

*Por uma Poética da Melancolia: uma
Análise do Conto “O Fio”, de Samuel
Rawet*

For a Poetics of Melancholy: An Analysis of Samuel
Rawet’s Short Story, “O Fio”

Mariana Alice de Souza Miranda ¹

Resumo: Este artigo analisa o conto “O fio”, inserido na obra *Os Sete Sonhos* (1967), do escritor Samuel Rawet. Buscamos demonstrar, tanto no plano formal quanto no do conteúdo, como a teoria da melancolia, segundo Sigmund Freud (2010) e Giorgio Agamben (2007), pode ajudar a desvelar os sentidos deste conto, além de outros do autor. Para isso, nossa análise literária, com suporte teórico também em Bines (2012), Brasil (1975) e Ginzburg (2012), se apoiará nas reflexões da filosofia e da psicanálise sobre a melancolia, para melhor compreender a poética rawetiana.

Palavras-chave: Conto brasileiro contemporâneo; Samuel Rawet; Melancolia.

Abstract: This article analyzes the short story “O fio”, inserted in the work *Os Sete Sonhos* (1967), by the writer Samuel Rawet. We seek to demonstrate, both formally and in terms of content, how the melancholy theory, according to Sigmund Freud (2010) and Giorgio Agamben (2007), can help to unveil the meanings of this short story and others of the author. For this, our literary analysis, with theoretical support also in Bines (2012), Brasil (1975) and Ginzburg (2012), will be based on the reflections of philosophy and psychoanalysis on melancholy, in order to better understand Rawet’s poetics.

Keywords: Brazilian contemporary short story; Samuel Rawet; Melancholy.

¹ Mestre em Estudos de Linguagens pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7460-6011>. E-mail: mmiranda.letas@gmail.com.

Introdução

Se queres aguentar a vida, prepara-te para a morte.
(FREUD, 2010, p. 246)

Este artigo tem como objetivo demonstrar, com base na análise do conto “O fio”, inserido na obra *Os Sete Sonhos* (1967), de Samuel Rawet, como a teoria da melancolia, baseada nos pensamentos de Sigmund Freud e de Giorgio Agamben, ajuda a desvelar sentidos desse conto, bem como de outras narrativas do autor. Para isso, nossa análise apoiou-se nos textos *Luto e Melancolia* (2010), de Sigmund Freud, e *Estâncias* (2007), de Giorgio Agamben.

Antes de nos determos nas reflexões de Freud e de Agamben sobre a melancolia, lembremos rapidamente que a melancolia tem uma longa trajetória percorrida nos âmbitos da filosofia, da medicina e da cultura: desde os gregos antigos, com a teoria humoral de Hipócrates e com o *Problema XXX*, de Aristóteles, no qual o filósofo busca a causa da natureza melancólica e conclui que seus males advêm da própria natureza do indivíduo e não somente de causas externas, passando pelos teólogos e monges da Idade Média, cujo termo *acedia* ou *acídia* era mais comumente conhecido e atribuído ao pecado, até chegar aos tratados médicos como a *Anatomia da Melancolia* (1621), de Richard Burton, e, no século XX, atestado como um marco sobre a concepção da melancolia na modernidade, *Luto e melancolia* (1915[1917]), de Sigmund Freud.

A melancolia entre a filosofia e a psicanálise

Para falar de melancolia, Freud parte de uma analogia com o luto; ambos seriam uma reação à perda do objeto amoroso, mas se diferem pelo fato de o estado melancólico não ter finitude, como acontece no luto, e pelas recriminações que recaem sobre o próprio Eu, o que insere a melancolia no âmbito de uma patologia narcísica. A melancolia, em alguns casos, é acometida por uma reação idealizada da perda do objeto amoroso, ou seja, o indivíduo fica preso à imagem do objeto mediante uma identificação narcísica com ele. Desse modo, o investimento libidinal retorna para si mesmo.

Além disso, no luto o objeto perdido é conhecido pelo indivíduo, enquanto na melancolia, para Freud (2010, p. 175), a perda objetual escapa à consciência:

Esse caso poderia apresentar-se também quando a perda que ocasionou a melancolia é conhecida do doente, na medida em que ele sabe quem, mas não o que perdeu nesse alguém. Isso nos inclinaria a relacionar a melancolia, de algum modo, a uma perda de objeto subtraída à consciência; diferentemente do luto, em que nada é inconsciente na perda.

Considerando que o investimento libidinal na melancolia retorna ao Eu ao invés de encontrar outro objeto que substitua o objeto perdido, o Eu é identificado como o objeto abandonado, o que resulta em uma perda do Eu, um esvaziamento do Eu, diferentemente do luto, no qual é o mundo que se torna vazio e empobrecido. A partir desse conflito de uma parte do Eu com a sua instância crítica, decorre um embate entre amor e ódio: “Na melancolia travam-se inúmeras batalhas em torno do objeto, nas quais ódio e amor lutam entre si, um para desligar a libido do objeto, o outro, para manter essa posição da libido contra o ataque.” (FREUD, 2010, p. 191).

Dessa forma, por intermédio da doença melancólica, o Eu procura vingar-se dos objetos originais; deste sofrimento, desdobra-se um prazer sádico que aniquila o desejo de vida do sujeito e o conduz à autodestruição. Como observou Freud em *O mal-estar na civilização* e em *Além do princípio de prazer*: o ser humano é um ser inclinado ao sofrimento, existindo gozo no sofrimento; e no embate entre Eros (pulsão de vida) e Thanatos (pulsão de morte), a pulsão de morte sempre triunfa no final. Em outras palavras, por meio da repetição do sofrimento físico, o sujeito sente um alívio do sofrimento psíquico ao mesmo tempo em que estabelece uma satisfação masoquista com a sua dor. Essa compulsão à repetição está, de acordo com Lacan, na ordem do gozo, um gozo fora da linguagem e, portanto, indizível.

Nesse sentido, a repetição do sofrimento físico é a tentativa de simbolizar uma dor psíquica irrepresentável. A inclinação do sujeito ao sofrimento e à autodestruição remete à pulsão de morte, a qual está presente em todo processo vital e que reconduz o sujeito ao seu estado inorgânico. Este gozo de morte, então, é visto como real, isto é, como aquele impossível encontro com o indizível da condição humana, o *Das Ding* freudiano.

Em *Estâncias* (2007), Agamben retoma as considerações de Aristóteles e da filosofia e da teologia medieval sobre a relação da melancolia (ou da acídia) com Eros, a luxúria,

o desregramento erótico, e encontra em De amore, de Ficino, padre da Renascença italiana, a sua proximidade mais relevante. À vista disso, o autor afirma:

A intenção erótica que desencadeia a desordem melancólica apresenta-se aqui como aquela que pretende possuir e tocar o que deveria ser apenas objeto de contemplação, e a trágica insanidade do temperamento saturnino encontra assim a sua raiz na íntima contradição de um gesto que pretende abraçar o inapreensível. (AGAMBEN, 2007, p. 42)

É nessa pretensão de “abraçar o inapreensível” que consiste a principal busca que permeia todo o pensamento de Agamben nessa obra e que procuramos transpor para este artigo. Além disso, graças ainda à noção da filosofia patrística, segundo a qual existe no acidioso uma dupla polaridade que corresponde à tristeza diabólica (*tristitia mortífera* como a tentação do religioso) e à tristeza benéfica (*tristitia utilis* como realizadora da salvação), foi possível a revalorização da melancolia no Renascimento como uma experiência que enriquece a alma e desperta a imaginação.

No capítulo “O objeto perdido”, Agamben (2007, p. 44) concatena a análise freudiana do mecanismo da melancolia com duas noções tradicionais das descrições patrísticas da acídia e da teoria humoral, “[...] cuja persistência no texto freudiano testemunha a extraordinária fixidez no tempo da constelação melancólica: o recesso do objeto e a retração em si mesma da intenção contemplativa.” Para proteger-se da ameaça da perda do objeto, o recesso do acidioso torna inacessível o próprio objeto ao mesmo tempo em que tenta agarrar-se a ele em sua ausência. Assim, a retração da libido melancólica torna possível uma apropriação daquilo que não pode ser, de modo algum, apreendido.

Dessa forma, Agamben (2007, p. 45) conclui que,

Cobrindo o seu objeto com os enfeites fúnebres do luto, a melancolia lhes confere a fantasmagórica realidade do perdido; mas enquanto ela é luto por um objeto inapreensível, a sua estratégia abre um espaço à existência do irreal e delimita um cenário em que o eu pode entrar em relação com ele, tentando uma apropriação que posse alguma poderia igualar e perda alguma poderia ameaçar.

Portanto, na melancolia o objeto é ao mesmo tempo apropriado e perdido, posto que o melancólico só se apropria do objeto na medida em que afirma a sua perda. Nessa perspectiva, Agamben (2007, p. 49) discorre sobre uma “incorporação fantasmática da libido melancólica” que, a partir da fixação do melancólico pela imagem do objeto, ao

mesmo tempo o estabelece como real e irreal, incorporado e perdido; por outras palavras, a prova de realidade que afirma a perda do objeto faz com que o Eu rompa com a realidade, por não conseguir tolerá-la e, assim, os fantasmas do desejo que não foram removidos são aceitos como realidades melhores. É a vitória do objeto sobre o eu a partir da sua própria supressão.

Melancolia e morte: as alegorias

A disjunção pulsional do melancólico o impele à autodestruição, colocando-o diante da morte; é o encontro com o real, com o inapreensível, no sentido último de que a morte escapa ao simbólico, uma vez que ela é irrepresentável.

Para além da psicanálise, a teoria da melancolia associa-se à influência dos astros, a saber, com o planeta Saturno, sobre o qual Walter Benjamin (2013) pondera em *Origem do drama trágico alemão* e que é marcado por um dualismo essencial a partir da notável interpretação de Panofsky e Saxl sobre a gravura *Melencolia I*, de Albrecht Dürer.

Tal como a melancolia, também Saturno, esse demônio dos contrastes, investe a alma, por um lado com a indolência e a apatia, por outro com a força da inteligência e da contemplação; como ela, também ele ameaça os que lhe estão sujeitos, por mais distintos que sejam esses espíritos, com os perigos da hipocondria ou da demência extática. (BENJAMIN, 2013, p. 156)

Essa dualidade é explicada com base na concepção da mitologia grega sobre o titã Cronos. Segundo a *Teogonia* de Hesíodo, Cronos, filho dos deuses Urano (Céu) e Gaia (Terra), com uma foice que lhe foi entregue por sua mãe, castra o pai e o destrona, reinando por toda a Era de Ouro. Por outro lado, Cronos reconhece como seu destino que, do mesmo modo que ele destronou o pai, ele também será destronado pelos seus filhos. Assim, para que a profecia não se realize, ele devora seus filhos, cuja representação mais significativa é encontrada em Saturno devorando a su hijo (1819-1823), do pintor espanhol Francisco de Goya.

Por esse ponto de vista, a cena de Cronos ao devorar seu filho é uma alegoria que representa a passagem do tempo que, inevitavelmente, impele o homem ao encontro de seu próprio aniquilamento. Deste modo, Saturno-Cronos transformara-se na alegoria da morte. Tal como a figura mítica de Saturno-Cronos, Freud articula a melancolia com a

fase oral do desenvolvimento da libido, em que o Eu deseja incorporar o objeto, devorando-o (AGAMBEN, 2007, p. 46).

Em O mito de Sísifo, ensaio filosófico de Albert Camus, o autor descreve a condição absurda da vida, na qual o homem tem esperança no amanhã, porém esquece que esse amanhã o conduz à morte e, assim, ele vive como se não tivesse a certeza da morte, pois “[...] na realidade, não há experiência da morte” (CAMUS, 2019, p. 29); no máximo há a experiência da morte alheia. Enquanto o homem não reconhece a impossibilidade da razão em esclarecer o mundo hostil que o cerca, ele continua a realizar o seu trabalho diário sem sentido, assim como o faz Sísifo. Por outro lado, quando o absurdo é reconhecido “[...] é necessário viver com o tempo e morrer com ele” (CAMUS, 2019, p. 89) e uma forma de viver com o absurdo consiste na elaboração da criação artística, cuja questão principal é descrever o absurdo:

Criar é viver duas vezes. A busca titubeante e ansiosa de um Proust, sua meticulosa coleção de flores, tapeçarias e angústias não significam outra coisa. Ao mesmo tempo, sua única força é a criação contínua e inapreciável à qual se integram, todos os dias de sua vida, o comediante, o conquistador e todos os homens absurdos. Todos tentam imitar, repetir e recriar sua própria realidade. Sempre acabamos adquirindo o rosto das nossas verdades. A existência inteira, para um homem afastado do eterno, não passa de uma imitação desmesurada sob a máscara do absurdo. A criação é o grande imitador. (CAMUS, 2019, p. 98)

Assim como Camus, Freud afirma em um texto de 1915, Considerações atuais sobre a guerra e a morte, que, no inconsciente, o ser humano está convencido de sua imortalidade e que, apesar de ter a consciência de que a morte é o “desfecho necessário de toda vida”, tenta afastá-la, reduzi-la ao silêncio, pois a própria morte é ininteligível. Freud (2010, p. 233) também afirma que é no mundo da ficção que buscamos um substituto para as perdas da vida: “Lá [na ficção] encontramos ainda pessoas que sabem morrer, e que conseguem até mesmo matar uma outra. E apenas lá se verifica a condição sob a qual poderíamos nos reconciliar com a morte: de que por trás de todas as vicissitudes da vida nos restasse ainda uma vida intacta”.

Nesse sentido, podemos considerar que as criações literárias de Samuel Rawet, nas quais alguns temas aparecem repetidamente como a melancolia, a morte, a solidão e a incomunicabilidade, podem ter contribuído, por meio da sublimação, para um apaziguamento de alguns conflitos interiores do escritor, o que, segundo Lacan, “[...]”

firma a singularidade da sua assinatura fazendo, assim, um ponto de amarração em seu posicionamento subjetivo” (CARVALHO, 2006, p. 16).

As narrativas de Samuel Rawet

Samuel Rawet (1929-1984), nascido na Polônia e descendente de uma família judia, chegou ao Brasil na década de 1930, aos sete anos de idade. Foi criado no Rio de Janeiro e viveu boa parte de sua vida adulta em Brasília. Rawet foi reconhecido pela crítica com a publicação de seu primeiro livro, *Contos do Imigrante* (1956), e comparado a Guimarães Rosa, a Clarice Lispector e a Nélide Piñon pelo caráter especulativo da linguagem cujas, “[...] frases se emaranham nas teias de uma retórica do Imaginário.” (BOSI, 1985, p. 20). Além de Bosi, Assis Brasil (1975, p. 15) cita Rawet como um dos principais renovadores da estética do conto moderno brasileiro e pertencente à Geração de 1956.

As narrativas de Rawet, de modo geral, fogem da concepção tradicional de conto, de causa e de efeito, do caráter cronológico das ações com início, meio e fim. A escrita rawetiana é concisa, hermética, fragmentária e elíptica; na maioria de suas narrativas aparece a figura de um caminhante solitário da cidade, o mítico judeu errante, do homem à procura de algo indefinido. É nos planos da percepção e do imaginário que as ações se desencadeiam, é por onde vem à tona um discurso que tateia o metafísico, o abstrato, no esforço de trazer as coisas à compreensão.

Como bem observou Rosana Kohl Bines (2012, p. 132), Rawet compõe uma “[...] espécie de educação dos sentidos, em mão contrária ao ideal de beleza e polidez almejado pelas belas letras”. A obra *Os Sete Sonhos* contém 18 contos e foi publicada pela primeira vez em 1967. Ela apresenta, em sua totalidade, uma unidade de valor estético na qual o fio condutor é a representação da condição humana.

“O fio”

Narrado em primeira pessoa e disposto em um único parágrafo, este conto é elaborado a partir do fluxo de consciência do narrador-personagem que, ao caminhar pela

cidade, observa dois homens, um gordo e baixo, outro magro e alto, do outro lado da calçada e, em um momento, um deles é atropelado por um automóvel. A narrativa é intercalada entre as observações, as impressões e os pensamentos do narrador-personagem que, logo no início, constata que é um homem alienado, no sentido de estar alheio ao mundo que o cerca:

Devo seguir meu caminho como se nada pudesse perturbar o ritmo dos passos ou a pulsação do peito. [...] Sou um homem alienado, preciso me convencer disso, e não ceder às injunções de uma simpatia que nem sequer foi solicitada. Carrego comigo suficientes cargas de entusiasmo malbaratado e de incoerências letais. Ser alienado é uma questão de coerência, a única talvez. Por isso o destino daquele homem em nada me afeta. (RAWET, 2004, p. 149)

É interessante observar que, apesar de carregar “incoerências letais” – o que sugere uma inclinação soturna e melancólica que o impele, quem sabe, a um suicídio – é a não-identificação com as pessoas e o mundo que mantém a sua coerência interior, “a única talvez” que sustente sua vida. Por toda a narrativa, o narrador-protagonista, no plano de suas elucubrações, coloca-se em contradições, empregando palavras e frases que sugerem dúvida ou suposição. Rawet, desse modo, manipula a atenção do leitor ao transformar a narração em um monólogo interior cuja linguagem especulativa aponta para uma composição formal preocupada em tentar abarcar o nível fenomenológico da consciência humana:

Está cercado agora. O outro, caído junto ao meio-fio, se ainda não morreu, tem pouco tempo de vida. **Pelo menos é o que me parece.** O choque foi violento. O grito também. E o sangue que **pude vislumbrar antes** que os curiosos **me tolhessem a visão é prova suficiente de um fim próximo.** Deste lado da rua durante poucos minutos acompanhei os dois e **poderia afirmar quase** que o resultado seria exatamente o que me foi dado presenciar. (RAWET, 2004, p. 149, grifo nosso)

Após a observação do acidente, o narrador-personagem coloca em evidência a sua indiferença frente à provável morte do homem atropelado, além de colocar em questão, de modo irônico, a sociedade de consumo e a indústria cultural como uma forma de “sedação” do sujeito para que agüente a pressão de viver uma vida que o leva, inevitavelmente, à morte, ao nada:

O episódio trazia em si a marca de um entardecer que me conduzia à toa, e apenas acrescentava um desequilíbrio ao movimento em torno. Quando o

caminho é lento e a esperança nenhuma pode-se até encontrar um certo encanto nas vitrinas abarrotadas. Eletrolas. Faqueiros. Televisores. Liquidificadores. O corpo modelado pelo cetim de uma estrela loura no cartaz de cinema, a boca entreaberta, o rosto em diagonal como que sustentado por uma sólida coluna de cabelos descendo em ondas, os olhos semicerrados na sugestão de gozo que milhões arrastarão pelas retinas até o lençol de um quarto solitário. (RAWET, 2004, p. 149-150)

Adiante, mais um corte com o olhar para a indústria cultural:

O episódio trazia em si a marca de um entardecer que me conduzia à toa, e apenas acrescentava um desequilíbrio ao movimento em torno. Quando o caminho é lento e a esperança nenhuma pode-se até encontrar um certo encanto nas vitrinas abarrotadas. Eletrolas. Faqueiros. Televisores. Liquidificadores. O corpo modelado pelo cetim de uma estrela loura no cartaz de cinema, a boca entreaberta, o rosto em diagonal como que sustentado por uma sólida coluna de cabelos descendo em ondas, os olhos semicerrados na sugestão de gozo que milhões arrastarão pelas retinas até o lençol de um quarto solitário. (RAWET, 2004, p. 149-150)

Aqui, cabe ressaltar que em alguns momentos da narrativa o escritor se vale de locuções conjuntivas temporais, de modo a captar duas ações que ocorrem simultaneamente. E expõe, também, a inconsciência daqueles que se adequam ao consumo, a fim de afastar o pensamento sobre a sua própria “miséria humana”.

Nessa perspectiva, o narrador remete ao conflito paradoxal do homem, isto é, o duelo entre uma parte imaterial (espírito) e uma material (corpo), que também aparece em outros contos de Os Sete Sonhos. Ademais, ao colocar em cena um “documentário sobre foguetes e satélites artificiais”, o escritor alude à corrida espacial entre os Estados Unidos e a União Soviética que caracterizou a Guerra Fria, além de expor a sensação de desamparo do andar a esmo da personagem em meio às vitrinas do capitalismo. Essas duas últimas citações vão ao encontro do que afirma Jaime Ginzburg (2012, p. 95) sobre a ambivalência da tecnologia em relação com o processo histórico do século XX:

O episódio trazia em si a marca de um entardecer que me conduzia à toa, e apenas acrescentava um desequilíbrio ao movimento em torno. Quando o caminho é lento e a esperança nenhuma pode-se até encontrar um certo encanto nas vitrinas abarrotadas. Eletrolas. Faqueiros. Televisores. Liquidificadores. O corpo modelado pelo cetim de uma estrela loura no cartaz de cinema, a boca entreaberta, o rosto em diagonal como que sustentado por uma sólida coluna de cabelos descendo em ondas, os olhos semicerrados na sugestão de gozo que milhões arrastarão pelas retinas até o lençol de um quarto solitário. (RAWET, 2004, p. 149-150)

Além disso, em "O fio" também aparece a incomunicabilidade entre as pessoas: “Há rostos que se cruzam numa eterna expectativa, sombras desconhecidas se entrecrocaram em contatos inimagináveis e às vezes indesejáveis” (RAWET, 2004, p. 150). Não são pessoas que se encontram, mas “sombras que se entrecrocaram”. Mais à frente:

Mas há também os espelhos nas vitrinas e nos balcões de café. É neles **outro tipo de sombra**, um pouco mais nítida, um pouco mais à nossa imagem e semelhança, gera uma superposição de espantalhos fugazes, repetição instantânea de **uma outra passagem**, de um **antes para depois**, com o tempo reduzido ao estritamente necessário, **uma centelha de luz apenas**, mas o suficiente, e sem os inconvenientes de monótonas rotinas a se multiplicarem com a carga de tédio. **Passagem simplesmente, fração de segundo, o tempo da eternidade**. (RAWET, 2004, p. 150, grifo nosso)

Ao começar esta bela descrição, o narrador-personagem vê “outro tipo de sombra” através do reflexo dessas vitrinas: a imagem de si mesmo. Assim, cabe lembrar as imagens de sombras e de espelhos com relação ao conceito do duplo desenvolvido por Otto Rank, segundo o qual, em sua origem, o duplo é uma garantia contra o declínio do Eu e uma segurança contra o poder da morte, tornando-se, dessa forma, “o infamiliar mensageiro da morte” (FREUD, 2019, p. 69-71) E, ironicamente, “à nossa imagem e semelhança” pode ser interpretado como uma identificação divina, mística; o homem semelhante a Deus. É no lapso desse “antes para depois”, nesse instante de epifania que acontece a “passagem” da percepção para a compreensão, a apreensão inesperada de algo.

A seguir, o narrador-personagem volta a descrever suas observações ao acompanhar os dois homens do outro lado da calçada: “O gordo gesticula ainda”. O uso do advérbio de tempo confere simultaneidade às ações da narrativa – o que a personagem vê e o que pensa –, uma vez que anteriormente o narrador já havia anunciado: “O da frente gordo, baixo, redondo, agitando os braços...”. Assim, é recorrente que as narrativas de Samuel Rawet sejam vagarosas, pois a ação principal se passa mais nas elucubrações da personagem do que nas ações externas que a envolvem.

Em um momento da narrativa, enquanto a personagem observa os dois homens, o gordo “[...] esbraveja, esperneia, se agita, rompe o acúmulo de frustrações numa fúria a princípio ridícula, mas que atravessa rapidamente a faixa grotesca, e se precipita numa zona instável de difícil arrogância” e “O riso irônico vai aos poucos desaparecendo da face do homem magro. As feições indulgentes se esfumam e tem-se a impressão de que

comprime os maxilares. Seus passos são lentos e agora mais duros” (RAWET, 2004, p. 150-151).

Depois desse momento em que observa a mudança de comportamento dos homens, segue-se o pensamento da personagem:

Deve estar chegando a um ponto em que a estupidez da voz humana se revela em sua plenitude, momento que se identifica com um grunhido, um latir, um choque estrondoso de minerais de uma existência remota. [...] Deve estar chegando a um ponto em que as palavras ferem, golpeiam, são concretas, sólidas. Deve estar chegando a um ponto em que lhes percebe a realidade maior de uma vida autêntica, autônoma. Não sei se houve intervalos entre a constatação e o gesto que impeliu o gordo para a frente do automóvel. Do outro lado da calçada vi apenas o homem magro esticar o braço e ouvi o grito do gordo. (RAWET, 2004, p. 151)

A mudança de comportamento para a agressividade é o regresso aos impulsos primitivos do homem. Assim, a partir do monólogo interior, o pensamento da personagem destaca a similitude do ser humano com o animal não-humano. E diferentemente dos animais, é através da linguagem que ferimos ou golpeamos um ao outro. O tempo da narração suspende-se na tentativa de expressar a apreensão do instante pela personagem no momento do acidente. A personagem supõe que é no átimo no qual há a percepção de que uma fatalidade ocorrerá, ou melhor, é no choque com o real que a realidade pode ser concebida verdadeiramente.

Chegando ao final da narrativa, assim como no início, a personagem repetidamente afirma que o destino daquele homem em nada o afeta e completa:

Acresce o detalhe de que **no início, quando eu comecei** a observar os dois no outro lado da calçada, **no início**, digo, **no momento** em que o homem magro salvou a vida do gordo ao arrancá-lo violentamente da rua e da frente do automóvel, **no mesmo instante** pressenti a sequência e não posso alegar surpresa, a não ser essa outra espécie de surpresa que é conhecer o já conhecido. Não, positivamente o destino daquele homem não me afeta. Profundamente. (RAWET, 2004, p. 151, grifo nosso)

A repetição de expressões temporais indica um tropeço da linguagem e é neste momento que finalmente o narrador-personagem afirma que foi o homem magro que salvou o gordo do acidente. Por conta do caráter especulativo da linguagem, desde o início da história parece-nos que quem foi atingido pelo automóvel foi o homem gordo. Essa estratégia utilizada por Rawet, de compor uma ficção a partir de impressões subjetivas de

uma personagem, carrega ambiguidades e contradições, o que enriquece as possíveis interpretações de suas narrativas. Ao pressentir a sequência do acidente, o que a personagem quis dizer sobre “essa outra espécie de surpresa que é conhecer o já conhecido”? A resposta pode ser a que ele declarou desde o início: sua indiferença em relação ao mundo, às pessoas, ao que ele acabara de presenciar. A personagem já havia falado sobre “um sentimento vago e semelhante ao que me dominou quando cheguei à conclusão de que era um pobre-diabo” (RAWET, 2004, p. 151). Esse sentimento vago é o estado melancólico de ser um “pobre-diabo”, ou seja, de ter a consciência sobre a sua própria “miséria humana”, sobre seu pobre desfecho: a morte.

Ao final da narrativa, a personagem volta a descrever o seu redor:

É noite quase. Apenas acima do horizonte uns restos de azul se fundem ao **cinza e negro** de um **céu enevoado** sobre a serra além da baía. Abaixo **as** luzes espalham uma **poeira entre os vultos** que caminham pelo parque, e **acentuam as sombras** das amendoeiras. Caminho por um mundo calmo, realizado, além dos desesperos e das angústias. Uma dúvida apenas encrespa as águas desse mar tranquilo por onde derivo: a morte. (2004, p. 151, grifo nosso)

A narrativa finaliza com expressões que remetem à escuridão, ao sombrio, ao que obstrui a visão. Assim, novamente se nota um aspecto melancólico da personagem cujo rumo ele procura seguir tranquilamente, mas há algo que não o deixa entrever seu caminho, o que nos lembra da frase com a qual o conto se inicia: “Devo seguir meu caminho como se nada pudesse perturbar o ritmo dos passos ou a pulsação do peito” (RAWET, 2004, p. 149). Como um ciclo, o conto termina do modo como começou. A personagem procura seguir seu caminho, estando alheio ao mundo, sem ter a “pulsação do peito” perturbada pelo mundo externo. No entanto, a morte sempre atormenta “as águas desse mar tranquilo” pelo qual ele segue. Pensar na morte é sempre um obstáculo para se viver a vida e essa angústia é o preço pago pelo melancólico em tentar acessar o inacessível.

A angústia da personagem perante a morte aparece como o infamiliar que, segundo Freud, é uma palavra-conceito na qual algo familiar vem à tona, mas que há muito tempo havia sido afastado da consciência através do recalçamento. O pensamento da morte que atormenta a personagem é algo que permaneceu em seu inconsciente e, portanto, esse rastro da morte ressurgiu como infamiliar (FREUD, 2019, p. 85).

Assim, ao contrário daqueles que procuram afastar o pensamento sobre a morte, a personagem pensa nela obsessivamente; a morte é a dúvida que “encrespa as águas do mar tranquilo”, ela o desequilibra. Essa característica de pensar constantemente na morte sustenta o que Natali (2006a, p.72, apud Ginzburg, 2012, p. 49) afirma sobre os melancólicos reconhecerem a realidade da morte:

[...] ao se descobrirem incapazes de curar a morte, os homens teriam decidido não pensar nessas coisas. O melancólico, ao contrário, pensa nessas coisas – constantemente, obsessivamente –, mas conclui que de fato a morte e a perda são irreparáveis, para então ser, compreensivelmente, dominado pela tristeza.

O melancólico, então, é dominado pelo pensamento da morte e das perdas do passado. Ao falarmos de perdas do passado, convém comentar sobre um trecho que aparece abruptamente no conto e que pode sugerir uma reminiscência da personagem, como se fosse um lampejo em seu pensamento:

Há uma ave-maria numa vitrola e vejo com a melancolia de um hábito que não é meu, que a tarde é um cromo e há um casal de campônios ajoelhado numa planície ao lado de um monte, de feno talvez. Apenas não há campônios, nem planícies, e quanto ao feno, poderia comê-lo, por que não? (RAWET, 2004, p. 151)

Essa imagem reminiscente talvez seja uma lembrança do passado da personagem que involuntariamente emerge em seu pensamento no exato instante em que se depara com o real. Podemos pensar também que essa cena de um casal de camponeses em oração nos remete, quem sabe, ao passado não tão longínquo do próprio Rawet, haja vista que ele é descendente de uma família tradicionalmente judia, vinda de uma pequena aldeia polonesa. Sem entrar, assim, inocentemente em uma questão autobiográfica, mas sim no sentido de que “[...] viver e escrever formam um par indissolúvel na literatura de Rawet” (BINES, 2012, p. 133), pois é preciso pensar que as vivências e as imposições culturais levam o artista a interpretar de modo singular o mundo.

Tendo em vista que Rawet é um imigrante judeu, podemos considerar que a identidade judaica é melancólica por excelência, uma vez que os judeus carregam nas costas um passado de perseguições, fugas e sofrimento. Rawet chegou ao Brasil poucos anos antes de os nazistas invadirem e dizimarem a Polônia. Ele é um sobrevivente da mais marcante catástrofe do século XX e a culpa que ronda essa sobrevivência não escapa impunemente, ela gera melancolia (SCLIAR, 2003, p. 105).

Por fim, cabe chamar a atenção para o título do conto: "O fio". É possível perceber que os contos de Os Sete Sonhos são, talvez, os mais metalinguísticos das obras rawetianas. Em contos como “Fé de ofício” e “Raiz quadrada de menos um”, as personagens são escritores que dentro da própria trama desenvolvem esboços de enredo, e em “O logro”, a narrativa remete ao trabalho do escritor na construção de um poema. O trabalho de criação artística são temas presentes na poética rawetiana.

À vista disso, o título do nosso objeto de análise confere dois sentidos: 1. o fio como tecedura do texto narrativo e 2. o fio como a linha tênue que separa a vida da morte. No primeiro sentido, através do fluxo de consciência da personagem que ora afirma, ora duvida, o autor busca exprimir, no plano formal, a dificultosa tarefa que é compor um texto, de transpor para a linguagem o que está além da consciência. É o fio da percepção da personagem que compõe a escritura do conto. No segundo sentido, no plano do conteúdo, o autor expressa, metaforicamente, o paradoxo da condição humana.

Considerações Finais

A partir da análise deste conto, constata-se que Rawet possui um domínio artístico da linguagem para expressar a sua concepção de mundo. A escrita rawetiana apresenta efeitos de estranhamento no conteúdo e na linguagem. Seus textos são herméticos e desafiam as formas tradicionais do conto ao introduzir novos modos de expressão, além de transformar as maneiras de ver e apreender o mundo, tal como afirma Assis Brasil (1975, p. 71): “A sua meta é o homem, e para encontrar o homem, ele, como os grandes artistas, procura ver o mundo de uma maneira nova, pessoal e criadora. E em função desse mundo cria a sua linguagem, que é o próprio mundo ao nível da expressão artística”.

Dessa forma, as narrativas de Rawet constantemente exploram o tema da morte que pode ser vislumbrada também em outros contos como “O encontro” e “A batalha de Kurukshetra” incluídos em Os Sete Sonhos. Com isso, retomando as reflexões de Agamben, Rawet busca, repetidamente, representar, simbolicamente, o irrepresentável na pretensão de “abraçar o inapreensível”, de apropriar-se da irrealidade.

O inapreensível é, portanto, representado tanto no nível formal quanto do conteúdo, de modo que as técnicas de linguagem utilizadas pelo escritor como o fluxo de

consciência e o monólogo interior, as quais exploram as motivações interiores das personagens, potencializam o que é transmitido pelo conteúdo. A partir da palavra, o escritor incita o leitor a acompanhá-lo pelo tortuoso caminho da vida para que, assim, ele “[...] comungue da mesma ânsia de pensar a vida de frente para o que nela há de mais sombrio e difícil” (BINES, 2012, p. 133).

Rawet tenta dar conta de seus próprios fantasmas, ao mesmo tempo em que torna dominante aquilo que não poderia ser apreendido, de forma que a sua palavra poética reconcilia a fratura entre o desejo e o seu inapreensível objeto. E o infamiliar, que sempre ressurge, coloca a narrativa rawetiana sob o signo da Esfinge, no qual os seus emblemas devem ser desvendados.

A qualidade artística da poética rawetiana expõe o leitor à estética do choque que, segundo Ginzburg (2012, p. 98), é fundamental para que o consumidor saia dessa espécie de “torpor” pelo qual a indústria cultural o conduz: “Isso significa acabar com a garantia de bem-estar na fruição estética. Podem surgir obras voltadas para a estética do choque dentro do mercado cultural, que ganham visibilidade em movimentos de contradição inerentes ao sistema”.

Dessa forma, assim como Baudelaire compreendeu que para vingar na modernidade a arte deveria destruir seu valor de uso, as narrativas de Rawet propõem ser o próprio veículo do inapreensível, instaurando um novo valor fora da tradição, fazendo dessa “autonegação a única possibilidade de sobrevivência” (AGAMBEN, 2007, p. 76).

Enfim, buscamos demonstrar que a análise literária vinculada às teorias da filosofia e da psicanálise contribui para aprimorar as possíveis interpretações das narrativas de Samuel Rawet, de modo que uma poética da melancolia pode servir como fio condutor para melhor compreendê-las.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Trad. João Barrento. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BINES, Rosana Kohl. Na frequência de Samuel Rawet. **Revista Brasileira**, fase VIII, ano I, n. 71, abril/junho de 2012, p. 127-135. Disponível em:

<<http://www.academia.org.br/abl/media/Revista%20Brasileira%2071%20-%20EDITORIAL.pdf>>.
Acesso em: 14 de jul. 2020

BOSI, ALFREDO. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1985.

BRASIL, Assis. **A nova literatura: III – o conto**. 1 ed. Rio de Janeiro: Editora Americana, 1975.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. 11 ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2019.

CARVALHO, Ana Cecília. Limites da sublimação na criação literária. **Estudos de Psicanálise**, Belo Horizonte, n. 29, setembro de 2006, p. 15-24. Disponível em:
<http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372006000100004#44>. Acesso em: 14 de jul. 2020.

FREUD, Sigmund. Considerações atuais sobre a guerra e a morte In: FREUD, Sigmund. **Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**. 5 ed. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 210-246.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia (1915[1917]). In: FREUD, Sigmund. **Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**. 5 ed. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 170-194.

FREUD, Sigmund. **O infamiliar e outros escritos**; seguido de O homem da areia, de E.T.A. Hoffmann. Trad. Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência, melancolia**. Campinas, SP: Autores associados, 2012.

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

SCLIAR, Moacyr. **Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.