

Noaj, N°. 12-13. Diciembre de 1997



JUDAICA Y BRASIL

- Sánchez Sáez, Braulio. Salomón Resnik en Brasil, pp. 105-107
- Correspondencia Resnik-Lipiner, pp. 108-109
- Homenaje de Judaica al pintor Lasar Segall, pp. 110-111
- Segall, Lasar. El mundo de los colores, pp. 11-112
- Andrade, Mario de. Vidas silenciosas, pp. 112-113
- Andrade, Oswald de. Diálogo de las voces segallianas, pp. 113-114
- Amado, Jorge. La trinchera Segall, pp. 114-115
- Waldman, Berta. Samuel Rawet: Uma visão do judaísmo e a marginalidade no Brasil, pp. 116-123



FUE allá por el año 1941, cuando volví a ver de nuevo a mi viejo amigo Salomón Resnick a quien conocí hacía más de veinte años en Buenos Aires, en mis andanzas de juventud, en la redacción de *Vida Nuestra*. Traía yo de la península unas cartas de presentación para escritores argentinos, de don Luis Araquistain, por aquella época director del semanario *España*, en cuyas epístolas y también en palabras mías, invitaba a los escritores, más o menos determinados y de ideas liberales, para colaborar en dicho semanario, al lado de los escritores españoles, que componían la redacción de tan importante revista. Era yo muy joven, casi un neófito en achaques de periodismo y de convivencia con escritores, y encontrarme con Salomón Resnick, joven como yo, que se iniciaba tan notablemente en las letras argentinas con comentarios críticos y traducciones de escritores judíos, fue para mí, una grande cosa. Por su intermedio conocí al maestro Alberto Gerchunoff, a Roberto F. Giusti, a Manuel Gálvez y a Juan Felipe Mantecón, como a otras figuras no menos

Salomón Resnick en Brasil

Braulio Sánchez Sáez

valiosas de esa época. Establecido pues el acercamiento, visité algunas ocasiones la citada redacción de *Vida Nuestra* y realizando mi cometido, di cuenta de mi gestión y seguí manteniendo relaciones, tiempo después, con diversas personas conocidas por aquella época.

Muchos años pasaron y la vida nos fue moviendo de un lado para el otro, sin haber tenido oportunidad, después de tan lejanos días, de

encontrarme nuevamente con Salomón Resnick.

Como decía, fue nuevamente mi encuentro con el viejo amigo, aquí en São Paulo, en 1941. Era yo profesor contratado por la Universidad de São Paulo y hacía menos de un año que me encontraba en Brasil, luego de mi llegada de España. Concurría diariamente a la librería "Elo", en la calle Senador Feijó, de los hermanos Del Picchia, que era un cenáculo de escritores jóvenes —y viejos—, particularmente gentes de izquierda, que con la dictadura getuliana se valían de esos "centros" para cambiar ideas y despacharse a su gusto, sobre el "Estado Novo". A ese "cenáculo" lo trajo el ingeniero Elías

CARTA DEL ESCRITOR JOSE OPATOSCHU

2/28/47

מי קרובי וי. ז. רזניצקי

הנהגה של אהבה ושל חן
 . (3) משה ויהודה
 ש. אהבה של אהבה
 משה ויהודה ויהודה
 משה ויהודה ויהודה
 משה ויהודה ויהודה
 משה ויהודה ויהודה
 משה ויהודה ויהודה
 משה ויהודה ויהודה

Mi querida R. P. Resnick:

28 de mayo de 1947.

Le envío un relato dedicado a la memoria de su padre — bendito sea su recuerdo—. Le digo
 acervamente: su muerte no es sólo una gran pérdida para nosotros sino también para la literatura judía.
 Saludo cordialmente a su madre.
 Atentamente suyo,

J. OPATOSCHU

Lipiner, que era un asiduo concurrente al “Centro de Cultura Inter-Americano” de la calle 15 de noviembre, que habíamos fundado poco después de mi llegada al país, para dictar cursos populares, en torno a la cultura americana.

Nuestro reencuentro precisó cierta investigación retrospectiva, para poder realmente “conocernos” tal como habían cambiado los objetivos. Poco después los recuerdos y las evocaciones llegaron y se estableció la vieja camaradería como aquella de los dorados tiempos. En la librería “Elo”, conoció Resnick a muchos escritores, como Alfonso Schmidt, Amadeo de Quiroz, Rossini Tavares de Lima, Galeão Continho, Antônio Soares Amora, Rossini Camargo Guarnieri, Domingo Cavalho da Silva, Jamil Almarsur Haadad, Dr. José Rozenberg, Edgard Cavalheiro y otros muchos. Por mi intermedio dictó diversas conferencias, una en el Centro de Cultura Inter-Americana, sobre La nueva literatura judía después de la Primera Gran Guerra Europea y en el Centro Libertad, sobre “La obra de Sholem Aleijem”. Visitó la Facultad de Filosofía, Ciencias y Letras de São Paulo y allí conoció a los profesores Fidelino de Figueiredo, Francisco de Silveira Bueno, Alfredo Ellis Junior, André Dreyfús, Francisco Isoldi, Plinio Ayrosa y otros, con los cuales departió amigablemente sobre escritores argentinos originarios o de ascendencia semítica. Dictó poco tiempo después dos conferencias en el Círculo Israelita, una sobre “José Opatoschu” y otra sobre “La nueva literatura judía”, con gran éxito; en la primera conferencia me fue otorgado el honor de presentarlo al público de São Paulo, lo mismo hice en el Centro de Cultura Inter-Americana.

Durante el tiempo que estuvo en esta ciudad, durante el primer viaje, como en los dos siguientes, algunos años después, solía visitar asiduamente la librería “Elo” y conversar con los dos hermanos,

tanto con Guido como con Arlindo, este último el más joven, buen poeta y periodista activo en la prensa local, y allí acostumbraba hablar de los temas predilectos, de la literatura judía, de la literatura argentina y de sus conocimientos culturales de Hispanoamérica, en virtud de sus continuos viajes. Se hizo prontamente amigos de todos y sus opiniones eran acatadas, sirviendo asimismo de orientación, para muchas consultas, en torno del movimiento humanístico de Europa. Solía estar con él siempre que llegaba a São Paulo casi todos los días y los domingos me visitaba en mi casa, y entonces, hablando en castellano con mis familiares, vivíamos unas horas en pleno convivio argentinista, en virtud de ser mi esposa e hijos criollos y ansiosos de saber las últimas noticias de su patria.

Cuando se trasladaba a Río de Janeiro, me solía escribir un par de veces por semana y me daba cuenta de las personas que le eran presentadas, preguntándome sobre dichas figuras, cuáles eran sus obras y sus ideas, para no cometer una imprudencia y alterar la ceremoniosa circunspección brasileña, En Río de Janeiro conoció a José Lins do Rego, Jorge Amado, Carlos Rizzini, Jayme de Barros, Carlos Drummond de Andrade.

En lo que concierne a sus actividades en torno al Joint, eran enormes y se podía decir que no descansaba un solo instante. Cuando lo visitaba en el hotel, siempre estaba con diversas visitas y cuando no había nadie, estaba prendido al teléfono hablando con unos y con otros, sin descanso. Sobre este particular, recuerdo cierta oportunidad, en el penúltimo viaje a São Paulo, en que lo encontré tan cansado que quise distraerle y lo arrastré a visitar algunos estudios de artistas, tales como la casa del pintor Joaquín da Rocha Ferreira, la del escultor Batista Ferri y la de Manuel Martins. Por cierto que en todas partes dejó una evocación agradable, y bien

pronto fueron amigos de Salomón Resnick, cuantos lo trataban incluso por la primera vez. Una ocasión, en la casa del pintor Rocha Ferreira, encontramos al poeta del mismo nombre y apellido Rocha Ferreira, poeta interesante, de cierto prestigio en el ambiente literario, pero terriblemente posesionado de su característica poética, pues no cesaba de recitarnos versos, los cuales ya nos tenían bastante cansados. Salomón Resnick asentía complacido pero... cuando lo invité de nuevo a la casa del pintor, me dijo, privadamente: "Sánchez-Sáez, si está el poeta de marras, busca la forma de irnos lo más rápidamente posible".

(...) Cuando estuvo la última ocasión, lo encontré muy cansado. El trabajo era extremadamente abrumador y no descansaba un solo instante de ir de un lado para el otro, siempre con las grandes preocupaciones del Joint. En diversas ocasiones le dije que debía descansar, pero el bueno de Resnick se sonreía y me daba a entender la imposibilidad de tal suceso. Por tal razón me agradaba conducirlo a mi casa, en donde él, lograba distraerse un poco y olvidar. Otra de las grandes preocupaciones de Resnick era la adquisición de libros brasileños, para enviar a Buenos Aires. Me rogaba que le hiciese algunas listas, y allí en la citada librería buscaba las obras y si no existían las mandaba pedir y las remitía a Buenos Aires. Se interesaba grandemente por la cultura de este país y cuanta novedad interesante encontraba la reservaba.

Visitó las ciudades de Santos y de Campinas, aledañas a São Paulo, y allí también dejó buenos amigos, tanto en la colectividad, como entre escritores del lugar. Fue siempre sembrando simpatía y era inmediatamente admirado y querido por su sinceridad y claridad de pensamiento.

São Paulo, Brasil, diciembre de 1946

Nota del Editor

Estas dos cartas de Salomón Resnick dirigidas a Elías Lipiner testimonian la censura que sufría el idish, al igual que otros idiomas extranjeros, bajo el "Estado Novo" de Getulio Vargas.

La correspondencia de Lipiner fue censurada en dos oportunidades. La primera vez fue cuando remitió a *Judaica* en diciembre de 1942 su artículo en idish sobre Samuel Usque, que no arribó a destino y tuvo que ser traída en forma personal por el escritor I. Raizman. La segunda vez, en oportunidad de remitir otro artículo a la revista idish *Di Tzukunft* de Nueva York en enero de 1943. Al recibir una carta de respuesta, Lipiner fue obligado a comparecer ante el censor de São Paulo. El prestigioso autor de *A Metafísica do Alfabeto Hebraico* traducido al idish las Consolação de Israel de S. Usque, publicada por el YIVO de Buenos Aires en 1949, anticipándose a la versión inglesa de 1964. El historiador y lingüista Lipiner, gran amigo de Salomón Resnick, vive en Israel desde 1968 y entregó ambas cartas especialmente para este número homenaje de NOAJ.

judaica
publicación mensual
directores: salomón resnick

A. MAGARIÑOS CERVANTES 4246

U. T. 87, FLORESTA 8477

BUENOS AIRES

Diciembre, 28 de 1942

Estimado amigo Lipiner:

Mucho me ha complacido recibir su atenta carta del 26 de este mes. Comprando perfectamente el portugués--pues esto es lo que me ha quedado de mi viaje por el Brasil--de modo que puede Vd. escribirme tranquilamente en esa lengua; espero que Vd., por su parte, no tendrá inconveniente en leer el castellano. Y así estaremos a mano.

Su propuesta de escribir sobre Samuel Usque me parece buena, y le ruego que me remita oportunamente el trabajo. Alude Vd. a un anexo o sea, al artículo en cuestión. Pero me imagino que todavía no me lo ha mandado, pues su carta no lo trae; salvo que lo haya enviado por separado, por correo común. En su envío que contesto, sólo venía su carta. Si Vd. tiene la edición original de Usque, u otra muy antigua, conveiría que sacara una fotografía de la carátula o portada y la daríamos en facsímil. Si no me equivoco, creo haber visto una antigua edición de esa obra en la Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro. Si hiciera falta hacer una foto de esa obra, podría Vd. pedirle al Dr. Halamud o Steinberg que *la* hagan. A lo mejor posee una buena edición el Dr. José Pérez, quien tiene mucha bibliografía.

Le ruego tener presente, al enviarme su artículo, de poner al lado del texto idish, en caracteres latinos, las palabras que deban ir en portugués; por ejemplo: los nombres de personas, lugares, etc. Así se facilitaría la traducción.

Me permito indicarle de paso que Usque no es tan desconocido, como Vd. alude en su carta. Es cierto que su libro circula poco, pero está registrado por todos los bibliógrafos judíos.

Espero, pues, que me remita el trabajo sobre Usque, a fin de traducirlo e incluirlo en una de las próximas ediciones de *JUDAICA*. Y, de un modo general, siempre que tenga algo adecuado para mi revista, le agradeceré me lo mande.

Y ya que estamos en las puertas del año nuevo, le deseo que lo tenga bueno y lo pase en forma feliz, y que el pueblo judío, y con él la humanidad toda, vea días más felices que los que estamos viviendo.

Reciba el saludo cordial de su amigo y compañero

F.S.- En su carta venía esta nota de la censura. A lo mejor su manuscrito quedó allí. Frate de averiguarlo.

Resnick

judaica

publicación mensual
directori: salomón rosenfeld

A. MAGARIÑOS CERVANTES 4246
U. T. 67, FLORESTA 6477
BUENOS AIRES

Buenos Aires, enero 19 de 1945

Estimado amigo Lipiner:

Ayer he tenido el gusto de ver al amigo Raizman, el cual me entregó su envío. Con él mismo le devuelvo los originales, pues ya los he traducido. No resultó tan difícil la traducción como le parecía. Ahora bien, como dentro de unos meses cumple JUDAICA diez años de vida, publicaré con ese motivo un número especial, para el que voy a dejar su artículo. Así es que saldrá en junio próximo. Entre tanto, podríamos aprovechar el tiempo y conseguir una fotografía de la portada del libro de Usque. Ya le escribí que en la Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro existe un ejemplar antiquísimo, fuera del moderno de Mendes de Almeida. No figura en el fichero general, sino en uno especial que tienen adentro y que llaman de OBRAS RESERVADAS. Estoy seguro que le permitirán sacar una foto, porque también yo saqué varias. Lo único que hay que hacer es conseguir que alguien se encargue de esto. Tal vez podría hacerlo Steinberg, si es que anda por allá. Escríbele y que lo consiga; esto dará más realce a su artículo. Téngame informado sobre esto, pues en caso de que Steinberg no pudiese hacerlo, se podría pedirlo a Malamud.

Lo agradezco su diligencia en liquidar el asunto del lino; seguramente ya habrá recibido respuesta al respecto desde allí.

Finalmente, quisiera pedirle un favor: si se le presenta la ocasión de mandarme con alguien que venga para acá unas cajas de charrutos, se lo agradeceré mucho. Téngalo en cuenta cuando si es que algún amigo estará por venir.

Escríbame de vez en cuando y mándame colaboraciones. Necesito que me remita también su fotografía y algunos datos biográficos. Esto puede mandarlo por correo ordinario, pues hay tiempo.

Saludos afectuosos de su amigo

Shesnick

Homenaje de **Judaica** al pintor Lasar Segall

LASAR Segall nació en Wilno, Rusia, en 1890, y a los 16 años de edad abandonó su país de origen para estudiar en la Escuela de Bellas Artes de Berlín. Impresionado por el movimiento revolucionario que ya se manifestaba entonces en todas las artes, dejóse influenciar por las ideas nuevas que predominaban en aquel período tan agitado, por lo que poco después se vio obligado a abandonar la Academia. De Berlín trasladóse a Dresden, que era en aquella época la verdadera capital artística de Alemania, realizando en esa ciudad, en 1910, su primera exposición individual.

Dos años más tarde, en 1912, viajó por Francia y Holanda, encaminándose luego para el Brasil. En febrero de 1913 expuso en São Paulo, y su muestra señala la primera manifestación de arte moderno registrada en el vecino país.

La guerra de 1914 sorprendióle nuevamente en Alemania, donde permaneció hasta su término en calidad de prisionero civil.



Terminado el conflicto, comenzó a destacarse como uno de los pioneros del expresionismo alemán, movimiento del que llegó a ser una de las figuras más representativas. En ese período, entre 1919 y 1922, tomó parte descollante en la fundación de varias sociedades de arte y en la organización de algunas exposiciones internacionales.

En 1923 regresó al Brasil, fijando su residencia en São Paulo, donde vive desde entonces, habiendo adoptado la nacionalidad brasileña. Bien pronto el Brasil se hizo sentir en su obra, inspirándole una fase por medio de la cual expresó con arrebatado incontenible todo

su encanto por la nueva patria. Con su fase brasileña tomó parte Segall en el movimiento modernista del Brasil.

En 1925 casóse con una de sus alumnas, Jenny Klabin, consagrada traductora de Molière y de Goethe al portugués, que resultó una preciosa colaboradora suya. De 1929 a 1932 Segall vivió en

El número especial de **Judaica** (No. 155, mayo de 1946) dedicado al gran pintor judeo-brasileño, fue el último preparado por Salomón Resnick, quien falleció antes de su publicación. Colaboraron los conocidos escritores brasileños Mario de Andrade, Oswald de Andrade y Jorge Amado.

París, donde expuso con éxito. Más tarde, en 1937, tornó a la capital de Francia como representante del Brasil en el Congreso Internacional de Arte Independiente. La conocida Galería Renou y Colle organizó, el año siguiente, una exposición de sus obras.

De retorno al Brasil, Segall pintó sus telas de más vasta proporciones, como “Navío de emigrantes” y “Guerra”, las que, junto con “Pogrom”, acusan un sentido acentuadamente social. El cuadro “Máscaras” también es de esa época: fue inspirado en el acuerdo de Munich.

En el deseo de facilitar un mayor conocimiento de tan valiosa obra y de tan especial interés para el Brasil, el Ministerio de Educación de ese país hizo abrir los salones del Museo Nacional de Bellas Artes de Río de Janeiro para exponer los trabajos del maestro inconfundible de “Navío de emigrantes”. La exposición, realizada en 1943, presentó una enorme colección de óleos (sólo de su última fase), numerosas acuarelas, dibujos, aguafuertes y xilografías, incluyendo también fotografías de gran formato de sus trabajos de escultura.

Además del gran número de personas que desfilaron por esa exposición (en tres semanas el libro de visitantes registró más de 12.000 firmas), ella originó una viva agitación en la prensa de Río de Janeiro y de São Paulo, con repercusión en los demás estados, y un movimiento de entusiasmo y admiración en los medios literarios y artísticos como no hay memoria de otra igual en los anales de la pintura brasileña. Pero además del aspecto puramente artístico, es preciso recordar también uno político. Aprovechando la oportunidad, que les pareció excepcional, algunos elementos conocidos por sus ideas fascistas trataron de crear un ambiente que les permitiese proseguir sus actividades delictuosas, después de la declaración de

guerra del Brasil a las naciones del Eje, suscitando una feroz campaña contra el “arte degenerado” del gran pintor. La reacción de los intelectuales y artistas brasileños, empero, no se hizo esperar, desmoralizando de golpe aquella tentativa.

Por su profundo y generoso sentido humano, por su técnica y cuño personal, la obra de Segall, actualmente una de las más notables de la pintura moderna constituye un motivo de justo orgullo para el Brasil y para el pueblo judío.

S.R.

El mundo y los colores

Lasar Segall

LOS grandes descubrimientos de los niños son descubrimientos ingenuos para los adultos, pero puedo afirmar que fue a través de semejante ingenuidad que empecé a interesarme por los juegos de color, que se desbordan en graduación infinita. Es mejor detallar cómo descubrí el mundo fabuloso de la luz y del color.

Pedazos de vidrio de color me ofrecieron bajo la luz solar el paisaje natal en rojo, amarillo, verde, azul... Con esos pedazos de vidrio empecé lo que hoy puedo llamar mi traducción del mundo en formas y colores. Diversas reacciones psicológicas, que eran para mí extrañas emociones, pueden ahora ser recordadas. Mirando el paisaje a través del prisma rojo me sentía sobrecoigido por una gran exaltación, sintiendo una violenta transformación en todas las cosas. Todo

gritaba en torno de mí, bajo la mágica influencia del color deslumbrante. A veces los vidrios azules y verdes me adormecían en la calma serenidad que la luz transformada proyectaba sobre todas las cosas... Y los vidrios de tonalidad oscura, ciertos violetas, cierto *fumés*, dabanme una penosa y triste impresión del panorama que era objeto de mi mirar. Me habitué a tratar de sentir esas impresiones y, a veces hasta inconscientemente intentaba repetirlas cuando cierto estado de ánimo, cierta disposición psíquica lo exigía. Transponíame así, por medio de los colores por mí escogidos, a mundos extraños al mundo real, los cuales me proporcionaban emociones inéditas.

Fue de ese modo que me interesé por los colores, por el mundo traducido en colores. La fuerza de estas primeras impresiones siguió influyendo decididamente en mi vida. La madurez de las experiencias pictóricas terminó conduciéndome a tierras y cenizas que me dieron mayor ligazón con la vida y el mundo, pero había en la transformación primitiva imposiciones que permanecieron en la selección de los colores, ciertos compromisos en el paisaje terrestre y el cielo, compromisos a que he correspondido en el decurso de mi carrera y que son fácilmente identificables en mi obra. Algunos de mis cuadros más "sentidos" tienen su origen en esta antigua motivación de reacciones psicológicas a través de los prismas del niño ingenuo. Debo citar, para dar un ejemplo, un cuadro realizado hace mucho tiempo, "Maternidad", fechado en 1917, cuadro en el que las formas voluminosas de la mujer retratada fueron estudiadas de manera total, integralizándose en tonalidades de un denso amarillo-naranja la transparencia de unas manos casi inmateriales.

Claro que todo esto no sirve para explicar toda la trama de la formación artística, la mía o la de cualquier otro artista. Veo aquí un principio director de la voluntad y del temperamento, de los deseos

vagos y de las aspiraciones del hombre en su iniciación infantil. Motivos ancestrales, una formación cultural y psicológica libre de preconceptos conservadores, una tendencia para la expresión más profunda de la vida, esto explicará tal vez la selección de mis asuntos, su tratamiento en el sentido humano, en la valorización del hombre, por la narración épica o dramatizada de sus dolores, de sus sufrimientos, de sus luchas y angustias por la superación... Son los motivos de "Pogrom", de "Emigrantes", del gran cuadro "Guerra". Son motivos que siempre traté de traducir a través de la pintura y que siempre existirán para mí como parte integrante de mi ser artístico y humano.

Vidas silenciosas

Mario de Andrade

EN su ascensión contemporánea hacia las formas y las nociones ideales, Lasar Segall está creando obras que son en realidad no sólo aquello que ellas muestran en su representación, sino que realizan toda la identidad interior de un "símbolo", en el sentido psicológico moderno de esta palabra. Waldemar George señaló con habilidad que "Lasar Segall fuerza las fronteras rígidas del dominio de acción del cuadro". Pero lo difícil, me parece, será decidir si de hecho existen tales fronteras. Cada obra actual del pintor congrega un ramillete de imágenes, de ideas, de asociaciones y hasta de alegorías. Cada cuadro que él produce ahora es realmente una

vida silenciosa, delante de la cual nos está permitido vivir silenciosamente. Nos es forzoso vivir.

Todas las obras actuales del artista son como naturalezas muertas. Pero lo son en ese sentido menos limitado en que las naturalezas muertas son también llamadas más exactamente “vidas silenciosas”. Los motivos, la temática, los asuntos de Lasar Segall no son naturalezas muertas sino en cuanto se desrelacionan del tiempo y del espacio, desligándose así de cualquier accidente, de cualquier característica, de cualquier acortamiento meramente visual. Y por eso el artista consigue esa transfiguración que será por ventura el mayor destino del arte: dentro de la belleza objetiva de la técnica, dentro de una verdad plástica de la mejor calidad, la desaparición misma de todo ese valor estético se pone humildemente al servicio de un sentimiento ideal. La perfección técnica de la obra deja de existir, no porque no exista, sino porque jamás existe por sí misma. Ella deja de existir porque es su más exacta misión nunca ser “estética”, nunca ser hedonística, desaconsejadamente libre en su belleza, sino ser de hecho “artística”, no preservando al mundo de la propia vida con sus dolores fidelísimos.

En esta conversión de sus temas a asuntos generales y desrelacionados, Lasar Segall representa en el cuadro, no raramente demasiado esteticista o combativo de la pintura contemporánea, un fenómeno singular. Asume una identidad filosófica, si bien nada metafísica. Por el contrario, en el equilibrio encantado de su fase actual no pierde nunca la objetividad de la plástica. Pero lo que tampoco pierde es esta objetividad plástica de la obra de arte y no el realismo plástico de sus asuntos. A estos los convierte siempre en un dato ideal, en lo que podríamos llamar una “lección” en el sentido más elevado, más trascendente del arte. Segall sufre. Segall ama. Segall

advierte y condena. Pero siempre como artista, y especialmente como artista-filósofo, dando a cada cuadro, a cada asunto, a cada sentimiento o idea un valor de trascendencia. Esta su particularidad específica –y su diferencia– es su contribución al mundo de la pintura contemporánea. No más admirable que algunas otras contribuciones. Pero igualmente admirable.

Diálogo de las voces segallianas

Oswald de Andrade

El ícono y la revolución

EN TRE dos polos dramáticos boga la cabeza privilegiada de Lasar Segall: el ícono y la revolución. Porque no me vengan a decir que el pintor pinta con otra cosa que no sea la cabeza, siendo como son las manos y el pincel una prolongación accesorio de lo que él recibe, sufre y alegoriza.

Una noche contóme en su expresiva charla el artista de “Los emigrantes” uno de los episodios máximos de su vida de *heimatlos*, cuando entre las fronteras de dos países tomara un tren sin saber a qué destino lo llevaba, si para la fuga o para la prisión. De esta ansia parece haber brotado el pánico de su obra. Son sus figuras, colores

114 y composiciones una demostración plástica del ser que lucha y se desdobra entre la agonía del vivir y la certeza de la muerte.

Y como el pincel obedece a la cabeza, la obra permanece y quedan los personajes en aquel debate sacro que tiene la pintura bizantina del ícono. Si el ansia invadió el alma saltando por los ojos y por la boca que habla, de otro lado la revolución recibe al sin-patria y lo acoge en el mar de los que emigran, entre las víctimas de los pogroms y de las guerras.

Diálogo de las voces segalianas

Un amplio estudio con cortinas corridas.

—Yo soy el ícono. Conmigo nació la pintura y nació el cristianismo. Por eso soy el elemento esencial en la obra del maestro. En sus manos crecí, salí del cuadro del cabellete, del que fui el tardío precursor bizantino. De la pintura sobre la tabla me torné en las manos de él modelo y piedra. Y en los ojos de las figuras de Segall resido y permanezco. Sus estatuas realizaron el prodigio plástico de la perspectiva y del volumen traído para el sentimiento del ícono. En sus claras tragedias que son el hombre, la mujer y el niño, yo triunfo y hablo.

—Yo soy la revolución. Soy el sentido perturbador e inconformado del hombre que perdió su hogar, su patria y su clima. Yo soy la arquitectura de los cuadros de Segall. Me levanto, miguelangelesco, en el paño amplio de la guerra, depongo en los cadáveres lívidos del pogrom, viajo prendido de las manos de los emigrantes de su navío. Soy el sentimiento dramático de su inspiración.

—Yo soy la hechura, la hechura primitiva con que el ícono realizó la polémica cristiana. Soy también el debate, la pintura psicológica, irregular y terrible que hizo del arte de Segall la marca de su origen

al mismo tiempo individualista y universal, la discusión de esas dos irreconciliaciones, el destino del mismo mundo.

—Yo soy la construcción dirigida a través de la nostalgia por los tiempos nuevos y convulsivos de hoy. En “Los emigrantes” recompongo las masas del viejo Breughel y realizo el viaje. Habito en lo inesperado, quiero el puerto y ambiciono la vida nueva.

—Yo soy la permanencia.

—Yo soy el futuro.

La trinchera Segall

Jorge Amado

FUE un triste espectáculo el que numerosos escritores y artistas ofrecieron al pueblo de Brasil, que pensaba contar con ellos en su resistencia contra cualquier fascistización. Pero, en medio de esa tristeza, hubo escritores y artistas cuyas obras fueron verdaderas trincheras del pueblo contra ese ablandamiento, esa burocratización del arte, que era un detalle del trabajo de la quinta columna en todos los sectores de la vida nacional. Y pocas trincheras tan altas, tan poderosas, tan combativas como aquella que se levantó formada por la irreductibilidad del arte de Lasar Segall, el gran pintor paulista, hombre de ánimo firme en la realización de lo que se propone.

Era un hombre difícil de comprar, porque los cargos no lo tentaban. Pero pensaron que sería un hombre fácil de amedrentar, ya que

este brasileño ilustre, que debe enorgullecernos a todos nosotros, descende de judíos y nació en una distante ciudad de Rusia, dos cosas que podían llevar fácilmente a cualquier persona a la cárcel en días pasados. Por otro lado, lo incitaron con el ejemplo de otros que lograron la conquista de una fácil gloria ayudada por los sectores más inteligentes de la quinta columna, por haber hecho algunas concesiones en el contenido de su arte.

Segall podría haber quedado en el primer plano de la publicidad si hubiese abandonado los temas como "Pogrom" y "Navío de emigrantes", si redujese la rebeldía de su pincel, si lo amansase, haciendo del brioso caballo de su inspiración un manso burro de carga, como hicieron tantos otros. Pero Segall era una trinchera, para este hombre su arte era más importante que todo y bien sabía que un arte sólo es poderosa e inmortal cuando nace y vive en función del pueblo, de los dolores y de los problemas del pueblo. Su pueblo brasileño y su pueblo judío precisaban de él, y él no los traicionó, a pesar de la puja y de la guerra. Soportó el silencio que cercó a su arte, soportó también las amenazas hechas a través de teorías estéticas que surgieron en ese país distante, en una tentativa por quemar libros y cuadros y condenar a largas penas de prisión a escritores y artistas.

Y mientras se producía este proceso, él pintaba y esculpía grandes cuadros y grandes esculturas. No fue de aquellos que trataron de olvidar sus motivos anteriores para no caer en la sospecha que rodeaba a todos los creadores libres. Mientras esa agitación que tendía a liquidar un arte y una literatura estaba en movimiento, Segall creaba, importándole poco las posibilidades de exponer, de ver su obra estudiada y valorada, sin esperar que se hiciese justicia en torno

de él. Creaba solamente, sin desviarse un momento siquiera del derrotero que se había marcado, derrotero cuyos puertos tienen nombres lindos: libertad y reivindicación social.

Por eso, mientras muchos se empequeñecieron en la burocratización de su poder creador, él creció en su arte, poderosa e inconfundible, como un grande árbol en medio de magros arbustos, como los que vemos, de súbito, en las "caatingas" del nordeste del Brasil. Fiel al pueblo, a sus necesidades. Hoy nadie puede tener una sonrisa irónica al ver sus cuadros de ahora, como muchos la tienen al leer poemas y artículos actuales de ciertos literatos que ayer no más eran tan tímidos en sus motivos. Ante Segall ninguna sonrisa irónica, ninguna exclamación admirativa. Su línea es una línea recta, de ella no se alejó en las curvas de las reculadas. Fue una trinchera de lucha, contrastando con los mostradores donde se vendían los talentos y se fabricaban las pequeñas inteligencias provincianas que invadieron el mercado de la literatura y del arte en los años tristes.

Nuevamente la alarmada quinta columna se alzó contra él. Esta vez la parte más reaccionaria e imbécil (la más inteligente se está adhiriendo). Su exposición, exposición de una trinchera desde donde la libertad luchó contra el fascismo, fue asaltada una vez más por las bestias que obedecen a los capitanes artísticos de la oprimida Berlín. ¡Qué importa! La reacción, el fascismo, el obscurantismo sólo pueden vencer a los pequeños hombres y a los pequeños artistas. Los grandes salen mayores aún de las luchas y de los ataques violentos. Como ciertas ciudades de la reciente guerra, como la ciudad de Stalingrado.

Lasar Segall es, ya hoy, un símbolo. Símbolo de dignidad y de irreductibilidad del arte brasileño.



Samuel Rawet: Uma visão do judaísmo e a marginalidade no Brasil

Berta Waldman

*Samuel Rawet publicó su primer libro años después que **Judaica** dejó de existir. Pero su director conoció de cerca en sus viajes a Brasil el mundo de inmigrantes judíos solitarios, extraños y marginales, que pueblan como una pesadilla del desamparo y la errancia la obra de este gran escritor. El presente artículo fue escrito especialmente para este número homenaje de NOAJ por Berta Waldman, profesora de la Universidad de São Paulo (USP), crítica literaria, autora del ensayo **Clarice Lispector: A paixão segundo C.L.***

NASCIDO em Klimotow, pequena aldeia polonesa, em 1921, aos sete anos Samuel Rawet deslocou-se, com a mãe e os irmãos, para seguir o pai, que tinha emigrado para o Brasil uns anos antes. Pobres, tiveram que instalar-se na zona norte, no subúrbio do Rio de Janeiro. A colisão de culturas mais os conflitos no interior da família, dificultaram ao máximo sua adaptação, rompendo-se os laços familiares, o que tornou a vida de seus membros mais dilacerada. Formado em Engenharia, Rawet começou cedo sua vida de escritor nas páginas do *Diário Carioca*, dedicando-se primei-

ramente ao teatro. Sua estréia em livro se dá em 1956, com os *Contos do Imigrante*. A partir dessa data, o autor constrói uma obra coesa, que inclui os contos e novelas de *Diálogo*, *Abama*, *Os sete sonhos*, *Terreno de uma polegada quadrada* e *Viagem de Ahasverus*, além de diversos volumes de pequenos ensaios de teor filosófico, cultural, etc. Como engenheiro, trabalhou na construção de Brasília, constando que viveu solitário, por muitos anos, na cidade Satélite de Sobradinho, próxima, embora fora, daquela que ajudou a construir, tendo nela morrido em 1984. É interessante, aqui, fazer uma



breve digressão biográfica que ajude a entender a importância que o subúrbio ganha em toda a obra de Samuel Rawet. A imigração da família Rawet insere-se no fluxo migratório de judeus russos, poloneses e alemães, principalmente, que se deu entre 1920 e 1940, e que teve de enfrentar dificuldades de diferentes tipos para poder entrar no país. Políticos, diplomatas, jornalistas e intelectuais tentavam, na época, combinar categorizações sociais pseudo-científicas (Gobineau e Chamberlain) vigentes tanto na Europa como nas Américas do século XX com um novo sentimento nacionalista. A isso fundiram-se temas cristãos tradicionais e ainda presentes, de modo que as tentativas de engendrar um sentimento de patriotismo colocavam os grupos não-cristãos em posição precária. Além do mais a elite política considerava os judeus uma “raça não européia”, quando “europeu” era entendido não como adjetivo que relacionava com a região de nascimento, mas como sinônimo racial para “branco”. Assim, ao mesmo tempo que os judeus que viviam no Brasil eram aceitos como “não negros”, outros que queriam imigrar eram considerados “não brancos” e, portanto, um perigo social. Considerados, ainda, como membros de uma “raça isolada” que não podia ser distinguida fisicamente com facilidade, os judeus arcavam também com os estereótipos há muito mantidos sobre eles que reforçavam uma furiosa caça a bodes expiatórios em tempos de crise econômica, política e social, forjando um perfil que se tornou alvo de uma política segregacionista em nível oficial, enquanto na realidade aqueles aqui radicados iam se aculturando rapidamente à sociedade brasileira, sem maiores problemas.

Como pobres entre pobres a família Rawet vive no Rio de Janeiro uma experiência que a vida de subúrbio lhe propocionou; assim, não é difícil imaginar a eleição desse espaço descentrado

que o autor privilegia para lhe servir de laboratório simbólico do confinamento de toda sorte de marginais e desvalidos. Ao final dessa análise se verá que o descentramento topográfico atinge também outros níveis.

Comabama, novela de Samuel Rawet publicada em 1964, o leitor é colocado, de imediato, na posição de decifrador, já que a palavra que a nomeia não tem um sentido prévio, gestada que foi no corpo mesmo do texto.

Como cabe ao leitor decifrar o enigma, ele é convocado a afiar o olhar e aplicá-lo do modo o mais arguto, para não deixar escapar nem mesmo os detalhes, habilitando-se, assim, a reordenar as peças que, uma vez repostas, atribuam ao texto algum nível de coerência.

Trata-se de uma difícil função, porque o que caracteriza o texto de Rawet é o hermetismo. A economia do estilo, a elipse, a organização sincopada da frase, a tendência alusiva que remete a sentidos fora das margens do texto, formam um sistema cerrado que espanta o leitor habituado a ser conduzido pela mão. A compensação imediata a essa dificuldade está na precisão lexical, no domínio espetacular da linguagem que se dobra e desdobra permanentemente em modulações plásticas, em jogos de luz e sombra responsáveis pelas torções a que estão submetidos os volumes entre os quais se incluem a cidade com seus edifícios, casas, praças e bares, a natureza, as montanhas, o mar, as árvores, folhas e flores e, finalmente, o homem. A cidade, embora não nomeada, é o Rio de Janeiro, onde Rawet viveu.

Não é só o leitor que é convocado a olhar. A plasticidade do estilo, na novela, é alcançada por meio da exploração máxima do olhar. O narrador (em terceira pessoa) olha inesgotavelmente e as-

sim também o protagonista. Ambos se comprazem no exercício do olhar, e o que dizem, o mais das vezes, resulta dessa função. Mas a divisão usual que atribui objetividade à visão do narrador e subjetividade à visão da personagem relativiza-se, pois o narrador vê a personagem que vê. Como a distância entre ambos é diminuta, cria-se rapidamente uma espécie de simultaneidade entre a personagem que vê e é vista ao mesmo tempo, tornando um pouco sem sentido distinguir um do outro pelo critério da objetividade/subjetividade. Por outro lado, é o narrador o responsável pela apresentação dos planos de visibilidade do leitor, porque é ele que expõe aquilo que a personagem vê.

Com a exacerbação da função visual, cria-se uma espécie de dialética da onipotência e ao mesmo tempo da impotência radical simultâneas ao olhar, já que por mais que se veja, há sempre o ponto cego, condição prévia da visão.

Assim começa a novela:

Deu-se um dia, após longa caminhada, quando se encontrava no outeiro, um pouco afastado da igreja branca, e seus olhos varreram o horizonte da esquerda para a direita.

Ao fundo, a linha arroxeadada de serras no outro lado da baía, o mar, o monte de pedra oferecendo às águas um dorso gracioso; à frente, o aeroporto, galpões de empresas de aviação, a linha atual das águas mal definidas pelo aterro recente, obras em construção sobre a faixa de mar recém-conquistada, na continuação o cais e a amurada de pedra antiga, e em curva abrupta blocos de edifícios quase escondiam o morro encravado na avenida arborizada [...] Deu-se que resolveu descobrir seu demônio particular (pp.11-12)

Há a intersecção de dois planos na trajetória de Zacarias, o protagonista da narrativa: no horizontal, ele avança do centro para a

periferia, da periferia para o centro; no vertical, se dá sua descida do outeiro, onde se encontra inicialmente, antes de se lançar à caminhada, e a novela termina com a personagem no alto, em seu apartamento. É no entrelaçamento desses dois planos que se pauta o enredo da novela, no transcurso de uma madrugada. Como a personagem se desloca o tempo todo, aos planos gerais e panorâmicos sucedem os instantâneos desgarrados e disformes, captados pelo olhar em movimento: um ramo isolado, a criança junto à mesa posta, um paralelepípedo, objetos expostos na vitrine, são fiapos pinçados ao acaso, desgarrados de seu lugar de inserção.

Da praça, coração da cidade, Zacarias caminha para o subúrbio. Com esse deslocamento outros mais vêm a reboque, situando o personagem no intervalo entre a noite e o dia, entre um pensamento e outro, entre o conhecido de que se afasta e o desconhecido em direção ao qual caminha. A grande aventura será dar lugar ao desconhecido, ao demônio, o que é indomável por sua própria natureza. Para chegar a ele, um outro salto na verticalidade, será preciso descer ao inferno. Nessa descida, o protagonista registra a pobreza, a prostituição, a violência, o desamparo e a loucura. E, acima de tudo, a impossibilidade reafirmada a cada passo de travar contacto com o outro.

O sofrimento de que está investido o protagonista, longe da pieguice, é alimentado pelo ódio e pelo nojo, vincando-o cada vez mais, projetando-se para a realidade fora dele uma disposição semelhante, e assim personagem e paisagem compõem num padrão cubista o mesmo plano, numa superação da perspectiva tradicional que destaca e hierarquiza forma e fundo. Assim, suspenso na ponta do olhar do outro, o protagonista é visto pelo narrador como um objeto entre outros.

Uma porta, janela. Seios. Pernas entreabertas e o constante mecanismo da farsa e aceitação da farsa, álcool, podridão, penumbra (p. 53)

O olhar fragmentário capta indistintamente porta, janela, seios, pernas, criando uma equivalência entre eles, que o protagonista tenta quebrar. Como ele está na mira do narrador, figura invisível para ele, seu esforço será o de se enxergar em alguém que consiga lhe devolver a imagem e mostrar-lhe o que não se pode ver a não ser desde outro lugar: o mistério do próprio corpo em sua totalidade. Por outro lado, a solidariedade entre narrador e personagem se dá na direção do primeiro que se cola ao segundo, arrastado por uma força que o atrai para o enunciado (para o plano da personagem), resultando daí o discurso indireto livre, que soa como próprio e alheio, no meio fio entre o eu e o outro, rompendo a linearidade narrativa.

Em seu trajeto rumo ao encontro com o demônio, Zacarias vai cruzando com outros personagens. O primeiro, um desconhecido, toma-o pelo braço e o trata como se o conhecesse. É conduzido por ele a seu apartamento para partilhar da festa de aniversário do filho, passando, antes por um labirinto de cômodos e desesperos. Ao entrar, o protagonista percebe sua condição de estranho:

Os dois a seu lado olhavam-no de perfil, impossível negá-lo pois avançavam bastante as cabeças, e mesmo com a atenção presa no outro lado tinha em seu campo visual um pouco mais que fatias de rosto. Exploravam-no. Sondavam-no. Era preciso resistir. Sua condição de estranho aguçava-lhes o apetite. O silêncio dele, uma prova evidente de descaso; um homem que se subtrai à participação (p. 23)

O deslocamento no ambiente destaca Zacarias como estranho, mas antes desse encontro ele já se sabe estranho, caso contrário não teria iniciado a aventura. O que ele quer saber é algo mais. De qualquer forma, o impacto do encontro remete à lembrança da atividade do protagonista, ele é um vendedor bem sucedido de eletrodomésticos, embora tenha acumulado alguns fracassos. E fracassados são todos os seus amigos. Outro estranho como ele é Urias, amigo de bares, prostíbulos, pensões e caminhadas, que o protagonista resolve ir procurar.

É também no rastro da revelação da estranheza de Zacarias que aparece a primeira de duas referências explícitas que na novela se faz ao judaísmo:

(Urias) Judeu como ele, que do judaísmo só sabia isso, que era judeu (p. 48)

Atrás do atributo não há nada, o que confere ao judaísmo o peso de uma tradição morta, algo como a pertença a um passado alheio, sustentado, ainda e apenas, pelos nomes bíblicos.

Urias, o soldado de Davi, ou o sumo sacerdote, ou o profeta contemporâneo de Jeremias, salta do texto sagrado para os prostíbulos da periferia do Rio, e é espancado por habitantes do subúrbio quando vai cobrar o aluguel de um casebre. Doente, alquebrado, expulsa Zacarias que, em sua travessia, decide visitá-lo, com um raivoso *Vá embora, seu filho da puta* (p. 72)

Por sua vez, Zacarias, um dos doze profetas menores, que tinha por missão aglutinar o povo de Israel em torno de sua palavra, reverbera em seu homônimo - o protagonista da novela - como um homem mudo, solitário, raivoso e desconectado. Resvalando do texto sa-grado para a realidade profana, Zacarias e Urias são nomes esvaziados.

O povo judeu apresenta uma fusão invulgar entre nacionalidade e religião. Por um lado, existe o sistema natural (família, tribo, nação) e, por outro, o espiritual, expresso inicialmente na religião. O sistema de nacionalidade é bastante flexível. Para a Halachá, não há conteúdos na condição judaica: nem pertença territorial, nem idioma, nem sequer religião. Pode-se viver em Buenos Aires, Washington ou São Paulo, pode-se não saber nada de judaísmo e de judeus, pode-se ser ateu, que será considerado judeu aquele cuja mãe é judia. Essa definição dificulta o paralelo entre judaísmo e outras religiões, pois para ser considerado cristão ou mussulmano, deve-se crer em determinadas concepções de Deus. Em contrapartida, segundo a Halachá, o judeu não necessita acreditar em Deus para ser judeu. Por outro lado, também é possível converter-se ao judaísmo, entretanto, não se deixa de ser judeu por conversão, pois se continua sendo filho de mãe judia. Ao mesmo tempo, um outro sistema traça objetivos espirituais para o povo e tenta sujeitar sua existência às exigências religiosas e espirituais. Há uma tensão permanente entre os dois sistemas decorrente da contradição entre os seus objetivos.

Na novela de Rawet, o questionamento do protagonista com relação à sua identidade judaica aludida como carente de lastro é abrangente: *do judaísmo só sabia isso, que era judeu...*, quer dizer, só lhe restou o nome.

Ora, toda a tradição judaica tem como suporte apenas um nome, e assim mesmo, impronunciável, o tetragrama YHWH. A divindade abstrata inatingível e não representável, colocada no limite do não existir, é responsável pela atividade conotativa dos comentários e interpretações dos textos sagrados, prática introduzida para se tentar achegar ao sentido de Deus. Movendo-se no terreno pantanoso de uma conotação possível, cujas significações podem ser

conduzidas sempre um pouco mais adiante, a exegese do texto sagrado é sempre incompleta, uma vez que ele não é uma entidade estável, não havendo onde se estabeleça uma relação fixa entre significante e significado. Neste sentido, Deus é uma abstração e a escritura sagrada, vazia. Desse modo, os sinais de denegação do judaísmo em ABAMA podem ser vistos paradoxalmente como sua confirmação, se se aceitar que ser judeu implica atribuir interminavelmente sentido a algo que não está dado. É curioso observar que o movimento da personagem, ao argumentar contra, esbarra justamente numa adesão.

(utilizar) as mesmas palavras que arrastam atrás de si uma crosta milenar, as mesmas palavras às quais só têm acesso os que são considerados aptos para isso, por carregarem talvez uma imensa bagagem de deformação, as mesmas palavras, mas nuas, se possível. A coragem suprema de repensar a palavra de Deus sem acreditar nele e sem nada saber do que foi escrito a respeito (p. 60)

Retomar a palavra de Deus para reinterpretá-la é entrar na cadeia dos estudos exegéticos, mas as “palavras nuas”, essas não existem, embora se entenda que, no texto, elas signifiquem a recusa da tradição, o que mais adiante vem explicitado com todas as letras:

...a tradição é este monte de merda, é puxar a descarga (p. 69)

Mas, continuando o seu caminho, Zacarias rememora a atividade artística de pintor exercida por algum tempo no passado a que seguiu um surto de loucura que o levou a um sanatório. Ali, ele entrou em contacto com o louco Ismael, negro favelado que, quando criança, viu o pai matar a mãe, sofreu a dispersão dos irmãos, a pobreza e o abandono, configurando, em sua história pessoal, a história dos desvalidos de grande parte da população brasileira. Ora,

este é o terceiro personagem que porta um nome bíblico, embora, diferente-mente dos outros, não seja judeu. É fácil depreender que o que existe em comum entre os três é a posição marginal que ocupam na sociedade brasileira, marcando cada um deles os traços específicos de seu deslocamento. A homologia dos nomes bíblicos mais a posição marginal permite que se leia aí um conceito de judeu que inclui e conjuga toda sorte de marginalidade, contra o pano de fundo da tradição que, como se viu, deve-se deixar escorrer pela descarga.

A tendência a ampliar o conceito de identidade judaica já aparece no primeiro livro de Samuel Rawet: *Contos do Imigrante*, que inaugura a literatura de imigração judaica no Brasil. No primeiro conto, "O profeta", é posto em cena um judeu salvo dos campos de concentração que emigra para o Rio de Janeiro, onde entra em conflito não com os não judeus, mas com seus próprios familiares já adaptados à nova terra e à nova língua e que o discriminam. Em três outros contos, a questão judaica é tratada de modo pontual: em "A Prece", o autor projeta a figura de uma judia solitária vivendo no morro carioca; em "Judith", enfoca-se a questão do casamento misto de uma jovem que passa a ser excluída do grupo familiar; em "Gringuinho", uma criança é segregada na escola pelos colegas e pela professora porque é diferente e desconhece a língua do país. Afora esses contos, porém, as personagens, algumas com nomes bíblicos, ou migram dentro do país à procura de melhores condições de vida, ou são irremediavelmente pobres e sem perspectivas, ou são isoladas pela doença que conduzirá inevitavelmente à morte. Instaladas todas elas no subúrbio, descentra-das, a marginalidade é o denominador comum que as une, e é a partir desse dado que o autor cria um plano de equivalência entre elas, atingindo a generalidade que contém as diferenças, sem conseguir, no entanto apagá-las. Assim, do

mesmo modo que se pode interpretar as figuras marginais, pobres, loucas, assassinas, como sendo a encarnação moderna e brasileira do judeu errante, também podemos ler inversamente que o judeu aculturado dilui seus traços que passam a ser identificados em outros ex-cêntricos e excluídos da sociedade brasileira.

Retomando a ABAMA, nota-se, de modo enviesado, que se vai anunciando o fim do trajeto de Zacarias. Há como que um ritmo rotinizado que é acentuado e conduz a vida para a frente, pautado pelo ciclo do dia e da noite. O dia já se anuncia, deixando o protagonista à deriva:

Daqui a algumas horas a padaria começará a funcionar, e o forno a ser aquecido. O açougue terá nos ganchos sólidos e sangrentos quartos de boi. A quitanda exporá cenouras, tomates, pencas de banana, e tabuleiros de alface, agrião, pepinos e laranjas (p. 75).

De um sobrado, ecos de um alto-falante ressoam a empolgada reivindicação de um orador, fazendo provavelmente deslizar da realidade para a ficção sinais dos tempos de opressão vividos com o golpe militar de 64, contemporâneo à publicação da novela, que apontam sabe-se lá para onde. Mas a angústia e a procura do protagonista não engatam nesse ritmo cíclico, atingindo o seu ponto climático quando ele entra num café e acima do balcão se olha no espelho, e a imagem invertida mostra-lhe um outro, ou, mais precisamente, o seu olhar se vê visto pelo outro, enquanto ao fundo, um negro baleia e mata uma mulher. Este momento encontrará sua complementação, depois que o protagonista refizer o caminho da madrugada, mas em sentido inverso, da periferia para o centro.

Ao chegar a seu apartamento, Zacarias toma o lápis e o papel e escreve a primeira letra do alfabeto e segue escrevendo até completar a palavra ABAMA que, uma vez inscrita, faz surgir o esperado de-

mônio - a forma duplicada do avesso da forma humana - quer dizer, o espelho do avesso, feito de impulsos nunca realizados e de sonhos vividos também pelo avesso. Quebra-se a chave monológica da novela e o narrador em discurso indireto relata o diálogo entre Zacarias e seu demônio:

Entre perguntas e respostas a mesma distância da incompreensão. Um choque de acusações e atenuantes. Entre o desejado e o vivido o mesmo intervalo de pesadelo. E numa pausa, o que poderia ser um momento de suavidade, em voz de contralto, que era a voz de Abama, veio a seqüência de fúrias e medos, de privações e excessos, de andanças e perseguições, de exaustão e cansaço, de agonia e morte (p. 80).

Um pouco à maneira do ponto Aleph no conto homônimo de Jorge Luis Borges, através do qual o personagem vê simultaneamente todas as coisas existentes no universo, Abama também desfia fúrias e medos, privações, etc., enfatizando uma frase cantalada, calcada na imagem de judeus que, com seus capotões negros e cachos de cabelos enca-racolados, dançam em círculo, provavelmente em torno da Torá, num fundo de neve, noite e medo. Essa, a segunda referência explícita que se faz ao judaísmo em Abama.

Mas a figura do demônio é instável e lábil, não tem uma forma única e fixa:

E numa rápida seqüência Abama se multiplicou e para cada unidade de sua forma um duplo surgia e esse duplo gerava outros dois, e cada um deles projetava um lamento em paisagem diversa. Desertos, dunas, sóis, vilarejos, casebres, palácios; palmeiras, carvalhos, tamareiras; lágrimas, choro, pranto (p.81).

Multiplicam-se os demônios até desaparecerem, restando apenas Zacarias e Abama, que se golpeiam imobilizados por com-

pressões, ou formando uma ciranda que se desfaz com a primeira luz do dia, e com as descargas de banheiros e as águas que correm pelos ralos de pias e lavatórios.

Que o núcleo da novela seja uma funda indagação sobre a identidade de modo amplo, não há a menor dúvida. E é dura a resposta que ela propõe a essa questão: o sujeito e seu avesso não podem formar uma unidade, não há síntese nem indivíduo, porque o homem é, por natureza, dividido. A alienação de si é condição da existência e esse paradoxo, insuperável. O impacto do protagonista diante do espelho se dá porque de algum modo ele intui a impotência do alcance de seu olhar, ele está aqui e está lá refletido, descentrado, preso no olhar do outro. O impacto se confirma e complementa no enfrentamento com seu demônio particular, onde a relação estabelecida é a de luta e de tensão. Nos dois casos, usando a formulação poética de Rimbaud: *je est un autre*.

Mas há um outro nível interpretativo que a novela propicia. Para chegar a ele é preciso por em questão a nomeação do demônio. A palavra Abama não é portuguesa. Ela é, sem dúvida, de matriz hebraica. Trabalhando por aproximação, pode-se observar que ela soa mais ou menos como Habama, que significa "o palco", compondo nesse caso o cenário móvel onde a busca da identidade de Zacarias se efetiva. Mas é pouco provável que a referência seja essa, pois na novela o narrador frisa que a palavra inicia com a primeira letra do alfabeto, e em Habama o A aspirado corresponde à quinta letra do alfabeto hebraico. A hipótese mais viável é a de que o autor tenha juntado duas palavras para formar uma: ABA/ IMA, que significam respectivamente pai/ mãe. Levando-se em consideração que as vogais hebraicas são subpostas às letras e facultativas, IMA é grafada

AMA e só será lida IMA se a vogal “i” for agregada à primeira letra do alfabeto. O autor pode ter privilegiado essa forma quase palindromática ABAMA porque ela permite uma leitura lúdica adequada aos jogos especulares e às inversões presentes na estrutura mesma da novela.

Se Abama significa pai/mãe, (aliás, é preciso frisar que, quando Zacarias dança na ciranda com o demônio, menciona-se o número três)

Abraçados os três, Zacarias e Abama, os golpes se resumiam apenas a compressões mais ou menos violentas, às vezes imobilizados, outras em círculo, numa ciranda maciça (p. 81)

o demônio particular refere-se à origem do protagonista, que prefiro ler como origem étnica. Pondo em confronto as duas únicas imagens de agregação em círculo que a novela propicia, a dos judeus ortodoxos que dançam em volta da Torá e a ciranda de três que fecha a novela, nota-se que além de faltar a alegria, a solidez e a solidariedade ao segundo círculo, falta-lhe a letra.

Há duas atitudes possíveis frente à tradição: encará-la como um depósito sedimentado, petrificado, repetitivo, ou como uma memória ativa, interrogativa, crítica. A segunda posição apóia-se na incompletude e na disseminação permanente de sentidos.

A tradição é questionada na segunda ciranda. À certeza de um código fixo de leis que estaria na origem do judaísmo cantrapõe-se a instabilidade de um centro fixo, que molda a origem como campo significativo à mercê da multiplicação sem limite dos significados.

Lida dessa maneira, a novela de Rawet problematiza e conjuga num mesmo eixo três níveis de descentramento: o social, o psíquico e o religioso-cultural, que o olhar vigilante do protagonista consegue só em parte ver, uma vez que, defrontado com o vazio que também o representa e compõe, ainda que negativamente, ele tropeça no ponto cego.

O ritmo descontínuo e fragmentário que pauta a novela, as elipses, o clima lacunoso e difuso, o desfecho obscuro, deixa o leitor patinando no espaço em branco das alusões marcadas dentro mas reverberadas fora da moldura do texto, induzindo a uma leitura tateante, que se move também ela em duas direções: do começo ao fim e, do fim para o começo, para se chegar aos sentidos possíveis que o nosso olhar de leitor é capaz de organizar, retroativamente.

É interessante observar que, embora a novela de Rawet se filie à ficção de corte intimista com muitos representantes entre nós, seu grande interlocutor é, a meu ver, o artista plástico Oswaldo Goeldi que, embora filho de imigrantes, se autodefinia como “um europeu sentimental exilado no Brasil”, país que nas suas gravuras se torna teutonicamente sombrio, noturno, chuvoso e espectral, o oposto do paraíso tropical. Na fronteira entre duas culturas, as obras, em diálogo, desses dois artistas nascem no ponto tensionado entre integração e marginalidade, naquela zona híbrida onde o dentro e o fora se confundem.

São Paulo, outubro de 1997