

Samuel Rawet: palavra-pedra ou uma leitura de cicatrizes

Pareço uma daquelas árvores que se transplantam, que têm má saúde no país novo, mas que morrem se voltam à terra natal.

Miguel Torga

Indefinição, incoerência, atitude anticartesiana. Palavras de Samuel Rawet quando indagado a respeito de sua auto-imagem.¹⁵⁷ O ano, 1974. O modo paradoxal de como o autor se via se estende de certa forma à maneira com que lidava com aspectos de sua história pessoal. Controversa e desafiadora, a literatura de Rawet passa indiscutivelmente por um momento de revalorização. Esquecida por décadas, conhece atualmente a possibilidade de ser lida por novos leitores.

O que motiva minha reflexão reside no fato de a obra de Rawet reunir características que o situam em um lugar especial na literatura brasileira: sua escolha pelo tema do imigrante, sua configuração como *estranho* e a ruptura que fez com uma determinada tradição do conto brasileiro (sobretudo aquele representado por Machado de Assis) fazem dele figura ímpar em nossa literatura. Assim, adquire a capacidade de tocar fundo em questões anteriormente apenas esboçadas no conjunto de nossas narrativas, uma vez que é pioneira a conquista do espaço enunciativo a partir da ótica descentrada do imigrante. O autor não trata o tema do imigrante simplesmente como margem, ou como um caso, mas como centro da narrativa. Estabelece, portanto, um espaço novo para que se instaure a reflexão sobre essa experiência. Mas não se trata somente desse lugar novo de onde fala, como também de uma linguagem que reivindica de forma contundente outra forma de olhar para a situação de se estar entre culturas, entre línguas e entre países.

¹⁵⁷GOMES, D., op. cit., p. 168.

4.1

Maldito, marginal, excêntrico. Em que rótulo cabe Rawet?

A obra de Clarice Lispector, no entender do crítico Silviano Santiago, dá as costas ao que tinha sido construído como tradição afortunada e “inaugura uma tradição sem fortuna, desafortunada, feminina, e por ricochete, subalterna.”¹⁵⁸ Essa narrativa exigirá um novo leitor, afirma ele, pois se trata de “um rio que inaugura o seu próprio curso para, como a serpente uroboro, desaguar na nascente.” Certamente esse novo leitor convocado pela narrativa de Clarice - que mergulha fundo na subjetividade e tangencia a temática do estrangeiro - reuniria condições de receber o impacto que está presente na original obra de Samuel Rawet. Também ele surpreende ao “dar as costas” à tradição do conto brasileiro e inaugurar sua própria maneira de fabricar o texto e de conceber o que é literatura.

Rawet publica **Contos do Imigrante** aos 27 anos, em 1956. Nos contos que compõem a obra, traz novidade, tanto no conteúdo quanto na forma dada à narrativa. Privilegiando os instantes, abandona a tradicional linearidade do relato e funde os tempos narrativos. O caráter de ruptura e de isolamento da condição do imigrante judeu adquirem aqui máxima importância, aprofundando a temática antes referida nas obras de autores como Mário de Andrade¹⁵⁹ e Alcântara Machado, conforme as palavras do crítico Assis Brasil, um dos primeiros críticos¹⁶⁰ que se dedicaram a analisar a obra de Rawet na década de 70:

¹⁵⁸SANTIAGO, S., A aula inaugural de Clarice. In: MIRANDA, W. M.,(Org.) **Narrativas da Modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p. 15.

¹⁵⁹Cito os contos “Menina de olho no fundo” (1925), “Piá não sofre? Sofre” (1926), “Caim, Caim e o resto” (1924) e “Jaburu Malandro” (1924), reunidos no livro **Os contos de Belazarte** (1934), em que o cotidiano dos imigrantes italianos de São Paulo é tema das narrativas.

¹⁶⁰Alfredo Bosi, no clássico **História concisa da literatura brasileira**, dedica breves palavras ao autor, destacando sua prosa subjetivante e partícipe da “escola de olhar”, ao privilegiar a técnica do monólogo interior. No volume da série “Princípios” intitulado **O caráter social da ficção no Brasil**, de 1987, o crítico Fábio Lucas se refere elogiosamente a Rawet, quando menciona autores que representaram a imigração judaica na literatura brasileira.

Com o aparecimento de Samuel Rawet, o conto brasileiro deixava de vez as influências e largava de mão o ‘lastro’ machadiano e ainda o aspecto naturalista da ficção. Aqui o conto moderno dá lugar a um novo conto, com outras e ricas preocupações estéticas.¹⁶¹

Esse outro tipo de conto abandonava o tom coloquial apregoado pelos modernistas. “A linguagem deixava também de ser apenas veículo para a formalização de idéias ou ‘condução’ de enredos, e passava a ser ‘personagem’, passava a ser parte globalizante da criação”, afirma Assis Brasil no mesmo prefácio, em que chama a atenção para a importância do ano de 1956 do ponto de vista estético: o surgimento da poesia concreta, o lançamento de **Grande sertão: veredas**, de Guimarães Rosa, e a estréia de Samuel Rawet com **Contos do Imigrante** seriam os acontecimentos marcantes dessa data, de acordo com o crítico.

O enredo dos contos não é de fundamental importância, e o que se tem muitas vezes é apenas um esboço do acontecido¹⁶², que fica sutilmente sugerido. É sobretudo a linguagem que expressa o conflito o centro do interesse. Em termos de técnica narrativa, o autor se vale muitas vezes do monólogo interior, em que o fluxo de consciência jorra com uma espécie de pulsar sem transições, em tentativa de reproduzir o pensamento livre. Tal técnica, segundo Benedito Nunes, sintoniza a palavra com o pensamento espontâneo do personagem, reflexivamente encadeado no rastilho de imagens ou idéias associadas. O monólogo interior ajusta, neste sentido, a consciência do personagem-narrador à consciência do leitor.¹⁶³ Rawet faz uso também do discurso indireto livre, recurso bastante utilizado na intenção de dramatizar uma consciência e de promover a desautomatização da linguagem, resultando disso denso mergulho na subjetividade. Para o leitor, tal recurso cria barreiras muitas vezes intransponíveis, uma vez que há dificuldade em localizar quem narra em

¹⁶¹ ASSIS BRASIL., As viagens de Rawet. In: RAWET, S., **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**. Rio de Janeiro: Olivé, 1970, p. 8.

¹⁶² Malcolm Silverman afirma que a organização dada pelo autor ao seu material é tão intencionalmente desmembrada que o fio do enredo é, quando muito, tênue, e quando pouco, inteiramente livre. Cf. SILVERMAN, M., O motivo da viagem nas histórias de Samuel Rawet. In: **Tempo Brasileiro**, no 48. Rio de Janeiro, Jan-Mar 1977, p. 73.

¹⁶³ NUNES, B., op. cit., p. 64-65.

determinados momentos, se o narrador, ou o personagem em questão. Dessa forma, permanece a dúvida e a incerteza em inúmeras passagens dos contos. Tais técnicas de composição, apesar de fazerem parte da obra de estréia do autor, se mantiveram ao longo de toda a obra ficcional rawetiana, segundo Saul Kirschbaum,

Mostrando que o silêncio dos protagonistas e o esvaziamento da linguagem como instrumento de comunicação, a carência de mediação, preserva a mesma importância na visão de mundo de Rawet.¹⁶⁴

Recebido com entusiasmo pela crítica e elogiado como promissor, comparado com escritores como Joyce, Kafka e Beckett, o nome de Samuel Rawet acabou caindo em quase completo esquecimento. Ao depender de pequenas editoras sem circulação ou até mesmo desconhecidas (a exemplo das cariocas GRD, Orfeu e Olivé), Rawet teve o acesso a suas outras obras limitado. A falta de reedição de seus escritos provocou o desaparecimento dos textos do autor por quase trinta anos.

O reconhecimento pelo público também foi prejudicado pelos tortuosos caminhos percorridos pelos altos e baixos valores na cotação do sistema literário, que o enquadraram como “literatura menor”. A dificuldade de situar a escrita do autor dentro da literatura brasileira sempre existiu. Não interessa aqui, portanto, encerrá-lo em uma categoria cristalizada como autor marginal: concordo com a colocação do crítico José Castello, quando afirma que, no momento em que Rawet vira autor *maldito*, sacraliza-se um mito que termina por empobrecer o modo de ver sua obra.¹⁶⁵ Utilizar o grau de maldição de um escritor como critério de valor não contribui em nada para a apreciação de seus escritos. Cruzar determinados aspectos da trajetória pessoal de Rawet ao contexto vigente na época em que publicou permitirá estabelecer perspectiva mais aprofundada do que significou escrever dessa forma e naquele momento da literatura brasileira.

¹⁶⁴KIRSCHBAUM, S., *Ética e literatura na obra de Samuel Rawet*. (Tese de doutorado) São Paulo: USP, 2004, p. 127-128.

¹⁶⁵CASTELLO, J., O que é ser maldito hoje em dia. Disponível em: <<http://www.nominimo.com.br>> Acesso em: 03 fev. 2004.

Em termos de vida literária, entre 1949 e 1951 Rawet integrou o grupo *Café da manhã*, criado por Dinah Silveira de Queiroz, do qual participavam também Fausto Cunha, Renard Perez, Fábio Lucas, Nataniel Dantas e outros. Interessado em dramaturgia, escreveu peças como **Os amantes**, em 1957, que chegou a ser encenada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. **A noite que volta**, sobre um colaborador judeu durante a Segunda Guerra, também foi produzida para a televisão e reescrita em 1958, encenada em Porto Alegre sob o título de **O lance de dados**. Além de **Contos do Imigrante** (1956), destaque-se os contos de **Diálogo** (1963), **Os sete sonhos** (1967), **O terreno de uma polegada quadrada** (1969) e **Que os mortos enterrem seus mortos**, de 1981. O autor publicou os ensaios **Consciência e valor** (1969), **Homossexualismo: sexualidade e valor e Alienação e realidade** (ambos de 1970), **Eu-Tu-Ele** (1971) e **Angústia e conhecimento: ética e valor** (1978). Rawet escreveu também a novela **Abama** (1964) e a narrativa **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).

Apesar de produzir incessantemente, Rawet possuía visão bastante negativa a respeito da profissionalização do escritor, encarando com reserva a atividade literária organizada e a própria designação de intelectual. Defendia uma postura independente, ao declarar que como escritor, “não dependia de Mecenas, muito menos de Mecenas frescos com pretensões culturais”¹⁶⁶. Na mesma entrevista, prossegue: “Literariamente, profissional, isto é, amador por excelência, não vivo de literatura. Acho o escritor profissional um amador. O profissional é um fabricante de livros, o que nada tem a ver com a literatura.”¹⁶⁷ A rejeição absoluta aos chamados valores do mercado se vincula bastante a uma concepção idealizada da literatura, atrelada a certa idéia de marginalidade, de arte desinteressada. O ofício de escritor seria, dessa maneira, associado ao diletantismo, uma vez que não provê a subsistência do artista. O que seria o equivalente a afirmar que é possível escrever, mas inviável viver de literatura exclusivamente. E que fica comprovado pela divisão constante na vida de Rawet

¹⁶⁶GOMES, D., op. cit., p. 168.

¹⁶⁷Idem, ibidem.

entre as funções de engenheiro calculista – que lhe rendia os meios para sobreviver – e escritor *nas horas vagas*: “Escreve-se como se pode, e quando se pode. Em pé, deitado, de cócoras, `a noite, na hora do almoço, na rua, no mictório. E recebe-se o que se pode receber, ou o que pagam, quando querem pagar. Não há divisão propriamente, há conflito.”¹⁶⁸ Dessa maneira, a relação do escritor com o mercado é sempre marcada pela ambivalência, uma vez que Rawet desejava publicar seus livros, mas rejeitava a visão da arte como mercadoria.

Neste sentido, as circunstâncias de Rawet e Hatoum são bastante distintas. Se o primeiro vivenciou atribulada relação com os ditames do mercado, o segundo faz parte de um contexto em que a profissionalização do escritor encontra-se em outro patamar: ela não só provê os recursos financeiros, como propicia maior circulação do autor nos meios de comunicação e na cena literária brasileira.¹⁶⁹

Em **Cinzas do Norte**, o personagem Mundo acredita que o artista verdadeiro é o da obra destruída, enxerga uma função social em sua arte, mas se afigura ingenuamente anacrônico. Arana, seu mestre, almeja soar artístico, entretanto faz trabalhos por encomenda e exposições para turistas. Ao final do romance, torna-se exportador de objetos feitos com madeira nobre e faz fortuna. Aparentemente, em sua narrativa Hatoum não entrevê um caminho do meio, uma vez que o artista experimentalista termina seus dias frustrado, padecendo de uma misteriosa doença.

Em tempos pós-utópicos, a madeira amazônica não serve de suporte ao artista engajado, mas como objeto de valor a ser posto em circulação pelos estrangeiros ávidos por quinquilharias exóticas. No romance, a discussão a respeito da função da arte termina fazendo coro à postura defendida por Rawet: se a arte não é independente, então passa a ser comercial. A conciliação contemporânea entre a alta cultura e a cultura de massa não encontra espaço nesse universo em que as posições são antagônicas e excludentes. Entretanto, se para Rawet naquele momento essa dicotomia era insuperável, para Hatoum ela passa

¹⁶⁸GOMES, D., op. cit., p. 163-164.

¹⁶⁹Exemplos disso são as colaborações que mantém em publicações especializadas (Hatoum assina a coluna *Norte*, na revista **Entrelivros**, desde abril de 2005 – cf. bibliografia), ou as participações em oficinas literárias, como as que ministrou na *Casa do Saber*, em São Paulo, em 2000, intitulada *6 Seminários sobre o romance*, e na primeira e segunda edições da Flip (Festa Literária Internacional de Parati) de 2003 e 2004.

por inúmeras outras variáveis, uma vez que o escritor amazonense já não pode se dissociar de um contexto em que a arte circula na sociedade como uma mercadoria a mais. Daí a inviabilidade de se manter uma pretensa postura inocente ou purista diante de tais fatos inexoráveis. As estratégias passam a ser outras, diante da situação vigente.

Para Rawet, a subsistência advinha de sua “metade-engenheiro”, enquanto a “metade-escritor” recusava terminantemente o vínculo com a erudição excessiva: Rosana Bines destaca o fato de que o autor buscava incessantemente desvincular sua imagem daquela marcada por uma herança livresca, associada à dicção culta da língua. Atribui tal característica à relação tumultuada do autor com seu passado cultural e à expectativa do contexto literário nacional em relação ao “descomplicado” como sinônimo de brasileiro.¹⁷⁰ O empenho do escritor em recusar o rótulo de intelectual letrado é mais um dos conflitos que marcaram a trajetória de Rawet, o que reitera sua conflituada relação com o legado judaico, uma vez que não desejava se ver vinculado ao rótulo de “povo do Livro”. Dessa forma, mais um paradoxo se instala: o *status* de intelectual erudito vincula Rawet à tradição que rejeita, mas é por meio de seus escritos que o autor problematiza toda essa carga explosiva de ambivalências e impossibilidades.

A postura pouco afeita a ceder a interesses comerciais acabou resultando na desconexão do autor com os círculos que permitiriam que sua produção circulasse mais. A dificuldade de publicar as obras¹⁷¹ - especialmente na década de 70, em que inúmeros autores produziam seus próprios livros - reafirma esse aspecto *outsider* a que a obra de Rawet acaba se vinculando. O fato de ser estrangeiro, homossexual¹⁷², aliado a uma atitude irreverente e questionadora

¹⁷⁰Cf. BINES, R. K., A prosa desbocada do ilustre escritor estrangeiro. In: GRIN, M., VIEIRA, N. (Orgs.). **Experiência cultural judaica no Brasil**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2004, p. 201.

¹⁷¹**Contos do Imigrante, Sete sonhos e Diálogo** foram os três livros que receberam segundas edições. A venda de um imóvel do escritor serviu para que a reedição dos dois primeiros se concretizasse, demonstrando mais uma vez a problemática da circulação das obras naquele momento.

¹⁷²Cf. LOPES, D., Uma história brasileira. **O homem que amava rapazes e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, pp 121-164. Este ensaio de Denilson Lopes refere aspectos do desejo homoerótico no texto rawetiano. Victor Hugo Adler também acena para o fato de a crítica silenciar a respeito do homossexualismo nos escritos de Rawet, propondo leitura que privilegia a figuração do corpo e suas distorções em obras como **Abama** e o conto “A luta”, de **Diálogo**. Cf. ADLER, V. H. Samuel Rawet deixa a escuridão. Disponível em: <<http://www.ondarpc.com.br>> Acesso em: 21 set. 2005. Corpos mutantes, olhares estrangeiros. VII Congresso da Associação

ajudam a compor essa imagem quase *rimbaudiana* que se reproduz a respeito do autor¹⁷³. Se essa construção facilita entender, simplifica bastante a figura de Rawet. Privilegiar a abordagem de sua complexa obra pelo viés dos distúrbios psíquicos, de sua homossexualidade, ou de suas irreverentes afirmações não é meu objetivo neste trabalho. É certo que a trajetória pessoal de Rawet muitas vezes torna propícia semelhante leitura e não se evitará recorrer a ela quando isso se fizer relevante, mas acredito ser também empobrecedora uma visão que enquadre autor tão complexo dentro de rótulos que apenas ajudaram a promover o resgate de sua obra.

O problema da recepção da obra de Rawet se complexifica quando a abordagem se dá por certos críticos de descendência judaica, bastante rigorosos quanto ao julgamento das atitudes do autor. A literatura de Rawet gera sempre uma espécie de incômodo que torna problemática a abordagem desses textos por não participar de uma dita “literatura judaica”, vale dizer, que represente valores específicos que visem à perpetuação de estereótipos ou mesmo à institucionalização da origem que reforça a identidade. Leituras como a de Regina Igel ou de Moacyr Scliar sugerem essa faceta desconfortável na recepção do autor por parte da comunidade, sobretudo no que se refere ao rompimento radical com os laços judeus, fato muitas vezes associado única e exclusivamente aos já comprovados distúrbios mentais que acometeram o escritor ao final da vida.

Regina Igel não esconde a irritação causada pelas afirmações provocativas de Rawet, e taxa sua atitude de racista:

Brasileira de Literatura Comparada, Anais.... Salvador, jul. 2000. A abordagem de Leonardo Tonus também focaliza essa faceta na obra do autor, embora não seja sua preocupação central, e sim a representação de uma poética da exclusão como elemento essencial do pensamento do autor. Cf. TONUS, J. L., *Les homosexuels*, op. cit., pp. 11-37.

¹⁷³ Arthur Rimbaud (1854-1891) personificava o poeta rebelde, que apregoava o desregramento de todos os sentidos. O engajamento do jovem escritor, a busca da vertigem, o abandono da literatura e a trajetória de errância pela África prefiguram a imagem do poeta maldito, entrevista no título de uma de suas obras emblemáticas, **Une saison en enfer** (1873). O livro do psicanalista Ezio Flavio Bazzo, **Rapsódia a Samuel Rawet** (1997), realiza interpretação bastante pessoal acerca da trajetória do autor, centrada mais nos aspectos da loucura e do incorformismo de Rawet. Plasmando o estilo iconoclasta de Rawet e mesclando dados levantados em cemitérios, jornais, quadras de Brasília e depoimentos de conhecidos, Bazzo refaz os passos do escritor pela geografia da capital.

Com essa aparente arrogância, que deve esconder uma insegurança que só especialistas em psicologia poderiam diagnosticar, ele vai rebelar-se contra suas raízes, deliberadamente afastando-se da comunidade judaica com a qual tinha, pelo menos, uma relação atávica, negando-se a continuar sendo identificado como pertencente à grei.¹⁷⁴

Parece-me redutor, entretanto, atribuir o tratamento sarcástico reservado aos judeus na obra de Rawet vinculando-o exclusivamente aos problemas psíquicos do autor. Dessa forma, desconsidera-se toda a atribulada relação de Rawet com o judaísmo e com a tradição judaica.

Moacyr Scliar registrou no ensaio **A condição judaica** (1985)¹⁷⁵ sua opinião a respeito do suposto auto-ódio judaico em Rawet e por diversas vezes relatou publicamente o episódio de seu encontro com o autor em um congresso literário, momento em que este reage violentamente, afirmando estar farto de judeus¹⁷⁶. Nascido em Porto Alegre, em 1937, filho de imigrantes judeus russos, Moacyr Scliar é amplamente conhecido por incluir em suas obras a figura do imigrante e a temática judaica.¹⁷⁷ Entretanto, o escritor aborda o assunto em perspectiva radicalmente distinta daquela de Samuel Rawet: a experiência da imigração, ainda que por vezes dolorosa, é vista em aspectos mais positivos, talvez pelo fato de o autor pertencer à segunda geração de imigrantes.

Como reflexo das distintas visões dos autores a respeito da imigração, seus textos trazem marcas bastante evidentes do modo como cada um encarou a experiência: enquanto Rawet presume a impossibilidade da compreensão do outro em sua irreconciliável diferença, Moacyr Scliar mantém uma visão otimista a respeito do tema. Em seus personagens prepondera olhar marcado pela tolerância e pela possibilidade de inaugurar nova vida em terra estranha, ainda que

¹⁷⁴IGEL. R., **Imigrantes judeus/escritores brasileiros**: o componente judaico na literatura brasileira. São Paulo: Perspectiva: Associação Universitária de Cultura Judaica: Banco Safra, 1997, p. 204.

¹⁷⁵"Os judeus que, como Rawet, atacam esta conspiração, sabem que estão atacando a si mesmos, porque o judaísmo é algo mais profundo que a vinculação a um grupo de interesses. Daí o desespero, que se manifesta por uma agressividade impressionante." Cf. SCLIAR, M., **A condição judaica**. Porto Alegre: L&PM, 1985, p. 103

¹⁷⁶Cf. IGEL, R., op. cit., p. 205.

¹⁷⁷Scliar é autor de ensaios como **Judaísmo: dispersão e unidade** (1994), além de inúmeras narrativas em que retoma o tópico judaico, a exemplo do conto **A balada do falso Messias** (1976), e os romances **A guerra no Bom Fim** (1972), **O exército de um homem só** (1973), **Os Deuses de Raquel** (1975), **O centauro no jardim** (1980), **Cenas da vida minúscula** (1991), **A majestade do Xingu** (1997), entre outros.

sejam indivíduos marcados pela coexistência de duas metades (judeu-brasileiros, reunindo em si diferentes identificações, como a imagem evocada pelo ser mitológico de **O centauro no jardim**.)

A herança judaica, sobretudo aquela representada pela tradição e os rituais familiares, é alvo da crítica ferina de Rawet:

Meu maior conflito, e não sei se isso me enriquece ou empobrece, é pessoal, é ligado à minha condição de judeu, ou de ex-judeu, que mandou o judaísmo às favas. De repente, percebi que estava sendo vítima de minha própria chantagem afetiva. O judeu, a vítima de perseguições injustas, o mártir do nazismo alemão, o horror dos campos de concentração, etc. Isso me fazia aceitar muita coisa como uma espécie de desculpa para certos comportamentos, e me fazia aceitar muita coisa naquela base do imigrante pobre que chega, luta e vence. Admirável! Apoteose final de alguma superprodução de algum Ziegfield qualquer. Hoje não sei distinguir bem o nazismo alemão do nazismo judaico.¹⁷⁸

Temas como a paranóia, o complexo de perseguição e a culpa são muito presentes na obra de Rawet, explicitando o paradoxo do autor com relação ao ódio aos judeus¹⁷⁹ e a constante referência a eles. Ainda que atitudes e declarações do autor permitam reconhecer traços do auto-ódio judaico, concordo com a afirmação do crítico Nelson Vieira quando alerta para o fato de que Rawet não se configurava em um caso típico: “Sua consciência da existência do auto ódio-judaico não deve ser confundida com o ódio virulento em relação à comunidade judaico-brasileira.”¹⁸⁰

Apesar de ter rompido com a comunidade, Rawet nunca deixou de admirar intelectuais e escritores judeus. O escritor se identificava no plano teórico com dissidentes do judaísmo, sempre se alinhando àqueles que questionam a tradição. Registre-se sua profunda admiração pelos filósofos judeus Baruch von Spinoza (1632-1677), de **Tratado da Reforma do Entendimento**, (ameaçado de excomunhão pela comunidade judaica), e Martin Buber (1878-1965)¹⁸¹, autor de

¹⁷⁸GOMES, D., op. cit., p. 165.

¹⁷⁹O sentimento de ódio do judeu a si mesmo e ao seu semelhante, derivado de um conflito com suas origens, foi popularizado pelo estudo de Theodor Lessing, publicado em Berlim em 1930, intitulado **Der jüdischer Selbsthass** (ou auto-ódio judaico). Cf. GILMAN, S., O que é auto-ódio. In: VIEIRA, N., (Org.) **Construindo a imagem do judeu**. Rio de Janeiro: Imago, 1994, p. 59.

¹⁸⁰VIEIRA, N., op. cit., p. 62. (tradução de minha responsabilidade)

¹⁸¹Para uma análise da presença da filosofia humanista buberiana em Rawet, conferir as teses de doutorado de TONUS, J. L., op. cit., bem como KIRSCHBAUM, S., op. cit.

Eu e tu. Essa nítida separação que estabelecia entre os judeus “concretos” e aqueles a quem respeitava pode ser entrevista na seguinte declaração: “Creio que foi através de Buber que aprendi os primeiros elementos positivos do judaísmo. A experiência concreta só me havia mostrado os elementos negativos.”¹⁸²

Sensível às questões identitárias da comunidade judaica, Rawet nem sempre foi compreendido por parte dela no Brasil. Tal questão ratifica o caráter incômodo referido anteriormente quando se trata de situar sua obra. Se o autor admirava ou não membros da comunidade judaica, o fato é que terminou por reiterar sempre que pôde um questionamento visceral a respeito da tradição engessada que não lhe parecia transmitir mais nenhum sentido. Conforme assinala com propriedade Flávio Moreira da Costa¹⁸³, há dois tipos de escritores de origem judaica: os que respeitam a tradição cultural de seu povo e fazem disso o caldo principal de sua criação – caso de Isaac Singer e de Moacyr Scliar - e aqueles que lutam contra ela, como Philip Roth e o próprio Rawet. Esse impasse sempre existiu em sua obra de forma inquestionável.

Por seus posicionamentos contraditórios e virulentos, por sua maneira de desarticular estereótipos e sua vontade de se situar sempre fora do sistema, a obra rawetiana recusa por conseguinte o exercício aceito das tradições e da Lei judaicas e não cessa de questionar toda experiência fundamentada em condições que suprimam dualidades.¹⁸⁴

Vivenciando de distintas formas o fato de fazer parte de uma tradição dilacerada, marcado pelo conflito de pertencer e não-pertencer ao mesmo tempo a um conjunto de valores que muitas vezes refutava, Rawet problematiza de forma contundente esses dilemas em sua escrita: “Olha, o que sempre me preocupou foram figuras em conflito. Acho que a temática principal dos meus livros poderia ser essa”, afirmou o autor em entrevista a Ronaldo Conde, em 1971.¹⁸⁵

¹⁸²RAWET, S., **Angústia e conhecimento**: ética e valor. São Paulo: Vertente, 1978, p. 7.

¹⁸³COSTA, F. M., Orelha. RAWET, S., **Contos e novelas reunidos**, op. cit.

¹⁸⁴TONUS, J. L., op. cit., p. 77. (minha tradução)

¹⁸⁵CONDE, R., A necessidade de escrever contos. **Correio da Manhã**/ Anexo, dez. 1971, apud VIEIRA, N., op. cit., p. 64.

4.2

Contextos e vida literária

Quais seriam os pré-requisitos necessários para se classificar um autor como brasileiro? Escrever em português? Contribuir de alguma forma para a reflexão sobre a literatura brasileira? Alterar-lhe significativamente as feições? Se todas as respostas anteriores forem consideradas satisfatórias, Samuel Rawet pode ser considerado um escritor brasileiro. Mas tal aritmética nem sempre foi tão simples.

A Rawet, segundo Rosana Kohl Bines, “não se ofereceu a segurança de uma genealogia brasileira. Sua filiação permaneceu atrelada, aos olhos da crítica, a um certo ‘alhures’, a uma geografia e tempo para além das fronteiras nacionais.”¹⁸⁶ A autora chama a atenção para o fato de a crítica, ao contextualizar a obra rawetiana comparando-a, por um lado, a escritores estrangeiros do porte de Kafka, Beckett, Joyce, Thomas Mann e Artaud e por outro, situando-a como pioneira da temática da imigração no gênero da narrativa curta brasileira, causar com isso o que chama de um *efeito de isolamento* na literatura do autor. Partindo desse pressuposto, alerta para a ausência de afiliação da prosa de Rawet, ao apontar a desconexão de sua obra com uma tradição literária brasileira, o que acabaria isolando-o ainda mais de nosso contexto literário.¹⁸⁷ A partir da constatação desta tendência, faz-se presente a necessidade de estabelecer o confronto com os escritores contemporâneos ao autor, no intuito de promover o diálogo possível entre as múltiplas referências que cercaram sua obra na história literária brasileira.

¹⁸⁶BINES, R. K., op. cit., p. 200.

¹⁸⁷Elódia Xavier, em **O conto brasileiro e sua trajetória**, inseriu o autor em uma linhagem do conto brasileiro contemporâneo entre as décadas de 20 e 70, demonstrando a necessidade de que a obra de Rawet recebesse nova confirmação de seu espaço nas letras brasileiras. A autora afirma que o fato de Rawet ser polonês colabora para agravar as dificuldades inerentes às narrativas de fluxo de consciência Cf. XAVIER, E., Samuel Rawet: o conto interrogativo. **O conto brasileiro e sua trajetória**. A modalidade dos anos 20 aos anos 70. Rio de Janeiro: Padrão, 1987, p. 109-119. De forma análoga, a presença de linguagem sincopada, proferida a fórceps, é associada pela crítica Berta Waldman a sinais que poderiam remeter à condição particular de estrangeiro do autor. WALDMAN, B., Introdução. **Entre passos e rastros**: presença judaica na literatura brasileira contemporânea, São Paulo: Perspectiva/FAPESP/Associação Universitária Judaica, 2003, p. XXIII. Ao frisar a condição estrangeira de Rawet como um dos motivos para que sua obra seja classificada de difícil, as autoras terminam por repisar esse mesmo ponto de vista.

Dado curioso é o modo como o próprio escritor se via dentro do contexto da literatura brasileira. Exemplo disso é o fato de constar um agradecimento a Rawet na obra **Escritores Brasileiros ao vivo**¹⁸⁸, livro em que Danilo Gomes compila entrevistas de vários autores, em 1978. No texto de abertura, o entrevistador comenta a sugestão dada por Rawet para a inclusão da palavra *brasileiros* no título do livro. Gomes reputa esse fato ao interesse do autor em possivelmente chamar a atenção de pesquisadores estrangeiros para a publicação. Entretanto, o que parece mais gritante é o fato de Rawet sublinhar justamente o fato de também ele – um dos entrevistados – fazer parte daquele painel que se pretendia uma mostra da literatura brasileira daquele momento, no final dos anos 70 no Brasil. Afinal, não se trata de um livro de entrevistas com autores estrangeiros que produziram sua obra no país. Rawet ali se faz presente como mais um escritor brasileiro a oferecer suas opiniões. Judeu-polonês, mas certamente também um autor brasileiro que naquele momento, como tantos outros, contribuía com seu depoimento em forma de entrevista. Era um escritor em português do Brasil.

A linguagem depurada do autor aparece no momento da literatura brasileira em que dois nomes de peso circulam, modelos com os quais todo novo escritor se deparava, fosse para se contrapor ou para absorver características: João Cabral de Melo Neto e Graciliano Ramos.

E outro tipo de literatura que me apaixonou e empolgou – e que depois me criou problemas tremendos – foi o que se denominava literatura brasileira de época, o que eu chamo de ‘gigantes nordestinos’- Raquel, Zé Lins, Graciliano, Jorge Amado. Este grupo me arrasou, andei deixando de escrever por causa deles. Achava que não tinha nada a dizer diante deles. Aliás, só depois é que fui descobrir os autores que, estes sim, me estimularam e me ajudaram, autores como Lima Barreto, Cornélio Penna e outros.¹⁸⁹

A despeito da afirmação do autor sobre o abandono dos paradigmas representados por esses escritores nordestinos, é inegável que uma característica persiste em sua escrita: tributário da dicção seca e descarnada de João Cabral e

¹⁸⁸GOMES, D., op. cit., p. 17.

¹⁸⁹COSTA, F. M., Andanças e mudanças de Samuel Rawet. **Vida de artista**: um livro de encontros e entrevistas. Porto Alegre: Sulina, 1990, p. 33.

Graciliano, Rawet sorve essa característica de uma linguagem áspera para tematizar a exclusão não só do imigrante judeu, mas de todo e qualquer ser humano. No caso dos escritores nordestinos, a referida economia da expressão propiciava meios eficientes para nomear a dura situação peculiar ao nordeste brasileiro. A perspectiva de Rawet é diferente daquela dos escritores regionalistas, uma vez que o escritor não tem como projeto literário documentar a questão social dessa região do Brasil, ainda que o assunto se faça presente em contos como “Noturno”.

O célebre poema “Uma faca só lâmina”, de 1956 - mesmo ano da publicação de **Contos do Imigrante** - não deixa dúvida quanto ao uso incisivo da palavra: “Não o de aceitar o seco/Por resignadamente,/Mas de empregar o seco/Porque é mais contundente”, dizem os versos do poeta pernambucano.¹⁹⁰ A mesma dolorosa pulsão das palavras de João Cabral certamente se faz presente no modo de escrever de Rawet, ainda que o uso da linguagem seja diferente em ambos.

Em termos de técnica literária, entretanto, é possível constatar maior proximidade com a escrita marcada pela sintaxe clássica de Graciliano, cuja prosa Rawet também cita entre suas preferências na referida entrevista a Danilo Gomes. A secura e a aspereza para dizer a dor é sem dúvida marca comum a ambos escritores. Em Rawet a linguagem assume feição árida, ensejando a dureza que me motivou a nomeá-la de *linguagem-pedra*, dado o grau de resistência, de impossibilidade que transmite: ela se oferece como casa, entretanto essa performance não se dá sem conflito.

Pensar a literatura de Rawet levando-se em conta o aspecto de suas diferentes vivências culturais levanta questões referentes ao fato de o escritor escrever permanentemente em uma língua *que não é a sua*, produzindo, questionando e debatendo-se com a dificuldade de transitar em um terreno nem sempre familiar. Sobre a situação de errância do intelectual na emigração, Adorno afirmou em **Minima moralia**: “Sua língua foi expropriada, e desviada dele a dimensão histórica da qual seu conhecimento extraía forças.”¹⁹¹ Daí a

¹⁹⁰MELO NETO, J. C., Uma faca só lâmina. **Duas águas**: poemas reunidos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

¹⁹¹ADORNO, T., op. cit., p. 26.

hipótese de se indagar as formas como Rawet interfere na língua portuguesa - língua que elegera como veículo de sua escrita, a língua do outro em última análise, forjando para si um lugar nessa literatura que o acolhe – não sem algum conflito - como um escritor “brasileiro”.

A dicção aguda, econômica em palavras retoma o conceito da teórica búlgara Júlia Kristeva sobre a questão da inutilidade da palavra do estrangeiro: no entender da autora, o estrangeiro pode se expressar pelo que chama de *palavra nula*.¹⁹² Nos contos, fica comprovada a frustração dos protagonistas em seu empenho em compartilhar parte de suas histórias. É inútil e vazia, quase sempre, a tentativa de estabelecer pontes entre a experiência de uns e de outros. A pedra que sugere o uso da linguagem em Rawet é feita da mesma dureza da barreira entre os indivíduos.

Acerca da questão das influências, fica bastante claro que o momento de produção dos textos de Rawet foi pautado por categorias modernas. Tanto a linguagem quanto o projeto de literatura do autor são eminentemente modernos, sobretudo se analisarmos sua escrita à luz do desejo do intelectual daquele momento de dar voz a certo segmento da sociedade, no caso, problematizar a questão do imigrante. Beatriz Resende chama a atenção para o fato do intelectual moderno tomar a si a tarefa de *mediador* entre poderosos e oprimidos, característica que hoje estaria em desuso pelo fato dos próprios falarem por si mesmos.¹⁹³

Parece mais rentável, do ponto de vista histórico e literário, ler a obra de Rawet a partir de perspectiva moderna, sem entretanto abdicar de verificar que no bojo de sua temática estão presentes questões absolutamente contemporâneas, a exemplo do tema da intolerância, da estrangeiridade e da diáspora¹⁹⁴.

¹⁹²KRISTEVA, J., op. cit., p. 28.

¹⁹³RESENDE, B., op. cit., p. 2.

¹⁹⁴Elódia Xavier, no ensaio citado anteriormente, localiza a obra de Samuel Rawet (ao lado de Rubem Fonseca e Dalton Trevisan) como representante do pós-modernismo na tradição do conto brasileiro a partir de 1956, alegando o “realismo exacerbado de certas narrativas, o mostrar em vez de narrar, a aproximação com a cultura de massa” como fatores determinantes de um momento estético marcado pelo princípio do efêmero. Ainda que frise a dificuldade de estabelecer etapas fixas em relação à produção literária dessa natureza, ao situar a obra de Rawet em uma perspectiva pós-moderna, a autora termina por congelar a prosa rawetiana dentro de um quadro de características que pouco acrescentam ao leitor desejoso de entender o complexo movimento por ela ensejado.

Inserido no contexto da construção da nova capital do Brasil, modelo de modernidade, Rawet participou concretamente do processo de erguer Brasília, em momento histórico em que predominava clima de otimismo em relação ao projeto desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek. Na cidade, trabalha como engenheiro da equipe de Oscar Niemeyer, Joaquim Cardozo e Lúcio Costa, fazendo cálculos para as construções da capital, entre elas o prédio do Congresso Nacional.

Na música surgia a Bossa Nova; o Cinema Novo despontava. A Copa de 1958, com a vitória do time de futebol brasileiro, contribuía para a manutenção do clima de entusiasmo estimulado pelo governo. Em 21 de abril de 1960, Brasília se inaugura sob a égide da velha classe política agora em cenário novo.¹⁹⁵ Com sua arquitetura revolucionária, semeando prédios e monumentos no meio do planalto central, a nova capital é o emblema da mística do desenvolvimento e do progresso avassalador¹⁹⁶ defendidos por JK naquele período no Brasil. Oferta de mais emprego, ocupação do interior, integração nacional, todas eram promessas desse arrojado projeto, que acabou fracassando em muitos aspectos de sua euforia.

Tratam-se de fatos que ajudam a compor o cenário a que Rawet estava vinculado, e do qual é impossível separar sua escrita. Engenheiro calculista, homem ligado ao método, à rigidez da matemática e do concreto armado, Rawet revela em seu ofício de escritor a mesma precisão em relação às palavras, não deixando nunca uma sobra, um descuido. Com tal desvelo com as palavras, ele veiculava idéias absolutamente demolidoras: se ajudou com suas próprias mãos a calcular e projetar inúmeros monumentos dessa cidade cujo épico projeto de

¹⁹⁵ Devo esta expressão ao documentário **Os Anos JK**, uma trajetória política (Brasil, 1980), de Sílvia Tendler.

¹⁹⁶ Milton Hatoum também aborda esse tema em **Dois irmãos**, ao contrapor a imagem otimista de Brasília ao descaso em relação às cidades do norte do país como Manaus, marcadas pelo subdesenvolvimento: “Noites de blecaute no norte, enquanto a nova capital estava sendo inaugurada. A euforia, que vinha de um Brasil tão distante, chegava a Manaus como um sopro amornado. E o futuro, ou a idéia de um futuro promissor, dissolvia-se no mormaço amazônico. Estávamos longe da era industrial e mais longe ainda do nosso passado grandioso.” (p. 128) Rawet, no final da década de 60, e Hatoum, em 2000, insistem em evocar em suas obras a existência de um país dividido, marcado por desigualdades gritantes e pelo mito do progresso a qualquer preço. Essa opção de narrar a partir da margem de um Brasil idealizado também encontra ecos na forma como os dois autores descrevem as relações familiares. Personagens que estão fora do centro da família têm a tarefa de narrar, a exemplo dos narradores de **Relato de um certo Oriente** e **Dois irmãos**, assim como os indivíduos à deriva de Samuel Rawet.

construção simbolizava a euforia dos anos 50, também desconstruía essa visão ao trazer para dentro de sua ficção personagens que carregavam justamente a marca da inadequação, do sofrimento e da impossibilidade de fazer parte de toda essa pujança econômica que se queria alardear. Conforme afirma Eneida Maria de Souza em relação ao descompasso entre o caráter eufórico da modernização urbana nos anos 40 em Belo Horizonte e os contos de Murilo Rubião:

A literatura, com sua capacidade de denúncia das contradições ideológicas abafadas pelo discurso modernizante, impõe-se como contraponto possível para a leitura da relação conflituosa entre arte e política.¹⁹⁷

Era lenta a prometida modernização do país, e na literatura de Rawet se podia nomear diretamente esse panorama repleto de contradições e assimetrias. Tipos marginais, sem lugar na sociedade povoam suas páginas, permitindo releituras a respeito de uma imagem idealizada do progresso a qualquer preço.

4.3

A desordem das palavras: o esvaziamento da tradição em Abama

É possível constatar que a figura do imigrante aparece muitas vezes associada ao estranho no texto de Rawet. Amplamente analisado por Freud no conhecido texto *Das Unheimliche* (o estranho), o termo é palavra carregada de ambivalência, inclusive coincidindo com o significado de seu oposto, *Heimlich*. O estranho é “tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz”. Esse estranho, assegura o pensador austríaco, “não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo de repressão.”¹⁹⁸ Ou seja, o sentimento do estranho provém de algo familiar que foi reprimido, como o silêncio, a solidão e a escuridão - elementos formadores da ansiedade infantil, esclarece Freud. O tema

¹⁹⁷SOUZA, E. M., Nacional por abstração. In: MIRANDA, W. M., **Narrativas da modernidade**. (Org.) Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p. 136.

¹⁹⁸FREUD, S., O estranho. **Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1976, vol XVII, p. 301.

do duplo, para o autor¹⁹⁹, sugere especial ligação com a questão do estranho, verificado nos reflexos em espelhos, sombras, a dualidade corpo/alma, vida/morte.

Rawet, por sua vez, se apropria inúmeras vezes dessa temática ao expor personagens cuja fascinação pelo espelho e pela imagem refletida é recorrente. Além disso, a referência à situação marginal e aos estados de estranheza em **Contos do Imigrante** é constante. Eis algumas delas: “estigma da exceção” em “Consciência do mundo”(p. 67); “soube-o por outras fontes já que estava à margem”, em “Judith” (p. 38); “um ente de fora, de além-muros” em “Canto fúnebre de Estevão Lopes Albuquerque”(p. 56); “alguém que incomoda até mesmo não falando” em “Conto de amor suburbano” (p.75).

A novela **Abama** retoma e aprofunda o tema do estranho como condição existencial. O texto principia com a expressão “Deu-se um dia”, que se repete adiante para revelar a obsessão do personagem Zacarias: “Deu-se que resolveu descobrir seu demônio particular” (p. 411). A experiência da leitura do texto pode ser igualmente dolorosa, se o leitor for levado a partilhar com o narrador a experiência de passar por diversas etapas desse calvário humano.

Publicada em 1964, **Abama** toma o centro de uma cidade sem nome como cenário. Referências ao mar, ao aterro e ao aeroporto são marcas textuais alusivas ao Rio de Janeiro, local em que Rawet viveu desde sua chegada ao Brasil. Nesta cidade, Zacarias, vendedor de eletrodomésticos, vaga sem rumo, participa de uma festa de estranhos, freqüenta bares decadentes, esbarra em conhecidos de quem sequer lembra o nome, vivendo emblemáticas situações de inadaptação. Para tanto, empreende longa caminhada, encadeando passos milimetricamente descritos, pegadas que traçam um itinerário dessa angustiada trajetória .

Abama, em certo sentido, estabelece diálogo com uma tradição da narrativa urbana²⁰⁰ no que se refere à criação de um texto a partir da cidade:

¹⁹⁹ Judeu, também exposto às dores do exílio na Inglaterra e escrevendo em outra língua que não a sua, Freud parece estar no lugar certo para abordar essa temática. Ele vivenciaria ainda o desafio de recriar toda a conceituação psicanalítica - originalmente em alemão - em inglês. Vale ressaltar a rejeição de Rawet às figuras tanto de Freud quanto de Einstein enquanto pensadores judeus.

²⁰⁰ “O homem das multidões” (1840), de Edgar Allan Poe, é um dos textos inaugurais para a nova percepção da vida urbana. No conto, o narrador persegue um anônimo pelos labirintos da cidade grande, sem contudo compreender seus itinerários ou objetivos. Baudelaire retoma a narrativa do escritor americano no ensaio **O pintor da vida moderna** (1863), entrevendo na experiência do

Zacarias, pretendo escritor-andarilho, perambula ao acaso, percorrendo ruas de um centro decaído. Associando os atos de narrar ao de andar, Zacarias é personagem que passa todo o tempo no papel de observador, movido pelo olhar curioso que perscruta cada detalhe da cidade, o que se nota nos verbos acompanhar, observar, ver. “O flâneur é ótico”, afirma Walter Benjamin a respeito dessa hipertrofia da função visual.²⁰¹

A quase obsessiva referência aos passos do personagem e a suas longas caminhadas aparece em passagens como a seguinte:

Enquanto caminha, Zacarias redescobre o sabor de outras caminhadas, e ao superpor passadas antigas às de agora, ele que pouco lia, entrevê em si mesmo uma personagem lugar-comum de romance moderno, personagem que nunca seria, porque a pouca gente interessava o seu pensamento, porque a ninguém o comunicou, e porque o seu ramo era outro, vendia geladeiras, ferros elétricos, liquidificadores, enceradeiras, batedeiras de bolo, secadores de cabelo, e ultimamente começava a se interessar por máquinas de lavar roupa. (p. 420)

A ironia do narrador atesta a impossibilidade de Zacarias - mero vendedor de eletrodomésticos - vir a ser ele próprio personagem clichê de romance moderno, já que sua prosaica ocupação o impede de estar inserido na cadeia da tradição de personagens que flanaram em meio à multidão das grandes cidades. Mesmo não se considerando grande leitor, Zacarias possui repertório suficiente para se ver localizado em uma espécie de genealogia de personagens *flâneurs*. Mas a condição de pacato comerciante o impede de se identificar inteiramente com o célebre *flâneur* citado por Benjamin ao referir Baudelaire no papel de andarilho solitário. Para o pensador alemão, o *flâneur* era um tipo alegórico que conseguia manter-se relativamente à margem da sociedade burguesa no início da era do capitalismo industrial. Preservando sua integridade em meio à multidão,

“banho de multidão” a possibilidade do imprevisto e do prazer. Na literatura brasileira, Rubem Fonseca dialoga com essa tradição no conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” (1992), em que o personagem Augusto, escritor diletante, caminha pelas ruas do centro do Rio em busca de soluções para os problemas da cidade e também para a elaboração de seu livro. O ato de flânar propicia uma atitude literária localizada nesses e em outros textos ficcionais, que se afiguram como lugares teóricos a partir dos quais se estabelece a dialética entre a configuração do narrador e a constituição de uma representação estética da cidade.

²⁰¹Apud GOMES, R. C., **Todas as cidades, a cidade**: literatura e experiência urbana. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 112.

impunha um ritmo próprio e era dotado do sentimento do *spleen*, o tédio do indiferenciado e do banal.

Mas Zacarias é proletário, judeu-brasileiro, suburbano, habitante do terceiro mundo. As ruas do Rio não são, definitivamente, as galerias da Paris do século XIX. Ao negar-se enquanto típico personagem europeu que vaga pelas ruas com certo ar blasé, o personagem rawetiano atesta seu vínculo urgente com uma certa realidade da cultura brasileira.

Assim, percorre caminhos que o levam a ler a cidade do mesmo modo que o fez João do Rio, cronista de **A alma encantadora das ruas** (1910). À semelhança do escritor carioca, o narrador empreende essa espécie de périplo infernal pela cidade moderna e vai registrando percepções a respeito daquilo que vê. À maneira do cronista do início do século passado, Zacarias empreende sua descida ao inferno, passando por prostíbulos, bares decadentes, amigos fracassados e por último, por sua própria face oculta. Entretanto, o que separa radicalmente João do Rio de Rawet é, entre outros elementos, a intenção do segundo de acentuar a condição de estranhamento absoluto do personagem, impossibilitado que está de estabelecer vínculo de qualquer ordem: não é à toa que insiste em afirmar que a inviabilidade de ser personagem de romance moderno advém, além do fato de ser vendedor de eletrodomésticos, de que “a pouca gente interessava o seu pensamento, porque a ninguém o comunicou”(p. 421). Indivíduos que vivenciam a situação de estranhamento são personagens recorrentes na prosa rawetiana. A solidão e o isolamento do personagem são características que se reiteram nos demais tipos do autor, a exemplo dos contos “A prece” ou “O profeta”.

O estranhamento vivenciado pelos personagens advém inúmeras vezes da ruptura das cadeias de transmissão da tradição. A relação com o conjunto de valores culturais é todo o tempo problematizada nos textos de Rawet, o que se pode confirmar na frase: “se a tradição é este monte de merda, é puxar a descarga”(p. 441). Saul Kirschbaum chama a atenção para o fato de que, no pensamento rawetiano, o nojo irrompe como contraparte da tradição:

Se a tradição é aquilo que é recebido do passado através da família, da comunidade, é *ingerida* como alimento espiritual, o nojo é a revolta do organismo contra o que não pode ser absorvido, não pode ser *digerido*.²⁰²

Esse processo seletivo entre o que é passível ou não de ser absorvido se estabelece, evidenciando uma ligação problemática com os valores judaicos, sem sentido mais nenhum, como pode ser constatado nos nomes bíblicos de personagens judeus que nada sabem do seu passado. Ao referir-se ao amigo Urias, de quem está à procura, o narrador dispara: “Judeu como ele, que do judaísmo só sabia isso, que era judeu.”(p. 442)²⁰³ O protagonista leva nome de profeta e tem por amigo o louco Ismael, cujo nome bíblico reforça alguns elementos da narrativa que remetem ao universo sagrado. O desprezo de Zacarias em relação a tudo que se refere à tradição confere à sua existência peso dramático, uma vez que não se sustenta em nenhum dogma. De acordo com Berta Waldman, as referências recorrentes aos nomes de amigos levam a crer que atrás do atributo não há nada, o que confere ao judaísmo o peso de uma tradição morta, algo como a pertença a um passado alheio, sustentado apenas pelos nomes bíblicos. A autora afirma ainda que “resvalando do texto sagrado para a realidade profana, Zacarias e Urias são nomes esvaziados.”²⁰⁴

O desamparo sentido pelo personagem na ausência da crença na religião ou na tradição soma-se ainda à visão desidealizada da família, que aparece também como parte de um passado que não pode existir mais, reafirmando a idéia de ruína. Os amigos, possíveis substitutos da família, estão todos dispersos pelo mundo: uns loucos, alguns mortos, outros acomodados: “Alguns foram bem sucedidos. Zacarias não sabia se por acaso, ou má vontade sua, o fato é que nada tinham a dizer. Um breve momento aproximou-o dos outros, e esse encontro não deixou um arranhão sequer.” (p. 428)

²⁰²KIRSCHBAUM, S., op. cit., p. 73.

²⁰³O nome Urias poderia ser lido como referência autobiográfica ao segundo nome de Rawet, Samuel Urys, de acordo com Ezio Bazzo, p. LV. Essa afirmação procede ao se pensar o traço que une os três “personagens”, Zacarias, Urias e o próprio Rawet, marcados pela atitude de questionamento da tradição judaica.

²⁰⁴WALDMAN, B., Noturno suburbano. **Entre passos e rastros:** presença judaica na literatura brasileira contemporânea, op. cit., p. 82.

Abama, da mesma forma que o ponto Aleph do conto homônimo de Jorge Luís Borges, propicia ao final do texto um encontro catártico com o personagem, e dessa experiência singular não se pode sair ileso. Entretanto, enquanto o Aleph enseja o deslumbramento da visão de todos os pontos do espaço em um único ponto, Abama é signo de desordem e loucura, assim descrito:

E numa rápida seqüência Abama se multiplicou e para cada unidade de sua forma um duplo surgia e esse duplo gerava outros dois, e cada um deles projetava um lamento em paisagem diversa. Desertos, dunas, sóis; vilarejos, casebres, palácios; palmeiras, carvalhos, tamareiras; lágrimas, choro, pranto. Reunir tudo isso, extrair o sumo, deixar que a sucessiva marca de humilhações estiole o gesto mais espontâneo, e aceitar o que sobra como irremediável. (p. 447)

O tema do duplo ligado ao estranho é evocado de forma surpreendente, uma vez que o ser/demônio Abama que aparece ao final da narrativa tem a “forma dupla do avesso da forma humana” e desaparece ao alvorecer, quando as angústias se atenuam. Berta Waldman em seu estudo chama a atenção para o fato de a palavra Abama conter em si os significantes *Aba* e *Ima*, respectivamente pai e mãe em hebraico²⁰⁵, e indaga se o demônio particular do protagonista poderia referir-se à sua origem cultural. De fato, Zacarias experimenta ao longo da narrativa um retorno involuntário à cultura judaica, fato que culmina no confronto final com Abama. O diálogo entre Zacarias e o demônio é descrito como cena desprovida de palavras, mas é na profusão de signos da narrativa que se dá uma tentativa de aproximação com a história do personagem.

Segundo Leonardo Tonus,

Na novela *Abama*, o questionamento do sistema tradicional do judaísmo não acarreta nenhuma solução. Aqui não temos nem vencedor e nem vencido, mas unicamente a grande solidão do homem face à incerteza gerada pela necessidade de combater as tradições. A dúvida de um passado cultural e religioso fundado na manutenção de um sistema dogmático, o desencantamento do presente, assim como a ausência de qualquer perspectiva futura, são parte integrante da obra de Samuel Rawet que, influenciada pelo filósofo Martin Buber, não cessa de questionar o que significa ser judeu e escritor no dia seguinte à descoberta dos fornos crematórios.²⁰⁶

²⁰⁵WALDMAN, B., op. cit., p. 86.

²⁰⁶TONUS, J. L., op. cit., p. 61. (minha tradução)

O conflito permanente com a ascendência e a inviabilidade de negar completamente as raízes culturais judaicas²⁰⁷ estão no centro da obra de Rawet. Problematisando a relação do indivíduo com a tradição, com a sociedade e com a própria linguagem, Rawet dispara frases que cortam como lâmina e sangram, para utilizar uma imagem do próprio autor. Neste sentido, o duplo movimento ensejado por **Abama** sugere, a um só tempo, a recusa e o diálogo com a tradição, o que evidencia a relação ambivalente do autor em relação às raízes culturais judaicas.

Além da figura do imigrante como estranho, outra tema encontrado na prosa rawetiana é o mito do judeu errante²⁰⁸, trabalhado na última novela do autor, intitulada **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**. O protagonista desta narrativa é um ser múltiplo, que se metamorfoseia em diversas faces. Na entrevista a Ronaldo Conde²⁰⁹, afirma Rawet:

²⁰⁷O conflito radical do judeu que renega a tradição é também tematizado em **Tolêrancia Zero (The believer)**, EUA, 2001), de Henry Bean. Baseado em fatos reais ocorridos nos Estados Unidos nos anos 70, o filme acompanha a trajetória de Danny (Ryan Gosling), jovem criado dentro da tradição judaica que opta por seguir doutrinas neo-nazistas. A cena em que invade uma sinagoga com seus parceiros revela a divisão vivida pelo personagem, que não consegue profanar a *Torá* conforme planejava. Por outro lado, diante de sobreviventes do holocausto, Danny afirma nada ter a aprender com os mesmos, encenando a impossibilidade da troca de experiência e o abismo entre as gerações. O conflito permanente aparece inscrito em seu próprio corpo, lugar onde convivem a tatuagem de uma suástica – símbolo em forma de cruz adotado pelo nazismo - e o *talit*, espécie de xale apropriado para o ritual da oração, enrolado no torso do personagem. Ostentando um discurso bem articulado e erudito, Danny é uma contradição ambulante, e dessa situação paradoxal nascem as questões mais ricas do filme.

²⁰⁸Na lenda cristã, oriunda do Novo Testamento, o judeu errante não reconhece Deus em Cristo, agredindo-o no caminho para a crucificação, sendo condenado a errar pela Terra até seu retorno. A presença do judeu errante é presságio de calamidades, e essa figura aparece em mais de cem lendas. Cf. ROUART, M.-F., O mito do judeu errante. In: BRUNEL, P., **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 665-672. No ensaio “Expatriados em sua própria pátria”, Milton Hatoum refere o tema, ao analisar “Judas Ahsverus”, texto integrante de **À margem da História** (1909), de Euclides da Cunha. Ao destacar momentos da literatura brasileira em que o mito surge, Hatoum cita o poema “Ahasverus e o gênio”, de Castro Alves, a obra **Minha formação**, de Joaquim Nabuco e o conto “Viver!” de **Várias histórias** (1895), de Machado de Assis. Hatoum destaca o aspecto intertextual do texto euclidiano: “Euclides trouxe a lenda antiga de Ahsverus para um rio da Amazônia, num dia e lugar determinados: o Sábado de Aleluia às margens do Purus.” Salienta, assim, a atração pela possibilidade de reordenar o mito em terras brasileiras. Para Rawet, Ahasverus desloca-se de modo imprevisível no tempo e no espaço, passando por várias metamorfoses. Para Euclides da Cunha, pelo olhar de Hatoum, é lenda que reaparece em terras amazônicas, entre seringueiros miseráveis. É interessante perceber como cada autor se apropria do tema de acordo com sua obsessão. Cf. HATOUM, M., Expatriados em sua própria pátria. In: **Cadernos de Literatura Brasileira**, n. 13-14, Instituto Moreira Salles, 2002, p. 322.

²⁰⁹Apud VIEIRA, N., op. cit., p 64.

Sou judeu, imigrante, vim menino para cá. Mas não sou uma figura arquetípica, genérica do judeu. E sim a figura concreta de alguns judeus... Mais tarde surgiu uma figura que me absorveu e que me absorve ainda agora, como assunto. Na época em que isso ocorreu, não sabia que tinha tal dimensão, numa literatura mais geral... Essa figura reapareceu, já com um aspecto diferente, no livro *Ahasverus*, com o judeu errante.

4.4

Uma trilogia do silêncio: contar ou calar?

Os contos “O profeta”, “A prece” e “Gringuinho” apresentam similitudes não só quanto ao tema – a inadaptação do imigrante recém-chegado ao Brasil – mas também no que diz respeito a uma atmosfera de inadequação de seus protagonistas, indivíduos marcados pelo estigma da diferença em meio a uma paisagem que lhes é estranha: “O profeta” e “Gringuinho” chamam a atenção já em seus títulos para apelidos depreciativos, aludindo ao modo como os imigrantes são nomeados ironicamente. Respectivamente o primeiro, o segundo e o quarto pela ordem em que aparecem em **Contos do Imigrante**, esses contos encenam a trajetória de um velho, uma mulher e um garoto cujo drama, entre outras coisas, resulta na total inviabilidade de serem ouvidos e terem seu passado de judeus simbolizado sob a forma de história narrada.

Condenados à idéia de felicidade que reside no passado, esses personagens buscam reatualizar, no presente, rituais que remetam a um tempo em que se julgavam mais felizes e em segurança²¹⁰. A noção do tempo pretérito como refúgio, felicidade extinta, está presente na memória desses imigrantes. De acordo com Leonardo Tonus, a memória tem papel compensatório para o imigrante, sobretudo porque o sentimento de perda, comparado ao do luto, não é reparado pela aquisição do presente, fazendo com que esse indivíduo tenda a conceder importância desmedida à memória sensorial.²¹¹

²¹⁰Esse sentimento de inadaptação é a tônica dos três contos, ainda que em “O profeta” e “A prece” os protagonistas busquem no país que os recebe uma nova vida, refugiados que são da guerra e das atrocidades cometidas pelo nazismo.

²¹¹TONUS, J. L., op. cit., p. 90. (minha tradução)

O profeta, mesmo consciente do perigo, decide retornar aos seus, em tentativa desesperada de se reintegrar a algo que lhe confira uma identidade. Ida, personagem de “A prece” insiste em manter o ritual do *Shabat*, momento em que a dor da saudade do marido e dos filhos mortos adquire proporções ainda mais significativas. O garoto de “Gringinho” recorda o tempo em que se sentia ternamente acolhido no colo do avô, cuja voz rouca lhe contava histórias de homens santos, numa casa cheirando a sopa quente de beterrabas. Lidando com uma tradição esfacelada, esses personagens demonstram o tempo todo o conflito de lidar com uma história marcada pela ruptura, ensejando mudanças abruptas e dolorosas em suas existências.

Berta Waldman observa que, em **Contos do Imigrante**, “um narrador em terceira pessoa dirige a cena literária assumindo a palavra, enquanto os protagonistas permanecem em silêncio, armando-se um emaranhado de relações cujos sentidos têm que ser buscados no jogo entre o contar e o calar”²¹².

Retomando a tese benjaminiana, pode-se afirmar que os personagens não dispõem de uma audiência interessada em ouvir suas histórias e dela tirar algum proveito ou exemplaridade para suas vidas. Segundo Benjamin, a narrativa tradicional se caracterizava pela dimensão utilitária, que poderia consistir em um ensinamento moral, em uma sugestão prática, um provérbio ou mesmo uma norma de vida. Assim, o narrador tradicional era um indivíduo não só capaz de narrar, como também de dar conselhos:

Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. Para obter essa sugestão, é necessário saber narrar a história (sem contar que um homem só é receptivo a um conselho na medida em que verbaliza a sua situação). O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria.²¹³

No pólo oposto a essa experiência de narrar de forma exemplar está o calar, que vem barrar a possibilidade de continuação da história e da tradição – comunitária, cultural e discursiva. Dessa impossibilidade advém a solidão e a incomunicabilidade. A impossibilidade ou dificuldade de compartilhar

²¹²WALDMAN, B., op. cit., p. 71.

²¹³BENJAMIN, W., op. cit., p. 200.

experiências é uma das grandes temáticas de Rawet, que põe em cena indivíduos vivendo solidão radical. “Desiste de uma história que não ouvirás, história de fatos, objetos, utensílios de que nos despojamos com maior ou menor relutância” (p. 236), afirma a personagem do conto “Crônica de um vagabundo”, de **Os sete sonhos**.

Destaque-se a ligação atávica dos judeus com a palavra escrita. “A religião, a cultura, o pensamento judaicos desenvolveram-se a partir da inviabilidade de se chegar ao Pai por outro caminho que não fosse o da leitura e o da interpretação da lei que um dia Deus concedeu a Moisés”²¹⁴. Ou seja, a palavra²¹⁵ ocupa lugar *central* na tradição judaica. O Deus dos judeus aparece como pura abstração, e se define pela palavra: “No princípio era o Verbo”. Entretanto, o que se destaca nos contos de Rawet é a denúncia de que a palavra se revela instrumento de dominação e de exclusão, busca de diálogo que na maior parte das vezes se comprova ineficaz²¹⁶. O silêncio e a afasia²¹⁷ surgem como alternativas diante da impossibilidade de verbalizar traumas e experiências dolorosas.

“Todas as ilusões perdidas, só lhe restara mesmo aquele gesto.” (p. 25) Assim tem início “O profeta”. Nesse relato conciso e seco, acompanhamos a trajetória de um velho judeu que deixa a sua terra natal e chega ao Brasil, onde é recebido por familiares com quem tivera pouco contato. O isolamento que

²¹⁴WALDMAN, B., O estrangeiro em Clarice Lispector. In: ZILBERMAN, R. et al, **Clarice Lispector: a narração do indizível**. Porto Alegre, Artes e Ofícios, EDIPUC, Instituto Cultural Judaico Marc Chagal, 1998, p. 102.

²¹⁵Segundo Regina Igel, de modo geral os judeus possuem rico e diversificado acervo da palavra escrita: são narrativas, fábulas, lendas, canções, ordens, conselhos, rezas, sanções, provérbios, parábolas, comentários. Cf. IGEL, R., op. cit., p. 36.

²¹⁶Em **Diálogo** (1963), a maior parte dos contos comprova a impossibilidade de troca, em monólogos que não conduzem à comunicação.

²¹⁷Roman Jakobson (1896 - 1982) debruça-se sobre a afasia como fenômeno linguístico, que vem a ser a carência da capacidade de denominar, uma espécie de perda do uso da metalinguagem, cujo uso faz-se necessário tanto na aquisição da linguagem quanto no seu funcionamento normal. O linguísta afirma que o distúrbio afásico pode consistir em dois tipos polares: na deterioração da faculdade de seleção das operações metalinguísticas ou na faculdade de combinação e contexto, que é o poder de preservar a hierarquia das unidades linguísticas. Jakobson destaca que o estudo de tais fenômenos interessa à lingüística por demonstrar a redução ou o bloqueio dos processos de metáfora (similaridade) ou de metonímia (contigüidade), sendo de um alcance primordial para a compreensão do comportamento verbal e humano em geral. Cf. JAKOBSON, R., **Linguística e comunicação**. São Paulo, Cultrix, 1975.

experimenta termina por levá-lo a retornar a seu país, fechando um ciclo de dor e solidão. Mesclando os tempos em um constante ir e vir, o conto se inicia e se encerra com sua partida, em um cais, quando decide retornar.

Descrito como uma figura magra, vestido com um capotão negro além do joelho, com rosto, barba e mãos brancos, o velho é ironicamente chamado de “profeta”. Ignorando quase que por completo a língua estranha, uma vez que fala somente o ídiche, apenas intui o apelido recebido. O que fere é também o gesto que o acompanha: “A palavra nunca andava sem um olhar irônico, uma ruga de riso”(p. 27).

É de extrema pungência a cena final, em que a metáfora do gancho traduz com perfeição a figura negra que se curva em prantos no convés de um navio. A resistência do gancho, que suporta enorme peso, aliada à dureza e resistência do metal de que é feito, dão elementos para associar essa imagem à tristeza resignada da partida de quem não tem mais nada a perder. Prova disso é a referência à ausência das gaivotas, mais uma evidência de total desencanto: “Há sempre gaivotas. Mas não conseguiu vê-las”(p. 30).

A ambientação em torno do cais revela-se dado alusivo à realidade imigrante: o mar, o porto, o navio e o cais são elementos altamente significativos no imaginário²¹⁸ daqueles que partiram sem saber quando e se retornariam. Ressaltando a frequência com que a imagem do navio aparece nas narrativas brasileiras que tematizam a imigração, Maria Zilda Cury associa essa imagem a

²¹⁸Sobre esse aspecto, vale destacar a importância da contribuição de Lasar Segall (1891-1957), que também imigrou para o Brasil, proveniente de família judia vinda de Vilna, na Rússia, em 1923. No Brasil, Segall passou a ocupar uma posição de destaque no cenário da arte moderna em São Paulo, onde pinta o hoje célebre quadro **Navio de imigrantes** (1939-41). Registrou igualmente essa experiência em gravuras como **Terceira Classe (III KL)**, de 1928, em que retrata a cena da travessia marítima de inúmeros imigrantes entulhados em um navio, sob o olhar severo e vigilante de um marinheiro. Em 1943, o artista expôs no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro 260 trabalhos privilegiando a tematização da figura do judeu. Segall tinha peculiar posicionamento quanto à arte judaica: contrário à idéia de artistas judeus russos que defendiam a construção de uma arte nacional e específica para o povo judeu - como Marc Chagall - , Segall defendia uma produção artística a partir da contribuição da sensibilidade dos artistas judeus. Cf. MATTOS, C. V. **Lasar Segall: expressionismo e judaísmo**. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2000.

um símbolo emblemático de identidades em constituição, o que ajudaria a compor a identidade flutuante do imigrante.²¹⁹

Como agravante de tal condição de instabilidade, Maria Luiza Renaux destaca o fato de que a travessia marítima - em que todos os imigrantes se achavam misturados no navio anonimamente - despertava ainda mais a sensação de isolamento entre eles: “Nome, origem, profissão e tudo o mais que até então servira como identificação social e motivo de amor-próprio se diluía nessa nova situação que, aliás, já começava no porto de embarque.”²²⁰ Ainda a esse respeito, Adorno comenta o princípio da anulação da vida passada dos emigrados, forjada sob a rubrica de “antecedentes” registrados em uma ficha fadada ao desaparecimento e ao esquecimento.²²¹

A precária comunicação se estabelece com o sobrinho-neto, único que recebe um nome no conto, e mesmo assim duplo: Paulo ou Pinkos, como o velho o chamava, índice da dupla identificação e caminho possível para o abrandamento de sua solidão. Com ele, e só com ele, existe alguma troca, que se dá através da linguagem corporal (a barba, motivo de riso e escárnio dos outros, para a criança é um brinquedo onde embaraça os dedos) e do riso comum. A linguagem, que já não comunica nada aos outros familiares, aqui se assume como tatibitate infantil e cumpre sua função interativa. Com a criança, divide o quarto, da mesma forma que somente com ela sente-se capaz de compartilhar uma experiência, por mínima que seja. A casa familiar, espaço usualmente associado ao aconchego, se afigura como lugar do esfacelamento e da falta de cumplicidade.

O profeta, aquele que prediz o futuro, aqui só tem a dizer sobre seu passado, e ninguém quer ouvi-lo. Passado que, aliás, nunca é mencionado em detalhes, apenas como memória da dor. Na tradição hebraica, o profeta não é considerado divino ou mero clarividente, mas um humano que interpreta a

²¹⁹CURY, M. Z., Sherazade nos trópicos. In: RAVETTI, G., ARBEX, M. (Orgs.). **Performance, exílio, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002, p. 191.

²²⁰RENAUX, M. L., ALENCATRO, L. F. Caras e modos dos migrantes e imigrantes. In: NOVAIS, Fernando (Org.) **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, vol. 2, p. 317-318.

²²¹ADORNO, T., op. cit., p. 39.

mensagem divina do seu próprio ponto de vista, segundo Nélson Vieira. “Mas ele é um profeta mudo por que não fala português, portanto sua sabedoria é silenciada”, acrescenta Vieira²²².

A dificuldade de compartilhar experiências é visceralmente exposta, e essa impossibilidade é agravada pela insuficiência da palavra na tentativa de nomear os horrores da guerra²²³:

Os silêncios que se sucediam ao questionário sobre si mesmo, sobre o que de mais terrível experimentara. Esquecer o acontecido, nunca. Mas como amesquinhá-lo, tirar-lhe a essência do horror ante uma mesa bem posta, ou um chá tomado entre finas almofadas e macias poltronas?” (p. 26)

A forma como o conto é construído vai desvelando a problemática da incomunicabilidade, uma vez que, no princípio, o velho fecha-se no silêncio sobre sua trajetória como forma de evitar tornar-se um entretenimento qualquer. Depois, na tentativa de obter alguma atenção “princípios a narrar o que havia negado antes. Mas agora não parecia interessar-lhes”(p. 28). Por fim, volta a se fechar no mutismo que leva à decisão final de abandonar tudo. Sobre essa nulidade da palavra, notem-se as palavras de Júlia Kristeva:

Não contar para os outros. Ninguém o escuta, a palavra jamais é sua, ou então, quando você tem a coragem de tomá-la, rapidamente ela é apagada frente aos propósitos da comunidade, quase sempre mais volúveis e cheios de desembaraço. A sua palavra não tem passado e não terá poder sobre o futuro do grupo. (...) Somente o escutarão distraidamente, como uma diversão, e o esquecerão rapidamente para poderem tratar de coisas mais sérias.²²⁴

O desencontro completo entre a família e o velho judeu advém do fato de que esta não atribui importância aos ensinamentos que possam existir na experiência dolorosa desse membro da comunidade. São judeus assimilados, em

²²²VIEIRA, N., op. cit., p. 71 (minha tradução).

²²³Vale destacar que Rawet viajou com a família para o Brasil em 1936, portanto antes dos eventos catastróficos da Segunda Guerra Mundial. Vieram premidos pela necessidade de buscar melhores condições de vida diante da situação paupérrima vigente. A aldeia de onde veio foi completamente dizimada pelos nazistas durante a Guerra, o que me motiva a ver nesse tema um ponto central na questão de como o autor lida com esse episódio da vida dos judeus. Ainda que não tenha vivido diretamente os eventos da perseguição aos judeus pelos nazistas na Europa, pode-se depreender que essa vivência traumática inscreveu-se de forma radical na memória daquelas pessoas.

²²⁴KRISTEVA, J., op. cit., p. 20.

quase tudo diferentes da figura arcaica representada pelo personagem. A família é descrita pelas risadas canalhas, pela auto-suficiência e ironia com que o tratam. São superficiais os sentimentos que nutrem pelo velho, máscaras de cordialidade que “sumiam como um vinco em boneco de borracha.”(p. 28) Rawet aponta a dificuldade de adaptação desse indivíduo não só em um meio totalmente estranho, mas também entre aqueles que supostamente são seus iguais, evitando assim a generalização da condição do imigrante sob a forma de estereótipos. Segundo Lonardo Tonus, a assimilação constitui um dos principais motivos do conflito que opõe o personagem à família e à comunidade, já integrada ao tecido social brasileiro:

Para eles, o abandono de suas atitudes retrógradas representa a condição *sine qua non* de sua aceitação. Mas o protagonista continua consciente dos perigos desta exigência. Para ele, a assimilação é sinônimo da perda de si, da renúncia de seus valores e do esquecimento de seu passado trágico, aquele da guerra, da *Shoah*. A assimilação exigida nada mais é que um *álibi* para uma comunidade atormentada pela culpa frente à história de seu povo.²²⁵

Impossibilitado de compartilhar a memória da dor, o personagem habita um espaço em suspenso, e, como as palavras de Kristeva aludem, encontra-se preso a um passado que não interessa a ninguém. Tampouco entrevê um futuro que lhe reserve algum consolo. Engano é a palavra que caracterizaria a experiência de tentativa de encontro com os seus pares, que não acolhem esse desejo de dividir uma história.

De acordo com Benjamin, já não somos capazes de contar histórias devido à perda da capacidade de trocar experiências, e essa incapacidade se radicaliza quando se trata de narrar a experiência traumática da guerra e da perseguição aos judeus. Como se depreende da reflexão do personagem: “concluiu ser impossível a afinidade, pois as experiências eram opostas. A sua amarga. A outra, vitoriosa. E no mesmo intervalo de tempo!?”(p. 29) Um muro ergue-se entre os membros da mesma família e diz respeito à experiência da guerra e do holocausto, vivenciados pelo velho. “A cumplicidade é a miragem do

²²⁵TONUS, J.L., op. cit., p. 54.(tradução de minha responsabilidade)

estrangeiro: mais atroz quando ausente, ela é o único elo, utópico, perdido.” afirma Kristeva a esse respeito.

A todo momento, está presente a reflexão a respeito do próprio ato de narrar, da insuficiência da linguagem frente à experiência vivida: “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?”, reflete a personagem do conto “Réquiem para um solitário” (p. 50), alguém que não viveu os horrores da guerra, mas vive assombrado pelo fantasma da culpa.

Dentro da reflexão a respeito da crise da experiência, a chamada literatura de testemunho compreende inúmeros estudos que buscam compreender como - e se seria possível - resgatar relatos a partir daqueles que foram vítimas das experiências da guerra e sobreviveram. A testemunha depara-se com a falência face ao contar, sendo este sempre insuficiente frente ao horror da experiência. Entretanto, o calar sobre isso omite e também tiraniza. “O testemunho se coloca desde o início sobre o signo da sua simultânea necessidade e impossibilidade”²²⁶.

Há quem, como na conhecida afirmação de Adorno, afirme que “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas”²²⁷. Entretanto, aponta Jeanne Marie Gagnebin, essa afirmação serve para alertar contra a transformação da lembrança em um produto cultural a ser consumido, apresentando a “tarefa paradoxal de transmissão e de reconhecimento da irrepresentabilidade daquilo que, justamente, há de ser transmitido para não ser esquecido.”²²⁸

É a partir de feridas, cicatrizes e ruínas que o sobrevivente tentará organizar seu relato. No conto de Rawet, a resposta parece ser a de que não é possível compartilhar essa dolorosa experiência sem que ela tome a forma de mera curiosidade. Ainda assim, ele parte em busca de semelhantes (ou de

²²⁶SELIGMANN-SILVA, M., A literatura do trauma. **CULT** - Revista Brasileira de Literatura, São Paulo, no. 23, p. 20.

²²⁷GAGNEBIN, J. M., A (im)possibilidade da poesia. **CULT**- Revista Brasileira de Literatura, São Paulo, no. 23, p. 48.

²²⁸Idem, ibidem, p. 51.

leitores), mesmo que para dividir o silêncio. “Relembrar nunca é um ato tranqüilo de introspecção ou retrospecção. É um doloroso re-lembrar, uma reagregação do passado desmembrado para compreender o trauma do presente”, lembra Hommi Bhabha.²²⁹ *Trauma*, em grego, significa ferida. “A arte da memória, assim com a literatura de testemunha, é uma arte da leitura de cicatrizes²³⁰”. É a partir da leitura das cicatrizes depositadas no corpo e na memória do imigrante que várias das narrativas rawetianas se constroem. A metáfora da cicatriz, que encerra a idéia de uma marca indelével, parece-me bastante apropriada para uma abordagem da relação de Rawet com a própria tradição judaica.

Segundo Chuchada Felman,

O testemunho é, em outras palavras, uma prática discursiva, em oposição à pura teoria. *Testemunhar – prestar juramento e contar, prometer e produzir seu próprio discurso como evidência material da verdade – é realizar um ato de fala*, ao invés de simplesmente formular um enunciado. Como um ato de fala performático, o testemunho volta-se para aquilo que, na história, é *ação* que excede qualquer significado substancializado, para o que, no acontecer, é *impacto* que explode dinamicamente qualquer retificação conceitual e delimitação constativa.²³¹

Semelhante prática discursiva como ato de fala reaparece em pelo menos outro momento da escrita de Rawet. “Lisboa à noite”, narrativa pertencente à obra **O terreno de uma polegada quadrada** (1960), apresenta o protagonista Isaac, escritor judeu/brasileiro em visita a Portugal, onde pretende pesquisar e escrever um romance sobre a Inquisição. Após discussão durante encontro com um homem chamado Johansen em um cabaré de Lisboa, Isaac descobre tratar-se na realidade de um alemão nazista escondido no país. Acaba desistindo de escrever sobre o tema, ato bastante alusivo sobre a discussão de escrever ou não sobre os dramas do passado. “A dicotomia passado/presente - simbolizada pela Inquisição/holocausto - é central na decisão final de Isaac; ele não pode reconciliar o passado com o presente da forma que originalmente pensava fazer em seu romance”²³².

²²⁹BHABHA, H., op. cit., p. 101.

²³⁰SELIGMANN-SILVA, M., op. cit., p. 46.

²³¹FELMAN, S., Educação e crise, ou as vicissitudes do ensinar. In: NESTROVSKI, A., SELIGMANN-SILVA, M. (Orgs.) **Catástrofe e Representação**. São Paulo: Escuta, 2000, p. 18.

²³²VIEIRA, N., op. cit., p. 95 (minha tradução).

Nelly Richard, em texto em que analisa a situação do Chile pós-ditadura, comenta a tentativa do governo chileno de reestabelecimento da ordem democrática através do que ela chama “políticas da memória”. A partir daí, a autora propõe instigantes reflexões que, apesar de se reportarem a uma situação específica, sugerem outras interconexões a respeito de questões como a memória, o luto e a perda.

A autora emprega de modo muito feliz o termo *matéria ferida da lembrança*, dentro da qual inclui categorias como densidade psíquica, volume experiencial, marca afetiva, e esconderijos cicatríciais de “algo inesquecível que resiste a dobrar-se tão submissamente à forma meramente cumpridora do trâmite judicial ou da placa institucional.”²³³

Richard se propõe a refletir se existiria a possibilidade de preservar a lembrança dolorosa da rudeza da comunicação ordinária, uma vez que “quase não permanecem superfícies de reinscrição sensível da memória”. A autora pondera sobre uma “atualidade tecnológica sem piedade nem compaixão para com a fragilidade e precariedade dos restos da memória ferida”, remetendo à pobreza de experiência conceituada por Benjamin. Na visão do filósofo alemão, ela consistiria na perseguição incessante do novo, o que reduz drasticamente a experiência, alertando para a caducidade do sentido e para uma consciência aguda do tempo e da morte.

Preconizando a necessidade de haver uma linguagem compatível com o desagregado, o cindido, de subjetividades sociais e culturais em transe de pertencimento e identidade, Richard argumenta que a arte e a literatura, contrariamente às ciências sociais, podem explorar esses conflitos através do que chama “saber da precariedade”, aquele “que fala uma língua suficientemente quebrada para não voltar a mortificar o ferido com suas novas totalizações categoriais.”²³⁴

A linguagem intrincada de Rawet, entrecruzando tempos e espaços coexistentes nas memórias dos protagonistas, parece dialogar com a teorização de

²³³RICHARD, N., Políticas da memória e técnicas do esquecimento. In: MIRANDA, W. M., (Org.) **Narrativas da modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p. 324.

²³⁴Idem, ibidem, p. 334.

Richard. Ainda que o contexto remeta à situação específica de sobreviventes da guerra, é sobre esse impasse que me proponho refletir, uma vez que tangencia a questão da literatura de imigrantes.

Que fio então seria esse, capaz de se infiltrar através de palavras esvaziadas, de escombros de palavras, para ressignificar aquilo que já sofreu tamanho desgaste? Eis então o paradoxo: contar o acontecido, relatar o trauma, equivale a banalizar a lembrança e apressar seu desaparecimento, porém silenciar sobre ele resulta em opressão e tirania. O citado “saber da precariedade” a que se refere Richard se afigura como uma espécie de *terceira via* de acesso ao conflito, forjando uma linguagem que preserva da banalização e, por meio de um posicionamento ético e performativo acima de tudo, eleva ao nível de arte o ato de dar forma a essa “matéria ferida da lembrança”.

Para desbloquear a lembrança do passado, que a dor ou a culpa encriptaram em uma temporalidade selada, devem liberar-se diversas interpretações da história e da memória capazes de assumir a conflitividade dos relatos e de ensaiar, a partir das múltiplas frações desconexas de uma temporalidade contraditória, *novas versões e reescrituras do sucedido que transportem o acontecimento a redes inéditas de inteligibilidade histórica*. (...) se trata de *abrir fissuras nos blocos de sentido* que a história recita como passados e finitos, para quebrar suas verdades unilaterais com as dobras e astúcias da interrogação crítica.²³⁵(grifos meus)

Na busca incessante dessa via diversa, Samuel Rawet demonstra que sua literatura é algo vivido como uma manifestação intrinsecamente ética, inseparável de seu posicionamento como ser humano frente às questões de seu tempo.

Ainda dentro da temática do isolamento, Rawet enfoca o drama de uma mulher imigrante em meio a um conflito doméstico, retomando a noção sugerida por Alfredo Bosi de que o contista atua como pescador de momentos cheios de significação, explorando no discurso ficcional uma hora intensa da percepção²³⁶. No conto “A prece”, esse momento agudo se dá quando a viúva Ida se torna uma espécie de atração no cortiço em que vive, alvo de chacota das crianças e curiosidade dos adultos. A imigrante é surpreendida por todos os vizinhos na

²³⁵RICHARD, N., op. cit., p. 329.

²³⁶BOSI, A., op. cit., p. 9.

tentativa de flagrá-la em suposto ato proibido, o que se revela uma simples prece em idioma estranho.

A família, aqui, está desfeita. “De tudo, só o retrato ficou na parede (...) Morreram-lhe todos com a guerra” (p. 24). É com a fotografia do marido Isaías²³⁷ e dos filhos nas mãos que Ida grita a sua prece. O historiador Boris Fausto chama a atenção para esses utensílios, os chamados *objetos biográficos*, uma vez que o imigrante busca amenizar o corte materializando, de várias formas, a lembrança da terra que deixou:

Um retrato emoldurado de toda a família, tirado geralmente pouco antes da partida, uma imagem religiosa, baixelas, tapetes, uma caixa de madrepérola, ou simples talheres, são expostos como fragmentos de um mundo a que se deseja voltar mas que se suspeita jamais ser possível rever ou, talvez pior, ao revê-lo, não mais reconhecer seus traços originais.²³⁸

Atuando como espécie gatilho associativo, tais objetos servem de ponte para a tentativa de recomposição de cenas de um tempo pretérito. A referência constante ao dia de sexta-feira e ao horário das quatro horas, no início do conto, remete à lembrança e à saudade do marido, uma vez que esse era o dia e a hora em que “entrava mais alegre, o rosto brilhando, e um e outro pingo d’água, da barba, denunciava o banho” (p. 33), dirigindo-se às orações. Daí a preocupação com a “primeira sexta-feira no casarão”, a urgência em reencenar o ritual do *Shabat*, possibilitando o encontro com os seus e com o passado. A solidão tenta ser mitigada por essa presença que se ritualiza na oração. Mas o encontro não será possível, pois nos pequenos detalhes da vida do estrangeiro surgem marcas que o impedem de passar despercebido ao olhar alheio. Conforme afirma Hommi Bhabha, essas seriam banalidades onde o estranho se movimenta: “onde você pode ou não sentar, como você pode ou não viver, o que você pode ou não aprender, quem você pode ou não amar.”²³⁹

²³⁷Mais uma vez a tradição bíblica comparece no nome de Isaías, o profeta da luz.

²³⁸FAUSTO, B., Imigração: cortes e continuidades. In: NOVAIS, F., (Org.) **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, v. 4, p. 18.

²³⁹BHABHA, H., op. cit., p. 37.

O apelo à fé e à religião aparece aqui de forma semelhante ao conto “O profeta”. Em ambos, ele é uma espécie de esteio para tolerar a dura realidade. Porém, em nenhum deles, a manifestação da religiosidade se dá sem conflito. Para o velho profeta, a ida à sinagoga aos sábados poderia significar alívio e cumplicidade, entretanto o que ele encontra é mais uma vez o olhar irônico que o coloca à margem. Para Ida, isolada de seus pares, há também esse olho que espia e vigia no momento da oração. A invasão dos vizinhos, transformando em espetáculo esse momento de introspecção, e sobretudo de privacidade, é ato violento e cruel.

A prece é o único veículo de expressão da individualidade da personagem, feita na própria língua e no espaço privado do quarto. É como uma saída desesperada frente aos inúmeros interditos que sofre, uma vez que se sente “perdida, sem língua, sem voz” (p. 35). Há urgência (daí a prece gritada, e não murmurada) nesse sentimento, possibilidade de narrar a si mesma, de encontrar um espaço em que possa inscrever a sua subjetividade, mesmo que pelas palavras automatizadas da oração. A perturbação com que grita as palavras é que faz delas um desafoço. Frente à invasão do quarto, nada resta senão sussurrá-las mecanicamente e apagar as velas, sentindo-se vazia novamente.

Semelhante desamparo advém do modo superficial de como é ouvida pelos outros, incluindo-a somente pelo caráter de novidade e de exotismo. Rawet retoma o tema da impossibilidade de narrar a experiência, assunto problematizado em “O profeta”. “A princípio receberam-na na casa de alguém, mas como novidade, bicho raro de outras terras que tem histórias para mais de um mês. As histórias cansaram. A bondade também.” (p. 25)

O mal-estar psíquico da personagem é acompanhado a todo momento por referências ao seu desconforto físico: a pedra que roça o tornozelo, o suor que escorre, o gosto de areia na boca, o calor da rua, o trabalho extenuante. O quarto de Ida representa um contraponto a toda essa aflição, uma espécie de espaço suspenso no tempo, “...um mundo! Seu mundo.”(p. 24) A foto de Isaías, o conforto das chinelas, o cheiro de comida, a limpeza da toalha branca e as velas acesas compõem um clima de intimidade que será rompido com a invasão da

multidão. O espaço privado do quarto é nesse momento invadido como indício do completo desrespeito ao outro²⁴⁰.

Retomando a reflexão do antropólogo Roberto da Matta sobre as esferas da casa e da rua, Regina Igel comenta:

Enquanto em casa, começando pelo uso do ídiche e continuando pela prática religiosa ritual e culinária, eles conseguiram preservar os costumes trazidos dos seus países, na rua, as convenções e relações com os demais lhes resultavam em desafios imperiosos, contínuos e fatigantes. Os dois pólos – casa e rua – estão intrinsecamente ligados à evolução psicológica e social dos imigrantes nas cidades onde passaram a viver.²⁴¹

Nem na solidão do próprio quarto Ida se sente à vontade para revisitar suas memórias. Suscita demasiada curiosidade. É bicho estranho de outras terras, proferindo palavras que ameaçam pela impossibilidade de serem compreendidas. A visão tradicional do país hospitaleiro, sem preconceitos, que recebe o imigrante de braços abertos, dando-lhe nova oportunidade, é totalmente desconstruída a partir da amarga constatação de que nada vai mudar para melhor. Conforme reflete outro personagem do conto “Noturno”²⁴², “Não mais as visões de retorno eufórico, mas a certeza do fim idêntico em paisagem estranha”. Essa outra imagem de paraíso racial, onde as três raças originais se conglomera em harmonia, constitui uma espécie de discurso de fundação do caráter nacional. Rawet propõe inusitado ângulo de visão sobre o assunto, uma vez que fala a partir de um local marginal, cujo olhar está marcado pela vivência direta dos eventos da imigração judaica para o Brasil.

Como atesta Hommi Bhabha, retomando Benedict Anderson, a idéia de nação é algo construído, e não um dado *natural*. São inúmeras as maneiras como as comunidades podem ser imaginadas e daí resultam diversas formas de se perpetuar manobras ideológicas. Rawet desnaturaliza o mito do paraíso ao insistir

²⁴⁰Já nos navios entulhados em que viajam começa a romper-se a intimidade familiar dos imigrantes. Em um segundo momento, a promiscuidade reinante no interior de suas habitações é fator impeditivo para que se estabelecesse uma vida privada, ainda que precária. Os cortiços do período da imigração em massa são exemplo da continuidade dessa situação. O espaço em que se desenrola a ação do conto é descrito como um sobrado onde moravam “trinta e tantas” pessoas, dado revelador dessa mesma realidade.

²⁴¹IGEL, R., op. cit., p. 105.

²⁴²Trata-se de um personagem migrante, porém não-judeu: um nordestino que vem para o Rio de Janeiro em busca de melhores condições de vida, e trabalha em uma obra de construção.

na idéia de que não é possível apagar as marcas da violência e da falsa cordialidade na realidade do imigrante. Dessa forma, alerta para a necessidade de se evitar cair na armadilha de uma perspectiva essencialista da identidade brasileira, apoiada em imagem única e pouco plural.

A idéia de um projeto homogêneo de nação²⁴³ é problematizada inúmeras vezes nos escritos de Samuel Rawet e de Milton Hatoum, que se revelam capazes de apontar a persistência de desigualdades maquiadas sob o discurso da tolerância. Em seus textos, os autores proporcionam a rediscussão de mitos que fazem parte do imaginário nacional, a exemplo da célebre questão da democracia racial.

Sobre o assunto, afirmou Milton Hatoum:

O Brasil tem esse tecido social tão misturado: de italianos, espanhóis, asiáticos, árabes, judeus, índios, africanos. Podia ser um país com enorme tolerância. Acho que não é. O mito da tolerância e da cordialidade brasileiras já acabou há muito tempo. (...) A miscigenação é algo muito positivo, mas daí a afirmar que somos um povo tolerante e cordial... Bem, nunca acreditei nisso²⁴⁴.

Gentileza ou afabilidade são sentimentos inexistentes no episódio vivenciado pela imigrante, cuja aparência já sinaliza a primeira barreira aos olhos dos vizinhos. Xale preto, mãos duras e retezadas, cabelos grisalhos repuxados em coque, tudo em seu exterior aponta para a austeridade. Entretanto, Ida se transforma no momento da prece, uma vez que o que se ouve de fora é uma “voz quente e forte” (p. 34), que ninguém nunca ouvira. O corpo em movimento, as lágrimas e o fogo das velas prenunciam o desvelar de uma outra mulher, em plena manifestação de sua subjetividade e do desejo de encontro com o marido morto.

²⁴³Nos anos 30, o discurso racista e nacionalista caracterizaram o Estado Novo. No governo autoritário de Getúlio Vargas circularam restrições à entrada de semitas no país, considerados inadequados ao projeto de construção da brasilidade. Sobre o assunto, cf. CARNEIRO, M. L. T., **O anti-semitismo na era Vargas**. São Paulo: Brasiliense, 1988. Na mesma década, o integralismo, movimento autoritário de direita capitaneado por Plínio Salgado, também defendeu idéias anti-semitas.

²⁴⁴MARETTI, T., op. cit., p. 222.

A aproximação dos significantes “jato”- “jorro”- “voz quente”- “lágrima” associados ao ato de orar remetem a uma sensualidade reprimida que atingem seu ápice na prece. É no momento catártico da oração que tenta desafogar todo o silêncio imposto, a saudade do marido, a inadequação, o estranhamento. Daí a ruptura inexorável pela violência da invasão do quarto: “Um estreitamento da garganta fê-la soltar com um soluço tudo que lhe boiava no interior. Sentiu-se ôca.” (p. 28)

Por outro lado, os ruídos da cidade e do casarão, tais como tampas de panela, o samba no rádio, o choro de um bebê, o chiar dos sapatos, misturam-se à lembrança de outros ruídos caros à personagem. As sonoridades formam um conjunto que compõe contraponto a completa ausência discursiva da personagem. Nos demais contos da obra, percebe-se também a ênfase quase obsessiva dada pelo autor na dificuldade de falar: a mímica esquisita, “a palavra que falta” e a inarticulação são referências constantes. Expressões como “boca crispada”, “língua engrolada”, “língua estranha”, “grunhido da boca”, e língua que “parecia estar coberta de uma massa esponjosa de sujeira” aparecem freqüentemente.

A gagueira vista como tropeço, entrecortamento da frase e do pensamento problematiza a natureza fluida do discurso sem rupturas maiores ou lacunas. A voz gaga²⁴⁵, titubeante, de forma ainda mais contundente, em outros momentos vincula-se ao mais completo silêncio, à recusa de dizer, e o mutismo é outra referência.

²⁴⁵A gaga mais célebre da literatura brasileira é Macabéia, personagem de **A hora da estrela** (1977), de Clarice Lispector. Como os personagens de Rawet, Macabéia está à margem: é migrante nordestina, pobre datilógrafa, desajustada no Rio de Janeiro. Macabéia trabalha na Rua do Lavradio, e vive “num velho sobrado colonial da áspera Rua do Acre entre as prostitutas que serviam a marinheiros, depósitos de carvão e de cimento em pó, não longe do cais do porto”(p 45) Clarice escreve depois de Rawet, mas tangencia questões semelhantes. Aproximar Macabéia e Ida provoca questões, como o fato de serem personagens cuja experiência se resume a uma parca passagem pela existência, e cuja trajetória de vida aponta para a inviabilidade de grandes feitos. Clarice Lispector é escritora que também possui a marca de mulher traduzida: nascida na Ucrânia de pais judeus, naturalizou-se brasileira, e também rejeitava a classificação excludente de *escritora judia*. Ser brasileira e fazer parte da literatura produzida no país foram opções da autora, que não inclui abertamente em seus textos temas judaicos, o que dificulta, mas não impede de encontrar neles inúmeros traços dessa cultura. Admirador da obra de Clarice, Rawet afirmou em entrevista seu desejo de realizar trabalho sobre a escritora, a respeito de quem já teria anotações: “Acho a Clarice uma figura excepcional, por uma série de motivos. O título do trabalho é “Aventura de uma consciência judaica em Clarice Lispector.”. O referido estudo nunca chegou a ser publicado. Cf. entrevista a Ronaldo Conde, apud VIEIRA, N., op. cit., p. 63.

Na obra **Kafka – por uma literatura menor**, ao pensar a experiência da literatura para os judeus de Praga, Gilles Deleuze e Felix Guattari discorrem sobre uma tentativa de se aproximar de uma literatura *maior*, canônica, através daquilo que chamam de uma literatura *menor*. Seria uma espécie de usurpação da língua que serve de expressão à maioria local por alguém de uma “minoria” que por entre a maioria circula, segundo comentário de Beatriz Resende²⁴⁶.

Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior. No entanto, a primeira característica é, de qualquer modo, que a língua aí é modificada por um forte coeficiente de desterritorialização.²⁴⁷

Para os autores, portanto, estar em sua própria língua como estrangeiro seria um modo de ver a literatura, ligado a essa concepção de uma literatura menor. Esse gaguejar desfamiliarizante que aludi anteriormente é também objeto de análise, quando os autores afirmam que um grande escritor é sempre um estrangeiro na língua em que se exprime: dessa maneira, o escritor não mistura outra língua à sua, mas talha na sua língua uma língua estrangeira, que não existia anteriormente.

A desterritorialização da linguagem, entendida como processo de escrita que pressiona as condições de estabilidade da mesma, levando-a até o seu limite, para além de uma territorialidade lingüística demarcada, seria uma das três principais características dessa literatura, além da ramificação do individual no imediato-político e do agenciamento coletivo da enunciação.

Claro está que não pretendo transpor maquinalmente uma reflexão sobre as especificidades da obra de Kafka e sua relação com a literatura alemã para a literatura brasileira e como dela se utilizou Samuel Rawet. Vale reafirmar que, para o autor, diante do deslocamento a que foi submetido, o português se apresentou como idioma possível para trabalhar sua ficção. Entretanto, pensar sua escrita à luz de alguns desses conceitos mostra-se altamente rentável para a

²⁴⁶RESENDE, B., op. cit., p. 193.

²⁴⁷DELEUZE, G., GUATTARI, F. **Kafka: por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Imago, 1977, p. 25.

reflexão sobre a produção do escritor. Sua obra pode estar incluída nessa categoria por trazer em sua literatura uma ética muito particular, que alia um posicionamento político à preocupação com o caráter performativo da linguagem. Quando contar – e talvez gaguejar -, quando calar, e em que medida se pode narrar a impossibilidade de resgatar a experiência são alguns dos impasses problematizados em sua escrita.

Observe-se ainda outra afirmação de Deleuze e Guattari:

Quantas pessoas hoje vivem em uma língua que não é a delas? (...) Problemas dos imigrados, e sobretudo de seus filhos. Problema das minorias. Problemas de uma literatura menor, mas também para todos nós: como arrancar de sua própria língua uma literatura menor, capaz de escavar a linguagem e de fazê-la seguir por uma trilha revolucionária sóbria?²⁴⁸

A literatura menor, segundo os autores franceses, seria uma língua mais pobre porque recusa a ornamentação, mas assume a sua diferença enquanto prática discursiva. Daí essa opção pela pobreza, pela renúncia, “uma arte da fome”, como seria a de Kafka.

É gaguejando, hesitando, que os personagens de Rawet demonstram vivamente essa arte que envolve o conflito e o dilema. Essa tensão é igualmente observada em “Gringuinho”, talvez a narrativa mais conhecida dentre as que compõem **Contos do Imigrante**.²⁴⁹ O doloroso apelido dado ao garoto imigrante é o mote desse conto, que narra episódio na escola em que o personagem desfere um soco na professora, ao ser humilhado por ela e pelos colegas inúmeras vezes em sua condição de estrangeiro. Ao desejo dos outros de crucificá-lo, responde com uma atitude de contestação.

Por cinco vezes o garoto é chamado de *gringuinho*, o que vai compondo uma espécie de *via crucis* pessoal a cada vez que é lembrado de sua condição marginal: pelo menino Caetano, quando atrapalha o futebol; por todos os

²⁴⁸DELEUZE, G., GUATTARI, F., op. cit., p. 30.

²⁴⁹Em 1974, Alfredo Bosi seleciona 18 autores do gênero e opta por “Gringuinho” para representar a ficção de Rawet. Cf. BOSI, A., op cit, p. 251-255. Em 2000, o mesmo conto foi incluído em seleção realizada por Italo Moriconi, Cf. MORICONI, I.,(Org) **Os cem melhores contos brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000. Também consta de publicação realizada em Brasília, cf. CAGIANO, R., (Org.) **Antologia do conto brasileiro**. Brasília: Projecto: 2004.

meninos juntos; quando se dirige com o pai à sinagoga; pelo pai de Raul e pela classe inteira, na escola. Na última vez, o motivo é a dificuldade de ler o livro cujas palavras não entende. A leitura é penosa para o menino, música estrangeira cuja cadência não consegue acompanhar, uma vez que as notas lhe soam desconhecidas: “Abrira o livro na página indicada, tentando, como cego, para entrar no compasso da leitura. Nem às figuras se acostumara, nem às histórias estranhas para ele, que lia aos saltos.”(p. 46) O garoto desconhece não só a linguagem que veicula a informação, como também o próprio conteúdo desta, que não ecoa de nenhuma forma no conjunto de seus conhecimentos.

Ao plasmar a experiência da estrangeiridade, é simbólica a opção do autor de focar um personagem incapaz de decifrar os códigos de outra cultura no âmbito da própria escrita. Enquanto o patriarca do **Relato** encontra nas páginas dos livros árabes a fantasia que nutre sua imaginação, moldando toda experiência posterior, o quase-leitor de Rawet não encontra na leitura momento prazeroso, ao contrário, ela se configura em apenas e tão somente mais um agressivo indício da barreira cultural. Apesar de o personagem libanês encontrar o conforto de ler em sua própria língua, ambos se encontram premidos pela questão da diferença: o primeiro busca reassegurar-se no plano concreto daquilo que sorveu nas páginas dos livros, ou seja, lê na paisagem amazônica ícones que lhe remetem ao Oriente. O segundo sequer chega a estabelecer correlações entre os signos que têm diante de si, é um ser iletrado, no sentido de não estar apto a decodificar a mensagem que lhe é oferecida. O massacre a que é submetido na escola advém de tal incapacidade momentânea. No limite, todo estrangeiro se depara com o peso da incapacidade de ler a outra cultura em algum de seus aspectos, seja no plano lingüístico ou nas demais práticas culturais.

Diante de tamanha estranheza, o avô, para o garoto, sugere a lembrança de aconchego, encarnando a figura protetora e a possibilidade de comunicação, mas pertence ao passado e ao distante lugar de onde saiu. A mãe, figura sofrida e com pouca disponibilidade para o filho, ocupa-se em meio à lida da casa, da cozinha e do outro filho pequeno. Alguém que nem repara na perturbação do filho quando volta da escola, insistindo que ele vá ao armazém. A realidade se impõe imperativamente, não há tempo para sentimentos, *é preciso comprar cebolas*. “Ele tentou surpreender-lhe o olhar, conquistar a inocência a que tinha direito.

Depois gostaria de cair-lhe ao colo, beijá-la e contar tudo, na certeza de que lhe seria dada a razão. Mas nada disso.”(p. 45) A incompreensão vinda do lado de fora é reafirmada no âmbito familiar pela figura materna, tornando a dor ainda mais aguda. A família não oferece cumplicidade, mais uma vez. A presença da urina e do choro do irmão reafirma o aspecto incômodo do convívio familiar.

Desmontando o habitual esquema início/meio/fim, o conto principia pelo desenlace, quando nos deparamos com o garoto chorando e chegando em casa. À medida que evolui, as lembranças do menino vão compondo os motivos que levam ao desfecho, mesclando memórias da infância em sua terra, reflexões sobre o acontecimento e intervenções da mãe e do irmão pequeno. A narrativa termina retomando o momento inicial, e o menino já decidiu que silenciará sobre o fato. A queixa não encontraria respaldo familiar, e o mutismo sugere a resignação com uma situação irreversível de rejeição.

É possível notar a radical diferença de perspectiva dada à vivência da infância do imigrante judeu por Moacyr Scliar. Em **A majestade do Xingu** (1997), o trecho a seguir relata o espanto do narrador diante da facilidade com que o jovem Noel Nutels se comunica no momento da chegada do navio ao Brasil:

Como Noel podia estar conversando com os garotos brasileiros, se não falava português? Pois é. Mas o fato é que estava, sim, conversando. Naqueles poucos minutos já tinha aprendido algumas palavras e o resto completava com mímica. (...) Dei-me conta: para ele eu ficara para trás, como o shtetl, como o cemitério em que se escondera, como a barba queimada do schochet, sarça ardente agora extinta: tudo passado. O presente estava ali: os garotos, o céu muito azul, as casas de cores vivas. O passado eram os judeuzinhos da Rússia. O presente eram os brasileiros. Os góim.²⁵⁰

Destaque-se a mímica como elemento decisivo que complementa e viabiliza a comunicação, em clave distinta a dos personagens de Rawet, cujo sofrimento se dá justamente pela total impossibilidade do diálogo se efetivar. A gagueira comparece como fratura da narração, revelando a supressão da linguagem, da palavra entrecortada.

Por outro lado, o *gringuinho* de Rawet também estabelece diálogo com outro garoto imigrante presente na literatura brasileira, o “Gaetaninho”, de

²⁵⁰SCLIAR, M., **A majestade do Xingu**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 52-53.

Alcântara Machado²⁵¹, conto célebre de **Brás, Bexiga e Barra Funda** (1927).²⁵²

A narrativa relata a história do italianinho que sonha em andar na boléia de um carro, de roupa marinheira, admirado por todos, e só realiza esse desejo ao ser atropelado por um bonde e desfilar, dentro do caixão fechado, no seu próprio cortejo fúnebre. O lirismo e a simpatia que despertam a história do garoto italiano servem ao propósito de narrar acontecimentos que poderiam suceder com qualquer menino imigrante e pobre. “Ali na Rua Oriente a ralé quando muito andava de bonde. De automóvel ou carro só mesmo em dia de enterro. De enterro ou de casamento. Por isso mesmo o sonho de Gaetaninho era de realização muito difícil. Um sonho”²⁵³. Assim é apresentado o desejo do menino, em seu afã de passear de veículo motorizado, meio de transporte que sinalizava o começo do processo de industrialização da cidade grande.

Ao estabelecer o contraste entre os dois contos, é possível explicitar a diferença de perspectiva entre eles. A empatia despertada pela história do garoto italiano é bastante distinta do impacto da narrativa de Rawet. O uso do diminutivo confere mais uma forma de desqualificar a figura do garoto judeu imigrante, enquanto que o mesmo procedimento sugere tom carinhoso no caso de Gaetaninho. Designado apenas pelo tom generalizante e pejorativo de *gringinho*, o personagem não recebe nome próprio, ao contrário do imigrante italiano.

²⁵¹ Antônio Alcântara Machado (1901-1935) nasceu em São Paulo. Cursou Direito, além de dedicar-se ao jornalismo literário e à crônica teatral. Apesar de não ter participado da Semana de Arte Moderna, redigiu com Oswald de Andrade a **Revista de Antropofagia** em 1928, além de colaborar com Paulo Prado e Mário de Andrade na **Revista Nova**, entre 1930 e 1932.

²⁵² Neste livro de onze contos, o cenário se alterna entre os três citados bairros paulistanos. A partir deles, o autor retrata esse novo personagem que surge na realidade urbana do início do século passado: o italiano recém-chegado. A obra, registro do cotidiano dos imigrantes na São Paulo que principiava a se modernizar, traz personagens, em sua maioria, bilíngües, fato que remete ao próprio processo de adaptação do imigrante: “*Per l’ultima volta, Lorenzo! Tua madre ti chiama, hai capito? Que o quê. (...) Cada surra que só vendo.*” MACHADO, A. A., **Brás, Bexiga e Barra Funda**. Ed. fac-similar - São Paulo: Imprensa Oficial do Estado: Arquivo do Estado, 1982, p. 46. Para falar desse personagem, o autor faz uso freqüente de estereótipos que ajudam a circunscrever os tipos humanos, ressaltando seus traços mais evidentes. De modo geral, Alcântara Machado em seus contos reafirma o lugar comum da raça alegre e barulhenta do imigrante italiano, e também dos ânimos exaltados, da violência e da vulgaridade. Trata-se de um olhar de fora a respeito dos ítalo-brasileiros, no caso, de um membro da aristocracia paulista interessado na temática do imigrante e de sua ascensão social dentro da sociedade paulistana. Ainda assim, Alcântara Machado vai retratar com precisão aqueles imigrantes que habitavam bairros operários, proletários e comerciantes, gente humilde em meio a atividades cotidianas.

²⁵³ MACHADO, A. A., op. cit., p. 22.

Trata-se de propostas bastante diversas. É em tom de crônica, de registro jornalístico da nova realidade, que Alcântara Machado inscreve sua obra, retratando de modo definitivo a aparição do personagem ítalo-brasileiro no cenário paulistano do início do século XX. Historiador, Alcântara Machado trabalha com a temática de forma a documentar a história do país. Era caro ao projeto dos intelectuais modernistas a incorporação da linguagem popular²⁵⁴, de forma que, motivado por esses interesses, o autor acaba fazendo espécie de registro da expressão oral dos imigrantes, sobretudo aquele que surgia como classe trabalhadora e operária de São Paulo.

O fato de, pela primeira vez, ser dado ao imigrante o papel de protagonista das narrativas consiste em inovação por parte dos intelectuais do modernismo. O projeto modernista de assumir a diversidade étnica brasileira, valorizando todas as culturas que formaram o país e vendo nessa mistura um aspecto afirmativo, acabou gerando cenário propício para que a figura do imigrante ganhasse papel de relevo na literatura brasileira de forma pioneira. O movimento modernista, através das rupturas que propôs - a exemplo da reflexão sobre a nacionalidade - certamente abriu caminhos para que a literatura de Samuel Rawet retomasse alguns de seus temas.

No caso dos contos apresentados, o tratamento dado à matéria por Rawet revela-se bastante distinto. É aflitiva a atmosfera do conto rawetiano, que deixa um sabor amargo na experiência da leitura. A densidade e a contenção da narrativa, a alternância dos planos da memória e do presente da narração, o enfoque dado à dificuldade de inserção do imigrante na sociedade, as intrincadas relações familiares, são alguns dos motivos que fazem com que esse conto trabalhe de forma diversa vários tópicos da imigração, se comparado a “Gaetaninho”. Quase trinta anos os separam, e ambos relatam acontecimentos que poderiam suceder com qualquer menino imigrante e pobre que não fez a América.

²⁵⁴ **Marco Zero I a revolução melancólica** (1943) e **Marco Zero II Chão** (1946), de Oswald de Andrade, igualmente transcrevem a fala do imigrante, sobretudo dos italianos, japoneses e alemães, além de indivíduos de outras camadas populares, a exemplo dos negros e caipiras.

4.5

Outras cifras: música e literatura

Ao analisar a dificuldade de Rawet em forjar para si um lugar na literatura brasileira no momento em que estréia na ficção, é possível recuperar outro trecho da reflexão de Júlia Kristeva, quando alude ao fato de que o estrangeiro, quando não fala a língua materna, e passa a dominar outra, é como se se aperfeiçoasse em um outro instrumento, tornando-se “um virtuose com esse novo artifício que, aliás, proporciona-lhe um novo corpo, igualmente artificial, sublimado – alguns dizem sublimado. Você tem o sentimento de que a nova língua é a sua ressurreição: nova pele, novo sexo.”²⁵⁵

Tal associação com a possibilidade de inventar para si nova vida, ao mesmo tempo que remete à capacidade do indivíduo possuir alto grau de domínio de uma forma de arte, me leva a sondar em que medida Rawet, quando passa a conhecer a fundo a língua portuguesa, começa não só a dominá-la, como também torna-se um virtuose no sentido de explorar riquezas insuspeitadas, conexões pouco usuais, sentidos novos. E, à semelhança do solo do virtuose, apresenta-se sozinho, um tanto isolado, sem encontrar seus pares ao executar os movimentos. Na solidão do virtuose pode-se encontrar um paralelo para o lugar de Rawet na literatura brasileira?

Isolamento é palavra que define boa parte da trajetória do autor, tanto em relação à comunidade judaica, com a qual rompe não sem algum conflito, quanto no que se refere à sua própria escrita. Simbolicamente, também é o afastamento que marca o final de sua vida, uma vez que opta pelo gesto de se isolar na cidade-satélite de Sobradinho (próxima cerca de 20 km de Brasília) no fim da existência. É na periferia da cidade que terminam seus dias, em 1984²⁵⁶.

²⁵⁵KRISTEVA, J., op. cit., p. 22.

²⁵⁶A sucinta nota que registra a morte de Rawet atesta: “Desde 1947 radicado no Brasil, o judeu-polonês, segundo amigos íntimos, era uma pessoa extremamente retraída o que, comentavam, dificultava a divulgação de seu trabalho literário. Entretanto, era, reconhecidamente, sensível contista, sensibilidade que o isolou nos últimos anos de sua vida, por renegar padrões do mundo contemporâneo.” **Correio Brasiliense**, Brasília, 26 ago. 1984, apud BAZZO, E. op. cit., p. XXVII.

Em paralelo à noção de virtuosismo, a metáfora da linguagem musical de Kristeva pode ser lida à luz das referências musicais nos contos do autor – em que estão presentes réquiens, noturnos, choros. Silêncios. É possível perceber a unidade musical que reúne “Réquiem para um solitário”, “Canto fúnebre de Estevão Lopes de Albuquerque” e “Noturno”, de **Contos do Imigrante**. No título dos dois primeiros contos se nota alusão direta à música fúnebre, gênero que faz parte do ofício dos mortos. Essa referência está presente na nomeação dos textos como espécie de protocolo de leitura, modo de ler narrativas que evocam a morte metafórica ou concreta dos personagens. Nelas, a música faz menção a um estado de alma, em que os personagens se encontram em um momento de conflito extremo, sem qualquer perspectiva de resolução do impasse.

De modo geral, em **Contos do Imigrante** existem referências sonoras que acompanham a ação dos personagens: seja o bater de uma simples caixinha de fósforos ou o ruído da cidade que se pressente de dentro das casas. A todo momento, como leitores, somos lembrados dessa esfera sonora que se presentifica nos contos. A inflação de ruídos do lado de fora é marca constante de diversos textos, em que a vida em ebulição não cessa de remeter ao fato de que, do lado de dentro, a realidade é bem outra. Tais sonoridades, conforme afirmo anteriormente, muitas vezes surgem como contraponto à ausência discursiva dos personagens.

O gosto de areia na boca, o fio que parece entupir a laringe, são expressões que revelam o impasse de personagens impossibilitados de articular a fala: “No mutismo bastava-lhe o grunhido da boca barbuda fumando à noitinha, afirmando a presença humana.”(p. 62) A natureza fluida do discurso é quase sempre interrompida pelo tropeço, por uma voz gaga, titubeante.

Escrevo em português, no Brasil. Não domino bem a língua, ainda. E dominá-la não é ser fiel a preceitos gramáticos. É manifestar espontaneamente o miolo da língua, suas raízes populares, na gênese simultânea da idéia e emoção da consciência. Utilizar uma língua em suas tonalidades afetivas para efeitos de visão de mundo é bem complexo. Conseguir me situar na literatura brasileira, como temática, foi terrível.²⁵⁷

²⁵⁷Depoimento de Rawet a Farida Issa, **O Globo**, Rio de Janeiro, 18 abr. 1970, apud BINES, R. K., A prosa desbocada do ilustre escritor estrangeiro, op. cit., p. 208.

Forjar um lugar na literatura brasileira não foi tarefa ordinária, e aludir à vivência cultural múltipla foi uma das características observadas pela crítica a partir de **Contos do Imigrante**. “Noturno” é uma narrativa curta cujo personagem central é um migrante nordestino. Ambientado em universo familiar ao escritor/engenheiro, o conto traz a dureza do concreto para remeter ao drama do retirante. Ainda que não tenha como protagonista um imigrante judeu, nele se faz presente, como tema constante na prosa rawetiana, a melancolia do exilado e a constatação amarga da impossibilidade do retorno. Indagado certa ocasião sobre a questão de sua obra ser marcada pelo entrelaço de culturas e raças, Rawet afirmou: “O entrelaço cultural e racial, se é que isso tem sentido, se dá em qualquer parte; um cearense que resolva morar em São Paulo ou Porto Alegre enfrenta os mesmos problemas”.²⁵⁸

Em “Noturno”, o personagem se debate em angústias por ter deixado a terra natal à procura de melhores oportunidades na cidade grande. Mortos os filhos ainda crianças, a mulher permanecera na terra de origem, em companhia apenas do gato de estimação. Novamente, são poucas as expressões trocadas com a esposa ao partir, pois “de palavras, mesmo, nunca precisara.”(p. 62) Na construção em que trabalha e pernoita, o homem recebe a notícia da morte da esposa em um bilhete tosco. A mensagem é lida por uma terceira pessoa, diante de sua incapacidade de ler, uma vez que o personagem é analfabeto, encenando ainda uma vez a barreira comunicativa. Diante do desespero e da falta de perspectivas, o retirante se atira no poço do elevador da obra em construção.

Para desenvolver tal fiapo de história, Rawet cria atmosfera cuja temporalidade mistura as memórias do passado do migrante e a vivência do presente. Como contraponto a tanta secura e dor, a música se faz presente no conto, quase na condição de personagem adicional. Para além do sentido de algo referente à noite, ao lado mais recôndito e lúgubre do ser humano, o título da narrativa curta aponta também para um tipo específico de música: o noturno como gênero de composição para piano. De caráter extremamente melancólico e andamento lento, o noturno celebrizou-se nas composições do compositor

²⁵⁸GOMES, D., op. cit., p. 165.

polonês Frédéric Chopin, músico que conferiu riqueza e celebrizou esse gênero musical típico do Romantismo europeu.

O que me motiva a lembrança do noturno como gênero musical é sobretudo a ambientação de uma melancolia atroz que se faz presente no texto, momento em que a musicalidade se traduz no quadro vivo do desamparo do retirante nordestino. O noturno, presença fantasmática que se faz presente na memória afetiva do autor - no seu repertório musical europeu erudito - nesse momento da narração aparece sobreposto ao choro da flauta.

Logo a primeira frase dispara: “Choro de flauta. Além o esboço da varanda, sem parapeito, ainda, a inclinação de um monte, prismas deformados de concreto e um cinza pesado de céu chuvoso em quase noite. Não pensar. Pleno o pulmão, ritmado, alternar os dedos num pranto.”(p. 75) No decorrer do texto, irrompe bruscamente a memória do protagonista, recurso recorrente nos demais contos da obra, em que se misturam passado e presente quase indistintamente no discurso. O lamento choroso da música propicia bem-estar, uma vez que evoca outro momento no tempo em que o personagem ouvia sonoridade semelhante em sua terra de origem:

Outros os homens, outras as mulheres, outros os galhos pejados alinhando meios-fios. Um pandeiro desperta na sombra e agita o trinado da flauta. A corda de um violão rasga os murmúrios, despertando vozes. Em outros pisos marcara compassos com os pés bem ligeiros e os olhos das moças piscavam de espanto. Antigamente. (p. 78)

Agora, na terra estranha, o migrante ouve ressoar “o choro bem triste” na laje. E é tal melodia que vai continuar a soar pelas mãos do flautista negro momentos após o gesto desesperado do retirante. “Só o negro, sentado, enxugou o bocal, virou o gargalo, inspirou forte, como quem sonda o ar, o branco dos olhos bem branco, e retomando a posição dos dedos, fez soar a flauta.”(p. 80) A vida se interrompe; a música segue. Nela, o lamento e o pesar daqueles seres à margem, destituídos de voz própria, marcados por uma vida severina que, como nos versos de João Cabral, “é menos vivida que defendida, e é ainda mais severina para o homem que retira.”²⁵⁹ Expressar tamanha dor só é possível por meio da música,

²⁵⁹MELO NETO, J. C., **Morte e vida severina**. Rio de Janeiro: Record/Altaya, s/d, p. 36.

linguagem própria para dizer aquilo que estes indivíduos estão impossibilitados de narrar. Talvez esta tenha sido uma das soluções literárias de Rawet ao verdadeiro espanto que lhe causaram os citados “gigantes nordestinos”: para escapar da sombra de seus precursores, do conflito com o peso dessa tradição, o autor cria uma resposta, que, como toda sua obra, se encontra marcada por um olhar peculiar e contundente.

Interessa-me, neste momento, aludir a essa espécie de jogo proposto pelo escritor na escolha nada gratuita que faz da ambientação musical do conto. Se, por um lado, o título “Noturno” alude ao tipo de composição pertencente a um repertório europeu, de cultura erudita da qual Rawet originalmente faz parte na condição de judeu-polonês, por outro está presente no conto a referência constante ao choro. Gênero essencialmente brasileiro, música de caráter também sentimental, o choro surge no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX, e traz em si o caráter mestiço²⁶⁰, uma vez que mescla sonoridades de herança européia - a polca e a valsa -, e africana, como o lundu e o maxixe.

Na condição de carioca suburbano, como tantas vezes Rawet se identificava²⁶¹, o choro surge como símbolo desse universo brasileiro das primeiras décadas do século passado, em um Rio de Janeiro marcado pelas sonoridades deste tipo de música. Judeu no Brasil desde os 7 anos de idade, Rawet afirmava ter aprendido a língua nas ruas, no contato direto com a população mais humilde. Ao fazer soar flauta, pandeiro e violão em “Noturno”, o

²⁶⁰Evidencia-se, mais uma vez, o processo de hibridismo postulado por Canclini: o antropólogo entrevê nesse gênero de mescla uma manifestação oriunda do cruzamento entre o erudito e o popular, uma vez que todas as culturas são de fronteira e as artes, devido ao fenômeno da desterritorialização, articulam-se umas em relação às outras.

²⁶¹Em entrevista a Flávio Moreira da Costa, em 1972, Rawet afirmou: “Até os vinte e poucos anos morei nos subúrbios da Leopoldina. Sou fundamentalmente suburbano, o subúrbio está ligado a mim. Aprendi o português na rua, apanhando e falando errado - acho até que este é o melhor método pedagógico em todos os sentidos. Aprendi tudo na rua.” Cf. COSTA, F. M., op. cit., p. 33-34. É freqüente o relato dos imigrantes sobre o trânsito entre as linguagens: a agilidade na troca de um idioma pelo outro atua como elemento facilitador da integração ao novo grupo, evidenciando o processo de tradução cultural: “Falava ídiche em casa e português com os meninos na rua. Aí o meu vocabulário era o da rua”, afirma sobre o assunto Luís Szajnbrum, comerciante judeu-polonês. Apud WORCMAN, S., op. cit., p. 32-33. O personagem Hakim, de **Relato de um certo Oriente**, exprime o mesmo impasse frente à diferença cultural: “Desde pequeno convivi com um idioma na escola e nas ruas da cidade, e com outro na *Parisiense*. E às vezes tinha a impressão de viver vidas distintas” (p. 52).

autor evidencia a sintonia com um repertório nacional que se habituou a ouvir desde a infância.

Recuperar essa referência a um gênero musical brasileiro por excelência na obra de Rawet permite pensar em tal prática como um dos modos encontrados pelo autor para articular o trânsito permanente entre culturas distintas, culturas essas às quais pertencia. Se o gênero noturno surge como espécie de protocolo de leitura para aludir ao clima melancólico do conto, o que se faz ecoar pela mão do personagem é o choro brasileiro. Neste sentido, afinar o ouvido para sentir a musicalidade presente na obra deste autor permite que se encontre elementos inusitados e altamente significativos da própria trajetória intelectual de Rawet, marcada pelos conflitos de uma identidade hifenizada de judeu-brasileiro.

No trânsito entre o compasso lento do noturno e o lamento choroso da flauta, o autor demonstra mais uma vez o quanto essas referências encontravam-se visceralmente intrincadas em sua escrita: Europa e Brasil, erudito e popular. Na condição de sujeito entre dois mundos Rawet produziu sua ficção tão singular, que também absorveu e reprocessou Kafka e Graciliano, Joyce e João Cabral, Beckett e José Lins do Rego.

É ainda uma vez o estado de insulamento o tema de “Réquiem para um solitário”, conto que encena a situação de impasse irremediável em que se encontra o imigrante que venceu, que *fez a America*. A fartura na geladeira, a tranquilidade das crianças dormindo no quarto, a presença da mulher companheira, são todos indícios da estabilidade adquirida por anos de árduo sacrifício. “A inércia que não é do cansaço, mas da fartura, da vitória, da segurança em bloco.” (p. 54) É tudo aquilo que representa a “Ordem” em sua marcha lenta e aparentemente definitiva.

Todas as conquistas já foram feitas. Em perspectiva complementar ao conto “O profeta”, aqui o protagonista representa a parcela da comunidade judaica que foi bem sucedida e integrou-se à sociedade brasileira. Mas resta a culpa. E cabe ao filho contestar a postura ética do pai em relação à história familiar e judaica. Configurando-se como um estranho que pela primeira vez desvela sua verdadeira face, o filho faz vir à tona sentimentos incômodos: cobra um posicionamento frente ao passado que o pai insiste em negar, apontando para

o triunfo da figura paterna como o “acanalhamento dos sentidos”, expressão cara a Rawet.

Problemas familiares decorrentes do conflito entre gerações são tematizados de forma violenta no conto.²⁶² Boris Fausto destaca esse tópico como ponto fundamental na história dos imigrantes:

(...) destaquemos o conflito geracional, decorrente entre outros fatores da educação, trazendo como conseqüência a apreensão de dimensões diferentes da vida, o aprendizado da norma culta da língua do país, os contatos com gente de outras etnias, os quais conduzem a amizades e ligações afetivas não controláveis.²⁶³

O imigrante da primeira geração, na narrativa, é a figura paterna, empenhado em acumular bens a partir do trabalho. Esse indivíduo, de acordo com Berta Waldman, seria o judeu que busca a redenção no esquecimento do passado coletivo, por meio da via do enriquecimento: “aburguesam-se, participam da engrenagem maior do capitalismo, sem entretanto conseguir esquecer totalmente de suas raízes. Estariam, desta forma, na condição de exilados de si mesmos”²⁶⁴, conforme expressão utilizada pela autora ao se referir a certos personagens judeus na obra de Moacyr Scliar. O exílio em relação a si mesmo equivaleria ao pouco ou nenhum contato do indivíduo com sua história pessoal, o que resultaria em um processo de absoluta desconexão com a tradição e com o legado da cultura judaica, caso também do personagem Zacarias, de **Abama**.²⁶⁵

Valores como o dinheiro, poder e estabilidade financeira, conforme já assinalai, eram repudiados com veemência pelo autor em sua vida pessoal. É com relação à parcela de membros da comunidade judaica excessivamente identificada com tais princípios que Rawet parecia nutrir cada vez mais rancor, uma vez que

²⁶²O mesmo tema da inviabilidade da continuidade histórica das experiências entre as gerações aparece radicalizado nos contos “Diálogo” e “Parábola do filho e da fábula”, de **Diálogo**.

²⁶³FAUSTO, B., op. cit., p. 19.

²⁶⁴WALDMAN, B., **Entre passos e rastros**, op. cit., p. 129.

²⁶⁵É possível inclusive perceber uma identificação entre o protagonista deste conto e o personagem central de **Abama**: ambos passam por processo doloroso ao entrar em contato com aspectos da tradição que insistem em negar. A carta e o embate com o filho propiciam esse encontro adiado no conto, enquanto na novela o fato se dá no momento que Zacarias está frente a frente com seu “demônio pessoal”. Registre-se, entretanto, que Zacarias pertence à galeria dos personagens marginalizados da prosa rawetiana.

são esses tipos os que recebem maior cota de crítica e escárnio nas páginas de sua ficção. Seus contos encenam a dificuldade do imigrante de se situar na nova vida, frente ao dilema moral que o autor coloca. Mais uma vez se pode perceber a situação paradoxal de Rawet em relação à comunidade judaica e ao próprio judaísmo. Uma das questões que se impõem é o fato de propor ao leitor perguntas incômodas: em que medida é possível romper com uma tradição cultural? Até que ponto essa mesma tradição informa os textos que insistem em negá-la? A marca de escritor judeu, nesse caso, seria um facilitador para a recepção do autor ou uma espécie de maldição?

A leitura de “Judith” esclarece de certa forma o posicionamento ambíguo de Rawet em relação ao vínculo com a tradição judaica: trata-se da única narrativa de **Contos do Imigrante** em que se acena com a possibilidade de um desenlace menos amargo. Rejeitada por toda a família por ter se casado com um *goy*,²⁶⁶ Judith está recém viúva²⁶⁷, sem posses e com um filho de dois meses. Resolve recorrer à única pessoa capaz de acolhê-la, mas é recebida friamente pela irmã, que não demonstra a mínima afeição ao revê-la: “Talvez procurassem ambas um fio que as reatasse, mas era inexistente esse”. Comportando-se como duas estranhas, têm em comum apenas um passado remoto. A irmã desfruta de todo conforto material e o encontro é absolutamente frustrante.

A despeito da amargura que sente pelo ostracismo que lhe foi imposto, Judith decide, ao final do conto, levar seu filho para realizar a circuncisão:

²⁶⁶ A escolha afetiva por um indivíduo reprovado pela família também é tema de “Canto fúnebre de Estevão Lopes Albuquerque”. Nesta narrativa não comparece a temática judaica, mas o conflito de ordem sócio-cultural da tradicional família carioca que não aceita o elemento estranho: no caso, a opção do filho Estevão pela jovem italiana de origem humilde. Os pensamentos mórbidos de Estevão à beira da morte aludem ao clima de réquiem do conto, cujo fundo musical evoca frias sonatas tocadas ao piano. A narrativa denuncia relações familiares gélidas, fadadas ao conflito, e sugere que o preconceito em relação ao imigrante (seja qual for sua origem) se manifesta de modo radical quando o que está em jogo é a manutenção do patrimônio e de valores familiares dominados pela hipocrisia.

²⁶⁷ Na mitologia judaica, Judite era uma jovem viúva que decide dirigir-se ao acampamento do general inimigo, Holofernes, e consegue - sem ser desonrada - seduzi-lo e decapitá-lo. Essa narrativa, originalmente em hebraico, faz parte dos Deuterocanônicos, livros considerados apócrifos pelos judeus e pela Igreja protestante. São inúmeras as obras literárias que retomaram a história da viúva, que representa “a judia que se sacrifica para salvar seu povo”, de acordo com Marcelle Enderlé. Cf. ENDERLÉ, M., Judite. In: BRUNEL, P., **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 539-544.

quando se resolvera unir com outro que não de sua raça tinha a perfeita consciência do ato, que não representava uma total renúncia à sua origem (havia arraigado em si um peso que um simples gesto ou atitude não desloca), nem ele a obrigava ou exigia a fazer tal coisa. (p. 41)

A recusa da renúncia à origem pode ser lida à luz de uma maneira pessoal da personagem se relacionar com a tradição, encarando-a como uma memória crítica e não petrificada. Judith não abdica de se inserir no conjunto de valores judaicos, mas revela uma opção clara de quebrar paradigmas de comportamento pré-estabelecidos. Após a rejeição da irmã - que simboliza a própria comunidade judaica - Judith encerra o conto desfrutando de uma modesta alegria²⁶⁸ e sente a vida pulsar em seu próprio corpo: “o seio pronto em oferecimento onde ele mergulharia para mamar.” (p. 41) Uma nova vida a aguarda, não só a do filho, mas também a perspectiva de reavaliar padrões de conduta não aceitos pela sociedade. Judith é a única personagem feminina de **Contos do Imigrante** que se mostra apta a reivindicar para si uma história diferente daquela que lhe foi destinada pelos homens.

A figura feminina de “Réquiem para um solitário” limita-se a aceitar passivamente as escolhas do marido. No conto, vão surgindo fragmentos de memória que remetem ao seu passado - a viagem de navio, o país novo, o trabalho, a língua estranha - ao que se mesclam situações do presente, como as várias interrupções da mulher. Esta, numa atitude servil, aparece como o símbolo máximo da segurança e da quietude do lar, quase implorando a reafirmação da certeza das coisas, em contraponto ao turbilhão de reflexões que assomam o pensamento do homem. “Como comunicar-lhe a sensação de esboroamento? Como dar-lhe a idéia de insegurança que o dominara, substituindo a solidez arrogante?” (p. 59) De novo, a ordem é perturbada pela lembrança de uma carta, recebida anos antes, que faz ressurgir o remorso pela rememoração das imagens daqueles que ficaram e sofreram as atrocidades do nazismo: “E nos bosques dos

²⁶⁸De modo geral, não se encontra nos textos rawetianos referência a sentimentos dessa natureza. De forma análoga, a saída pelo humor, o alívio do cômico estão ausentes. Nélson de Oliveira, ao referir o pensamento ensaístico de Rawet, refere a nota humorística e o risível na atitude iconoclasta do autor. Cf. OLIVEIRA, N., Solitário caminhante do mundo. Parte 2. **Correio Brasiliense**, Brasília, Suplemento Pensar, 16 set. 2001. Parece-me mais adequado, entretanto, situar a postura de Rawet na clave da ironia, que não chega a desembocar no riso, mas no sarcasmo.

arredores há valados e valados de corações roídos pelas balas, e há galhos de castanheiros que resistem ao balanço de olhos esbugalhados.” (p. 55)

“Como não endoidecer?”, indaga-se a personagem. A resposta parece vir da necessidade reiterada dessa “Ordem” que a tudo disciplina, para que nada fuja do controle. Principalmente os sentimentos de culpa por ter sobrevivido - e ainda por cima, enriquecido. Por duas vezes essa segurança aparente é ameaçada, no questionamento do filho - o presente da narrativa - e na lembrança da carta, recebida há alguns anos, momentos em que irrompe a lembrança de uma outra realidade.

“Tentava agarrar, com os olhos cegados pela pressão, os pedaços de ordem que desmoronava, mas compreendeu o inevitável. Inerte, corpo morto, prostração. Dormia.” (p. 61) Na conclusão do conto, a ordem é expressa em letra minúscula, indicando a falência da possibilidade de negar o confronto com a dolorosa história pessoal da personagem (que remete à inserção na História coletiva) e confirmando o desmantelamento quase físico, mas sobretudo moral de que padece.

Poucas vezes vira o amanhecer, e a ele nunca havia dado importância: “Agora aterrava e aliviava, alternadamente, como um êmbolo de pistão. Horizonte irisado. Gradação imperceptível até o vermelho infernal.” (p. 61) O alvorecer, metáfora da incerteza e da angústia, surpreende o homem em suas reflexões. Ele se oferece como cenário para o *réquiem* a que se refere o título, alusivo à canção fúnebre, o que confirma a morte em vida da personagem. A sensação é de esfacelamento, de algo que se parte inexoravelmente. É inútil a tentativa de seguir adiando o enfrentamento do dilema: aquele que parte e sobrevive ao drama também carrega em si as memórias de quem ficou e pereceu. O padecimento moral e a culpa podem ser negados, mas sua irrupção é violenta e dolorida.

É possível reconhecer neste conto a predominância do tema da culpa por ter sobrevivido. *Survivor guilt* é um termo cunhado por William Niedeland, pioneiro no estudo das atitudes mentais dos que escaparam da morte em campos de concentração.²⁶⁹

²⁶⁹IGEL, R., op. cit., p. 230.

“À vergonha que acomete o sobrevivente, por não ter morrido com seus companheiros, se acrescenta a vergonha de ter que falar, de só poder falar de maneira profundamente inconveniente”, afirma Jeanne Marie Gagnebin.²⁷⁰ A autora chama a atenção para a especificidade do genocídio judeu: a memória viva e paradigmática, ressaltando que a preservação sagrada talvez se deva a características histórico-culturais do judaísmo, tais como o apego à memória, à tradição como transmissão e à escrita.

“Eu acreditava que, tendo sobrevivido por acaso, era minha obrigação dar significado à minha sobrevivência, justificar cada momento de minha vida. Sabia que era preciso contar a história. Não transmitir uma experiência é traí-la; é isso que a tradição judaica nos ensina.” Palavras do judeu romeno Elie Wiesel, no artigo “Por que eu escrevo?”²⁷¹, em que relata seu penoso esforço em relembrar: “Para o sobrevivente, porém, escrever não é uma profissão, e sim uma atividade, um dever.”

Primo Levi, autor judeu-italiano, em sua tocante obra **É isto um homem?** também expressa a culpa que sentem os sobreviventes: a de não ter resistido heroicamente, e ter se deixado humilhar. Ou de não ter feito o suficiente pelos outros, mais desfavorecidos. Ou de ter conseguido obter mais que os outros, enfim, o fato de saber que quem sobreviveu, o fez à custa da morte de muitos. Levi posiciona-se de forma a defender a necessidade premente de testemunhar, no sentido de evitar que as atrocidades do nazismo e a redução do homem ao estado de coisa não sejam nunca esquecidos. Para o autor, é um imperativo de ordem ética a necessidade de articular um discurso que recupere essa passagem da vida dos sobreviventes, por mais doloroso que seja o ato de narrar o que Ricardo Piglia chama de “ponto cego da experiência”, quando se refere ao indizível, ao que não se pode nomear²⁷².

Esse suposto dever é rechaçado pela personagem do conto, que insiste em apagar o passado, ou ainda, trair essa experiência, pactuando, de certa forma,

²⁷⁰GAGNEBIN, J. M., Palavras para Hurbinek. In: NESTROVSKI, A., SELIGMANN-SILVA, M., (Orgs.) **Catástrofe e representação**, op. cit., p. 107.

²⁷¹WIESEL, E., Por que eu escrevo? In: VIEIRA, N., (Org.) **Construindo a imagem do judeu**, op. cit., p. 23.

²⁷²PIGLIA, R., op. cit., p. 33.

com a infâmia. É preciso esquecer para seguir vivendo, parece atestar. Ainda que não seja um sobrevivente dos campos de concentração, esse imigrante pôde escapar à sina de seus pares justamente pelo fato de ter emigrado, buscando novas chances em terra estranha.

Entretanto, o passado irrompe sob a forma da carta, narrativa que traz consigo inúmeras lembranças desagradáveis, bem com a postura questionadora do filho. A torrente de palavras contidas na missiva (“relato impiedoso de um mundo que se foi”, que traz “com ela uma onda de remorsos e imagens”) e a fala do filho são elementos opostos ao total silêncio do pai sobre sua dor. Inútil retardar o confronto com a tradição em que se inscreve. O resultado é uma prostração violenta e o desmoronamento de certezas antes inabaláveis, quase a morte efetivamente.

Mais uma vez os ruídos da cidade e da casa - o presente - , tais como o som da buzina, do badalo de um sino, de vozes e zumbidos de pneus no asfalto, se misturam à lembrança de outros ruídos caros à personagem - o passado- , como o canto do tio, o barulho da faca, o compasso das pancadas nas botinas, a marcação das máquinas. Uma pequena sinfonia percorrida pelos meandros da memória vai recompondo o passado a partir de sensações auditivas.

Os personagens de **Contos do Imigrante** compõem distintas maneiras de se relacionar com o legado cultural de que fazem parte. Questionar, aceitar, esquecer, profanar, constituem posturas possíveis diante dessa herança cultural. Por meio de figuras sofridas e conflituadas, Rawet problematiza os impasses de identidades marcadas pela constante redefinição de valores e territórios.