

Migrações em *Viagens de Ahasverus*, de Samuel Rawet

35

Ramon Guillermo Mendes

Universidade Estadual de Ponta grossa, UEPG

Tiago Hermano Breunig

Universidade Estadual de Ponta grossa, UEPG

Keli Cristina Pacheco

Universidade Estadual de Ponta grossa, UEPG

Resumo

O presente artigo se configura como um estudo preliminar da obra do escritor Samuel Rawet, cuja linguagem migra, como o autor que imigra para o Brasil em 1936, de sua origem polonesa para a linguagem portuguesa. Para tanto, delineamos teoricamente a concepção de linguagem que emerge de sua literatura, a partir da relação entre sua produção ficcional e seus ensaios.

Palavras-chave: Samuel Rawet; linguagem; migração.

Abstract

This paper is configured as a preliminary study of Samuel Rawet's work, whose language migrates, as well as the author, who immigrated to Brazil in 1936, from Polish to Portuguese. Therefore, we theoretically delineate the conception of language that emerges from his literature, from the relation between his fictional writings and his critical writings.

Keywords: Samuel Rawet; language; migration.

Imigrante nascido na cidade polonesa de Klimontow, Samuel Rawet aporta no Brasil em 1936, conduzido por seus pais, que imigram para escapar das perseguições nazistas. Judeu, o autor manteve profundo contato com o pensamento judaico, sobretudo no que concerne aos efeitos da compreensão da condição existencial do sujeito. O profundo contato com sua tradição, bem como a condição de imigrante no Brasil, fomentam a construção da vasta literatura de Rawet.

A experiência desértica causada pela ruptura com a tradição judaica¹ e com o sentimento de não pertencimento ao lugar que o escritor ocupava são temas recorrentes em seus trabalhos. Prioritariamente um contista, Rawet não poupa esforços para expressar em seus escritos a angústia, a solidão, a falta de sentido comunitário e a decadência do mundo moderno.

A proposta deste artigo consiste em percorrer a condição de imigrante em sua última novela, *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*, publicada em 1970, a fim de perceber sua escritura como um movimento metafórico de exílio.

Exílio como conceito literário em Samuel Rawet

O exílio aparece em Rawet não como condição social, mas como condição ontológica. É perceptível que sua escrita carrega uma carga extremamente densa de reflexão sobre a angústia e a solidão: “Sofro. Penso. Existo. Nenhuma relação, uma sequência intuitiva. Uma constatação sem vinculação lógica com coisa alguma e sem vinculação entre si” (RAWET, 2008, p. 144).

¹ A ruptura com o judaísmo vem por meio de um ensaio emblemático e trágico, em que Samuel Rawet se coloca à margem da tradição judaica, fato que marcaria sua vida de forma radical. Neste ensaio, intitulado “Kafka e a mineralidade judaica ou a tonga da mironga do kabuletê”, publicado em 1977, o autor é explícito: “(...) a quem interessar possa, de meu desvinculamento completo e total de qualquer aspecto relacionado a palavra judeu, familiar ou não. Não, não sou anti-semita, porque semitismo não significa necessariamente judaísmo, sou antijudeu, o que é bem diferente, porque judeu significa para mim o que há de mais baixo, mais sórdido, mais criminoso, no comportamento desse animal de duas patas que anda na vertical (...) Não, não sou nazista, ao contrário, acho o nazismo um totalitarismo criado por intelectuais judeus medíocres e traidores, traidores de esquerda e de direita, e que funcionou como a grande culatra do século” (RAWET, 2008, p. 192).

O imigrante passa a ser entendido como estrangeiro, errante, solitário, um Eu desterrado em meio ao mar de possibilidades de identidade: “O drama do imigrante se coloca, nas narrativas de Rawet, em termos da incompreensão, da solidão, da falta de diálogo, da estranheza – o sentir-se como um estranho perante os outros” (SZKLO, 2008, p. 388).

Se compreendemos o exílio como a situação do sujeito em que ele nunca está demarcado fixamente em seu ser, entendemos então que a operação a qual Samuel Rawet se propõe (dissolver o Eu) é um movimento de tentar conceber a si mesmo fora de si, colocando-se em perspectiva e compreendendo sua existência como um existência exilada. Assim como os judeus, povo desterrado, sempre serão uma comunidade em exílio: “Neste sentido, pode-se até tirar os judeus do exílio, mas não o exílio dos judeus.” (WALDMAN, 2008, p. 525).

Nessa perspectiva Rawet, em sua literatura, apresenta a dissolução do território, não há um lugar que seja do Eu, e nem um lugar do qual o Eu parta, há sempre um absoluto desértico, que se coloca para além, porvir, constituindo sempre outra territorialidade, pois a origem é sempre um não-lugar:

Se entendemos o sujeito como resultado de uma fratura na origem, como algo que ocorre somente no momento em que se lança, e não como um ser que contém algo, uma essência, uma identidade, uma subjetividade, compreendemos o sujeito em exílio (...) o exílio, então, deve ser concebido de um modo não-dialético, ou seja, não há neste lance, nesta partida do ser, um ponto do qual se parte, nem um outro para qual se deseja chegar, pois não há sentido exterior ao processo do exílio, o sentido é exteriorizado no próprio processo sem fim, e sem finalidade (PACHECO, 2013, p. 204-205).

Se o movimento é sempre para fora de si, a subjetividade é sempre uma abertura do humano, do ser na linguagem, que já não é mais aquela do Eu, mas do jogo entre as operações performativas da linguagem. O movimento não é nunca uma apreensão, mas sempre dispersão. O questionamento radical não é outro senão o da problematização da linguagem enquanto habitação, o território não é uma casa do ser, mas um caminho aberto, desértico.

Longe da lei, pois a norma não exerce função em um não-lugar, a literatura não é o lugar da norma, e não pode ser submetida à norma.

Ela é justamente o espaço da anormalidade, da inversão e da diferença. Ao retomar o mito do judeu errante, Ahasverus, condenado a vagar pelo mundo sem morrer, Rawet sintetiza sua concepção de literatura e a condição de imigrante exilado.

Ahasverus e o corpo-escrita

A personagem de Ahasverus aparece na literatura brasileira com o poema “Ahasverus e o Gênio”, publicado em 1870, na coletânea *Espumas Flutuantes*, de Castro Alves. Posteriormente, Machado de Assis, em seu conto “Viver!”, publicado em *Várias histórias*, de 1896, retoma o mesmo mito. Ambos os textos apontam para a ideia de que a imortalidade traz consigo a impossibilidade da vida, pois sendo privado da morte Ahasverus também acaba apartado da experiência de viver.

38

Antes o personagem aparece na obra de Edgar Quinet, *Ahasvérus*, publicada em 1833, cuja representação simboliza a humanidade, mas agora como condição subjetiva de todos os homens, mais que exclusivamente a dispersão do povo judeu. Segundo Hélio Lopes (1997), a partir de Quinet, o personagem passa a ser lido ainda como uma metáfora do próprio texto literário ou do talento artístico, algo que o romantismo francês viria a desdobrar posteriormente.²

Samuel Rawet, em sua novela, expande as leituras propostas pelos textos literários citados acima, concebendo Ahasverus como uma metáfora da linguagem literária. Essa concepção de Ahasverus como metáfora aparece logo no começo da novela. Nele podemos perceber o movimento que o texto irá empreender sobre si mesmo no decorrer da narrativa:

Ahasverus bocejou, esfregou os olhos, estirou os braços, e procurou no contraste do azul com o verde, além da janela, uma identificação para seu estado. Não sabia se era real como resíduo de um sonho, se era sonho, resíduo de real. Nem mesmo sabia se podia assumir a responsabilidade de sua consciência, cansada já, exausta, sempre renovada, no entanto, sempre alerta ao movimento dela mesma, um olho dentro do olho, espreitado e espreitando, incapaz, quase sempre, de assumir suas metamorfoses, ou de perceber entre o que

2 O texto de Edgar Quinet é citado em LOPES, Hélio. Ashavero, tema literário. In: *Letras de Minas e Outros Ensaios*. São Paulo, editora da Universidade de São Paulo, 1997, p. 310-314.

pensava como Ahasverus enquanto Ahasverus, e o que era quando não era Ahasverus, mas ser produto de uma violação e de uma consciência (RAWET, 2004, p. 453).

A busca da personagem por uma identificação, a qual aparece como “estado”, nos leva a inferir, já no começo do texto, que a personagem não é algo estável, fixo, coeso, mas sim uma forma sempre mutável de percepção em relação ao mundo.

A ideia de resíduo remete a algo amorfo, sem consistência, assim como Ahasverus que aparece na narrativa já em meio ao mundo, sem origem declarada. Ahasverus, a princípio, é um resíduo, não se sabe se de sonho ou realidade. Dessa forma, a personagem assume uma posição de resistência no sentido de distanciamento para consigo mesmo, não assumindo totalmente uma identidade naquele instante. Nega, assim, uma forma unitária de seu ser no mundo.

Essa noção aparece ainda mais forte na sequência, quando a palavra “violação” é colocada. Essa violação de uma consciência no mundo é a operacionalização do desmonte da noção de ser enquanto essência e, por isso mesmo, como aquilo que antecederia o mundo.

Ahasverus reflete sobre a possibilidade de ser enquanto si mesmo e de ser enquanto não-ser, “quando não era Ahasverus”. Há então uma forma de compreensão da existência que rompe com os limites não só da consciência mas do ter-lugar na linguagem, que é essencialmente um não lugar do ser, pois esse tende a ser forçado a ceder lugar para a linguagem que, em uma operação violenta, aparta o sujeito do texto e da própria linguagem.

Em seguida, Ahasverus quase se torna outra personagem literária: Vicente, o corvo que se encontra em um texto do escritor português Miguel de Torga. O conto pertence a uma coletânea intitulada *Bichos*, de 1940. No texto de Torga, Vicente é um corvo que desafia Deus para alcançar a felicidade, através de sua consciência própria. Angustiado com a existência determinada por um Deus absoluto, que apenas faz silenciar-se em meio à amargura da vida humana, Vicente decide fugir da arca de Noé e, ignorando o destino divino, resolve lançar-se ao desconhecido.

É relevante notar na novela de Samuel Rawet e no conto de Miguel de Torga a forma como a imagem de Deus aparece. Nela

podemos ver o conflito de Ahasverus com a metamorfose e suas implicações:

(...) Indeciso mas ainda assim, agarrado à ideia, chegou a ver no lugar de pés as garras de Vicente, o corpo se crispou no instante imediatamente anterior ao de surgir mirrado com sua cor e suas penas, e na cabeça sentiu algo mais do que uma ideia de bico, mas ainda não bico. Aterrorizou-se. E no terror, a fraqueza. A voz, não ouvida, se perturbou, e quase num gemido ousou esboçar um sentimento de protesto: eu não quero ser o corvo de Torga, eu não posso ser o corvo de Torga, isto vai contra tudo aquilo que aprendi, contra tudo que me ensinaram como certo, eu não posso ser o corvo de Torga (RAWET, 2004, p. 454).

40

Ahasverus nega sua metamorfose, pois o questionamento de Deus vai contra aquilo que aprendera e aquilo que lhe ensinaram. Porém há nessa negação uma afirmação, não de Deus, mas de Vicente.

Ao negar se tornar Vicente, Ahasverus, ao mesmo tempo, nega Deus; e acaba por afirmar a ação libertadora do corvo, que fugiu ao destino, às amarras das imposições, e ousou assumir a responsabilidade sobre sua existência. Ao não ser Vicente, Ahasverus afirma que ele é livre, na plenitude de sua escolha pela sua liberdade e Ahasverus é livre para escolher a negação.³

Ahasverus não pode se tornar Vicente, não pela sua educação, pela tradição ou pelo zelo a Deus, ele não pode se tornar Vicente por respeito ao próprio ensinamento do corvo a Ahasverus, o da responsabilidade pelas suas escolhas e o direito a ser livre.

Na continuação da narrativa temos a afirmação de Ahasverus enquanto Ahasverus, não se metamorfoseando em Vicente, o corvo de Torga:

Na fração de segundo chegou quase a sentir o prenúncio de lágrimas num olho que já não era seu, nem ainda o de Vicente, e nesse olho ainda não olho, ou já não olho, vazio de olho para olho, nesse intervalo tremeu tanto que esteve à beira de ser apenas tremor, mas nesse

3 O filósofo italiano Giorgio Agamben, em seu texto “Sobre o que podemos não fazer”, trabalha a ideia de potência de não: o homem é aquele cujo ato político não se restringe apenas à ação, à potência de fazer, mas pode também a impotência, o não fazer: “Nada rende tantos pobres e tão poucos livres como este estranhamento da impotência. Aquele que é separado do que fazer, pode, todavia, resistir ainda, pode ainda não fazer.” (AGAMBEN, 2010, p. 57-60).

intervalo lembrou-se de seu nome, e reconquistou seu corpo. Reconquistou com certeza absoluta ao sentir simultaneamente a batida do coração e do centro da consciência, a pensar que sentia simultaneidade, e não deixou que esse se transformasse em absoluto, apoderar-se de sua fluidez, e relativo pensou-se relativo como nunca deixara de ser e por isso mesmo sempre fora. (RAWET, 2004, p. 454).

A metáfora do olho aparece novamente, como uma perspectiva sobre o mundo, um ponto de vista sobre aquilo que funda a realidade enquanto consciência de mundo. Mas agora com a noção de vazio, algo que precede o próprio olhar, o próprio olho, aquele vazio que é o tempo de um instante para outro, como o olhar de Ahasverus transmutando-se ao olhar de Vicente, vislumbra-se Ahasverus esvaído de si mesmo e passando a outro estado de consciência, a consciência de Vicente.

Aqui age a concepção de linguagem enquanto produtora de si, consciência, uma vez que mundo e realidade surgem após a linguagem criar em si mesma as possibilidades para que tais fatores existam, e dessa maneira o próprio Ahasverus aparece como produto e produtor de linguagem.

Não à toa, portanto, Ahasverus decide pelo relativo e pela fluidez, pela diferença em detrimento da identidade. Podemos falar de identidade apenas se essa aparece como errância, haja vista Ahasverus não possuir origem determinada: “Ahasverus não sabia quem era, de onde vinha, nem mesmo se havia nascido. Sabia apenas que existia. Sabia que acordava, dormia, andava, se metamorfoseava, comia, andava (...)” (RAWET, 2004, p. 455).

Nesse momento de reflexão sobre quem seria Ahasverus, o texto aponta algo determinante, que perpassa a questão mitológica da personagem, retomando a fábula de onde advém a maldição de Ahasverus:

Lembrou-se de uma conversa com o nazareno no monte das oliveiras. Que bela conversa (...) O nazareno contou-lhe como, para espanto próprio, havia caminhado sobre as águas do mar da Galileia (...) Num ou noutro lugar ainda ouviu falar dele, mas devia haver engano. Mostraram-lhe imagens, mas não o identificou. Devia haver engano (...) Quando vira o nazareno? Que relação tinha com ele, Ahasverus, com o nazareno? Nada podia, nada sabia afirmar. No entanto sentia-se estranhamente

ligado a ele, entrevia, às vezes, uma relação vital nas duas existências. Mas sabia, também, de uma distância quase infinita a separá-los. (RAWET, 2004, p. 455).

O nazareno obviamente é Jesus Cristo, isso fica evidente quando o narrador da novela se refere ao monte das Oliveiras, que no texto bíblico aparece citado pelo profeta Zacarias⁴, como o lugar onde Jesus ascendeu aos céus e de onde irá surgir pela segunda vez para realizar a salvação da humanidade.

Ao destituir o mito, reavaliando seu caráter alegórico, reconfigurando-o, o texto de Rawet nos leva a perceber que a narrativa carrega, mais do que uma decomposição de Ahasverus, uma elaboração diferente da própria figura de Jesus:

42

Ora, segundo a tradição, Ahasverus é um traidor porque não reconheceu Cristo como filho de Deus e, em consequência disso, acabou recusando a salvação advinda de Seu sacrifício. No conto, o judeu errante também rechaça o *homem* tornado *Ídolo* e não reconhece o redentor capaz de garantir o cumprimento da Lei do mundo. Observa-se uma oposição nítida entre *nazareno* (homem mortal) e o Cristo (Ídolo) (...) Ora, o Ídolo é o fixo, o imóvel, a cristalização da pedra amorfa nos limites de uma imagem da transcendência. No conto, ela apresenta-se como o Ideal incompreensível e demarca as fronteiras que isolam as criaturas de um Criador que se recusa à dança dionisiaca do devir. E é da imagem desse Ídolo que surge a miséria da existência humana: a culpa de não ser Deus e a vergonha de ser ainda homem (VALESKA, 2007, p. 110).

Ahasverus então é aquele que nega a salvação divina, encarnada pelo filho de Deus, negando a existência transcendente, enunciada pela materialização de Deus em Cristo. Para Ahasverus, na narrativa, a negação da divindade de Cristo é a afirmação da vida mundana, por isso relativa, fluida e, uma vez mais, errática, migrante.

A ideia de Ídolo aparece também como a imagem de adoração imutável, que representa a coisa diretamente. Em Rawet, em contraposição, vemos a destituição da idolatria, descentrando a representação de sua arbitrariedade e colocando, assim, o sentido na ordem de relação na, e através da, linguagem. Ahasverus age como uma contra-escrita, desvinculando os sentidos da norma e lançando a

4 O nome Zacarias aparece em outra novela de Samuel Rawet, *Abama*, de 1964, em que a personagem possui também o nome do profeta.

ordem no caos de “sentidos”, tal qual a tradição judaica:

Se a economia simbólica do cristianismo se baseia na identidade (imitação de Cristo) e no ritual da repetição de uma mesma cena, onde pão = corpo, e vinho = sangue, remissiva a morte de Jesus na Cruz, a economia simbólica do judaísmo se lança para um devaneio de sentido, porque é isso que a tradição judaica promove com o deslocamento dos sentidos a partir da lei escrita, Torá. Nela se inscreve um Deus simbólico que nada se sabe, e cujo poder está em reunir, num só, um conjunto infinito de atributos, e, ao mesmo tempo, graças ao caráter não excludente de seus pares antitéticos (Bondade-Maldade, Proteção-Destruição, Amor-Ódio, etc.), permite que ele se aproxime indefinidamente, sem alcançá-los jamais. (WALDMAN, 2008, p. 524).

43

A “relação vital”, que é apontada, remete à noção de corpo, mais uma vez como fator decisivo para a consciência e para a contextualização de Ahasverus, assim suas metamorfoses ocorrem sempre antes em seu corpo e, posteriormente, em sua consciência.

Porém, seu corpo é essa confusão, mistura, multiplicidade. Não há em Ahasverus uma identidade individualizada, padronizada, mas um deslocamento subjetivo, no corpo, nas convulsões metamórficas da personagem remetendo a esse caos que é o outro absoluto, que aparece como Deus judaico, mas é desmaterializado no corpo de Ahasverus, bem como o estereótipo do judeu:

(...) a imagem de Ahasverus não se fecha, nem se congela no texto, ela implode a figuração do judeu enquanto estereótipo, retirando-o do continente de significados antissemitas historicamente dados, para lançá-lo na arena do jogo linguístico, onde os sentidos não se fixam. Afinal, a personagem e seus desdobramentos não está por trás do texto, mas dentro dele; ela, assim como a história, o enredo, são sempre efeitos textuais (WALDMAN, 2008, p. 527).

O corpo de Ahasverus é o texto tornado errático através da escrita, colocando a tradição e as construções subjetivas em devaneio, delírio, assim como é o estado da personagem em sua apresentação no início da novela: não se sabe se é real, ou sonho, ou resíduo dos dois. Portanto, é uma condição que escapa à apreensão estrita de uma marca ou forma imutável.

Esse fator surge na humanização de Jesus, que é chamado de

nazareno para torná-lo mortal, colocando-o na ordem mundana, longe da divindade, possuindo um corpo mortal e não um corpo eterno e etéreo. No texto, Ahasverus se vê ligado ao nazareno, essa relação de ligação “vital” aparece na sequência da narrativa: “Durante muito tempo, nessa metamorfose, ou na soma de aparências fragmentárias que compunha esta metamorfose esquecera-se dele. Num momento, porém, tudo voltou. Vincularam-se.” (RAWET, 2004, p. 455).

Essa vinculação, junção de fragmentos que geram um corpo, constrói uma forma de escritura do corpo. Fragmentado, Ahasverus se constitui como um corpo-escrito, e não um corpo orgânico. A concepção de corpo como escrita vem como uma possibilidade de trair a ordem mundana, compreendida como determinação do mundo sobre o corpo. Ahasverus caminha contra a submissão do corpo pelo mundo. Ele resiste, metamorfoseando-se para construir novas possibilidades de ser, de ser corpo, e dessa forma opera dentro da linguagem.

Ahasverus se escreve, endereça-se ao outro da linguagem, metamorfoseando-se, deixando-se escapar de si, apartando-se de si e, assim, abrindo-se para a linguagem e constituindo-se como linguagem:

Fluidez de imagens auditivas e visuais. Ambiguidade de ressonâncias passadas e vindouras. Fragmentação de sentidos em grotesca e lírica composição de gritos e avidez de gestos. Horror. Palavras informuladas em quase esboços de mímicas em que o ódio se funde à sofreguidão do instante e o passado se torna absoluto, o futuro se torna absoluto, e o exato instante de outra metamorfose nada exige, nem mesmo metamorfose, apenas passagem, nem mesmo passagem, uma espera instantânea para si mesmo, um mergulho na irresponsabilidade total das coisas. Simplesmente. E a avidez antiga se esfuma não na noite eterna mas numa presença nem diurna nem noturna, e os gestos de imposição e passividade se anulam numa imobilidade que nem isso é, porque para si próprio nem mesmo referência do móvel tem mais (RAWET, 2004, p. 458).

Nesse contexto, o corpo-escrito surge como um gesto de resistência à impossibilidade de criar outras possibilidades de ser. Ao colocar-se no absoluto da linguagem desfazendo sua consistência, Ahasverus age como um profanador da ordem do mundo, criando sempre, através de suas metamorfoses, novas formas de ser e de existência:

(...) possibilidade de trair o mundo enquanto cosmos organizado (...) terra desértica que torna possível a errância como gesto criador. E essa traição representa escolher a morte (inevitável) experimentada enquanto um gesto por vir, movimento que substitui Ser (é) pelo devir-ser (e) (VALESKA, 2007, p. 104).

O corpo-escrita de Ahasverus é então um corpo errático. Assim como a literatura, seu movimento é sempre em direção ao fora de si, em contraposição ao nazareno: “Referido como ‘o nazareno’, o que é de Nazaré, Cristo é representado como aquele que tem origem num território, em oposição à desterritorialização do protagonista.” (WALDMAN, 2008, p. 523).

45

O texto literário, nessa perspectiva, assume o papel de resistir à dominação mundana, e afirmar o caos, não se submetendo a categorizações pré-determinadas, mas sempre se produzindo a si mesmo ao infinito, se configurando como um espaço de exílio.

O que denominamos aqui corpo-escrita pode ser entendido como aquele que partilha com o corpo do andarilho a possibilidade sempre da transgressão de si, como concorda Valeska:

Nesse contexto, o corpo do andarilho não tocará nunca o mundo, mas sempre contingente da terra/deserto, estabelecendo linhas de fuga a partir das quais torna-se sempre possível traçar novos rastros. Nunca definitivos. No meio do deserto um grão de areia não poderia nunca ser reencontrado em um mesmo lugar, nem os pés do andarilho poderiam reencontrar com exatidão, o caminho já percorrido. (...) O deserto não mantém as marcas dos pés do andarilho, não guarda a sua história. É um espaço de memória ou trilhas definitivas. O andarilho, a cada passo, é obrigado a uma escolha e cada escolha confirma a contingência inevitável de sua errância (VALESKA, 2007, p. 106-107).

Dessa forma, o corpo do andarilho é semelhante ao corpo-escrita, pois é aquele que, como apontado na citação acima, não toca o mundo, uma vez que está sempre fora do mundo, projetando-se para outro lugar, forçando a saída do território.

Ao passo que a narrativa avança, Ahasverus começa a cada vez mais intensificar suas metamorfoses, colocando-se sempre um estado de vertigem, de passagem, como se seu corpo vivesse tudo aquilo que “pode-ser”, não o que se deve-ser, no sentido de abrir por completo as

possibilidades de ser, e ainda não inscrever esse corpo na delimitação mundana, mas jogá-lo ao aberto: “Nesse contexto um corpo só pode experimentar o agora, longe do tempo linear escandido por uma divindade transcendente. (...) O corpo de Ahasverus toca somente o aqui e o agora. Mas o aqui será sempre uma terra alheia.” (VALESKA, 2007, p. 114).

A indefinição que esse corpo-escrita fornece surge quando Ahasverus começa a se metamorfosear e não consegue mais se definir organicamente, destituindo assim as leis binárias⁵ de categorização, colocando o corpo mais uma vez como alheio e a escrita que o produz como endereçamento ao estranho:

46

E subitamente precipitou-se numa avalanche de metamorfoses incompletas até assumir a forma de íncubo e depois de súcubo, e nas duas formas de súcubo e íncubo exalar um cheiro de esperma e enxofre, produto de uma sexualidade desbragada, insatisfeita, permanente, ávidas sempre as duas formas de gozo, e no auge do gozo desejando mais gozo, tanto gozo que as duas formas insuficientes, e se multiplicaram em quatro, oito, dezesseis, trinta e duas, sessenta e quatro, fazendo sentir em toda a terra o cheiro do gozo, esperma e enxofre. Houve um pequeno conflito quando, na passagem de oito mil novecentos e dois a dezesseis mil trezentos e oitenta e três, e não sabia ao certo se a forma assente era a de súcubo ou íncubo, que provocou um ligeiro tumulto, e alterou até as relações das duas formas primitivas, relações que não sabia ao certo se eram pró ou *contra natura*. Depois prosseguiram-se as metamorfoses (RAWET, 2004, p. 463).

A indecisão aparece na citação acima, em que Ahasverus, incapaz de se definir, não sabe se é uma coisa ou outra, súcubo ou íncubo, não tem delimitação sexual de homem ou mulher, sua consciência se prolifera sem cessar.

5 Em seu ensaio: “Homossexualismo: sexualidade e valor”, de 1970, Samuel Rawet explora a relação entre o agir ético e a homossexualidade. Rompendo com as ideias psicanalíticas de Sigmund Freud ele propõe que a sexualidade seja uma escolha ética de uma presença no mundo (corpo) abdicando e indo contra a dicotomia homem/mulher que age contra a ética em detrimento de uma moral paralisante e nefasta: “O homem escolhe a forma de sua sexualidade (...) Odeio a sistematização, o esquema, porque uma simplificação necessária à exposição do problema se transforma, em mãos de mediocres, em instrumento perfeito, a ser decorado e repetido como modelo do que é fluido, vago (...) Não a consciência dos psicólogos e moralistas, a conscienciazinha miúda esquematizada ou armada de permissões e proibições vagabundas. Simplesmente consciência. Um corpo a manifestar capacidade de criar valores, e que se revela como exigência ética.” (RAWET, 2008, p.23-50).

As formas primitivas também aparecem como formas originárias do ser que podem ser reescritas, o corpo, no agora, no presente, que é devir, pode produzir uma nova forma corpórea, até mesmo resistindo às configurações que se queiram originárias, rompendo assim com a ideia de corpo orgânico e, por isso mesmo, sendo contra natura, no senso de negar a captura da natureza por forças de dominação e determinação; e pró natura no sentido de entender a natureza como caos criador que irrompe em múltiplas formas, assim como Ahasverus metamorfoseando-se.

A perfeição é desfeita pelas metamorfoses que não se completam, que se misturam até o ponto de não conseguirem se dissociar. As metamorfoses de Ahasverus tornam seu corpo, e os corpos que ele assume, corpos impuros, em devir: “O poder do afeto torna impuros os corpos, num combate entre ‘forças animais’ que se aglutinam e se dissociam como em uma dança dionisiaca agenciada pelo devir dos corpos.” (VALESKA, 2007, p. 103).

Podemos perceber essa relação de Ahasverus com a escrita justamente em suas metamorfoses que são em si mesmas formas de criação constante:

Ahasverus num momento de humor do sonho deixou de levantar hipóteses sobre a ambiguidade em alguns casos ambiguidade verbal e física. Subitamente foi envolvido por uma torrente de semi-imagens espaciais e temporais; rodopiou na entremetamorfose do sonho arrebatado por uma concentração de espaço transformada em ideia, materializada em ideia vazia ainda de qualquer forma em condensação, ideia bruta ou nula no instante em que jorra, ouviu seu nome FINDALA!, e um grito: será maldito, viverás eternamente! (RAWET, 2004, p. 470).

Ao ser nominado de Findala, Ahasverus passa a ser uma dualidade, que não é uma dualidade mas uma personagem que abarca dois nomes. A ideia de entremetamorfose aparece também como uma metamorfose inacabada, impossível de se concretizar. Findala é e não é ao mesmo tempo, e Ahasverus deixa de ser, porém não deixa de existir simultaneamente.

A confusão entre espaço e tempo também representa que tudo que é criado como espaço e tempo tem um elemento anterior que os produz, ao menos gera sua percepção, e é a linguagem que aparece

nesse âmbito, sendo assim, as categorias se tornam incompletas, tal como Ahasverus/Findala que pervertem seus corpos impuros, e suas consciências não humanas, em uma torrente caótica de uma existência profana que ocupa o vazio e o todo simultaneamente.

A noção de eternidade, advinda de uma maldição de ordem divina, aparece como ausência de temporalidade. Findala é a parte estéril de Ahasverus e, portanto, coloca-se enquanto ausência, uma espécie de ser fantasmagórico que não pode metamorfosear-se, pois não possui, como Ahasverus, um corpo profano, mas sim um corpo terreno. Incapaz de se metamorfosear, Findala acaba tornando-se homem ao encontrar uma mulher e descobrir a possibilidade de corporificar-se:

48

(...) encontrou-a numa praça. Não houve palavras. Olhou-a. Ela sentiu-se olhada. Caminharam juntos. Findala sabia que estava sendo conduzido, agora. No leito, sentiu os extremos do gozo, ao vê-la redescobrir-lhe o corpo com potencialidades nunca imaginadas. Os dedos, os lábios, as pernas, a pele, as pálpebras, o nariz da mulher, fizeram-no redescobrir poro por poro as relações superfície externa e mente, e ao se unirem ele lhe revelou ainda recursos de mucosas, e ofereceu-lhe a condição de entender a noção de superfície exterior com a de interior, contínua, e os orifícios seriam apenas singularidades de uma continuidade desconhecida para as aparências (RAWET, 2004, p. 471).

Percebemos que Findala não conhecia a ideia de corpo e descobre com a mulher a possibilidade de corporeidade. A relação de Findala com o corpo ainda se revela à medida que, na citação, notamos que a personagem não conhecia a relação entre exterioridade (materialidade/corpo) e interioridade (imaterialidade/mente).

Ao conhecer o corpo Findala parte à procura de Deus e, ao partir de seu corpo em busca de um sentido maior, acaba por retomar a forma de Ahasverus, pois já possui um corpo, não imortal e não incapaz de metamorfosear-se:

Revigorado e maldito continuou seu caminho à procura de Deus. Alguns rios transbordaram, várias tempestades inundaram campos e se juntaram aos rios em ascensão, raios fulminaram bosques e sobre as águas as copas se incendiaram, um uivo fundiu gemidos de multidão e urros de tigre, a tromba imensa de um elefante pairou na linha divisória, serpentes alteavam-se nas vagas, e o já não Findala, semi-Ahasverus, entreviu a possibilidade de um Homem. (...) Ahasverus reuniu todas as questões

possíveis sobre a necessidade da existência de um deus, ou de um deus (RAWET, 2004, p. 471).

A passagem de Findala para Ahasverus ocorre então quando Findala percebe seu corpo e o mundo ao redor, toma consciência de sua existência. A transição também acontece sem uma menção ao processo na personagem, apenas acontece a descrição do mundo em transições naturais, em situações críticas onde a natureza demonstra seu lado destrutivo, assim como o Deus da tradição judaica é retratado na Torah, como aquele que tem o poder de punir a humanidade por seus atos degenerativos com cataclismas naturais.

A não descrição minuciosa, enfocando a mudança de Findala para Ahasverus, corrobora ao que foi antes exposto, de que ambos são simultâneos, coexistem e, por isso mesmo, não haveria uma mudança na personagem, mas uma mudança de perspectiva da linguagem que ao invés de deixar-se guiar, como Findala fez com a mulher, e como a natureza age, destruindo a si mesma, passa a tomar o controle produzindo-se, assim Ahasverus aparece como produtor e produção, uma vez mais como algo que antecede à natureza e não precisa de um guia, visto que não se sabe para onde vai.

Após reverter a maldição de Deus na forma de Findala, Ahasverus agora parte para uma revisão da ideia de homem, expondo sua “cretinice” na tentativa de tomar o lugar de Deus, e acusando a humanidade ao apontar que seu erro é querer tomar o lugar do absoluto de Deus e colocar o homem como origem do mundo:

(...) era apenas o que era, um ser dotado de consciência e responsabilidade de ser consciência, um criador permanente de realidades singularizadas em conflito com outras realidades singularizadas. Pensou no que pensaria um futuro pensador: se Deus está morto, tudo é permitido! Uma ova! A cretinice de não perceber o homem como exigência ética, o ser como devir encravado de angústia de uma exigência ética, de uma exigência que lhe permitisse fugir a maior tentação, absolutizar-se como deus, perder-se na indistinção de sua consciência se gerando ao contato com uma totalidade que sempre o ultrapassou e ultrapassará. Tossiu (RAWET, 2004, p. 471).

O que vemos então é o emergir de um corpo-escrita, na forma de escritura, a qual é operada por Ahasverus, que transborda em multiplicidades, gerando sempre várias formas e ocupando, ao mesmo

tempo, temporalidades e espaços diferentes, pois sempre esgarça e aparta a subjetividade de si.⁶

Ao fim da novela temos a revelação desse olhar, quando, também emerso em metamorfoses, Ahasverus surge em migração eterna dessa produção infindável de possíveis e indecidíveis que é a linguagem.

Nessa passagem, Ahasverus, em sua metamorfose, assume a tarefa mais difícil de todas, regressar ao vazio, ao absoluto da palavra, da linguagem, retornar ao lugar que é justamente o não-lugar de toda existência:

E Ahasverus foi seu duplo, e como dois idênticos e distintos viveu duplamente com plenitude, e como duplo sondou o mundo. E Ahasverus foi árvore com plenitude, e como árvore sondou o mundo. E Ahasverus foi riacho com plenitude e como riacho sondou o mundo. E Ahasverus foi pedra com plenitude, e como pedra sondou o mundo. E Ahasverus foi Samuel Rawet com plenitude (...) E Ahasverus, farto de metamorfoses, realizou a mais dura, e mais penosa, a mais solene, a mais lúcida, a mais fácil, a mais serena. Metamorfoseou-se nele mesmo, AHASVERUS (RAWET, 2004, p. 477).

Em vias de conclusão

Um ano antes da publicação da novela de Samuel Rawet, Michel Foucault (2009, p. 264) retoma, em “O que é um autor?”, uma formulação de outro Samuel, o Beckett, que afirma o seguinte: “Que importa quem fala, alguém disse que importa quem fala”. Foucault reconhece nessa “indiferença”, o desaparecimento ou a morte do autor, conforme a formulação de Roland Barthes (2012), “um dos princípios éticos fundamentais da escrita contemporânea”: “na escrita (...) trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não

6 Carlos Eduardo Schimidt Capela, em “O casual no corpo da letra”, dentre outros tópicos, escreve sobre o tempo na novela de Rawet, vendo-o como aquilo que envia ao território comum da impropriedade, afastando qualquer possibilidade de posse ou controle, em que a personagem atua como *persona*, máscara, e aqui incluímos a etimologia latina *per sonare*, soar através de: Ahasverus como aquele que ressona homens, mulheres, animais, árvores, riachos, pedras, com plenitude, como escreve Rawet. Nesse exercício de Rawet, Capela afirma que o relato “dá as costas à epopeia e se apresenta como uma genuína prosopopeia, um canto cuja harmonia contempla um incessante devir-*prósōpon*, pautado pelas suas incessantes transformações em seguida de outra.” (CAPELA, 2014, p. 28).

para de desaparecer” (FOUCAULT, 2009, p. 268).⁷ Samuel, o Rawet, desaparece para deixar Ahasverus aparecer: “E Ahasverus foi Samuel Rawet com plenitude, escreveu 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, e como Samuel Rawet sondou o mundo”, escreve Rawet (2004, p. 477) ao fim da novela, que termina precisamente quando Ahasverus se metamorfoseia nele mesmo, AHASVERUS, o condenado a não morrer. E desde que não há morte, não há mais escritura.⁸

7 Giorgio Agamben, em “O autor como gesto”, retoma o texto de Foucault destacando a contradição no enunciado de Beckett: “o mesmo gesto que nega qualquer relevância à identidade do autor afirma, no entanto, a sua irredutível necessidade” (AGAMBEN, 2007, p. 55). Ou seja, alguém fala. Alguém se enuncia por meio dos processos de subjetivação que o constitui e dos dispositivos que o inscrevem e capturam nos mecanismos do poder. Agamben parece iluminar aquele princípio ético da escrita contemporânea de que fala Foucault e, para tanto, compara o vazio da morte do autor com as vidas infames que, segundo Foucault, aparecem apenas citadas pelo discurso do poder, porque nelas encontra uma ética, uma forma-de-vida, como a encontra no autor: “O autor marca o ponto em que uma vida foi jogada na obra. Jogada não expressa; jogada não realizada. Por isso, o autor nada pode fazer além de continuar, na obra, não realizado e não dito. Ele é o ilegível que torna possível a leitura, o vazio lendário de que procedem a escritura e o discurso” (AGAMBEN, 2007, p. 61). “O gesto ilegível, o lugar que ficou vazio é o que torna possível a leitura”, reitera Agamben (2007, p. 62), que conclui esclarecendo a contradição no enunciado de Beckett: “O sujeito – assim como o autor, como a vida dos homens infames – não é algo que possa ser alcançado diretamente como uma realidade substancial presente em qualquer lugar; pelo contrário, ele é o que resulta do encontro e do corpo-a-corpo com os dispositivos em que foi posto – se pôs – em jogo. (...) E assim como o autor deve continuar inexpresso na obra e, no entanto, precisamente desse modo testemunha a própria presença irredutível, também a subjetividade se mostra e resiste com mais força no ponto em que os dispositivos a capturam e põem em jogo. Uma subjetividade produz-se onde o ser vivo, ao encontrar a linguagem e pondo-se nela em jogo sem reservas, exhibe em um gesto a própria irredutibilidade a ela” (AGAMBEN, 2007, p. 63).

8 Assim como é preciso ocupar o vazio deixado pela morte de deus, evocada por Ahasverus numa passagem que, ao reivindicar “o homem como exigência ética, o ser como devir encravado na angústia de uma exigência ética” (RAWET, 2004, p. 471), oferece uma resposta para o vazio deixado pela morte de deus, é preciso que o leitor ocupe o vazio deixado pela morte do autor para cumprir sua exigência ética, que é a exigência ética do homem, do ser como devir encravado na angústia de uma exigência ética, como diria o Ahasverus de Rawet.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Castro. Ahasverus e o Gênio. In: _____. *Espumas flutuantes*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997. p. 21-22.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Viver! In: _____. *Várias histórias*. Rio de Janeiro: Jackson, 1959. p. 251-266.

AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

_____. O autor como gesto. In: _____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 55-63.

_____. O ser especial. In: _____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 51-54.

_____. Sobre o Que podemos não fazer. In: _____. *Nudez*. Lisboa: Relógio d'água, 2010, p. 57-60.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. 3 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012, p. 57-64.

BINES, Rosana Kohl. Escrita diaspórica(?) na obra de Sammel Rawet. In: SANTOS, Francisco Venceslau dos. *Samuel Rawet: fortuna crítica em jornais e revistas*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2008, p. 537-547.

CABRITA, Maria da Conceição Vaz Serra Pontes. Miguel Torga: "Uma criatura de esperança". Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/reaa/article/viewFile/11503/13271>. Acessado em: 22/09/2015 às 09h30.

CAPELA, Carlos E. Schmidt. O causal no corpo da letra. In: Boletim de Pesquisa NELIC. Vol. 14, n.º 21, 2014, p. 15-36. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1984-784X.2014v14n21p15/28404>. Acessado em: 27/07/2016 às 14h00.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 264-298.

LOPES, Hélio. Ashavero, tema literário. In: _____. *Letras de Minas e Outros Ensaios*. São Paulo: EdUSP, 1997, p. 310-314.

PACHECO, Keli Cristina. *A comunidade em exílio: literatura comparada entre Lima Barreto e Roberto Arlt*. São Paulo: Annablume, 2013.

RAWET, Samuel. *Samuel Rawet: ensaios reunidos*. Rosana Kohl Bines

e José Leandro Tonus (Org.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

_____. Abama. In: *Samuel Rawet: contos e novelas reunidos*. André Seffrin (Org.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004, p. 407-447.

_____. 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. In: *Samuel Rawet: contos e novelas reunidos*. André Seffrin (Org.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004, p. 449-477.

SZKLO, Gilda Salem. A experiência do trágico (Recordando Rawet). In: SANTOS, Francisco Venceslau dos. *Samuel Rawet: fortuna crítica em jornais e revistas*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2008, p. 385-406.

VALESKA, Olga. Os desertos de Ahasverus: a traição e a errância na escrita de Samuel Rawet. In: KIRSCHBAUM, Saul (Org.). *Samuel Rawet: dez ensaios sobre*. Brasília: LGE, 2007, p. 101-118.

WALDMAN, Berta. Ahasverus: o judeu errante e a errância dos sentidos. In: SANTOS, Francisco Venceslau dos. *Samuel Rawet: fortuna crítica em jornais e revistas*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2008, p. 515-536.