* na continuidade expansiva até a radicalidade de uma experiência impessoal em *O inominável*. Aqui trata-se de uma "fala neutra que fala sozinha, que atravessa aquele que a escuta, que é sem intimidade, e que não podemos fazer calar, pois é o incessante, o interminável" (Blanchot, 2005, p. 312).

Essa fala interminável muitas vezes está associada aos sintomas de uma crise ou insuficiência narrativa, segundo os parâmetros da epistemologia moderna – no sentido de uma linguagem demonstrativa, a reivindicar originalidade ao modo como "dá a ver" em métodos. Por isso seu movimento se confunde ao "adoecimento" e à devastação de um sistema, à agonia de um modelo de representação perdendo voz autoral enquanto uma outra, inominável, continua como excedente imprevisto.

No entanto, no fundo essa voz já estava presente como um inaudito, ruído negligenciado por sistemas onde a visão se dá como sentido imperativo. *O inominável*, de Samuel Beckett, irrompe nessa pesquisa de uma fala sem autoria, ressonância de vozes captadas por um esquema auditivo incomum:

> *Dizem eles, ao falarem deles, para eu pensar que sou eu quem falo. Ou sou eu que digo eles, ao falar não sei de quem, para acreditar que não sou eu quem está a falar. Ou talvez haja silêncio desde a partida do mensageiro, até seu regresso, com a ordem do mestre, a saber, Continuem. Porque há silêncios longos, de longe em longe, autênticos armistícios, durante os quais os ouço murmurar, e há alguns que talvez murmurem, Acabou, desta vez acertámos, e outros, Temos de recomeçar tudo, noutros termos, ou nos mesmos termos, ordenados de outra forma. Portanto, repouso, se é que se pode chamar a isso repouso, em que se espera reconhecer o nosso destino, pensando, Talvez não seja assim, perguntando, Donde é que vêm estas palavras que me saem da boca e o que é que significam, não, não perguntando nada, porque as palavras já não surgem, se é que se pode chamar a isso uma espera, em que não há razão, em que se ouve, porque a voz se cala, sem razão, como desde o início, porque um dia nos pusemos a ouvir, porque não se pode mais deixar de ouvir, isso não é razão, se é que se pode chamar a isso repouso* (Beckett, 2002, p. 124).

Aí apreendemos uma mutação da ontologia heideggeriana, e mais próximos ficamos do que pensa Blanchot. Se para o filósofo alemão o ser ainda supunha uma forma manifesta em clareira, como dado visual desvelado, translucidado, em Blanchot, bem como na literatura contemporânea (Kafka e Beckett são expoentes, mas também Rimbaud, Lautréamont, o Surrealismo, Artaud), percebe-se sua captação em zonas informes mais obscuras e confusas, como enxurrada de vozes decorrentes de uma atenção e abertura da escuta. Deleuze e Guattari, em *O anti-Édipo*, ainda estendem mais essa questão quando se referem ao *sentir* como pressuposto à visão e audição[18], como um pressentir.

Numa sucessão diferida, de linguagem que atravessa ontologias e profunde em niilismo, manifesta num lugar de fronteiras dissipadas, as narrativas rawetianas não se focalizam apenas na espacialização alegórica de um mundo labiríntico arruinando-se, como em Kafka ainda vigora uma arquitetura burocrática. Nem no espaço amórfico povoado por corpos mutilados de escutadores/falantes como em Beckett, caixas-pretas de onde ecoa a narrativa. Mas essas perspectivas foram absorvidas em seu *corpus* e, nos quadrantes habituais do dia-a-dia, na caminhada de um centro urbano a uma periferia, participam do engendramento de uma outra consciência despertando.

Assim, ao tratar de situações cotidianas de uma época e lugar condensados em consequências históricas (o Brasil em seus *anos dourados* captado pelo imigrante em trânsito no pós-guerra), Rawet forja uma narrativa portátil e pluridimensionada para dar conta de sua trama, dessa realidade em processo cruzado, sem menções a qualquer unidade, simulada em dissidências e conflitos múltiplos.

---

[18] "Fala-se frequentemente das alucinações e do delírio; mas o dado alucinatório (eu vejo, eu escuto) e o dado delirante (eu penso...) pressupõem um *Eu sinto* mais profundo, que dá às alucinações seu objeto e ao delírio seu conteúdo" (Deleuze e Guattari, 2010, p. 33).

Seus personagens (conceituais), corpo em curto-circuito entre percepção, pensamento e texto, veiculam uma escrita descontínua e persecutória, e a urgência do desconhecido lhes aparece como possibilidade de sobrevivência e fuga. Propositam uma *palavra plural* como marca da mescla da qual são esboçados, na coleção de recortes e fragmentos (sociais, culturais, geofísicos) à elaboração narrativa. A questão de Blanchot sobre a palavra plural – "Uma das questões que se colocam à linguagem da pesquisa é ligada a esta exigência de uma descontinuidade. Como falar de modo que a palavra seja essencialmente plural?" (Blanchot, 2010i, p. 36) – está intimamente ligada à condição escritural em Rawet.

De esferas múltiplas, de justaposições e interrupções de falas e pensamentos, do abismo interposto na relação entre diferentes mundos, os heróis de *Contos do imigrante* emergem. São forçados a abandonar, sob a palavra silenciada do profeta, um mundo intolerante ao estranho; convocados a deixar essa "vida besta" que o personagem de "Conto de amor suburbano", por exemplo, se encontra ao viver as incongruências do amor entre ele, garoto de periferia, *boy* e datilógrafo de escritório por oito horas diárias, e Lina, menina projetada pela família burguesa para ser atriz de teatro.

Como no universo kafkiano, o personagem de "Conto de amor suburbano" espreita e ronda o espaço inacessível do poder, seus núcleos mais cotados e defendidos. Tenta atravessar os mecanismos de proteção da família de Lina contra ele, e na perambulação de ida e volta ao casarão onde a menina vive, experimenta diversas tonalidades afetivas num sofrimento vivido em solidão.

E dessa solitude arvora no garoto certa disposição para fora da bipolaridade entre público e privado, da mecânica de um mundo mesquinho e opressor: "Só a rua era grande e acolhedora". No vaivém entre o subúrbio onde mora e o casarão em

Laranjeiras, ele potencializa uma aliança com a rua, vislumbra na vida livre e boêmia, nos letreiros e na multidão, uma paisagem diferente, mais sua do que a insistida ideologicamente em conquistar, cheia de artifícios e convenções. "Na rua sentiu-se melhor, mais encorajado."

Ao fim da conversa – o conto todo atravessa um diálogo entre os dois num café, instantes antes da estreia de Lina como atriz, numa narração fugidia a desvelar fiapos de outros tempos que gravitam o momento presente –, com a resposta negativa da menina, de que ele não devia mais continuar a vê-la, o rapaz sai para andar, ronda pelo cais, senta-se num banco enquanto chora. À visão do pisca-pisca dos letreiros, dos carros buzinando, pessoas que passam e riem, as "eternas filas dos cinemas", sente "um desejo doido de sobreviver". Nesse despertar para um movimento que não estava em foco, de um deslocamento para a rua e a multidão de onde se extrai um sopro de vida, o conto se encerra.

Tem-se em "Conto de amor suburbano" elementos investigativos e de desmontagem da "realidade" que apontam para uma outra disposição. Uma quebra diferencial ocorrida entre gerações: na ruptura entre o casal de jovens há uma ruptura cultural; Lina a dar continuidade aos valores vigentes, enclausurada no "castelo" da família, fadada a ser projeção dos parentes; e o rapaz de periferia, vivendo uma saturação de si até se descondicionar, na ultrapassagem por uma experiência-limite onde estão em jogo afetos mórbidos abandonados na emergência de outros, chamando atenção para uma expansividade entre corpo e cidade, sujeito e fora.

Nessa direção, partida de "O profeta", seguem as narrativas de *Contos do imigrante*: na de uma experiência que passa pela negação de si mesma sem recair em outras fundamentações subjetivas. A impossibilidade, a incomunicabilidade e o estranhamento são marcas das relações apresentadas pelo livro, e exigem da escrita, da

leitura e do pensamento certa performatividade, e uma disposição para abordá-las desprovida de representações essencialistas. Apelam a uma sensibilidade transmutada, capaz de ultrapassar a aparente suficiência dos preconceitos, a se posicionar numa disposição/exposição radical como essência do questionamento investigativo.

Nesse aspecto reforça-se o desencontro político entre a literatura de engajamento existencialista e o viés de um literatura da contemporaneidade como apreendida em Rawet. Esta se dirige para a experimentação da linguagem enquanto reivindica ao *espaço literário* todo seu direito à ambiguidade e à contradição, na medida em que opera uma desarticulação dos códigos representativos socioculturais, e os extrai de seu funcionamento mecânico enquanto os relaciona numa problematização ficcional.

Nessa vertente Deleuze diz, citando Proust, que todo escritor escreve numa língua estrangeira[19] e, portanto, inapropriada e fugidia a qualquer tentativa de generalização crítica. No que a tentativa de capturá-lo como representante de uma ideologia de classe seria impraticável[20].

O homem insurgente na literatura de Rawet, portanto, é "esse ser que não esgota sua negatividade na ação" (Blanchot, 2007, p. 188). Seu viés de realização

---

[19] Cf. em *Crítica e clínica*: "O que a literatura produz na língua já aparece melhor: como diz Proust, ela traça aí precisamente uma espécie de língua estrangeira, que não é uma outra língua, nem um dialeto regional redescoberto, mas um devir-outro da língua, uma minoração dessa língua maior, um delírio que a arrasta, uma língua de feitiçaria que foge ao sistema dominante" (Deleuze, 1997, p. 15).

[20] Deleuze e Guattari intervém diretamente nesta questão em *Kafka para uma literatura menor*: "Por não ser 'crítico do seu tempo', pode-se concluir que Kafka dirige 'a crítica contra si mesmo' e só tem um tribunal que é um 'tribunal íntimo'? É grotesco, porque se faz da crítica uma dimensão da representação: se esta não é externa, por consequência, só pode ser interna. Trata-se, no entanto, de algo diferente: Kafka tenciona extrair das representações sociais os agenciamentos de enunciação e os agenciamentos maquínicos, e de desmontá-los. Nos contos animais, Kafka já traçava linhas de fuga mas não fugia para 'fora do mundo'; era antes o mundo e sua representação que ele *fazia fugir* (no sentido em que um tubo deixa (fug)ir) e que conduzia sobre essas linhas. Tratava-se de ver e de falar como um besouro ou um escaravelho. Por mais razão, a desmontagem nos romances faz fugir a representação social de modo muito mais eficaz do que uma 'crítica', e produz uma desterritorialização do mundo que é, ela própria, politica e nada tem a ver com uma operação intimista" (Deleuze e Guattari, 2003, p. 85).

tornou-se totalmente outro que o engajamento existencialista, pois volta-se em resposta a uma exigência não mais "de produzir, mas de despender, não mais de triunfar, mas de fracassar, não mais de realizar obras e falar utilmente, mas de falar em vão e de tornar-se ocioso" (*Id.*, *ibid.*).

Ele se injeta como fissura no que parecia encerrado, resulta de uma passagem pelo excesso historial, tornando-se figura inidentificável resultante de um "excedente estranho. Que é esse excesso que faz com que o acabamento seja ainda e sempre inacabado?" (*Id.*, p. 190). Trata-se de um homem residual.

Como a personagem Ida, do conto "A prece", ainda de *Contos do imigrante*. Ela teve o passado destroçado pela guerra: "Deixava uma existência inteira atrás" (Rawet, 2004, p. 33). Na pensão onde vive é a única estrangeira. Esmagada pela hostilidade e incompreensão da comunidade, "como novidade, bicho raro de outras terras", Ida vive o esgotamento de uma solitária em terra estranha, todas as dificuldades da "palavra que falta". Sua prece, em negação ao modo como antes orava baixinho, se realiza aos gritos de uma imprecação, à força de esvaziar-se dela mesma e de todos até sentir-se oca. "Um estreitamento da garganta fê-la soltar com um soluço tudo que lhe boiava no interior. Sentiu-se oca" (*Id.*, p. 35).

O conto se ambienta num espaço de ruídos excessivos, de "algazarra no pátio. Correrias pela casa. Gritos, cantoria saindo do tanque. Um rádio no andar de cima despejava sambas. Em meio à vibração Ida parada junto à janela, perdida, sem língua, sem voz. Enfiada numa vida que nunca fora sua" (*Id.*, p. 33). Ela vive essa vida de ninguém, e no meio do tumulto geral ritualiza um silenciamento pela palavra, um esvaziamento. Ao redor de Ida a comunidade se anima curiosa, agita-se e depois se cala.

“Réquiem para um solitário”, por exemplo, como conto e canto de uma morte anunciada, narra o desbordamento de um homem melancólico, ruminando memórias num disparo de sentimentos emergentes e desprovidos de significado. Uma vida intensificada em uma noite de insônia.

A narrativa opera com o acúmulo de coleções existenciais – lembranças, transições, conquistas, simbolizados em bens e fotografias –, interseccionando diversos tempos no presente vivo do personagem de modo a gerar uma pane assimilativa, um *crack* no seu sistema de valores.

O modo como Rawet indexa o sentimento de desabrigo proveniente da imigração ao aglomerado de precariedades e pobreza das favelas, como ele faz culminar a tragédia de diferentes civilizações nessa vida insone, exposta numa aparente zona de conforto, pois sentada à mesa da cozinha em sua casa, reflete um colapso socioeconômico – de escrita e vida –, e a deserção é introduzida como precedente ao ser, como condição ontológica (o conto opera com a escassez de recursos para se pensar um movimento).

Tomado por uma transformação silenciosa e devastadora – “(Céus! Como não endoidecer?)” –, às perguntas genéricas da esposa – se está doente, se vão mal os negócios, se é um novo trabalho – o solitário opõe “um vazio de palavras, um não saber a razão da fala no momento”. Com a insistência da mulher,

> *sentiu o sangue afluir-lhe à cabeça. Agora, sim, uma vergonha perturbava-o diante da companheira. Nunca lhe teve segredos. (...) Mas, agora? Que dizer? Seria possível compor, pedaço a pedaço, os fluxos de idéias, desordenados, dar-lhes um fio, torná-los história que se conte em palavras? Depois, dizer o quê? (...) Ela fazia parte do bloco monolítico sonhado por ele, era parte do todo. Compreenderia? E ele? Havia compreendido?* (*Id.*, *ibid.*, p. 50)

Neste ritmo a narrativa torna-se história de um desmoronamento – "Como comunicar-lhe a sensação de esboroamento?" –, relata a corrosão de toda ordem construída ao longo da vida do personagem, do trabalho e suas conquistas ao lado da mulher e filhos, "presença sólida do que se esfacelava para ele". Acompanha a falência da instituição familiar, amparada em unidades de valor e morais, estatutos jurídicos e legais, ao sondar elementos imperceptíveis que minam suas estruturas. E o modo como Rawet processa a escrita, numa transversalidade embaralhada entre tempo e dados espaciais, impossibilita a análise, do que ali escapa e esfacela, em formatos razoáveis e justificáveis – como num tribunal. A narrativa se tece simultaneamente à desfiação das ambiguidades de um processo de vida.

Lembra-nos a operacionalidade de *O processo*, onde Josef K. cruza a história toda juntando fragmentos para compor sua petição e apresentá-la a um tribunal inidentificável – onde o livro de leis contém ilustrações pornográficas e os juízes são absolutamente inacessíveis –, e até o fim ele não a escreve. A relação entre esses fragmentos narrativos resulta num romance inacabado.

A problemática do conto se avizinha da *experiência-limite* tal como Blanchot a descreve, ao abordar a economia de despesa e excedência em Bataille a partir da noção de *impossível*, numa dupla relação de poder com o acontecimento:

> *... é preciso entender que a possibilidade não é a única dimensão de nossa existência e que talvez seja-nos dado "viver" cada acontecimento de nós mesmos numa dupla relação: uma vez como aquilo que compreendemos e agarramos, suportamos e dominamos (mesmo que com dificuldade e dolorosamente) relacionando-o a um bem qualquer, isto é, em última instância, à Unidade; outra vez como aquilo que se subtrai a todo emprego e a todo fim, mais ainda, como aquilo que escapa a nosso próprio poder de prová-lo, mas à prova do qual não poderíamos escapar: sim, como se a impossibilidade, aquilo em que já não podemos poder, nos aguardasse atrás de tudo que vivemos, pensamos e dizemos, por menos que tenhamos estado alguma vez no fim dessa espera, sem nunca faltar àquilo que exigiu esse excedente, esse acréscimo, excedente de vazio, acréscimo de "negatividade",*

> *que é em nós o coração infinito da paixão do pensamento* (Blanchot, *id.*, p. 190).

O impossível, portanto, como movimento subterrâneo imperceptível, como excesso de tensões subjacentes aos planos mais visíveis da vida e que, cedo ou tarde lhes escapa num *acréscimo*, *excedente de vazio*. Esse excedente tornado questão da narrativa: *que aconteceu? que acontecerá?* – questão contínua do indeterminável.

Em "Réquiem para um solitário" Rawet conduz a escrita para a liberação dessas forças inapreensíveis, exercitando na efervescência dos dados até levá-los à tona numa expressão incondicionada capaz de liberá-los da categoria de dado.

Com o fim da noite insone, ao amanhecer, o solitário deita-se à cama numa continuidade de gestos que aparentemente seguem um curso habitual, porém ele não é mais o mesmo homem embotado pelo poder. Aquele "eu" enrijecido que se mantinha no controle esvaiu, cede lugar a um outro enquanto é tomado por uma *força tranquila do possível*, numa aferição e certeza do desequilíbrio, da vida como processo irremediável. No fim do conto, sobrevém a questão *Que aconteceu?* como marca de uma indeterminação de gênero, pois trata-se de uma indagação relativa à novela. Implicando, aí, a emergência de um outro tipo de conto, como atestado no estranhamento de sua recepção crítica.

> *Nada mais tinha a pensar. No íntimo a convicção de que continuaria procedendo como sempre, implacavelmente. Mas nos passos que o levaram ao quarto, titubeantes, não pelo cansaço, conduzia outra certeza, uma certeza de desequilíbrio e de hesitação, de medo e fragilidade. Certeza do irremediável. (...) E mergulhando a cabeça no travesseiro levava consigo a imagem do que viera construindo e que sentia escapar dos dedos. Tentava agarrar, como os olhos cegados pela pressão, os pedaços de sua ordem que desmoronava, mas compreendeu o inevitável* (Rawet, 2004, 52).

Quando no final de *O processo* Josef K. vai ser assassinado, perdura uma vergonha, a vergonha de uma existência retificada por um sistema humano que conclui

seu serviço a abatendo feito um animal. Numa iluminação por este prisma, resultante de um excesso, de um cansaço, os personagens em Rawet, como em Kafka, refletem o absurdo das situações. Neles a agonia insufla uma alteração perceptiva numa virada comportamental que é vontade de perder o controle sobre as situações – a vontade como "aquilo em que já não podemos poder".

Contos do imigrante fala de pequenos movimentos e redistribuições perceptivas, de uma excedência tomando dimensões cada vez maiores e imensuráveis nas relações humanas. Da falência crescente do sentimento de suficiência do homem. De uma abertura advinda de um desmoronamento.

Nesse clima é que o próximo livro de Samuel Rawet opera. *Diálogo* (1963), para lá da experiência-limite do imigrante e da pobreza, apreende a perda de controle do conhecimento, acompanha a propagação niilista em seus desdobramentos no entendimento humano – "O niilismo é o movimento histórico-mundial dos povos da Terra que entraram no âmbito de poder da modernidade" (Heidegger, 2012, p. 253).

A inoperância do diálogo é utilizada como recurso dos contos. A falha na comunicação e o contra-movimento como dispersores das partes constituintes de um diálogo – no sentido de instalar uma "tensão entre as duas histórias sem nunca resolvê-la", segundo o apontamento de Piglia para a versão moderna do conto: "A história é construída com o não-dito, com o subentendido e a alusão" (Piglia, 2000, p. 91-92).

A impossibilidade da conversa, imanente à forma narrativa – a erradicar qualquer suposição de fim ou meta bem definida –, expõe meandros do que torna o diálogo impraticável: suas estruturas invisíveis e subjacentes, os conflitos que precedem a ação e se enrolam na mentação; a detenção do pensamento onde ele não encontra meios para efetivar-se em fala. Como numa radiografia, se mostra ali o que

não era aparente no objeto. No caso do diálogo, o silêncio e as nervuras que articulam um gesto antes da própria palavra vir à cena.

Não é um livro que trata o vazio do tema, portanto, mas de um dimensionamento pouco utilizado para refletir o que há de encoberto nesse lugar comum às trocas humanas; das ausências e dos vazios pressupostos num diálogo. Em *Diálogo* a noção de niilismo se incorpora até as últimas consequências no vislumbre de um narrador performativo que explora a negação em seus extremos, na potencialização de uma terceira pessoa ligada à investigação do que é interdito.

Desde a primeira narrativa, homônima, é sintomática a insuficiência de quem exige explicações; a incapacidade daquele que se impõe para representar, sem reduzi-las aos clichês habituais, as alteridades do pensamento do outro. Enquadrado numa situação sem saída, numa interpelação de respostas pressupostas e esperadas, o personagem interpelado se exercita em conter reações explicativas, e por isso manifesta-se com maior frequência em gestos despossuídos de palavras, como marca de uma linguagem gestualmente agônica.

Então o que era inútil, vazio e sem importância – as invisibilidades em relação – passa agora a um primeiro plano. *Diálogo* explora potenciais do acontecimento e a agitação de forças que subjazem implicadas aos fatos. Tramas tecidas paralelamente ao desenrolar das causalidades objetivas. Demonstra que sob histórias habituais ocultam-se lógicas ignoradas – a sublinhar essa marca constituinte do conto –, na medida em que conduz seus conflitos até à conquista da irresolução.

O livro luta e agoniza num espaço de impasse, como sintoma de uma *narrativa terminal* tal como Fábio de Souza Andrade concebe em Beckett:

> *Ninguém formulou melhor o impasse que acompanhou Beckett em seu prolongado esforço criativo do que o próprio autor. A crise moderna da*

> *narrativa é a "expressão de que não há nada a expressar, nada com que expressar, nada a partir do que expressar, nenhuma possibilidade de expressar, nenhum desejo de expressão, aliado à obrigação de expressar"* (Andrade, 2001, p. 41).

Como na monótona vida dos dois homens de periferia em "Um jogo de damas", Crispim e Galego, que jogam dama há três dias todo final de tarde: "O mesmo caminho percorrido todos os dias, sem grandes entusiasmos e sem grandes irritações". Ou no "como de hábito" do casal em "Uma velha história de maçãs". A anulação de sentimentos não manifestos, ao invés de recalcar os personagens numa trama interior labiríntica, psicanalítica, os força lenta e inesperadamente a uma virada radical.

Do tédio vivido, algo de inexplicável se passa e se acumula. A saturação de um cotidiano morno, acorrentado em hábitos repugnantes, se rompe com a quebra de rumo impetuosa e imprevisível, a partir de uma ação em que os personagens deixam de ser o que eram – *Diálogo* foi publicado em 1963, às vésperas do golpe militar, e sem dúvida invoca o leitor a pensar, pelo menos, nas implicações do poder.

Os dois contos, que aparentemente retratam a vida comum dos personagens, se dão numa operacionalidade de escrita que imita e parodia os hábitos de uma cultura, e nesse procedimento – de um olhar estrangeiro e clandestino – faz passar de modo imperceptível uma traição.

A própria forma dos contos em correspondência aos signos em volta, numa dissimulação do objetivado, anuncia algum tipo de complô. Talvez a incisão do estrangeiro a forçar as convenções literárias e culturais para uma revisão, como Piglia sugere, ao falar do romance argentino através do romance *Transatlântico* de Gombrowicz, escritor polonês que transforma, a partir de uma obra escrita em exílio na Argentina, a tradição da literatura neste país: a "verdadeira tradição é clandestina, se constrói retrospectivamente e assume a forma de um complô" (Piglia, 2000, p. 69).

O modo como Rawet narra a relação entre pai e filho – "Frente a frente" – no conto *Diálogo*, por exemplo, traz ao espaço narrativo a experiência agonística, a dissidência de rumos, a inadequação entre duas gerações ruídas e que ainda lutam por um reconhecimento através da argumentação. Enquanto o pai exige do filho explicações sobre seus projetos – para ele de uma vez por todas pensar a vida como busca por solidez e segurança, sem se esquivar dessa moral com vagas palavras –, o garoto então responde:

> *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, p. 94)

O pai, apesar de concordar com o filho, é incapaz de tomá-lo em sua diferença; não admite a linguagem do garoto como o que escapa de seu próprio âmbito de referências. Apenas o concebe se tem o poder de representá-lo, dentro de um quadro de controle expresso na insistência por uma resposta adequada, como mecanismo de vigilância: "Mas o que isso tem a ver com a vida? O que tem?" O filho se posiciona de modo inegociável, embora a renitência do pai perdure até sua própria exaustão, num silenciamento final:

> *Não vê que a simples pergunta não me deixa à vontade? Que ela em si é um reconhecimento desse desligamento? Poderia compreender, acaso, que nem todos se comprazem nessa rotina de procriar e engordar, com o torpe estigma da imbecilidade a marcar feições imobilizadas numa ilusão estável? Ser-lhe-ia possível conceber (e creio que não, já que séculos lhe estratificaram a afetividade, reduzindo-a a um formulário, ao qual só resistiram os impulsos do instinto), ser-lhe-ia possível conceber o grotesco, o sublime, o sórdido que podem perpassar, em fração de segundo, a alma? E que nessa intensidade de percepção vai todo um estado preparatório, implicando renúncia, às vezes. Não vê que é exatamente o modo de reagir a esse instante que determina a opção de uma existência?* (Rawet, *id.*, *ibid.*)

Evidencia-se, na maneira como Rawet constrói sua escrita conflitiva, a tentativa, por um lado, de instaurar o diálogo através de combinatórias de palavras e valores desgastados e, por outro, de forjar um pensamento/linguagem para lá do estipulado, como um informulado.

Em *Contos do imigrante* e *Diálogo* o autor se exercita neste "estado preparatório" de que fala o personagem do conto "Diálogo", de modo a investigar "*como que* uma nova origem para o pensamento" (Blanchot, 2007, p. 192), uma linguagem que proposite o singular. A renúncia às convencionalidades da expressão sucede ao modo exaustivo de combiná-las numa "intensidade de percepção", se realiza como excedência subtraída à força das formas de poder vigentes.

Nesse campo de intensificação de dados históricos e culturais, os personagens de Rawet vão adotando um comportamento desprovido de significados, em manifestações incompreensíveis como características de sujeitos residuais e desaliados. Parece-nos que seu *modus operandi* começa a se efetivar melhor no terceiro livro, *Os sete sonhos*, de 1967.

Assim como na literatura de Beckett, a busca por um pensamento/linguagem inaugural também se efetiva em jogos dramáticos e exaustivos, onde seus diálogos agonísticos refletem uma pane operacional e empurram, a partir da falência de modelos racionais, militantes, para uma meditação aleatória qualquer. É o caso da combinatória das pedrinhas de chupar em *Molloy*, em referência ao esvaziamento meditativo budista, como prática *dzogchen*, ou dos diálogos sádicos e masoquistas em *Fim de partida*.

Em *O esgotado* Deleuze elenca três tipos de línguas em Beckett, sendo a terceira uma língua-imagem, extraída da obra composta para televisão e do romance

Como é, como um "de-fora da linguagem" (Deleuze, 2010, p. 83) conquistado no empreendimento investigativo do autor:

> *Já que não podemos eliminar a linguagem de uma vez, devemos pelo menos não negligenciar nada que possa contribuir para seu descrédito. Esburacá-la, sem cessar, até que aquilo que está por trás, seja alguma coisa ou simplesmente nada, se manifeste através* (Beckett apud Deleuze, 2010, p.79).

Desde *Contos do imigrante* Samuel Rawet prepara uma ética/estética inerente ao seu processo composicional, se exercita numa escrita por afirmar sentidos e valores não aderentes, como nas teleológicas desenvolvimentistas, esquivos à dialética policial-metafísica, contra toda forma genérica e generalizante do pensamento.

O procedimento literário consiste na insurgência por criar uma experiência sem adesões. Há indícios de ensaios e investidas para forjar uma fuga, como por exemplo nos contos "A fuga", "A porta" e "O aprendizado" do livro *Diálogo*. Percebemos neles a insistência ensaística da escrita rawetiana nas situações excessivas de conflitos culturais, seu demorar até à exaustão nos limites do pensamento dialético, de modo que nestes contos presenciamos o surgimento de um movimento hesitante, de expansão e retração simultâneas, a forjar um rumo ainda indefinido.

Se no conto "A fuga", por exemplo, o personagem retrocede em seu plano, num gesto quase levado a cabo, mas consumado no ensaio que recua – o que em "Réquiem para um solitário", de *Contos do imigrante*, soava apenas como indicação provável, excedência imaginativa a perdurar com o desfecho da narrativa[21]. Em "O aprendizado" expõe-se a direção de caminhos irreconciliáveis, entre a escolha de Clemente, que abandonou a família para recriar sua vida fora da sucessão imutável das

[21] RAWET, 2004, p. 52 : "Tentava agarrar, com os olhos cegados pela pressão, os pedaços de sua ordem que desmoronava, mas compreendeu o inevitável. Inerte, corpo morto, prostração. Dormia."

convenções, “em que tudo se resume na conquista do estável, sereno, imóvel”, e o apelo de seus parentes – formados que foram para “desfazer situações equívocas” – à sua renúncia:

> *Estava um ano já naquele quarto, e quando saiu a procurar moradia só se decidira por esta depois de muitas andanças. Reduzido ao mínimo, limitado a uma existência adstrita ao essencial, só se permitira este último requinte: um pouco de espaço comum para as suas cismas, uma visão fora e acima dos horizontes de um corredor ou de um pátio interno, uma nesga de céu e uns fiapos de verde. E pediam-lhe renúncia!* (Rawet, 2004, p. 110).

Diante das artimanhas, do investimento dos familiares para convencê-lo a deixar a vida pela qual optou, pois ela “feria a integridade da família com prolongamentos e consequências inimagináveis”; frente ao interrogatório-acusação de todos, Clemente pensa sem dizê-lo, pois escolhe um modo de reagir a esse instante que evite as armadilhas da conivência: “o que me distingue do animal é essa capacidade de me anular como homem e ter consciência disto”.

Numa situação de drama familiar (como inquérito policial), onde o provável seria uma reação compassiva como efeito de culpa, o pensamento de Clemente se ocupa de uma imagem transgressora e destoante, de uma animalidade humana onde a consciência de seus familiares jamais encontraria correspondência. O abismo entre ele e os parentes está na diferença inequiparável com que pensam e afirmam o sentido da “renúncia”.

A asfixia dessas situações narrativas tende à anulação dos critérios e normas que fazem valer as relações. E a linguagem se desprende por exaustão das formas de patrulha humanas, gerando uma imagem de pensamento simultânea à consciência de sua desnaturalização, um pensamento evasivo e excedente.

Talvez o aprendizado em Samuel Rawet esteja nesse movimento de dispersão, de abandono aos artifícios necessários à convivência social, numa afirmação desiludida. Um pensamento niilista a realizar sua experiência alienante, no exercício vigilante de ruptura com o que quer que se imponha como natural, até mesmo contra o que nele tende a naturalizar-se.

Em *Diálogo* prevalece esse lugar de tensões como zona de passagem. No conto "A porta", símbolo divisor que o personagem central ensaia ultrapassar, a voz narrativa apreende o sujeito em suas extremidades, e faz menção a um ainda não definido como ânimo de sua atuação:

> *Violara as leis deles, de tranquilidade e ordem duas vezes seculares, ao não aceitar o que fora assentado sobre a rapina, e continuava sendo, num mecanismo bem mais complexo, agora, com a vantagem de estar fixado já em algo que implicava uma determinação vinda não se sabe de onde* (Rawet, 2004, p. 106).

Em "A luta", encerrado num cubículo quadrado escuro, o personagem tenta aproximação ao que ele define como sombra. É ferido por ela na sucessão de suas investidas. Ao perceber que tem "a mesma consistência do outro, e a mesma aparência. Sombras condensadas", se espanta e "lança-se à luta com todo o corpo, e para evitar que alguma parte de si mesmo conservasse um vestígio do que fora, ou para não sofrer o desespero do que se sabe duplo, sem totalidade, prepara a cabeça para o último golpe. Desfere-o" (Rawet, *id.*, p. 133).

Quem morre, ou suicida-se nessa narrativa, é o sujeito racional, abalado e sem jeito para lidar com o arruinamento de seu ideal totalizador, com a violência de uma duplicação da voz narrativa e a impossibilidade de dizer separadamente "eu" e "outro", nesse ambiente cubicular e obscuro como espaço da escrita.

Ele não ultrapassa a porta. Esse é o homem que fica na antessala metafísica – o que espera e agoniza enquanto luta contra seu duplo, a destituição de si. Mas o que emerge em *Diálogo* vem como no acordar de um pós delírio em "Parábola do filho e da fábula". O menino, despertando sobre a cama, e os pais em volta sentados na cabeceira, figura criatura informe entre filho e fábula, entre a moral genealógica e o fabular que já é desgarrar-se.

No passado próximo, os pais castigaram-no por ultrapassar limites, mas a punição parece não ter cumprido seu destino. "O amontoado de equívocos trouxera-o àquele estado, misto de loucura e lucidez...". Agora contam-lhe fábulas para educá-lo, mas o filho inverte a moral ou toma-se como personagem da alegoria. Numa voz fraca e rouca – derradeira – o pai ainda investe com ameaça: " – Filho, se queres viver esquece as fábulas!"

Tudo indica que o filho é cria sem qualquer resquício da moral do filho pródigo, e que a trajetória de sua parábola se realiza num desvio em ruptura e traição à lógica dos pais.

Na afirmação de um ainda impensado, no contra-movimento de fuga do tempo, *Diálogo* encerra com o conto "A chuva de há pouco", onde um velho imerso nos acontecimentos do passado, preso num presente-*véspera*, se vira pela primeira vez ao neto, "um rapaz de quinze anos, com a cabeça escondida pelo jornal, e lhe diz:

> *– Vês, choveu há pouco, e a rua já está completamente seca.*
> *O jovem ergue os olhos dos jornais e o encara com uma expressão de forçada naturalidade, sem mesmo lançar uma vista à rua.*
> *– É!*
> *Baixa os olhos e retoma a leitura.*
> *Havia chovido na véspera* (Rawet, 2004, p.140).

Contos do imigrante e *Diálogo* expõem insistentemente um ruimento entre culturas e gerações, pertencem a um momento de travessia literário-cultural pois,

como veremos, com a novela *Abama* (1964) e o livro *Os sete sonhos* (1967) se evidencia uma escrita transbordada em paisagens, e o ato de escrever passa a se articular às gravitações do meio formando uma consciência profusa, marca fundamental da *escrita de caminhada* tal como concebida em Rawet a partir de uma matriz rimbaudiana. No ensaio *Rimbaud da américa e outras iluminações*, Mauricio Salles Vasconcelos conceitua a *walk-writing/escrita de caminhada* em estudo dedicado ao escritor francês. Tal conceito ganha maior contorno genealógico num ensaio posterior, *Literatura e caminhada – Recepções contemporâneas de Rousseau*[22].

Aqui evidenciamos um desbordamento prático-analítico, de um engajamento não mais como o sartriano, conduzido no distanciamento de uma crítica representativa elaborada nas repartições de gabinete, mas de um corpo-a-corpo intelectivo e interventivo como marca de um enfrentamento reflexivo disposto ao fogo e ao desastre da história.

Redefine-se a ideia crítico-literária coeva ao pós-guerra, tal como vemos raiar em Blanchot um outro pensamento do espaço literário, de repertório multivalente onde o que está em questão não é mais a segmentação de autores e gêneros, mas a força sub-reptícia que os atravessa e se atualiza no "ato só de escrever". Observa-se isso, por exemplo, no modo como o autor reesquadrinha a literatura de Kafka ou projeta Beckett em tempo presente. Trata-se de uma maquinação pensamento/escrita em tempo, de uma face existencialista antimetafísica irrompida com a crítica tal como elaborada por Blanchot, decisiva para se pensar a obra de Samuel Rawet.

[22] Em ESPINDOLA, Arlei (org.). *Rousseau – Pontos e contrapontos.* São Paulo: Barcarolla, 2012. p. 235-255.

III. Pensamento/Quase (Cioran)

A literatura de Rawet abre-se aos poucos num tempo intermediário, no sentido dela se efetivar na exacerbação de situações, entre o necessário e o contingente, o sentido e o sem sentido, a forma dos gêneros e o informe geral, a vocação e a inaptidão. O escritor aparece aí como "esbanjador suspenso entre a palavra e o silêncio" (Cioran, 1988, p. 160) a que se refere Cioran, pois precipita-se na construção de narrativas através de um acúmulo de memórias, sensações e experiências a formar uma trama que é expansão perceptiva. O escritor tornado uma singularidade realizando-se na experiência investigativa contínua e única de uma vida, sem adesão e apelo a causas ou significações.

Isso não implica que de sua vida Rawet tenha feito literatura, tampouco o contrário, mas como diz Blanchot, a busca do artista pela obra – *toda a sua vida* – demonstra a "busca de uma atividade que não está segura de seus fins nem de seus meios, que está somente segura dessa incerteza e da paixão absoluta que a exige" (Blanchot, 2011, p. 91).

Os sete sonhos (1967) é um livro onde dura a indeterminação, fio condutor da escrita no mundo. A construção narrativa ziguezagueante, a variação sem cessar de um espaço/tempo para outro, o recurso da repetição em sequências sintáticas levemente alteradas, instala-nos numa atmosfera indistinguível entre sonho e vigília.

O primeiro conto joga com o atrito entre a precisão exigida à formulação escrita e a vagueza do assunto. Trata do percurso de um homem que retrocede, dentro do próprio sonho, um ciclo de sete sonhos diferentes. A frase de abertura expressa o tom conflitante do esforço do narrador para fixar uma efemeridade: "Precisamente

naquele instante o seu mundo era o do sétimo sonho daquela quinta-feira de outubro" (Rawet, 2004, p. 143).

Numa rebobinagem de histórias oníricas, o narrador nos permite entrever, na transição de um sonho para outro, breves informações sobre a condição atual do personagem que dorme: "Participava de um amontoado de idéias caóticas que ultimamente lhe perturbavam o ritmo normal dos dias" (*Id.*, p.145).

A montagem narrativa, retroativa, se expõe numa linguagem transgressora, no esvaimento de possibilidades demarcatórias entre sonho e vigília até quase o fim, quando irritado com um homem atrás que "insistia em qualquer coisa urgente", já no primeiro sonho, o personagem acorda "estirado num cubículo de hotel, um pouco mais largo do que a cama, o teto pareceu-lhe mais longínquo do que na realidade" (*Id.*, p.147).

O deslocamento narrativo em marcha à ré dentro dos sonhos gera uma sensação de vertigem refletida no personagem que, ao despertar, ainda não sabe bem se é dia ou noite. "Fumou no que lhe parecia noite ainda. Mas ao chegar ao meio do cigarro uma claridade ligeira definiu melhor o cubículo" (*Id.*).

Ele sai do hotel logo em seguida, a "cidade dormia entre ruínas e casebres". No ônibus, sofre um tremor ao sentir "uma realidade invertida. Principiava o primeiro sonho de outros sete, mas sonhos descendentes, negativos, impregnados de sua ação cotidiana" (*Id.*, p. 148). O encontro entre começo (dos sonhos) e fim (da história) deixa suspenso em dúvida irresoluta o teor da narrativa, numa atitude questionadora dos limites da escrita e da "realidade".

As perambulações dos personagens nos textos posteriores se dão nessa atmosfera de indefinição, de embaçamento perceptivo/pensativo como um andar pelo informe característico da investigação. A narração se realiza na atualização de

instantes antevistos e esquecidos, em átimos de pressentimentos, de modo que as ações suscitam um já visto, abarcam uma alta tensão anunciativa de algo que não vem à tona ou, se veio, passou despercebido. Esse efeito de caminhada e sonho da escrita se dá num constante desvelamento do procedimento em ação, num movimento de aquisição/despojamento narrativo dado no contágio da experiência interior pelas forças externas num traçado conjuntivo.

Os personagens em *Os sete sonhos* vagueiam, portanto, por caminhos nem um pouco objetivos, se dirigem em deriva, vêm de lugares ou acontecimentos incertos. Eles quase morrem; quase se matam; são assassinos/assassinados; estão à beira de enlouquecer ou de resolver um enigma. Outros, em forma germinal, comentados pelo personagem-escritor ao narrar a preparação do que será (já sendo) escrito, como ocorre em "Raiz quadrada de menos um" e "Fé de ofício", derivam de um misto de Sócrates e um esquizofrênico; do esboço de um personagem que não sabe se é "o cavalo branco de um general famoso ou uma poça dágua", ou de outro que "oscila permanentemente entre os dois sexos" (*Id.*, p. 180). Outros, ainda, são concebidos na ficcionalização de passagens biográficas de autores como Jaspers e Hölderlin em "A morte de Empédocles". Todos são povoadores da solidão do escritor espraiado em narrador e personagem no ato mesmo de elaboração da escrita, numa reflexão e irradiação de sua "Fé de ofício" permeadoras do livro:

> *Um gosto recente pelas coisas ambíguas, por causalidades inúteis, pela desnecessária síntese das contradições me leva a aceitar o título apesar de ferir a sensibilidade olfativa de alguns, por estranha sinestesia* (Rawet, 2004, p. 182).

Em *Os sete sonhos* Rawet extravasa as formalidades ainda existentes nos livros *Contos do imigrante* e *Diálogo* na medida em que uma paixão da busca, como

tentação investigativa, e a experimentação se sobressaem a qualquer senso de coerência e passam a ocupar o primeiro plano da escrita. O livro emerge de forças latentes naqueles outros dois, pulsantes de outras dicções como vimos no exemplo do profeta, e transborda as convenções da forma.

O homem surgido aqui – na vertente de um longo exercício em personagens conceituais, como o profeta, o solitário, o menino do subúrbio, aquele que renunciou às convencionalidades sociais, o garoto emergente entre ser fábula ou filho – é um homem "inidentificável, o sem 'Eu', o sem nome, a presença do inacessível", o Outro como pensado por Blanchot em "A relação do terceiro tipo – Homem sem horizonte", figuração da experiência da escrita – numa *relação sem relação*:

> *Experiência onde o Outro, o próprio Exterior, transborda todo positivo e todo negativo, é a 'presença' que não remete ao Uno e à exigência de uma relação de descontinuidade onde a unidade não está implicada. O Outro, o Ele, mas na medida em que a terceira pessoa não é uma terceira pessoa e coloca em jogo o neutro* (Blanchot, 2010i, p. 126).

A coleção de personagens criada por Rawet é mapeadora de passagens por um mundo todo cercado de impasses, acompanha a emergência de um homem situado em condições opressoras sintomatizadas na imigração e na miséria das favelas do Brasil, de um mundo arruinado em desespero sob os efeitos do pós-guerra. O sujeito-personagem apreende esse mundo numa situação-limite, a partir desse "ele" ao qual se refere Blanchot, de uma experiência neutra e ambígua como a do estrangeiro, de "consciências dentro da consciência, mediadas pela ambiguidade da palavra", como terceiro tipo de uma relação em que "um homem observa um homem que observa um homem" (Rawet, 2008, p. 65).

Suas criaturas sobrevivem aos desastres e aos reflexos desses desastres propagados na estupidificação das relações. Atravessam o desmoronamento do

humanismo e ressurgem no meio das ruínas numa "agonia triunfante" (Cioran, 1988, p. 175), onde a experiência narrativa ensaia-se no desprovimento de um "eu", nas ocupações/invenções como sobrevivência de um sujeito irremediavelmente desamparado.

Saído de um excesso histórico, o homem em *Os sete sonhos* deambula sem remeter-se a um passado, não carrega memórias, arquivos nem informações, e inviabiliza a instalação de qualquer roteiro familiar. Ele anda independentemente de uma rota, sem adesão a sistema algum, e seu movimento, ao invés de registrado no acúmulo de dados ou bens, é provocado por esquecimento e perda, como o próprio autor se dispõe ao caminho especulativo em *Alienação e realidade*: "Não mergulhar em qualquer estágio pré ou pós, mas *perder* simplesmente. Perder para ganhar" (Rawet, 2008, p. 63). Erige um pensamento contra si próprio como renúncia ao repouso do sedentarismo civilizatório, por onde ele transita e sai como quem escapa da morte.

Na contínua construção de uma vida, seu movimento de eterno retirante, em exílio permanente, exercita-se na manutenção de um estado desértico que propicie relações profusas e criadoras no encontro imediato com o fora: "O deserto, com efeito, faz pensar numa duração traduzida em coexistência: um escoar-se imóvel, um devir enfeitiçado pelo espaço" (Cioran, 1988, p. 179).

De modo operatório estranho às razões generalizantes, os personagens deste livro transitam por meios de uma espacialidade comum – as cidades ocidentais com seus centros de comércios, subúrbios e arredores rurais – numa consciência disforme, derivada de excessos de conhecimentos mundiais transversalizados, como sujeito híbrido e oblíquo, sem identidade dada e reconhecida. Lugares e culminâncias de experiências cruzadas esboçam uma cartografia conquistada desses personagens.

Na escrita de *Os sete sonhos* ocorre até à saturação o uso de recursos combinatórios, numa superposição e cruzamento de episódios históricos, títulos de livros e poemas, autores e personagens diversos, sobre um pano de fundo heterogêneo entre filosofias orientais e ocidentais. Rawet escreve na intersecção de multiplicidades culturais, opera a partir desses encontros gerando material às ambiguidades ficcionais. Entre espaços/tempos distintos seus textos suscitam consciências de personagens sem equivalentes, singulares e incomuns, totalmente fora de uma noção contornadora como a de cidadão.

Os problemas do livro gravitam as insolubilidades da morte, e a força especulativa ensaiada em paradoxos proposita uma consistência onírica à trama. O personagem de "A galinha de Colombo", por exemplo, no meio de sua rotina de trabalho tenta encontrar tempo e meios para investigar as origens da galinha do ovo de Colombo. Em "Raiz quadrada de menos um", onde o próprio título já indica um paradoxo matemático, Rawet fusiona escritor e narrador-personagem enquanto desdobra personagens da biografia de Sócrates e de um esquizofrênico sonhador.

Aliás, os recursos metanarrativos marcam *Os sete sonhos* como livro onde o escritor melhor expõe sua disposição à experiência de elaboração da obra, à essa experiência inalcançável, num desvelamento dos riscos característicos dessa atração ao indeterminável que é a obra tal como pensa Blanchot: "A obra atrai aquele que se lhe consagra para o ponto em que ela é à prova de sua impossibilidade" (Blanchot, 2011, p. 89).

"A Batalha de Kurukshetra" – referência à passagem do texto hindu, encontrado no *Bhagavad Gita*, que conta a guerra entre clãs irmãos e conhecida pela conversa de Arjuna com Krishna, onde aquele expõe ao deus seu desejo de lutar contra os familiares – narra a passagem de um homem pelo extremo de uma experiência de

morte – não fica bem claro se ele matou ou não alguém, ou quase se suicidou –, num programa que era o seu de "reconquistar a animalidade".

Do estado de confusão, deitado no banco de uma praça e envolvido por "fragmentos que eram resíduos de idéias", o personagem se esforça para consolidar um movimento para fora da "ambiguidade equívoca" em que se encontra, de uma "espécie de queda na ilusão. No sonho". Regressa para casa e vê-se diante da "sua maior evidência: a solidão". Liga a vitrola e transita entre o som do oboé e o ruído do bonde que avistou pela janela, entre "harmonia e dissonância". Tira o revólver do bolso e guarda-o na gaveta. O conto termina numa conclusão sem síntese, mantém na abertura questionadora do encerramento uma tonalidade letárgica destrinchada desde o início: "Fora difícil recuperar a espontaneidade de um gesto de ódio até o dia em que descobriu que a estupidez humana era humana. Na esfera em que pairava já não lhe interessava saber ao certo se matara ou não um homem" (Rawet, 2004, p. 173).

Sem dúvida Rawet joga com aspectos patológicos neste livro, com estados meditativos e de transe, em reflexões aliadas, por exemplo, à leitura de *Gênio artístico e loucura: Strindberg e Van Gogh* de Jaspers, como sugere o conto "A morte de Empédocles". E tanto os assuntos especulados entre a realidade biográfica e a ficcional, quanto a investigação dos limites narrativos culminam numa intensificação da escrita, misto de diário, ensaio e ficção.

Neste livro Rawet chega a "pôr tudo em questão" (Blanchot, 2011, p. 89), como diz Blanchot, numa atitude tal que a "obra retira-o do que ele faz e do que pode" (*Id.*, p. 90), numa extremação do gênero-conto onde, conforme Julio Cortázar,

> *escrever é de algum modo exorcizar, repelir criaturas invasoras, projetando-as a uma condição que paradoxalmente lhes dá existência universal ao mesmo tempo que as situa no outro lado da ponte, onde já não está o narrador que soltou a bolha do seu pito. Talvez seja exagero afirmar que todo conto breve plenamente realizado, e em especial os contos*

> *fantásticos, são produtos neuróticos, pesadelos ou alucinações neutralizadas mediante a objetivação e a transladação a um meio exterior ao terreno neurótico; de toda forma, em qualquer conto breve memorável se percebe essa polarização, como se o autor tivesse querido desprender-se o quanto antes possível e da maneira mais absoluta da sua criatura, exorcizando-a do único modo que lhe é dado fazê-lo: escrevendo-a* (Cortázar, 1974, p. 230).

As narrativas de *Os sete sonhos* se desenvolvem numa esfericidade tensa, segundo a proposição ainda de Cortázar, entre vida e morte, e suas ações constituem-se na violação de limites num ir adiante, apesar de todas as barreiras erguidas à atividade criadora. Sabe-se que Rawet concebeu este livro enquanto vivia em Israel, por conta de seu trabalho como engenheiro. Lá, numa radicalização do sentimento de exílio, ele provavelmente esboçou também os ensaios que viriam a ser publicados no início da década de 1970[23] – como *Homossexualismo: sexualidade e valor*, *Alienação e realidade* e *Eu-tu-ele*. Trata-se, portanto, de um período intenso na vida do autor, e também de um escancaramento estilístico – onde as narrativas de caminhada nos parecem atingir um cume.

"Sôbolos rios que vão" talvez seja o conto desse livro – se tomarmos "Crônica de um vagabundo" como conto (ou novela?) excedente de *Os sete sonhos* – onde melhor se efetiva um projeto nômade de escrita, praticado já na novela *Abama* de 1964, em que escrever se dá na propagação de um movimento transgressivo a qualquer forma de normativação. Desde o título, alusivo ao poema de Camões, e a epígrafe,

[23] Cf. o prefácio de Rosana Kohl Bines e José Leonardo Tonus à *Samuel Rawet: ensaios reunidos*, 2004, p. 10: "Em Israel, entre os meses de maio de 1964 e março de 1965, Rawet mantém uma correspondência assídua com seu amigo e escritor Renard Perez, na qual faz menção dos diversos problemas encontrados no exterior. Solitário e distante dos amigos, Rawet não se adapta à vida e ao trabalho em Tel-Aviv, abandona suas funções e retorna precipitadamente ao Brasil, arrasado. Em diversos depoimentos, o autor evocaria sua passagem traumática por Israel (*Angústia e conhecimento*), que, do ponto de vista literário, constitui um dos momentos mais produtivos na sua carreira de escritor. Em Israel, Rawet escreve praticamente todos os contos de *Os sete sonhos* (1967) e lança seus principais projetos ensaísticos publicados no decorrer dos anos 1970."

trecho de um mantra hindu à divindade Kali, A Negra – deusa mãe da sexualidade e da morte –, Rawet indica atuar nas zonas limítrofes existenciais/espaciais.

Um "homem que andava com a morte na boca, no olfato, nos tímpanos, em todos os poros" (Rawet, 2004, p. 183), desce do penhasco onde provavelmente iria suicidar-se. "A cidade se desdobrava abaixo num misto de nojo e beleza (...) As pernas tremeram ante a súbita idéia de se arremessar no abismo..." (*id.*). Retorna à cidade e caminha numa sucessão de incidentes, como "cão que vaga à toa" (*id.*). A certa altura, tomado por um policial que falha na incumbência de levá-lo à delegacia, percebeu "que rodavam em círculo".

Durante o prosseguimento da caminhada, o personagem tem pensamentos, sensações e *flashbacks* que o arrastam para fora dos limites da situação e da escrita: "De uma vida anterior um resíduo de palavras o fazia sentir o peso de certas situações (...) Ergue-se à procura do movimento restaurador, do passo que rompe o cerco da frase encantatória" (*Id.*, p. 187-188); ele oscila num afastamento e reaproximação à cidade como numa "necessidade de deserto e multidão. Seu deserto era a multidão" (*Id.*, p. 184).

Na perambulação sem fim, o personagem descreve um círculo condenatório, de caminhada e danação, numa imagem plasmada por escrita e obsessão nessa existência sem repouso que é a do escritor. O procedimento do conto é revelado em situações tornadas paradigmas literários, e seus desdobramentos remetem sempre a instâncias que gravitam ao redor. Rawet arquiteta aqui, num misto de precisão e precariedade, estruturas espaço/temporais/textuais de modo a tornar a narrativa um lugar fecundo à emergência investigativa/inventiva.

Em todos os contos dessa coletânea Rawet dialoga com o ato de escrever. Atravessa paisagens e situações sem pertencer a nenhuma delas. Sua escrita aproxima-

se às "Tribulações de um meteco" tal como lemos em *Breviário de decomposição*, de Cioran, de um sujeito dado na transposição de fronteiras, "eu sem eu" que tem no Indefinido uma pátria (*Id.*, p. 135): "Apaixonado por pátrias sucessivas, já não espera nenhuma: congelado em um crepúsculo intemporal, cidadão do mundo – e de nenhum mundo –, é ineficaz, sem nome e sem vigor" (Cioran, 2011, p. 134).

O escritor ocupa lugar quase inexistente no quadro de uma literatura nacional, e suas narrativas articulam-se nesse lugar sem lugar do conto "Kelevim" – "Kelevim não existe. É produto da pura imaginação, chamem-na assim, e da necessidade real de fuga e evasão" (Rawet, 2004, p. 205). Um homem aí aparece de repente, "com sua carga de tragédia", é corroído numa vida intensificada em todas as suas dores, e desaparece. O conto acontece no campo de forças violentas do espaço ficcional e, portanto, sugere ausência de possibilidade utópica fora deste mundo. Num anti-pasargadismo, a escrita representa a impossibilidade de repouso na fuga:

> *No plano ainda da pura imaginação Kelevim precisava destruir um homem. No mesmo plano este homem teimava em viver para escândalo de todos. E em Kelevim levo uma grande vantagem: não sou amigo de ninguém* (Rawet, 2004, p. 207).

A inquietação presente em *Os sete sonhos* é afim da atividade poética no que há de mais arriscado e ambíguo. Ocorre no ímpeto de uma escrita com muito custo levada a cabo, pois resultante de uma sintetização de ideias caóticas. O conto "O logro", que se desenrola na antecedência de um verso, na massa informe de onde as palavras são extraídas, reflete a contradição do esforço criador nos "tropeços de um aprendizado para conquistar uma sensibilidade que talvez fosse uma traição a seu contorno afetivo, e a possível mediocridade do produto depois de acabado" (*Id.*, p. 191).

Aí está representada a agonística do livro e sua conquista. Não a efetivação da escrita, ou um projeto bem sucedido, mas a ampliação perceptiva. O personagem, no mal-estar do exercício para fazer o poema – "faltava-lhe a certeza de que não havia possibilidade de não fazer o poema" – descobre com a partida de um navio "a possibilidade de algo além do poema, a certeza de algo definitivo e seguro que justificasse a fuga diante do pânico da morte" (*Id.*, p. 192).

Neste livro, ao contrário de garantir certezas ou verdades à relação escritor/leitor na formação de um sistema literário baseado em procedimentos comprometidos com a veracidade e, portanto, encadeado a sistemas pré-estabelecidos, a escrita desenvolve-se num processo denominado por Rawet, no ensaio *Alienação e realidade*, de 1970, de *exercícios de consciência*. Consiste na tentativa de apreender a relação de um "eu" e suas "memórias oníricas" a partir do próprio corpo no mundo, numa *consciência-em-ação*, sem a intermediação retificadora de axiomas legitimadores, mas numa especulação imediata e empírica. O autor busca no ensaio uma *filosofia experimental*, na medida em que constata "ser mais importante do que qualquer especulação sobre a existência a própria existência" (Rawet, 2008, p. 66).

Rawet combate, em *Os sete sonhos*, as convencionalidades especulativo-literárias. Assume uma atitude contra modelos e clichês, contra as formas de poder petrificantes do desejo e da atividade criadora, empenhando-se na elaboração de uma escrita investigativa até à inovação – não que seja essa sua finalidade, mas ela resulta de uma conquista literária em processo.

Seu investimento é tributário de uma mutação da ideia de escrita provocada por Rimbaud, no sentido dele "fazer da literatura uma experiência que interesse ao conjunto da vida e ao conjunto do ser" (Blanchot, 1997, p. 152), numa renúncia às normatizações segmentadoras de escrita e vida. Há uma potência no modo operado por

Rawet capaz de fazer escoar dados biográficos e ficcionais, realidade vivida e realidade narrada numa escrita transitada entre ensaio, prosa e poesia, a gerar uma quase indistinção entre gêneros como maquinação contra poderes categóricos. Isso se dá num ativismo favorável ao ato mesmo de escrever.

Assim, o escritor Samuel Rawet ultrapassa os impasses e limites metafísicos, concebe a escrita numa relação direta com a vida – no sentido do dito de Blanchot: "Escrever muda-nos" (Blanchot, 2011, p. 92). Proveniente de uma cultura evasiva e desenraizada, de uma tradição que, como diz Cioran, tem como destino "um Rimbaud encarnado numa coletividade" (Cioran, 1988, p. 41), Rawet se torna uma figura singular na literatura feita no Brasil enquanto insere-se num projeto sem precedentes, de uma escrita transbordada em vida e vice-versa. Pensamo-lo, por enquanto, a partir dessa quase existência referida por Cioran em *A tentação de existir*: "Estranho à sua natureza, sozinho no meio de si próprio, desligado desta terra e do além, não aceita por completo nenhuma realidade: como o faria se não passa de semi-real? Um ser *sem existência*" (*Id.*, p. 158).

Os sete sonhos representa a emergência desse homem – personagem, narrador e escritor – singular, do sujeito dado fora de qualquer quadro referencial. Trata-se de um homem sem correlativos, desligado de uma consciência absolutizante, animado a partir do esquecimento total do senso analógico. Aí a escrita ultrapassa os limites da obra e da existência, estabelece-se numa recusa aos conceitos generalizantes e engendra-se num caminhar por zonas limítrofes, tendo a ambiguidade como operadora dessa andança sem fim. Como pensa Rawet à época da elaboração de *Os sete sonhos*:

> *Perder suas raízes é perder a noção de sua condição de* homem*, estrutura aberta, criador de valores. Ir à gênese de um pensamento e de uma ética é se definir como indefinível, é conquistar o que já foi conquistado, e é transmitido de um modo esclerosado e imposto. Talvez se devesse ensinar*

> *que tudo isso foi conquistado, e deve ser permanentemente conquistado e perdido* (Rawet, 2008, p. 86).

Tal concepção, de um inacabamento humano, cultural, é proveniente do tempo decorrente de uma sequência de desastres, de uma era extremada, para falar com o historiador Eric Hobsbawm[24]. Do pós-guerra desperta um pensamento e uma prosa radicalmente expostos ao contato com o tempo do mundo, concebidos nas urgências das migrações, de conjunturas cruzadas simultaneamente precárias e em decomposição.

Pensamos na emergência de outros paradigmas, de uma literatura e filosofia totalmente diversas dos modelos representativos que entraram em colapso com as catástrofes. Direcionadas na contramão dos ideais humanistas, principalmente com relação à emancipação via os esclarecimentos de uma razão comunicativa, tecidas numa conversão apresentada como trabalho de transmutação, "transformação do visível em invisível e do invisível em cada vez mais invisível, lá onde o fato de não ser iluminado não exprime uma simples privação mas o acesso ao outro lado 'que não está voltado para nós nem *iluminado* por nós" (Blanchot, 2011, p. 150).

Há um movimento comum, por exemplo, entre Samuel Rawet, Emil Cioran e Witold Gombrowicz. Ambos despontam de uma condição exilar, e suas respectivas obras contribuíram para a dilatação da ideia de engajamento. Ao invés de representarem ou sintetizarem uma identidade grupal, nacional, elas se tramam enquanto *exemplo coevo*, se utilizam dos recursos poéticos no que tange à continuidade profusa e não-evidente das forças do mundo. Seu temperamento é mais o da inquietação incessante que o reconhecimento amparado numa identificação, "pertence à insatisfação do exílio, está sempre fora de si mesmo, fora de seu lugar

[24] HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

natal, pertence ao estrangeiro, ao que é o exterior sem intimidade e sem limite" (*Id.*, p. 259).

Em *Breviário de decomposição*, primeiro livro de Cioran publicado no exílio, em 1949 na França, o autor faz passar toda uma genealogia do fanatismo proveniente das ontologias metafísicas – "A história não passa de um desfile de falsos Absolutos, uma sucessão de templos elevados a pretextos, um aviltamento do espírito ante o Improvável" (Cioran, 2011, p. 13). Sua obra se torna marca, assim como a de Rawet, e Gombrowicz, de uma prosa errante dada num engajamento espectral alheio a todo tipo de adesão, num contato improvável, embora talvez mais original, com o mundo: "Estar arrancado da terra, exilado na duração, cortado de suas raízes imediatas, é desejar uma reintegração nas fontes originais anteriores à separação e ao rompimento" (*Id.*, p. 50).

Capítulo 2

Caminhadas e Emergência – Exercícios de desaparecimento

A partir da passagem por alguns traços da filosofia e literatura existencialistas – e mais especificamente o engajamento entre elas num Sujeito absoluto em Sartre –, acompanhamos a virada ontológica heideggeriana. Tal mudança é decisiva para se pensar o desprendimento do pensamento contemporâneo de pressupostos e internalizações cognitivas, dado mais característico da metafísica ocidental até Nietzsche. Na sequência, nos aproximamos a uma subversão da atitude filosófica, tal como vemos na extrapolação do existencialismo por Cioran, e no mapeamento de um pensamento-limite, gerador de uma escrita exorbitante em Blanchot. Abordaremos no presente capítulo, e após este rápido giro, a emergência das *narrativas de caminhada* na literatura de Samuel Rawet.

Tal cotejo, introduzido no primeiro capítulo, fez-se-nos necessário para que, ao tocarmos numa problemática determinante ao afastamento da filosofia de suas premissas investigativas e epistemológicas – fundadas na tradicional identificação intelectiva com a verdade, como se observa nas axiomáticas metafísicas –, nos aproximássemos, por contrastes, ao projeto literário de Samuel Rawet. Projeto mais afim dos procedimentos surgidos na intensificação do cruzamento entre repertórios filosóficos e literários, de uma escrita e pensamento ligados a uma *experiência radical da literatura*, tal como lemos em Blanchot a *experiência-limite*, *experiência da morte*. Radicalidade esta devido ao desaparecimento do sujeito da razão simultaneamente à instauração de elos plurificadores entre conhecimento e literatura, geradores do embaralhamento entre verdade e ficção numa expansividade infinita da linguagem. Disso talvez a obra de Blanchot seja a mais coetânea testemunha.

A *escrita de caminhada*, abordada neste capítulo segundo três narrativas – *Abama*, 1964, "Crônica de um vagabundo", 1967, e *Viagens de Ahasverus à terra alheia em busca de um passado que não existe porque é futuro e de um futuro que já*

passou porque sonhado, 1970 –, expressa a performatividade da linguagem literária em exílio como marca de uma *experiência original*, segundo as proposições de Blanchot no livro *O espaço literário*, de 1955. No caso do autor em foco, e na sequência das narrativas analisadas, percebemos um delineamento em avanço na ativação dessa experiência.

Observamos, nas emergências da caminhada, nas relações profusas entre linguagem e ambiente, a instauração de uma política da escrita imanente à problemática da *comunidade dos que não têm comunidade*, enunciada por Bataille e retomada por Blanchot no livro *A comunidade inconfessável*, de 1983. Pois que se trata da enunciação de uma comunidade nas extremidades da experiência de uma escrita em exílio, no âmbito paradoxal daquilo que *permanece lá onde não está*, numa comunidade ausente. Onde se abre espaço para uma experiência sem pressupostos, derrogada das noções modernas inerentes à própria ideia de comunidade: as de sujeição e soberania.

I. *Abama* – Começo de caminho

A novela *Abama* (1964) narra uma trajetória em sua polivocidade; os caminhos inapreensíveis de um encontro. Trata-se de uma narrativa que explora e faz emergir seus mapas em ato, como escrita investigativa disposta às transformações de traços e caminhos abertos ao contato da linguagem reflexiva com a espacialidade dos percursos. Uma narrativa empreendida no decurso de uma caminhada/experimentação.

Nela estão implicadas dimensões do tempo, sem dúvida, embora o que mais se evidencie em *Abama* seja seu modo de inventariar deslocamentos pelo espaço. Lemos em suas linhas uma resistência da escrita contra o mergulho em pressupostos de um sujeito reflexivo, expressa na disposição do escritor para traçar, na movimentação entre narrador e personagem, uma escrita que não se imponha à experiência mas, sim, ative-se nela em deslocamentos espaciais, na provocação de um espraiamento perceptivo.

Abama inicia numa conjugação impessoal: "Deu-se um dia...". E se apruma na seguinte proposição: "Deu-se que [Zacarias] resolveu descobrir seu demônio particular" (Rawet, 2004, p. 411). No desvelamento instantâneo e dilacerante de um mistério, em sua iluminação sombria – "o dia em sua plenitude, um instante antes de se dissolver em negrume, a evidência a um passo do mistério, a forma definida na fronteira do vago e impreciso" (*id.*, *ibid.*) –, o narrador nos situa, a partir desse dado evocatório, ao lado do personagem Zacarias. Ele andou o dia todo, e a novela começa num certo horário crepuscular, no momento em que Zacarias decide descobrir seu demônio. Abre-se numa caminhada que vem, indiscernível à escrita.

> *Ao deixar a elevação com o cansaço no corpo, e a decisão repentina,*
> *a noite progredira mais um pouco, e com ela o terror do vago, e mais ainda,*

> *da conquista a que se determinara. Sabia de antemão que chegaria ao fim, que conseguiria localizar o que lhe pertencia, mas sabia também, por uma experiência nunca vivida, que pagaria bem caro por esse reencontro, e talvez, quem sabe, saísse derrotado* (Rawet, 2004, p. 412).

"Caminhou com lentidão ladeira abaixo..." Esse movimento desencadeia uma sequência à primeira cena (de passagem) introduzida pelo narrador. A partir daí acompanhamos a descida ao inferno anunciado de Zacarias, numa perambulação de busca pelo predito "demônio particular", sem itinerário nem reconhecimento, que melhor se explica como convocação a perder-se de si para um reencontro. E a narrativa se arrisca na tentativa de apreender a errância desse personagem desgarrado – "Pequenos incidentes de compactas realidades, nenhuma delas a sua, assim desgarradas, disformes e sem proporção dentro do que viera antes e do que viria um instante após" –, em acompanhar suas mutações nas passagens atrituosas pelos meios disjuntos onde ele percorre.

Zacarias caminha "sem ver precisamente as cenas", divaga numa atração inaudita que o distrai continuamente para o exterior. Não que uma tal atração ainda não estivesse presente nos dois primeiros livros de Rawet, mas a partir de agora ela começa a se efetuar desnudando-se, como marca definidora da escrita do autor de *Abama*, e prossegue numa especulação dilatadora dessa experiência, segundo o roteiro de leitura proposto neste capítulo em torno das *narrativas de caminhada*.

Inevitável remetermo-nos a Rimbaud, principalmente à fase inaugurada pelo poema "Sensation" que, na apreensão de Mauricio Salles Vasconcelos da *walk writing* no poeta francês, é "o primeiro também em que Rimbaud usa o *eu* de um modo direto, integral, à altura da afirmação empreendedora de uma poesia em marcha, revelada como mergulho deliberado na sensação" (Vasconcelos, 2000, p. 50).

A escrita caminhante em *Abama* é tributária de uma tradição prosopoética advinda de Rimbaud, e ressoa com o que pensa Foucault num ensaio de 1966 sobre Blanchot, "O pensamento do exterior", integrando-se, assim, a uma comunidade negativa – sondada, aqui, em seus aspectos filosóficos e literários – que extravasa as dinâmicas do discurso dialético, e se constitui *não* na apropriação do meio e na intermediação das relações pelo sujeito discursivo, mas na experimentação de uma atitude extrema que é negação de si mesmo, no desaparecimento do sujeito enquanto expõe-se contínua e deliberadamente contra o seu próprio discurso.

É o caminho da errância como resignação ao irremediável, dado a partir da impossibilidade de se designar o substancial, o original. Afirmação do falso tal como já se lê em Nietzsche e Rimbaud; experiência indissociável da *ausência de Deus* enquanto *ausência de obra* e *ausência de juízo*, efetivada no contrariar-se de uma finitude inacabada, efêmera, investigativa, mortal. Na emergência de uma *conversa infinita*, circundante, ativadora de uma "passagem para a nulidade do nada ou para a região de uma nova virada do ser" (Blanchot, 2007, p. 112).

Quando Blanchot questiona a continuidade da obra de Rimbaud, após o "Adeus" de *Une saison en enfer*, pensa sua ruptura não apenas como "um dever", mas como resposta a "uma exigência mais obscura, mais profunda" da literatura, "que se oferece como terra e como esquecimento àquele que deseja enterrar sua memória e seus dons" (*Id.*, 2010, p. 09).

A literatura, portanto, como lugar onde as características e particularidades do sujeito são abandonadas e perdidas, subsumidas pela experiência da morte como o que há de impensável no pensamento, de indizível na língua; onde a interiorização soberana da linguagem por um sujeito responsável pelo discurso literário (o especialista, o legislador do discurso), dado configurador de uma *dinastia da*

representação, tal como observa Foucault no ensaio citado, defasa na dispersão do sujeito tal como acontece na ficção moderna.

Se a tradição filosófica ocidental se funda no "eu penso" do sujeito como garantia de um conhecimento positivo, certificável, sublinha Foucault, o "sujeito" da literatura se dissipa na fala, instaura uma experiência de passagem para "fora de si" como *experiência literária radical* a contagiar os diversos segmentos do saber. "É sem dúvida por essa razão que a reflexão ocidental hesitou tanto tempo em pensar o ser da linguagem: como se ela tivesse pressentido o perigo que constituiria para a evidência do "Eu sou" a experiência nua da linguagem" (Foucault, 2006, p. 221).

Tal movimento evasivo da linguagem se expõe em Rimbaud, em seu desnudamento ao incansável "Eu me evado!" (Rimbaud, 1998, p. 179) de *Une saison en enfer*, no desaparecimento programático do sujeito inflacionado do poema "Adeus": "Acreditei-me possuído de poderes sobrenaturais. Pois bem! devo enterrar minha imaginação e minhas lembranças! Bela glória de artista e prosador que lá se vai!" (Rimbaud, 1998, p. 189).

Blanchot considera, no texto "A obra final" de *A conversa infinita*, *Une saison en enfer* "afirmação simultânea de todas as contradições, é a experiência de um pensamento afugentado e expulso de seu centro, (...) precisamente nesse afastamento que a rechaça, dispersa, rumo ao exterior" (Blanchot, 2010, p. 17).

Toda a produção literária de Rawet, e especificamente a novela aqui analisada, *Abama*, se insere nessa perspectiva de um trânsito especulativo por caminhos sem retorno, já que são caminhos de ruptura e avanço ao não-sabido, sempre na emergência de inovar sua expressão, de "transformar a linguagem reflexiva", de "negar seu próprio discurso (...), fazê-lo passar para fora de si mesmo, despojá-lo a cada instante

não apenas daquilo que ele acaba de dizer, mas do poder de enunciá-lo" (Foucault, 2006, p. 224).

Numa tal intensidade negativa acompanhamos a vagância nos escritos de caminhada em Rawet. Ela se efetiva na contínua transposição de limites, em desdobramentos do texto a partir de conflitos jamais resolvidos entre personagem e ambiente, mas apagados num movimento posterior que é rompimento e mutação, ou agravados nas divagações daí desencadeadas, "de acordo com o sempre surpreendente ritmo expansivo e conflitivo da *walk writing*" (Vasconcelos, 2000, p. 67).

Isso porque as criaturas rawetianas, como também o narrador, não determinam a trama segundo um andamento mais linearizado, de recorte simétrico, mas se expõem/dispõem à sua fibrosidade, em sua malha irregular e incerta, aproveitando a abertura ficcional como tática mesmo para potencializar os planos e as linhas transversáveis pela escrita.

Assim os personagens se tornam *caminhantes solitários* negligentes à ordem do dia. São aparentemente ineficazes e indiferentes aos procedimentos e relações objetivas pautadas na praticidade. Pulsam nesse *ritmo expansivo* desencadeado pelo pensamento rasurado em marcha. Uma atração pela nervura ambivalente dos possíveis – em caminhada, na escrita – os mantém dispersos na profusão de sentidos característica dos acontecimentos, incoercíveis a uma atualização útil, de modo que eles prosseguem em silêncio, "onde as palavras se desenrolam infinitamente" (Foucault, *id.*), e entre a atitude e a escrita jamais há uma correspondência por adequação, mas por dispersão.

Neste modo caminha Zacarias, sem finalidade, numa anulação de intenções e independente de objetivos. Caso contrário, o texto demoraria[25] na imobilidade que o antecede, soçobrando em argumentações e solipsismos, sem vir-a-ser literatura:

> *Entre dois pensamentos que se anulam Zacarias não consegue mover-se. Antes que o primeiro chegue a se formular já o segundo, incompleto, retém-lhe o avanço e neutraliza-lhe o efeito. Fácil seria encontrar um terceiro que os englobasse numa negação e afirmativa simultânea, mas esse terceiro são tantos, e todos se adaptam tão bem que é quase evidente não servir nenhum deles. Pelo menos para a ação implícita* (Rawet, 2004, p. 414).

A escrita de Samuel Rawet incorre no ato da caminhada, numa operatividade transcursiva onde as noções, antes segmentadas, de obra e literatura, testemunha e ficção, se arrastam e se interpenetram numa simultaneidade intensificada. Ela se dá sob o signo do *devaneio*, segundo as observações de Mauricio Salles Vasconcelos numa análise genealógica sobre a receptividade contemporânea dos *Devaneios de um caminhante solitário* (Rousseau):

> *A literatura começa quando não se ouve mais a palavra primeira (linguagem muda da natureza e de Deus), e sim a sucessão trazida pela imagem recorrente blanchotiana do* murmúrio infinito*, captada por Rousseau. A* rêverie *pertence à dinâmica de tal fluxo, em cujo suceder as posições e os centramentos da linguagem, da subjetividade, se enunciam como o efeito espacializador de um rearranjo de vozes, discursos e papéis escritos* (Vasconcelos, "Literatura e caminhada – Recepções contemporâneas de Rousseau").

Trata-se de um procedimento inovador no Brasil, embora ligado a uma investigação que remonta ao século XVIII, como ressalta MSV em Diderot (*Id.*), sobre a concepção do livro literário. Tal embate é dilatado por Mallarmé, e tomado como referência, por sua vez, pelo concretismo brasileiro. Isso se evidencia no livro

[25] Emprego o verbo no sentido de *morada*, *habitação*, *permanência*, numa remissão aos ensaios de Giorgio Agamben: *Bataille e o paradoxo da soberania*, de 1986; e Jacques Derrida: *Morada. Maurice Blanchot*, de 1998.

Galáxias, de Haroldo de Campos, de 1974: o *livro como viagem e a viagem como livro*.

A *walk writing*, portanto, tornada marca de desterritorialização da literatura contemporânea, de um sujeito-escritor em movimento contínuo. Conceito decisivo – proposto por Mauricio Salles Vasconcelos em seu estudo sobre Rimbaud e confirmado na genealogia que traça a partir de Rousseau, autor influente na literatura e filosofia modernas (observando-se que diferentes pensadores como Blanchot, Deleuze, Bento Prado Júnior e Derrida estudaram o autor de *Rêveries*) – para se pensar as narrativas de SR, e os desdobramentos ficcionais atualizados num autor como João Gilberto Noll.

Abama parece sublinhar uma passagem, das situações bem polarizadas por dicotomias sociais, tal como aparecem nos dois primeiros livros de Rawet, *Contos do imigrante* e *Diálogo*, para um universo onde as categorias pré-estabelecidas, definidoras das relações, são diluídas. Marca uma mudança paradigmática, de leitura e escrita não mais fixadas em critérios imutáveis, em métodos inquestionáveis e determinantes, mas acionadas e concebidas no contato mesmo com a materialidade dos fluxos espaciais – nos devaneios investigativos. Característica incontestável da *escrita de caminhada*.

A novela ressoa, antecipadamente, com a problemática levantada pela comunidade inconfessável de Blanchot: comunidade em andamento, por vir e não instituída, onde a amizade figura como elo de força e atração incessante para fora de "mim", como movimento voltado ao desconhecido – e não ao reconhecimento ou à identificação. Num desvio, portanto, do projeto filosófico existencialista, no tocante a um desejável engajamento através da racionalização absoluta do mundo pelos homens.

Os desdobramentos de *Devaneios de um caminhante solitário*, a marcar um dialogismo de cruzamento e mescla dos planos onde o corpo investigativo atua, se

tornam explícitos na enunciação de SR. Isso melhor se evidencia no ensaio de 1970, cujo título ressoa diretamente com o do filósofo e escritor francês: "Devaneios de um solitário aprendiz da ironia". O disparo de uma literatura em exílio, *"da comunicação por ruptura"* (Blanchot, 2005, p. 60), para a qual Mauricio Salles Vasconcelos nos chama a atenção enquanto pensa a *literatura indissociável da errância*, a literatura propagada pelo e com *O livro por vir* na segunda metade do século XX[26], é dado conflagrado em Rawet.

Trata-se de uma reviravolta orientadora para pensarmos a transitividade problemática de onde provém e se instaura a literatura do autor. Seus enunciados são produzidos no meio de uma mutação antropológica decorrente dos efeitos pós-guerra, e se tornam contemporâneos ao abarcar toda uma expressividade díspar dessas transformações – como na emergência do homem desgarrado e sem qualidades, Zacarias.

Rawet atualiza uma cultura nômade ressurgente, e radicalmente disposta, na atitude poética de Rimbaud; revela uma escrita rastreadora do inacessível que gravita em torno do silêncio de seus personagens afim de extraí-lo para fora, numa insuflação murmurante da experiência literária: "...com Rimbaud a poesia, além de ultrapassar o domínio das obras e das coisas escritas para se tornar a experiência fundamental da existência, anexa-se à sua ausência, estabelece-se em sua recusa" (Blanchot, 1997, p. 153).

Aqui se impõe um registro: *Abama* foi publicada no mesmo ano em que houve o golpe militar no país. A literatura de Rawet apresenta-se, portanto, na urgente abertura de um espaço/tempo, na inventividade da escrita como política mesmo de investimento na desopressão da vida. Nisso, outros autores formariam um mapa

[26] Cf. o ensaio do autor "Literatura e caminhada – recepções contemporâneas de Rousseau".

necessário para se pensar os desdobramentos literários a partir do impasse dessa época, como Campos de Carvalho, com o romance *O púcaro búlgaro*, também de 1964 – autor que estreou, segundo sua opção por renegar duas publicações anteriores, no mesmo ano que Rawet, em 1956, com *A lua vem da Ásia*; ou José Agrippino de Paula, com *Lugar público* (1965); e Maura Lopes Cançado, *Hospício é Deus: Diário I*, escrito na década de 1950 mas publicado em 1965.

De todo modo, o que desponta nessa literatura tem a ver com sua revitalização. O homem desprevenido e sem adesões que surge aí instaura um combate, silencioso e não declarado, contra o estreitamento das alternativas sociais e o embrutecimento de um humanismo submisso às normas e às leis. Contra a sistematização e a interiorização de padrões e critérios pelo fazer literário, sejam eles acadêmicos ou mercadológicos. Contra toda uma metafísica impregnada no discurso político, geradora de uma analítica linearizada, idealizada entre passado e futuro, a formar um *status quo* cronológico inviabilizador do acesso ao presente.

Abama surge entre as estruturas de uma história configurada pela lógica da identidade, como o "demônio particular" que aí se insinua silenciosamente, numa transformação lenta e contínua, à revelia de suas instituições:

> *Como a primeira fenda num solar antigo, a gota dágua que cai do teto, ou o primeiro som articulado pela criança. Vem com o apodrecimento que um dia se apodera das minúsculas raízes e que nunca deixaria dúvidas quanto à solidez do tronco. Principia como o primeiro minuto depois do meio-dia, hora em que só os loucos pensariam que está anoitecendo. Mansamente, como só as águas de um rio podem elevar. E um dia os homens se espantam ao ver o menino no colo proferir a primeira palavra* (Rawet, 2004, p. 416).

Como escrita de caminhada, opera numa conjunção tensionada entre dois movimentos-limite vizinhos: de iminência e de retirada. Seu *modus operandi*, consciente ou não, funciona estrategicamente impedindo apropriações por um

raciocínio unificante que pretenda reduzir tudo ao mesmo, resiste à instauração dessa razão no andamento narrativo.

A escrita se preserva em exercício de liberdade numa zona limítrofe, praticamente imperceptível, pois avança ligeira enquanto não se responsabiliza por representar forma ou gênero algum. Realiza-se tangenciando a instância de onde eclode o "demônio particular", insurge na precipitação do impossível à medida que ele permanece incapturável, num instante de contato-quase, de presentação.

Blanchot sublinha essa relação rarefeita como característica da política comunitária praticada entre os escritores de *Acéphale*: "A comunidade de *Acéphale* não podia existir como tal, mas somente como iminência e retirada: iminência de uma morte mais próxima que toda proximidade, retirada prévia do que não permitisse que alguém se retirasse" (Blanchot, 2002, p. 38). E Derrida destacará o aspecto contra sensual de uma *experiência inexperienciada* emergida do texto de Blanchot que "nomeia um momento furtivo", *O instante da minha morte*[27].

De uma concentração histórica densificada até o intolerável se libera a escrita de SR. Escapa num movimento dissimulado, incapturável, como partida e traição mesmo às forças contrarias a sua efetivação. Instaurando um espaço literário esquivo, fluído e contraditório, encaminhando-se num corpo em devaneio, em trânsito, contra toda forma essencialista que pretenda se instalar na linguagem.

---

[27] "... a saber, a própria morte, por uma vez, na ponta do instante de iminência, na ponta das espingardas também, *no momento em que* e *desde o momento em que* a morte ia chegar – porque ele ainda não foi fuzilado. Tratou-se talvez do encontro da morte que não é nunca senão uma iminência, nunca senão uma instância, nunca senão uma suspensão, uma antecipação, o encontro da morte como antecipação com a morte ela própria, com essa morte que, pelo contrário, já aconteceu conforme o inelutável: encontro entre o que vai acontecer e o que já aconteceu. Entre o que está no ponto de acontecer e o que acaba de acontecer, entre o que vai vir e o que acaba de vir [*vient de venir*], entre o que vai e vem. Mas como o mesmo. Simultaneamente virtual e real, real como virtual. (...) é na morte que a imortalidade se vota a uma 'experiência inexperienciada', no instante da morte, quando a morte chega, em que *ainda não* se está morto para se estar *já* morto, no mesmo instante" (Derrida, 2004, p. 66-67 e 71).

Assim transita Zacarias, na iminência do "demônio particular", em retirada de situações que ameacem obstar seu encontro – sempre por vir. Dentro do apartamento de um conhecido, rodeado por olhares cheios de intenções, ele escapa das projeções afins de incorporá-lo à cena, até conquistar a rua novamente:

> *Todos os olhos deviam estar fixos nele. (...) Exploravam-no. Sondavam-no. Era preciso resistir. Sua condição de estranho aguçava-lhes o apetite. O silêncio dele, uma prova evidente de descaso; um homem que se subtrai à participação. Expectativa. Um gesto e tornar-se-lhes-ia simpático. A recusa, o adensamento do corpo estranho. Nas feições ainda serenas que o circundavam adivinharia se quisesse ímpetos de garras. Criaria para si a ilusão de que ele fora sempre esperado,* ele*, um estranho qualquer, um homem que se aguarda para quebrar a monotonia ou romper o tédio, um acontecimento, um desequilíbrio. Era isso, um desequilíbrio. Concentrava-se nele a avidez por qualquer coisa fora dali, por um incidente além da rotina, por um choque feito à imagem de tudo o que desconheciam, e que depois, se incômodo, poderiam afastar com desdém, enfarados, reduzi-lo de novo à sua condição de desequilíbrio, desejando no fundo que desaparecesse o mais rapidamente possível. Não suportariam por muito tempo aquilo que por uma ação de contraste lhes revelava agudamente a própria limitação* (Rawet, 2004, p. 417-418)

Fica bem inscrito que Zacarias, em sua singularidade, não seria concebido nessa família senão como o estranho divertido, o esquisito adequado a uma semelhança por contraste. Desvio exótico suportado até um certo limite do desconforto, a partir do qual estaria sujeito a qualquer medida intolerante que recobrasse a ordem[28].

[28] Deleuze e Guattari, no platô "7. Ano zero – Rostidade", precisam sobre as bordas intolerantes como marca das relações dialéticas: "O racismo procede por determinação das variações de desvianças, em função do rosto Homem branco que pretende integrar em ondas cada vez mais excêntricas e retardadas os traços que não são conformes, ora para tolerá-los em determinado lugar e em determinadas condições, em certo gueto, ora para apagá-los no muro que jamais suporta a alteridade (é um judeu, é um árabe, é um negro, é um louco..., etc). Do ponto de vista do racismo, não existe exterior, não existem as pessoas de fora. Só existem pessoas que deveriam ser como nós, e cujo crime é não o serem. A cisão não passa mais entre um dentro e um fora, mas no interior das cadeias significantes simultâneas e das escolhas subjetivas sucessivas. O racismo jamais detecta as partículas do outro, ele propaga as ondas do mesmo até à extinção daquilo que não se deixa identificar (ou que só se deixa identificar a partir de tal ou qual desvio). Sua crueldade só se iguala a sua incompetência ou a sua ingenuidade" (Deleuze, 1996, p. 45)

Daqui fala o escritor-narrador rawetiano – de onde, enquanto autor ou sujeito, lhe seria negado testemunhar sobre a veracidade do racismo ao qual foi submetido (como escritor judeu e homossexual) –, de uma zona de indiscernibilidade entre ficção e testemunha para a qual se direciona sua escrita literária[29] em combate aos discursos da verdade.

As narrativas de caminhada, lidas em conjunto aos ensaios e dados biográficos do autor, expressam de maneira radical a experiência literária tal como concebida por Blanchot em *O espaço literário*: como um "pôr tudo em questão" (Blanchot, 2011, p. 89). Pensadas sobre os despojos de *Une saison en enfer*, em sua atração e exigência pelo desconhecido, essas narrativas desnudam no ato-dito o corpo em funcionamento da atividade experimentadora e mutante que é escrever. Testemunham a insuficiência de um espaço fechado em circuitos lógicos e sociais, com suas demarcações e vigilâncias de território a assegurar a previsibilidade do movimento, e deflagram a urgência da partida. Enunciação emergente num Brasil militarizado.

Na passagem pela casa do conhecido-estranho, o único momento indicado pelo narrador como producente à busca do personagem é o de um acidente com uma criança, que lhe desfere um golpe acima das canelas e suja sua calça com as mãos meladas de confeito. Subitamente isso desloca a ideia de Zacarias sobre a solidez do conjunto de pessoas ali reunidas, e o distrai para o "rosto infantil, sardento, desdentado" do menino. De seus "olhos vinha um rugido de ódio, tão elementar, tão

[29] Derrida define o lugar da escrita literária, em sua potência virtual de *dizer tudo*, assim: "É uma ficção de testemunho, de preferência a um testemunho em que a testemunha jura dizer a verdade, toda a verdade, nada mais que a verdade. (...) sem a possibilidade desta ficção, sem a virtualidade espectral deste simulacro e por conseguinte desta mentira ou desta fragmentação do verdadeiro, nenhum testemunho verídico enquanto tal seria possível. Por conseguinte, a possibilidade da ficção literária assombra, como sua própria possibilidade, o testemunho dito verídico, responsável, sério, real. Essa assombração é talvez a própria paixão, o lugar passional da escrita literária, como projecto de dizer tudo – quer em todos os casos em que ela é autobiográfica, isto é, em todos os casos, quer em todos os casos em que é autobiotanatográfica" (2004, p. 76-77).

desvinculado de quaisquer afrontas, um bloco de ódio, puro, imaterial, carga sem compromissos nem antecedentes, um ódio difícil de encontrar em um adulto" (Rawet, 2004, p. 417).

Esse *bloco de ódio, elementar, puro, imaterial*, percebido na criança, imprime uma assinatura à novela, signo de advertência que reclama a atenção de Zacarias para a busca pelo "demônio particular", por sua "vocação interior": é força motriz da fuga – o ódio, a infância. Tanto que ele ressurgirá em outras circunstâncias, em diferentes intensidades ao longo da caminhada, como predica o narrador: "Na saída verificaria que o saldo disso tudo fora esse ódio, e isso o reconciliaria com alguma coisa" (*Id., ibid.*).

Trata-se de um descontrole, de uma abertura *imaterial* nas conformidade das situações. De um lampejo revolucionário. Seja enquanto a criança desnorteia o protocolo de recepção de uma visita, ou enquanto dois homens briguentos desarranjam a rotina das coisas ao redor. Numa exigência imediata e urgente de alerta para o presente, a vida é retirada de seu embotamento na moralidade cívica, de sua corrente morna e ideológica.

Zacarias, criatura coeva aos conflitos entre caminhada e escrita, apreende na indiscernibilidade de sensações contraídas no ódio o sentido da inquietude investigativa, e de uma ética sem pressupostos nem destinação. Deambula por entre vozes furiosas e desmedidas – vozes provenientes de uma multidão de *enfants terribles*, propagadas ao longo de sua jornada atrás da "vocação interior" –, numa partida para os exteriores da noite como iniciação aos lugares onde o discurso fundado em discernimentos dicotômicos, sobre a origem e o fim das coisas, perde alcance.

De seu corpo saturado pelo ódio ao redor, nessa superfície de escuta por onde transcorre e se mede o texto, a narrativa transgride as formas da interdição e caminha

ao encontro de suas forças mais pulsantes, na experimentação de um exercício que é liberação da escrita, criação de enunciado.

É nesse clima de enfrentamento e digressão, portanto, que *Abama* se desenvolve. Enfrentamento à acomodação do pensamento aos clichês da imagem, à mediocrização do comum (intermediação), à limitação dos gêneros. Vemos isso no esforço tático de Zacarias para se livrar de arranjos sociais tristes e depressores, como o apartamento ao qual foi arrastado: "Redescobre com alegria a rua, e na calçada vai quase cosido à parede aspirando ao máximo de sombra. (...) A passagem pelo apartamento fez com que se sentisse novamente bem na rua" (Rawet, 2004, p. 420 e 424).

Nessa caminhada em terceira pessoa observa-se a tensão entre escritor, narrador e personagem num movimento de tendências contrárias em contração/expansão do *eu*, como modo de conjurar a constituição – na vida e na escrita – do sujeito. Uma política do escritor desperta dessa relação, a conquista de uma voz narrativa plurifacetada modulada no *ele* enquanto descreve a trajetória de uma experiência na ambiguidade, sua consciência num espraiamento-criador pela multiplicidade espacial que o circunda. Tal é, segundo Derrida, o "lugar passional da escrita literária, como projecto de dizer tudo" (Derrida, 2004, p. 76). O que leva o filósofo franco-argelino à afirmação seguinte de que em todos os casos a escrita literária é *autobiotanatográfica*.

Às voltas com a morte, a vida do escritor transfunde-se na produção de uma não-obra, num movimento de dispersão para fora de si, ultrapassando o que é ou o que será, em direção à ausência de obra, ao inalcançável. Blanchot, no rastro da "comunidade inoperante" de Jean-Luc Nancy, se refere à "comunidade literária"

segundo uma "*amizade para com a exigência de escrever que exclui toda amizade*" (Blanchot, 2004, p. 50).

Comum é o desabrigo da escrita, dado na relação sem equivalência de uma comunicação que, ao contrário de uma comunicação intersubjetiva, baseada em intercâmbios inteligíveis, implica a perda e o desaparecimento das categorias fundadoras de uma unicidade ou organicidade na linguagem. A comunicação, nesse sentido, é conjuração aos modelos hilemórficos, jamais transmissão a um destinatário, como princípio esclarecedor. Experiência exorbitante da exposição e destituição de si. Paixão contra todo juízo legitimador, contra todo investimento de sedentarização da matéria.

Zacarias caminha numa *evocação-expulsão*[30] dos modelos subjetivo-objetivos, das morais ortodoxas e linearidades teleológicas, enquanto bordeja os arquétipos da história em sua face ignorada, inacessada. Nisso "redescobre o sabor de outras caminhadas", numa tentação do escritor (ou narrador) de apagar seus traços constitutivos simultaneamente a sua dispersão numa arqueologia, que é também uma *ruinologia*[31], do meio por onde trafega:

> *As belas igrejas, os solares, os pátios silenciosos onde outrora sussurraram damas, o calçamento das ruas estreitas oferecendo ainda a um bom ouvido o golpe de cascos e o chocalhar de carretas, os anjos*

[30] No capítulo "Arqueologia Filosófica" de *Sigantura rerum. Sobre el método*, Agamben apreende o termo *conjurer* do texto de Foucault, de 1971, "Nietzsche, a genealogia e o poder", como peculiaridade do genealogista: "O termo francês *conjurer*, que traduzimos como 'conjurar', une em si dois significados opostos: 'evocar' e 'expelir'. No entanto ambos sentidos não se opõem entre si, pois para conjurar algo – um espectro, um demônio, um perigo – é preciso sobretudo evocá-lo. Daí se deduz que a aliança entre o genealogista e o historiador encontra um sentido próprio nessa "evocação-expulsão". Anos depois, numa entrevista [de Foucault] de 1977, o mesmo gesto definirá a relação da genealogia com o sujeito: é necessário estar em condições de dar conta da constituição do sujeito nas tramas da história para poder desembaraçar-se definitivamente dele" (Agamben, 2009, p. 116-117).

[31] Cf.: "A arqueologia é, neste sentido [dado por Kant: *todo filósofo constrói sua obra sobre as ruínas de outras*], uma 'ruinologia' cujo objeto, que não constitui propriamente um princípio transcendental, nunca se dá como um todo empiricamente presente" (*Id.*, p. 114).

> *bochechudos, os atlantes musculosos, as rendas de ouro, os frontões de pedra importada, tudo isso não sufocava os gritos que por ali ecoaram, o sangue rendido à ganância, a pirataria viril, tudo isso não se escondia nos volteios de modinhas e nos suspiros melancólicos por um tempo que tinha tudo, menos o que tem hoje, ruínas. Então, como agora, diante das quatro muralhas sem cobertura de um templo inacabado, olhando pela fresta de um portão que protegia a pequena capela circundada de capim e abandono, ruína dentro de ruína, apenas um pensamento a ser repetido, contrito, em oração: não propriamente esta tradição morta, essa busca de raízes num passado alheio, mas o acondicionamento no presente de tudo o que vem de um antes, ligado à terra e ao espírito, aos dois e não a um só. Claro que depois de uma frase tão longa gostaria de ouvir uma palavra bem curta, um palavrão* (Rawet, 2004, p. 421).

De uma grafia emergente da materialidade urbana, das várias camadas historiográficas que compõem a urbanística, Rawet (escritor e engenheiro) desmonta as técnicas veladas por fachadas e muros históricos, e evoca as relações conflitantes sob os desdobramentos técnicos. Libera vozes retidas no inanimado. E como se isso tendesse à profundidade de uma linguagem mentada, aos excessos reflexivos provenientes de um sujeito em contemplação – incorrendo, portanto, na armadilha de se tornar presa nas garras do que ela esconjura –, é no personagem, agora, que a escrita desperta para as rasuras da ação: "Claro que depois de uma frase tão longa gostaria de ouvir uma palavra bem curta, um palavrão. E ouviu" (*Id.*; *ibid.*).

Enquanto ficcionista e ensaísta Rawet dispõe sua escrita às dinâmicas e linguagens da rua, que é de onde ele afirma ter extraído maior aprendizado. "Aprendi o português na rua, apanhando e falando errado – acho até que este é o melhor método pedagógico" (Santos, 2008, p. 431). Em seus ensaios, a elaboração teórica ganha sentido a partir de experiências vivenciadas, e na ficção o texto se desenvolve em relação com os acontecimentos exteriores, expondo-se num abandono ao meio.

Os sujeitos investigativos, narradores e personagens em Rawet não falam de si / para si, e seus discursos não são solilóquios – e a literatura nada tem a ver com uma retratação –, mas um despojamento subjetivo, fala estendida na perda de si como

ativação da linguagem: “o ser da linguagem só aparece para si mesmo com o desaparecimento do sujeito” (Foucault, 2006, p. 222).

Na busca pelo “demônio particular”, Zacarias traça um caminho de extravio. Ele é atraído a fugir de situações enquadrantes que exijam um posicionamento intransigente. Quando, próximo a um ponto de ônibus, ouve um pai ensinar – cheio de orgulho – seus dois filhos que a sabedoria da natureza consiste na dinâmica predatória do “vence o mais forte”, Zacarias faz sinal para o primeiro lotação que passa, numa atitude imediata de se afastar da esfera ultrajante: “Para onde vai o lotação? Pouco importa. Não resistiria ao impulso de fugir depois do que fora dito” (Rawet, 2004, p. 428).

E mais à frente, ao resolver ir até a casa do amigo, Urias, que “lhe fez companhia por algum tempo, nos bares, nas pensões, nas caminhadas. Judeu como ele, que do judaísmo só sabia disso” (*Id.*, p. 430), Zacarias está atrás de palavras, mitos, mistérios, frases que o aproximem da “vocação interior”. Em direção ao subúrbio – “O subúrbio lírico é um estado de espírito. A forma do demônio. Urgentemente a forma. A forma para enfrentá-lo. Talvez a forma da dor” (*Id.*, p. 436) – , no caminho se depara com um homem de “corpo disforme e embriagado” cuja boca “expele um jato de náusea e a palavra tão prometida. Protosofia” (*Id.*, p. 440).

Essa palavra, que implica a ideia de um saber primitivo, adia sua necessidade de “resposta urgente a reminiscências”. O personagem marcha de encontro à elementaridade do ódio, e descobre em Urias “qualquer coisa como um nojo”, devido ao estado arrefeçado em que o encontra. Este o enxota rapidamente de sua casa: “Frases, vocês querem frases, pois tomem: vá embora, seu filho-da-puta” (*Id.*, p. 443).

Zacarias “resiste à tentação de negar o outro para se afirmar” (*Id.*, p. 444), como se demonstra num exercício de negação das alternativas dicotômicas, e continua

a caminhada – agora em regresso. No balcão de um café "não vê no rosto do espelho o que procura. Não é um desconhecido, é o seu próprio rosto. (...) Deveria estar vendo seu avesso" (*Id.*, p. 445).

Continua sua caminhada em passos acelerados sob a ideia difusa que a palavra *avesso* lhe desperta. A volta para o apartamento onde mora é marcada por uma hesitação intensificada; "nada o arreda dos golpes desferidos pela sola no calçamento. E era uma segurança feita de indecisões" (*Id.*, p. 446). Ao ódio de Urias, e sua indigência, não contrapõe argumento algum – o que provaria uma atitude assegurada no ressentimento –, mas nesse desprovimento de forma, de uma miséria extrema, o personagem está se aproximando do "demônio particular", prestes a se dessubjetivar.

A novela acaba em sua casa – Zacarias sentado frente a um bloco de papel em branco sobre o qual sua mão avança enquanto o lápis "procura o que antes era informe e informe ainda se revelaria às primeiras tentativas". Aos poucos "surge um nome sobre a folha de papel e um ser à sua frente. Não bem à sua frente, mas quase, um ser sobre a sua figura, envolvendo-a, integrando-a, como se recompusesse um conjunto antigo, desfeito pelo acaso ou pela necessidade. Abama" (*Id.*, *ibid.*).

Abama se encerra, portanto, num instante de passagem, num percurso ainda de luta contra os traços de subjetividade existentes em Zacarias, numa profusão até seu desaparecimento – até uma zona de indiscernibilidade entre ele e seu duplo multiplicado ao infinito. Espaço de recuo onde a escrita se afirma interminável:

> *Como se, nesse recuo, nesse vazio que talvez não passe da inexorável erosão da pessoa que fala, o espaço de uma linguagem neutra se liberasse; entre o narrador e esse inseparável companheiro que não o acompanha, ao longo dessa estreita linha que os separa como ela separa o* Eu *falante do* Ele *que é em seu ser falado, toda a narrativa se precipita, abrindo um lugar sem lugar que é o exterior de todo discurso e de toda escrita, que os faz aparecer, os despoja, impõe-lhes sua lei, manifesta em seu desenvolvimento infinito seu reflexo instantâneo, sua cintilante desaparição* (Foucault, 2004, p. 239).

Em sua morada Zacarias chega, após um domingo exaustivo, e desabriga-se. A busca cessa num momento de indefinição máxima, com "a primeira claridade do dia, e ao contato dessa luz ainda sombra" (Rawet, 2004, p. 448).

O começo e o final de *Abama* explicitam que a narrativa transita de um instante crepuscular a outro. Os cortes se efetivam em instantes de confusão perceptiva, e a narração persegue a tentação de suturar o profuso e inoperável. Tal percurso indicia uma iniciação à sombra *e* à luz, ao lusco-fusco como terceira força, excedente liberado de antagonismos; imanência de um empirismo transcendental, aquém e além de tudo que compõe o mundo do sujeito e do objeto, segundo Deleuze[32].

O ato de escrever se desprega de compromissos idealizadores, de um estabelecimento possível entre escritor e leitor na projeção e construção de um mundo verdadeiro, como em Sartre[33], e se torna meio de experimentação sem limitações entre o praticável e o impraticável, o realizável e o irrealizável. E a ficção é acionada na dilatação da ideia de real.

Em *Abama* Rawet começa a delinear uma trajetória de caminhada e emergência da escrita, de perspectiva revirada, ressurgida. Não é mais o homem dotado de qualidades intelectivas, de uma racionalidade integradora que é o conjunto exemplar de suas particularidades. Não é o homem responsável pela objetivação do mundo que aí se insinua, mas o sujeito numa hesitação radical, em momentos de indecisão na passagem pelas estruturas do conflito quando elas começam a

---

[32] Cf. o texto *A imanência: uma vida*: "Há algo de selvagem e potente num tal empirismo transcendental. Certamente, não é o elemento da sensação (empirismo simples), pois a sensação é apenas um corte na corrente da consciência absoluta. Por mais próximas que estejam duas sensações, é, antes, a passagem de uma a outra como devir, como aumento ou diminuição de potência (quantidade virtual)".

[33] Cf. em *Que é a literatura?*: "O escritor não prevê nem conjectura: ele *projeta*. (...) Mas a operação de escrever implica a de ler, como seu correlativo dialético, e esses dois atos conexos necessitam de dois agentes distintos. É o esforço conjugado do autor com o leitor que fará surgir esse objeto concreto e imaginário que é a obra do espírito" (Sartre, 2004, p. 36 e 37).

desaparecer, por instantes em que os dualismos são expostos às improbabilidades do ocaso.

II. “Crônica de um vagabundo” – Passagem

De onde vem e para onde vai o vagabundo dessa narrativa? Qual origem ou meta de uma tal vagabundagem crônica? Ela requer algum método de tratamento?

São questões impertinentes, pois a procedência do personagem se tornou impenetrável ao raciocínio teleológico, à exegese literária, ao estabelecimento de significações e proposições verdadeiras. O andamento do texto escapou àquilo que Deleuze destaca da “*possibilidade lógica*” como “postulado da imagem dogmática” (Deleuze, 2006i, p. 230 e 231) do pensamento: a pressuposição nos procedimentos utilizados pelas faculdades interpretativas de que aos problemas há naturalmente uma solução prévia.

A escrita de caminhada em “Crônica de um vagabundo” se realiza na instauração de um campo problemático independente de qualquer pretensão ou resolução; na modulação atuante e inventiva “de alguém que apenas passa” (Rawet, 2004, p. 243).

Trata-se de uma narrativa insubordinável – escrita, e não negociação –, texto irreparável por não demandar ajustes mas, sim, espraiar superfícies. Discurso que produz e enuncia seus próprios diálogos, em meio à ausência de diálogo. Como em Blanchot: *diz-curso* de um “hiato – a estranheza, a infinidade entre nós – que responde, na própria linguagem, a interrupção que introduz a espera” (Blanchot, 2010i, p.132 e 134). Espera marcada não pelo silêncio ou vazio de quem aguarda alguma coisa, menos ainda pelo desespero, “mas por uma mudança na forma ou na estrutura da linguagem (quando falar é antes escrever)...” (*Id.*, p. 134).

Narrada em terceira pessoa, “Crônica de um vagabundo” discorre como fala-escrita difundida no silêncio agônico-agonístico entre personagem e narrador. Se

propaga das brechas – de cortes contínuos / de descontínuos costurados – abertas pela fala literária e a escrita do narrador: "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" (Rawet, 2004, p. 211). Quem fala-escreve aqui?

Não seria preciso "dar um nó no raciocínio" para perceber que se trata de um dinamismo da escrita explorado no cruzamento entre dois functivos da prosa, narrador e personagem, e nas distribuições entre tempo e espaço, ficção e realidade, virtual e atual[34]. Que se trata de uma economia ambivalente da escrita, pois operacionada numa zona onde a binaridade categórica das normatizações epistemológicas esmorece no indiscernível.

Se em *Abama* a narrativa transita na hesitação demarcada, do estranho ao mesmo, do fora ao dentro, do Aion ao Cronos[35], em "Crônica de um vagabundo" essas formas esvaíram numa espécie de experiência original, num limiar espectral por onde se efetiva a escrita de caminhada. "Uma caminhada nas regiões fronteiriças e na fronteira da caminhada" (Blanchot, 2010i, p. 64). *Como que sobre uma superfície de Riemann*, diz outro texto de Blanchot em evocação a Valéry (*Id.*, p. 134).

"Crônica de um vagabundo" ressoa com as modalidades de um cidadão global contemporâneo em andamentos operacionais. Rege uma orbitação de signos geradores

---

[34] Um exemplo de aproximação entre escrita e "plano de imanência", tal como o pensa Gilles Deleuze em "O atual e o virtual": "O plano de imanência compreende, a um só tempo, o virtual e sua atualização, sem que possa haver limite assinalável entre os dois" (Deleuze e Parnet, 1998, p. 174).

[35] Em *Lógica do sentido*, especialmente na décima série "Do jogo ideal", Deleuze investiga essas duas formas do tempo, normalmente presentes nos jogos literários: "Em suma: *dois tempos, dos quais um não se compõe senão de presentes encaixados e o outro não faz mais do que se decompor em passado e futuro alongados*. Dos quais um é sempre definido, ativo ou passivo e o outro, eternamente Infinitivo, eternamente neutro. Dos quais um é cíclico, mede o movimento dos corpos e depende da matéria que o limita e preenche; e o outro é pura linha reta na superfície, incorporal, ilimitado, forma vazia do tempo, independente de toda matéria" (Deleuze, 2006, p. 65).

de políticas múltiplas, num desencadeamento de outros processos cognitivos capazes de apreender fluxos transnacionais, pensamentos singularizados.

Esse limiar espacial, de superfície e alteridade, é retomado em Deleuze numa conjuração da geometria euclidiana, que pressupõe a universalidade dos problemas partindo de um inatismo essencial às condições: "é preciso chegar a uma geometria da razão suficiente, geometria diferencial do tipo riemanniano, que tende a engendrar o descontínuo a partir do contínuo ou a fundar as soluções nas condições dos problemas" (Deleuze, 2006i, p. 233).

Tal experiência original, realizada na contextura do "ato só de escrever" (Blanchot, 2011, p. 31), a pensaremos enquanto *experiência do exílio*. Pois o escritor, em sua extremação poiética, deixa de habitar e se fixar na verdade criteriosa e passa a atuar num terreno irregular e sem hierarquias[36], o terreno do devir.

Vemos a escrita em Rawet persistindo num espaço sem nem pressupostos, como desvio e digressão nas extensões errantes da palavra: "A desorientação age na palavra, por uma paixão de errar que não tem medida. Assim podemos, falando, abandonar toda vida e todo caminho: como se tivéssemos ultrapassado a linha" (*Id.*, 2010i, p. 66).

Escreve-se entre as tensões do mundo, a partir de uma força e exigência de abertura; escreve-se a recusa radical – contra si mesmo – no traçado de seus próprios riscos, subtraindo-se às qualidades do poder e liberando-se numa "negatividade sem emprego", segundo o sentido da negação em Bataille. O vagabundo crônico de Rawet,

[36] Sobre "A literatura e a experiência original", afirma Blanchot: "Aqui, no mundo, reina a subordinação a fins, à medida, à seriedade e à ordem – aqui, a ciência, a técnica, o Estado – aqui a significação, a certeza dos valores, o Ideal do Bem e do Verdadeiro. A arte é "o mundo subvertido": a insubordinação, a exorbitância, a frivolidade, a ignorância, o mal, o absurdo, tudo isso lhe pertence, domínio extenso" (Blanchot, 2011, p. 235).

assim como o próprio escritor, pertencem a essa comunidade escrita e inoperante: são homens que vivem no limite, sem comunidade.

> *Nega-te ainda uma vez. Mergulha, anda, recolhe tudo aquilo que foi se 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* (Rawet, 2004, p. 214).

Há um programa implícito nessas narrativas de caminhada que melhor se explica no desnudamento dos antropomorfismos. O homem rawetiano se animaliza pela escrita, desfaz-se dos formatos humanistas, desarma os códigos civilizadores; desmembra os excessos intelectivos e humanizantes, os universais cerebrais, o organismo blindado, para reencontrar o corpo em seus desequilíbrios, em seus estados de ebulição e emergência incessantes.

Pela escrita Rawet presentifica as forças pulsantes retidas nos departamentos jurídicos da linguagem, e reivindica o inferno inerente à palavra – "A palavra, sabe-se bem, é o recurso e, mesmo etimologicamente, a origem do diabo" (Blanchot, 2010i, p. 65). Traz à tona, enquanto combate as barreiras policiais do discurso, uma operacionalidade singular, livre e inventiva da literatura. Recobra sua avidez especulativa: "O diabo é que a literatura mexe com *palavra*, a palavra *está* ligada à idéia, e idéia a *pensamento*. E pensamento é perigoso", diz o autor numa entrevista em 1970 (Santos, 2008, p. 212).

A busca por um caminho de investigação que parta do corpo, e não do espírito, é flagrante nos ensaios do autor. Como se vê na série publicada em livro na década de 1970, que gira "em torno de *consciência* e *valor*", percurso intelectivo às voltas da "definição da possibilidade de uma filosofia experimental" (Rawet, 2008, p. 27). Em *Eu-tu-ele* (1972), por exemplo, a meditação sobre a origem das ideias, acerca da

consciência operada e da *consciência operante*, esboça uma "experiência do pensamento em função da relação Eu-Tu-Ele" a partir da questão "Que valor tem um pensamento se não está vinculado a um "corpo"?" (*Id.*, p. 108).

Trata-se, ainda, de um programa proveniente de Rimbaud, de um "teorema rimbaudiano de não estarmos no mundo" (Helder apud Vasconcelos, 2000, p. 75) das convicções e das fórmulas assentadas na verdade, como Henry Miller já havia notado em seu ensaio publicado em 1956: "Hoje ele [Rimbaud] é capaz de estar nele [no mundo] sem fazer parte dele" (Miller, 2003, p. 33). De uma radicalidade analítica da escrita sem precedência: "Como escritor, pode Rimbaud cruzar e dialogar com o Mal, ou mesmo afirmar seu texto como "caderno de maldito", mas se tratará de uma danação apartada de um culto preexistente" (*Id.*).

Na extrapolação do presente entre escrita e caminhada, sem previsões de qualquer ordem, o personagem de "Crônica de um vagabundo" segue assim:

> *Saiu do cinema. 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... (...) Meu universo é outro. Aceito o caminho da danação. A terrível insinuação em seu mundo particular e animal do encantamento das palavras* (Rawet, 2004, p. 215-216).

Ele (uma encarnação de Ahasverus) erra pelo mundo sem destino, numa posição insolúvel compartilhada pela ideia de um corpo em exílio permanente. "Se for preciso nega-te uma vez mais ainda, talvez a tua afirmação seja esse destino de constante negação. Aceita os paradoxos" (*Id.*).

Errância e negação, em contiguidade, se aliam aqui numa escrita inacabada, em trajetória aberta às relações de marcha; numa escrita que, enquanto transgride as leis, abandona-se à estranha soberania: "o espaço próprio da soberania é um espaço

paradoxal que, ao mesmo tempo, está dentro e fora da ordem jurídica" (Agamben, 1996, p. 47).

Agamben expõe-nos a ideia de soberania na contração da noção de poder até sua indiferença, pois ela estabelece uma associação essencial entre norma e exceção. Soberano é tanto um chefe de Estado, um déspota, como um banido da sociedade, um bandido – ideia que compreende, portanto, as nuances do poder até seu despojamento. É soberana a posição de quem delibera a lei e dela se libera, de quem está fora-da-lei pela lei, tal como observa-se na noção de *bando*: "Quem neste sentido é "*messo al bando*" [desterrado, banido] não só está excluído da lei, mas esta se mantém em relação a ele *abandonandolo* [a-bandonando-o]" (*Id.*).

As línguas e linguagens humanas, portanto, se estruturam até um limiar, uma estância de radicalidade; e esse lugar ambíguo da soberania torna imprescindível a relação entre forças contrárias, as compele até o limite de sua anulação. Como se, com extremação e o esgotamento das relações entre teoria e prática, culminados na construção retórica que fundamenta todos os atos de paz e guerras mundiais, se tornasse impossível estabelecer uma verdade criteriosa.

No livro *O aberto: o homem e o animal*, Agamben escreve, em pequenos tratados prosopoéticos e filosóficos, de uma zona de abertura e fechamento entre a animalidade do humano e a humanidade do animal. Ao revelar paradigmático o mecanismo dos campos de concentração, no viés de seus experimentos cognitivos, aponta para a indistinção como plano sem fundo onde se sustenta: "uma tentativa extrema e monstruosa de decidir entre o humano e o inumano, que acabou por envolver em sua ruína a própria possibilidade de distinção" (Agamben, 2013, p. 43).

E no acabamento da história da metafísica, o filósofo vislumbra a dissolução da fronteira-raiz de todos os critérios antropológicos ocidentais: "A humanização integral do animal coincide com a animalização integral do humano" (*Id.*, p. 127).

Assim, pela escrita, se ultrapassa transmutações sígnicas, vai-se das significações jurídicas ao infinito dos experimentos a-significantes. Espera-se que através da literatura, e também da filosofia, seja possível despojar a língua de suas jurisdições e legitimações humanistas, de suas funções dominantes e cristalizadoras: escrever num prosseguimento de animalização do humano, ao invés de prescrever a humanização do animal; fazer da escrita o "conjunto dos desvios necessários criados a cada vez para revelar a vida nas coisas" (Deleuze, 1997, p. 12).

O animal que escreve se empenha em abrir uma saída, em escapar ao cerco que as convenções e as normas estabelecidas vão erigindo ao seu redor, emparedando-o. Como se ao homem fosse sempre urgente a luta contra o hábito humanista, pela liberdade mesmo do humanismo; contra a armadilha de enclausurar-se em suas propriedades e normas, e se tornar refém de seus próprios bens.

A literatura de Rawet incursiona nesse legado, num desprendimento radical, como movimento de desposse. Empreende um caminho antenado ao repertório filosófico-literário erigido na segunda metade do século XX, onde cada autor modula sua "revolução permanente", segundo a expressão de Roland Barthes, numa instauração de seu "esplendor". "Barthes coloca corretamente o problema geral: quando a literatura não se subtrai à hegemonia da linguagem, quando não a enfrenta, não a trapaceia, ela não é mais do que mera reprodução linguística do poder" (Tabarovsky, 2004, p. 17).

Esse é um traço imprescindível às *narrativas de caminhada* de Rawet. Há nos seus desdobramentos uma persistência, uma política criadora contra as generalizações

literárias, filosóficas e culturais. Sua ironia, como a de Musil, observada por Blanchot enquanto "recusa de ser alguém para os outros e algo para si mesmo" (Blanchot, 2005, p. 202), consiste em combater toda e qualquer forma de absolutização.

Dado que permeia seus ensaios, conflagrado no título "Devaneios de um solitário aprendiz da ironia", de 1970: "Aprendiz da ironia, olha a sisudez. Você está mesmo levando a sério o que você escreveu acima? (...) Não absolutiza nada disso. Lembra-te, ou lembre-se da ambigüidade do humor que tanto te apaixona" (Rawet, 2008, p. 240).

Nesse traço de ambiguidade, e humor, o vagabundo de "Crônica de um vagabundo" percorre um caminho mais alisado, desprovido da densidade rançosa ainda presente em *Abama*. Ele anda à beira de tornar-se outra coisa, pronto ao devir, numa maquinação com os meios por onde se desloca. Se mantém "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, p. 220).

Um tal desbravamento de si num ambiente, essa *revolução permanente*, resvala na *invenção de um povo que falta* (Deleuze, 1997, p. 14), na invocação por *uma nova terra e um povo que não existe ainda* (Deleuze e Guattari, 1992, p. 140). As narrativas de caminhada têm a característica de movimentar, de transitar dados culturais, para lá do âmbito nacional, numa prosa errante que abarca um repertório tensionado, onde exílio e tradição se imanizam.

Nelas observamos a emergência, no subúrbio carioca, de um homem em cruzamento por uma diversidade antropológica, em metamorfoses devindas de outros personagens ou incidências literárias. Nessas caminhadas o escritor combina traços e extratos da literatura de Dostoievski, Rimbaud, Musil e Lima Barreto, por exemplo,

sem repeti-los, somente, mas na iminência de inventariar uma prosa de expressão marginal, migrante, transnacional. De transposição de fronteiras.

Como observa Piglia, em ensaio sobre o *Transatlântico* de Gombrowicz ("O romance polonês"), ao enunciar: "literaturas secundárias e marginais, deslocadas das grandes correntes europeias, têm a possibilidade de dar às grandes tradições um tratamento próprio, 'irreverente'"; concluindo daí que a "verdadeira ficção é clandestina, se constrói retrospectivamente e assume a forma de complô" (Piglia, 2004, p. 64 e 69).

Pensamos eclodir em Rawet a emergência de uma tradição literária em evasão, num perder que se dá como ganho. Como a perda das particularidades que antes fixavam o homem numa história linear gerou uma experiência inexperienciada, espraiada na impessoalidade e no inacabamento que constituem o homem contemporâneo.

A experiência radical da escrita em caminhada (tal como posta em prática por Rimbaud, no despojamento de suas danações), é figurada por Rawet na desterritorialização de um povo (os judeus) numa dada camada social (a periferia carioca), no redimensionamento mundial decorrente do pós-guerra, numa ultrapassagem pelos códigos estabelecidos nesse cruzamento. E a luta do autor para escrever, na língua que adotou os *gigantes nordestinos* e o ufanismo identitário modernista como modelo, instituindo aí sua familiaridade, explicita a voz solitária e silenciosa de uma literatura irremediavelmente órfã.

A escrita de Samuel Rawet não é tendenciosa nem tributária, portanto. Não cultua um passado familiar, nem exalta um presente comum. Pelo contrário, quando nela há reminiscência e identificação, isso acontece numa zona intelectiva obscura, de confusão e ódio, como mecanismo próprio de conjuração imediata. Inclusive parece

ser uma característica dessa escrita o apagamento de raízes numa pluralização do presente, o exercício de esquecimento conjugado às possibilidades inventivas.

> *O inevitável fluxo de reminiscências 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, de um tempo para outro. Na verdade não são 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 não esgotaram sua energia em potencial, ainda atuantes, e incrivelmente futuros* (Rawet, 2004, p. 219).

"Crônica de um vagabundo" acompanha a trajetória de um personagem que já não tem mais por onde recair em celebrações instituídas. Os problemas, aí, não concernem mais a um combate previsível e pontual, como em Zacarias há um combate contra aguilhões do passado. O vagabundo crônico dessa narrativa, tal qual o "homem sem particularidades" de Musil, é o "homem qualquer das cidades grandes, homem intercambiável, que não é nada e não parece nada (...), o homem do "ainda não", aquele que não considera nada como seguro, detém todo sistema, impede toda fixação" (Blanchot, 2005, p. 205).

Trata-se de um homem sem horizonte e sem qualidades, um personagem improvável e impróprio, em perambulação, vasculhando as sombras do negativo: desempregado, sem futuro nem ambições. "Que rumo tomar quando todos os rumos são inúteis, todos idênticos, todos excelentes" (Rawet, 2004, p. 25).

Sua caminhada é uma passagem pela desapropriação do mundo, esboça uma guerra quase passiva / quase ativa – ficcional – contra as armações do poder. Pois nela a insuficiência da dialética é explorada na oscilação lógica entre o ser e o não-ser, numa afirmação simultânea de seu poder negligenciado, como o "poder não não-ser" a que se refere Agamben: "o essencial não é que *algo seja* (o ser) nem que *algo não seja*

(o nada), mas que algo seja *e não* o nada" (Agamben, 1993, p. 85). O personagem anda numa frequência em que o poder está ausente, nas emanações do poder, pelos interstícios da impotência.

Quando aparece a imagem de um velho (como *alter* ou duplo de si) no banco da praça, na fórmula repetida pelo narrador em tom mântrico – "Um homem poderia estar a seu lado, se erguesse a cabeça e procurasse com os olhos divinatórios de uma prece o perfil esfumado de um velho" (Rawet, 2004, p. 223 e 225) –, ela assume o espectro de um mestre zen, incitando-o ao exercício de iniciação marcado por um deslocamento no negativo, do desespero ao desapego:

> *Caminha, caminha como um animal que rodopia e se projeta num espaço de ninguém. Refaz o mesmo ciclo no mesmo ponto, à espera de alguma coisa. Que nunca virá. Seja este o caminho. No quarto de um sobrado de um trecho de rua encravada entre arranha-céus ele lê no centro de uma parede nua o lema do velho: o mundo é um bordel e eu sou uma puta. Eis o meu lema, rapaz. Nada de estante, nada de livros. Como vê, a cama, o armário, a mesa, duas cadeiras, e a minha frase, meu tema de meditação. É entre ele e a janela que divido meu tempo* (*Id.*, *ibid.*, p. 223-224)

O personagem é sustentado numa resignação que não é a de se privar de encontros, mas de não enchafurdar neles. Passa por diversas realidades sem aderir a nenhuma. E é dessa posição descolada de tendências, linearidades evolutivas e culturais, que Rawet aciona sua literatura. Ela é intervenção de uma escrita não partidária diante de um contexto militarizado; de um desapadrinhamento do escritor, quando a oportunidade se dissimula em patrocínios.

A vadiagem, em "Crônica de um vagabundo", pela noite ausente de focos, espaceja a trajetória de um sujeito insubordinável e inidentificável, embora totalmente exposto. Lança-se aos limites da cidade. Provém de um andarilho de fronteiras, percorre a linha entre casas e morros, civilização e selvageria.

A escrita de Samuel Rawet segue essa trilha à beira uma nova animalidade, produz ditos desvinculados dos excessos reflexivos. Como se observa quando o personagem se depara com uma velha que pronuncia/anuncia seu "Código da Solidão", suporte possível à instauração de uma linguagem ativa, corporal, numa provável liberação do que qualifica a humanidade do homem (a *fala mentada* do espírito). Trata-se de extravasamento dos conteúdos interiorizados, de uma escrita de combate a toda forma de psicologismo:

> *Dizer é sinal e também prolongamento da des-solidariedade, é assunção da solidão, é rejeição para o lado de lá do que estava ali dentro, é dissociação do que parecia uno e indivisível, é descoberta das forças inimigas, é declaração de guerra aberta à morte em vida. Dizer é o grito daquilo que se descobre forte e deseja, dizendo, consolidar e ampliar a reviravolta que se deu no combate* (Santos, 1989, p. 13).

A agonia da qual escreve-fala Rawet não se encerra nos limites do medo, mas arrasta à caminhada que a restitui. Diríamos até que, em "Crônica de um vagabundo", a escrita ressoa como dicção da caminhada, deflagra o espaço agonístico dessas duas atividades metonímicas: escrever-caminhar. Ela é um dito de caminhada, e a caminhada, ação da escrita. Escrita-caminhada, dois corpos lutando em instantes de indiscernibilidade sobre o solo, quando um passa à natureza do outro. Ação metamórfica.

"Crônica de um vagabundo" torna-se, no conjunto da obra de Rawet, e também para a literatura contemporânea, expressão de uma narrativa limítrofe, de passagem, em abertura e liberação – escreve-traça um caminho. Evoca um novo horizonte, percorre uma outra paisagem. Figuração da filosofia da diferença, e mesmo da indiferença, coexistente numa contemporaneidade em devir, como se observa nas trilhas abertas por pensamentos da segunda metade do século XX: "Pensamos e escrevemos para o animal. Tornamo-nos animal, para que também o animal se torne

outra coisa. (...) O devir é sempre duplo, e é este duplo devir que constitui o povo por vir e a nova terra" (Deleuze e Guattari, 1992, p. 142).

Quase ao fim da narrativa, Rawet elucida o embaralhamento entre ficção e realidade, como dado procedimental mesmo, quando o personagem é acolhido na casa de um escritor que está escrevendo um romance intitulado *Revolução dos canjicas*. O sujeito enfatiza a precisão exigida na formação do personagem, por se tratar de acontecimento histórico, e por isso a bagunça no apartamento, pelo excesso de material organizado para elaboração da escrita.

Mais à frente, após uma tentativa fracassada de trabalho no comércio, o vagabundo retoma o lema enunciado pelo velho, numa meditação acionada no acúmulo da experiência escrita, desdobrada da passagem pela casa do escritor de *Revolução dos canjicas*:

> *Ouvir sentenças ditas por outras, mais em próprio interesse, mais para tornar firme o que era hesitação, do que propriamente para comunicar alguma coisa. (...) Removidos os dejetos do passado, o que sobra, e não é por acaso sobre eles que se tecem esses panos mais ou menos dourados, onde por vezes alguns fios da trama se revelam soltos e não integrados? Ao homem que está escrevendo sobre a* Revolução dos Canjicas *gostaria de dizer o que lhe ocorre agora. O escritor é um cafetão de sua própria experiência, de seu próprio passado, de seus próprios sentimentos* (Rawet, 2004, p. 242).

Dessa errância escrita, caminhada "de personagem defeituosa de um autor sem talento ou preguiçoso" (*Id.*, p. 243), tais reflexões apenas se esboçam e esvaem, soçobram na materialidade crônica dos dias que passam. A criatura que aí desponta indefinida vaga e caminha para algum lugar qualquer, sem rumo. Ela chama e depois sugere um fim para a escrita – certa da provisoriedade dessa palavra –: começo e fim da narrativa na rodoviária, lugar de vocação da passagem.

Em "Crônica de um vagabundo" Rawet confabula sobre questões imprescindíveis, para o autor, ao ato de escrever e ao pensamento (ao

autoconhecimento). Como sua pertença a uma comunidade inexistente, por vir, colhida e pressentida ecoante nesses autores com os quais ensaiamos uma aproximação. Leva a cabo sua certeza de que "a literatura é traição" (Santos, 2008, p. 212). Se exercita, sobretudo, num tema corrente em seus ensaios, de que uma "filosofia experimental (...) se aprende na rua e não na faculdade" (Rawet, 2008, p. 53). Modula a escrita nesse corpo emergente, vagante, de ficção biográfica: narrativa não "de quem chega, ou de quem parte. Mas de alguém que apenas passa" (*Id.*).

III. *Viagens de Ahasverus à terra alheia em busca de um passado que não existe porque é futuro, e de um futuro que já passou porque sonhado* – Do outro lado

Passar à periculosidade da escrita, ao *infinitamente arriscado*[37] da palavra, num despregamento e destituição de qualquer vontade de "dar conta" – enunciação de uma palavra não-contábil. Perder a objetividade sob a exigência de uma conversão para a improvisação e provisoriedade da linguagem – afirmar e restituir o não-objetivo, num entrosamento com ele, como potencialidade da experiência literária. Rachar as previsibilidades intencionadas. Desaparecer num espaço de intimidade entre a morte e o canto, onde a invisibilidade e o indeterminado são tocados pela palavra em sua ausência; "entre a transmutação invisível pelo invisível que é a morte e o canto em cujo seio essa transmutação se realiza" (Blanchot, 2011, p. 161).

Viagens de Ahasverus à terra alheia em busca de uma passado que não existe porque é futuro e de um futuro que já passou porque sonhado parece expressão de uma tal transmutação: narrativa atuante, metamorfose e devir do/no ato da escrita. Expressão ambivalente do próprio *espaço literário*, "espaço do poema, espaço órfico ao qual o poeta, sem dúvida, não tem acesso, onde só pode penetrar para desaparecer" (*Id.*, *ibid.*, p. 153). O inacessível e desconhecido visto após um "longo, imenso e

[37] Ao meditar sobre o dito de Rilke nos *Sonetos a Orfeu* ("Nós, nós infinitamente arriscados...), Blanchot considera: "O risco que espera o poeta e, atrás dele, todo homem que escreve sob a dependência de uma obra essencial, é o erro. Erro significa o fato de errar, de não poder permanecer porque, onde se está, faltam as condições de um aqui decisivo; lá onde se está, o que acontece não tem a ação clara do evento a partir do qual qualquer coisa firme poderia ser feita e, por conseguinte, o que acontece, não acontece, mas tampouco passa, nunca é ultrapassado, chega, vai e volta incessantemente, é o horror e a confusão, e a incerteza de uma repetição eterna. Lá, não é tal ou tal verdade que falta ou mesmo a verdade em geral; tampouco é a dúvida que nos conduz ou o desespero que nos imobiliza. O errante não tem sua pátria na verdade, mas no exílio, mantém-se de fora, *aquém*, à margem, onde reina a profundidade da dissimulação, essa obscuridade elementar que não o deixa conviver com ninguém e, por causa disso, é o assustador" (Blanchot, 2011, p. 259-260).

ponderado desregramento de todos os sentidos", como atesta Rimbaud na "Carta do Vidente" de 15 de maio de 1871.

Ahasverus, judeu errante, é o homem (ou melhor, um composto de acidentes) condenado a não morrer, a desviar eternamente. Signo de um extravio perpétuo. Aquele que mais tem a demonstrar sobre os fracassos da morte, as conversões malsucedidas; a morte encarnada entre os homens, exemplo infinito e itinerante do que morre.

Através deste personagem Rawet se aproxima ainda mais da extremação literária (*autobiotanatográfica*) de que nos fala Derrida em seu livro sobre Blanchot, *Morada*. Desde *Abama* um tal ensaio-percurso é desdobrado, investido, e tanto Zacarias como o vagabundo de "Crônicas de um vagabundo" são personagens passíveis dessa pesquisa, de um desenraizamento total, de uma criatura errática, espectral. Ahasverus intensifica uma consciência inquieta e expandida na tecitura da finitude, conjuga uma escrita iniciática, revelação de um experimento espiritual das metamorfoses.

A terra alheia à qual o título da narrativa se refere é o próprio mundo, sua extensão imanente e incapturável. E o personagem, talvez o narrador descrevendo-se em terceira pessoa, desloca-se por passados e futuros inexistentes na história, por registros confusos – ele mesmo não tem passado nem futuro; por linhas geográficas (e impessoais) do tempo; atravessa diferentes lugares e épocas, torna-se outros inúmeros, engloba as oposições sexuais sem se definir em nenhuma delas; segue evasivo na aleatoriedade como num movimento próprio à terra. Ahasverus "é o ato das metamorfoses", como Orfeu, "aquele que é a intimidade da dispersão" (Blanchot, 2011, p. 153).

Não há descanso nem repouso na vida-escrita de suas *Viagens*. Começo nem chegada. Seus experimentos são desdobrados de uma insatisfação total, por tentação, num querer-partir do factual, de situações cristalizadas. Não têm cabimento nas estruturas da história, nos gêneros da escrita, nas margens das páginas. Trata-se de matéria em desvario, de esquecimento, distração e alheamento. Da morte onde ela (não) está, do lugar inenarrável da loucura. Escrita randômica.

Samuel Rawet disse que nessa novela não é mais a preocupação de escritor que está em questão, mas o autoconhecimento, as superações do homem, a vida diante da morte. Numa entrevista posterior, de 1977, ele pensa literatura e poesia em sinonímia, "uma vocação de determinada atitude diante da vida, isto é, diante da morte" (Santos, 2008, p. 339). Pela literatura, vida e morte se entroncam, sintetizam-se em paradoxos.

Ahasverus veicula uma insuficiência terminológica, o atrito entre as disparidades da existência insubordinável a uma taxonomia, a uma predicação. Coloca o impasse da paixão literária – pôr tudo em questão (Blanchot), dizer todas as coisas (Derrida) – na base de sua irresolução essencial: literatura e vida, em consonância, numa mesma respiração e tomada de espaço, traem toda e qualquer forma que intencione detê-las numa expressão.

Advém, portanto, a enunciação como trabalho e transformação dos dados existenciais, coordenação, ensaio de superação do homem; saída de letra no inferno das palavras. Escrever com a morte no horizonte, abertura à inscrição das paisagens mortais.

Ahasverus traduz algo que não se deixa ser nomeado. Desde o início fica exposto um atraso irrecuperável no andamento da narrativa:

> *Ahasverus bocejou, esfregou os olhos, estirou os braços, e procurou no contraste do azul com o verde, além da janela, uma identificação para seu*

> *estado. Não sabia se era real como resíduo de um sonho, se era sonho, resíduo do real. (...) incapaz, quase sempre, de assumir suas metamorfoses, ou de perceber entre o que pensava como Ahasverus enquanto Ahasverus, e o que não era Ahasverus, mas ser produto de uma volição e de uma consciência. Pareceu-lhe naquele momento ter que reconquistar tudo, passado e futuro, para chegar à interseção, que era aquele instante, e aquele instante já não era porque ao sabê-lo instante, fora ultrapassado* (Rawet, 2004, p. 453).

Seu movimento de sondagem do mundo exprime um acesso ao outro lado, passagem-erradicação do que é visível no invisível, e se aproxima do movimento anafórico da ideia, tal como configurado por Agamben – "o seu próprio ter-nome, a sua própria pertença, ou o seu ser-na-linguagem. Isto não pode, por sua vez, ser nomeado, nem mostrado, mas apenas recuperado através de um movimento anafórico" (Agamben, 1993, p. 59) – num provável desdobramento do *espaço literário*, meditado por Blanchot sobre o Poema (o Aberto), em Rilke: "espaço do poema, onde nada mais existe de presente, onde, no seio da ausência, tudo fala, tudo ingressa no entendimento espiritual, aberto e não imóvel, mas centro do eterno movimento" (Blanchot, 2011, p. 152).

A literatura como efetivação em repetições infinitas da inoperância da palavra, fala-escrita/narrativa-arrastada de um instante inconfessável. O dito e redito inacreditavelmente em cada fração ou frase; gérmen pressentido e inapreensível, ilocalizável; um já ocorrido-ocorrente sendo investigado.

A *escrita de caminhada* rawetiana vela a pronúncia esquecida e perdida da verdade, traça uma linha exata onde ela não será jamais, embora esteja sempre quase sendo reencontrada. Uma dissimulação radical, portanto, como combate de sobrevivência da ficção literária. Escrita politicamente desobediente, efusiva, desviante, anárquica. Distensão de uma temporada instantânea e infernizante no fogo

da verdade, extremação de sua presença ausente, inesquecível, imemorável. Chaga de uma queimadura invisível.

Em "Crônica de um vagabundo" isso figurava assim:

> *A única instância da meditação é uma torrente de palavras desconexas, uma descarga com a rigidez de uma lógica implacável que não permite entendimento algum, ligação alguma entre a primeira e a segunda palavra. Apenas a torrente, o fluxo de uma compreensão além da compreensão* (Rawet, 2004, p. 224).

Rawet prossegue numa extrapolação da escrita por vias meditativas, pelas quais escapa e retorna ao corpo. Persegue a intuição de um instante sem duração, salto para lugar nenhum, momento entre o próprio e o impróprio, o inominável e o nominado entre o escritor e o texto. Em *Viagens de Ahasverus...* a narração caminha atravessando espaços frementes, de intervalos e devires:

> *Na fração de segundo chegou quase a sentir o prenúncio de lágrimas num olho que já não era seu, nem ainda o de Vicente, e nesse olho ainda não olho, ou já não olho, vazio de olho para olho, nesse intervalo tremeu tanto que esteve à beira de ser apenas tremor, mas nesse intervalo lembrou-se de seu nome, e reconquistou seu corpo* (*Id.*, *ibid.*, p. 454).

Ahasverus apresenta-se segundo um nome recursivo, extrato mínimo de acesso a um mapa, tática de prudência, diário de bordo nas *Viagens*. Linha em torno da qual o delírio gravita e consiste, espinha dorsal da loucura. Um nome pelo menos para trasladar os abismos da existência, atravessar o vazio onde as representações esfacelam.

Nome sem pessoa, cintilação sem rosto; assinatura vaga, dissoluta, bruma orientadora do vagabundo. Se fosse para nomear o inominável, tal seria o menos próprio, o melhor impróprio, pela sua carga contraditória de perceptos e afectos a

impedir uma sujeição ao subjetivo. "Individuação sem sujeito", como diz Deleuze sobre os personagens de Thomas Hardy (Deleuze e Parnet, 1998, p. 53).

A traição se faz Ahasverus, e expande ainda mais em criação, pois foge da mimetização da ordem, das designações. Ele tergiversa, circunda o mesmo para encontrá-lo em sua face desconhecida e ignorada: "Que relação tinha ele, Ahasverus, com o nazareno? Não podia, não sabia afirmar. No entanto, sentia-se estranhamente ligado a ele, entrevia, às vezes, uma ligação vital nas duas existências" (Rawet, 2004, p. 455). E mais à frente, depois de recapitular a figura de Cristo em diferentes dimensões, retorna: "Evidência como chegada àquilo que está diante do nariz. Para conseguir deslocar-se dali para ali mesmo pronunciou a palavra *v a r i n a*. E a palavra trouxe-o de novo a NAZARÉ" (*Id.*, *ibid.*, p. 460).

Nessa narrativa Samuel Rawet incorpora, encarna no que para ele era crucial na literatura: traição de valores antigos[38]. No híbrido demoníaco de súcubos e íncubos, por exemplo, ao desbordar as significações dominantes sobre a sexualidade – combatidas no ensaio *Homossexualismo: sexualidade e valor*, publicado no mesmo ano (1970) de *Viagens de Ahasverus...* E quando retoma o dito tão em voga no século XX, atribuído a Nietzsche e a Dostoievski, é para esquivar-se das tendências mais assentadas e preguiçosas: "se Deus está morto, tudo é permitido! Uma ova! A cretinice de não perceber o homem como exigência ética..." (*Id.*, *ibid.*, p. 471). O tema de uma ética conjugada na traição-criação atravessa o ensaio *Alienação e realidade* (1970) e praticamente toda obra de Rawet.

Viagens de Ahasverus... é um texto que se dissemina como projeto literário do autor, fulguração de conexões diversas, fala-escrita a transitar experiências oblíquas a

[38] "Oscilando entre alienação e realidade, a literatura é sempre um caminho de transcendência. Só a transcendência, que é um ir *além de*, ultrapassa as duas em busca de uma afirmação individual. Na verdade a literatura é sempre *traição*. É preciso trair valores antigos para chegar a valores novos" (Santos, 2008, p. 212).

bordo de um livro portátil. O livro como exemplo veicular de um desregramento de todos os sentidos – *O barco bêbado* de Rimbaud – por onde o escritor se exila da ordem social de seu tempo. Não para fugir ou se ausentar da realidade, mas para arrastá-la às últimas consequências, ao extremo, até o desenraizamento de seus códigos.

Experiência já provocada por Rimbaud na poesia, numa recusa aos traços humanizantes da escrita, às funções estatizantes da linguagem. Numa recusa à própria imagem legitimadora do trabalho capitalístico, onde o corpo é submetido a toda uma hierarquia intelectual como ordem do mercado, fixado numa identificação determinada pela especialização – especificado pelos atributos de um corpo-instrumento.

Ahasverus empreende um embaralhamento na economia da subjetivação moderna, rastro exorbitante da operação rimbaudiana acionada na "Carta do Vidente" – "Eu é um outro" –, afirmando, assim, o surgimento de um "corpo múltiplo e populoso":

> *O que está em plena sincronia com uma primeira pessoa nada restrita à voz de um indivíduo (como ocorre na leitura que atrela a subjetividade do texto da* Saison *a "confissões" de Rimbaud). Mostra-se* [essa operação]*, ao contrário, insubmissa ao toque da* formação*, à idéia de que a energia jovem, projetada com a urgência e o rastro de uma* transição *sobre o escrito, tenha que chegar a um fim, a um acabamento de uma personalidade (*persona *– máscara social), aculturada, direcionada ao mundo do trabalho, tal como sucede no romance – em sua feição no século XIX –, entendido como "epopéia" da subjetividade burguesa* (Vasconcelos, 2000, p. 79).

A escrita singularizada em *Viagens de Ahasverus...* se faz irredutível a qualquer tentativa de supô-la representante de uma classe, de um estrato social, etnia ou nação; ela não se enquadra nas variações já sabidas, nos circuitos entre centros e margens. A voz que atravessa essa narrativa é desencadeada de uma atitude-limite, de um exílio sem sujeição, digressão consonante àquela de "Sangue Mau": "Por ora sou maldito,

tenho horror à pátria. O melhor será dormir, embriagado, sobre a areia" (Rimbaud, 1998, p 139).

E o personagem entrou numa relação de deserção e desterro com o mundo social, encampando numa experimentação ficcional como refúgio na terra. Se há um sujeito nessa trama, isso é inverificável. Pois a criatura ali nada pode, a não ser entregar-se a essa busca por representar sua queda na cambiância do tempo: *passado que não existe porque é futuro, futuro que já passou porque sonhado*.

Em *Viagens de Ahasverus...* Rawet experimenta um despertencimento a qualquer forma de entidade; literária, filosófica, religiosa. Delineia uma trajetória de criação existencial, de existência criadora de seu próprio desgarre. Como mais tarde, e de um modo mais incisivo e cortante, o autor depõe no ensaio "Kafka e a mineralidade judaica ou a tonga da mironga do kabuletê", de 1977: "a experiência e o aprendizado do indivíduo na comunidade são fenômenos não-lógicos, frutos de uma operação sintética da consciência, e nunca analítica. Essa operação se revelaria no que poderia ser chamado a *linguagem do corpo*" (Rawet, 2008, p. 195).

Ergue-se uma linguagem na modulação do desconexo – de um espaço/tempo profuso, heterogêneo. Enunciação do "puro perigo da vida imediata" (Blanchot, 2011, p. 146), da experiência poética tal como a colhe Blanchot em Rilke: "espaço interior do mundo, o qual não é menos intimidade das coisas que a nossa e a livre comunicação de uma e de outra, liberdade poderosa e sem reservas, onde se afirma a força pura do indeterminado" (*Id.*, p. 145).

A experiência obtida na sondagem literária de *Viagens de Ahasverus...* é a de uma expansividade da escrita na intimidade com o exterior, e a linguagem não se difere desse corpo em trânsito e cindido pelo tempo. Não se coloca diante nem fora

dele, mas acentua-se como "dom de desaparecer", "dá voz ao desaparecimento" (*Id.*, p. 156 e 157), enquanto manifesta sua inerência ao tempo.

Sobre essa relação com o espaço/tempo, provinda de uma finitude interior ao tempo do mundo, diz Deleuze em "Sobre quatro fórmulas poéticas que poderiam resumir a filosofia kantiana":

> *A interioridade não pára de nos escavar a nós mesmos, de nos cindir a nós mesmos, de nos duplicar, ainda que nossa unidade permaneça. Uma duplicação que não vai até o fim, pois o tempo não tem fim, mas* uma vertigem, uma oscilação que constitui o tempo*, assim como um deslizamento, uma flutuação constitui o espaço ilimitado* (Deleuze, 1997, p. 40).

A caminhada em Ahasverus atinge e acompanha esse vórtice-vertigem do espaço/tempo, característica da intensificação entre ficção e verdade na escrita autobiográfica – transcorre a infinidade de afetos que atravessam a imanência de uma vida pela linguagem. Implica uma rede relacional entre mundo-corpo-pensamento em criação/traição, esboça a instauração de uma topologia estética, uma ecologia imanente.

Em suas *Viagens* sem sair do lugar, Rawet-Ahasverus implementa uma guerra contra a hierarquização orgânica do corpo e a modelização turística do mundo, ao seu modo de construir um *corpo sem órgãos*, tal como programado por Artaud e conceituado por Deleuze e Guattari no longo trabalho *Capitalismo e esquizofrenia* – que abarca os livros *O anti-Édipo* (1972) e *Mil Platôs* (1980). Se conecta a uma cultura do nomadismo então emergente na década de 1970.

Trata-se de um acontecimento comum, sem a previsibilidade dos manifestos político-protocolares, germinando nas tramas da Guerra Fria. O surgimento de uma consciência despregada do bipolarismo capitalismo-comunismo, chamado a um povo e uma terra por vir. Agamben, no livro *A comunidade que vem*, publicado em 1990,

instala-se nessa perspectiva de abertura: "O ser que vem é o ser qualquer" (Agamben, 1993, p. 11).

Qualquer enquanto paradigma para dizer o sujeito não mais sob as categorias do particular e do universal, mas em sua singularidade liberta, pensada independente de suas propriedades: "a singularidade exposta como tal é qual-*quer*, isto é, amável" (*Id.*, p. 12). Disjuntiva e inclusiva, tal singularidade se desdobra no espaço vazio do exemplo, enquanto ser linguístico: "Exemplar é aquilo que não é definido por nenhuma propriedade, excepto o ser-dito. (...) O ser-dito – a propriedade que funda todas as possíveis pertenças (o ser-dito italiano, cão, comunista) – é, de facto, também o que pode pô-las em questão" (*Id.*, p. 16).

Ahasverus compreende essa figura ambígua, um *exemplar da comunidade que vem*. Criatura investigada nas artes, com maior urgência na segunda metade do século XX, e que irá configurar as linhas de subjetivação despontadas na passagem para o terceiro milênio. Linhas enigmáticas e paradoxais do homem situado numa torção do espaço/tempo, como ocorre no experimento da fita de Möbius – citado por Rawet em *Viagens de Ahasverus...* e no ensaio *Eu-tu-ele*, de 1972 –, na passagem por uma fronteira desorientada onde dentro e fora, avesso e direito se tornam indistinguíveis.

O experimento estudado por August Ferdinand Möbius em 1858, para análise de um espaço não-orientável, é utilizado por Lygia Clark em 1963. A obra consiste em oferecer ao espectador tesoura, cola e papel, para que ele mesmo monte sua fita de Möbius e a recorte até desprendê-la em duas alianças em elo. Essa intervenção recebe o título *Caminhando*, e invoca o elo entre artista, espectador e arte num mesmo ato

poético. Logo depois, ainda em 1963, a artista migra de suporte e recria a fita de Möbius em metal, intitulando-a *O dentro é o fora*[39].

Vemos a emergência de uma arte voltada contra a própria ideia vigente de arte, contra seus parâmetros epistemológicos. Colocando-se em questão, desburocratizando-se, desguetificando-se, em caminhada, ganhando espaço. Afirma-se, surgindo, essa arte a circunscrever os limites do presente; arte e vida em intercâmbio e orbitação.

> *Precisava de caminhadas para recriar o passado na soma de cores que a rua lhe dava. E subitamente a rua eram apenas linhas e cores, e sua memória lembranças e paleta. Ahasverus andou pelo quarto, hesitando entre a caminhada ao sol de Lisboa e o sonho que talvez lhe devolvesse o futuro perdido. Ou era melhor, quem sabe, aprender a conquistar o presente, um presente dinâmico, sempre alterado pelo que vem depois e pela recordação do que veio antes, um presente soma de instantes descontínuos, um presente lúcido em que sempre se reconquista a totalidade, com a morte não como barreira, fato a lamentar, mas o horizonte que justifica o* aqui *e o* agora*. Descer. Sair. A rua. Caminhar. Repetir no passo a mobilidade do todo* (Rawet, 2004, p. 473).

O ato de caminhar e de escrever estão amalgamados em *Viagens de Ahasverus...*, num percurso em mesmo plano. Consistem num caminhar e escrever explorados em sua potência. Voltam-se, segundo sua radicalidade investigativa, contra si próprios, para sua potência de não escrever nem caminhar. Penetram uma zona de indiscernibilidade em que o ato de escrever se torna caminhar, e inversamente. Viagem no mesmo lugar que é a literatura, em seu projeto de *repetir no passo* da narrativa *a mobilidade do todo*.

Agamben pensa essa potência de não ser como uma potência em potencial (*potentia potentiae*), a partir da atitude de Bartleby, que "não escreve outra coisa do

[39] Cf. o artigo de Suely Rolnik, entre outros sobre a artista, "Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark", consultado em 20/08/2013 no site http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Molda.pdf.

que a sua potência de não escrever": "na potência que se pensa a si própria, acção e paixão identificam-se e a tábua de escrever escreve-se por si ou, antes, escreve a sua própria passividade" (Agamben, 1993, p. 35).

Ahasverus carrega em si a negatividade da escrita enquanto ainda é um outro. Nisso consiste uma politicidade do exílio, em suas metamorfoses onde sustenta gravitantes referências diversas. Sonda o mundo num devir-animal, devir-mulher, devir-pedra, devir-árvore. Na duração dessas transmutações, na impessoalidade, a narrativa perdura – investigativa, divagante, deambulatória: ficcional. Ela acaba quando se impõe uma metamorfose decisiva, no encontro consigo mesmo deste nome que deve permanecer inaudito.

É quando a literatura atinge seu limite – que é o limite do autor para manter-se fora de si –, e sai de cena: "E Ahasverus, farto de metamorfoses, realizou a mais dura, e mais penosa, a mais solene, a mais lúcida, a mais fácil, a mais serena. Metamorfoseou-se nele mesmo, AHASVERUS" (Rawet, 2004, p. 477).

Capítulo 3

Pensamento da prosa e Prosa do pensamento

Este terceiro e último capítulo está composto por seis fragmentos, pequenos textos onde a teoria e a literatura utilizadas até aqui possam entrar numa vizinhança indiscriminada. Pelo menos era o que aguardávamos emergir na conclusão dessa trajetória especulativa: o alcance de uma linguagem contraída; a expressão crítica gerada no desvio indeterminante das intersecções; a elaboração de uma escrita intensificada, tecida ao lado, no meio e sob a escuta do repertório estudado; um investimento no deslocamento e alargamento do espaço autoral.

Três fragmentos compõe a primeira parte, e três a segunda. Na primeira eles gravitam em torno do livro *O terreno de uma polegada quadrada*, de 1969; e na segunda em torno do livro *Que os mortos enterrem seus mortos*, de 1981.

O empenho intelectivo, até aqui, consiste principalmente no ensaio de trazer a produção narrativa de Samuel Rawet, com ênfase agora nestes dois últimos livros, a um debate sobre literatura e escrita contemporâneas; de situar a prosa do escritor polonês-brasileiro no cruzamento das transversalidades literárias e filosóficas, como campo transitivo e fronteiriço, decisivo e imprescindível, às pesquisa feitas nessas áreas hoje.

I. *O terreno de uma polegada quadrada,* 1969

"Sou humilhado como homem, e não como judeu, maometano, negro, homossexual ou paralítico." (Samuel Rawet, "Johny *Golem*")

1.

Uma característica literária evidente no livro *O terreno de uma polegada quadrada*, de 1969, como marca de uma paixão, ou uma *desmarcação*[40], está relacionada à tenacidade narrativa para se manter no rasteiro, no baixo e larvar de uma escrita que se libera no chão. Escrita desenvolvida numa economia módica, mínima, e ao mesmo tempo propulsora e ampliadora da horizontalidade narrativa.

Os textos ali se articulam numa maior afinidade com a escuta do que com a visão, pois deles ressoam, suspensivos, próximos e distantes, testemunhos de um lugar comum e irreconhecível, já sabido e insituável. A voz testemunhal nada *dá a ver*, mas soa como prenúncio de um sonho, um *déjà vu*. Fala de um esquecimento, do que ficou perdido em nós mesmos, de um fundo confuso, uma barafunda. Apesar dos contos se ambientarem, todos, em espaços bem determinados – ruas e estabelecimentos conhecidos do Rio, Lisboa ou Haifa –, a voz narrativa de *O terreno de uma polegada quadrada* se alastra pelo campo inefável do trágico.

---

[40] A literatura como *marca do que não deixa vestígios*, como *desmarcação* do caminho especulativo, pode assim ser pensada através do conceito de *neutro*, em Blanchot – *O neutro: essa palavra a mais que se subtrai seja reservando um lugar ao qual sempre falta ao mesmo tempo em que nele põe sua marca, seja provocando um deslocamento sem lugar, seja distribuindo-se, de maneira múltipla, num suplemento de lugar* (Blanchot, 2010, p. 48) –, ou no ensaio de Philippe Lacoue-Labarthe, de 1978, "A cesura do especulativo": "Como a desmarcação do especulativo é, em Hölderlin, *também* sua marca (ou sua remarca)?". O ensaio pode ser baixado, numa versão em espanhol, neste endereço: http://www.philosophia.cl/biblioteca/lacoue-labarthe/Lacoue-Labarthe%20-%20La%20Cesura%20de%20lo%20especula.pdf

Há uma sugestão especulativa no ensaio *Angústia e conhecimento*, publicado em 1978 – cuja sondagem, a partir da filosofia de Martin Buber, Samuel Rawet trata de uma *experiência do pensamento* –, figurada no seguinte enunciado de Lima Barreto[41]: *No mundo não há certezas, nem mesmo em geometria*. Como chamado a um alargamento da inteligência (e da sintaxe) e enunciação de uma urgente ampliação da sensibilidade intelectiva, as narrativas de *O terreno de uma polegada quadrada* sampleam e reinventam o cotidiano, apostam na ficção como reconquista de uma burrice criadora, segundo a lógica esboçada no prefácio do livro:

> *Sem a capa da ironia ou do sarcasmo a burrice pode representar um salto no irracional, um modo de resolver certas situações dentro de uma lógica implacável que escapa aos doutores de certas leis, uma lógica implacável como a das crianças. Tudo isso faz pensar nos* coubles *de Simak, e na série de mundos coexistentes, de uma infinidade de esferas dentro da mesma esfera. Faz pensar numa mudança de plano e de espaço. Simples, como o salto para ontem, ou o coelho que sai de uma cartola que não tinha coelhos nem fundo falso* (Rawet, 2004, p. 248).

Outra frase de Lima Barreto, usada como título para um ensaio menor, de 1977, serve-nos de acesso para o pensamento condutor da prosa de Rawet: "Nasci sem dinheiro, mulato e livre". É a partir de uma pobreza imanente que o autor entoa seu canto. Marca de um aprendizado extraído da *visão cósmica do subúrbio* (Rawet, 2004, p. 255) e de autores renegados, amolados pela estupidez e chatice de diferentes épocas (Cruz e Sousa, o próprio Lima, Gérard de Nerval, Kafka, Lautréamont, Nietzsche, Rimbaud). Uma lição consonante com as fontes do samba: *No fundo da dor, encontro sempre uma canção* (Rawet, 2008, p. 198).

---

[41] Esse enunciado consta numa carta-prefácio de Lima Barreto em resposta às considerações de um crítico anônimo sobre *Triste fim de Policarpo Quaresma*, e data de setembro de 1916: *Amplius!*. Neste texto Lima considera que a literatura, para lá dos gêneros estabelecidos historicamente, deve ter apenas essa "divisa do Santo: "Amplius! Amplius!". Sim; sempre mais longe!".

O Samba funciona, especialmente neste livro de SR, como instância imaginativa e evocativa de um esquecimento comum, "irruptivo do humano-geral, do natural-universal", tal como ocorre nas festas dionisíacas descritas por Nietzsche, que "não firmam apenas a ligação entre os homens, elas também reconciliam homem e natureza" (Nietzsche, 2005, p. 8). Ele cumpre um papel de reconciliador de diferenças, de aliança gerativa. Sua potência, enquanto fusão de um oxímoro (sam/ ba; dar/ receber), ou colisão e encontro originário (umbigada), abrange e sintetiza a contradição dos desejos, tem o alcance do indizível na linguagem, da ideia no pensamento.

De sua cadência cambaleante e sua exacerbação do ritmo sincopado, da embriaguez enquanto força motriz, a escrita de Rawet se apropria e passa a gravitar situações da existência ordinária sem tomar partido nem se tornar porta-voz. A força fictiva de suas narrativas se conecta à impessoalidade trágica e fabuladora do samba, essa "*madeleine* coletiva brasileira" (Ramos, 2007, p. 84), segundo a expressão de Nuno Ramos. Como dado de uma impotência permanente, a ausência sempre presente de uma nostalgia órfica, o surdo não cessa sua marcação baixa, invisível, a percutir cada linha que compõe a trama em direção aos pés, *ostinato* sobre o qual desencadeiam-se variações sem fim.

Essa multivalência do samba, seu aspecto dionisíaco de uma embriaguez lúcida, e de uma lucidez embriagada[42], se propaga no andamento especulativo de *O terreno de uma polegada quadrada*. O samba aí torna-se signo comum, circula como nome do trágico não pronunciado, a retumbar melodias intocáveis em ondulações harmônicas e precárias, ditirâmbicas. *O terreno de uma polegada quadrada* – o Samba: lugares *mínimos, múltiplos e comuns* de uma expressividade máxima.

[42] "O caráter artístico dionisíaco não se mostra na alternância de lucidez e embriaguez, mas sim em sua conjugação" (Nietzsche, 2005, p. 10).

A prosa rawetiana neste livro continua avançando em seu poder de concisão e contração das formas, atinge uma versatilidade narrativa imprescindível ao caminhante no campo de assaltos que é a literatura. Desguiando na carreira, percorrendo o fio da navalha por entre a tragédia humana, ela se explora numa permutação sem limites entre o dito e o não-dito, na insaciabilidade especuladora de uma linguagem pensativa.

A seguinte observação de Agamben, retirada do livro *Ideia da prosa*, poderia muito bem nos servir de preâmbulo à literatura de Rawet, e particularmente a este pequeno livro publicado em 1969, *O terreno de uma polegada quadrada*: "Para quem medita sobre o inefável, é útil observar que a linguagem pode perfeitamente nomear aquilo de que não pode falar" (Agamben, 1999, p. 104).

2.

No ensaio "Ao redor de Paulinho da Viola", publicado no Caderno Cultura de *O Estado de São Paulo* em maio de 2005, e no seu livro *Ensaio geral*, em 2007, Nuno Ramos menciona o filme de Leon Hirszman (de 1968), sobre Nelson Cavaquinho, com o propósito de exemplificar o *locus* insular de onde ele pensa desdobrarem os sambas de Cartola, Nelson Cavaquinho e Paulinho da Viola. A atmosfera criada no documentário é a de um não-lugar.

> *Tudo parece suspenso num tempo infantil e deprimido – de cantoria, de crianças que tomam cerveja, de galinhas dentro de casa. É esta suspensão que Cartola e Nelson Cavaquinho procuram transformar em reinado, e cantar. É a liberdade deste esquecimento, uma certa glória de ser esquecido, que alimenta seus sambas* (Ramos, 2007, p. 86).

Os personagens de *O terreno de uma polegada quadrada* estão todos imersos em *topoi* insulares como este, suspensos neste tempo glorioso do esquecimento. Mesmo ocupando posições sociais concretas, codificadas, como o comerciante, o psiquiatra, o escritor, o jornalista, a prostituta, o garçom; mesmo surpreendidos numa situação de acordo e relação urgentes, como a mãe que se encontra com o filho para revelar que ele foi concebido por algum cliente, e que por toda a vida ela trabalhou como prostituta; ou a mulher de um escritor lucubrando com quem traí-lo, já enfadada de seus devaneios sem recompensa. Todos expõem ao leitor uma travessia pelo vazio, a pobreza que envolve qualquer singularidade, solitária e perdida. São personagens praticamente mudos, que pouco falam, aos quais o narrador se desdobra em vários para dar voz aos seus fluxos de consciência e não-consciência.

A narração acompanha suas ideias, intenções e preocupações díspares, disjuntivas, caóticas. Se desloca a esmo num horizonte de possíveis infinitos, onde as

leis e as regras são apenas aparências para fazer funcionar o espetáculo da existência, enquanto todo o resto – o entorno, a multiplicidade de vozes, o murmúrio da memória ressonante no presente, os labirintos das paixões e do pensamento – vem cada vez mais à tona na trama.

É um material excessivo, portanto, com o qual o escritor deve lidar. E sua operação consiste em recortá-lo, reduzi-lo, editá-lo, contorná-lo, reinventá-lo: se realiza apropriando-se e desapropriando-se dos multiversos dispostos em sua caminhada. A intensidade de camadas semióticas que compõem uma situação narrativa de Rawet, dado característico da angústia da influência de uma vasta tradição literária, sim, mas também do recursos do rádio e do cinema, acentua o isolamento dos personagens, circundados por uma infinidade informacional.

Mas todos esses estratos, técnicos e tecnológicos, não são apontados, nem literalmente nem metaforicamente, como responsáveis ou causadores do sofrimento humano. Seria de uma leviandade desmedida encontrar nos escritos de Rawet um sociologismo vulgar a este ponto, de uma provável submissão do homem à máquina, e qualquer distinção derivada dessa lógica (como homem-natureza, natureza-indústria). Muito pelo contrário. Os hábitos e ocupações dos personagens, suas maquinações e maquinarias, as ruas e as cidades por onde eles se deslocam, formam a superfície mais evidente nessas narrativas. O ambiente descritivo, as coordenadas afetivas, as funções e atividades subjetivas, como maneiras de jogar no mundo, modulam uma espacialidade necessária onde o texto ganha um rosto, uma superfície de reconhecimento, e se dissimula.

No conto "Madrugada seca", por exemplo, com a personagem Greta – "Greta era seu nome de guerra. Isaura, o de batismo. Greta em homenagem à Garbo que encheu sua infância precocemente, e que deixou como traço uma veneração pela

beleza intemporal e distante, o ar dominador e apaixonado, da sueca" (Rawet, 2004, p. 313). Ela se maquia, entra no banheiro de um bar, anda pelas ruas de Copacabana, sofre um assalto, e no entanto, permanece num distanciamento inapropriável, como o da canção de Lupicínio Rodrigues evocada pelo conto: "*ela nasceu com o destino da lua pra todos que andam na rua, não vai viver só pra mim*" (*Id.*, p. 314).

A aparência, que Rawet persiste em flagrar em sua dramaticidade trágica – a miséria humana consistindo, ao mesmo tempo, em desgraça e glória –, nada representa nessas narrativas senão o fundo falso da verdade, um enigma. "Que o enigma não seja, que o próprio enigma não consiga captar o ser, a um tempo perfeitamente manifesto e absolutamente indizível: esse é agora o verdadeiro enigma, perante o qual a razão humana pára, petrificada" (Agamben, 1999, p. 107).

O enigma não está presente nessas narrativas nas formas do segredo, na traição entre papéis socioeconômicos, contratuais. Ele não conserva nenhuma relação com a moralidade burguesa. Mas se insinua no desnudamento da forma, na crueldade de um ser franco, como no conto "Identificação" quando a mãe se revela ao filho, depois de muito tempo sem o ver, na mesa de um bar: "Um dia, por ódio ainda, desejei ter um filho. Você! Dizem que as putas sabem quando engravidam de quem foi a coisa. Balela! Creio que não há mais nada a dizer. Fim. Pelmex Produções!" (Rawet, 2004, p. 324).

A ironia aqui se volta contra a representação que tanto o cinema industrial como os *dramalhões* fazem da existência, numa afirmação, em contrapartida, da dimensão trágica da vida, desprovida das plastias apolíneas. Afirmação consagrada no encerramento do conto, na divagação silenciosa do jovem após ouvir tudo o que a mãe tinha para lhe dizer: "Sem dizer uma palavra, sem um gesto, olhando a calçada, ele a amou infinitamente, e amou todos os homens que com ela dormiram" (*Id.*, *ibid.*).

Há uma atitude de Samuel Rawet, uma política de escrita resistente ao que o próprio autor denomina *charco positivista*, alarmante na política desenvolvimentista do Brasil nos anos 1950, e no aburguesamento característico das décadas de 1960 e 1970. No conto "O terreno de uma polegada quadrada", um personagem traça sua tática de fuga do condicionamento classicista e culturalista que se sedimenta no país: "Algum dia ainda poderia completar sua trilogia, *Farias Brito – Lima Barreto – Cruz e Sousa*, isso era tão urgente, como urgente era a saída do charco positivista à sua volta. *O Ser, Paulo, o Ser!...* (...) *Enfie o Ser no cu!*" (*Id.*, p. 253 e 254).

Essa resistência implica uma revolução silenciosa, de uma literatura arredia que impede, na ativação de sua linguagem, a tentativa insistente dos discursos oficiais nela se instalarem. O enigma e a magia se tornam fonte e mecanismo dessa resistência, como linguagem disjuntiva, não-original, capaz de distorcer, enruidecer o pronunciamento dos alto-falantes racionalistas. Nisso, a literatura de Rawet muito se aproxima à estética de Gláuber Rocha, exposta no manifesto "Eztetyka do sonho", de 1971:

> *Uma obra de arte revolucionária deveria não só atuar de modo imediatamente político como também promover a especulação filosófica, criando uma estética do eterno movimento humano rumo à sua integração cósmica. (...) A ruptura com os racionalismos colonizadores é a única saída. (...) A revolução é a anti-razão que comunica as tensões e rebeliões do mais irracional de todos os fenômenos que é a pobreza (...) Na medida em que a desrazão planeja as revoluções a razão planeja a repressão. (...) A revolução é uma mágica porque é o imprevisto dentro da razão dominadora. No máximo é vista como uma possibilidade compreensível. (...) A cultura popular não é o que se chama tecnicamente de folclore, mas a linguagem popular de permanente rebelião histórica* (Gláuber Rocha, "Eztetyka do sonho").

Empobrecer-se pela linguagem, alcançar aquela *burrice* representada como *salto racional* no prefácio de *O terreno de uma polegada quadrada*, parece-nos, aqui, um método, de investigação e sobriedade, para trazer à tona as vozes de uma tradição

silenciada, enclausurada pela história. Um recurso de acesso à ancestralidade revolucionária. E também um misticismo, como "única linguagem que transcende ao esquema irracional da opressão" (Gláuber Rocha, *id.*).

A intuição trágica se libera naquele que tudo perdeu. Aí emerge o extemporâneo, paralelamente à ordem do dia, *uma infinidade de esferas dentro da mesma esfera*. E a dimensão imediata da aparência se fratura em outras várias dimensões, anteriores à possibilidade de se alcançar a verdade. A ilusão de que seria provável possuir outrem, uma coisa ou objeto, se esvai, enquanto a perspectiva sofre uma leve alteração e passa a iluminar o corpo atualizado à sua volta, em sua periferia. Não seu estado de coisa, mas uma auréola impalpável comum a essas existências insulares. "Por isso, é importante que a representação pare um instante antes da verdade; por isso, só é verdadeira a representação que representa também a distância que a separa da verdade" (Agamben, 1999, p. 107).

O homem sondado por Rawet, em *O terreno de uma polegada quadrada*, figura no personagem do conto "Uma carreira bem sucedida". Um jovem funcionário de bar que atravessa a madrugada trabalhando e bebendo. Quando sai do trabalho ainda pára na Rodoviária e bebe, indiferente, com um pederasta que o convida. "Vinha tão vazio por dentro que não queria repelir nem atrair, queria que o deixassem só, apenas, e só estava, acompanhado ou não" (Rawet, 2004, p. 319). De manhã, voltando para casa, enquanto se desenreda do outro, ele ainda conserva a mesma postura, intacta, incorruptível, angelical: "Bocejou, cansado, e lembrou-se do terno que tinha que apanhar na tinturaria. Era seu único terno" (*Id*., p. 321).

Trata-se de uma atitude acionada por uma tradição, proveniente de um fundo obscuro. Não a ensinada e aprendida nas escolas. Ela não se origina nem termina no sujeito, não é própria nem pessoal. É uma atitude órfã que emerge após longa

caminhada na corda bamba, em solitude, como conquista de quem aprendeu a equilibrar-se nas tensões do cotidiano sem se render a uma fórmula fácil, às chantagens ideológicas. Um leve deslocamento de perspectiva que se assemelha à percepção de Nuno Ramos sobre o samba de Paulinho da Viola: ele "teve de renunciar àquele entrar e sair da vida que caracteriza o samba malandro para focar no samba lírico, denso, que chamei de samba de quem perdeu" (Ramos, 2007, p. 89). Em SR ouvimos, através de sua literatura, conectada a uma memória não corrente, mas arcaica, a voz de *quem perdeu*.

Mas isso ainda não passa de aparência, de uma imagem gerada pela e para a analogia dialética. Como diz Rawet, no ensaio sobre Lima, "o aparente fracasso é uma espécie de ratoeira para camundongos" (Rawet, 2008, p. 199). Talvez essa dissimulação funcione mesmo para fazer passar uma força mítica, o enigma, a magia, o pré-constituído. E atualize no tempo signos de uma comunidade invisível, imaginária; chaves de acesso ao rarefeito, buscadas pelo pressentimento de um fora, e a desilusão, nem que seja por um instante, do poder. Certa consciência de finitude que só mesmo os mortos nos soprariam ao pé do ouvido.

3.

Tal característica insular do homem rawetiano me remete, nesse momento, a uma comunicação de Deleuze, de 1967, na Sociedade Francesa de Filosofia: "O método de dramatização". Nela o filósofo sintetiza assuntos centrais de sua tese *Diferença e repetição*, defendida em 1969: os aspectos das linhas diferenciais e diferençais que constituem operações intensivas e extensivas, os dinamismos pré-individuais e a individuação, o virtual e o atual, o *precursor sombrio* e o movimento espaço-temporal.

Recorro ao comentário que ele introduz sobre a ilha: "O dinamismo geográfico da ilha (ilha por ruptura com o continente e ilha por surgimento fora das águas) é retomado no dinamismo mítico do homem sobre a ilha deserta (ruptura derivada e recomeço original)" (Deleuze, 2006i, p. 134). É um exemplo que bem tangencia o que viemos tentando apreender até aqui, nas passagens da prosa ao pensamento e do pensamento à prosa, uma especulação que sutilmente nos aproxime do sistema literário de Samuel Rawet.

Pois que ele implica um isolamento por *ruptura* e *recomeço original*[43], a crueldade como teatralidade ou dramaticidade das forças criadoras, que em "O método de dramatização" Deleuze expõe ao se apropriar, dentre outras fontes, da produção de Artaud: "*o conceito jamais se dividiria nem se especificaria* no mundo da representação sem os dinamismos dramáticos que assim o determinam num sistema material sob toda representação possível" (*Id.*, *ibid.*).

[43] Essa operatividade ganha maior contorno no ensaio "Kafka e a mineralidade judaica ou a tonga da mironga do kabuletê", de 1977, ou em "A estética da traição: patrulhas zoológicas ou lixo cultural".

Em torno desses *dinamismos dramáticos*, de uma enigmaticidade ante-subjetiva (a potência trágica *ante-edipiana*, subcutânea; uma sub-representatividade, no rastro de *O anti-Édipo* de Deleuze e Guattari), no mínimo questionadora das noções de autoria, autonomia e verdade, é que continuamos dando voltas. Por um campo de liberação analítica, de um pensamento acerca da linguagem, exorbitante, para lá de qualquer recorte subjetivo e colonizador, como sublinha Gláuber Rocha em "Eztetyka do sonho".

As narrativas de Rawet permanecem envoltas por uma nuvem não epocal (mesmo que o retrato de uma época esteja lá, bem definido), por um acúmulo de dados que não se confunde com o esquematismo arquivista. Ao contato e envolvimento da leitura, essa nuvem se precipita provocando um desarranjo no *logos*, suscitando um transbordamento na memória.

Sendo desvelamento de um procedimento, rarefação, distensão; exposição de um drama enrolado sob o discurso, de um dinamismo ocultado pela aparência, a escrita se desnuda na decorrência de extensas caminhadas, descreve seus processos de liberação e desencadeamentos como resultado da excedência ensaística, extrapolação provocada pelo acúmulo de anotações. É expressão de uma entrega árdua e contínua ao trabalho, de uma possessão pela ideia.

Como na atuação dramática quando o corpo do ator se torna um receptáculo de forças inexplicáveis e involuntárias, que ele já vinha evocando de longa data para aquele instante, escrever se realiza numa dinâmica muito próxima a do ritual xamânico, da feitiçaria. A partir do esquecimento total – de um desembaraço no ato, atuação –, o escritor se abre e nele aflora uma profusão expressiva.

Quando Deleuze cita o exemplo do ovo, segundo um corpo ainda não formado, cuja intensidade singular de relações e conexões não seria suportável pelo organismo

de um corpo formado, ele se refere à potência terrível do pensamento inerente à especulação filosófica e literária: "E o pensamento, considerado como dinamismo próprio ao sistema filosófico, talvez seja, por sua vez, um desses movimentos terríveis inconciliáveis com um sujeito formado, qualificado e composto como o do *cogito* na representação" (*Id.*, p. 133).

A literatura subverte o caminho mais comum à filosofia, seu lugar de tradição determinado na pré-disposição de um sujeito dotado de boa vontade para o pensar. É na literatura de Proust que Deleuze apreende uma crítica a essa imagem conferida à filosofia, combatendo a ideia de que o filósofo possui um desejo desinteressado pela verdade, de que ele seria voluntário e porta-voz da verdade. Na obra mais conhecida do escritor francês, *Em busca do tempo perdido*, se evidencia um aprendizado pelos signos, a emergência de um pensamento não dado, mas forçado a interpretar as relações e os encontros no campo da experiência. A escrita e o pensamento desenrolando-se como tradução e atualização do tempo nodal, indiferenciado. A eclosão da memória involuntária.

Incorrendo nessa vertente filosófica e literária, as narrativas de Samuel Rawet se apresentam enquanto traição das formas originais, infração das regras, e adquirem uma expressão contraída, provocativa, incitante ao ilimitado investigativo. Sua criação literária expõe-se como intensificação dos signos, gerando, a partir do dito, uma forte inclinação para a divagação, para o não-dito. Ela violenta o pensamento, numa violação convertida em força expansiva, como em Proust: "O *leitmotiv* do Tempo redescoberto é a palavra *forçar*: impressões que nos forçam a olhar, encontros que nos forçam a interpretar, expressões que nos forçam a pensar" (Deleuze, 2003, p. 89).

Observamos e sofremos em Rawet esse estado *ideal* da prosa, a preservação da Ideia sempre abaixo do manifesto e da descrição. Manutenção discreta de um *contínuo*

ideal sob a representação, como Deleuze reporta de Leibniz em "O método de dramatização". O dom das palavras de nos colocar em contato com as coisas mudas, tal como Agamben sublinha nos seu livro *Ideia da prosa*. Trata-se da criação de uma linguagem-limiar, onde os gêneros se confundem e reverberam numa prosa de alto teor expressivo, ou seja, insignificante. De uma linguagem angelical, inocente e terrível, anunciadora da morte.

No conto "Reinvenção de Lázaro", que é a história de Tião, que por sua vez é o próprio narrador (quem, Samuel?), há uma alusão à proveniência extra-subjetiva da criação, às suas fontes inexplicáveis. Como nessa brincadeira do narrador: "ainda gostava da caneta, não esferográfica, mas de tinta comum, uma persistência de hábito que em alguns momentos lhe sugeria uma hipotética fluência vinda da tinta e não do seu entendimento..." (Rawet, 2004, p. 305).

Tião é um chapa, ajudante de caminhão, que está descarregando mármore num galpão onde se esculpem anjos para túmulos. A partir de reflexões sobre o eterno no efêmero (desdobramentos prováveis da estética baudelairiana), de um trabalho eternizado no mármore e oferecido de presente à morte humana, seus pensamentos vagueiam em zonas limítrofes como essa: "*O que me ameaça me ilumina* (...) *Uma velha que morde seu pedaço de eternidade*. Ah, a gramática, a lógica, uma certa concisão ou uma concisa prolixidade" (*Id.*, p. 307).

Neste conto, como no livro todo, a indiscernibilidade entre biográfico e autobiográfico, morte e vida, eterno e efêmero, e o entrelaçamento dessas categorias, instala-nos na zona do desconhecido, no baixio da representatividade literária. No *ponto concreto de nosso contato entre o objeto e os nossos sonhos*, num *terreno de uma polegada quadrada*. A escrita esgotada de "Johny *Golem*", cujo nome invoca o informe, talvez seja expressão máxima desse lugar literário: "É certo que o nome entra

nas proposições, mas aquilo que estas *dizem* não é aquilo que o nome *invocou*" (Agamben, 1999, p. 104).

Em *O terreno de uma polegada quadrada* está em jogo a invocação do impróprio, a ideia em sua travessia suspensiva e silenciosa por *uma pausa de mil compassos*, como no *samba sobre o infinito* de Paulinho da Viola. Um chamado atendido pelo enigma literário à medida de um contínuo desvio da verdade. O livro cumpre seu papel de narrar e guardar, expor e velar ao mesmo tempo o mistério da linguagem.

A narrativa rawetiana se encontra, finalmente, confundida à *poiésis* ensaística. E isso se observa na insuficiência da busca, em seu inacabamento, no andamento ávido e vago da prosa pela indistinção entre memória e esquecimento. Na divagação de um movimento oscilatório e conjuntivo de inspiração/expiração, que atinge na rasura da escrita a exposição performativa do pensamento. A ideia como manifestação e permanência do inexplicável em toda explicação, a extrema defesa literária de sua indecidibilidade[44].

[44] Cf. "Defesa de Kafka contra os seus intérpretes", em AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Trad., prefácio e notas de João Barrento. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.

II. *Que os mortos enterrem seus mortos*, 1981

"A infinita paciência da impaciência"

(Samuel Rawet, "A linha")

1.

O último livro de Samuel Rawet se realiza como cumprimento de uma vocação literária, singularização da dicção que se desprega após longa trajetória de uma obstinada especulação. Expressão de transbordamento[45] e de excedência, *Que os mortos enterrem seus mortos* marca a conquista derradeira como algo que escapa ao autor: a certeza de sua ruína.

Estranho êxito que Maurice Blanchot sublinha no entrelaçamento de Orfeu e Eurídice, um limiar intelectivo onde a inspiração sobrevém ao desejo, canto que supera o homem enquanto a obra "atinge, nesse instante, o seu ponto de extrema incerteza" (Blanchot, 2011, p. 189). Arruinamento de obra e autor que confere sobrevivência à escrita para lá do que a assegura, liberando-a de qualquer forma de consignação ou chantagem. Dom autoral de sacrificar-se, doação do sujeito à fala-última que dele se desgarra e nele se inscreve, entrega ao seu próprio dilaceramento em vista da escrita impessoal.

Que os mortos enterrem seus mortos figura uma experiência extrema, seja no sentido bíblico de vocação para sucumbir a palavra ao ato, do qual o título é extraído,

[45] No sentido em que Blanchot se refere a uma ideia de *morte* em Rilke – " 'A morte não está além de nossas forças; ela é o traço de medida marcado na borda do vaso: estamos cheios toda vez que queremos atingi-la e ser cheios significa para nós ser pesados: isso é tudo' " –, como "existência cheia": " 'Transbordar', eis a secreta paixão líquida, aquela que não conhece medida. E transbordar não significa a plenitude mas o vazio, o excesso à vista do qual o cheio ainda está em falta' (Blanchot, 2011, p. 138 nt.).

ou na literalidade de seu salto narrativo para uma fala proveniente dos mortos, alargadora da experiência dos vivos. É o relato de uma potencialização narrativa dada no encontro da experiência de finitude com a infinidade do mundo, de uma reconciliação entre mortos e vivos.

A visão da morte, numa presença-*quase* neste livro, é perturbadora e apaziguadora ao mesmo tempo. Desencadeia uma alegria no terror, rompe os limites da preocupação e controle que permeavam os outros livros – a paciência na extensão narrativa, por exemplo – e instaura um modo de dizer exorbitante, no qual categorias dialéticas como intensivo/extensivo, contração/expansão, estreito/largo, baixo/alto, nos serviriam apenas para firmar sua ambiguidade, a potência que um termo traz em si para anular ou vigorar o outro. A morte incita um modo despreocupado de dizer e ver, fruto de uma paciência profunda que é a impaciência, como nos diz Blanchot:

> *É por isso que a impaciência deve ser o âmago da profunda paciência, o puro fulgor que a espera infinita, o silêncio, a reserva de paciência fazem brotar de seu seio, não apenas como a centelha que acende a extrema tensão mas como o ponto brilhante que escapou a essa espera, o acaso feliz da despreocupação* (*Id.*, *ibid.*, p. 192).

As narrativas deste livro consagram uma paciência pertinaz, na obra de Rawet, para cercar o flagrante, o instantâneo. Elas gravitam o estalar do tempo, momento em que algo se passa como num estouro, quando a rigidez máxima arrebenta e afrouxa, o instante suspenso entre tensão e distensão, em que passado e futuro coexistem.

No conto "O riso do rato", por exemplo, cada gesto refletido no espelho, cada mínimo movimento é captado e pressentido enquanto circunvoluções prováveis a desencadear o acontecimento. A intenção do personagem era matar, *de qualquer modo*, o outro com quem almoçava numa churrascaria. Mas o que se passa é um desvio dessa intenção, algo mais forte que desapropria o sujeito de sua arbitrariedade.

> *Subitamente sua intenção de matar aquele homem hoje, de qualquer modo, quando Eliezer ergueu a cabeça, fundiu-se à linha dos lábios às bochechas, e percebeu que nada havia a fazer. Do fundo, quase em tom de prece, jorrou-lhe o óbvio. Teve a impressão de que a vingança só tinha sentido quando envolvia a condição humana* (Rawet, 2004, p. 349).

Tal recurso é utilizado por Rawet desde seu primeiro livro, *Contos do imigrante*, como no conto "A prece", por exemplo. Mas agora ele atinge um vértice, uma economia de linguagem sucinta, rápida o suficiente para se instalar diretamente nesse furo no tempo. Emerge como resultado de muita espera, de uma paciência desenvolvida em vários experimentos de escrita, no exercício contínuo e impaciente da especulação, num adensamento e alargamento da experiência até seus limites.

O tema da vingança surge nesse cume de excesso. Recorrente em *Que os mortos enterrem seus mortos*, ele é apresentado como qualidade extrema da finalidade humanista, a vontade derradeira. Os personagens deste livro muitas vezes aparecem dispostos na zona limítrofe de se vingar, seja de outra pessoa ou de si mesmos. No conto "O casamento de Bluma Schwartz", a protagonista, em quarenta dias de casada, *reduziu o marido a um trapo*, intoxicando-o de diversas formas como modo de se vingar de uma relação malograda no passado, terminada em aborto.

Representante do mais alto grau da boa vontade, da objetividade última, a vingança como projeto normalmente fracassa, e o personagem recua, falha, desiste, queda, enquanto a narrativa perdura numa permanência, após a derrocada do intencional, em seu estado suspensivo, plasmada ao enigma que sustém seu inacabamento.

O conto "Que os mortos enterrem seus mortos" se insere aí, num descondicionamento do humano, na liberação da intencionalidade como ensejo para a narrativa:

> *Chora porque ao repassar tudo o 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* (*Id.*, p. 363).

A escrita neste livro surde no instante posterior ao fracasso dos projetos humanista, sobrevivente a sua indigência. É retomada de uma voz outra em meio ao murmúrio das ruínas. Como nascimento decorrido da morte, o fracasso aqui representa um ganho: abertura para o inaudito. A extrapolação e a exorbitância se tornam qualidades vitais em *Que os mortos enterrem seus mortos*, visto que seus contos não se restringem a uma cabeça contadora de histórias, vasculhadora de todas as suas faculdades, mas são expressão de um espraiamento perceptivo nas coisas ao redor, de trajetórias e memórias atualizadas, não biográficas mas cosmográficas.

O escritor, após um exaustivo percurso de investigações e autoconhecimento, agora tem a vantagem de se entregar a uma dimensão mais ampla do que toda forma de poder, ao não-poder, e deixar-se apropriar pela impessoalidade da linguagem. Neste último livro, os traços do autor vão sendo apagados na insurgência de uma escrita impotente, desprovida de contornos caracterológicos.

É flagrante a efetivação de uma escrita modular, a partir de um pensamento desbordado numa reviravolta ontológica. Pois que ela se dá no prosseguimento de certa cultura literário-narrativa proveniente de Kafka e Beckett, Baudelaire e Rimbaud, a passar pela repercussão desses autores na *escrita automática* surrealista, tal como pensada por André Breton.

Registro de uma voz que é reverberação e prolongamento, desdobramento e irradiação de outras vozes oriundas do que se entende por cultura menor. Sua operação não deriva e nem se encerra na boa vontade do sujeito, mas acompanha o desastre

numa conversão e recepção passivas às fontes poéticas, no movimento de alastramento de uma mancha mutante se agenciando com elementos de encontro na irregularidade das paisagens-tempo escritas.

Blanchot se refere à aridez da inspiração, a uma ausência de poder que é essa "fala inteiramente reunida a que temos acesso, que abre um acesso através de nós, anulando-nos, mudando-nos em ninguém" (Blanchot, 2011, p. 198). A escrita enquanto silenciamento da inspiração.

Em Rawet escrever desponta no estado noturno da forma breve, numa concisão de sobriedade insone, conquista literária que é perda de si mesmo em proveito de uma linguagem disjuntiva e numênica, "uma unidade maior: a noite, em seu sentido pleno, em que o indivíduo deixa de ser um autômato devorado por qualquer engrenagem, e se encontra com sua solidão e seus apetites..." (Rawet, 2008, p. 253).

Neste ensaio de onde retiro a citação, "Irmãos da Noite do irmão da noite Renard Perez", de 1979, um pouco mais abaixo o autor esboça seu ideal de escrita como que num transbordamento existencial, na intensificação dos dados culturais e pessoais: "O *flagrante*, o *instantâneo*, não são simples devaneios ou divagações decorativas, contêm um acúmulo de experiências e observações, uma condensação de atitudes, uma cristalização sintética de conflitos" (*Id.*, *ibid.*).

2.

A literatura de SR alcança a dimensão contemporânea de uma linguagem em guerra. Seja ao ativar uma guerra contra si mesmo, processo de desinteriorização e despojamento do sujeito que é a passagem do discurso à "expansão infinita da linguagem" (Foucault, 2006, p. 220), seja ao depreender um pensamento sem "mim", como *abertura para uma linguagem da qual o sujeito está excluído*.

Guerra, portanto, contra toda forma de representação absoluta. Investimento no estado de risco comum ao pensamento do fora, a impedir quaisquer tendências essencializantes da cultura. Procedimento gerador de uma política, acionada pela escrita, da ficção, onde as fronteiras e os limites dos poderes representativos desagregam-se enquanto afloram possibilidades reais, escriturais/corporais, de uma *liberdade livre*.

A liberação do texto como implementação de outras lógicas e outros jogos a partir de possibilidades ilimitadas de configurações, reconfigurações e desconfigurações dos dados. Instauração de uma *escrita de pensamento*, tal como Blanchot assinala já no surrealismo de Breton:

> *...escrita de pensamento (e não pensamento escrito), de que não há como apoderar-se uma vez que exclui o poderio, assim como recusa toda possibilidade de ser posta em jogo a não ser como jogo desinteressado do pensamento, nada representado, presença fortuita que joga e permite jogar* (Blanchot, 2010, p. 186).

Que os mortos enterrem seus mortos é um livro onde a vida se afirma através da escrita, em toda indecidibilidade que essa relação instaura. Exortação ao prosseguimento de uma caminhada sempre presente e sem fim, ao começo de uma travessia que é recomeço e esquecimento, livre das transcendências e suas

fantasmagorias. Fuga da gravidade de uma linguagem interiorizada, dos discursos subjetivos. Dispersão e espacejamento de uma escrita não sujeita mas engajada na horizontalidade do mundo. Nele, através da negatividade radical e não dialética que é a negação de si mesmo, a prosa toca seu *ideal baixo*[46].

Como observa Foucault, no texto *O pensamento do exterior*, as ficções de Blanchot se situam nos interstícios das imagens. "O fictício não está nunca nas coisas nem nos homens, mas na impossível verossimilhança do que está entre eles: encontros, proximidade do mais longínquo, absoluta dissimulação lá onde nós estamos" (Foucault, 2006, p. 225). E é exatamente, ou melhor, inexatamente neste espaço intersticial e dissimulado que a prosa terminal de Rawet se situa.

Um conto como "A trajetória", por exemplo, ativa a escrita enquanto geometrização não-euclidiana, diferencial, narrativa composta por camadas e linhas topográficas, heterotópicas. A narração acompanha a trajetória de uma pomba e de um pardal simultaneamente à rememoração de um homem que perdeu a família em acidente de carro.

> *O vôo do pombo, o deslocamento do pardal. Mastros de sonho, melodias entre água e nuvem, aglutinação de formas e cores numa criação permanente de palavras híbridas compostas 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. O vôo do pombo, o deslocamento do pardal* (Rawet, 2004, 360)

O sujeito-personagem, apesar de toda sua lembrança e dor, está no meio de outras trajetórias de vida, entre outros corpos. Ele não ocupa lugar central nem ganha destaque. A humanidade dos personagens de *Que os mortos enterrem seus mortos*

[46] Cf. o breve ensaio de Pierre Alferi, *Rumo à prosa*: "A prosa não é um gênero nem o oposto da poesia. Ela é o ideal baixo da literatura, um horizonte, e lhe sopra um ritmo, uma política. (...) A prosa é apenas um rumor ao qual sabe bem responder um humor, não grave, mas baixo como ela." Baixado em http://www.scielo.br/pdf/alea/v15n2/11.pdf .

adquirem um contorno angelical, infantil, provavelmente recebida dessa transmissão pluritópica que a narração alcançou. Ela perde o acento, o peso biográfico decorrente de abordagens psicológicas, e resta como corpo entre outros tantos corpos no espaço do mundo das coisas.

Trata-se, ainda, de um refinamento da condição dramática da existência, distensionamento daquele que vive na extrema pressão entre os contrários, incorporação decantada do homem trágico tal como Blanchot apreendeu em Pascal. "Ele não vê o homem como uma mistura passível de qualidades médias e defeitos aceitáveis, mas sim como um encontro insuportável de extrema grandeza e extrema miséria, nada incongruente onde os dois infinitos se chocam" (Blanchot, 2007, p. 31-32).

Desse encontro insuportável irrompe um olhar inocente e terrível, como do anjo figurado em Rilke, e o pensamento atravessa o limiar de uma *experiência inexperienciada*, um *momento furtivo* tal qual o experienciado, na leitura de Derrida, pelo narrador-personagem Blanchot de *O instante da minha morte*. Olhar e pensamento em alerta para um outro (re)começo, sincronizados ao despertar e ao renascer do corpo.

A visão da morte, da morte ao redor, e a exaustão de uma experiência-limite coagem o sujeito para fora de si, para um estado fora de controle e poder, numa despsicologização que é também reativação do corporal. E a escrita, desintelectualizada, desencadeia-se como *escrita do corpo*, *escrita de ação*[47]. Daí

[47] Cf. "*Escrita de ação*", em VASCONCELOS, Mauricio Salles. *Rimbaud da américa e outras iluminações*. São Paulo: Estação liberdade, 2000: "O ato de escrever se faz como gesto, se faz passo a passo, ao ritmo de cada passo do personagem. A escrita vai surgindo de mínimos traços, que o narrador organiza de modo cauteloso e distanciado. (...) A escrita acontece para revelar, quer descobrir-se enquanto atividade agenciadora de situações e se põe em ação, envolvendo voz e corpo do narrador/protagonista, indo até a raiz, a gênese do movimento. (...) Na escrita do corpo, a história provém dos personagens, e não o contrário" (p. 237, 238 e 240).

nasce outro homem, dispersivo, divagante, sem conteúdo nem história, inegociável. De um instante ambivalente como este em que o personagem de "A trajetória" se encontra: "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 tranquila espera" (Rawet, 2004, p. 361).

É significativa a proximidade temporal entre o lançamento de *Que os mortos enterrem seus mortos*, 1981, e o livro *O cego e a dançarina*, 1980, de João Gilberto Noll. Inclusive por se tratar de uma proximidade entre extremidades, por ser o livro de estreia na carreira literária de Noll e o de encerramento na de Rawet. Pois estabelece-se uma conectividade de emergência entre o conto "Alguma coisa urgentemente" e todo o livro *Que os mortos enterrem seus mortos*, que é, segundo a análise comparativa Noll-Rimbaud de Mauricio Salles Vasconcelos, "o sentido de anti-aprendizagem (...) o chamado premente à ação" (Vasconcelos, 2000, p. 237 e 241).

O espaço intersticial aberto nessas narrativas reflete um novo começo, a irrupção de um outro corpo para a ficção. Trata-se de uma ruptura com a tradição que não se efetiva na ruptura com o passado, mas na perda de sua transmissibilidade. Em seu livro de estreia, *O homem sem conteúdo*, de 1970, Agamben chama atenção para essa diferença.

> *Contrariamente ao que pode parecer à primeira vista, a ruptura da tradição não significa de fato e de modo algum, a perda ou desvalorização do passado: é, antes, bem provável que apenas então o passado se revele enquanto tal com um peso e uma influência antes desconhecida. Perda da tradição significa, no entanto, que o passado perdeu sua transmissibilidade e, até que não se tenha encontrado um novo modo de entrar em relação com ele, o passado pode, doravante, ser apenas objeto de acumulação. Nessa situação, o homem conserva integralmente a própria herança cultural, e o valor desta, aliás, se multiplica vertiginosamente: ele perde, porém, a possibilidade de extrair dela o critério da sua ação e da sua salvação e, com isso, o único lugar concreto em que, se interrogando sobre as suas origens e sobre o*

> *próprio destino, lhe é dado fundar o presente como relação entre passado e futuro* (Agamben, 2012, p. 174).

Trata-se de uma redimensionamento do pensamento e da escrita, da arte, na instauração de uma ontologia do presente contínuo, espaço no qual é garantido ao homem, na perda de suas garantias[48], na incapacidade de "sair do seu estado permanentemente suspenso no intermundo entre velho e novo, passado e futuro" (Agamben, 2012, p. 184), o direito de remodelar ao infinito o sentido de sua ação. Escrever enquanto atuação no entrelaçamento entre escrita, pensamento, corpo e ação, ativação de uma política-poiética que é *pôr tudo em questão*.

Tal é a presença do personagem no conto "Marinha" – *corpo-músculo-nervo* deitado na areia da praia –, disposta num limiar: "quase-inércia, uma fronteira de exaustão e vontade de exaurir-se. Um vazio que se aumenta como avidez do pleno" (Rawet, 2004, p. 369). A de um corpo em transformação e desalinho, informe e difuso, tornando-se bicho qualquer: "Um quase cansaço, sem horizontes interiores. E neste último impulso de um rugido silencioso, uma euforia de antes-de-homem no corpo se revolvendo entre onda mansa e areia fofa. Ergue-se aos poucos, quadrúpede" (*Id.*, p. 370).

Na prosa, corpo e escrita se entrelaçam num extremismo sem equivalência. Talvez nesse sentido possamos falar de uma dimensão original, inaugural. No de que ela inscreve-se num processo de singularização sem pressupostos nem identidade, inessencial; de que a prosa faz tábula rasa e pode, a todo instante, sua própria impotência, escrevendo-se na irregularidade do ato, contornando o incontornável indiferente às medidas e aos gêneros.

---

[48] Agamben, 2012, p. 178: "... a arte se encontra, assim, na necessidade de garantir o que não pode ser garantido senão perdendo, ela mesma, por sua vez, suas próprias garantias."

A prosa se revela um espaço verdadeiramente aberto onde a voz emerge e traça seu canto, nascimento sem limites. E isso não soa apaziguador, mas a torna, em sua radicante *liberdade livre*, um lugar atemorizante, onde os cortes, o *enjambement*, os sinais de reconhecimento do verso demonstrariam mais um constrangimento autoral, afim de impor seus limites[49], do que a recapitulação de um *logos* essencial e perdido.

A escrita prosaica exige disposição para o banimento de qualquer filiação. É uma escrita em deserção, inumação dos mortos, pelos mortos. Pois o escritor passa a se ocupar não mais com a defesa ou lutar contra as grandes causas mundiais, nem com a disputa pela representação de grandes acontecimentos, mas com a ampliação do campo semântico do mundo, a dilatação da horizontalidade da fala e da escrita. Isso reclama uma política chã, criadora de recursos e suscitadora de relações sem formar hierarquias – "programas de escrita complexos, precários, sem que por isso se busque apoios em categorias estilísticas" (Alferi, *Rumo à prosa*).

O limite para prosa pode ser figurado no risco de giz branco que o personagem do conto "A linha" traça na calçada, do meio fio à parede. Linha que dê partida e estabeleça uma chegada à escrita, que seja capaz de inventar e inventariar o imaginário literário. Linha contingente, e que a partir dela toda fabulação se torna possível, o corpo se torna mundo e o mundo se torna corpo. Esse conto representa, de modo exemplar, trajetórias de escrita.

> *Havia no corpo antecipações de ímpetos e transfigurações. Um medo congelado ainda não verbalizado nem mesmo presente, a não ser em forma de gênese rarefeita, um vislumbre feito de olhar, memória, passo, noite, som visualizado, incrustação de consoantes em amálgama de vogais. Quantas*

[49] No ensaio *Rumo à prosa* Pierre Alferi faz uma breve arqueologia da prosa, desvelando seu aspecto mais arcaico, anterior à poesia, numa inversão, assim, da afirmação mais corrente de que a poesia seria precursora da prosa: "Os retornos pânicos ao antigo código, por um lado, e, por outro lado, as repudiações espetaculares de um gênero julgado como inaceitável ou obsoleto, a prática obstinada do corte e do *enjambement* à custa de qualquer outro sinal de reconhecimento do verso, tudo isso mostra na poesia de hoje a assombração da prosa."

> *noites na noite sob a sola que se achata e arqueia. Quantas trilhas na trilha de agora, trilha imaginária e real, sempre trilha. (...) O corpo de aqui? Que aqui? O de antes do corpo ou depois do corpo? O de aqui caminha. O de antes caminhou? E depois, caminhou também? (...) A infinita paciência da impaciência. O lento recuo que é avanço lento de um corpo de agora para um corpo de antes, de um corpo depois para um corpo de agora. (...) A irrupção de uma folha com sua promessa de verde na penumbra, de um vínculo de árvore desfeito e lançado à revelia, ou havia no vínculo o lançado, a presença de uma ausência?* (Rawet, 2004, p. 374).

Prosa onde corpo e escrita se fundem situando-se no agora, na urgência da ação. Ao redor o vazio, o campo de possíveis por onde a escrita do corpo se desloca. Escrita transitiva, nômade, pela qual se atravessa a vacuidade da existência. Solitude e prosa, presença e inventividade sendo o fio condutor no mundo. Nessa atuação dramática como a do personagem no conto "Nem mesmo um anjo é entrevisto no terro", em sua perseguição/perambulação noturna: "Resta apenas a visão do vazio e o próprio corpo para enfrentá-lo ou sucumbir à sua recusa do mundo. Quinze para as três no relógio da Mesbla. Nem mesmo um anjo é entrevisto no terror" (*Id.*, p. 368).

3.

A prosa vem implementar, portanto, um campo onde o diálogo entre filosofia e literatura se torna fecundo. Já que ela não reconhece nenhum modelo e dispensa as hierarquias, pensar suas configurações solicita resoluções e problematizações geradoras de alianças entre os diversos campos do saber, comunicações transversais e diferenciais mesmo, irredutíveis a qualquer protocolo. Alijamento de todo obstáculo que a língua possa impor às relações, a prosa é um ensaio em guerra contra as interdições sociais, a linguagem em *revolução permanente* para atravessar a visibilidade maciça dos significantes.

No entanto, trata-se de um projeto *não heroico, ao rés do chão*, como diz Pierre Alferi:

> *Pensar a prosa, apenas pensar nela, encará-la, sonhá-la, é querer para a literatura – toda – o rigor de uma prosódia irregular, de uma poética mutante, e simultaneamente o abandono à existência profana e ao estado "vulgar" (contemporâneo) da linguagem* (Alferi, *Rumo à prosa*).

Como superposição de realidades, simultaneidade de ações, o contemporâneo é este tempo presente e obscuro, névoa onde coexistem passado e futuro. Sendo o escritor, nas palavras de Agamben, aquele que sabe "ver as trevas", "perceber o escuro" do presente[50]. Ele imerge num arcabouço de vozes arcaicas de onde retira um acorde contemporâneo, que ressoe na superfície de seu tempo. Com no conto "Moira", o ator/personagem está só e divaga pelo excesso de representações, "eu" perdido entre

[50] Cf. AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009: "Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. (...) Pode-se dizer contemporâneo apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade. (...) Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo" (p. 63 e 64).

simulacros, envolto pela escuridão teatral da contemporaneidade: "Que sombra recrudesce à sua volta?" (Rawet, 2004, p. 357). Diante do espelho, horrorizado com a lembrança de suas atuações – "Veio-lhe um horror ao se ver nas fotografias de Creon, Édipo. Um nome" (*Id.*, p. 359) –, vê na rua uma *personagem perfeita*.

As caminhadas noturnas, correntes na prosa de Rawet, performativam um aspecto *arqui*-investigativo da escrita. Ato de desenrolar, ocupar/abrir/escavar um espaço, de trazer à percepção um corpo, nem que seja um fragmento, um destroço capaz de questionar o presente, escrever torna-se essa atividade ficcional que Foucault diz não estar nem nas coisas nem nos homens. Opera num vácuo entre luzes e volumes onde as palavras são instrumentos invisíveis, se deslocam no vácuo-tempo da escavação, que é o *ainda* e o *quase*, na hipótese impessoal do "há" em que o personagem do conto "A palavra" existe: "Ao atravessar a Rua do Catete percebe um certo desligamento de coisa de fora e coisa de dentro. Olha em frente entre luzes e sons. Há" (Rawet, 2004, p. 377).

Há uma tarefa obstinada da linguagem que consiste em desasfixiar o tempo espremido entre passado e futuro, velho e novo. Em abrir uma brecha no presente para torná-lo respirável. Nisso o escritor se engaja, sonda as *dinâmicas dramáticas*, a virtualidade que contém os germes mais primitivos do homem de seu tempo, e as atualiza com toda força na escrita. Num afronte a toda forma de negociação científica e política sobre a vida. A literatura, e especialmente no caso de Rawet, é combate contínuo ao parasitismo capital, disfarçado em debates essencializantes em torno de bioéticas.

Observa-se nas criaturas de *Que os mortos enterrem seus mortos* o ressurgimento de um tempo aural, de nascimento e infância, a partir do qual elas começam a se situar no mundo. Estão por inventar uma palavra mágica, como no

conto “BRRKZNG: pronúncia – bah!”, em que o personagem provoca em si mesmo uma dissociação psicomotora, enquanto o sentido e o significado das palavras são anulados ou invertidos. Método através do qual elementos banais do cotidiano, como mamão, galinha e nuvem, retomam sua força mítica, pois foram desconstruídos até o fundo enigmático de um corpo desconhecido.

Em Rawet o conhecimento se esquece, se desconhece, e desse esquecimento, acionado num longo percurso de *desregramento dos sentidos*, advém a possibilidade do mundo surgir outro – como na fábula sobre o reino messiânico que Agamben retoma de Benjamin no texto “Aureólas” em *A comunidade que vem*: “ ‘Tudo será como é agora, só que um pouco diferente’ ” (Benjamin *apud* Agamben, 1993, p. 40).

No conto “Prisioneiro da nuvem” há essa confusão de proveniência, na aparição do personagem, entre mineral e animal, em um mundo (o mesmo) nascente:

> *Um sonho de olhos abertos enquanto o sol inunda a praça. A casa da colina em chamas, alguns corpos massacrados, e um gato paralisado pelo terror. Ergue-se. A dolorosa claridade na retina tensa por chama interior. Vinha de um emaranhado denso de carvão e feras e identificava o próprio rugido. A morte, uma ficção* (Rawet, 2004, p. 391).

A subterraneidade da escrita de Samuel Rawet consiste em sua força para expor-se baixa, rasteira no meio, sem as acentuações, *manchinhas, risquinhos, gritinhos*, que o autor soube bem ser o preço alto da evidência. Seu modo de passar despercebida pela espetacularização literária, de permanecer na sombra e estar à vontade para liberar-se ao palavreado, à vulgaridade do contemporâneo, foi o que lhe garantiu falar a partir da experiência da morte, e ir à fundo na ficção, na invenção de um mundo – outro entre outros tantos que compõem o mundo de agora.

E é a partir dessa casa em chamas, da qual “se torna visível o problema arquitetônico fundamental” (Agamben, 2012, p. 184), desse sonho do “Prisioneiro da

nuvem", que talvez hoje a prosa de Samuel Rawet ressoe. Rumor participante da algaravia que é o tempo presente.

Cabe-nos o tato arqueológico aliado à impetuosidade do incendiário, uma capacidade de "perceber o escuro" e de "introduzir no tempo uma essencial desomogeneidade" (Agamben, 2009, p. 71). E o aprendizado benjaminiano de que o assalto é um presente a nos aliviar de nossas convicções, caso pretendamos tocar neste nome, sombrio e enigmaticamente assinado, Literatura Contemporânea.

Referências bibliográficas e bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Trad. António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

_____. "Política del exilio". Trad. Dante Bernardi. Barcelona: *Archipiélago – Cuadernos de crítica de la cultura*, nº 26-27, 1996.

_____. *Ideia da prosa*. Trad. João Barrento. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.

_____. "Bataille e o paradoxo da soberania". Trad. Nilcéia Valdati. Ilha de Santa Catarina: *Outra Travessia*, 2º semestre de 2005.

_____. *Signatura rerum. Sobre el método.* Trad. Flávia Costa y Mercedes Ruvituso. Córdoba: Adriana Hidalgo Editora, 2009.

_____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

_____. *O homem sem conteúdo*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

_____. *O aberto: o homem e o animal*. Trad. Pedro Mendes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

ANDERS, Günther. *Kafka pró e contra – os autos do processo*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.

BECKETT, Samuel. *O inominável*. Trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

_____. *Fim de partida*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002.

_____. *Como é*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Iluminuras, 2003.

_____. *Molloy*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2007.

_____. *O despovoador*; *Mal visto mal dito*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

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

_____. *La comunidad inconfesable*. Madrid: Editora Nacional, 2002.

_____. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *A conversa infinita 1: a palavra plural*. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2010i.

_____. *A conversa infinita 2: a experiência limite*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.

_____. *A conversa infinita 3: a ausência de livro*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.

_____. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 2002.

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

CARVALHO, Campos de. *A lua vem da Ásia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

_____. *O púcaro búlgaro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008i.

CARONE, Modesto. *Lição de Kafka*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CIORAN, Emil. *A tentação de existir*. Trad. Miguel Serras Pereira e Ana Luisa Faria. Lisboa: Relógio d'Água, 1988.

_____. *Nos cumes do desespero*. Trad. Fernando Klabin. São Paulo: Hedra, 2011.

_____. *Breviário de decomposição*. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CORTÁZAR, Julio. "Do conto breve e seus arredores", em *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa; org. Haroldo de Campos de Davi Arriguci Jr. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1999.

_____. *Proust e os signos*. Trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

_____. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2ª ed., 2006i.

_____. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *A ilha deserta: e outros textos*. Edição preparada por David Lapoujade; organização da edição brasileira e revisão técnica Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2006i.

_____. *Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado*. Trad. Fátima Saadi, Ovídio de Abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

_____. *Kafka – para uma literatura menor*. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

_____. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

DERRIDA, Jacques. *Morada. Maurice Blanchot*. Trad. Silvina Rodrigues Lopes. Edições Vendaval, 2004.

_____. *O animal que logo sou*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Org. e seleção de textos, Manoel Barros da Motta; trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

HEIDEGGER, Martin. *Conferências e escritos filosóficos*. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

_____. *Carta sobre o humanismo*. Trad. Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Editora Moraes, 1991a.

_____. "Carta sobre Rimbaud". *Nombres*. Universidade Nacional de Córdoba. Ano 1, nº 1, p. 87-89, dez. 1991.

_____. *Caminhos de floresta*. Trad. Irene Borges-Duarte, Filipa Pedroso, Alexandre Franco de Sá, Hélder Lourenço, Bernhard Silva, Vitor Moura, João Constâncio. Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *O processo*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Narrativas do espólio*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

KIRSCHBAUM, Saul (org.). *Samuel Rawet – Ensaios*. Brasília: LGE, 2007.

MILLER, Henry. *A hora dos assassinos: um estudo sobre Rimbaud*. Trad. de Milton Persson. Porto Alegre: L&PM, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. *A visão dionisíaca do mundo, e outros textos de juventude*. Trad. Marcos Sinésio Pereira Fernandes, Maria Cristina dos Santos de Souza; revisão da tradução Marco Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *A gaia ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

PELBART, Peter Pál. *Filosofía de la deserción – Nihilismo, locura y comunidad*. Trad. y notas Santiago García Navarro y Andrés Bracony. Buenos Aires: Tinta Limón, 2009.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PUCHEU, Alberto. *Giorgio Agamben: poesia, filosofia e crítica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

RAMOS, Nuno. *Ensaio geral: projetos, roteiros, ensaios, memórias*. São Paulo: Globo, 2007.

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

_____. *Samuel Rawet: ensaios reunidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

RIMBAUD, Arthur. *Prosa poética*. Trad., prefácio e notas de Ivo Barroso. Rio de Janeiro, Topbooks, 1998.

SANTOS, Francisco Venceslau dos (org.). *Samuel Rawet: fortuna crítica em jornais e revistas*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2008.

SANTOS, Laymert Garcia dos. "A experiência da agonia", em *Tempo de ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo; A imaginação; Questão de método*. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha; trad. Rita Correia Guedes, Luiz Roberto Salinas Forte, Bento Prado Júnior. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

_____. *Verdade e existência*. Trad. <arcos Bagno. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. *O muro*. Trad. H. Alcântara Silveira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d.

_____. *Que é a literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Ática, 2004.

_____. *Situações I*. Trad. Cristina Prado; pref. Bento Prado Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

TABAROVSKY, Damián. *Literatura de izquierda*. Independente Publishe, 2011.

VASCONCELOS, Mauricio Salles. *Rimbaud da américa e outras iluminações*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

_____. "Escrita e Caminhada - Recepções contemporâneas de Rousseau". Em ESPINDOLA, Arlei (org.). *Rousseau – Pontos e contrapontos*. São Paulo: Barcarolla, 2012. p. 235-255.

WALDMAN, Berta. *Entre passos e rastros: presença judaica na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP: Associação Universitária de Cultura Judaica, 2003.