



O terreno de uma polegada quadrada: literatura, filosofia e samba

Tiago Cunha Fernandes*

Resumo: O presente artigo investiga, no livro *O terreno de uma polegada quadrada* (1969), de Samuel Rawet, as intersecções entre espaços do samba, da literatura e filosofia.
Abstract: This article investigates, in the book *O terreno de uma polegada quadrada* (1969), of Samuel Rawet, the intersections between spaces of samba, literature and philosophy.

Palavras-chave: escrita; literatura; filosofia; samba **Keywords:** writing; literature; philosophy; samba

Sou humilhado como homem, e não como judeu, maometano, negro, homossexual ou paralítico.

Samuel Rawet, “Johny Golem”

1

Uma característica literária evidente no livro *O terreno de uma polegada quadrada* (1969), de Samuel Rawet, como marca de uma paixão, ou uma *desmarcação*¹, está relacionada à tenacidade narrativa para se manter no rasteiro, no baixo e larvar de uma escrita que se libera no chão. Escrita desenvolvida numa economia módica, mínima, e ao mesmo tempo propulsora e ampliadora da horizontalidade narrativa.

Os textos ali se articulam numa maior afinidade com a escuta do que com a visão, pois deles ressoam, suspensivos, próximos e distantes, testemunhos de um lugar comum e irreconhecível, já sabido e insituável. A voz testemunhal nada *dá a ver*, mas soa como prenúncio de um sonho, um *déjà vu*. Fala de um esquecimento, do que ficou perdido em nós mesmos, de um fundo confuso, uma barafunda. Apesar dos contos se ambientarem, todos, em espaços bem

*Pós-Graduando no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Estudos Comparados em Literaturas de Língua Portuguesa da USP.

¹ A literatura como *marca do que não deixa vestígios*, como *desmarcação* do caminho especulativo, pode assim ser pensada através do conceito de *neutro*, em Blanchot – *O neutro: essa palavra a mais que se subtrai seja reservando um lugar ao qual sempre falta ao mesmo tempo em que nele põe sua marca, seja provocando um deslocamento sem lugar, seja distribuindo-se, de maneira múltipla, num suplemento de lugar* (Blanchot, 2010, p. 48) –, ou no ensaio de Philippe Lacoue-Labarthe, de 1978, “A cesura do especulativo”: “Como a desmarcação do especulativo é, em Hölderlin, *também* sua marca (ou sua remarca)?”. O ensaio pode ser baixado, numa versão em espanhol, neste endereço: <http://www.philosophia.cl/biblioteca/lacoue-labarthe/Lacoue-Labarthe%20-%20La%20Cesura%20de%20lo%20especula.pdf>

determinados – ruas e estabelecimentos conhecidos do Rio, Lisboa ou Haifa –, a voz narrativa de *O terreno de uma polegada quadrada* se alastra pelo campo inefável do trágico.

Há uma sugestão especulativa no ensaio *Angústia e conhecimento*, publicado em 1978 – cuja sondagem, a partir da filosofia de Martin Buber, Samuel Rawet trata de uma *experiência do pensamento* –, figurada no seguinte enunciado de Lima Barreto²: *No mundo não há certezas, nem mesmo em geometria*. Como chamado a um alargamento da inteligência (e da semântica) e enunciação de uma urgente ampliação da sensibilidade intelectual, as narrativas de *O terreno de uma polegada quadrada* sampleam e reinventam o cotidiano, apostam na ficção como reconquista de uma burrice criadora, segundo a lógica esboçada no prefácio do livro:

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

(RAWET, 2004, p. 248)

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

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

De sua cadência cambaleante e sua exacerbação do ritmo sincopado, da embriaguez enquanto força motriz, a escrita de Rawet se apropria e passa a gravitar situações da existência ordinária sem tomar partido nem se tornar porta-voz. A força fictiva de suas narrativas se conecta à

² Esse enunciado consta numa carta-prefácio de Lima Barreto em resposta às considerações de um crítico anônimo sobre *Triste fim de Policarpo Quaresma*, e data de setembro de 1916: *Amplius!*. Neste texto Lima considera que a literatura, para lá dos gêneros estabelecidos historicamente, deve ter apenas essa “divisa do Santo: “Amplius! Amplius!”. Sim; sempre mais longe!”.

impessoalidade trágica e fabuladora do samba, essa “*madeleine* coletiva brasileira” (Ramos, 2007, p. 84), segundo a expressão de Nuno Ramos. Como dado de uma impotência permanente, a ausência sempre presente de uma nostalgia órfica, o surdo não cessa sua marcação baixa, invisível, a percutir cada linha que compõe a trama em direção aos pés, *ostinato* sobre o qual se desencadeiam variações sem fim.

Essa multivalência do samba, seu aspecto dionisíaco de uma embriaguez lúcida, e de uma lucidez embriagada³, se propaga no andamento especulativo de *O terreno de uma polegada quadrada*. O samba aí torna-se signo comum, circula como nome do trágico não pronunciado, a retumbar melodias intocáveis em ondulações harmônicas e precárias, ditirâmbicas. *O terreno de uma polegada quadrada* – o Samba: lugares *mínimos, múltiplos e comuns* de uma expressividade máxima.

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

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

2

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

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

(RAMOS, 2007, p. 86)

³ “O caráter artístico dionisíaco não se mostra na alternância de lucidez e embriaguez, mas sim em sua conjugação” (Nietzsche, 2005, p. 10).

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

A narração acompanha suas ideias, intenções e preocupações díspares, disjuntivas, caóticas. Desloca-se a esmo num horizonte de possíveis infinitos, onde as leis e as regras são apenas aparências para fazer funcionar o espetáculo da existência, enquanto todo o resto – o entorno, a multiplicidade de vozes, o murmúrio da memória ressonante no presente, os labirintos das paixões e do pensamento – vem cada vez mais à tona na trama.

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

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

No conto “Madrugada seca”, por exemplo, com a personagem Greta – “Greta era seu nome de guerra. Isaura, o de batismo. Greta em homenagem à Garbo que encheu sua infância

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

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

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

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

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

Essa resistência implica uma revolução silenciosa, de uma literatura arredia que impede, na ativação de sua linguagem, a tentativa insistente dos discursos oficiais nela se instalarem. O enigma e a magia se tornam fonte e mecanismo dessa resistência, como linguagem disjuntiva, não-original, capaz de distorcer, enruidecer o pronunciamento dos alto-falantes racionalistas. Nisso, a

literatura de Rawet muito se aproxima à estética de Gláuber Rocha, exposta no manifesto “Eztetyka do sonho”, de 1971:

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

(ROCHA, 1981)

Empobrecer-se pela linguagem, alcançar aquela *burrice* representada como *salto racional* no prefácio de *O terreno de uma polegada quadrada*, parece-nos, aqui, um método, de investigação e sobriedade, para trazer à tona as vozes de uma tradição silenciada, enclausurada pela história. Um recurso de acesso à ancestralidade revolucionária. E também um misticismo, como “única linguagem que transcende ao esquema irracional da opressão” (Gláuber Rocha, *id.*).

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

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

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

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

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

3.

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

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

Pois que ele implica um isolamento por *ruptura e recomeço original*⁴, a crueldade como teatralidade ou dramaticidade das forças criadoras, que em “O método de dramatização” Deleuze expõe ao se apropriar, dentre outras fontes, da produção de Artaud: “o conceito jamais se dividiria

⁴ Essa operatividade ganha maior contorno no ensaio “Kafka e a mineralidade judaica ou a tonga da mironga do kabuletê”, de 1977, ou em “A estética da traição: patrulhas zoológicas ou lixo cultural”.

nem se especificaria no mundo da representação sem os dinamismos dramáticos que assim o determinam num sistema material sob toda representação possível” (*Id.*, *ibid.*).

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

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

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

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

Quando Deleuze cita o exemplo do ovo, segundo um corpo ainda não formado, cuja intensidade singular de relações e conexões não seria suportável pelo organismo de um corpo formado, ele se refere à potência terrível do pensamento inerente à especulação filosófica e literária: “E o pensamento, considerado como dinamismo próprio ao sistema filosófico, talvez seja, por sua vez, um desses movimentos terríveis inconciliáveis com um sujeito formado, qualificado e composto como o do *cogito* na representação” (*Id.*, p. 133).

A literatura subverte o caminho mais comum à filosofia, seu lugar de tradição determinado na pré-disposição de um sujeito dotado de boa vontade para o pensar. É na literatura de Proust que Deleuze apreende uma crítica a essa imagem conferida à filosofia, combatendo a ideia de que o filósofo possui um desejo desinteressado pela verdade, de que ele seria voluntário e porta-voz da verdade. Na obra mais conhecida do escritor francês, *Em busca do tempo perdido*, se evidencia um aprendizado pelos signos, a emergência de um pensamento não dado, mas forçado a interpretar as

relações e os encontros no campo da experiência. A escrita e o pensamento desenrolando-se como tradução e atualização do tempo nodal, indiferenciado. A eclosão da memória involuntária.

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

Observamos e sofremos em Rawet esse estado *ideal* da prosa, a preservação da Ideia sempre abaixo do manifesto e da descrição. Manutenção discreta de um *contínuo ideal* sob a representação, como Deleuze reporta de Leibniz em “O método de dramatização”. O dom das palavras de nos colocar em contato com as coisas mudas, tal como Agamben sublinha nos seu livro *Ideia da prosa*. Trata-se da criação de uma linguagem-limiar, onde os gêneros se confundem e reverberam numa prosa de alto teor expressivo, ou seja, insignificante. De uma linguagem angelical, inocente e terrível, anunciadora da morte.

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

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

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

“É certo que o nome entra nas proposições, mas aquilo que estas *dizem* não é aquilo que o nome *invocou*” (Agamben, 1999, p. 104).

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

A narrativa rawetiana se encontra, finalmente, confundida à *poiésis* ensaística. E isso se observa na insuficiência da busca, em seu inacabamento, no andamento ávido e vago da prosa pela indistinção entre memória e esquecimento. Na divagação de um movimento oscilatório e conjuntivo de inspiração/expiração, que atinge na rasura da escrita a exposição performativa do pensamento. A ideia como manifestação e permanência do inexplicável em toda explicação, a extrema defesa literária de sua indecidibilidade⁵.

Referências

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵ Cf. “Defesa de Kafka contra os seus intérpretes”, em AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Trad., prefácio e notas de João Barrento. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.

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

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

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

ROCHA, Gláuber. *Revolução do cinema novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.