



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CIÊNCIAS
HUMANAS

Natan Schmitz Kremer

Constelação Sul

(um arquivo de meados de século nas periferias do moderno)

Florianópolis

2026

Natan Schmitz Kremer

Constelação Sul

(um arquivo de meados de século nas periferias do moderno)

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Ciências Humanas.

Orientador: Prof. Alexandre Fernandez Vaz, Dr.

Coorientadora: Profa. Susana Célia Leandro Scramim, Dra.

Florianópolis

2026

Ficha catalográfica gerada por meio de sistema automatizado gerenciado pela BU/UFSC.
Dados inseridos pelo próprio autor.

Kremer, Natan Schmitz

Constelação Sul : (um arquivo de meados de século nas
periferias do moderno) / Natan Schmitz Kremer ;
orientadora, Alexandre Fernandez Vaz, coorientadora,
Susana Célia Leandro Scramim, 2026.

520 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa
de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas,
Florianópolis, 2026.

Inclui referências.

1. Ciências Humanas. 2. Teoria Literária. 3. História
das Ideias. 4. História da Filosofia Contemporânea. 5.
Sociologia da Literatura . I. Vaz, Alexandre Fernandez.
II. Scramim, Susana Célia Leandro. III. Scramim, Susana
Célia Leandro. IV. Universidade Federal de Santa Catarina.
Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências
Humanas. V. Título.

Natan Schmitz Kremer

Constelação Sul

(um arquivo de meados de século nas periferias do moderno)

O presente trabalho em nível de Doutorado foi avaliado e aprovado, em 28 de janeiro de 2026, pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Raúl Hector Antelo, Dr.

Universidade Federal de Santa Catarina

Profa. Bruna Della Torre de Carvalho Lima, Dra.

Universidade de Heidelberg

Profa. Maria Isabel da Silveira Bordini, Dra.

Universidade Federal do Paraná

Prof. Ricardo Machado, Dr.

Universidade Federal da Fronteira Sul

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Doutor em Ciências Humanas atribuído pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas.



Documento assinado digitalmente

Janine Gomes da Silva

Data: 19/02/2026 10:48:15-0300

CPF: ***.959.989-**

Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Coordenação do Programa de Pós-Graduação



Documento assinado digitalmente

ALEXANDRE FERNANDEZ VAZ

Data: 19/02/2026 13:23:43-0300

CPF: ***.796.968-**

Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Prof. Alexandre Fernandez Vaz, Dr.

Orientador

Florianópolis, 2026

Ao meu pai,
que me telefonou numa tarde de domingo,
mas eu revisava a crítica a Jorge Amado e por isso conversamos pouco.
Naquela noite ele morreu.

AGRADECIMENTOS

A tese que ora se apresenta remonta a um projeto de pesquisa iniciado há muitos anos e que contou, desde o princípio, com o estímulo do professor Alexandre Fernandez Vaz, ao qual agradeço por todo o incentivo, sobretudo nos primeiros anos da investigação. Susana Scramim foi leitora de suma importância nos anos da pós-graduação, comprando ideias nem sempre bem apresentadas e sugerindo caminhos à melhor formulação. Na seara dos orientadores agradeço, ademais, a Edgardo Castro, que me recepcionou no sanduíche na Argentina, possibilitando o acesso a diversos arquivos e me introduzindo na discussão filosófica de meados de século.

Ainda em Buenos Aires, tive uma longa conversa sobre a tese com Raúl Antelo, a quem agradeço, também, pela participação na banca de qualificação e na de defesa deste trabalho. Da banca de qualificação participaram, além de Antelo, os professores Alessandro Pinzani e Edgardo Castro, aos quais ratifico meus agradecimentos, e embora a professora Ilka Boaventura Leite não pôde participar da sessão, leu o projeto e estimulou sua continuidade. E, como a Raúl, agradeço a Bruna Della Torre, Maria Isabel Bordini e Ricardo Machado pela disponibilidade em participarem da banca de avaliação da versão final desta tese, como a Caroline Soares de Almeida e Danielle Torri por aceitarem compô-la na condição de suplente.

Um obrigado especial a Cristina Eberhardt e Luciana Zica, secretárias do DICH, sempre dispostas no auxílio das questões burocráticas; a Gisele Gonçalves, querida colega de turma; e a Márcia Mazon, professora generosa.

Com diversos amigos, na Argentina e no Brasil, compartilhei os momentos de angústia da escrita e do tráfico de livros e pdfs. Agradeço especialmente a Núbia Almeida, pela eterna escuta, e a Giovani Massaro, por uma dedicatória da qual nem se lembrará. Além deles, meu carinho a André Luís da Rosa, Clara Alves, Eduarda Piacentini, Gabriella Kremer, Isadora Koch, Jefferson Virgílio, Karine Kahl, Monica Almeida e Xochilt Ibarra.

O financiamento pelo FUMDES/UNIEDU e pelo CNPq foi fundamental para o desenvolvimento da tese, e reconheço as instituições que possibilitaram sua feitura.

O tratado é uma forma árabe. O seu exterior não tem elementos projetados, é discreto como as fachadas das construções árabes, cuja organização só começa no pátio. Do mesmo modo, a estrutura articulada do tratado não é perceptível a partir de fora, mas abre-se apenas a partir de dentro. Se for construído por capítulos, eles não são identificados por títulos explícitos, mas apenas por algarismos. A superfície das suas considerações não é plasticamente animada, mas antes recoberta por uma rede de ornamentos que se entrelaçam ininterruptamente. Na densidade ornamental desse tipo de exposição desaparece a diferença entre os desenvolvimentos temáticos e as divagações.

Walter Benjamin, *Arquitetura de interiores*

RESUMO

Resumo: A tese ocupa-se da tensão entre vanguarda e política na literatura de meados do século XX, sobretudo aquela produzida nas periferias do moderno. Para tanto, parte da Revista Sul, impresso editado na cidade de Florianópolis, Brasil, entre 1948 e 1957, mas atenta principalmente aos autores estrangeiros ali editados. Estuda-se, então, um corpus de obras de escritores de Angola (António Jacinto, Luandino Vieira e Viriato da Cruz), Argentina (Edgard Bayley, Francisco Urondo e Rodolfo Alonso), Brasil (Eglê Malheiros, Guido Wilmar Sassi, Hélio Alves de Araújo e Salim Miguel), Moçambique (Noémia de Sousa), Portugal (António Simões Junior e Augusto dos Santos Abranches) e Uruguai (Blanca Terra Viera), com o intuito de analisar as contradições da politização da arte conformada nesses objetos. Em linhas gerais, a discussão percebe maior experimentação no quadro das operações de vanguarda nos quatro primeiros anos do impresso; a partir de 1952, a sua vez, impõe-se como consigna a politização da arte em teoremas afins ao espírito dos Partidos Comunistas ao redor do globo: o retorno ao realismo crítico teorizado por Gyorgy Lukács e a adoção do engajamento literário formulado por Jean-Paul Sartre. A vanguarda, contudo, não desaparece do veículo, e a leitura imanente das obras atesta como, mesmo ao se submeter a arte à política a partir das normativas estéticas da década de 1950, há nessas literaturas gestos de scarto, de plagiotropia, que indiciam a permanência do interesse pela vanguarda. A partir da análise de textos de gêneros variados – conto, ensaio, poesia, romance – de autores da África de expressão portuguesa e do castelhano rio-platense, assim como de brasileiros e portugueses, mostra-se como principal contradição da Revista Sul o paradoxo de divulgar em suas páginas um discurso em defesa do realismo enquanto na materialidade das obras a vanguarda segue a se impor como força. Politicamente, trata-se do fluxo transnacional da expectativa do vindouro que, no Brasil em interregno democrático, pôde catalizar autores tão distantes, mas que comungavam de anseio comum, o do mundo novo em vias de nascer.

Palavras-chave: Revista Sul; Politização da arte; Vanguarda; Literatura engajada; Realismo crítico.

ABSTRACT

Abstract: This thesis deals with the tension between avant-garde and politics in mid-20th century literature, especially that produced on the peripheries of modernity. To this end, it draws on *Revista Sul*, a magazine published in the city of Florianópolis, Brazil, between 1948 and 1957, but focuses mainly on the foreign authors published therein. It then studies a corpus of works by writers from Angola (António Jacinto, Luandino Vieira and Viriato da Cruz), Argentina (Edgard Bayley, Francisco Urondo and Rodolfo Alonso), Brazil (Eglê Malheiros, Guido Wilmar Sassi, Hélio Alves de Araújo and Salim Miguel), Mozambique (Noémia de Sousa), Portugal (António Simões Junior and Augusto dos Santos Abranches), and Uruguay (Blanca Terra Viera), with the aim of analyzing the contradictions of the politicization of art shaped in these objects. In general terms, the discussion perceives greater experimentation in the context of avant-garde operations in the first four years of the publication; from 1952 onwards, the politicization of art in theorems akin to the spirit of Communist Parties around the globe became the order of the day: a return to the critical realism theorized by Gyorgy Lukács and the adoption of the literary engagement formulated by Jean-Paul Sartre. The avant-garde, however, does not disappear from the magazine, and an immanent reading of these works attests to how, even when art is subjected to politics based on the aesthetic norms of the 1950s, there are gestures of scarto and plagiotropia in these literatures that indicate a continuing interest in the avant-garde. Based on the analysis of texts of various genres – short stories, essays, poetry, novels – by authors from Portuguese-speaking Africa and the Spanish-speaking River Plate region, as well as Brazilians and Portuguese, the main contradiction of *Revista Sul* is shown to be the paradox of publishing in its pages a discourse in defense of realism, while in the materiality of these works the avant-garde continues to impose itself as a force. Politically, it is about the transnational flow of expectation for the future that, in Brazil during a democratic interregnum, was able to catalyze authors who were so distant, but who shared a common desire: a new world in one step away from being born.

Keywords: *Revista Sul*; Politicization of art; Avant-garde; Engaged literature; Critical realism.

SUMÁRIO

I

Arquivo, p. 11

II

Ruínas do arcaico, desejo do moderno, p. 48

Poeta marxista, p. 92

Aforas da cidade, p. 141

Infância, p. 208

III

Aporias, p. 255

Um latente desconforto, p. 299

Teleologia e seu contrário, p. 346

Sob o signo do novo, p. 406

Referências, p. 460

Arquivo

A duas quadras da Plaza Independencia, na cidade de Montevidéu, mais precisamente na rua Andes, nº 1415 (entre as paralelas Colónia e Mercedes, pouco acima da Avenida 18 de Julio), vê-se hoje imóvel sem característica especial a distingui-lo: a porta centralizada, com vitrines simétricas a cada lado, conforma a fachada da edificação que, brutalista na medida em que algo possa ser efetivamente brutalista em terras uruguaias, hospeda loja qualquer no térreo de conjunto residencial. O prédio, que se furta da arquitetura dos anos 1960, aquela que entregou varandas e janelas de vidro à *rambla* de Pocitos, bairro dali distante, deve datar, contudo, da mesma época; ainda que não se saiba o ano exato da construção, não tem o imóvel mais de 60 anos. Há 70, contudo, existiu naquele logradouro livraria que, nomeada Monteiro Lobato, era polo de importação de impressos, fossem periódicos argentinos de medicina, fossem publicações de gêneros variados, ainda que oriundas, diz-se ter sido esta a especialidade do livreiro, do Brasil. Pelo telefone + 598 82255 eram encomendados volumes daquela “agência de livros e revistas técnicos e científicos” que, ademais de medicina humana, especializara-se em material veterinário. Pouco é o sentido dessas informações. Mas no 29º número da Revista Sul (junho, 1957), impresso modernista editado entre 1948 e 1957 na cidade de Florianópolis, lê-se em bloco com propagandas variadas o anúncio da livraria sediada na capital do Uruguai. O que leva à publicação de anúncio de casa montevideana, especializada na importação de livros e revistas sobre medicina humana e animal, em revista literária florianopolitana?

* * *

Encontra-se em Sul-29, ademais, listagem de representantes responsáveis por sua vendagem e circulação em cidades outras que não a de sua editoração. Dividida em dois blocos, o primeiro é referente àqueles que a divulgavam pelo Brasil, ao passo que o segundo apresenta os encarregados por sua difusão além-fronteiras:

No Brasil:
Lages (Santa Catarina) – Guido Wilmar Sassi (Caixa Postal 288)
Aracajú (Sergipe) – J. M. Fontes (Rua Lagarto, 1571)
João Pessoa (Paraíba) – Rogério Toscano (Rua Cel. Antônio Soares,
651)
Farol - Maceió (Alagoas) – Evaristo Paulo Gouvêia (Rua
Desembargador Tenório, 186)
Teresina (Piauí) – Fontes Ibiapina (Rua Francisco Mendes, 297)

Campo Grande (Mato Grosso) – Glauco R. Corrêa
Recife (Pernambuco) – Edison R. Lima (Edifício Almare, 805)
Goiânia (Goiás) – Irorê Gomes (Avenida Anhanguera, 20)

No Exterior:
Sertã (Portugal) – Dr. Manuel Pinto
Lisboa (Portugal) – Vitoriano Rosa
Lourenço Marques (África Ocidental Portuguesa) – Manoel Filipe de
Moura Coutinho
Buenos Aires (Argentina) – Blanca Terra Viera
Livros Horizonte (distribuidor para Portugal e Colônias) – Apartadi,
818, Lisboa, Portugal
Livraria Monteiro Lobato – Andes, 1415, Montevidéu, Uruguai

O impresso florianopolitano, de composição rudimentar, não apenas a Montevidéu chegava, mas se disponibilizava igualmente em Buenos Aires, Argentina; em Sertã e em Lisboa, Portugal; além de encontrar recepção na então Lourenço Marques, hoje Maputo, Moçambique, sendo de lá distribuído à África Ocidental Portuguesa – denominação colonial daquele território que, à época, era ainda colônia (ou *território português ultramarino*, como preferiam os colonialistas lisboetas). Não foram esses, no entanto, seus únicos representantes pelo mundo, como tampouco foram as únicas cidades nas quais fora comercializado: em Sul-12 (outubro, 1950), Matilde d’Espaux passa a representá-lo em Montevidéu, posição ocupada até Sul-28 (dezembro, 1956); em Sul-13 (abril, 1951), Richard Morse se responsabiliza pela divulgação nos Estados Unidos da América; em Sul-14 (setembro, 1951), Pedro da Silveira se incumbe da tarefa nos Açores; em Sul-17 (outubro, 1952), Augusto dos Santos Abranches assume o posto em Moçambique; em Sul-21 (dezembro, 1953), Pedro Taulois o faz em Strasbourg, França. Do mesmo modo, não apenas na uruguaia Monteiro Lobato se vendia Sul, mas também na Livraria General de Tomás Pardo (Maipú nº 618, Microcentro portenho) e na Sucursal do Diário de Notícias (Rossio nº 11, Lisboa). Algo semelhante se passa no Brasil, onde se podia adquirir a revista, dentre outras, na carioca José Olympio, Rua do Ouvidor nº 110. O que possibilita periódico de literatura modernista publicado na provinciana Florianópolis de meados de século alcançar geografias tão distantes?

* * *

A uruguaia Blanca Terra Viera representa Sul em Buenos Aires, Matilde d’Espaux o faz em Montevidéu, Manuel Pinto no Sul de Portugal, Augusto dos Santos Abranches na África Ocidental Portuguesa. Não só. Em Sul-21 (dezembro, 1953) estão editados dois

poemas de Eglê Malheiros, nome reconhecido pelo leitor: uma de suas fundadoras, muito publicara na revista, fosse poesia (gênero mais exercitado) ou prosa (jamais compilada), fosse crítica literária em chave marxista ou editoriais e notas esparsas. Dos dois poemas, um é republicação de texto dado a ver em *Manhã*, sua estreia de 1952, enquanto o outro é inédito. Mas a peculiaridade se mostra ao fim da página: “traducción castellana de Nelida Aurora Oviedo”. Os versos da catarinense Eglê, escritos em português e lançados em veículo brasileiro, foram, antes da edição no país, traduzidos por escritora argentina que, em Rosário, recebe-os e, após transportá-los à língua irmã, os reenvia a Florianópolis, onde são publicados, retornando, após impressos, a Rosário, agora sob a forma de uma revista literária, Sul. Qual a trama de circulação de textos que nisso reside?

* * *

Manoel Filipe de Moura Coutinho assume em Sul-26 (fevereiro, 1956) a representação do impresso em Moçambique. A posição fora antes ocupada, a partir de Sul-17 (outubro, 1952), por Augusto dos Santos Abranches. Português autoexilado na colônia ultramarina por decorrência da ditadura salazarista, abandona Lourenço Marques na segunda metade da década de 1950 e viaja ao Brasil, onde, em 1963, vem a óbito na cidade de São Paulo. Não foi ele, porém, mero representante de Sul no território que todavia não encontrara independência política, mas importante mobilizador local a selecionar textos de jovens africanos que publicaram na revista de Florianópolis, nela encontrando, ainda, suporte predileto para sua própria produção: foi Abranches “um dos principais colaboradores da revista, enviando gravuras, poemas, contos, críticas literárias e resenhas. De supina importância foi ainda o agenciamento de outros jovens metropolitanos, moçambicanos e angolanos para colaborar com a revista” (Correa, 2016: 16). Dentre eles figuram Noémia de Sousa, de Moçambique, e Luandino Vieira, de Angola, nomes de relevo nas Letras de seus países. Não foram, no entanto, os únicos estreantes de África a passar por Sul, e é o processo hoje lido como dupla permanência material desses escritos; trata-se da “dupla importância do diálogo iniciado pelos jovens catarinenses com os escritores africanos de língua portuguesa: tornou audível, amplificando-a nas páginas da revista publicada no Brasil, a voz dos que o colonialismo queria silenciados; ao mesmo tempo, conservou (...) textos que o colonizador queria esquecidos” (Macêdo, 2002: 50). Como se dá a veiculação da nova geração da África Ocidental Portuguesa em impresso do Sul do Brasil?

Foi Sul uma revista que falava de si. Isso se nota na listagem de representantes nas capitais periféricas do país, que encontravam, como Florianópolis, o acentuar da modernização; isso é visível, ainda, no apontamento de sua circulação em territórios estrangeiros, como nas notas que indicam as ações dos jovens ilhéus. Na lista de representantes coloca-se, a sua vez, algo curioso: Blanca Terra Viera é anunciada como responsável pela divulgação portenha do impresso; mas Salim Miguel (1998a: 47-8), seu expoente maior, afirma ao rememorar a jornada juvenil que em Sul apareciam “poemas, prosas, ensaios de escritores como o argentino Alberto Oscar Blasi e o uruguaio Gaston Figueira. Os correspondentes eram Matilde d’Espaux, no Uruguai, e Nelida Aurora Oviedo, na Argentina. Antônio Simões Júnior, além dos trabalhos seus e de nos colocar em contato com outros escritores, mandava críticas e resenhas de livros, alguns sobre hispano-americanos”. Há um lapso na memória ao privilegiar Oviedo como representante argentina de Sul, embora o impresso jamais a nomeie como tal. A tarefa era da uruguaia Viera, figura curiosa que, residindo entre Buenos Aires e Madri, dedicava-se à ensaística sobre o Egito. Mas o esquecimento de Salim não é gratuito: fora Oviedo a tradutora dos poemas de Eglê Malheiros, sua esposa, editados em castelhano. Devia haver proximidade maior entre o casal-miguéis (como Paulo Emílio Salles Gomes [2016] os nomeia) e a rosarina, o que não se repete no caso de Viera. Sul falava de si. Encontra-se nela a coluna *Recebemos e Agradecemos*, na qual se mencionam impressos destinados à caixa postal 384, seu endereço epistolar. A seção registra obras de Viera: em Sul-13 (abril, 1951), *Rostros de la danza*, ensaio editado em Buenos Aires em 1950 e igualmente listado no número seguinte; em Sul-17 (outubro, 1952), “dois livros de Blanca Terra Viera”, sem títulos informados, possivelmente exemplares artesanais dos poemas de *Ciudad y yo*, premiado naquele ano pelo Ministério de Instrucción Pública de Uruguay, embora editado apenas em 1953 por casa madrilenha. Sendo seu lançamento mais recente, é razoável o desejo de fazê-lo circular pelo país vizinho. Não importa, porém, precisar o título, mas sim o gesto: rememorando, Salim esquece Viera, confundi-a com Oviedo, uma vez que mais próximo era da segunda, ao passo que escassa era a relação com a primeira. Seus livros não se encontram na biblioteca do casal-miguéis, mas em algum arquivo outro (quicá o de Walmor Cardoso da Silva, outro fundador de Sul, cujo livro de poemas *Idade 21*, lançado em 1949, inspirou a escrita dos versos *Edad 21*, que Viera assina em Sul-13, abril de 1951) que, talvez, jamais se

conhecerá. O embaralhamento da memória leva, porém, à pergunta: como escrever sobre Sul sem recair nos limites da memorialística de seu expoente maior?

* * *

Há algo de tentador na reconstituição da revista a partir do arquivo-miguéis. Eglê e Salim, cujos flertes remontam aos anos de Sul, casam-se em 1952. A vida conjugal, seguindo o espírito que animara o modernismo ilhéu, é dedicada ao pensamento: filiada ao Partido Comunista do Brasil (PCB, isso antes da cisão de 1961), Eglê encontra no magistério, lecionando a disciplina de História, o almejar da superação da sociedade de classes, influenciada por leituras de Caio Prado Júnior (Rosa; Dallabrida, 2014); Salim, jornalista, dedica-se à arte e à cultura em colunas variadas de impressos locais. Seguem ambos vinculados ao ambiente intelectual, tendo na leitura material de trabalho. A biblioteca do casal não cessa de se ampliar, tanto nos primeiros anos, na Ilha, quanto no Rio de Janeiro, cidade à qual, depois das prisões decorrentes do golpe de 1964, mudam-se. Ao findar dos anos 1970 retornam a Florianópolis, e ainda aos livros se debruçam, agora com o retorno de Salim à publicação de obra própria após hiato de 18 anos. Vidas dedicadas à literatura, encontra-se neste arquivo via para a reconstituição. Doado à Universidade do Estado de Santa Catarina, é ele ainda composto por impressos de jovens que por Sul passaram, além de congregar documentos da época: cartas, bilhetes, críticas sobre as obras. O arquivo convida à investigação. Como qualquer espólio, entretanto, sua documentação é parcial. As missivas conservadas na pasta Revista Sul são sobras de correspondências que, destinadas ao impresso, mas não a membro específico, perderam-se pelo tempo em uma caixa com pouco menos de duzentos objetos: cartões postais, votos de felizes festas, notas de recebimento timbradas pelo Conservatório de Música de Pelotas, no Rio Grande do Sul, Brasil, e pelo Curso Livre de Português e Estudos Brasileiros de Rosário, Argentina. Sem embargo, pouco há nas remessas a indicar relação imediata dos jovens locais com parceiros assíduos, aquilo que, no arquivo-miguéis, deixa-se reconstituir antes pelas dedicatórias em livros que pela correspondência (as cartas pessoais seguem sob auspício familiar, publicadas vez ou outra em estudos de Regina Dalcastagnè [2018] e Luciana Rassier [2011] que têm divulgado material inédito; as dos demais membros encontram-se em acervos privados). Compõem este arquivo, pois, admirável volume de livros (com pouca marginália) endereçados ao casal e documentos genéricos dos tempos de Sul. Pelos documentos, a reconstituição mostra-se inviável; pelas dedicatórias, atesta-se as relações

imediatas do casal. Como qualquer espólio, é este composto pela ausência, cujo exemplo paradigmático é o caso de Viera, e atentar apenas a ele seria insistir nas amizades pessoais, ignorando as afinidades do grupo. O caminho metodológico, sem anular o ali guardado, mas evitando ratificar o discurso desse arquivo, deve ser outro. Como lidar com a ambiguidade de um acervo no qual sobram documentos mas faltam materiais?

* * *

O 30º volume de Sul (dezembro, 1957), seu último número, se encerra com apanhado de anúncios que, havia algum tempo, concentravam-se nas páginas finais. Sua composição tipográfica foi paulatinamente perdendo o amadorismo, organizando-se em seções de poesia, conto, notícias. Excluindo propagandas e apêndice sobre renda de bilro de punho do folclorista Doralécio Soares, o derradeiro texto literário editado intitula-se *O homem e a terra*, do pouco lembrado José Graça. Não é, porém, autor desconhecido, mas sim o angolano Luandino Vieira que, sem se valer do pseudônimo que lhe deu reconhecimento mundial, apresenta conto de *Monangambés*, livro em preparo. Foi sua única publicação na revista, embora a presença seja destacável. Angola e Moçambique, sob colonialismo português, viam a barbárie colonial intensificar-se com a opressão da ditadura de Salazar que, de Lisboa, ditava leis pautadas no catolicismo anticomunista (Rezola, 2007). Estava posta a censura à literatura que, próxima ao Partido Comunista Português (PCP), buscava ao regime se opor. Trata-se da adoção do realismo socialista, ali designado neorrealismo – recorrendo a nomenclatura que, ancorada na geração de 1870, poderia se furtar da censura ao se justificar como retomada da história literária portuguesa (Pontes, 2005), disfarçando a afinidade à forma oficializada em 1932 na União Soviética e estendida aos PC's sob centralização moscovita. Não era mais amena a censura nas colônias. O salazarismo construía discursivamente sua manutenção ao celebrar o passado português como triunfo colonial (Flores, 2003), o que encontra contorno não apenas na pretérita colonização da América, mas também em sua contínua atualização em África. Censurar as artes que se opunham ao fascismo de Salazar era tarefa de António Ferro, ministro português da cultura que, próximo da vanguarda, o era, contudo, da de Marinetti (Adinolfi, 2007), o futurismo italiano em sua estetização da guerra, demandando a pura técnica como elogio teleológico do progresso ininterrupto (Benjamin, 2017a). A literatura de Luandino – como a dos companheiros António Jacinto e Viriato da Cruz, responsáveis pela edição da revista Mensagem (Luanda, 1951-1952) – a isso se opõe. É Sul suporte no

qual, no Brasil em interregno democrático, os angolanos vislumbram escape para seus materiais. Não era fácil, contudo, a viagem do impresso à África. Salim Miguel (1998b: 39) cita, em conferência retrospectiva sobre as relações com o continente, bilhete de devolução da revista quando a lá enviada: “Correio de Lourenço Marques: foi apreendido nos termos da legislação interna e ao abrigo do disposto na alínea 1 do artigo 59 da Convenção de Bruxelas, o conteúdo do registro AO-14.177, de Florianópolis, expedido pela revista Sul, Caixa Postal 384, e endereçado a Manuel Felipe de Moura Coutinho, Repartição da Fazenda, Lourenço Marques, recebida por intermédio de Lisboa”. Com textos de jovens africanos ansiando a superação da situação colonial, a entrada de Sul é vetada no continente, não chegando a seu representante e inviabilizando sua distribuição. Há, porém, estratégias para se furtar do controle ultramarino, como se lê em carta de Viriato da Cruz (in Miguel, 2005: 42-3) endereçada a Salim em junho de 1953:

Permiti-me enviar-lhe um cheque cujo valor, em Cruzeiros, deve andar à ronda de duzentos e qualquer coisa. É para o meu amigo fazer-me o favor de adquirir na Agência Farroupilha os seguintes livros, que vão por ordem do interesse que lhes tenho: *Dialéctica de la Naturaleza*, de Engels; *O marxismo e o problema nacional e colonial*, de Stálin; *El método dialectico marxista*, de Rosental (Iudin); *Dicionário Filosófico marxista*, idem; *Sobre os fundamentos do leninismo*, de Stálin; *Lenin e o Leninismo*, idem; *Sobre o problema da China*, idem; *Marxismo e liberalismo*, idem; *Lenin, Stalin e a Paz*, idem; e *Luta contra o trotskismo*, idem. – Para reduzir ao mínimo as possíveis complicações, peço-lhe diligenciar para que os livros não venham como encomenda da livraria em que forem adquiridos, mas sim como encomenda particular, oferta de amigo. Se possível, deverão ser vestidos com capas de outros livros vulgares. E, finalmente, os embrulhos, que deverão ser pouco volumosos, convém sejam feitos de papel forte.

A carta de Cruz, reunida em 2005 junto a outras missivas de africanos recebidas por Salim, indica a necessidade de que se trocassem capas e reduzisse brochuras para que os livros passassem despercebidos pela fiscalização. Semelhança havia nos cuidados para a edição de obras daqueles autores, ainda dependentes dos meios gráficos lisboetas. Trata-se da censura operada pelo regime ditatorial, e não por acaso Walter Benjamin, na versão francesa das teses *Sobre o conceito da História*, excluiu epígrafes de Brecht, substituiu materialismo por dialética e luta de classes por conflito para “viabilizar tanto o envio pelo correio como uma eventual publicação” (Seligmann-Silva, 2020: 23) que, de fato, ocorreu nos Estados Unidos, na Revista de Pesquisa Social, sob cuidado de Max Horkheimer. Edição e circulação solicitam atenção adicional sob regimes de exceção, e tais não foram suficientemente tomados por Luandino Vieira: *A cidade e a infância*, sua estreia de 1957,

teve tiragem apreendida pela polícia política, perdendo o autor seus exemplares já que não havia feito solicitação prévia para imprimi-los (Vieira, 2015). Nova edição saiu em 1960, mas, antes do confisco, pôde enviar exemplar da primeira à Caixa Postal 384, dedicado ao amigo recente: “Para Salim Miguel, para o crescimento de uma amizade. José Graça. Luanda, 3 de março de 1957”. Qual a força que a relação entre Salim e Luandino, embora efêmera, oferece ao estudo do modernismo de Sul?

* * *

Não apenas de África advêm contribuições vernáculas. Também portugueses pululam em Sul, indo de ensaios de Manuel Pinto sobre a força da deformação de vanguarda e a edição de poemas de Fernando Pessoa a notas sobre o neorrealismo de Alves Redol e críticas à arte pictórica francesa. Há ambivalência, a tensão entre vanguarda – potência expressiva – e sua recusa – degeneração burguesa –, antagonismos que convivem em harmonia no impresso (Kremer; Vaz, 2023). Sul materializa a volição dos jovens que, agarrando-se ao que lhes chegava, não se preocupavam tanto com a coerência interna do veículo, mas desejavam saber daquilo que no mundo se passava. Portugal foi a entrada possível. Três eram os europeus mais próximos do Círculo de Arte Moderna de Florianópolis, embora dois estivessem no exílio: Manuel Pinto, no Algarve; Augusto dos Santos Abranches, em Moçambique; e António Simões Júnior, na Argentina. O último publicava em português na revista, embora escrevesse sua obra em castelhano, lançando-a por pequenas editoras do Rio da Prata. Não estranharia, porém, se publicasse em espanhol: Sul se converte em impresso bilíngue. A propaganda da livraria Monteiro Lobato e os poemas de Malheiros traduzidos por Oviedo pouco têm de destoante uma vez que a revista passa a entremear duas línguas, não tanto ao apresentar o mesmo texto em duas versões, mas ao pressupor certa indiferenciação, possibilidade de entrar e sair de cada uma delas fazendo a passagem de uma à outra. As contribuições lusófonas são nesta língua editadas, não se traduzem as hispanas e, circulando por leitores alfabetizado em cada uma, provoca a leitura simultânea daquela que não lhe é natural. Os meandros do processo não foram satisfatoriamente reconstituídos e, abundando documentos, não são eles suficientes para precisar a troca de impressos e a circulação de textos que interconectam África, América e Europa; Angola, Argentina, Brasil, Moçambique, Portugal e Uruguai. Como elaborar análise do trânsito transnacional de um periódico sendo insuficiente a documentação para tal reconstituição?

No primeiro número do impresso (janeiro, 1948) lê-se o ensaio *Aplicação da psicanálise à arte*, do cubano Emilio Mira y López (referido como argentino), vertido ao português por Ody Fraga e Silva, assíduo membro de Sul com particular interesse pelo teatro. Em 1948 adaptou ele, por vez primeira no país (Kremer; Vaz, 2021a), conto de Sartre oriundo do recém-traduzido *O muro* – “Ody fez a adaptação livre do conto ‘O quarto’, que no palco se chamou ‘As estátuas volantes’” (Miguel, 2001: 45) –, tendo por elenco os escritores da revista. As traduções, no entanto, se escasseiam, e o bilinguismo é entrevisto a partir de Sul-12 (outubro, 1950) ao se apresentar, na seção Poesia Uruguiaia, poemas dos montevidéanos Gastón Figueira, Gladys Bormioli e Matilde d’Espaux. Há ainda no volume ensaio de Blanca Terra Viera, *Divagación en torno a Jean Louis-Barrault*, na língua original, e missiva sua se disponibilizando a auxiliá-los no contato com o Prata:

Buenos Aires, 14 de julio de 1950.

Señores Dr. Aníbal Nunes Pires y Archibaldo Cabral Neves – “SUL” – Florianópolis

Recibí con verdadero placer la revista de Uds. Tengo el recuerdo más curioso de Florianópolis; una llegada al atardecer, el encuentro primero con la tierra roja del Brasil; una claridad de ciudad que se hunde sin pavor en la noche. Su encanto triunfante de agua, pared y tierra, y finalmente una salida a la madrugada entre silencio y accidental falta de luz, reprochada en las velas de sebo con que nos servimos el café de ese amanecer.

Toda esta poesía viajera canta ahora con el nombre y ubicación de su revista.

Muchas gracias. Desearía recibirla siempre, de la manera que Uds. quieran indicarle pudiendo contar con mí suscripción.

Igualmente si desean una corresponsalía en esta ciudad, estoy a las órdenes de su dirección. Sé lo que cuestan las revistas de Arte, porque alguna vez he hecho alguna, y soy desde luego entusiasta de este género de publicaciones a los que no escatimo aplauso cuando tienen la jerarquía de “SUL”.

Mis mejores felicitaciones y el saludo de
Blanca Terra Viera

Viera não apenas representa Sul em Buenos Aires, mas encontra nela suporte para sua poesia. Simões, na Argentina, dá início à tarefa de envio de livros a Florianópolis. Salim Miguel (1998a: 46-7) busca precisar: “Ou (...) foi por meio do Antônio Simões Júnior, escritor português refugiado do salazarismo, que fora aportar em Buenos Aires? (...). Troca de livros e revistas, discussão de ideias, publicação de trabalhos dele e nossos lá e cá. Boa parte do que ficamos conhecendo da literatura argentina (não só ela, da hispano-

americana e até de outras) a ele devemos”. A lista de autores que conhecem é variada e corre, segundo a memória, de Jorge Luis Borges a David Viñas. Mas isso é imprecisão do recordado: Simões era pouco afeito ao autor da *Historia universal de la infamia*, ainda que a Viñas (tampouco afeito, nos anos 1950, a Borges, engendrado que estava, junto aos jovens da revista Contorno [1953-1959], na habilitação de Roberto Alrt) possível é que fosse. Simões e Viera são, porém, dois meios de acesso à literatura argentina, e aqueles autores publicam na ilha: em Sul-29 (junho, 1957) editam-se versos de Edgard Bayley, Francisco Madariaga, Raúl Gustavo Aguirre, Osmar Luis Bondoni, Francisco Urondo e Rodolfo Alonso, poetas que se vinculam, na capital portenha, à revista Poesía Buenos Aires (1950-1960), incumbida da recepção e tradução do surrealismo no Prata, como da teorização do invencionismo, o concretismo local. Como chegam a Sul é impreciso e, embora tenham nela efetivamente publicado, Salim Miguel (2003: 106) recorda que “durante anos, em diversos periódicos li algo da produção de Alonso, mas só em 2001, quarenta e cinco anos depois [de publicar em Sul], vim a conhecê-lo e tive em mãos seus livros” – ambos com dedicatória do poeta que, na Jornada Literária de Passo Fundo, Rio Grande do Sul, escreve em frágil português no exemplar de *Musica concreta*, lançado em Buenos Aires em 1994: “Para o Salim Miguel, finalmente reencontrado no Passo Fundo, fisicamente, essa amizade de sempre oferece: Rodolfo Alonso”. É pouco provável que Simões, atraído pelo neorrealismo (como notável em sua literatura, ainda que escrita em espanhol), seja o responsável pela aproximação. Se há afinidade, deve ela dizer respeito a Viera e aos de Poesía Buenos Aires, Francisco Urondo – cujos poemas publicados em Sul foram editados em *Historia antigua*, de 1956 – como nome destacado, ao passo que, no caso do luso, a ligação se nota apenas pela oposição (Viera e Simões como extremos antitéticos da superação do colonialismo em África, um operando como dobra do outro). Novamente, há na revista ambivalência sobre a vanguarda. E, talvez, a vinculação entre Sul e Poesía Buenos Aires independa de Viera e Simões, diga respeito a outro nome ainda desconhecido. Como fazer a sociologia de um movimento literário do qual se tem acesso aos objetos, mas não às biografias/histórias de vida/trajetórias/ilusões biográficas?

* * *

A memória apresenta subterfúgios em seu ativo processo de lembrar e, sobretudo, de esquecer. Há igualmente subterfúgios na história, uma vez que o passado não se acessa propriamente como foi, e sim via sensibilidade presente. Não se trata de revisionismo

histórico, da mobilização do anterior ao bel prazer daquele que sobre ele escreve, senão do pressuposto de que o passado se impõe nos momentos de perigo. Voltar-se a ele não significa tê-lo à disposição para sua citabilidade, e sim que as fagulhas deixam-se entrever no agora, possibilitando o emergir de constelações históricas: para Benjamin, “la verdad de cualquier fenómeno pasado no era estática, exterior a la historia, sino inmanente y por lo tanto mediatizada por un presente continuamente cambiante” (Buck-Morss, 2011: 148). A ascensão monadológica do passado não é revisão, mas possibilidade de que, no agora da barbárie histórica, o pretérito encontre virtual despertar. Os primeiros escritos sobre a circulação internacional de Sul respondem a uma constelação histórica, a do pós-colonial. Não é casual que a primeira rememoração de Salim, *Raíces de um intercâmbio*, fora proferida em 1991 em simpósio sobre literaturas africanas de expressão portuguesa, na Universidade Federal Fluminense. Na fala publicada nos anais do encontro (1995) e em *Variações sobre o livro* (1998b), Salim remonta os anos de Sul a partir das relações com a África lusófona, destacando Augusto dos Santos Abranches, Noémia de Sousa e Luandino Vieira. Na escolha dos nomes um impasse se coloca: dos três, fora Abranches o mais ativo na circulação de Sul; era, contudo, português autoexilado em Moçambique. A memória de Salim se confunde, prega peça, emprega o gentílico moçambicano para se referir ao escritor fundamental à relação de Sul com África. Noémia de Sousa e Luandino Vieira, de Moçambique e de Angola, tiveram, a sua vez, passagem efêmera. A primeira comparece a três números, com poemas depois editados em *Sangue negro*; o segundo publica apenas em Sul-30. O equívoco a propósito de Abranches e a preeminência que atribui a Sousa e a Vieira denotam seleção que, no presente, descrimina o significativo do passado. Resta, no entanto, a pergunta: seria correto não estudar, em tese que busca contorno aos anos 1950, por um lado aqueles autores que tiveram maior assiduidade no movimento, embora posteriormente esquecidos, e por outro aqueles que, mesmo com passagens bissextas, são os que mais vieram a se destacar em suas literaturas nacionais?

* * *

Raíces de um intercâmbio responde à constelação histórica da luta anticolonial e da crítica ao colonialismo como demanda das Humanidades. Ali Salim destaca, aliás, ensaio de Tania Macêdo (1991) pioneiro no estudo da internacionalização de Sul. O limite da pesquisa que encontra no objeto algo que responde a expectativas temáticas, mas não parte deste objeto como chave de elaboração de pergunta imanente é, contudo, o de, ao

possibilitar a visibilidade de algo, produzir, também, um apagamento – na medida em que não se volta propriamente à sua contradição interna, mas o toma como documento ilustrativo de pergunta antecedente. Os trabalhos de Macêdo (e de pesquisadores que leem Sul como excentricidade na relação Brasil-África, como se se tratasse de adiantamento daquilo que se concretizaria a posteriori) acabam por esconder, mesmo sem isso objetivar, a face rio-platense do modernismo florianopolitano, esfera esta que tem relação direta com África: como notável na lista de livros solicitados por Viriato da Cruz, vários dos títulos eram traduções ao espanhol não por outro motivo que o de não estarem disponíveis em português e, embora se refira à Agência Farroupilha como casa de importação, parece mais plausível consegui-los acionando representantes do Rio da Prata, como assevera missiva de António Jacinto (in Miguel, 2005: 27) enviada em nove outubro de 1955:

De novo venho solicitar os seus amáveis préstimos. Necessito de *Trente ans du parti communiste Chinois* por Hou Kiao-Mou e de *Hot the tillers win back their land*, por Hsiao Chien (ver secção “Recebemos e agradecemos” n.º 20). Isto preferentemente em português ou castelhano. Consta-me haver em Montevidéu uma boa livraria, salvo erro, Editiones Pueblo (?), capaz de fornecer deste material.

Sul, com contatos na Argentina e no Uruguai, tinha acesso a impressos que, indisponíveis em África, poderiam ao Rio da Prata ser solicitados e, com capas trocadas e brochuras reduzidas, enviados aos territórios sob colonialismo. Escreve Luandino Vieira (in Miguel, 2005: 29) em carta de dezembro de 1956: “agradecido pela atenção que lhe mereceram e mais ainda por se ter oferecido para me pôr em contacto com um português de Argentina, a fim de obter os livros que pretendo”. Ignorando a imanência do objeto, o efeito concreto que a relação com o Prata tem na remessa de obras a Angola queda obnubilado. No mesmo ano de 1991 Raúl Antelo publicou ensaio que, na mão contrária do de Macêdo, volta-se à presença argentina em Sul. O crítico tampouco se dedica ao estudo da revista em sua abrangência, mas, saindo de um mestrado (Antelo, 1986) no qual discutira a leitura que Mário de Andrade fizera de autores hispanos (ou seja: a relação Brasil-Rio da Prata), e de um doutorado (Antelo, 1984) no qual discute em profundidade a literatura brasileira durante o Estado Novo varguista (ou seja: Graciliano Ramos e Marques Rebelo, autores que dão as linhas de fuga de elaboração literária de Sul), teve condições de na revista ver aquilo que passara desapercibido à constelação pós-colonial. Traz Antelo à luz por vez primeira o traço rio-platense da revista de Florianópolis, destacando Francisco Urondo, *montonero* desaparecido quando da última ditadura daquele país. Se com o golpe de 1964 Salim e Eglê foram encarcerados, na Argentina de 1976 Urondo encontrou, com os

militares vizinhos, a morte. Segue existindo no pós-Sul tensão entre literatura e política, e é esta a preocupação do ensaio de Antelo, expondo-a no corpo das contradições do moderno, os sartreanos anos 1950 e as tautologias do pensamento ocidental entre 1945 e 1960. Há esfera política no modernismo de Sul, aponta Macêdo, e possibilidade de leitura reside no envio de livros marxistas a Cruz e a Jacinto; mas, para isso, o Rio da Prata é acionado, com sinaliza Antelo. Macêdo lê na revista o fora do tempo, o adiantamento florianopolitano do que se concretizaria apenas nos 1980; Antelo nota calcamento temporal, retirando-a de chave excepcional e tomando-a no quadro da modernidade ocidental. Em ambos, contudo, ainda a cisão: África de expressão portuguesa para um lado, Rio da Prata para o outro. Não se deveria abandonar a leitura internacional e encontrar finalmente o esboço de uma Sul transnacional?

* * *

Na crítica de Antelo encontra-se algo do tempo-espço de Sul. Se em *Literatura em revista* (Antelo, 1984) lera impressos editados na ditadura de Vargas perguntando-se pelo espectro ideológico guardado nas obras de Graciliano Ramos e Marques Rebelo, ao fim do milênio estabelece panorama das revistas literárias no país, apontando à profusão de impressos emergentes a meados de século (Antelo, 1997). Essas revistas surgidas ao final dos anos 1940, a cujo movimento se chamou em outro momento de geração dos novos (Kremer; Vaz, 2021b), publicam nova literatura nas capitais periféricas do Brasil, que encontram, sob estímulo da modernização varguista, o acentuar urbano. Sul expressa tal espírito, marcado pela consolidação da imprensa e pela demanda de novos agentes no que se refere à produção do livro (capistas, ilustradores, tradutores), mas também à vendagem (a circulação em território nacional, possibilitando alta tiragem e público amplo) e, ainda, à divulgação (resenhistas, jornalistas, o estabelecimento do periodismo literário). Pouco excepcional, Sul responde às condições materiais que lhe dão sustentação: a revista “não era um fato isolado. Num determinado momento, a partir do pós-guerra, com idêntica inquietação, cerca de 40 publicações de jovens passaram a circular pelo Brasil. Existiam em quase todos os Estados da Federação, alguns com mais de uma. Estabeleceu-se, entre elas, um fértil vínculo de comunicação, com trocas de originais e experiências” (Miguel, 1998b: 35-6). Nessas revistas Sul encontra representantes – são suas congêneres Branca e Orfeu, no Rio de Janeiro; Joaquim, em Curitiba; Clã, em Fortaleza; Nordeste e Região, em Pernambuco; Quixote, no Rio Grande do Sul; Vocação e Meia Pataca, em Minas

Gerais, dentre tantas outras, mais ou menos efêmeras, com maior ou menor grau de apuro técnico, com mecenato privado ou público, mas nutridas, em comum, do desejo de nova literatura que ansiava o amálgama do urbano em boom. Se tal efervescência parece hoje descabida é porque “la gran época de las revistas intelectuales [e literárias] independientes pertenece al pasado” (Sarlo, 2024: 204). Sul, empreendimento de meados de século, encontra equivalência Brasil afora. Há, contudo, peculiaridade: “o que hoje não consigo explicar nem deslindar é qual o motivo de justamente a nossa, a revista Sul, saída de uma região sem grande tradição cultural, ilhada ilhazinha perdida no sul do país, foi se abrir para o mundo” (Miguel, 1998b: 36). Salim equaliza o excepcional para afirmar o peculiar – como se, ao anular a unicidade, pudesse, em seguida, afirmar o não-fungível ou, ainda, como se cortasse com o excepcional sem deixar de perceber o singular: por que Sul?

* * *

Foi recompilada em *Variações sobre o livro* a conferência proferida por Salim em Niterói a propósito das literaturas africanas de língua portuguesa. No mesmo livro há texto inédito sobre a presença platense no modernismo ilhéu, cujo gesto opera, embora escrito anos depois, à semelhança do primeiro. Neste, destaca-se um detalhe: “Não demorou, em um dos números seguintes, reprodução de um quadro do também argentino Emilio Pettoruti” (Miguel, 1998a: 46). Trata-se de *As peras*, estampado em Sul-9 (agosto, 1949), antes de conhecerem Simões e Viera. A memorialística prolifera o impreciso; mas, ao se cotejar a lembrança à materialidade do impresso, nota-se aproximação à Argentina antes do contato com os forasteiros residentes em Buenos Aires. Há em Sul-9, ademais da tela de Pettoruti, reprodução de nota editada no número 1341 (junho, 1949) do diário Clarín:

“SUL” NO EXTERIOR

Buenos Aires – ARGENTINA

O jornal “CLARÍN”, de Buenos Aires, em seu número 1341, de domingo, 19 de junho de 1949, registra o recebimento do número 6 de “SUL”, com as seguintes expressões:

“SUL”

El número 6 de esta revista del Círculo de Arte Moderna – que aparece en Florianópolis, Santa Catarina (Brasil), bajo la dirección de Aníbal Nunes Pires y Hamilton V. Ferreira – trae, además de cuentos, teatro sintético, poesía vanguardista y notas de actualidad, una extensa noticia sobre la Exposición de Pintura Contemporánea que Marques Rebelo está paseando por Brasil, consistente en setenta y cuatro telas de artistas de una docena de países, incluso el nuestro, representado por Pettoruti.

Incluye también cuatro reproducciones de paisajes catarinenses de Jorge Larco.

“SUL” es una de las veintitrés revistas de grupos que han aparecido últimamente en Brasil, dirigidas por jóvenes que intentan revolucionar el arte y literatura, reaccionando contra cánones fijados por la costumbre de los academicistas y pasadistas

Sul-6 é de dezembro de 1948, seu primeiro ano, e fora na Argentina recebida antes do contato com Blanca Terra Viera e António Simões Júnior. Além disso, a nota de Clarín segue o discurso elaborado pelos jovens: o último parágrafo reincide na ruptura com as academias passadistas, enfatizando a emergência da geração dos novos, na Ilha mas não só, como via à nova literatura que amalgama o acentuar do moderno. A política varguista, responsável por edificar aparato gráfico a fornecer meios técnicos à impressão, encontra contraponto estético nas cidades periféricas; processando estímulo modernizador, buscam forma literária à vida urbana, o que encontra suporte em suas revistas (Kremer, 2020). Já no primeiro ano o impresso que apresenta as contradições da moderna Florianópolis chega a Buenos Aires, e o discurso oferecido por Clarín é sobremaneira próximo ao que os membros da agrupação elaboram sobre si. Desculpando o excesso, parece ter sido a nota escrita por algum ilhéu e, traduzida ao espanhol, publicada na grande imprensa portenha. Ou, em hipótese sem sustento comprobatório, parece ter sido escrita por Rebelo, que a envia ao amigo Pettoruti e este, após traduzi-la, faz ser lançada em Clarín. O que possibilita que Sul, tão rapidamente, se alargue em tamanha dimensão?

* * *

Além de Pettoruti, a nota cita Rebelo. Escritor hoje esquecido, foi nome destacado nas Letras do país, levando-o a responder, quando questionado pelos dez melhores autores do Brasil, com ironia que lhe caracteriza: “que dez! Se só existem dois, eu e o Graciliano Ramos” (Rebelo in Miguel, 2008: 24). Expressiva é a resposta. Diz Antelo (1984: 88):

os trabalhos de Rebelo e de Graciliano afinam num mesmo diapasão de mimese e crítica, [e] cabe também pensá-los no horizonte ideológico que o Estado de compromisso é capaz de aglutinar. Haveria, assim, de um lado, setores esclarecidos, reivindicando transformações democráticas modernizantes. É o caso de *São Bernardo*. De outro, parcelas conservadoras mais boêmias ou menos sutis. É o caso de *Três caminhos...*, contos pouco triviais. Um e outro polarizam um espectro literário no Brasil de 30. Tal foi o sentido do pacto getulista.

São Rebelo e Graciliano linhas de fuga daquilo que no modernismo de Sul se apresentou. Antagonicamente conformando o nacional-desenvolvimentismo – industrialização do campo, acentuação liberal da vida urbana –, os nomes pululam nas páginas da revista, não apenas em comentários elogiosos sobre suas obras, mas, sobretudo, pelas referências às relações que com eles os florianopolitanos estabelecem. Trata-se da forja de afinidades eletivas que possibilitam vislumbrar algo do impresso local. De Rebelo roubam o traço citadino, aquilo que afirma como característica sua ao elaborar genealogia pela qual se inscreve na tradição de Manuel Antônio de Almeida – problema literário este, o urbano, que é centralizado por Salim em sua produção entre 1948 e 1951. De Graciliano, algo do regionalismo que, em terras nacionais, tinha nele expoente maior – e ecoa na formulação da pergunta estética (que se vincula à guinada ao marxismo, ainda que por fora do molde do realismo socialista adotado por Jorge Amado) de Guido Wilmar Sassi. Salim e Sassi publicam em Sul prosas que conformam tal espírito. Não só. Ao impresso juntaram-se duas séries editoriais, Cadernos Sul e Edições Sul, pelas quais davam a ver obras de fôlego dos membros da agrupação. Pelo selo, Salim e Sassi lançaram seus contos, anunciados na revista e enviados aos amigos das margens do Atlântico. Mas não é pela cópia que Rebelo e Graciliano povoam o fundo literário da revista local; são, antes, latência de constituição do fazer estético, e a leitura de suas obras é feita de modo próprio, marcado inclusive pelo erro. Dão o fundo e, ao mesmo tempo, são superados, uma vez que pela própria cópia desvela-se o incontido do traço daquele que copia, fazendo do texto construto indiciário. Como pensar as linhas de influência não pela chave da emulação, senão pelo tenso jogo que marca, por um lado, a aproximação ao anterior, e, por outro, o autoral?

* * *

Não é Rebelo apenas uma leitura – influência, pano de fundo, constituição de interrogante estético. É, isso sim, um amigo. Em Sul-3 (abril, 1948) encontra-se o anúncio:

Marques Rebelo virá a Florianópolis?

Segundo noticiou um jornal carioca, dentro de breve, deverá vir a Florianópolis o escritor brasileiro Marques Rebelo, que tem viajado vários Estados do país e alguns países estrangeiros, apresentando uma mostra de pintura contemporânea brasileira e realizando conferências sobre arte.

Segundo o órgão da imprensa carioca, Marques Rebelo virá a convite do sr. Secretário da Educação e Saúde, dr. Armando Simone Pereira. Esperamos que seja esta nota concretizada, pois nós bem que estamos precisando de visitas como esta.

E, em Sul-5 (agosto, 1948), a notícia é confirmada:

Agora podemos afirmar, como certa, a vinda de Marques Rebelo à nossa capital. Como nome entre os escritores brasileiros ele já é sobejamente conhecido. A sua visita à nossa cidade, porém, nos trará um outro Marques Rebelo: divulgador de arte e batalhador pelo elevamento de nosso bem triste nível cultural.

Traz à nossa cidade pintores sobre os quais muito falamos, mas de cujas obras só conhecemos reproduções. Portinari, Pancetti, Segall, Santa Rosa etc...

Muitos pintores estrangeiros também serão apresentados ao público de Florianópolis.

E não é só, ainda há mais: Marques Rebelo no recinto da exposição realizará várias conferências sobre pintura, usando como ilustração demonstrativa as próprias obras expostas.

Para terminar assinalamos o interesse do Sr. Secretário de Educação e Saúde e do jornalista Jorge Lacerda, que tornou possível a vinda de Marques Rebelo entre os dias 19 e 21, ficando entre nós até o Congresso de História Catarinense.

A viagem de Rebelo a Florianópolis com exposição de arte moderna, intermediada pelos catarinenses Jorge Lacerda e Flávio de Aquino, residentes da Guanabara, é realizada no primeiro ano de Sul. Da exposição resulta a amizade entre os ilhéus e o carioca: Rebelo os recepciona quando, em 1950, viajam ao Rio, assim como retorna, em 1950 e 1952, à capital catarinense; escreve ainda sobre a cidade na Suíte nº 2 de *Cenas da vida brasileira* e mantém assíduo diálogo epistolar com aqueles que, beirando os 20 anos, encontram nele, com pouco mais de 40, figura que portas poderia lhes abrir. É ainda fruto da primeira viagem do carioca à Ilha, 1948, a criação do atual Museu de Arte de Santa Catarina, e isso tem sua pré-história. A curadoria de Rebelo passara em 1945 pela Argentina e pelo Uruguai, e o acontecimento é comentado no calor do momento por Jorge Romero Brest em estudo introdutório à pintura brasileira de então, no qual, embora não se restrinja aos quadros levados por Rebelo a La Plata, parte sobretudo deste conjunto. Já no primeiro parágrafo sinaliza a coordenação de Pettoruti na tarefa de divulgação da moderna pintura brasileira no Prata, e sublinha como tivera em Rebelo um aliado:

Comprender el mensaje expresivo de los más escogidos artistas de un país e intuir a través de él la fina problemática nacional que le da sentido es tarea que exige amorosa y demorada frecuentación, así como conocimiento profundo. Pese a mis deseos, aún no he podido viajar al Brasil para proponérmela; ni siquiera la reciente muestra de pintura brasileña que ha presentado el escritor Marques Rebelo me permite intentar el juicio de rigor. (Brest, 1945: 7)

Esta pré-história é discutida por Antelo (1999: 128):

No eran pocos los contactos de Pettoruti con el Brasil. Había expuesto en Río de Janeiro en abril de 1929, pocos meses antes que Tarsila do Amaral, a quien además conoció junto a su marido, Oswald de Andrade y a otro matrimonio, no menos irreverente, Eugênia y Alvaro Moreyra. De Goeldi, João Ribeiro y Ronald de Carvalho, pintores, críticos, escritores, conservó buenas impresiones. No nos sorprende pues que al programar en 1945 una muestra sobre plástica brasileña decida confiarle su organización a un escritor que hiciera sus primeras armas en la *Revista de Antropofagia*, Marques Rebelo. Recordemos que, forzado por las circunstancias, Rebelo había acabado de estrenar como *marchand d'art* por invitación de Juscelino Kubitschek para quien organizara, en Belo Horizonte, donde Juscelino era intendente, el salón de arte que pone en escena aquello que más tarde se magnificaría en Brasilia: el arte moderno como identidad nacional. Al imitar el gesto de Juscelino e invitarle a Rebelo a repetir esa exposición en La Plata, Pettoruti se sumaba a una serie de iniciativas dispersas de integración regional (la traducción de *Macunaíma* por Carybé, los librillos de divulgación de Newton Freitas que funcionarían como soporte de la rapsodia que debía ser publicada por Losada, el ensayo sobre Portinari que Guillermo de Torre le encarga a Mário de Andrade para una colección de tres maestros latinoamericanos, junto a Orozco y Siqueiros, otros ensayos del mismo Mário que Romero Brest publica en *Saber vivir* o *Argentina libre* pero también el estilizado candomblé de Maria Ruanova o las escenas de samba paulista de un desplazado como Bola de nieve, donde se cruzan Debret y Portinari, en un típico producto de masas como es la película *Embrujo* de Enrique Susini) antecedentes todos de la iniciativa de Pettoruti.

Antes da exposição de Florianópolis, Rebelo levara, a convite de Pettoruti, a moderna pintura brasileira à Argentina, chegando igualmente a Montevideu, capital deste outro país, o Uruguai, que, anota César Aira (2020: 18) lendo Copi, é “una Argentina miniaturizada, es decir objeto artístico *a priori*”. No périplo da coleção que veio a resultar no MASC obras são adquiridas e extraviadas, e se Rebelo recém passara pelo Prata, pouco estranham a nota de Clarín sobre Sul e a reprodução de Pettoruti em suas páginas. Qual o efetivo lugar de Rebelo no modernismo ilhéu?

* * *

Prega a memória peças a mais não poder. Embora não logre precisar o início do diálogo com Antônio Simões Junior, Salim entende a aproximação aos portugueses Augusto dos Santos Abranches e Manuel Pinto como decorrência de contato oferecido por Rebelo na viagem de setembro de 1948. Mas a memória planifica o que, em análise material, mostra nuances. Discute Gustavo Debastiani (2024) que mais provável é que, em 1948, o carioca tenha ofertado apenas o logradouro de Pinto, que de imediato publica em Sul-8 (abril,

1949) o ensaio *Acerca do chamado modernismo e da sua incompreensão*. Abranches, no entanto, publica apenas em Sul-16 (junho, 1952). Sugere, assim, que Rebelo oferecera o contato de Abranches na viagem de abril de 1952 e, tardando em torno de um mês para atravessar o Atlântico, sua primeira contribuição em Sul responde ao início do frutífero diálogo. O argumento parece proceder. Em *Aventura e Rotina*, Gilberto Freyre (1953: 530) recorda haver jantado com Rebelo, escritor “sempre pronto a ser ‘anti’”, em Lisboa ao final de fevereiro de 1952; e Rebelo publica, em junho de 1963, obituário de Abranches em sua coluna diária do jornal *Última Hora*, *Conversa Carioca*, sublinhando a mediação:

As minhas afetuosíssimas ligações com o escritor Augusto dos Santos Abranches – e os selos moçambicanos eram imediatamente confiscados pelos amigos filatelistas – levaram-me, natural e prazenteiramente, a colocá-lo em comunicação com vários amigos e vários grupos literários jovens de Belo Horizonte, Cataguases, Porto Alegre, Paraná, Fortaleza e Florianópolis, especialmente com o grupo Sul. E naquela simpática revista andou ele publicando muita contribuição valiosa, mantendo ainda com o excelente Salim Miguel um intenso intercâmbio epistolar no qual a sua ânsia de aproximação e fraternidade tão plenamente se espelhava. (Rebelo, [1963] 2005: 146-7)

Em 1952, está Rebelo em Portugal e, lá, conhece ou reativa a amizade com este português exilado em Moçambique, Abranches, pondo-o em contato com os jovens de Sul. Lendo a tensão, Debastiani (2024) aponta ao lapso da memória de Salim, e este é o do ano: ela funde em 1948 o que se dera em dois tempos. Reconhece o autor, porém, a falha da hipótese: já em 1949, sublinha Correa (2016), Tomaz Martins, da Guiné, e Jorge Barbosa, de Cabo Verde, publicam na página literária editada pelos modernistas no jornal *O Estado*, diário principal de Florianópolis. Embora pareça correta a impressão sobre Abranches, cujo contato deve iniciar em 1952, há indício material de breve diálogo com África ainda em 1949; e, se Debastiani sinaliza o equívoco do ano arquivado na memória, é possível supor que a falha responda, na verdade, ao nome: deve Rebelo ter dado aos de Sul, em 1948, outro contato em África, hoje desconhecido. Hipótese é António Simões Junior. Em 1956 lançou o português, por casa de Montevideu, o romance *Vieja Crónica de Olhão*. A edição uruguaia não indica tradutor e, ao contrário, a versão portuguesa, de 2009, nomeia aquele que à língua pátria o verteu. Parece, então, ter sido escrito em castelhano e, se publicado em 1956, supõe-se que já há algum tempo vivesse em língua outra. A prosa, que se passa em 1945, tem por cenário um Portugal duplamente assolado pelo salazarismo e pelo bloqueio inglês na 2ª Guerra Mundial, e nela escreve:

- ¿Emigrar? – le interrumpe el amigo –. No debemos pensar en eso. La patria necesita de nosotros. Cada cual debe ser un soldado presente y firme para cuando suene la hora. Emigrar es desertar. Además, en nuestro país hay lugar para todos. Basta suprimir la desigualdad social y nos lanzaremos a la gran tarea de construir nuestro porvenir. ¿Emigrar? Yo también emigré. Lo hice cuando no tenía más de diez años. ¿Qué adelantó? (Simões, 1956: 89)

Invertendo a chave biográfica, pode ser que a personagem faça a vez de duplo contrário do autor: é neste Portugal de 1945, ficcionalizado dez anos depois, que a figura se opõe à emigração, sendo um autor emigrado aquele que escreve. Há evidente disjunção entre personagem e autor, mas não é descabido insistir na hipótese emigratória como respondente ao ano de 1945. Em 1961, Simões lança ensaio sobre a temporada que, antes de aportar no Prata, passara no Marrocos, e é este seu primeiro parágrafo:

Las páginas que el lector tiene ante los ojos, sobre el viejo Imperio de la Fortuna, escritas a raíz de nuestra estancia de dos años en Marruecos, son el fruto de una auténtica peregrinación por este deslumbrante país, durante siglos invadido por algunos de los más poderosos y nefastos imperialismos que la humanidad ha conocido. Desde aquel viaje han transcurrido varios años. Por ello, tras las notas de aquel entonces, incluimos una “*Conclusión*” que actualiza el proceso histórico y social de Marruecos. Su paso de la situación de colonia francesa a la de nación políticamente independiente. (Simões, 1961: 7)

A nota conclusiva se inicia pela repressão francesa no Norte da África, destacando os generais Juin (1947-1951) e Guillaume (1951-1954). No romance de 1956, ambientado em 1945, rechaça-se a emigração; no ensaio de 1961, possivelmente escrito em 1952, ao descrever o sucedido após estadia de dois anos no Marrocos, sublinha o ano de 1947. Deve ser no intervalo de 1945 a 1947 que em África permanece e, assim, é provável que em barco chegue à América. Mindelo, a sua vez, é porto tão importante quanto Açores e Canárias entre as margens do Atlântico e, embora o território continental de maior cercania seja o Senegal, não está Guiné dali distante. Seria possível que, em 1948, Rebelo oferecesse o contato de Simões; e ele, com passagem por Cabo Verde, pusesse os de Sul em contato com autores do arquipélago ou mesmo da Guiné, sendo o responsável pelo primeiro contato em África, materializado nas páginas de O Estado. Mas a hipótese não se sustenta: seu primeiro texto publicado foi apenas em Sul-20 (agosto, 1953), cinco anos depois. É mais adequado supor que Rebelo, em travessia marítima, ancorara em Mindelo e lá fizera amizade, indicando, em 1948, um nome que não pôde por Salim ser recordado. Mas isso, a bem dizer, pouco importa; interessa do imbróglio, antes, o impasse sobre o

método. Se a busca da pesquisa é pelo espírito de Sul, não seria natimorto, no estado atual das fontes, o intento de reconstituição sistematizada de suas relações?

* * *

Rebello comparece ao construto memorialístico de Salim como origem do contato com Moçambique e Portugal, com a África Ocidental Portuguesa e a Metrópole; mesmo que a memória achate as nuances, é isso sempre afirmado. O mesmo não se repete, contudo, no que concerne ao Prata. Ainda que avenge a possibilidade de o diálogo com Simões ter se dado por trâmite de Rebello, ao sobre isso escrever titubeia, assumindo a fragilidade da lembrança. Todos modos, se as primeiras relações solidificadas na Argentina foram com Viera, Simões e Oviedo, já antes o impresso chegara à capital portenha, sendo Sul-6 recebida por Clarín, tendo Sul-9 reprodução de Pettoruti. A memória da atração à África anula o dado objetivo: tudo indica que o início do contato com a Argentina se deu via Rebello, e dali se espalhou ao Uruguai. Mas Salim se esquece da aproximação imediata; lembra, sob o nome carioca, das pontes com África, mas duvida daquelas que primeiro ganham corpo na revista. O modo como leem Rebello ao final da década de 1950 apresenta igual equívoco, e a análise demanda retorno ao objeto. Imbuídos da comemoração de seu cinquentenário, Cadernos Sul deu a ver o ensaio *Marques Rebello, poeta morto*, de Hélio Alves de Araújo. Sem jamais ter publicado na revista, lança pelo selo estudo que busca na linguagem prosaica do autor traços de sua poesia juvenil. Na verdade, o livro que queriam editar era *Um retrato de Marques Rebello*, de Abranches, que acabou saindo com financiamento do então Ministério de Educação e Saúde. O ensaio de Abranches, cujos capítulos foram originalmente lançados no diário Notícias, da então Lourenço Marques, lê Rebello a partir da teoria marxista. Sul encontra relações no Atlântico por meio de Rebello ao mesmo tempo em que se coloca como polo de leitura de sua obra. Isso não responde, porém, ao objetivado em sua estética – não era ele poeta, tampouco marxista –, mas indicia os temas e interesses que ocupavam o próprio impresso. A estética de Rebello é, já na década de 1950, achatada, e Araújo e Abranches projetam sobre ele algo que pouco responde à sua obra. Funciona o carioca antes como nome do que como escritor?

* * *

Leigas hipóteses de leitura sobre Rebelo: cidade; cidade; urbano; imaginação técnica; cidade; urbano; prostitutas; leões-de-chácara (João Antônio?); prostitutas; cidade; rádio; erotismo; Rio de Janeiro; malandragem (Manuel Antônio de Almeida?); urbano; província (como atraso); cidade; mais prostitutas; cafetões; indefinição social (Antonio Candido?). Cidade: a pergunta modernista por excelência, não apenas a de Rebelo, quiçá inscrito em tradição antes romântica que de vanguarda, senão a que se apresentou na São Paulo de 1922. Iran Silveira (2018) indica a inexistência de manifesto que explicita as preocupações estéticas de Sul, sendo possível identificar resquícios de algo equivalente em editoriais não assinados. Talvez Silveira se equivoque. Como sustentado (Kremer; Vaz, 2022), há ensaio publicado por Salim em 1949, não em Sul, mas n' O Estado, que manifesta a problemática fundante do experimento ilhéu. Trata-se da leitura de Mário de Andrade. Salim nota a opção de Mário por perverter a escrita, desvencilhando a obra da norma padrão não ao se preocupar com a elaboração da língua, e sim da fala brasileira – gramática oral que busca apreender as contradições do país em sua literatura. Em outros termos, Salim entende, a partir de Mário, a potência da vanguarda como a da apreensão mimética do objeto; para isso, deve se furta da língua canônica e recorrer à deformação, como apresenta Andrade (2013: 65) no *Prefácio Interessantíssimo*: “os grandes artistas (...) foram deformadores da natureza. Donde infiro que o belo artístico será tanto mais artístico, tanto mais subjetivo quanto mais se afastar do belo natural”. A deformação opera pela elipse, o que se acentua no erotismo, mesmo que paire, qual fantasma, no não dito (Moraes, 2022); a literatura de Rebelo, mais explícita, não é por isso mais erótica. Na verdade, a elipse de Andrade (1985) se volta igualmente ao urbano, como no inacabado *Quatro pessoas*. Na prosa carioca a cidade se mostra ao elipsar a rua: se passa entre dois apartamentos, mas o edifício reside no urbano, a cisão público-privado pressentindo na cidade sua sensibilidade – e o incipiente da cisão marca, na leitura de Benjamin (2017b), a diferença entre Hoffmann (que expõe Berlim ainda provinciana, observada através da janela) e Allan Poe (a Londres constituída pelo atropelamento da multidão pela própria multidão). Em *Quatro pessoas* a cidade comparece pela falta: ausente em aparência, jamais deixa de se mostrar. A rua, topos da vanguarda, é a predileção dos modernistas ilhéus que, com revista iniciada em 1948, seguem na questão urbana até pelo menos 1951, ano da estreia de Salim, *Velhice e outros contos*. O texto sobre Mário em O estado denota teor de manifesto: não restrito ao público ordinário de Sul, afim à arte moderna fazendo desnecessária sua defesa, impõe-se a Florianópolis, chegando inclusive àqueles que não

liam a revista local. É, pois, um manifesto alternativo, deslocado de sua origem para encontrar maior alcance. Como se esboça a vanguarda na estética de Sul?

* * *

Em 1957 António Simões Júnior, que no ano anterior lançara *Vieja crónica de Olhão*, publica em periódico argentino comentário sobre *Rêde*, prosa de Salim dada a ver em 1955. Com timbre datando recepção no mesmo ano em que saíra por Sul, está *Rêde*, peça de difícil localização no Brasil, hospedado na Biblioteca Nacional Mariano Moreno de Buenos Aires. Como adentrou a instituição não se pôde saber pela consulta à equipe técnica, embora efetivamente lá esteja. Simões (1957: 81) destaca que “con la publicación de ‘Rede’, título sintético de una extensa novela de vasta acción social, Salim Miguel apártase del camino de recorte psicológico trazado en sus dos libros anteriores: ‘Velhice e outros contos’ y ‘Alguma gente’, para iniciar una nueva aventura literária. En este último libro el autor toma una posición definida al abandonar el tema analítico (...) para encauzar en la tradición novelística de los grandes escritores brasileños”. No corpo da crítica – amistosa a *Rêde*, opositora à obra pretérita – não é qualquer tradição literária que se vislumbra, mas a forma brasileira do realismo socialista, que tem em Jorge Amado, rapidamente traduzido pelo globo com financiamento dos PC’s (Schwarz, 2012), adepto predileto. Se Rebelo, por desvio de leitura ocasionado pela imaginação técnica, é tomado como modernista a contornar a cidade, e se Mário é tido corretamente como vanguardista calcado no urbano, tal linha de influência, a da cidade como matéria do estético, que fora o fôlego de *Velhice e outros contos*, em *Rêde* encontra-se reduzida. Diz Simões que, ao abandonar tal experimentação, Salim chega à melhor literatura; sob o signo de Lukács, é ao deixar para trás as formas burguesas degeneradas que sua literatura cobra mérito, tendo no realismo encontrado o proletariado como sujeito coletivo – o que corresponde ao espírito de *Vieja crónica de Olhão*, do mesmo Simões. Como pode uma estética de vanguarda se apresentar por fora de sua pergunta predileta, a da cidade?

* * *

As três obras de Salim editadas por Sul dão acesso aos desdobramentos do modernismo ilhéu. Na primeira, *Velhice e outros contos*, de 1951, emerge a cidade como topos do estético, seja em tramas propriamente citadinas, dependentes da rua para que ocorram,

seja na emergência da também moderna cisão entre o espaço que responde ao privado e sua aparente antípoda, a rua como exposição das ambivalências do moderno. No livro, Salim recorre a procedimentos que possibilitam plasmar a cidade em ebulição, mesmo quando elipsada: o privado se funda em singularidade que responde ao estímulo citadino, o da imaginação técnica (cinema, rádio, jornal). Sua estreia é condicionada pelo advento da cidade e, mesmo quando busca dela se furtar, segue a ela apegado, produzindo enredos sem sustentação em outra estrutura sensível. Em *Alguma gente*, contudo, é da rua que as personagens estão órfãs. Com prosas reclusas, o livro de 1953 se afasta do urbano ao entender sartreanamente a literatura como situação que apresenta as contradições morais da burguesia, servindo o texto de instrumento para que se desvele a falsa consciência do leitor. Trata-se do engajamento, o pressuposto de que escrever é mudar o mundo, devendo o autor responsabilizar-se por tal função. Salim, vanguardista convicto que encontrara na cidade matéria sensível, a partir de 1953 dela se afasta em nome da literatura engajada. Por fim, é correta a constatação de Simões: há em *Rêde* forma oriunda do realismo socialista; o texto perde o processamento mimético e passa a responder à pergunta política que encontra na forma estalinista a demanda de edificação do herói afirmativo, mesmo que, no realismo crítico, já não se trate daquele que vence, mas do que toma consciência da mazela em que se encontra. Se correto o esquema, os contos de 1953 são marcados pela aparente perda da potência urbana e o romance de 1955 pela aparente perda do negativo, ferindo o duplo construto que funda a estética de vanguarda. O experimento decai e emerge a forma homológica, o realismo, que concentra em si pergunta política que antecede o estético. A obra imatura de Salim se sintoniza à peleja entre literatura e política de seu tempo. Poderia Sul ser lida como um amálgama dos anos 1950?

* * *

É uma verdade indiscutível que, ao homem de nosso tempo, preocupam e interessam, tanto os temas que lhe dão diletantismo ao espírito, como ilustração à inteligência e orientação ao comportamento, dentro da sociedade.

O homem moderno não pode ignorar, totalmente, a maravilhosa complexidade e as reais transformações da vida que o rodeia, nem as “realidades psicológicas” da sua própria vida. Como um é fator inevitável da vida coletiva e tem obrigação de não destoar do mecanismo da transformação que a humanidade vem cumprindo em cada minuto que transcorre.

Fugir incessantemente, dos minutos, das horas e dos dias que passam, é tornar inútil, esquisita e angustiosa a existência.

Carrel, com o “O homem esse desconhecido”, inicia o redescobrimiento do “Homem”, e a Biologia, a Psicologia, a Psicanálise, passo a passo vêm demonstrando a falsidade das ideias que o homem formou a respeito de si mesmo e do mundo em que vive. A própria arte não escapou daquelas ideias e hoje, quando corremos em busca do seu conceito mais perfeito, mais humano, mais de acordo com as verdades atuais, mais liberta, mais Arte mesmo, somos acusados de iconoclastas, destruidores atômicos de tudo quanto nos legaram os nossos antepassados. Absolutamente. Agradecemos sinceramente, o que nos legaram. Mas só admiramos e agradecemos àqueles, de sujas obras o tempo fez a sua admirável seleção. Não negamos que os modernos não façam trabalhos medíocres. É muito mais fácil ser medíocre numa época de renovação, mas deixemos que o tempo continue a ser o juiz, ele fará a seleção, consciente e imparcialmente.

Nós nos acostumamos a compreender somente aquilo que se explica por si mesmo, somente aquilo que é claro, somente aquilo que não nos obriga à observação, às considerações e às conclusões de fôlego. A dificuldade está em penetrarmos naquilo que não procura ser apreendido. Parece haver uma indigência intelectual, incapaz de permitir a aventura das ideias e das imagens, incapaz de captar aquelas realidades que não são “pão de ló” de festas e nas quais o espírito rotineiro jamais penetrará. Esses seres humanos rotineiros poderão ser pessoas respeitáveis mas não são artistas porque se debruçam completamente sobre o objeto e as únicas reações anímicas são determinadas pelo meio ambiente; eles ganham o objeto e são dominados por ele. O artista domina o objeto e dissecar o sujeito.

O artista moderno parece tender para a síntese absoluta: uma figura humana, uma atitude, uma ideia, uma expressão. A arte clássica procurava aproximar-se do objeto observado e representá-lo mais identicamente possível, apresentando depois uma obra que era mais uma CORREÇÃO da natureza que a cópia fiel da mesma. Os acadêmicos, tentando copiar, acabaram corrigindo a Natureza; perdendo-se no objeto, por falta de vigor das realidades psicológicas e da atividade mental espontânea, captaram o que ele possui de mais epidérmico e tangível.

O SUL (do Círculo de Arte Moderna), que hoje apresentamos, em Florianópolis, se propõe, na medida das coisas possíveis, revelar os valores novos e acompanhar as ideias do mundo atual no campo da filosofia, da ciência, da cultura e, principalmente, no campo das letras e das artes. Por questão de princípios, o SUL não cogita, terminantemente, de questões político partidárias e de religião.

Observe o nosso público “como os objetos mudam de figura, quando a gente os observa com interesse artístico. Notamos com prazer que vamos obtendo um novo SENTIDO”.

ANÍBAL N. PIRES

Não se trata, é verdade, de manifesto. Mas no primeiro editorial da revista Aníbal Nunes Pires, membro fundador de Sul, apresenta dilemas caros à arte que buscavam desenvolver. Isso se expõe na concepção de renascimento do Homem que, referindo-se à psicanálise, se afasta do positivismo em voga na literatura do XIX, que Machado de Assis (2014) satiriza n’*O alienista*. É a impossibilidade de contorno integral do objeto o que está posto,

pontuando o limite do positivismo uma vez que a gestualidade de Simão Bacamarte mimetiza a corrente filosófica, mas o faz pela tendência paranoica que recai na loucura daquele que cataloga os enfermos, sublinhando o irracional do modelo inalcançável da pura racionalidade (Vaz, 2022). Ainda na referência ao homem como desconhecido de si, é o singular apresentado como potência estética, dando à vanguarda a possibilidade de do positivismo se furtar. Opõe-se assim ao caráter acadêmico da arte que, pressupondo forma anterior ao objeto, afasta-se do mimético preferindo a geometrização. Pode a vanguarda, não se isenta Aníbal, se exceder, mas a avaliação demanda intervalo temporal; por ora, cabe o intento, já que as formas acadêmicas pouco percebem do presente, do aqui-agora da barbárie histórica. Cabe aos jovens (mesmo que não de idade; Aníbal, em torno dos 40 anos, era claramente mais velho que os demais, que beiravam os 20), pois, experimentar, ainda que arriscando o erro. Tem a arte o espírito de busca pelo novo – não a novidade, mas a elaboração de mundo por vir. Como nasce o novo na arte?

* * *

Em chave homológica, o editorial aponta ao tempo-espaço do experimento: Florianópolis, 1948. O ano é o de seu lançamento, a cidade é aquela na qual se vê publicada e o que se vislumbra é a tensão entre a vanguarda e as instituições consolidadas, o Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina e, sobretudo, a Academia Catarinense de Letras. Se o primeiro inventa discurso açoriano a ofertar traço português ao construto de brasilidade no Sul do país (Flores, 1997), operando o apagamento da população negra (Leite, 1996), a última se opõe ao modernismo, defendendo em jornais da cidade as formas do último quartel do XIX. A tensão, que Leonardo Valverde (2012) reconstitui, encontra palco em O Estado, jornal no qual Salim publicara o manifesto sobre Mário, e, no texto, pulula o vocabulário da ruptura: Sul surge em oposição à “pasmaceira” da cidade “modorrenta”, mesmo uma “ilhailhada”, o que a Academia incentivara, desinteressada por aquilo que se apresentou às artes na Semana de 1922. Sul se dá ao público como alternativa, lugar de corte com a intelectualidade local, oferecendo-se como novo. Já há muito se sabe, porém, que mesmo as vanguardas, ao se fundarem no discurso da fulgurante imposição do novo (Sarlo, 2020), têm, também, sua pré-história. Salim, ao substantivar o impresso como ruptura, aciona pretérito, sua Ur-história. Sul-3 (abril, 1948) o nomeia. Dedicada a Cruz e Sousa, o volume retoma o simbolista como intento de encontrar, nas aliterações e paronomásias – produtores de simultaneidade na qual “os elementos não modernos que

estão ali funcionando como e sendo constituídos pelo moderno transformam a percepção, a sensação e a interpretação da arte moderna ao acolherem no seu ambiente aquele que parecia oposto à ideia de arte moderna” (Scramim, 2019: 63-4) –, a deformação. Mas retomar Cruz e Sousa, ademais do encontro de pré-história na qual inscrever-se é, ainda, acionar referente para se opor à Academia; Altino Flores (in Araújo, 1989: 146-7), seu presidente, via no Cisne Negro literatura que, em chave eugenista, era determinada pela raça: “Cruz e Sousa não poderia ser um grande (...) sonetista, se procedia, como ele amarguradamente confessa – de uma raça que a ditadora ciência de hipóteses negou em absoluto para as funções do entendimento, e, principalmente, do entendimento artístico da escrita”. O que aos de Sul é pré-história da vanguarda, aos da Academia é limitação racial. Sul rompe efetivamente, é fulgurante imposição do novo; mas isso não se dá ao recusar o passado, e sim pela leitura que dele faz, mais interessada em ativar potências do que em insistir em formas obsoletas. Qual a efetiva ruptura que nisso se guarda?

* * *

Ainda ao fim do editorial, Aníbal diz que Sul se furtaria da discussão partidária e da manifestação religiosa. O comentário *an passant* tem fundamento, ainda que o futuro não possa ser predito e, ao se atentar à materialidade do objeto, a afirmação encontre seu limite. Não há, é verdade, adoção de credo oficial a partir do qual os autores se mobilizem, sendo mesmo possível que uma escritora cristã, Blanca Terra Viera, publique na revista. Mas em *Velhice e outros contos* é notável tensão, nem sempre implícita, no referente à religião do Filho. Para se ater a uma imagem vale o retorno a *Velhice*, dois:

Eu fazia bonequinhos no papel, tentava captar aquele ar de passado, de velhice tão trágico e tão humano, gravá-lo ali no papel. Mas não, não! Como o captaria eu? Não sei, só me saía absurdo da pena, estranhas figuras disformes, de pesadelo, anjos com chifres, demônios aureolados, caretas, cenas lúbricas... Riscava tudo, recomeçava. Inútil. Não dominava a pena; não me dominava. Quis escrever algumas linhas. Só pensava em termos obscenos, lascívia, virgens se rebolando, anjos em êxtases amorosos, tudo puro, puro. (Miguel, [1951] 1981: 62)

Salim não defende ou rechaça o cristianismo, mas o coloca como força de leitura da contradição urbana. A referência religiosa perpassa o descompassado entre o narrador, adaptado, a denotar o desencontro da personagem que, já não se reconhecendo na moderna Florianópolis, encontra-se fadada à casa, onde segue apegada à convicção sacra

que o narrador profana. O religioso que, diz Aníbal, não compareceria à Sul, se mostra em operação que atesta a ambivalência entre a personagem que defende o cristianismo e o narrador que o perverte. Algo semelhante sucede com o político, tema central de *Manhã*, livro de poemas de estreia de Eglê Malheiros, de 1952. Os versos, de invejável unidade temática, têm pés calcados na superação da sociedade de classes, com referências à revolução ansiada. Religião e política surgem como exposição da contradição burguesa e aposta em sua superação. As opções estéticas divergem do cuidadoso editorial. Mas a cautela de Aníbal tem fundamento. A razão diz da proximidade dos jovens à seção local do PCB. Nas imediações se deram os encontros que resultaram em Sul, tendo na Página Literária da Folha da Juventude primeiro suporte ao que escreviam. Aníbal se defende da acusação de comunista e de não-cristão, e isso se fundamenta. Mais velho, era professor de escolas católicas tradicionais (o Ginásio Catarinense, para rapazes; o Colégio Coração de Jesus, para moças); ao mesmo tempo que apresenta a arte moderna, blinda-se de críticas por vir. Na dialética da ruptura, como não se desenhar uma peleja?

* * *

O postulado por Aníbal é contrariado nas páginas de Sul. Embora não se converta em órgão do PCB, a influência do realismo socialista ocupa seus autores, com destaque aos romances *Rêde* e *Vieja crónica de Olhão*. Ao apontar à deformação, Salim defende a vanguarda; isso solicita o urbano, predileção não apenas sua, mas daqueles que encontram na cidade a matéria literária (Kremer; Vaz, 2020). No entanto, ela cede espaço à forma do Partido, cujo desdobramento se mostra na análise de Mário. Lê-se no texto de 1949:

Que poderemos dizer se hoje ainda há os que vêem a arte sob o antiquado prisma de “moral ou imoral”? Quando sabiamente não é moral nem imoral. Está além, fora de tais tacões. Transcende delas. Moral ou imoral é a intenção de quem lê. (...). A arte não pode estar subordinada a códigos de moral, não pode ter seu campo de ação tolhido, delimitado. (...). O artista somente deve fazer sua obra; sem cuidado moral ou imoral; sem procurar fazer propositadamente uma coisa ou outra. (Miguel, [1949] 1990: 29)

Em 1949 defende arte afastada de qualquer pressuposto moral; em 1955 o argumento é inverso. Escreve Salim em Sul-24 (maio, 1955):

Com a sua lucidez, com a sua inteligência viva, com a sua cultura profunda, logo Mário de Andrade percebeu, compreendeu tudo isto. Viu que a geração dele, a do movimento modernista em especial,

apegada a uma pseudoliberalidade, a uma falsa concepção de liberdade, tonta, embriagada pela quebra dos “grilhões” da arte antiga, desnor-teava com os recentes acontecimentos políticos, se deixava dominar, levada por uma incompreensão total do problema. Confundia liberdade com não participação; confundia liberdade com libertinagem. Sim, deixava-se levar por uma mais do que falsa e ilusória visão do problema, que mais e mais a afundava e confundia.

Se em 1949 lê a deformação como impulso estético, em 1955 passa a entender a literatura de forma homológica à política, encontrando no realismo sua operação. Há giro marcado pelo afastamento da vanguarda e pela guinada à pergunta política que antecede o estético, atribuindo à arte função social determinada. A negatividade do literário é atrofiada pela positividade afirmativa da demanda pré-artística. Seria tarefa da crítica de Sul observar os deslocamentos que a tensão entre literatura e política apresenta em seus objetos?

* * *

Literatura e política compõem, como par imediato, as páginas de Sul: a negatividade da vanguarda se encolhe e formas homológicas são requeridas. A submissão do estético ao político, tema pujante dos anos 1950, aflui à revista pelo recurso ao engajamento sartreano e ao realismo socialista. Isso sinaliza um limite. Há na Rússia disjunção entre vanguarda estética e política. Se a revolução de 1917 abriu espaço ao formalismo, ainda que não lhe cedesse a primazia revolucionária que viam em sua arte – os formalistas se acreditam a arte da revolução ao engendrar em seus construtos a nova sensibilidade, embora Lenin e Trotsky o tomem como *uma* arte *na* revolução, não como *a* arte revolucionária –, com a morte de Lenin em 1924 e a expulsão de Trotsky em 1928 “la vanguardia va pasando a ser relegada (...) por el aparato de Estado: pasando de no ser preferida (nunca lo fue) a ser recelada, retaceada y por fin directamente repudiada”. Ora, “cuando, en 1932, se establezca en la Unión Soviética que el realismo socialista es la doctrina estética oficial, las vanguardias pasarán a estar condenadas y a ser perseguidas” (Kohan, 2021: 57). Sob burocratização estalinista promulga-se em 1932 o realismo socialista, relegando a vanguarda à decadência burguesa. Sul, em 1948, aposta no experimento que encontra no urbano o topos da contradição moderna. Em seu último número, de 1957, percebem, entretanto, que disso se afastaram. Lê-se no último editorial, não assinado:

Sul, com este número, o trigésimo, suspende suas atividades. Não sabemos se temporária ou definitivamente. Os motivos são múltiplos. Problemas internos e externos. Em nosso número anterior Eglê

Malheiros levantou alguns deles. Que não são os únicos. Outros existem, de igual importância. Tudo isto junto contribuiu para que chegássemos a este ponto em que nos encontramos agora. Embora com dez anos de vida, a revista luta hoje com as mesmas ou maiores dificuldades e incompreensões do que antes. Por outro lado compreendemos perfeitamente que chega um momento em que uma revista não pode mais ser aceita com complacência, como uma publicação de jovens, de “rapazes”, meramente experimental. Ou ela é aceita como uma revista literária, como tal, com valores específicos próprios, ou então, mesmo que a situação financeira seja boa (o que não é de forma alguma o caso presente, muito pelo contrário) ela não tem mais razão de existir. Se torna inoperante, academizante.

Em Sul-30 (dezembro, 1957) diz-se que a revista de Florianópolis, aquela que buscara se opor ao academicismo, tornara-se “academizante”. Isso se evidencia no editorial anterior, Sul-29 (junho, 1957), assinado por Eglê Malheiros:

SUL foi sempre uma revista de juventude, de mocidade. Não só no sentido cronológico do termo, porém no seu significado mais lato: de pesquisa, de inconformação (sic) e de esperança.

Porque o artista e o intelectual sofrem um destino inelutável: ou se mantêm sempre jovens ou morrem, mumificam-se mesmo em vida. Para permanecer atuantes precisam ser os eternos insatisfeitos: perder-se na autocontemplação é perecer. Artista não é somente o que cria, é também o que procura. A criação, em última análise, é o resultado palpável dessa indagação, que muitas vezes atinge o doloroso e o trágico. Esse impulso para o novo, essa constante revisão, essa inquietação é que fazem com que o homem vença inclusive as mais refratárias injunções e se realize.

“SUL” nasceu sob o signo da pesquisa, fruto do choque de jovens com a pasmaceira provinciana. Todos nos atacavam, criminosos que éramos do crime de lesa conformismo. E acicatados pela reação procuramos, produzimos e construímos. E, principalmente, discutimos e debatemos, varremos teias de aranha.

Folheemos, no entanto, os últimos números da Revista. Excetuando a colaboração vinda do exterior (e que vem avultando sobremaneira) que dizer do conteúdo? Há um mofo acadêmico se infiltrando em nossas páginas. Porque já não nos atacam – salvo os que o fazem por despeito, razões pessoas que não podemos levar em conta – nós também nos acomodamos, não discutimos, nem criticamos. Criou-se um “modus-vivendo”, um compromisso nada honroso entre os acadêmicos e os que assim, um dia, na academia acabarão.

Chega-se a desejar que surja um grupo novo, que nos chame de conservadores e vaidoso, para que de novo se rompa o marasmo, e nós próprios nos sintamos na obrigação de pensar, estudar e debater. Que a insatisfação nos torne presas novamente, e que produza seus frutos.

Se não mudarmos passaremos a função decorativa, e teremos que reconhecer tristemente que “SUL” morreu.

Eglê Malheiros

Na autocrítica, Sul é tida por “academizante” ao limitar o literário e, se nisso insistisse, mais não faria que reproduzir o alvo ao qual se opunha. O termo deve ser precisado. Não

se trata, é evidente, de retorno às formas da Academia Catarinense de Letras, senão da redução da potência estética que, adequando-se a formas pretéritas, perde a capacidade de expor a contradição. Nota-se o declínio do experimento, que fora outrora tomado como recurso expressivo do tempo. Embora seja o meio diverso, isso incide no gesto do XIX, o realismo balzaquiano como protótipo que Lukács aciona ao teorizar o realismo crítico. O acadêmico de Sul não se equivale à Academia Catarinense de Letras, mas, assumindo forma que antecede o objeto na constituição do literário, o editorial denota a atrofia daquilo que lhes fora oferecido pela vanguarda: pesquisa, experimentação, discussão. Pressupondo relação imediata entre literatura e política, o estético é submetido ao pré-artístico, ou mesmo ao não-artístico, o político – e, com isso, a arte se reduz ao acadêmico, à repetição de formas já existentes no mundo. Encolhe-se a deformação e emerge o modelo normativo, tópica que acomete o Ocidente a meados de século. Poderia se reconstituir, a partir de Sul, a tensão estética ocidental dos anos 1950?

* * *

As imagens apresentam um entrave: como estudar um movimento constituído pela oscilação de autores e línguas, de territórios e estéticas, de obras lembradas e esquecidas, de contradições em seus fundamentos, de consonância com os problemas que acometem o Ocidente, mas que ganham forma periférica? Nítido está que os métodos em voga na sociologia dos intelectuais não seriam suficientes, sequer frutíferos. A prosopografia, que tem no Brasil em Sérgio Miceli (2001) expoente maior, possibilita o estudo de alguns dos autores que por Sul passaram, aqueles que atualmente mais lembrados são, como Salim Miguel, Noémia de Sousa, Luandino Vieira, Francisco Urendo. Sobre eles proliferam estudos, tanto sobre as obras quanto sobre as biografias, possibilitando reconstituição. Isso não se aplica, contudo, àqueles que têm sido esquecidos, não reeditados, com obras disponíveis em poucos acervos e cujos estudos são escassos, como Blanca Terra Viera, Antônio Simões Júnior, Augusto dos Santos Abranches, Hélio Alves de Araújo, assim como Guido Wilmar Sassi e Eglê Malheiros, casos intermediários. São, contudo, nomes dos mais relevantes ao estudo de Sul. Para a análise faz-se necessário, deste modo, dupla seleção de obras, atentando aos autores destacados, mas também àqueles que, esquecidos, foram centrais ao impresso. Alternativa seria o retorno à materialidade da revista, o que se fará vezes várias nesta tese, mas nisso pode haver limites, tendo sido os textos por vezes apressados, com prazo para a escrita. Sul deu a ver, no entanto, duas séries pelas quais lançou obras de fôlego, no ensaio e na poesia, no romance e no conto, apresentando

com maior acuidade aquilo que desejavam como objeto-livro. A reconstituição da revista obnubila o acesso às obras mais acabadas, e isso porque é raro que se encontre nelas a compilação de textos já vistos. Pensados com tal, há neles maior precisão da estética ali esboçada. Caminho mais frutífero é, pois, voltar-se às obras publicadas ainda na década de 1950, com alguma flexibilidade à de 1960. Demanda o objeto método que se furte da prosopografia, pois o disponível é o texto; e, deles, os mais sólidos encontram-se em livro.

Tal operação, a do retorno a obras esquecidas que delimitam o contorno de um movimento estético, se sustenta naquilo que Walter Benjamin apresentou na tese sobre o *Trauerspiel*. No estudo de 1928, é pela leitura dos textos que acessa o espírito do barroco alemão, reconhecendo no primado do objeto procedimento alternativo à história literária:

A necessária orientação para os extremos, que nas investigações filosóficas constitui a norma da formação de conceitos, tem um duplo significado quando aplicada a uma exposição sobre a origem do drama trágico do Barroco alemão. Em primeiro lugar, sugere à investigação que leve em conta, sem restrições, toda a amplitude do assunto. Considerando que não é excessivamente vasto o *corpus* da produção dramática, a sua preocupação não deve ser a de procurar nela, como a história literária legitimamente o faria, escolas poéticas, épocas da Obra de um autor, fases de produção de obras isoladas. Pelo contrário, deve guiar-se por uma hipótese: a de que aquilo que parece difuso e díspar pode ser visto, à luz dos conceitos adequados, como elementos de uma síntese. Neste sentido, não atribuirá menos importância aos produtos de poetas menores, em cujas obras se encontram as maiores extravagâncias, do que aos dos maiores. Uma coisa é encarnar uma forma, outra dar-lhe uma expressão própria. Se a primeira é atributo dos autores de eleição, a segunda acontece, muitas vezes de forma incomparavelmente mais significativa nas laboriosas tentativas dos escritores mais fracos. (Benjamin, 2016a: 52)

Distanciando-se dos recursos da história literária canônica, reconhece o primado do objeto como via para sua reconstituição. A postura se fundamenta na especificidade do *Trauerspiel*: com corpus reduzido, podem as obras ser consultadas, ainda que com exigente complexidade e extensão expositiva; a partir delas, aliás, são formuladas suas perguntas, desestimulando a anteposição de temas e atendendo antes ao ali solicitado; ainda aquelas que aparentam maior fragilidade oferecem o recobrar da força expressiva em seu construto, o que se mostra com mais radicalidade no equívoco. A história literária, ao sistematizar escolas estéticas e fases de obras, nubla o acesso ao objeto, reduzindo-o àquilo que lhe antecede; Benjamin, ao contrário, aposta na pujança do texto como chave crítica, acionando no agora o núcleo de verdade atemporal que seu envoltório guarda, mas valendo-se precisamente deste invólucro, seu núcleo temporal: “a tarefa da crítica de arte

não é tirar o envoltório, mas antes elevar-se à contemplação do belo mediante a percepção mais exata do envoltório enquanto envoltório” (Benjamin, 2018a: 112). O que há de próprio em tal gesto é a imanência, que persegue a experiência histórica conformada no objeto: “le fascinaba descubrir lo propio de la fantasía de los autores a los que se entregaba por completo mientras parecía escribir acerca de ellos: el punto de origen donde esa fantasía se relaciona, en cada caso particular, con la tensión específica que señala el emplazamiento histórico y social que determinó su producción” (Scholem, 2004: 22).

Dando primazia às obras, Benjamin furta-se do desencadeamento historiográfico e da crítica hermenêutica, atentando antes à preeminência do objeto que expõe por si o que da experiência social do tempo nele reside. E, em chave imanente, percebe nas obras menores maior expressividade: “Era del todo evidente para él que el *Trauerspiel* no podía competir con las formas acabadas del drama barroco de Calderón o Shakespeare. Pero justamente la torpeza y la forma primitiva de estas obras poéticas permitían, según su parecer, resaltar en forma mucho más clara la estructura y el nexo de las ideas aquí influyentes” (Scholem, 2004: 26). Ao guinar às obras menores, ressalta o traço em que operam, iluminando seus andaimes de pensamento. Guarda-se nisso duplo movimento: por um lado, tem-se a emulação de formas pretéritas; mas, por outro, nota-se a negação do emulado, o desvio apresentado pela obra que deforma aquilo que apenas em aparência imita. Como escreve Silviano Santiago (2019: 220) sobre *O primo Basílio*, a potência do romance de Eça de Queiroz é a de ser, ao mesmo tempo, dois; reescrita de *Madame Bovary*, aponta igualmente a seu limite: “a obra de arte organiza-se a partir de uma meditação silenciosa e traiçoeira por parte do artista que surpreende o original em suas limitações, desarticula-o e rearticula-o consoante sua visão segunda e meditada da temática apresentada em primeira mão na metrópole”. Ganha a obra periférica o direito de resposta à central. Se o espírito dos 1950 encontra nas concepções de Sartre e Lukács principal apoio no que se refere à tensão entre literatura e política, não é descabida a pergunta por como os autores de Sul, por eles influenciados, respondem ao estímulo.

Oferece Benjamin (2018b: 788), nas *Passagens*, procedimento metodológico que, preocupado com o extremo da imagem, rubrica no conceito de imagem dialética:

Ao pensamento pertence tanto o movimento quanto a imobilização dos pensamentos. Onde ele se imobiliza numa constelação saturada de tensões, aparece a imagem dialética. Ela é a cesura no movimento do pensamento. Naturalmente, seu lugar não é arbitrário. Em uma palavra, ela deve ser procurada onde a tensão entre os opostos dialéticos é a maior possível. Assim, o objeto construído na apresentação materialista

da história é ele mesmo uma imagem dialética. Ela é idêntica ao objeto histórico e justifica seu arrancamento do *continuum* da história.

Já na terminologia esboça-se o paradoxo: a imagem, cristalizada, apresenta-se imóvel; mas, sendo dialética, recupera o movimento. Ora, “la imagen es aquí un modo de conocer por el cual el tiempo negado se convierte en impulso dialéctico de un movimiento intensivo, la integración de la vida en la percepción de la actualidad política” (Hillach, 2014: 645). A imobilização do pensamento, ao suspender a imagem, satura, viabilizando a busca pelo campo de tensões que impulsiona sua formulação. A isto atento, Benjamin encontra na constelação a virtual inscrição histórica das imagens, que solicitam um presente para seu despertar – o agora da barbárie no qual as fagulhas pretéritas deixam-se entrever, ativando no hoje centelhas do passado e arrancando o acontecimento de seu *continuum*: “a obra se configura, em seu âmago, num microcosmo ou muito mais: um *micro-aión*. Pois, afinal de contas, não se trata de apresentar as obras das Letras no contexto de seu tempo, mas no tempo em que elas surgiram, e fazer uma apresentação do tempo que as reconhece, sendo que este é o nosso próprio tempo” (Benjamin, 2016b: 35). O sistema inviabiliza tal exposição. Não estando o passado disponível à mera citabilidade, mas impondo-se ao presente que o faz cognoscível, é o fragmento que dá cesura àquilo que não deixa de se movimentar. Há no sistema um limite, o da abstração totalizante que, afastada da matéria, não percebe o mimético do fenômeno, a esfera não conceitual constitutiva do próprio conceito (Adorno, 2009). O sistema reifica o objeto ao pressupor a totalidade. A constelação, ao contrário, se gesticula ao recobrar a potência do particular:

cada “idea”, cada construcción a partir de lo particular, era autosuficiente. En tanto “mónada”, cada una contenía la totalidad, una “imagen del mundo”, y cada una era diferente de toda otra idea. Las constelaciones eran “discontinuas”. Como los átomos, como las células, como los sistemas solares, cada una tenía su propio centro: sin jerarquías, estaban una junto a la otra “en perfecta independencia e intactas”. De aquí se seguía que al construir las ideas era continuamente necesario volver a los fenómenos mismos, tanto más cuando las ideas no eran eternas sino constelaciones históricamente específicas. (Buck-Morss, 2011: 232)

Ao apresentar o objeto em sua materialidade fragmentária, a constelação recusa o totalitário do sistema. Como mônada, cada obra oferece o todo a partir de sua unicidade indivisível: “A visão, que interpretando colhe no fenômeno mais do que ele simplesmente é, e, unicamente por meio daí, o que ele é, seculariza a metafísica. Só os fragmentos enquanto forma da filosofia seriam capazes de entregar às mônadas projetadas de maneira

ilusória pelo idealismo o que lhes é devido. Elas seriam representações no particular da totalidade irrepresentável enquanto tal” (Adorno, 2009: 32). É na exposição do fragmento que, no moderno, do todo se pode acercar; o sistema, ao contrário, a faz irrepresentável. Abandonando pressuposto transcendente, é no objeto, em reconstituição imanente, que pode o mundo, em sua forma abreviada, deixar-se entrever:

o conceito de ser da ciência filosófica não se satisfaz com o fenômeno, precisa de absorver toda a sua história. O aprofundamento da perspectiva histórica em tais investigações não conhece, em princípio, limites, quer no que se refere ao passado, quer ao futuro: dá à ideia a sua dimensão de totalidade. A sua estrutura, marcada pela totalidade, em contraste com o seu inalienável isolamento, é monadológica. A ideia é uma mônada. O ser que nela penetra com a sua pré e pós-história mostra, oculta na sua própria, a figura abreviada e ensombrada do restante mundo das ideias, tal como nas mônadas do *Discurso sobre a metafísica*, de 1686: em cada uma delas estão indistintamente presentes todas as demais. A ideia é uma mônada – nela repousa, preestabelecida, a representação dos fenômenos como sua interpretação objetiva. Quanto mais alta for a ordem das ideias, tanto mais perfeita será a representação nelas contida. E assim o mundo real poderia ser visto como problema, no sentido de que nos pede para penetrarmos de tal modo em tudo o que é real que daí resultasse uma interpretação objetiva do mundo. (...). A ideia é uma mônada – isso significa, em suma, que cada ideia contém a imagem do mundo. A tarefa imposta à sua representação é nada mais nada menos que a do esboço dessa imagem abreviada do mundo. (Benjamin, 2016a: 36-7)

A potência da mônada é a do extremo. Representação abreviada do mundo, nela o todo se expõe pelo fragmento. A constelação, o vir-a-ser de um movimento analítico no qual as partes se correspondem, dá à história o agora de seu despertar. Congelando as forças pelas quais as imagens se formulam, a imagem dialética recobra, na exposição, o movimento – encontra na constelação o esboço do campo de tensões no qual as mônadas se posicionam, expondo-as pelo recurso ao extremo:

As ideias relacionam-se com as coisas como as constelações com as estrelas. Isto significa desde logo que elas não são nem os conceitos nem as leis das coisas. Não servem para o conhecimento dos fenômenos, e estes de nenhum modo podem servir de critério para a existência das ideias. Pelo contrário, o significado dos fenômenos para as ideias esgota-se nos seus elementos conceituais. Enquanto os fenômenos, pela sua existência, pelas suas afinidades e as suas diferenças, determinam o alcance e o conteúdo dos conceitos que os circunscrevem, a sua relação com as ideias é a inversa, na medida em que é a ideia, enquanto interpretação objetiva dos fenômenos – ou melhor, dos seus elementos – a determinar as formas da sua recíproca interação. As ideias são constelações eternas, e se os elementos se podem conceber como pontos em tais constelações, os fenômenos estão nelas simultaneamente dispersos e salvos. E aqueles elementos, que os

conceitos têm por tarefa destacar dos fenômenos, são mais claramente visíveis nos extremos da constelação. (Benjamin, 2016a: 22-3)

No procedimento, que se volta aos gestos de atração e repulsão, são as mônadas expostas em constelações que encontram, nas extremidades, o núcleo gravitacional que lhes oferece unidade e força. Na constelação “as ideias só ganham vida quando os extremos se reúnem à sua volta” (Benjamin, 2016a: 23), e isso por neles se esboçarem os próprios limites de uma experiência histórica: “‘yuxtaponer extremos’ significaba descubrir no solo la semejanza de los opuestos sino también los lazos de conexión (la ‘lógica interna’) entre elementos aparentemente no relacionados” (Buck-Morss, 2011: 251). A forma expositiva é, pois, aquela que encontra no tensionamento entre as obras o vir-a-ser de sua apresentação:

Había dos momentos en el proceso dialéctico de construcción de constelaciones. Uno era analítico-conceptual, e implicaba dividir el fenómeno, aislando sus elementos y mediatizándolos por medio de los conceptos críticos. El otro era representacional, e implicaba unir elementos de tal forma que la realidad social se tornara visible dentro de ellos. (...) [No primeiro] los objetos visiblemente “dados” eran traducidos a los términos del proceso social invisible. Pero en el momento de la representación ocurría lo inverso: los elementos “formaban una figura”, cuajaban en una imagen visible de los términos conceptuales. Al construir “combinaciones de prueba” con los elementos, este momento conducía a una pausa en el movimiento dialéctico, pero no, como en Hegel, porque los antagonismos hubieran sido superados. Las imágenes iluminaban contradicciones antes que negarlas o superarlas; el proceso era de representación mimética más que de síntesis. (...). En este sentido, las constelaciones no eran distintas de los jeroglíficos, uniendo lo perceptual y lo conceptual; los fenómenos se transformaban en acertijos, enigmas cuyos elementos cualitativos, yuxtapuestos, eran los conceptos traducidos a una forma visible. (Buck-Morss, 2011: 255)

Dois são os procedimentos. O primeiro diz do gesto imanente que, ao desdobrar a obra desmontando-a para em seguida remontá-la, pauta-se naquilo que solicita o próprio objeto; o segundo responde à reapresentação, à exposição a partir da tensão produzida em seu choque, dando a ver os pontos pelos quais se atraem e se repelem em sua configuração imagética. A obra literária é uma mônada. A partir de um objeto, toda a arte se apresenta, mas não pelo intento de se chegar ao desencadeamento linear da história literária, e sim pelo recurso ao fragmento que vislumbra, no agora da obra, seu núcleo de verdade. A constelação é o vir-a-ser do todo. Mas não como totalidade sistemática, e sim como abreviação do mundo. O extremo é a condição de análise. Na leitura imanente cada obra aproxima-se da promessa de que lhe seja devolvida a integridade objetiva, seu teor de

verdade (*Sachverhalt*), vislumbrando a possibilidade de leitura do tempo, o virtual despertar de uma constelação histórica que, qual fagulha que se deixa por breve período entrever, encontra no presente a atualização de suas promessas não cumpridas.

Três são os extremos possíveis que esta tese busca abarcar: o de que cada obra, reconstituída em suas categorias imanentes, apresente as tensões nela guardadas; o de que a comparação entre dois textos, em contraste, leve um à iluminação do outro; e, por fim, o de que, pela obra que emula, seja expresso não apenas o objeto emulado, mas a particularidade da emulação, buscando no objeto menor aquilo que ao maior estaria ainda vedado. Pelo retorno ao texto, tenta-se evidenciar a potência do que por então se escrevia, e mesmo que por momentos se privilegiem autores efêmeros e se secundarize assíduos, há que se ter em conta que, se “a verdadeira determinação de uma revista é a de manifestar o espírito de sua época” (Benjamin, 2021: 29), não apenas as obras menores, mas também os autores esporádicos podem apresentar contorno ao experimento Sul. É o que se busca evidenciar nas páginas a seguir. Sul foi um empreendimento dos anos 1950. Como tal, reler Sul é, também, reler o presente; é reler o que daquilo não termina de passar.

Ruínas do arcaico, desejo do moderno

I

Simmel (2013a: 328) encerra o seminal *As grandes cidades e a vida do espírito* pontuando dupla sensibilidade que, moderna, encontra na cidade topos analítico:

À medida que se pergunta pela posição histórica dessas duas formas de individualismo, que são providas pelas relações quantitativas da cidade grande – a independência do indivíduo e a formação do modo pessoal e específico –, esta ganha um valor completamente novo na história universal do espírito. O século XVIII encontrou o indivíduo em vínculos violentadores, que se tornaram sem sentido, de tipo político e agrário, corporativo e religioso – limitações que coagiam os homens como que a uma forma não natural e a desigualdades havia muito injustas. Nessa situação surgiu o clamor por liberdade de movimento do indivíduo em todas as relações sociais e espirituais, que permitiria evidenciar imediatamente em todos o seu núcleo nobre e comum, tal como a natureza o teria semeado em todos e a sociedade e a história o teriam apenas deformado. Ao lado desse ideal do liberalismo, cresceu, no século XIX – de um lado por intermédio de Goethe e do romantismo, do outro por meio da divisão econômica do trabalho –, o seguinte: os indivíduos, libertos dos vínculos históricos, querem também se distinguir uns dos outros. Agora o suporte de seu valor não é mais o “homem universal” em cada singular, mas precisamente a unicidade e a incomparabilidade qualitativas. Na luta (...) dessas duas modalidades, a fim de determinar o papel dos sujeitos no interior da totalidade, transcorre a história interior e exterior de nossa época.

Sublinha-se a dupla configuração do cidadão. O individualismo do século XVIII encontra no Estado o aplacamento de qualquer partícula singular uma vez que, ao supor a igualdade de direitos civis, busca, pela lei, equalizar a diferença: afirmando-se cega, a legislação reduz o que de próprio poderia ter o sujeito ao apaziguar o anseio individual pelo ordenamento das condutas. O XIX, no entanto, recai em individualismo diverso; respondendo ao advento do sujeito como força capaz de distingui-lo da uniformização operada pelo aparato estatal, radica-se no traço idiossincrático, irredutível à fungibilidade. O homem moderno, aquele que encontra reduto nas massas da cidade burocratizada, constitui-se, pois, a partir de um paradoxo: se seu rosto desaparece ao ser absorvido pela multidão, o singular garante sua unicidade. Trata-se, no entanto, de tópicos antagônicas e, deslocando-as a conceitos não empregados por Simmel, está-se diante da dupla isotopia da cidade, aquela que encontra ora no indivíduo, ora no sujeito, sua cognição.

Em movimento teórico italiano, o da fusão de Foucault e Schmidt (Castro, 2024), Andrea Cavalletti pontua a emergência, no século XVIII, da população. Politicamente empregado para circunscrever as multidões que se deslocam à cidade, o conceito responde

à necessidade do Estado moderno de legislar sobre o novo corpus político espacialmente concentrado na urbe: “la noción fundamental del bipoder, la de población, nos aparecerá poco a poco en su carácter espacial preciso y, al mismo tiempo, dejará entrever el lugar específico donde puede ubicarse” (Cavalletti, 2010: 27). Dentre os métodos adotados para ordenar as massas amorfas está a estatística, que assegura a regularidade da vida social demandada pela governamentalidade moderna e, para isso, vale-se de técnicas de aferição alinhadas à medicina: “si la población es un nuevo principio político-espacial, esta deberá ser entendida como delimitación de una regularidad o medida inmanente. La población puede decirse tal (...) en tanto función o relación positiva interna a la multitud misma” (Cavalletti, 2010: 122). O conceito de população requer, pois, território a circunscrevê-lo, a cidade; e, em seu funcionamento, emprega técnicas quantitativo-espaciais de controle – reclusão de enfermos e insanos, prevenção de epidemias, contenção da periculosidade, estratégias que acentuam o poder sobre a vida, o biopoder que busca conter a multidão que advém à urbe. O século XVIII, o da emergência dos conglomerados urbanos, vale-se do aparato estatal para ordenar as condutas; e, neste tempo-espço, a sociologia encontra sua problemática: “desde Gabriel Tarde hasta Scipio Sighele, a finales del siglo XIX la nueva ciencia sociológica surgió como la teoría de la masa peligrosa, de la ‘muchedumbre delincuente’ como encarnación de la violencia” (Cavalletti, 2010: 76).

Recorrendo à estatística, Durkheim busca elaborar método sociológico que ganha evidência ao estudar o suicídio. O trabalho compila dados quantitativos de diversos países europeus, lidos em chave comparada; isolando variáveis, sinaliza motivos à desagregação social; pela análise das taxas de suicídio, infere sociedades mais e menos coesas; e isso lhe permite, por fim, determinar o porquê de o indivíduo abdicar da própria vida em uma sociedade que lhe prometera coesão. Pelos instrumentos do século XVIII o sociólogo do XIX cataloga e classifica, subdivide e infere, tomando o ato em aparência individual como ação com razões externas ao indivíduo. Sua operação responde, portanto, à tipologia da população, aquela sustentada no individualismo marcado pela pacificação do singular.

Mesmo a operação positivista de Durkheim (2014: 254), porém, recai no incontido do sujeito diante dos mecanismos de coesão, como rubrica no conceito de anomia:

A anomia é, em nossas sociedades modernas, um fator regular e específico de suicídios; é uma das fontes na qual se alimenta o contingente anual. (...). Ele difere dos outros por depender não da maneira como os indivíduos são vinculados à sociedade, mas pelo modo como ela os regulamenta. O suicídio egoísta provém do fato de os homens já não perceberem razão de ser na vida; o suicídio altruísta, do

fato de essa razão lhes parecer estar fora da própria vida; o terceiro tipo de suicídio, cuja existência acabamos de constatar, decorre do fato de sua atividade ser desregrada e de eles sofrerem com isso. Devido à sua origem, daremos a esse último tipo o nome de suicídio anômico.

O conceito de anomia aponta ao indivíduo desregulado da coesão moderna; não se referindo à ausência de sentido, como no egoísta, o suicídio anômico diz da não adequação às normas que equalizam a idiossincrasia, resultando em sofrimento psíquico. Mesmo o método de Durkheim, que elabora pergunta pela coesão, pela regularidade, reconhece, contudo, resquícios da não adequação do indivíduo à sociedade, o que denota força que, embora tente ser contida, não pode ser silenciada pela externalidade do social. Está-se diante, pois, da segunda formulação de individualismo apresentada por Simmel, o desejo de diferenciação. Isotopia igualmente moderna, já não se trata, entretanto, da dicotomia indivíduo-sociedade a fundamentar a sociologia, senão da chave que toma o sujeito em relação ao objeto; está-se diante, portanto, do sujeito da psicanálise. Em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* Freud apresenta, nos primeiros anos do XX, o sujeito que, estimulado pelo inconstante da pulsão, tem nas experiências infantis o reduto singular que não pode ser contido de todo pelos mecanismos coercitivos externos:

as mesmas impressões que esquecemos deixaram, todavia, os mais profundos traços em nossa vida psíquica, e se tornaram determinantes para todo o nosso desenvolvimento posterior. Não pode se tratar, então, de um verdadeiro desaparecimento das impressões da infância, mas sim de uma amnésia semelhante à que observamos nos neuróticos em relação a vivências posteriores, cuja essência consiste num mero afastamento da consciência (repressão). (Freud, 2016: 76)

Já não se trata do fungível da estatística médico-sociológico-estatal, senão de traço que, originário da primeira infância, mantém-se mesmo recalcado e impõe-se como fundo pulsional irreduzível; como singularidade que, estabelecendo a partir de cada infância o trauma recalcado, dá ao sujeito sua unicidade. Ora, esse é “el primer gran descubrimiento freudiano, la piedra angular del psicoanálisis, el saber por el cual el psicoanálisis va a comenzar algunos años más tarde: la histeria produce, inventa, un cuerpo que no se deja reducir al saber de la ciencia”; antes que o corpo do indivíduo disciplinado pelo saber médico, o corpo histérico “se ofrece a ser leído como un lenguaje (...) antes que escrutado en tanto pura materialidad orgánica; lo que el cuerpo de la histeria manifiesta no puede ser sometido a la norma médica” (Kohan, 2022: 31-5). Como anota Alexandra Kohan ao ler o estudo de Freud e Breuer sobre a histeria, trata-se, na psicanálise, de método que se furta da operação biopolítica, já que recusa a disciplinarização do corpo histérico por meio

de eletrochoques, interessando-se primeiro pela fala, a narração da experiência singular que, como laivo irredutível do sujeito, furta-se das variáveis estatísticas. Se o conceito de indivíduo aponta à normalização populacional, o de sujeito volta-se à idiossincrasia erótico-pulsional. A cognição moderna, aquela que sustenta a subjetividade cidadina, vale-se, pois, de duas dicotomias fundacionais, duas posições históricas do individualismo que resultam em isotopias antagônicas na formulação da pergunta antropológica.

Ora, se é na cidade que Simmel (2013a: 328-9) sedimenta seu problema analítico, não é isso gratuito. Como anota à continuação do excerto antes compilado, a função das

idades grandes é fornecer o lugar para o conflito e para as tentativas de unificação de ambos, na medida em que as suas condições peculiares nos revelam como oportunidades e estímulos para o desenvolvimento de ambas. Com isso as cidades grandes obtêm um lugar absolutamente único, prenhe de significações ilimitadas, no desenvolvimento da existência anímica; elas se mostram como uma daquelas grandes formações históricas em que as correntes opostas que circunscrevem a vida se juntam e se desdobram com os mesmos direitos.

Nota Simmel na urbe a sobreposição isotópica moderna, embora isso não implique a equalização do antagonismo, senão seu exacerbar: a cidade postula-se como espaço no qual o choque pode ocorrer. Marcada pela contenção populacional que reduz o qualitativo ao quantitativo, é a burocracia sua forma máxima, autonomizando as relações por meio do dinheiro, coeficiente universal; ao mesmo tempo, a burocracia libera o sujeito da expectativa coletiva arcaica, cedendo terreno ao afloramento singular que lhe possibilita guiar-se pelo desejo, via de diferenciação. A cidade promete arrefecer os perigos da vida incerta, mas assim nutre cada transeunte de um mistério – anota Benjamin (2017a: 40) que “a nova situação não era, como reconhece Simmel, nada tranquilizadora. Já Bulwer-Lytton (...) apoiou sua descrição das pessoas nas grandes cidades socorrendo-se da observação de Goethe segundo a qual cada pessoa, a melhor como a pior, traz consigo um segredo que, se conhecido, a transformaria num ser odioso aos olhos de todos”. Se o método sociológico busca a ordem, encontra na cidade a possibilidade populacional de entendimento; nela, entretanto, mostra-se igualmente o sujeito que, desejante, apresenta-se impermeável à fungibilidade universal, encontrando construto teórico na psicanálise.

É curioso que o ensaio de Simmel, de 1903, seja tomado como escrito seminal na interrogante urbana. Isso não significa que a cidade não fora tida por objeto da sociologia pretérita, mas, como repetem manuais diversos, seria apenas em Simmel que cobraria o peso de variável independente; se em a urbe Marx expõe o sistema de fabril de produção, em Weber a racionalização burocrática e em Durkheim a desintegração da coletividade

pré-moderna, Simmel a lê por vez primeira como “tipo particular de entorno, un ambiente antrópico, factor casual de un modo de vida, de una cultura y de sus correspondientes complejos psicológicos específicamente urbanos, exclusivos de dicho entorno” (Rosa, 2014: 42-3). Seminal em Simmel é, pois, dar à cidade o estatuto de variável independente, tomando-a como via de estruturação do espírito moderno e não apenas como cenário de problema outro que encontra na cidade sua execução. Curioso não é, porém, o movimento de Simmel no bojo da sociologia, senão a data em que o apresenta. Embora o ensaio date de 1903, sua ideia fora exposta sessenta anos antes em *O homem da multidão*.

O conto de Poe, de 1840, volta-se à dualidade do individualismo citadino. No Café D o narrador, convalescendo, observa pela janela os transeuntes que correm as ruas de Londres espremidos pela multidão. Nela não há qualquer feição própria, são “duas densas e contínuas ondas de passantes” e, assim, a descrição emprega método positivista, “feito abstrato e generalizante”. Dessa isotopia que busca a homogeneidade, no entanto, afasta-se gradativamente. Passa a destacar as fisionomias que surgem nas massas, pequenos funcionários, batedores de carteira, jogadores, mas atenta a como a ocupação laboral lhes determina o corpo: os funcionários têm “a cabeça ligeiramente calva e a ponta da orelha direita amassada, devido ao hábito de ali prenderem caneta”; entre os jogadores há dois “traços característicos que me possibilitam identificá-los: a voz estudadamente humilde e a incomum extensão do polegar, que fazia ângulo reto com os demais dedos”, o que se repete com os janotas e militares, sendo que “os traços distintivos do primeiro grupo eram o cabelo anelado e o sorriso aliciante” e, do segundo, o “semblante carrancudo e pela casaca de alamares” (Poe, 2008: 259-61). Se o conto se inicia ao recorrer à massa amorfa, passam os indícios a apontar a alguma diferenciação, ainda que esta se dê ainda no plano do fungível: são esses corpos reconhecidos como grupo, regra geral da ciência positiva. O construto muda, porém, quando o narrador nota no contingente populacional marcas que já não podem ser apreendidas pelas categorias de uniformização da ordem social:

Descendo na escala do que se chama a “gente de bem”, encontrei alvos para especulações mais profundas e mais sombrias. Vi judeus bufarinheiros, com olhos de falcão cintilando num semblante onde tudo o mais era abjeta humildade; atrevidos mendigos profissionais hostilizando mendicantes de melhor aparência, a quem somente o desespero levava a recorrer à caridade noturna; débeis e cadavéricos inválidos, sobre os quais a morte já estendera sua garra, esgueiravam-se pela multidão, olhando, implorantes, as faces dos que passavam, como se em busca de qualquer consolação ocasional, de qualquer esperança perdida; mocinhas modestas voltando para seus lares taciturnos após um longo e exaustivo dia de trabalho e furtando-se, mais

chorosas que indignadas, aos olhares cúpidos dos rufiões, cujo contato direto, não obstante, não podiam evitar; mundanas de toda sorte e de toda idade: a inequívoca beleza no auge da feminilidade, lembrando a estátua de Luciano, feita de mármore de Paros, mas cheia de imundícies em seu interior; a repugnante e desarvorada leprosa vestida de trapos; a velhota cheia de rugas e de joias, exageradamente pintada, num derradeiro esforço por parecer jovem; a menina de formas ainda imaturas, mas que, mediante longa associação, já se fizera adepta das terríveis coqueterias próprias de seu ofício e ardia de inveja por igualar-se, no vício, às suas colegas mais idosas (...) – tudo isso cheio de bulha e desordenada vivacidade, ferindo-nos dissonantemente os ouvidos e provocando-nos uma sensação dolorida nos olhos. (Poe, 2008: 261-2)

A descrição, antes homogênea, passa a ganhar tinta singular: os marginais não podem ser apreendidos por categoria genérica que lhes dê contorno, e isso porque cada um, detendo mistério potencial, exila-se da substitutibilidade amórfica das massas. O tom se acentua quando, ao ater o olhar nos marginais, o narrador depara-se com o homem da multidão, figura que acentua a aura misteriosa da prosa e que, detendo algo de estranho, provoca a incompreensão do narrador, que passa a perseguir, na noite londrina, a criatura de “semblante que, de imediato, se impôs fortemente à minha atenção, dada a absoluta idiossincrasia de sua expressão” (Poe, 2008: 263). O movimento de Poe apresenta crescente que reconhece, de imediato, a fungibilidade característica das massas; nela, no entanto, discrimina a feição individual acentuada pela entrada de homem sobremaneira idiossincrático, que passa a mobilizar a atenção do observador, fazendo-se centro da prosa. Poe toma o leitor pela mão e apresenta a cidade como construto a ser decomposto, partindo do método sociológico e guinando ao sujeito psicanalítico. É na cidade, pois, que as posições históricas do individualismo se encontram, sendo ela o reduto do choque isotópico que constitui o moderno. Antes de Simmel, já Poe o esboçara.

Não é gratuito o excuro. *Velhice e outros contos*, estreia de Salim Miguel, dá notícia de autores que se ocupam do fantástico e do mistério; na Florianópolis de 1950, os narradores evocam “Hoffmann, E. A. Poe, Huysmans, modernos romances de mistério” (Miguel, [1951] 1981: 49), sendo necessário a eles recorrer para dar forma às personagens, “tipos para um romancista, para um Poe ou Dostoiévski” (Miguel, [1951] 1981: 9) – e isso porque a experiência ali elaborada é a urbana, seja ao voltar-se à “multidão enlouquecida” quando as luzes “se acendiam de todo” (Miguel, [1951] 1981: 7), seja à estrutura material em ebulição, notada quando “atravessamos a ponte. Lá embaixo um mar calmo, sereno. Olhando para cima, os grandes ferros querendo encobrir o céu” (Miguel, [1951] 1981: 38), ou ainda fundindo-as, vendo “a multidão sair dos cinemas” (Miguel, [1951] 1981: 31) ou pensando “em radiofonizar o caso” (Miguel,

[1951] 1981: 91). É esta a matéria da obra: “a rua, com seu mistério e humanidade, me chamava” (Miguel, [1951] 1981: 65), e os autores acionados são aqueles que, na Europa do século XIX, encontram igualmente na cidade a sensibilidade literária.

Difícil é crer, no entanto, que tal efervescência fosse aderente à Florianópolis de então, cuja população pouco passava dos 50 mil habitantes e, ademais, parte significativa de seus munícipes residia na costa, com transporte incipiente ao Centro. É nele, contudo, que a obra se passa, acionando a Ponte Hercílio Luz e a Praça XV de Novembro, os bares e cafés que a circundam, uma erótica que, em seus arredores, encontra espaço. O recurso ao urbano, em aparência descabido, entretanto não o é. A cidade dá palco à idiossincrasia que evoca mistério: acionado vezes várias, as personagens detêm segredos que não podem ser acessados – a mulher deixa-se entrever “na procura de desvendar aquele ‘mistério’”, o que leva o narrador a buscá-la pela cidade, embora saiba do fracasso do intento: “na conquista à cidadela nenhum de nós avançara o mínimo” (Miguel, [1951] 1981: 91-5) –, mas que, mesmo infrutíferos, são fonte energética a provocar o deslocamento, dando a ver pequenos recalcamientos: homens travestidos no carnaval, tendências masoquistas, educação sentimental pelo cinema, velhos que já não se reconhecem. A provinciana Florianópolis ganha, na pena de Salim, habitantes dos mais modernos, marcados pela soçobra inerente ao desejo, e isso em alguma medida por plasmar em *Velhice e outros contos* sensibilidade deslocada da literatura europeia do XIX à Florianópolis de meados de século, encontrando em suas ruas palco às ambivalências do sujeito moderno, cidadão.

O urbano ensaiado por Salim sustenta a configuração das personagens. Isso ecoa, ainda, no gênero adotado. É o conto, diz Baudelaire (2023a: 523), o gênero por excelência do mistério, tendo sobre o romance a “vantagem de que sua brevidade contribui para a intensidade do efeito”, já que “o artista, se for hábil, não acomodará seus pensamentos aos incidentes; mas, tendo concebido deliberadamente, à vontade, um efeito a produzir, inventará os incidentes, combinará os acontecimentos mais adequados para trazer o efeito desejado”. A condensação que promove no desfecho efeito aterrorizante é ainda o que, anos depois, lê Freud (2010: 373-4) em *O homem de areia*. Se o recurso de Hoffmann ao infamiliar diz do atraso da compreensão do recalcado, sua operação estética pode

exacerbar e multiplicar o inquietante [*Unheimlich*] muito além do que é possível nas vivências, ao fazer sobrevir acontecimentos que jamais — ou muito raramente — encontramos na realidade. Ele como que denuncia a superstição que ainda abrigamos e acreditávamos superada, ele nos engana, ao prometer-nos a realidade comum e depois ultrapassá-la. Nós reagimos a suas ficções tal como reagiríamos a nossas próprias

vivências; ao notarmos o engano, é tarde demais, o autor atingiu seu propósito, mas afirmo que não alcançou pleno êxito. Fica-nos um sentimento de insatisfação, uma espécie de desgosto pelo malogro (...). Mas o escritor tem ainda um meio com o qual pode escapar a esse nosso protesto e, ao mesmo tempo, melhorar as condições para atingir seu propósito. Consiste em não nos deixar perceber, durante muito tempo, que premissas escolheu para o mundo por ele suposto, ou em retardar até o fim, com astúcia e engenho, tal esclarecimento decisivo.

O romance, forma que enuncia Eu, inviabiliza o retardamento ao perguntar-se pelo sentido da vida, buscando esclarecê-la; o conto, a sua vez, atrasa o mistério para que, no desfecho, o fantasma infamiliar se apresente. É o que se lê em *O homem da multidão*. Na primeira frase, Poe (2008: 258) cita livro alemão que “‘es lässt sich nicht lesen’ – não se deixa ler”, imagem que retorna no último parágrafo produzindo círculo que solicita a releitura, acentuando o mistério: se a personagem convalesce e afirma-se curada, segue o sintoma febril a produzir alucinação. Através da janela do café observa a massa e, ao ver o homem da multidão, busca-o no intento de contornar a idiossincrasia que aturdira seu repouso. Pelos indícios da segunda leitura resta, porém, a sensação de que jamais dali se movera: a imagem que provoca o deslocamento não passa da alucinação de seu reflexo na janela. O que era perseguição a desconhecido passa a operar, então, como perseguição a si mesmo: deve o homem ter em torno de 65 anos e, se o narrador sofre para acompanhar o ritmo de sua caminhada, indica-se ser próxima sua idade; a vestimenta, mal cuidada e de segunda mão, é tão precisamente descrita que sugere ser pelo narrador conhecida, como se sua, fosse; ainda que não queira ver o rosto do velho, é esta sua obsessão, mas sempre olham na mesma direção, duplicando os gestos; e, quando se encaram, o velho não reconhece o observador – findo o périplo, retornam às imediações do café, mas quando a voz Eu mira-o fixamente o rosto, “ele não deu conta de mim” (Poe, 2008: 267). Era da janela do café, porém, que observara as massas “através das vidraças esfumaçadas” (Poe, 2008: 258); é da janela, pois, que analisa os transeuntes e, embora “a luz dos lampiões a gás, débeis, de início, na sua luta contra o dia agonizante, tinha por fim conquistado ascendência”, antes de clarificar a visão, a iluminação dá às “coisas um lustro trêmulo” (Poe, 2008: 262). Não confortando o espírito, ela acentua o delírio, como anota Poe (2012: 381) n’*O mistério de Marie Roget*: “as próprias luzes da cidade aumentam sua confusão”. A turbção da consciência retorna quando o narrador afirma estar na rua e nela passa a chover: “não liguei muito para a chuva; uma velha febre latente (...) fazia com que eu a recebesse com um prazer algo temerário” (Poe, 2008: 264). É, pois, na janela que se vê refletido, embora no delírio a imagem ganhe contorno fantasmático: o duplo

que, vendo-se como reflexo, acredita-se diante de Outro ainda que não passe do reflexo de si mesmo. Ora, trata-se do interesse pela sombra, como pelos espelhos e pelos reflexos, matéria de obsessiva investigação literária desde os primórdios do romantismo europeu (Moraes, 2017): o narrador de Poe persegue a si mesmo, refletido, como Outro de si.

Em *Velhice*, Salim cita Poe em *Carnaval; casos de Espiridião*. Com ambiência duplicada, o conto ocupa-se das escolas de samba no carnaval ilhéu. Ainda que apenas uma associação existisse na cidade, a prosa inventa outra, sobrepondo os foliões no desfile do Momo. Para além da anedota, porém, a duplicação mostra-se na voz que a conta: o narrador vagueia pela Praça XV e ali observa os tipos que se confundem nas massas, mas é abordado por um homem que lhe apresenta mistério irresolúvel acerca de um dos tipos, que perde o traço amórfico e encontra o singular. No gesto, a voz duplica-se, dando ao intruso a rédea da prosa, agora sobreposta (Kremer; Vaz, 2021). Essas vozes elaboram, no entanto, imagens urbanas que tomam a cidade por sua matéria. Mas há algo curioso na leitura que faz Benjamin não tanto de Poe, senão de um de seus discípulos, Baudelaire:

Na atitude de quem assim desfruta desse prazer, deixava que o espetáculo da multidão agisse sobre ele. Mas o fascínio mais fundo era o de, na embriaguez que ele lhe provocava, não desligá-lo da sua terrível realidade social. Estava consciente dela, mas daquela maneira particular com que os drogados “ainda” têm consciência das circunstâncias reais. Por isso, a grande cidade quase nunca surge em Baudelaire através de uma representação direta dos seus habitantes. (...). Para o flâneur, há um véu que cobre essa imagem, e a multidão é esse véu; ela ondeia “no sinuoso caos das velhas capitais”. Faz com que o horror atue sobre ele como um feitiço. Só quando esse véu se rasga e oferece ao olhar do flâneur “uma daquelas praças populosas que, durante os combates de rua, ficam desertas” ele vê também a grande cidade sem transfigurações. (Benjamin, 2016a: 61-2)

Não há descrição da cidade na poética de Baudelaire, como tampouco há das personagens a partir de sua ocupação imediata, senão jogo no qual a cidade deixa ser vista pela personagem e esta pela cidade. Não há, pois, espaço ao realismo, e sim imbricamento no qual a configuração psíquica do sujeito denota a materialidade da urbe, como assinala Benjamin no olhar da prostituta, atenta ao mesmo tempo ao cliente, que busca seduzir, e aos transeuntes, evitando enquadramento policial; mas também o contrário, quando a cidade dá a configuração do poeta que, qual esgrimista, corta os versos como se abrisse espaço por entre a multidão. Emerge, então, dialética entre matéria e espírito, adotando procedimento que se furta do realismo. Poder-se-ia objetar que não é este o procedimento de Poe, produzindo imagens de Londres. Mas se estiver correta a hipótese da duplicação,

a advertência perde validade; anota Baudelaire (2023b: 506): “a embriaguez de Poe era um meio mnemônico, um método de trabalho, método enérgico e mortal mas apropriado a sua natureza apaixonada. O poeta aprendera a beber, como um escritor cuidadoso exercita-se em fazer cadernos de notas”. Sua prosa advém, pois, do delírio alcoólico, não podendo “resistir ao desejo de encontrar as visões maravilhosas ou assustadoras, as concepções sutis que havia encontrado numa tempestade precedente; eram velhos conhecimentos que o atraíam imperativamente, e, para reatar com eles, tomava o caminho mais perigoso”. Há em Poe estética da alucinação, provocada pelo álcool, e as imagens, antes que descritivas, respondem ao delírio que acomete o enfermo e o embriagado. Não é este o procedimento de *Carnaval*, no qual as imagens encontram alguma independência. Antes do livro de 1951 lançou Salim, no entanto, alguns contos nas páginas de Sul, e pelo menos dois deles têm por matéria a estrutura alucinatória do duplo de Poe.

O homem solitário (Sul-9, 08/1949) oferece personagem que, no leito da doença, anseia sentir o corpo como via para recobrar sua singularidade. Se nas massas esquecera-se do Eu, já que absorvido pelo coletivo – “a memória dos homens é fraca, o homem não é nada sendo tudo, passa mais rápido que a peste ou a desgraça que ainda permanecem um minuto na memória da coletividade” (Miguel, [1949] 2007: 141) –, o enfermo beliscasse, diz deixar-se surrar, e isso porque, então, salvar-se-ia do esquecimento. Há na prosa tinta masoquista, de satisfação mórbida; escreve Salim ([1949] 2007: 133-4):

Mirou o relógio. Ficou olhando os ponteiros. Depois as longas veias azuladas do pulso. O pelo que lhe cobria inteiramente o braço, descendo até os dedos, estava eriçado. Os dedos eram longos, de uma transparência doentia. Passou a mão pelo braço, numa carícia longa, calma e morna. Queria sentir que ainda estava vivo. Beliscou-se. Como é boa a sensação da vida. Eu tenho a impressão de estar agora, neste instante, nascendo. Aliás, a todo instante me parece que estou nascendo. Que sou outro, possuo outra alma, outra personalidade. Nós somos “outros” em cada situação diversa, em cada minuto que passa. É uma sensação estranha, enervante e ao mesmo tempo doce. Se lembra do bem-estar que sente quando lhe batem, quando o corpo lhe dói. Em pequeno, eu me deixava surrar, ou então me feria, e só assim a vida tomava forma em mim. Por exemplo, agora, somente com este beliscão tudo já mudou, adquiriu outra fisionomia. A paz, a calma lhe dão uma sensação de acabamento nirvânico, de esgotamento da vida. É preciso que esteja sempre se movimentando, sempre em ação, ou sofrendo – física ou mentalmente – para perceber que vive.

Já na abertura o conto recai em impasse sobre o corpo. A cena toma-o por órgão sensível, capaz de sentir, mas, sobre ele, não elabora discurso; a memória corporal mostra-se no toque, mesmo violento, e, ao roçar a pele, recobra percepção de si, afastando-se da

fungibilidade coletiva. Desenha-se, assim, demanda singular, a irreducibilidade do Eu, e isso ecoa Poe. Se Poe (2008: 258) cita Leibniz – há “estado de espírito da mais aguda apetência, no qual os olhos da mente se desanuviam e o intelecto, eletrificado, ultrapassa sua condição diária tanto quanto a vívida, posto que cândida, razão de Leibniz ultrapassa a doida e débil retórica de Górgias” –, Salim emprega seu conceito: “imortalizar-me, não por mim, que nada sou, mas pela própria imortalidade da vida. Nós, que somos nós? Partículas de nada, desprendidas do todo. Quem sabe se não seremos mero reflexo do todo? Uma projeção infinitesimal do todo” (Miguel, [1949] 2007: 135). A partícula que possibilita que pelo Eu o todo se mostre é, porém, atrofiada pela massa. Em *Noturno* (Sul-5, 08/1948), a personagem deseja “estar lá, perder-se na multidão anônima e informe, adquirir a alma coletiva do povo, não ser ele mesmo, abstrair-se do seu ‘eu’, para não ter a angústia do momento presente” (Migue, [1948] 1963: 24). A angústia ansiada em *O homem solitário* é, em *Noturno*, equalizada pela multidão. Ora, embora “existências autocráticas e caracterizadas não sejam (...) impossíveis na cidade, são contudo opostas ao seu tipo” e, “para salvar o que há de mais pessoal é preciso convocar o que há de extremo em peculiaridade e particularização, e é preciso exagerá-las para que se possa tornar audível, inclusive para si mesmo” (Simmel, 2013a: 316-27).

É na dupla isotopia da cidade que segue Salim. Se as massas aplacam o singular, há no sujeito uma unicidade: “ali, ele, o quarto, tudo o que está dentro do quarto, formam uma entidade única, um ser único num trabalho repetido há séculos, mas que para cada um que por ele passa, lhe parece o primeiro, pois o que nos acontece parece-nos tão extraordinário, tão particularmente nosso, que julgaríamos ser impossível alguém o ter sentido antes” (Miguel, [1949] 2007: 143). A passagem evoca a unidade monadológica de Leibniz (1983) – o homem, qual mônada, oferece-se como cintilação a partir da qual pode o mundo ser vislumbrado. Hermeticamente fechada, encarna a mônada a totalidade, mas é cada corpo afetado pela movimentação incessante do universo. Interessa mais, contudo, a enunciação empregada para expor o argumento. Se o excerto é inteiramente conjugado na segunda pessoa, narrador onisciente que atribui sensação ao Eu privado de voz, não é este o procedimento da prosa, como se observa nos dêiticos do parágrafo inicial:

[Ele] Mirou o relógio. [Ele] Ficou olhando os ponteiros. Depois as longas veias azuladas do pulso. O pelo que **lhe** cobria inteiramente o braço, descendo até os dedos, estava eriçado. Os dedos [**dele**] eram longos, de uma transparência doentia. [Ele] Passou a mão pelo braço, numa carícia longa, calma e morna. [Ele/Eu] Queria sentir que ainda estava vivo. Beliscou-se. Como é boa a sensação da vida. **Eu** tenho a

impressão de estar agora, neste instante, nascendo. Aliás, a todo instante **me** parece que estou nascendo. Que **[Eu]** sou outro, **[Eu]** possuo outra alma, outra personalidade. **Nós** somos “outros” em cada situação diversa, em cada minuto que passa. É uma sensação estranha, enervante e ao mesmo tempo doce. **[Ele]** Se lembra do bem-estar que sente quando **lhe** batem, quando o corpo **lhe** dói. Em pequeno, **eu me** deixava surrar, ou então **me** feria, e só assim a vida tomava forma em **mim**. Por exemplo, agora, somente com este beliscão tudo já mudou, adquiriu outra fisionomia. A paz, a calma **lhe** dão uma sensação de acabamento nirvânico, de esgotamento da vida. É preciso que **[Ele]** esteja sempre se movimentando, sempre em ação, ou sofrendo – física ou mentalmente – para **[Ele]** perceber que vive. (Miguel, [1949] 2007: 133-4, grifo meu)

Os dêiticos impedem precisar a enunciação. O sujeito verbal, canônico ou elíptico, move-se entre Ele e Eu, confundindo a pessoa. Se no último parágrafo há Eu onisciente que enuncia Ele, não é este o procedimento do texto, marcado antes pelo embaralhamento. A operação não é gratuita. Diz do gesto mimético que amalgama o delírio da personagem.

Tal alucinação é a da febre. A anedota apresenta o enfermo que, acamado, delira. A doença provoca “o enfraquecimento do corpo”, tornando “a mente mais lúcida, mais clara, capaz de captar coisas que em perfeito estado não estariam ao nosso alcance”. Fadado à camada, passa o dia estirado, e “o corpo sem nada fazer” canaliza “tudo para a cabeça”, levando-o a “pensar em coisa com que nem sequer sonhara antes. É como se todo o tempo aquilo estivesse latente dentro dele, à espera de uma oportunidade para vir à tona” (Miguel, [1949] 2007: 136-7). A ambientação é, pois, a da febre, e supõe reclusão que se esforça por anular os visitantes, abstraindo-se da enfermeira e vagando por “outro ângulo da vida”, o mental, “onde só ele pode se ouvir sem se falar” (Miguel, [1949] 2007: 140). A exposição que recorre ao “sono hipnótico” acentua-se ao cair da noite:

Revira-se, lentamente, na cama. Deixa escorregar os olhos pelas paredes. Algumas sombras brincam ao sabor do vento que mexe com as cortinas. A tarde cai. Ele sabe disto, pois o sol já chegou ao canto direito do quarto. Daqui a pouco será noite. Mais uma noite. E com a noite virá a febre. / Porque, em verdade, não é a noite que ele teme. Nem a febre. Mas é o tamanho enorme que todas as coisas tomam, a inconsequência do ser diante do gigantesco drama íntimo, as fantasias da mente, conjugadas à noite e à febre. Como é que nessas ocasiões as coisas decorrem assim tão rápidas – ou tão vagarosas? Ou nós é que decorremos tão rápidos – ou vagarosos? (Miguel, [1949] 2007:134)

Mesmo iluminada, a noite acentua o atordoamento, e o delírio decorrente da febre acomete o homem. Como anota Benjamim (2017b: 90) em *Infância berlinense*, “antes de a noite se ter definitivamente instalado no meu espaço começava para mim uma nova vida; ou antes, a velha vida da febre despontava de um momento para o outro sob a luz

do candeeiro”: “o simples fato de estar deitado permitia-me tirar da luz vantagens a que outros não poderiam chegar facilmente”. Se o infante, enfermo, projetara contra a parede, durante o dia, as sombras de seus dedos, fabricando imagem de pequenos animais, ao cair da noite “se repetiam no papel de parede todos aqueles jogos que eu tinha permitido aos meus dedos jogar”, embora na febre retornem “mais imponentes, mais enigmáticos”. Como nos sonhos que Freud (2019) estuda, há no delírio resíduos diurnos; e, como na vida onírica, esses restos resultam formas misteriosas, abrindo o sujeito à intempérie.

Em Salim, a soçobra do delirante mostra-se pela escala temporal. Acelerando-o e retardando-o, perde o tempo dado quantitativo, cronometrado pelo relógio, e ganha valor qualitativo, preenchendo-se de marcas íntimas. Também a linguagem perde, em meio ao delírio, o significado convencional, o do signo, e preenche-se de valor próprio, mimético. Não apenas ao oscilar o sujeito da enunciação, trata-se sobretudo de construto que se volta à desintegração da linguagem, perdendo referente. Escreve Salim ([1949] 2007: 142-3):

O plac-plac dos chinelos ressoa dentro da cabeça dele. É ele o assoalho. Está tão encerrado. Tem vontade de. É. De. Por que não? Estão passando através dele, por dentro dele. Minha cabeça, minha cabeça, minha cabeça. Rebentar, vai rebentar.
É um martírio. O maior martírio... martírio, o maior... o... mai...
A palavra, à força de ser pronunciada, perde todo o significado. Não é mais nada, não forma sentido. Esquece-se do que estava pensando. Não sente mais o cérebro, a cabeça, nada. Febre. Delírio.

Trata-se da linguagem da loucura que, ora pela onomatopeia, ora pelo léxico decomposto, desintegra o signo. O construto diz, porém, do estado da personagem que, ao perder o senso do real, confunde-se ao chão, faz-se tábua a ser pisada, este que era o movimento solicitado, sentir o corpo inclusive pelo toque violento. A linguagem mimética conforma, assim, a insanidade. Como Foucault (2015: 69) lê na poesia de inícios do XX, as vanguardas atravessam linguagem e loucura: se é a literatura um efeito da linguagem e a insanidade um fenômeno de significação, uma e outra “jugaban con signos, jugaban con *los* signos que juegan y se burlan de nosotros”. Ora, há no homem “força misteriosa que a filosofia moderna não quer ter em conta; e todavia, sem essa força inominada, sem essa inclinação primordial, grande número de ações permanecem inexplicadas, inexplicáveis” (Baudelaire, 2023a: 515). Antes que articulação de discurso científico sobre a loucura, sua linguagem volta-se ao silêncio privado de “punto de referencia para saber si yo lo estoy [louco] o no” (Foucault, 2015: 40). O sujeito moderno, idiossincrático, invoca fala que toma a si mesma como objeto; a desrazão a circunscreve.

O sujeito desintegrado de Salim compõe-se, duplicado, pela oscilação enunciativa; em Poe, é tal procedimento inviável. Nele, o duplo assume forma externa, outro corpo: a alucinação é racionalmente representada, instalando, anota Baudelaire (2023b: 508), o absurdo na razão, governando-a por lógica ilógica que “analisa o que há de mais fugaz, sopesa o imponderável e descreve, com essa maneira minuciosa e científica cujos efeitos são terríveis, todo esse imaginário que flutua em torno do homem nervoso e o leva à doença”. Poe atenta, pois, ao neurótico da grande cidade. Mais que neurose, quiçá esteja a falar de paranoia: nele, “o flâneur é sobretudo alguém que não se sente integrado na sua própria sociedade. Por isso ele procura a multidão; e não andar muito longe disso a razão pela qual ele se esconde no meio dela. Poe esbate deliberadamente a diferença entre o marginal e o flâneur. Um homem torna-se tanto mais suspeito quanto mais difícil de encontrar” (Benjamin, 2017a: 50). Se é cada homem réu por mistério que, se descoberto, horrorizaria os demais, há algo paranoico no trabalho do detetive que busca, nas massas, o rosto do criminoso – “para a ciência criminal (...), a fotografia permite, pela primeira vez, fixar os vestígios de uma pessoa de forma inequívoca e definitiva. O romance policial nasce no momento em que essa conquista (...) acaba com o estatuto incógnito do ser humano” (Benjamin, 2017a: 50). O duplo de Poe é o do mistério que reside na aparente homogeneidade. Poder-se-ia objetar, então, que não é dele que chega a Salim a estética do delírio, haja visto que, em Poe, trata-se mais da instauração do assombro no discurso racional que de linguagem da loucura. Mas isso é incorreto. Se *O homem solitário* oferece duplo que, em derrelição, cristaliza-se ao encarnar em um único corpo a oscilação psíquica duplicada do sujeito, em Sul-11 (05/1950) Salim publica *Era igual aos outros*, prosa que, reincidindo na anedota, apresenta construto duplicado racional, pautado na cisão que se expõe em corpo dúplice.

Já em cada título vislumbra-se a ambiência de Poe, o que se mostra mais pujante na fusão: *O homem solitário* [que] *Era igual aos outros* leva, em jogo semântico pouco complexo, a *O homem da multidão*. O início das prosas marca, contudo, a divergência:

Era um dia comum, igual a tantos outros, banalíssimo, sem nada, mas absolutamente nada de importante. De uma insignificância total. Um desses dias que se perdem no meio dos outros, que não se diferenciam dos demais por coisa alguma e onde nada é possível destacar. Era um diazinho bonito; porém nem mais nem menos do que a maioria. Lembrava essas pessoas que se perdem na multidão, que são ela, não se salientando por coisíssima alguma.

De tarde. Eu estava sentado ali no bar, bebericando uma cervejinha, quando o homem entrou. O bar vazio. O homem circunvagou um olhar demorado por todo o local. Depois chegou-se, sentou à minha mesa,

com a maior sem-cerimônia deste mundo, não me disse nada, chamou o garçom, pediu um copo, eu só observando, pois sempre me agradaram esses tipos, virou da minha garrafa de cerveja, nem me olhou, bebeu estalando os lábios, saboreando, deliciado. Então começou, assim como quem prossegue uma conversa interrompida inda agorinha. (Miguel, [1950] 2007: 145)

O duplo ainda aponta à alucinação, mas, racionalizada, dá forma a corpo externo que, assediando o Eu, assombra-o ao invadir seu espaço e fazer-se onipresente. Aproxima-se mais, então, de Poe, e isso porque há, no duplo do XIX, a tendência “a revelar uma imagem noturna, e portanto diversa, de seu protótipo”, que toma o sósia por “outro de contornos sinistros” (Moraes, 2017: 97). Trata-se da autonomização da sombra e, pelo gesto, a personagem de *Era igual aos outros* é abordada por aquele que, em simulada intimidade, entrava diálogo. Mas o Outro interrompe qualquer resposta esboçada pelo Eu, inviabilizando a conversa e dando-lhe forma de monólogo. São duas, então, as camadas do duplo: se há duplicação da personagem no bar, há igualmente na anedota que, sendo a mesma de *O homem solitário*, o intruso conta. Afirma que, ao despertar de noite mal dormida, acometido pela febre, espantara-se ao não reconhecer seu rosto refletido no espelho. Assim, o monólogo volta-se à pergunta pela identidade desse Eu que, não sendo ele, surge-lhe como reflexo de sua imagem, o que sustenta a elocubração de uma teoria do homem duplicado: seria ele ao mesmo tempo dois, o velho e o novo, levando cada um a, por momentos, abdicar do corpo para que o outro encontre vida: “e agora já era o antigo eu que mandava, tendo o novo se afastado. Depois de uma luta travada no meu íntimo enquanto caminhava nas ruas da cidade” (Miguel, [1950] 2007: 155).

Uma vez mais a cidade marca a cisão: há, por um lado, o sujeito do desejo, aquele que, delirando, experimenta a insanidade – “penso que neste ponto já delirava. Pois veja: estávamos num restaurante de luxo. Onde tudo era diáfano e belo. Onde tudo pairava no ar: as coisas aconteciam só em as imaginarmos. (...). Então neste ponto voltei do devaneio” –, mas, por outro, pode o indivíduo sentir, na multidão, o aplacar da angústia – “vivemos isolados em meio à multidão; e quanto maior esta é, mais isolados nós estamos”; “esquecidos de viver. Automizados, mecanizados”; “eu me perdia em meio à maré humana. De homens máquinas” (Miguel, [1950] 2007: 152-4) –, confundindo-se aos demais. É a cisão da personalidade cidadina, pois, o que sua teoria busca contemplar:

Eu era uma pessoa comum, igual às outras, que me perdia no meio das outras, que não me diferenciava por nada, mas absolutamente nada; um tipo até meio vulgar, entroncado, com ares de gorila. Pensei: com quantos não se dará o mesmo? Aquele senhor que passa ali, que é

“multidão”, quem sabe se ele também não terá os seus dramas íntimos, os seus complexos, a sua tragédia? Que não esconderá debaixo daquele ar tão burguês e pacato? E então de novo via tudo sob outro aspecto. Notava que “a multidão” é composta de indivíduos como eu talvez, como aquele senhor que passava ali. E essa coisa tão simples era o meu ovo de Colombo. (Miguel, [1950] 2007: 155-6)

Sintetizando a hipótese – “são duas forças adversas atuando em mim, se atraindo e rejeitando” – encerra o conto: “lhe explico: Eu...” (Miguel, [1950] 2007: 156-7). Mas há, nisso, composição circular. Se a interrupção que abre a prosa faz com que pressinta o protagonista tratar de diálogo já iniciado, o desfecho remete o leitor ao início, lá buscando a continuidade que a reticência promete, mas não oferece. A forma gráfica provoca o retorno, mecanismo do périplo d’*O homem da multidão*, produzindo a duplicação da personagem, o homem cindido que tem, em dois corpos autônomos, imagem bifurcada. Trata-se, ainda em *Era igual aos outros*, do tema do duplo como problema estético; aqui, entretanto, a operação diverge da de *O homem solitário*. As duas formas têm pés calçados, contudo, na literatura europeia do XIX, e Eliane Robert Moraes (2017: 99-100) discute-as: o “central dessa distinção reside, portanto, numa tendência decorrente da ênfase em tal ou qual tratamento do tema: na primeira variante prevalece a interiorização do duplo – reafirmada na hipótese de uma consciência delirante, ou da emergência de sinais inconscientes –, ao passo que na segunda prevalece a situação absurda da separação entre a sombra, que se torna autônoma, e o homem, que se desfigura definitivamente”.

É este o movimento de iniciação de Salim. Se em *O homem solitário* está-se diante do duplo que alucina, interiorizado ao embaralhar a enunciação, em *Era igual aos outros* se autonomiza, sendo ainda Eu, mas cindido. O procedimento é, a sua vez, diverso: “das inquietações que abalam o princípio de identidade, passa-se à consciência do absurdo da realidade; da ‘mirada interior’ que submete a percepção do real à ambivalência do onírico, passa-se à representação concreta dos sonhos” (Moraes, 2017: 100). A passagem marca, em Salim, a oscilação entre noite e dia. No delírio noturno (*O homem solitário*), no ápice da febre, chega-se à divagação linguística quando da nomeação; na tarde seguinte (*Era igual aos outros*), com o delírio rarefeito, pode crer-se convalescido, ainda que mais não faça que radicalizar o construto físico do duplo, explicitado ao evocar segundo corpo: “Chamei-o de novo, intimei-o. Ele voltou presto, se postou ao meu lado, me tomou pela mão, me conduziu, tomou conta de mim. Recebi-o alegre, como a uma amiga muito querida – deixei que fosse eu” (Miguel, [1950] 2007: 152). Ora, não apenas ao tomar o duplo como tema ou como cisão da personagem, Salim duplica a prosa, reincidindo na

história e dando a cada uma forma que surpreende o Eu em diferente estágio delirante. Desloca o duplo, assim, do estético à circulação textual. Pouco importa, pois, ser ou não o construto homologicamente aderente ao urbano da Florianópolis de meados de século; a cidade aporta, antes, o tracejo da vida psíquica de seus habitantes. Como lê Cavalletti no conceito de urbanização oferecido pela segunda metade do XIX, Idelfonso

Cerdá se preocupara por algo que la palabra *ciudad* ya no podía contener, mientras que *urbe* es capaz de expresarlo en tanto continúa en su movimiento hacia los *suburbios*. Se trata de una dinámica de cualquier manera irreductible a las fronteras territoriales, que atañe no simplemente a la “parte material”, sino a “la vida que la anima”. Una nueva forma que el término *expansión* podría incluso disimular. En efecto, no se trata de la apertura de la ciudad hacia zonas periféricas ni de la relación de estas con aquellas, sino de un movimiento, la urbanización, en la cual tanto la urbe como los suburbios mismos son capturados y en la cual se incluye toda relación entre ellos. No se trata de la “expansión moderna” como ampliación del espacio urbano, sino de su giro hacia una procesualidad; está en juego un flujo continuo y unitario según el cual incluso la casa más pequeña deviene “urbe elemental y originaria”. (Cavalletti, 2010: 32)

Se a menor das casas devém urbe, isso decorre do espírito que a anima. Salim não é Poe e Florianópolis não é Londres, mas a interrogante sobre a cidade oferece construto ao sujeito moderno que, no urbano, nota sua contradição. Em seus contos primeiros, pois, a cidade não se coloca exatamente como matéria à formulação imagética, senão como inconsciente óptico: possibilita isolar e analisar “coisas que anteriormente navegavam, sem que déssemos por elas, na vasta corrente da percepção”, ainda que isso não se limite a “trazer à luz conhecidos motivos do movimento, antes descobre, nesses conhecidos, outros totalmente desconhecidos” (Benjamin, 2017c: 37-9). Recorrendo à cidade Salim encontra topos à sensibilidade que, desde sua periferia, diz do moderno. Se em *Velhice e outros contos* a técnica para esboçar essa psique é já dominada, pode então deslocar-se ao calcamento espacial da prosa; antes, no entanto, executa exercícios de estilo: ensaia a composição do citadino marcado por dupla isotopia que produz a incessante tensão entre singular e fungível, entre Eu e multidão, em suma, entre sujeito e indivíduo. Para tanto, o duplo se lhe oferece como recurso. Não estranha que ao reescrever Sul em duas obras posteriores – *A vida breve de Sezefredo das Neves, poeta* (Miguel, [1987] 2005) e *As várias faces* (1994) – seja precisamente à duplicação que retorne (Kremer, 2025a).

II

É na casa que as primeiras personagens de Salim encontram contorno. Nelas, contudo, há preocupação que, mesmo pelo delírio, volta-se à rua, fonte de estímulo da psique moderna. Na literatura do século XIX, porém, há conflito ao elaborar a cidade tomando-a a partir do privado, e Benjamin (2017a: 51), ao ler *O homem da multidão* não tanto como reflexo duplicado, senão como deslocamento pela urbe, sublinha-o; Poe

não apela apenas ao interesse do leitor por esse homem, tenta atraí-lo também em igual medida para a descrição da multidão (...). O que desde logo impressiona é o modo entusiasmado como o narrador segue o seu espetáculo. O mesmo espetáculo que é seguido, num conhecido conto de E. T. A. Hoffmann, pelo primo do narrador na sua janela de esquina. Mas como é limitado o olhar sobre a multidão daquele que está instalado em casa, quando comparado ao daquele outro que olha através dos vidros do café! Na diferença entre esses dois postos de observação esconde-se a diferença entre Berlim e Londres. Num deles, vemos o cidadão privado, sentado na sua sacada como num camarote; para ver melhor o que se passa embaixo, no mercado, tem à mão uns binóculos de teatro. No outro, o consumidor, anônimo, que entra no café para daí a pouco deixá-lo, atraído pelo ímã das massas que (...) o magnetiza.

Poe e Hoffmann oferecem-se qual par antitético à tipologia da urbe. Se na Berlim de 1825 a janela dá-se como posto de observação, na Londres de 1840 é ao deslocar-se pelas ruas, confundindo-se à massa, que o engolimento do sujeito, na provinciana Berlim inviável, deixa-se entrever. Mas é isso inviável porque, além do posto (a janela), do instrumento (o binóculo) e do objeto (a feira), o protagonista “sentado na sua varanda de esquina, é paralisado; nunca poderia seguir a torrente da multidão, mesmo que sentisse no corpo a sua atração” (Benjamin, 2017d: 125). Nas prosas de Salim, ao contrário, mostra-se, mesmo que pelo delírio, a urbe. Por potência que, ainda que não venha a ato, jamais perde sua latência, a rua se coloca como promessa e desejo, ainda que o enfermo não possa acessá-la. Ao mesmo tempo, a janela aponta à indefinição que, constante em suas prosas, apresenta-se já em *Noturno*, primeiro conto que publica em Sul (n. 5, 08/1948).

Noturno se passa em quarto indefinido que, ocupado pelos amantes após o sexo, toma-os no impasse da interação. “Bem, já vou indo”, diz o homem, mas ali segue: “mirou desatento, um lado e outro. Nada via. Uma cortina brumosa, espessa, agora lhe tolhia a visão para as coisas próximas. Olhou, então, para a noite lá fora, para o céu negro, para uma estrela solitária e pequenina. Se julgou, também ele, assim: pequeno e solitário” (Miguel, [1948] 1973: 23). Na janela a desvelar o exterior reconhece sua ambivalência, oscilando entre o estímulo de fora – “volta à janela. A única estrela desapareceu. O vento chicoteia as árvores, folhas rodopiam. A rua está calma, vazia” (Miguel, [1948] 1973: 25)

– e o de dentro – “repentinamente, pareceu voltar ao quarto. A cama desarrumada, um travesseiro atirado ao chão, as roupas (...). Tenta deter os olhos nos bicos retesos do seio da mulher. Desde os olhos. As ancas, a penugem escura do ventre, as coxas lisas, os pés” (Miguel, [1948] 1973: 24). Sobrepondo quarto e rua, a indecidibilidade do amante retrasa a partida, embora, ao permanecer, tampouco sinta conforto. A janela se coloca, pois, como limiar que, como zona de passagem, alude a espaço e tempo “intermediários e, nesse sentido, indeterminados, que podem, portanto, ter uma extensão variável, mesmo indefinida” (Gagnebin, 2014: 37) e, se bem pertença à ordem espacial, diz mais da temporal, buscando a suspensão e a hesitação. Na forma gráfica da cidade, o mapa, Benjamin representa visualmente esses espaços que materializam o tempo limiar:

Há muito tempo, na verdade há anos, brinco com a ideia de estruturar a esfera da vida – *bios* – graficamente em um mapa. (...). Desenvolvi um sistema de signos e, no fundo cinza de tais mapas, eles estariam coloridos, nas casas de meus amigos e amigas, nas salas de reunião de diversos coletivos, das “câmaras de debate” do Movimento da Juventude aos locais de reunião da juventude comunista, os quartos de hotel e bordel que conheci por uma noite, os bancos determinados do Tiergarten, os caminhos para as escolas e os túmulos que vi serem preenchidos, os lugares nos quais resplandeciam cafés cujos nomes foram esquecidos e eram pronunciados diariamente em nossos lábios, as quadras de tênis onde hoje ficavam os blocos de apartamentos vazios e os salões adornados com ouro e estuque que as terríveis aulas de dança quase transformavam em salas de ginástica, tudo isso seria posto ali de forma claramente distinguível. (Benjamin, 2024: 13-15)

Sinaliza no mapa pontos cintilantes que tomam o espaço não pelo geográfico, mas pela temporalidade que provoca o involuntário da memória, acionando correspondências. Nesses lugares de passagem – o quarto frequentado uma única noite, o banco da praça – o sujeito, à intempérie, estabelece virtual conexão com o passado, encontrando faíscas no presente. É de limiar que trata *Noturno* ao surpreender as personagens na angústia que o desejo acarreta: “até que se encontrem novamente e, como um bicho, se enrosquem, se mordam, se possuam, o ódio vai permanecer. (...). É que um tem presente o segredo do outro, a fraqueza do outro, a necessidade irremediável que sente do outro, o instinto animalesco do outro” (Miguel, [1948] 1973: 26). Tal segredo, a sua vez, não é desvelado pela trama. Desprovida de indicações sobre as personagens – se na edição em revista têm nome, Laura e Henrique, na transposição a livro sequer nomeadas são –, constitui-se o limiar precisamente na ausência, tomando-os no sobressalto que inviabiliza a precisão. A elipse, porém, acentua a ambivalência, e é ao findar do sexo que a soçobra ocupa-os, dissociando o ato da realização fisiológica; ora, “a satisfação sexual liberta o homem do

seu mistério, que não consiste na sexualidade, mas na sua satisfação, e que talvez apenas nela seja revelado, mas não resolvido”, uma vez que “tal como a amada o liberta do signo da mãe, assim também a mulher o liberta ainda mais literalmente da mãe terra, é a parteira que corta o cordão umbilical urdido pelo mistério da natureza” (Benjamin, 2017e, p. 59).

Benjamin distancia sexo e vida orgânica. Se ao propor seu mapa designara a vida por Bíos, a meta fisiológica do sexo diz da reprodução da espécie, ou seja, Zoé, puro organismo. Volta-se ele, entretanto, à satisfação, o que, na esfera do desejo, não finda ao ejacular, mas responde à fantasia e, por conseguinte, à angústia dela inerente, a disjunção entre o fantasiado e o sucedido. O recurso ao feminino opera, assim, como corte com a natureza, afastando o sujeito de qualquer finalidade da espécie e tomando-o no momento de não-resolução de mistério que, embora revelado, não se resolve: se pode, pela fantasia, formular imagem do desejado, o objeto – ou seja, outro sujeito que também deseja e, assim, também fantasia (Kohan, 2020) – jamais responde de todo à expectativa do desejante. Deste modo, há falta que abre o sujeito, antes acentuando do que aplacando a aflição. É essa impossibilidade de concreção que a janela de *Noturno* circunscreve. Ao findar o ato sexual, as personagens não denotam qualquer equalização da angústia, antes o contrário: abertos à imprecisão, é ela exacerbada. Trata-se do medo de ser reconhecido pelo Outro em sua fraqueza: “o desejo satisfeito não aplaca. Somente minora. Por rápidos e fugazes momentos” (Miguel, [1948] 1973: 27). O sexo ameaça a exposição do Eu ao Outro; ameaça que o Eu seja afetado pelo Outro, abrindo-o à intempérie.

A janela como umbral erótico retorna em prosas várias de Salim. Já em 1951, porém, a elaboração varia. *História banal* não se ocupa exatamente da indecidibilidade do sujeito após o sexo, senão de construto que, ligado ao delírio provocado pelo estado etílico do narrador, evoca o onírico para contornar a fantasia. A prosa tematiza grupo de amigos que, estimulados por uma mulher que surgira na cidade, mas que, qual Esfinge, não deixa que seu enigma se desvele, preenche a imaginação dos rapazes que buscam-na pelas ruas, embora no intento sempre fracassem. Solicitando o deslocamento, no entanto, descobrem em uma das peripécias que era ela amante de vizinho do narrador. Mais que a reconstituição, já feita (Kremer, 2026), interessa aqui o desfecho, no qual o inacessível objeto encontra contorno onírico. Sem afirmar se fora sonho ou realidade, diz o narrador:

Deitara-me, deixara a janela aberta, para não abafar. Uma noite normal, comum. Fiquei estendido, cabeça girando. A lâmpada subia e baixava, o quarto principiou a rodar comigo e segurei-me na cama. Não adiantou. Estendi o braço e apaguei a luz. Olhei para fora. Escuro, silêncio interrompido pelo coaxar dos sapos. A luz de uma janela, na casa

vizinha, brilhava parcamente. Pareceu-me que a vidraça baixada ou uma cortina a balouçar dava uma leve penumbra, não permitindo boa visão. Movi a cabeça para o pequeno trecho de paisagem. Duas árvores raquíticas, mato ralo, onde os sapos pareciam enlouquecidos. A lua surgia, miúda, gasta. Gatos miavam, miavam, em furiosas lutas de amor. Era um grito enervante, histérico. Levantei-me, cambaleei, enxotei-os. Correram. Mais adiante se puseram a miar, num miado mais prolongado. Voltei à cama, apertando os ouvidos, procurando dormir. Inútil. Ou talvez não. Quem sabe se terei dormido logo me atirei na cama, se tudo não passou de sonho. (Miguel, [1951] 1981: 98)

A visão, de provável natureza etílica, é aquela na qual, através da janela, a mulher desejada se relaciona com o vizinho: “ela virada para ele, os dois juntos, naquela dança que me mexia com os nervos, que me deixava numa lassidão sem nome. Lascivamente unidos, enredados. A música de novo subia, subia, tomando toda a casa, extravasando para fora, para a noite, levando até muito longe a notícia daquele amor” (Miguel, [1951] 1981: 100). A janela, zona limiar, ainda que não sendo cidade não deixa de sê-la, uma vez que, na indeterminação, o feminino perseguido pela urbe não deixa de mostrar-se: em *História banal*, a moça oferece-se como via ao perder-se na cidade e, nunca sendo alcançada, encontra elaboração, mesmo que onírica, no limiar. A janela dá acesso à fantasmagoria que, sem referente na matéria, não deixa de provocar a imaginação do desejante. A forma é, porém, a da perda; a imagem noturna é a do acesso interditado.

Ainda lendo Poe, agora dedicando-se a *O mistério de Marie Roget*, Benjamin (2017a) destaca emprego de mecanismo até então inédito: a resolução do crime encontra-se nas notas jornalísticas publicadas sobre o assassinato da moça. Não se trata, pois, da busca por indícios no cenário da execução, senão de investigador que recompõe hipóteses veiculadas por jornais e, nelas, encontra dados para solucionar o mistério. Mas há nessas manchetes material impreciso, e uma delas refere-se ao anonimato nas grandes cidades:

‘É impossível’, insiste o jornalista, ‘que uma pessoa tão bem conhecida por milhares, como era essa jovem, tenha transposto três quadras sem que ninguém a tenha visto’. Essa é a ideia de um homem residindo há muito tempo em Paris – um homem público – e um cujas caminhadas pela cidade têm se limitado na maior parte às vizinhanças dos prédios públicos. Ele tem consciência de que dificilmente *ele* chega a percorrer uma dúzia de quadras de seu próprio *bureau* sem ser reconhecido e abordado. E, sabedor da extensão de sua própria familiaridade com os outros, e dos outros consigo, compara sua notoriedade com a da moça da perfumaria, não vê grande diferença entre os dois e chega na mesma hora à conclusão de que ela, em suas caminhadas, seria igualmente sujeita a reconhecimento como ele o é nas suas. (...). Mas devemos supor que as caminhadas de Marie sejam, em geral, erráticas. Nesse caso em particular, entende-se como o mais provável que ela tenha seguido um trajeto com variação em média maior do que de costume.

O paralelo que imaginamos ter existido na cabeça do *Le Commercial* se sustentaria apenas na eventualidade de dois indivíduos cruzando a cidade toda. (...). De minha parte, sustento ser não só possível, como também muito mais do que provável, que Marie pode ter seguido, a qualquer hora dada, por qualquer um dos inúmeros trajetos entre sua própria residência e a de sua tia, sem encontrar um único indivíduo que conhecesse, ou de quem fosse conhecida. (Poe, 2012: 365)

Diz o detetive que o redator, há muito frequentando a mesma rota, não poderia atentar à experiência das massas, projetando sobre Marie, transeunte anônima, a posição de homem público. Há, é evidente, divergências entre o diretor do *Le comercial* e a jovem Roget, atendente de perfumaria de bairro; sendo o primeiro facilmente reconhecível, a segunda, é verdade, aproxima-se do anonimato. No entanto, talvez a peremptória hipótese de Poe fale de desvio de leitura ao tomar Paris por Londres. Mas se Londres e Berlim são tipologias antitéticas da cidade, Benjamin vê em Paris ponto intermediário, nem a feérica Londres, nem a provinciana Berlim. Seria descabido buscar na cidade Luz o anonimato britânico, uma vez que, nela, cada rua tem cheiro e história própria: “en París es el presente el que siempre está iluminado por un destello del pasado” (Kracauer, 2018: 14). Talvez não haja melhor imagem à busca que empreende Breton em *Nadja*: “Nadja telefonou na minha ausência. A pessoa que atendeu em meu nome perguntou onde encontra-la, ao que ela respondeu: ‘não sou encontrável’” (Breton, 2022: 76), mas, “contrariamente aos meus hábitos, escolho seguir pela calçada da direita na rue de la Chaussée-d’Antin. Uma das primeiras transeuntes com quem me apresto a cruzar é Nadja, com aspecto do primeiro dia” (Breton, 2022: 59). O objeto que afirma a inacessibilidade é acessado no acaso citadino, antecipando o encontro marcado para dali duas horas. Se a tese-cidade é a do anonimato, o sujeito da literatura moderna por ela perambula à procura do objeto. No gesto, as faíscas pretéritas surgem ao Eu errante e, desviando a rota, o feminino, como golpe de sorte, mostra-se outra vez.

É este o mecanismo de *Amor, Lascínia, e...*, conto que Salim editada em Sul-13 (04/1951): “estava sentado ali, no Miramar, com o Bernardo. Era de tarde, quatro horas mais ou menos, calor. Bebericávamos uma geladinha, sem coragem pra nada, quando ela passou. Vinha só. Olhou-me. Rápido e fixo. Foi o quanto bastou. Ergui-me, deixei o Bernardo, que, abobalhado, tentara esboçar um gesto. Corri quase... mas no meio do povo ela já se perdera” (Miguel, [1951] 1973: 15). O feminino abre a prosa como imagem que, embora deixe-se entrever, desaparece, sendo mistério que provoca o movimento. Não se trata, contudo, de qualquer mulher, senão daquela que detém o enigma. Se Lascínia ganha tinta de Modigliani – “miúdos olhos muito claros”, “traços irregulares, o rosto comprido

e magro” – é porque, diz o narrador, talvez não fosse assim tão bela, mas vislumbra em sua face algo único: um “encanto sutil, a gloriosa beleza íntima de toda ela, essa como aura secreta que a tornava um ser à parte para mim” (Miguel, [1951] 1973: 16-9).

Benjamin (2017d: 143) rubrica, no conceito de aura, o aparecimento único de algo distante a ativar centelhas da pré-história do sujeito, gestos que, armazenados na memória involuntária, são recobrados no presente: a “aura assenta, assim, na transposição de uma forma de reação corrente na sociedade humana para a relação do mundo inerte ou da natureza com o homem. Aquele que é olhado, ou se julga olhado, levanta os olhos. Ter a experiência da aura de um fenômeno significa dotá-lo da capacidade de retribuir o olhar”. É curioso que esta seja a operação do feminino em *Gradiva*, romance onírico de Jensen. Partindo da Alemanha à Itália, o arqueólogo Hanold opta pelas ruínas de Pompeia como cenário de sua errância, onde encontra Gradiva, imagem arcaica da última erupção do Vesúvio que sobrevive em sua vida onírica. Mesclando o sonho ao real, ela condiciona os dias e tumultua as noites do arqueólogo e, em dada manhã, “algum ser misterioso estava ao seu lado, tecendo incessantemente teias de sonhos que pesavam e obscureciam sua consciência, interditando sua faculdade de pensar, restando-lhe apenas uma única obsessão, a de que ele deveria retornar à casa de Meleagro” (Jensen, 2023: 55-6). A tensão noturna solicita o retorno às ruínas onde, no dia anterior, vira a mulher. Na volta, porém, o mistério de Gradiva se intensifica ao dizer chamar-se Zoë, acentuando a vaga de sonhos: Hanold “girava em torno da questão sobre qual era a natureza do corpo de Zoë-Gradiva, se durante sua estada na casa de Meleagro tinha uma existência material ou era apenas a cópia enganosa do corpo que ela tinha outrora” (Jensen, 2023: 66). O desfecho, contudo, equaliza a imprecisão: na infância, fora Zoë vizinha do narrador que, marcado pelo espírito científico, dissimulara o objeto confundindo-o à peça arqueológica estudada. Sua aura tem, então, algo de infamiliar: retarda a narrativa e, obliterando o acesso ao dado objetivo, toma o leitor de surpresa; sua unicidade é a da sexualidade infantil.

Se a novela de Jensen pode ter final feliz, a união dos amantes, na de Breton tal desenlace é inviável. Em *Nadja* a protagonista mostra-se esquiva a possível união e, se provoca a errância de André, o romance é encerrado com sua reclusão em sanatório, não podendo, mesmo se assim quisesse, ser, na rua, alcançada. Isso não priva Nadja, porém, de traço aurático, como deixa ver a discussão final sobre sua beleza única, convulsiva:

Daí decorre necessariamente uma certa atitude em relação à beleza, ficando claro que aqui ela só foi considerada para fins passionais. De maneira alguma estática, ou seja, encerrada em seu “sonho de pedra”,

perdida para o homem na sombra de suas Odaliscas, no fundo dessas tragédias que não pretendem abranger senão um só dia, apenas menos dinâmica, ou seja, submetida a esse galope desenfreado após o qual não tem senão que começar desenfreado outro galope, ou seja, mais aturdida que um floco na neve, ou seja, disposta, com medo de ser mal apreendida, a não se deixar jamais enlaçar: nem dinâmica nem estática, vejo a beleza como te vi. Como vi o que, em dita hora, num dito tempo, do qual espero, de toda a minha alma, que será novamente dito, te concedia a mim. Ela é como um trem que resfolga sem cessar na estação de *Lyon* e que sei não vai partir jamais, que nunca partiu. É feita de empurrões, muitos dos quais não têm a menor importância, mas que sabemos destinados a provocar o *Empurrão*, que tem. Que tem toda a importância que eu não gostaria de me dar. O espírito se arroga um pouco por toda parte direitos que não tem. (Breton, 2023: 132)

A beleza de Nadja empurra o sujeito à errância, este seu traço aurático: mirando o objeto, a retribuição do olhar solicita o movimento do observador. Se o conceito de aura, diz Benjamin (2017d: 144), sustenta-se no aparecimento único de algo distante, é porque a “definição tem a vantagem de tornar transparente o caráter de culto do fenômeno. O essencialmente distante é o inacessível. De fato, a inacessibilidade é uma qualidade fundamental da imagem de culto”. É pela inacessibilidade que a aura se apresenta, e é à sua procura que *Amor, Lascínia, e...* compõe as andanças citadinas do enamorado: “Saí. Caminhei. Tonto, desejoso de voltar, de a tomar nos braços, de mordê-la toda, esmagá-la toda” (Miguel, [1951] 1973: 18). Mas há nisso gesto de abandono: “no dia seguinte fugi. Me perguntando porquê. Eu não era capaz de explicar a razão (...). Encontrando o que procuramos, qual será a nossa razão de ser, o que nos sobrará mais?” (Miguel, [1951] 1973: 21). A cidade oferece-se como labirinto no qual o desejante vem a se perder, mas esse “laberinto es en el espacio lo que en el tiempo el recuerdo que busca en el pasado los signos del futuro, pues el camino cuyos hitos son esas conmociones debe tener como meta y a modo de consuelo la esperanza: nunca la alcanzará” (Szondi, 2016: 133). A errância do amante encontra no inalcançável o seu estímulo, tendo no feminino seu fio de Ariadne.

Em *Crônica de Berlim*, é à metáfora do labirinto que Benjamin (2024: 83) recorre para expor a cidade: “Não estou preocupado aqui com o que está instalado na câmara em seu centro enigmático, o eu ou o destino, mas principalmente com as muitas entradas que conduzem ao interior”. Sem atentar à meta, o desvelamento do mistério, interessa-lhe as entradas possíveis ao dédalo no qual cada conexão ativa fio diverso da memória. Mas chama atenção como essas correspondências reincidentem no feminino: as babás, pelas mãos de quem conhece o Tiergarten; a avó, figura onipresente nas ruas de Berlim; a mãe, de

quem se perde e, então, desbrava a própria cidade, aquela na qual conhece do sexo; as prostitutas, que encontra nessa rota que se bifurca da expectativa familiar:

Talvez a mesma sabotagem da real existência social se encontre ainda mais tarde, na minha maneira de caminhar pela City (...), em forma de obstinada ressalva para criar uma frente única, em quaisquer circunstâncias, mesmo com a minha própria mãe. De qualquer forma, não há dúvida de que a sensação de cruzar o limiar da própria classe pela primeira vez contribuiu para o fascínio quase inigualável de abordar uma prostituta na rua. No início, porém, tratou-se de um cruzamento de limiares não só sociais, mas topográficos, no sentido de que redes inteiras de ruas foram abertas sob o signo da prostituição. Mas será realmente uma transgressão, não seria antes uma permanência insistente-voluptuosa no limiar, uma hesitação, que tem como motivo mais convincente o fato de esse limiar levar ao nada? Mas os lugares são incontáveis nas grandes cidades onde se permanece nesse limiar que leva ao nada, e as prostitutas nas portas dos cortiços e no asfalto suavemente ressoante de plataformas ferroviárias são como as guardiãs desse culto ao nada. (Benjamin, 2024: 27-9)

Qual Ariadne a guiar o Minotauro, é pelo feminino que a cidade deixa-se entrever, e este labirinto, longe de apontar à concreção, abre-se como limiar no qual o Eu despe-se das convicções, estando disponível à soçobra do desejo que jamais se realizará: “sempre desejei incrivelmente encontrar à noite, num bosque, uma mulher bela e nua, ou melhor, como tal desejo uma vez expresso perde seu significado, lamento incrivelmente não a haver encontrado” (Breton, 2022: 32). Não por acaso Benjamin (2017f: 158) destaca em Baudelaire sexualidade que se furta da reprodução como fim: “o motivo do andrógino, da lésbica, da mulher estéril deve ser tratado em relação com a violência destrutiva da intenção alegórica. Mas antes há que tratar da recusa do ‘natural’ na sua relação com a grande cidade: é esse o assunto”. Desprovido de meta, o feminino apresenta-se como via a desbravar a cidade; operando como fim em si, “a prostituição é o fermento que faz crescer na sua imaginação as massas” (Benjamin, 2017f: 166). Cidade e feminino ganham força análoga: pelo recurso a uma, deixa-se a outra entrever. Das estéticas de Sul, contudo, não é na primeira prosa de Salim onde a analogia cobra maior pujança; ainda que latente em seus contos de aprendizagem, é em *O nascer do sol*, peça da estreia de Luandino Vieira, *A cidade a infância*, em que as imagens se imbricam com toda a força: a construção material da cidade é simultânea à formulação da sexualidade do protagonista.

Procedimento comum do compilado, pela memória o adulto evoca a infância em Luanda, rememora jogos e cantigas populares, a escola, embora surja igualmente imagem da mudança de comportamento daqueles que vão conhecendo da vida adulta. Se “naquele tempo já os meninos iam para a escola, lavados, na manhã lavada, de meias altas de

escocês”, “à noitinha, no regresso a casa, depois das aulas da tarde, brincavam às cassumbulas e à revista geral” (Viera, [1955] 2007: 29-30). Já calçados, seguem a jogar, ambientação que embaralha resquícios infantis e expectativas da vida adulta: trata a prosa da adolescência, limiar no qual as personagens, se já não são crianças, tampouco adultos o são. O construto dá cenário à ebulição da pulsão erótica, quando o divertimento na construção é afetado por uma garota que surge a perambular em sua bicicleta, atijando a fantasia dos rapazes. A moça de idade próxima, recém-chegada ao bairro, interrompe a infância e os garotos, “habitantes dum reino até ali sem raparigas, sentavam-se nos montes de areia e pedra das construções e ficavam a olhá-la”. Surge, pois, o feminino, e “a vida absolutamente livre até ali parava agora às quatro horas” (Viera, [1955] 2007: 31).

A construção oferece-se como limiar. Se é ela o espaço do jogo, é igualmente em seus andaimes que o feminino ocupa os infantes, e ambas as experiências são interditas: o cercamento anunciado da obra ao chegar da noite. Encerrando a jornada laboral, o vigia expulsa os garotos, esvaziando a construção até o dia seguinte. A imbricação imagética aproxima, assim, feminino e cidade, mas ambos sob suspensão; sendo preciso abandonar o espaço do jogo, perdem o acesso ao objeto, embora seja na metáfora da urbe que ele se mostre: “o prédio, há meses ainda em alicerces, onde se brincava às escondidas, levantava agora, contra a Quinta dos Amores de casas antigas de mangueiras e goiabeiras nos quintais, o orgulho de seu primeiro andar”. O palco dos jogos infantis – nos quais brincam “sobre os andaimes de tábuas soltas”, pelos quais “corriam descalços” por “barrotes que seguravam as tábuas, trepavam pelas paredes e o jogo das escondidas era um grande filme onde todos tinham um papel de perigo” (Vieira, [1955] 2007: 33) – se contrapõe à cidade arcaica e suas antigas casas, sendo mesmo o jogo análogo ao cinema. A cidade moderna dá terreno ao erotismo, rascunhando na construção o despertar do sexo.

É o desbravar da urbe a partir de sexualidade encendida pelo feminino que Sarlo (2014: 150-1) nota na imaginação técnica de Roberto Arlt: nele,

as novas construções, “estruturas de concreto armado mais belas que uma mulher”, não deixam espaço para a nostalgia. Não é possível entender a modernidade melhor do que através dessa atração fatal que impele o desejo que sempre pede mais. (...). Duas coisas o fascinam: o caos e a demolição. Vê mais do que realmente existe, vê o que deseja: uma modernidade arrasadora, expressionista, deformante, pecaminosa, destrutiva, implacável com os fracos, porca e suja em suas margens, sobretudo sem passado. (...). Arlt não está, como Apollinaire, “farto de viver na antiguidade grega ou romana”, porque não pode faltar-se de nenhuma antiguidade desconhecida. Por isso gosta de estruturas de concreto e não espera o edifício, aposta nesse caos que é a construção,

o poço de iodo amarelo e o esgoto a céu aberto; observa o que ficará oculto quando terminar a construção do edifício, o segredo técnico de um edifício de vários pavimentos; agrada-lhe a devastação barrenta sobre a qual avança o alargamento da *calle* Corrientes. Arlt está magnetizado pela cidade despojada, que não cristaliza numa ordem.

A posição de Arlt e Luandino é diversa. Pode no segundo haver alguma nostalgia, ainda que não tanto a da busca pelo passado isento de conflito, senão a que privilegia o recobrar do tempo da infância, recorrendo à memória. Igualmente, o desejo técnico nele não se coloca com tamanha veemência; embora referencie o cinema, compila canções populares, resíduos arcaicos que pervivem no moderno. Seja como for, há afinidade no estímulo: há um desejo do moderno que encontra, na construção arquitetônica da cidade, sua erótica. Se ao argentino isso implica descrição do urbano equivalente à do corpo da mulher, ao luandense, porém, resulta construção espacial análoga à formulação objetual. Na prosa, a menina de bicicleta, de idade próxima, cede o centro da fantasia dos rapazes à nova garota que, em torno dos 18 anos, chega ao bairro, acentuando o erotismo da peça; isso depende, a sua vez, dos andaimes da construção, que propiciam o acesso ao objeto:

Foi já depois de a casa ter telhado, mas não estava ainda forrada, que sucedeu ao Zito o que os outros ainda hoje aproveitam para o irritar. Depois de ter sido dos primeiros a convencer-se de que a menina de bicicleta gostava dele, de começar a andar calçado por entre a galhofa dos companheiros, ficava à noite sentado no muro de blocos nus a olhar o portão dela. Mas quando, para o primeiro andar da casa em que ela morava, veio instalar-se uma família numerosa, cuja filha mais velha – dezoito anos de olhos azuis prenhes de amor – andava no colégio das madres, Zito passou a olhar as janelas do primeiro andar, sob a noite luarenta e o chiar dos morcegos. (Vieira, [1955] 2007: 33-4)

A edificação, ademais de metáfora urbana, oferece ponto de observação do objeto que, se bem já acompanhava pela cidade, agora vislumbra em ocupação privada a partir da mirada proporcionada pela estrutura material da obra, produzindo a crescente erótica. Cidade e feminino constituem-se, assim, de mãos dadas, apresentando pelo topos visual da urbe a descoberta da sexualidade. Ora, questão decisiva à poética de Baudelaire é, diz Benjamin, “o modo como o rosto da prostituição se modificou com o aparecimento das grandes cidades”. Ainda que Luandino não tome a prostituta como guardiã do umbral urbano, o signo-prostituta, em Baudelaire, aponta àquela que, abdicando da meta, afasta-se de Zoé uma vez que não tem por telos a vida orgânica. A semântica da prostituta aponta, então, ao feminino, e, “com o nascimento das grandes cidades, a prostituição fica de posse de novos arcanos”: “O primeiro arcano de que ela dispõe é, assim, o aspecto mítico da grande cidade como labirinto. A este se associa, obviamente, uma imagem do Minotauro

que está no seu centro. O decisivo não é o fato de ele provocar a morte ao indivíduo. O decisivo é a imagem das forças mortíferas que ele encarna” (Benjamin, 2017f: 186).

Tal força mortífera, a da sexualidade demoníaca, é aquela na qual, nota Benjamin (1986: 172) em Karl Kraus, “espíritu y sexo se mueven en una solidaridad cuya ley es la ambigüedad. El yo es posesión del sexo demoníaco que, exorcizado por delicadas imágenes femeninas ‘que la tierra amarga no produce’, disfruta de sí mismo. Y no es otra cosa la figura antipática y suficiente del espíritu poseído: el ingenio. Ninguno de ellos logra su objeto: ni el yo a la mujer, ni el ingenio a la palabra”. Inacessível, oferta o objeto impulso ao movimento, e ainda na arquitetura Luandino conforma o gesto. Nas manhãs de domingo Zito dirige-se à obra e, no forro do telhado, fica “horas perdidas espreitando pelas frinchas o primeiro andar, esperando pelo olhar da menina de olhos azuis”. Ansiando a retribuição da mirada depara-se, contudo, com a janela do banheiro, sendo surpreendido ao ver a moça, nua, a banhar-se: “agarrado ao barrote do telhado, os olhos postos na janela, sentia o calor que trazia dentro de si tornar-se mais forte, invadi-lo, sufoca-lo” (Vieira, [1955] 2007: 34). O objeto, interditado, encontra contorno uma vez mais na janela, e, aqui, o limiar indicia a cidade em construção:

Mas agora ali havia a água em luz sobre um corpo moreno. Fechou os olhos e o suor caiu da testa em pingos sobre o barrote. Abriu-os novamente e fitou-a maravilhado. A vida caminhava luminosa à flor da pele bronzeada. / Aos olhos espantados do rapaz ela desfolhava-se. O longo traço dos braços morenos e quentes até ali só antes vistos por detrás de chitas e sedas. Os seios túmidos como cajus que ele via pela primeira vez. A penugem fina que brilhava, molhada. / O corpo doía da posição. Tudo se começou a turvar no cérebro. A cabeça girava e ele sentia o sangue latejar com força contra as paredes das veias. A mão nervosa soltou-se do barrote. O equilíbrio piorou. Possuiu-a solitário. / E só quando as costas bateram duro contra o andaime do rés-do-chão e se sentiu depois abater cá em baixo, de costas, sobre o monte de burgau, é que deu acordo de si. (Viera, [1955] 2007: 34-5)

O onanista desfruta pelas mãos solitárias o objeto ausente. A posição, no entanto, responde à estrutura material da obra que lhe oferece ponto do qual observa os resquícios dessa ausência. No gesto, cidade e feminino, esferas interdependentes, proporcionam uma o acesso à outra; dependendo-se mutuamente, cada uma delas faz-se necessária para que a outra se esboce. É a cidade, pois, construto erótico que, guiado pelo feminino, possibilita ao sujeito reconhecer-se; a cidade oferece-se como origem da sexualidade da personagem.

III

Há na cidade vestígios do passado que encontram na ruína seu agora. Na urbe, o arcaico deixa-se ver, mas dotado de força que, ativando centelhas pretéritas, diz do futuro; como anota Benjamin (2024: 65) em *Crônica de Berlim*, “antes que a crise econômica despovoasse de tal maneira estes balneários que pareciam mais antigos que as termas romanas, esse recanto morto do jardim zoológico era uma imagem do que estava por vir, um lugar profético” análogo às “plantas que os povos primitivos afirmam dar-lhes força”. Nos rincões da cidade, seus confins pouco frequentados, as imagens arcaicas carregam em si o virtual porvir, espaços proféticos nos quais o passado oferece futuro ainda não sucedido. Os “passeios desertos, ou copas de árvores (...) vistas contra paredes, passagens de nível ferroviárias e, sobretudo, os limiares que se erguem misteriosamente entre os bairros” (Benjamin, 2024: 65) são dotados de tal força e, se a cidade evoca desejo que sempre pede mais, é o moderno igualmente composto pelos restos do arcaico que não passam, resultando, pela simultaneidade, em um conceito de contemporâneo: “a chave do moderno está escondida no imemorial e no pré-histórico” e, portanto, “o contemporâneo coloca em ação uma relação especial entre os tempos” (Agamben, 2009: 70-1).

Ademais de passeios desertos, de árvores vistas contra paredes e de ferrovias – imagens que imbricam a construção material da cidade e a natureza, portanto –, Benjamin nota nos limiares entre bairros maior concentração de resíduos de antanho; distantes da urbe anônima, neles sobrevive aquilo que já passou, fazendo simultâneo o arcaico e o moderno. Embora *O nascer do sol* referencie o bairro como topos do erótico, a prosa de incessante desejo do moderno poderia, sem grande prejuízo, ser transferida à urbe em construção, a Luanda de meados de século que, com o boom da exportação de café, sofre o “impacto da modernização e sua população negra é deslocada cada vez mais para longe da ‘Baixa’, o centro urbanizado, branco e próximo do mar” (Macêdo, 2008: 116). Em Luandino, no entanto, é comum a guinada aos musseques da cidade invadida, zonas que, afastadas do centro, “funcionavam como guetos que mantinham as populações africanas longe dos brancos mais ricos que habitavam a parte central” (Martin, 2008: 62). A cidade colonial é racialmente segregada e, nesse palco cindido, constituem-se os espaços das novelas de *Luuanda*, obra que, editada apenas em 1972, tivera sua escritura em 1963. Não há contradição, porém, na ambientação: se *O nascer do sol* se vale do desejo do moderno, é a estrutura material da cidade que lhe dá cenário; em *Estória da galinha e do ovo*, peça que encerra *Luuanda*, porém, volta-se às ruínas do arcaico que pervivem neste moderno e, assim, o musseque lhe dá cenário. Na ruína, simultânea presença da obra humana cujo conteúdo espiritual é destruído pela força da natureza, lê Simmel (2020a: 156-7) que

o antagonismo obscuro que condiciona a forma de toda a existência (...) não é resolvido num equilíbrio, mas sim um dos lados prepondera, enquanto o outro se deixa afundar aniquilado – e aqui, mesmo assim, tal antagonismo propicia uma imagem segura em sua forma, que perdura com serenidade. O valor estético da ruína unifica o desequilíbrio, o devir eterno da alma que luta contra si mesma, com a satisfação formal, com o caráter delimitado da obra de arte. Por isso, onde não resta mais o bastante das ruínas para que se possa perceber a tendência ascendente, cessa seu estímulo metafísico.

Se o urbanismo pôde destruir as cidades e refazê-las visando o lucro, suas margens concentram o arcaico, compondo a periferia do moderno a partir dos restos da exportação colonialista do capital. Os musseques, retirados, guardam resquícios que, não contidos pela *ratio* instrumental, dão terreno à população marginalizada que serve de reserva ao colonialismo português em África (Martin, 2008). A eles recorrendo, porém, as faíscas pretéritas iluminam com mais precisão o moderno que se instala nas prosas de Luandino: a “contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo” (Agamben, 2009: 70). É a ruína, então, a forma visual de sua representação. Se é ela expressiva ao possibilitar antagonismos – a obra humana, sua destruição natural –, o é, sobretudo, ao não equilibrá-los, sobrepondo temporalidades. E, assim, *Luuanda* encontram cognição: estão aí os estímulos arcaicos que residem no moderno, tendo por topos o reduto da cidade; o musseque esboça seu campo de tensão.

Estória da galinha e do ovo apresenta de início tal impasse: duas vizinhas, Nga Zefa e Nga Bina, pelejam no musseque pela posse legítima de ovo chocado por Cabíri. Embora pertença a galinha à primeira, foi ela alimentada pela segunda que, buscando atraí-la a seu quintal, lhe oferecia milho e massambala. Choca Cabíri em propriedade de Bina, pois, ovo que a mulher, grávida, anseia consumir. Zefa, a sua vez, crê-se proprietária legítima, já que posto fora o ovo por galinha sua. Breve diálogo sintetiza o paradoxo: “– Ovo teu, tuji! A minha galinha é que lhe pôs! / – Pois é, mas pôs-lhe no meu quintal!” (Viera, [1963] 2006: 111). É arcaico o impasse, o paradoxo do ovo e da galinha que, por forma nova, retoma problema imemorial; igualmente arcaico é, ademais, o primeiro intento de resolução do conflito: acionando vavó Bebeca, anciã que detém os saberes do musseque, esperam as mulheres que a velha solucione o dilema, inferindo a posse. Contam então seus meandros, cada qual dá sua versão da história argumentando em favor ou contra, mas vavó Bebeca não pode, no entanto, concluir: “– Minhas amigas, a cobra enrolou no muringue! Se pego o muringue, cobra morde; se mato a cobra, o muringue

parte!... Você, Zefa, tem razão: a galinha é sua, ovo da barriga dela é seu! Mas Bina também tem razão dela: ovo foi posto no quintal dela, galinha comia o milho dela... O melhor perguntamos ainda no sô Zé... Ele é branco!...” (Vieira, [1963] 2006: 113-4).

Sendo-lhe inviável solucionar o impasse a partir de saber ancestral, vavó Bebeca recomenda acionar sô Zé, proprietário da quitanda local, afirmando que o colono poderia indicar desenlace isento de interesses próprios. A personagem se equivoca. Lá chegando, as mulheres contam novamente a história, acreditando cada qual na decisão favorável, embora a artimanha do português surpreenda. Tomando a situação em seu benefício, pergunta sô Zé a Nga Bina: “Esse milho que deste na Cabíri... é daquele que te vendi ontem?” e, sendo afirmativa a resposta, conclui o velho: “Ah, sim?! O milho que te fiei ontem? E dizes que o ovo é teu? Não tens vergonha?... (...). Dona Bebeca, o ovo é meu! Diga-lhes para me darem o ovo. O milho ainda não foi pago!” (Vieira, [1963] 2006: 115). Por ter-lhe fiado o grão, diz o colono pertencer-lhe o ovo, buscando tomá-lo de vavó. Ainda que esta não ceda, isso leva-as a deslocamento pelo musseque, acionando figuras que, esperam, poderiam resolver o imbróglio. O primeiro é Azulinho, mas o seminarista sentencia: “Nem a marca da tua galinha, Zefa; nem a marca do teu milho, Bina! Não posso dar a César o que é de César, nem a Deus o que é de Deus. Só mesmo padre Júlio é que vai falar a verdade. Assim... eu levo o ovo” (Vieira, [1963] 2006: 118). Sem ceder, seguem à procura, ainda que Vitalino, que lhes arrenda as casas, determine o mesmo: “Vocês têm cada uma!... Não interessa, o ovo é meu! Foi posto na cubata que é minha!” (Vieira, [1963] 2006: 122). Querem os homens furtar o ovo das mulheres e, para tanto, recorrem a estratégias variadas; há, nisso, ilusão burocrática. Em estudo sobre o dinheiro no moderno, sublinha Simmel (2013b: 339) que “o lado qualitativo dos objetos perde sua ênfase psicológica por causa da economia monetária; a contínua estimativa requerida segundo valores em dinheiro faz com que este pareça ser o único valor vigente”. A moeda reduz o objeto, encontrando no coeficiente econômico equivalência universal que exige “operações matemáticas contínuas nas relações cotidianas: a vida de muitas pessoas passa a ser ocupada por determinações, balanços, cálculos, redução de valores qualitativos a valores quantitativos. Isso certamente contribui para o caráter racional e calculador da época moderna” (Simmel, 2013b: 346). O dinheiro conforma espírito que, desgrudado do valor qualitativo, encontra na equiparação universal construto que ganha forma na cidade: a burocracia que, esvaziada de significação, tem na lei seu código fungível.

A burocracia reincide no gesto de *Estória da galinha e do ovo*. Não tanto ao recorrer à lei, com a qual os consultores acionados pouco se importam, senão ao esvaziar

o qualitativo, a prosa mostra dissimulação burocrática. Valendo-se de artifícios a iludir as comadres, o quitandeiro diz ser proprietário do ovo por ter-lhe fiado o milho, como afirma o arrendador por deter a terra. Pouco lhes importa, pois, se o grão fora pago e o aluguel, quitado: “É verdade, minha filha, pagaste! Mas renda não é cubata, não é quintal! Esses são sempre meus mesmo se você paga, percebe?” (Vieira, [1963] 2006: 121-2). Mesmo que o acordo seja firmado, o travestimento burocrático leva o português a se acreditar no direito ao lucro dobrado: o da locação e, ainda, o do fruto dela resultante. Nada tem valor, portanto, além do ganho a partir da propriedade privada; não importa o desejo de Bina ou a necessidade de Zefa: o particular do ovo é substituído pelo benefício do branco. Isso representa a estrutura colonial portuguesa. O quitandeiro faz as vezes do banqueiro, estipulando a taxa de juros e instalando, na colônia, o capitalismo; o seminarista, em nome de Deus, indica a conversão popular, via clero, ao catolicismo; o arrendador encarna a aristocracia que, se apossando da terra, dela lucra sem nela trabalhar. Esta é, pois, a composição dos libertinos da crítica de Sade (2018) à racionalidade europeia exposta em *120 dias de Sodoma*. A ambientação arcaica da prosa de Luandino indicia a modernidade ocidental que, exportada à colônia, tem por telos a dominação. Se falta nas figuras acima o quarto libertino sadiano, o representante estatal, é precisamente na direção que a prosa segue: o próximo homem acionado é sô Artur Lemos, antigo funcionário do cartório.

A personagem apresenta contradição. Se antes trabalhara no braço burocrático do Estado, o cartório, perde o labor para a bebida, não podendo sustentar a casa. Impotente, vê a mulher prostituir-se para pagar as contas, embora tenha sempre em mente arranjar algum trocado para nova garrafa. A contradição é, pois, a da cisão entre corpo e espírito, e a esposa pontua: “Homem como ele, vocês não encontram! Têm mas é raiva! É verdade o corpo está podre, não serve. Mas a cabeça é boa, a sabedoria dele ninguém que tem!” (Vieira, [1963] 2006: 124). Essa sabedoria não é, contudo, a arcaica de vavó Bebeca, mas a aprendida pela burocracia: “na sua casa podiam-se ainda encontrar grossos livros encadernados, processo penal, processo civil, boletim oficial, tudo, parecia era casa de advogado. E as pessoas, quando queriam, quando andavam atrapalhadas com casos na administração, era sô Artur que lhes ajudava” (Vieira, [1963] 2006: 123). Ao fracassar o intento de resolução a partir dos brancos, Zefa e Bina buscam o angolano, mas sua linguagem apresenta novo impasse – é ela equivalente à burocrática, colonial:

– Pelos vistos, e ouvida a relatora e as partes, trata-se de litígio de propriedade com bases consuetudinárias...

As mulheres olharam-se, espantadas, mas ninguém que disse nada; Vintecinco linhas [apelido de Lemos] continuou, falando para nga Zefa:

- Diz a senhora que a galinha é sua?
- Sim, sô Lemos.
- Tem título de propriedade?
- Ih? Tem é o que?
- Título, dona! Título de propriedade! Recibo que prova que a galinha é sua!

Nga Zefa riu:

- Sukuama! Ninguém no musseque que não sabe a Cabíri é minha, sô Lemos. Recibo de quê então?
- De compra, mulher! Para provarmos primeiro que a galinha é tua!
- Possa! Esse homem... Compra?! Então a galinha me nasceu doutra galinha, no meu quintal, como é vou ter recibo?

Sem paciência, sô Lemos fez sinal para ela se calar e resmungou à toa:

- Pois é! Como é que as pessoas querem fazer uso da justiça, se nem arranjam os documentos que precisam?

Coçando outra vez o nariz, olhou para nga Bina, que sorria, satisfeita com essas partes do velho, e perguntou:

- E a senhora, pode mostrar o recibo do milho? Não? Então como é eu vou dizer que tem razão? Como? Sem documentos, sem provas nem nada? Bem... (Vieira, [1963] 2006: 125-6)

Pouco interessado no ovo, vê sô Lemos a chance de angariar vintém à bebida: “A senhora, dona Bina, vamos pôr queixa contra sua vizinha, por intromissão na propriedade alheia com alienação de partes (...). Quanto à senhora, Dona Zefa, requerimentaremos sua vizinha por tentativa de furto e usufruto do furto! Preciso de cinco escudos cada uma para papel!” (Vieira, [1963] 2006: 126). Diferindo o objeto, assemelha-se o gesto: na peleja, busca o lucro. Isso evoca a língua. Há disjunção entre a solicitação administrativa, que demanda o aferimento da posse, e o saber arcaico que, isento de dado comprobatório, mostra-se irrisório diante da imaginação burocrática. Mas a dissonância está já no não entendimento das mulheres, que sequer compreendem os documentos solicitados, como se o mundo arcaico que representam se negasse a adentrar a lógica burocrática exportada à África pelo colonialismo. O autor é disso consciente e, em entrevista recente, afirma:

liam, diziam “isto é português”, mas há qualquer coisa que escapa, que não é. É nesse sentido, a intenção foi essa. Que mesmo escrevendo na língua do colonizador, o colonizador lê e percebe que “É minha língua, mas não é minha língua”. E isso era o argumento que nós tínhamos para essa diferença cultural, nos próprios termos culturais que eles nos impuseram. Dava-nos legitimidade para a autonomia ou a independência, ou o que fosse: havia uma diferença. E eles não podiam rasurar essa diferença. E, sobretudo, nós estávamos legitimados a pedir um outro tipo de relação, porque já tínhamos uma diferença que era cultural, e não era uma questão só de haver o Movimento dos Intelectuais de Angola, não! O que eu depois percebi é que, fazendo aquilo, era mais do que uma intenção literária; havia um substrato cultural que justificava esta intenção. E se havia substrato cultural é

porque foi formado durante muito tempo, muitas décadas, ou séculos, sei lá quanto foi. E que essa diferença nos dava razão. Penso que era assim que eu queria dizer. Pois era a cidade que, na verdade, não existia para ninguém, afinal, era aquela que existia e essa é que era a verdadeira cidade de Luanda para nós. Não era a outra. (Vieira, 2015: 194)

A prosa de Luandino embaralha propositadamente a língua. Isso não se dá, porém, pela mera adoção de léxico autóctone. Como anota Francisco Soares (2019: 13), o risco da poesia angolana de meados de século era o de, ao “sublinhar diferenças no seio das literaturas em língua portuguesa”, facultar “material para que os poemas fossem lidos e valorizados pelos elementos folclóricos”. Dedica-se então a poetas que se furtariam do exotismo e, dentre eles, destaca os do Movimento dos Novos Intelectuais de Angola que, lá integrando a revista Mensagem, publicam, em Florianópolis, na Sul (Kremer, 2025b). É Luandino próximo desses autores ligeiramente mais velhos e, por meio deles (António Jacinto, Viriato da Cruz), conhece, se verá, o impresso ilhéu. Ademais, é afim à estética ali em jogo. A linguagem de *Luuanda* estiliza a sintaxe colonial e, pela língua do colonizador, ensaia expressão que não pode ser por ele entendida. Para tanto, recusa o referente: “os capins, aqueles que conseguiam espreitar no meio das lagoas, mostravam já as cabeças das folhas lavadas e brilhavam uma cor mais bonita para o céu ainda sem azul nem sol (Vieira, [1963] 2006: 13). No excerto de *Vavó Xixi e seu neto Zeca Santos*, primeira novela de *Luuanda*, proliferam os sentidos para que chegue à semântica do dia que ainda não raiara, embora a todo tempo negue-se em tal sintagma anotas. Valendo-se do português europeu, emprega-o em uso que põe em xeque a forma canônica da língua.

Na gestualidade de *Luuanda* surgem elementos arcaicos que recusam a empresa colonial. É este o desfecho de *Estória da galinha e do ovo*. Depois das diversas artimanhas e já não podendo solucionar o paradoxo, as mulheres, cansadas, passam a se agredir. A confusão envolve as demais personagens, “já ninguém que sabia quem estava segurar, parecia a peleja era mesmo de toda a gente” e, assim, “ninguém deu conta a chegada da patrulha”. No intento de combater a briga, “os dois soldados tinham também entrado atrás do chefe deles, sem licença nem nada, e agora, um de cada lado do grupo, mostravam os cassetetes”. Mas os policiais, ao saberem das razões, não buscam apaziguar o conflito, senão tomar o ovo e, agora, também Cabíri: o soldado, “metendo a mão debaixo do cesto, agarrou a galinha pelas asas, trazendo-lhe assim para entregar ao sargento”, sob pretexto de que as mulheres “estavam a alterar a ordem pública, neste quintal, desordeiras! Estavam reunidas mais de duas pessoas, é proibido! E, além do mais, com essa mania de

julgarem os vossos casos, tentavam subtrair a justiça aos tribunais competentes!” (Vieira, [1963] 2006: 127-9). O crime das mulheres é, pois, o de não responder à lógica colonial.

Nisso reside, diz Luandino Vieira (2015: 187), a face política de *Estória da galinha e do ovo*. Escreve a novela a partir de

episódio que eu vi várias vezes, não com aquela sequência quase cênica, entra personagem sai personagem, mas eu vi muitas vezes aquela discussão à volta da galinha, a quem pertence um ovo de uma galinha que é alimentada: ao dono da galinha? Então eu disse, pois é, isto é como nós, a nossa terra. Pronto, e o fim que eu encontrei foi realmente pôr as crianças a resolver o problema, porque o problema até ali estava insolúvel. Há duas coisas que precipitam o desfecho que é, por um lado o aumento da repressão – quando os polícias já não querem só o ovo, querem a galinha toda – por outro lado, a resposta das crianças, o futuro, respondendo de uma maneira engenhosa: “bom, como é que a gente vai tirar a galinha?”. E recorrem ao que é tradicional, aquelas cantigas de imitar o canto das aves; uma espécie de parábola, uma coisa assim.

A razão política deliberada é, pois, a crítica ao acentuar da sanção metropolitana que já não confisca apenas o ovo, mas também a ave. O componente arcaico, porém, antes de mostra-se na ambientação, a história da infância, reside no procedimento, a linguagem infantil. Ao iniciar a novela, é o cacarejo da galinha apresentado, embora a forma gráfica divirja da onomatopeia corrente: “...ngala ngó kakela / ká... ká... ká... kakela, kakela” (Vieira, [1963] 2006: 109). Cabíri produz som único, que lhe vem da garganta, ensinado por sô Petelu aos infantes Beto e Xico. Valendo-se da linguagem onomatopaica, jogam os garotos com a galinha, divertindo-se ao confundi-la: “começaram cantar imitando mesmo a Cabíri, a galinha estava burra, mexendo a cabeça, ouvindo assim a sua igual a falar mas nada que via” (Vieira, [1963] 2006: 116). As imagens, reincidentes ao correr da novela, dão sustento a seu desfecho. Aprendem a linguagem da galinha não apenas pela imitação, mas podem, igualmente, com ela dialogar: conhecem também os sons do galo, e é essa linguagem que diverge do português europeu que acionam. Vendo o aprisionamento de Cabíri, Beto retira-se da briga e, nos fundos de casa contigua, ativa suas onomatopeias:

Só eram mesmo cinco e meia quase, o sol ainda brilhava muito e a noite vinha longe. Ainda se estivesse fresco, mas não: o calor era pesado e gordo em cima do musseque. Como é um galo tinha-se posto assim, naquela hora, a cantar alegre e satisfeito, a sua cantiga de cambular galinhas? (...). Maior que todos os barulhos, do lado de lá da quitanda de sô Zé, vinha, novo, bonito e confiante, o cantar dum galo desafiando a Cabíri.

E , então, sucedeu: Cabíri espetou com força as unhas dela no braço do sargento, arranhou fundo, fez toda a força nas asas e as pessoas, batendo palmas, uatobando e rindo, fazendo pouco, viram a gorda galinha sair a

voar por cima do quintal, direta e leve, com depressa, parecia ainda pássaro de voar todas as horas. (Vieira, [1963] 2006: 130-1)

Ao recorrer à onomatopeia que mimetiza o galo atraindo a galinha, encontra o infante força arcaica: pelo ruído, livra-se Cabiri das amarras do soldado, retornando ao quintal de Bina. Trata-se, pois, da evocação de som infantil que, sedimentado no pretérito, ativa partículas esquecidas, acionando fonemas recalçados na aquisição da linguagem e apontando à língua por vir; como pontua Daniel Heller-Roazen (2010: 12),

As imitações de sons de animais e ruídos mecânicos parecem pertencer a uma curiosa e complexa dimensão da fala infantil, cuja função exata na evolução da língua está longe de ser clara. Os sons que a criança usa em onomatopeias representam os últimos resquícios do balbúcio que de outra forma teriam sido esquecidos, ou os primeiros sinais de uma língua por vir? As exclamações da criança indicam que a língua evolui em um tempo que não é nem unitário nem linear; elas sugerem que, por mais resolutamente que uma fala possa desenvolver-se, ela continua a trazer em si elementos – rastros ou premonições – de uma outra.

A linguagem onomatopaica do infante, ruína do som arcaico, explicita o gesto de oposição ao colonialismo português em África – estabelecendo código linguístico que não se deixa ler na língua europeia, a novela sublinha sua diferença; sublinha, pois, valor que não se equipara na fungibilidade burocrática que exporta a metrópole à colônia. Mas a voz não articulada, ligada antes ao mimético que ao conceitual, oferece reduto ao futuro; como lê Peter Szondi (2009: 20), Benjamin “busca no passado o futuro mesmo. Os lugares para os quais sua rememoração busca encontrar o caminho carregam quase todos (...) *os traços do porvir*. Não por acaso sua recordação encontra uma figura da infância *no ofício de vidente, que prevê o futuro*”. Não está o passado fechado, então, à teleológica sequencialidade das horas do relógio, mas aberto à paralisação dos feriados do calendário (Benjamin, 2019) e, assim, guarda em si a promessa do futuro: seu tempo verbal, segue Szondi (2009: 20), “não é o pretérito perfeito, mas o futuro do pretérito em todo o seu paradoxo: ele é futuro e, mesmo assim, passado”. Recobrando na onomatopeia as ruínas da língua, aponta o infante à imprevisibilidade do porvir que, antes virtual que material, apresenta-se como força a ser ativada, encontrando precisamente no agora (*Jetztzeit*) sua latência: “arcaico significa: próximo da *arké*, isto é, da origem. Mas a origem não está situada apenas num passado cronológico: ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto” (Agamben, 2009: 69). As ruínas do arcaico, que

residem na linguagem infantil, oferecem-se como freio de emergência a paralisar a ilusão burocrática da *ratio* colonial.

IV

Benjamin retoma passagem de Simmel sobre a autonomização moderna do olhar:

Quem vê sem ouvir fica muito mais inquieto do que aquele que ouve sem ver. Esse fato contém algo de muito característico da sociologia das grandes cidades. As relações recíprocas dos seres humanos nas grandes cidades caracterizam-se por um evidente predomínio da atividade do olhar sobre a do ouvido. As causas principais desse estado de coisas são os meios de transporte coletivos. Antes do aparecimento do ônibus, do trem, do bonde no século XIX, as pessoas não conheciam a situação de se encontrar durante muitos minutos, ou mesmo horas, a olhar umas para as outras sem dizer uma palavra. (Simmel in Benjamin, 2017a: 40)

Aponta Simmel à atrofia da fala e à hipertrofia da visão, percepção autônoma que impossibilita acesso ao todo. A constatação suporta o conceito de blasé, no qual o valor específico “retrocede cada vez mais. E esse é exatamente o caráter blasé: que não se reaja mais às gradações (...) com suas correspondentes nuances de sensibilidade, mas que sejam sentidos de maneira nivelada e com uma coloração abafada” (Simmel, 2013b: 340). Se é esta a operação da administração estatal, nota como conforma, também, o espírito do cidadão, regulado pela burocracia. O blasé não se sustenta, a sua vez, na Florianópolis de Salim Miguel; já em *Era igual aos outros*, ao comentar o desaparecimento do Eu na multidão, anota fala que jamais sairia da pena de Poe: “notou que na rua ninguém se vê! São todos cegos e mudos. Mas atentos ao menor rumor e prontos a comentá-lo” (Miguel, [1950] 2007: 154). É o blasé alheio à cidade na qual a fofoca, camuflada de massa, tem seu terreno. Na verdade, é precisamente no ônibus que se passa *Alvina, essa minha noiva*, segundo conto de *Velhice*, mas o enredo segue a contradizer o postulado de Simmel: na rota que partira de cidade interiorana rumando à Ilha, o narrador solicita o silêncio para elucubrar a prosa que anseia escrever; no entanto, é interrompido a todo tempo pelo diálogo que advém do banco traseiro, travado pelo doutor e pela mulherzinha que se conheceram na viagem de ônibus. Qual Luandino, há em Salim desejo do moderno; se apresenta, porém, na impossibilidade da urbe, recorrendo, assim, ao arcaico.

A fantasia do narrador volta-se a João, descendente de açorianos que, residente da zona rural, opõe-se à cidade. Pressentindo clima para conto de costumes, porém, ensaia “tipos não somente curiosos, mas também e sobretudo humanos” (Miguel, [1951] 1981: 19). Acionando o autóctone, o narrador recusa o naturalismo, o que ganha evidência na

interrupção que lhe chega do banco contíguo: a mulherzinha conta ao doutor de sua angústia cidadina. Entrecruzando histórias, sobrepõe-nas, aproximando as personagens: se João se quer imune aos encantos modernos, a mulherzinha os anseia. Mas, para unir o antagônico, recorre à forma cinematográfica que percebe Benjamin (2024: 25) na urbe:

Observou-se com razão que a fotografia não consegue registrar algo de essencial, por exemplo, em uma fábrica moderna. Talvez seja possível comparar essas imagens com as estações de trem que, nesta época em que a ferrovia começa a se tornar obsoleta, geralmente não são mais a verdadeira ‘porta de entrada’ pela qual a cidade se desdobra a partir de sua paisagem suave e seus bairros periféricos, como ocorre com as vias de acesso para motoristas. A estação de trem dá instruções, por assim dizer, para uma manobra surpresa, mas obsoleta, que só esbarra no antigo, e não é diferente com a fotografia, até mesmo com a fotografia instantânea. Apenas com o filme foi revelada, no essencial da cidade, a ótica das ruas, como as que levam os motoristas à nova City.

Se o cinema logra pôr, pela montagem, a fotografia em movimento (Sontag, 2004), é esta a forma acionada para amalgamar a sensibilidade que se desvela no deslocamento pela urbe. Transcorrida no ônibus, a prosa metaforiza no veículo tal espírito e, se é pela montagem que se compõe, o mecanismo adotado é o da associação lexical: “— Ah! Doutor, eu... saio sempre mais convencida de que meu mal não tem remédio. Tão desanimada! Saio a andar, andar... / ‘João saía aos domingos, a andar, punha a fatiota mais vistosa, mais limpa e cuidada, passava pelas moças que se dirigiam à missa, olhava para todas, pensando que entre elas poderia estar a futura” (Miguel, [1951] 1981: 23). Produz-se a simultaneidade quando a palavra evocada em uma sequência ativa a outra, abandonando então aquela à qual se dedicava e ocupando-se da silenciada. Reside na sobreposição, pois, a montagem do conto, superando a cisão entre as linhas. O antagonismo é superado, ainda, pelo mote: a oposição entre arcaico e moderno, entre homem rural e mulher urbana, é irmanada na configuração das personagens, ambas constituídas pela mesma angústia.

Afirma-o a mulherzinha ao doutor. Angustiada, diz sentir dor que verdadeiramente não dói, impossibilitada de localizá-la fisiologicamente, embora nunca cesse. Frequenta médicos, toma “drogas, soporíferos”, mas tudo resulta inútil; questionada se consultara psiquiatras, diz que “todos que existem”, ainda que se convencesse que seu “mal não tem remédio” (Miguel, [1951] 1981: 22). Flagelando-se, atrai os fatos externos: em parada do ônibus, bêbados que discutiam com o motorista invadem a condução; ato reflexo, pontua: “tudo o que é desgraça me persegue, sou uma infeliz, eu... (...). É sempre isto, um perigo, não se pode sair de casa...”, enquanto “soltava suspiros fundos, doridos ‘ais’ de peito, exclamações” (Miguel, [1951] 1981: 30-3). Mesmo que o sucedido não lhe diga respeito,

é por ela canalizado, tendo por fim jogo que, não exatamente perverso, alça-a ao centro da cena, acentuando as técnicas de sedução. Seu sofrimento dissimula sua coqueteria:

O próprio desta é despertar a atração e o desejo por meio de uma síntese e antítese peculiares – pela alternância ou concomitância de aprovação e rejeição, ao dizer sim ou não por símbolos, insinuando, atuando “como que à distância”, ao ceder e não ceder, ou, para fala como Platão, pelo ter ou não-ter que ela tensiona um contra a outro, fazendo-os sentir como que num só golpe. No comportamento da coquete, o homem sente a justaposição e entrelace do poder com o não poder obter, que é a essência do “prêmio”, e que, com aquele giro que converte o valor em epígono do preço, faz com que essa obtenção apareça ao homem como valiosa e desejável. A essência da coqueteria, expressa com brevidade paradoxal, é a seguinte: onde há amor, aí está (seja no seu fundamento, seja na sua superfície) o ter e não-ter; e, por conseguinte, onde há ter e não-ter (ainda que não na forma da efetividade, mas sim na do jogo), aí está o amor, ou algo que preencha seu lugar. (Simmel, 2020b: 119)

Simmel lê a coqueteria como jogo entre ter e não ter, ceder e não ceder, olhar e não olhar, em suma, oscilação entre sim e não e, atentando aos gestos (o meneio da cabeça e das ancas, o olhar de canto), reconhece estratégias que prometem o indisponível. Da artimanha se vale a mulherzinha ao comentar sua angústia. Expondo-a, oferece o coração ao toque – “Ah, doutor – sussurrava a mulher – ah, doutor, como me assustam essas brigas! Veja só meu coração como bate, ponha a mão aqui, aqui...” (Miguel, [1951] 1981: 34) –, mas, ao ofertá-lo, priva o acesso aos seios; permite e ao mesmo tempo interdita, oferecendo aquilo que está vedado: encobre, portanto, em jogo que estimula o acesso ao inacessível. Sua coqueteria é provocativa. Disponível aos galanteios, requer ser desejada: “Doutor... a minha vida é um inferno. Aqui como me vê, gasta, ainda sou bem moça, e no entanto aparento uma idade que nem de longe possuo. As doenças, os cansaços...”, ao que prontamente responde o doutor: “Mas não, a senhora não aparenta... em absoluto.” (Miguel, [1951] 1981: 19). Já nos sinais de pontuação reside a erótica da peça, a empregar reticências que elipsam o enunciado que, sugerido, não encontra termo; se o narrador o destaca – “atrás, gritante, agora rindo, já ciciando, a dupla não parava. Tudo lhes servia de motivo para conversa” (Miguel, [1951] 1981: 37) –, as personagens o ratificam:

- Oh, não... eu a examinarei, lhe darei consulta, o remédio exato...
- Verdade! Onde está parando, doutor?
- Vou lhe dar meu endereço. Não, melhor, me dê o seu. Estou parando num hotel, não me lembro o nome, ali perto do mar. Com os meus colegas e professores. Sabe, é sempre desagradável para você. Estudantes... Melhor me dê seu endereço, não! Ou...
- Mas não, também meu endereço não. Você sabe... impossível...
- Então?

- Poderíamos nos encontrar ali perto da figueira grande, sabe onde é? No jardim. Ou ainda num cinema.
- É, pois sim, boa ideia, eu lhe levarei a receita. Verá como...
- Ah, tenho plena confiança.
- Então, que horas?... (Miguel, [1951] 1981: 35)

A pergunta resta aberta e, embora confirmem o encontro, não deve ele suceder. Há traço comum na ensaística de Simmel, a apresentação de tese paulatinamente desfeita na exposição; se a da coquete é a da indecidibilidade, “no seu interior, a mulher que flerta já está perfeitamente decidida para um lado”, geralmente ao do não, pois “a coqueteria deixou completamente de desempenhar o papel de meio ou de mero provisório para assumir o papel de valor último (...), logicamente contraditório, mas efetivo em termos psicológicos”. O jogo da coquete, estágio não-marital, sinaliza sua liberdade, isenta das leis do marido: “o poder da mulher diante do homem manifesta-se no sim ou não, e é justamente essa antítese, na qual oscila o comportamento da coquete, o que fundamenta o sentimento de liberdade, o desprendimento do Eu diante dessas opções” (Simmel, 2020b: 126-9). Soa então pouco provável a efetivação do encontro, não apenas pela aposta na coqueteria como fim, mas também porque diz a mulherzinha ser casada. De família abastada, frequentara escola tradicional, mas, afetada por romantismos, apaixonara-se e, a contragosto da família, unira-se a homem julgado insuficiente para ela. Logo percebe o erro da escolha, sendo pouco “compreendida pelo homem a quem tudo sacrificara”, mas o orgulho impossibilita voltar atrás: “a gente quando tem um pouco de amor próprio, de personalidade...” (Miguel, [1951] 1981: 22). A coquete denota, assim, a estratégia para vingar-se do marido pela infelicidade conjugal, mas sabe que, cedendo ao amante, recairia no desgosto; sua gestualidade intenta recobrar as rédeas da própria vida, livrando-se das amarras maritais. Antes que ato, interessa o jogo que, como fim em si, possibilita que, pela sedução, reassuma o poder do qual fora privada no casamento. Sua psique, a angústia que a todo tempo afirma, responde, pois, ao erotismo, que encontra no cinema e na praça da cidade o tabuleiro de seus flertes: mais que o ato, vale o jogo, empregada inclusive como vingança. A coquete dá forma ao sujeito, angustiado com o cerceamento do desejo.

Não é outra a composição de João, embora a prosa a dissimule. Em aparente oposição à mulherzinha, mostra-se na saga por esposa, mas não anseia “moças chiques, das casas grandes, que vão muito aos cinemas e pensam e falam de uma forma esquisita”, cuja feminilidade, qual coquete, parece “estudada”. Deseja, isso sim, mulher de costume roceiro a auxiliá-lo nos afazeres diários: “boa no amor, forte no trabalho, do sítio, como ele, que lhe desse muitos filhos, uma prole numerosa e sadia e não tivesse ‘ideias’, nem

estivesse com a cabeça virada por cinemas e outras futilidades” (Miguel, [1951] 1981: 24). Se a mulherzinha, doente dos nervos, oferece-se por referente urbano, João disso se afasta, em ambientação que aciona a ficção de açorianidade de Franklin Cascaes. Em *Madame bruxólica e o saci-pererê* a mãe de Bento Leandro, Maria Macária, vê Irineia, a nora, com maus olhos; se o rapaz, qual João, é de costumes tradicionais, Irineia engolira “feitiços bruxólicos que ela copiava na cidade” (Cascaes, 2012a: 218). Urbano e erótico, o feminino opõe-se à tradição, o que resulta, em Cascaes, em crítica melancólica que dá à cidade o signo de destruição do natural (Kremer, 2026). Há eco seu, ainda, na ocupação de João; se ele “gostaria de ter o seu pequeno engenho de farinha” (Miguel, [1951] 1981: 26), o folclorista apresenta-os em notas etnográficas publicadas na seção Folclore da Ilha de Santa Catarina, do jornal A Gazeta, em 1960. Mas o tom é distinto. Cascaes (2012b: 17) pontua pureza autóctone extinta no moderno; assim, cataloga e descreve: “O mais primitivo [engenho de farinha], denominado Chamarrita ou Chimarrita, ou também Caranguejo, é acionado, todo o seu maquinismo, pelo braço forte do homem; o segundo, denominado Cangalha, é movido a tração animal; o terceiro, denominado Mastro ou Rodete, é também, como o Cangalha, movido a tração animal, e, finalmente, o quarto é hidráulico”. Se poderia haver reincidência, na figura de João, da açorianidade de Cascaes, isso não passa de aparência. Cascaes oferece passado mítico, isento de conflito; Salim, a sua vez, constitui a personagem no quadro do moderno, pontuando o recalçamento:

João deu em, aos domingos, sair, fazer longos passeios por cidades vizinhas. Santo Amaro, São José, Estreito, Biguaçu. Às vezes vinha até a capital. Ficava-se então pelos cafés, ou a perambular pelas ruas, esperava o acender das luzes, ia espiar o mar, olhando os raros barcos que baloiçavam, voltava à praça, ver a multidão sair dos cinemas ou que a eles se dirigia. No seu terno de brim justo, chapéu caído, pés informes nos sapatos, ele percorria as ruas, olhando muito para todas as mulheres, desejando-as. Aspirava o cheiro bom e adocicado que vinha delas, aquele cheiro característico de fêmea, de sexo. Gostaria de poder apalpá-las, despi-las, sentia ímpetos de avançar para uma delas, logo para outra, outra, ficava tonto. Ao passarem diante dele, ficava humilde, corava muito, baixava os olhos, mirando de esguelha, imaginando que todas o observavam e se riam dele. Voltava para casa com os nervos arrasados. Sem dinheiro suficiente não poderia pagar mulher para a satisfação dos instintos. Então o gozo solitário deixava-lhe fundas olheiras, um ar de imprestabilidade. (Miguel, [1951] 1981: 31-2)

A mulher urbana, que diz rechaçar, é a matéria da fantasia onanista. Vendo-as em deslocamento pela rua, mas sem poder acessá-las, tampouco tendo recurso para visitar prostitutas, resta-lhe a imaginação. A oposição esboçada no discurso racional mais não é que desejo recalçado; interdito – não correspondido, faltando-lhe dinheiro –, afirma por

essas mulheres não se interessar, embora sejam a matéria erótica. À diferença de Cascaes, não há em Salim elogio tradicionalista, mas sujeito contraditório: na angústia provocada pela ausência, projeta lascívia no objeto, nega desejá-lo, mas isso responde, finalmente, ao recalcado; ora, João “não sabia mentir e caía em contradições berrantes” (Miguel, [1951] 1981: 21). É este o mote de leitura da personagem, turbada pela imprecisão erótica. Assim, embora a mulherzinha dele destoe, são mais semelhantes do que aparentam: ela, marcada por dor informe, ele, “um infeliz muito grande”; ela, busca a psiquiatria, ele, se “examina qué pra mode ver se tenho comigo qualquer coisa ruim; qualquer caveira de burro” (Miguel, [1951] 1981: 28). As práticas divergem, como diverso é o vocabulário, mas a soçobra inominada iguala-os. Está-se diante do sujeito, composto pela falta. Como pontua Barthes (2003: 26), a angústia “é o temor de um luto que já aconteceu, na origem mesma do amor, no momento mesmo em que fui seduzido. Seria preciso que alguém pudesse me dizer: ‘não fique mais angustiado, você já o/a perdeu’”.

É precisamente na imagem da perda que segue a história de João. Ansiando noiva, vê o constante fracassar das investidas: “Infeliz nos amores – sua maior mágoa – sempre as namoradas lhe fugiam (...). Daí decorrendo toda a sua angústia. Fugiam para casarem com outro. Isto o martirizava” (Miguel, [1951] 1981: 20). A história repete-se uma e várias vezes: conhece nova moça, apaixona-se, mas é abandonado ora ao surgir novo homem, ora antigo amor. Perdendo sempre as amadas, perde igualmente os amigos, que falam agora de filhos e entraves conjugais, temas que o ferem; ao mesmo tempo, furta-se dos jovens, julga-se excessivamente velho e, isolado, empreende viagens dominicais. Em uma delas conhece Alvina em cidade outra e, com ela, logo noiva. A moça catalisa seu pensamento – se nos dias úteis segue na ocupação laboral, agora residindo em casa própria oferecida pelo patrão, aos finais de semana visita a amada no lar da família, divertindo-se com as tolices do amor. Alvina anseia pelo casamento e João “se punha então a sonhar acordado, a formar planos, queria tudo o que de melhor, dentro de suas modestas posses, pudesse dar à futura” (Miguel, [1951] 1981: 32). Tamanha alegria, não a chama apenas pelo nome, adjungindo a cada citação o sintagma “essa minha noiva”. Mas um entrave se impõe: Alvina quer casar-se logo, enquanto João encontra empecilhos.

– Dona Marianinha, – dizia depois de mais uma volta da casa de Alvina, essa minha noiva, – a senhora sabe, ontem, Alvina, essa minha noiva, em conversa, me disse mais uma vez que estava louca pra casar bem logo. A coitada trabalha tanto, pra toda a famiarada do pai! Dá do.

– Pois é João, por que não te casas logo? Já tens a casa, já não falaste com o patrão pra mode ele te servir de padrinho?

– Sim, mas é que... (Miguel, [1951] 1981: 35)

E os pretextos aparecem: “ora Dona Marianinha, a senhora está cansada de saber que se eu pudesse casava logo, já estava casado. Mas não posso. Quero dar pra Alvina, essa minha noiva, o melhor que puder, que é bem pouco”; “Alvina, essa minha noiva, já falou que quer ‘vim’. Mas eu disse que não. Comigo, sempre pensei, tirar uma moça de casa só quando ela puder viver comigo melhor que com os pais” (Miguel, [1951] 1981: 36). João, aquele que deseja, retrasa o desejado, evocando escusas que, não fossem estas, seriam outras. Não importa, é evidente, a efetividade das razões; trata-se, isso sim, da psique moderna: angustiado, repete a origem da perda do objeto. Ou, diz ainda Barthes (2003: 167), encontra na espera sua posição: “Um mandarim estava enamorado de uma cortesã. ‘Serei tua, diz ela, quando passares cem noites me esperando sentado num tamborete, em meu jardim, sob a minha janela.’ Mas na nonagésima nona noite, o mandarim se levantou, pôs seu tamborete debaixo do braço e partiu”. Embora João responda a universo autóctone sua psique é, como a da mulherzinha, moderna.

A prosa de Salim finda com a chegada do ônibus à Ilha, inviabilizando qualquer desfecho. Interessa, no entanto, o sujeito nela esboçado. Se pela ambientação poderia o conto aproximar-se a Cascaes, evidente está a imprudência do argumento. Não era ele o único, contudo, a elaborar discurso sobre a açorianidade na Florianópolis de meados de século, cuja discussão, se por ele inventada no folclore, na escrita da história o era pelo Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina – seja no 1º Congresso de História Catarinense, em 1948 (Flores, 1997), seja nos Anais da instituição (Serpa, 1996) –, tendo ainda contraparte estética na Academia Catarinense de Letras, sendo *Homens e Algas*, de Othon Gama d’Eça, de 1956, seu construto melhor acabado. Escreve d’Eça (2008: 40):

– O senhor já naufragou alguma vez? – perguntei eu.
– Não tem conta, amigo, a aguarada que tenho bebido nesta vida de mar. Da última vez, vai para um ano, vareei três dias sem comer, com a lestada batendo no corpo e o caçula queimando de febre no vau de duas pedras. Quando me toparam – uma canoa que passou por acaso nas Galés, perto dos Macucos – já falava desarvorado e via tudo num saco de cerração.
– Quanto ganha o senhor?
– Três mil réis e a ração de peixe para o sustento.
– Que mal lhe pergunte: e isto dá para viver?
Cantalício sorriu e, metendo as mãos nos bolsos remendados, encarou-me de frente, os pêlos do queixo espetados, os olhos comprimidos:
– Dá... dá sim!... E é para não morrer logo de fome!

Fadadas às mazelas do mar, estão as personagens imóveis, inviabilizando qualquer desejo. Como sintetiza Maria Bernardete Ramos Flores,

Estes homens têm tanto poder sobre seu destino quanto as algas – é este o sentido da obra. São homens que vegetam e tiram da terra, do mar, somente o que a natureza lhes oferece. Uma natureza, às vezes cruel, feita de dunas estéreis, vento sul, lestadada, maré alta. O ‘mau tempo’ significa fome. Incapazes de criar e intervir, vivem as circunstâncias da miséria, a dor da doença, o desgaste do tempo (...). Portanto, um homem que vive em sintonia com a natureza, um homem simples. Um doce selvagem? (...). Enfim, a obra de Othon Gama D’Eça é uma obra literária expressando uma estrutura de sentimento que aflorou nas primeiras décadas do século XX, quando a elite da região se viu diante dos dilemas do progresso. Sua concepção é de que a região é estagnada porque seus habitantes são um povo de índole fatalista, simples, arraigado às crenças e superstições, conformado e até satisfeito. Na sua obra, a pobreza é vista como positiva e nobre, na medida em que há amor entre os casais, na alegria e na dor, trabalho diário pelo pão do dia-a-dia, luta constante contra as doenças das crianças, a miséria, a fome e a morte que vem do mar. (Flores, 1997: 126-7)

Se Cascaes produz a essencialidade do autóctone açoriano pela tradição, d’Eça vale-se do naturalismo para retirar-lhes a volição, apresentando as personagens em estado de natureza. Salim, ao contrário, aponta às contradições e interdições do sujeito que, desejante, age inclusive contra os próprios interesses, repetindo, no sintoma, a perda. Isso aponta ao gesto de suas primeiras prosas: guinando à literatura europeia do século XIX, Salim formula pergunta pela cidade que, não tão preocupada com a produção de imagens da urbe, atenta à composição psíquica do cidadão. O autóctone retornará em obras posteriores, como *Rêde*, de 1955, e aí o registro é outro. Até 1951, contudo, encontra nos autores modernos que abrem caminho à vanguarda, sobretudo aqueles que dão sustento à formulação do surrealismo, o suporte ao fazer literário.

Poeta marxista

EFEMÉRIDE

ARAÚJO, Hélio Alves de. *Marques Rebelo, poeta morto*. Florianópolis: Cadernos Sul, 1956.

Com este ensaio de Hélio Alves de Araújo, “Marques Rebelo, poeta morto” (“Cadernos SUL” número 6), prestamos nossa homenagem a Marques Rebelo, por motivo do seu cinquentenário. Nascido em 6 de janeiro de 1907, o autor de “A estrela sobe” é hoje uma das mais importantes figuras da literatura brasileira. “SUL” se sente à vontade para colaborar nas comemorações que amigos e admiradores tributarão ao escritor, pois “SUL” tem em Marques Rebelo um grande amigo, um amigo desde as primeiras horas.

ABRANCHES, Augusto dos Santos. *Um retrato de Marques Rebelo*. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura, 1958.

Publicado em Lourenço Marques, Moçambique, no jornal “Notícias”, de novembro de 1954 a janeiro de 1955, o presente ensaio crítico é incluído na “Coleção Aspectos” por oferecer uma interpretação valiosa da obra do ilustre escritor patricio, ensaio crítico que, por isso, merece tornar-se conhecido dos estudiosos brasileiros. AUGUSTO DOS SANTOS ABRANCHES, o autor, é figura assaz conhecida, como ficcionista, poeta e crítico, daquela área de falar português. Difundindo, assim, no Brasil, um trabalho seu sobre escritor nosso, procura-se documentar também a projeção das letras nacionais em outras partes por que se estende a língua comum.

Os ensaios de Hélio Alves de Araújo e de Augusto dos Santos Abranches são peças que, perpassando Sul, celebram o cinquentenário do autor que importante fora para que a revista ganhasse sua feição: Marques Rebelo, nascido em 1907 no Rio de Janeiro. O livro de Abranches, composto por breves capítulos com leitura cronológica de sua obra, foi publicado por vez primeira no jornal Notícias, de Moçambique, onde a meados dos anos 1940 o português passara a residir em autoexílio decorrente do salazarismo. Dado a ver entre 1954 e 1955 naquele lado do Atlântico, deveria ter sido aqui editado pela série Cadernos Sul, mas, apressado que era, diz Eglê Malheiros (2018), preferiu lançá-lo por selo outro, com financiamento do então Ministério de Educação e Cultura, na esperança de que o livro mais rapidamente saísse, o que não sucedeu. Não interessava aos ilhéus, contudo, o esquecimento da data, e pelo selo editaram texto de Hélio Alves de Araújo, que jamais publicara no impresso. Em *Um retrato de Marques Rebelo*, de Abranches, e *Marques Rebelo, poeta morto*, de Araújo, notam-se movimentos analíticos que, partindo

de objeto comum, adotam métodos diversos. O primeiro perpassa a literatura do carioca do primeiro ao último livro então lançado, e o faz pela reconstituição temática das obras a partir da pergunta pela política nelas guardada, em análise que ecoa as formulações do velho Lukács: a literatura (realista, oitocentista) como superação da falsa consciência burguesa. O segundo volta-se aos mesmos livros – os contos sobre a infância, as crônicas sobre a vida brasileira, o romance *A estrela sobe* –, mas estes não recebem reconstituição própria, elaborando pergunta específica cuja resposta esboça a partir das prosas: trata-se do traço poético que lhe seria característico. Abranches persegue a homologia, Araújo recai no procedimento. Partindo de problemática desacorde, nota-se em ambos, contudo, equívoco comum: pintam Rebelo como poeta marxista, algo descabido aos leitores atuais.

GENEALOGIA (I)

As posições diversas de Abranches e Araújo se coadunam ao tomarem a obra de Rebelo como surgimento conflitivo na literatura brasileira de então. O primeiro parágrafo de *Marques Rebelo, poeta morto* marca a dissonância do carioca em relação aos paulistas coagulados em torno da Semana de Arte Moderna, assim como aos acadêmicos aos quais se opunham: “entre as tendências naturalistas, voltadas mais para o pitoresco e exótico das coisas brasileiras na sua mais imediata exterioridade, dos participantes do movimento modernista de 22”, anota Araújo (1956: 9), e “o preciosismo estéril dos acadêmicos da época, aparece, em maio de 1931, um livro estranho a tudo aquilo: *Oscarina*, que inaugura as edições Schmidt”. A estreia de Rebelo é algo novo nas letras, afastado dos polos da peleja vigente (acadêmicos *versus* modernistas), embora não se trate, tampouco, de mera novidade: *Oscarina* gruda-se, diz Araújo, à tradição literária obliterada pelos modernistas e esterilizada pelos acadêmicos, a prosa urbana carioca. O valor de seus contos seria, a sua vez, incontestado, e isto teria viabilizado recepção favorável de modernistas menos radicais, como Antônio de Alcântara Machado, ou de acadêmicos menos passadistas, como João Ribeiro. *Oscarina*, ao retomar linha carioca, afasta-se do molde acadêmico, sendo por isso apoiado pelos modernistas de São Paulo, que nele viam adversário comum. O ensaio abandona, então, a crítica aos acadêmicos, passadistas, e busca na obra de Rebelo o que lhe distancia da vanguarda paulista. Rebelo era, segue Araújo (1956: 9-10),

Decididamente contrário aos graves excessos do romantismo, tomada esta palavra no seu mais amplo conceito ideológico, dado pela burguesia dirigente – excessos representados pelos múltiplos fracionamentos em realismo, parnasianismo, naturalismo, simbolismo,

dadaísmo, modernismo, etc. –, o escritor de *A estrela sobe*, entretanto, jamais pendeu para a prosa naturalista, tão ao gosto dos modernistas.

Está Rebelo isento do equívoco modernista, o naturalismo. Na passagem, contudo, pululam imprecisões. Pela crítica à ideologia que concentra no romantismo e estende às vanguardas (o dadaísmo) e à sua pré-história (o simbolismo), ecoa o postulado por Lukács (1965) duas décadas antes: a crítica à literatura decadente e à experimentação a impedir o proletariado de tomar consciência de sua exploração. Haveria linha de encontro entre romantismo e vanguarda, marcada pela decadência ideológica burguesa pós-1848, quando do declínio de sua força revolucionária. Lukács, ao defender o realismo, encontra protótipo em Balzac, aquele que lograra abandonar a condição burguesa e elaborar prosas que possibilitassem ao Homem encontrar sua essencialidade genérica. Argumenta sobre o realista, porém, opondo-o a Zola, no qual nota, no traço positivista, cumplicidade à barbárie capitalista, inviabilizando a conscientização proletária, como a superação dessa condição. O procedimento de Zola seria descritivo, do expectador (e não narrativo, do participante), perguntando-se antes pelo acontecido do que por seus porquês. Nessa linha, as vanguardas conformam-se à condição burguesa, despreocupadas com sua superação.

Os argumentos de Lukács são, no entanto, mais adequados à reflexão sobre o ensaio de Abranches. Embora Araújo, ao constatar a decadência ideológica burguesa, critique o romantismo e seus fracionamentos, não é esta a chave da crítica. Insiste, isso sim, no suposto traço naturalista presente em autores como Mário e Oswald de Andrade, opondo-se ao mesmo tempo ao experimento formal como mera demolição, pouco prudente, diz, para se analisar Rebelo, autor que dava “lições de liberdade estética, mas por desestimar a destruição por amor à destruição” (Araújo, 1956: 10). Há um paradoxo no argumento: queriam os modernistas retornar forma passada, o naturalismo, ainda que motivados pela mera destruição da história literária; e Rebelo, inserido em tradição anterior, não seria passadista, preservando aquilo que de aproveitável pudesse ainda ter.

Pouco há de problemático na leitura da tradição no carioca, mas a referente aos Andrade apresenta equívocos. Diz Araújo (1956: 11) que discordava Rebelo “de Oswald de Andrade, com seu *Marco Zero* negativista, mas que tentava recriar o mundo dentro do limite estreito de sua existência de homem”. Ao não reconhecer o experimento formal, assinala que o autor de *Poesia Pau-Brasil* teria criado pretenso mundo novo a partir do já sabido, sua própria existência – sobejamente individual, portanto. Ignora, a sua vez, o pressuposto construtivo da busca por uma poesia que pudesse ser mais que poesia, intento que, nota Eduardo Sterzi (2022: 31), é precisamente formal: “Oswald percebeu que, para

que sua poesia se constituísse, a um só tempo, como poesia *e como algo mais que poesia* (...), era necessário, antes de tudo, negar a própria ideia de poesia tal como esta se deixava formular nas primeiras décadas do século XX”. Assim, a negatividade que Araújo critica em *Marco Zero* tem efeito outro que o percebido pelo leitor de Rebelo, a saber, o de ser mais que poesia (ainda que *Marco Zero* seja romance) uma vez que intento de se chegar à política e à educação. A negação da tradição opera como inversão, sendo antes “a afirmação de um abalo e, mais que isso, de um *deslocamento*, que punha em questão o lugar que a poesia ocupava, naquele momento, na organização da cultura e na hierarquia do pensamento” (Sterzi, 2022: 31). Trata-se de ensaiar a inversão da colonização:

Esta é a história não só da colonização propriamente dita, com a relação entre metrópole e colônia, mas continua sendo a história da nação, nova metrópole feita autóctone, em sua oposição constante a todas as realidades políticas menores: os inúmeros “povos” e “nações” que não cabem na unificação nacional. A Antropofagia não é um nacionalismo porque o antropófago originário – o índio tupinambá, como, de resto, qualquer outro índio – nunca foi brasileiro (Sterzi, 2022: 34)

Pode a antropofagia inverter o passado colonial ao tomar como sujeito originário aquele que não responde à nação. Não se trata do retorno ao autóctone como procura de essência do nacional, mas como busca de forma expressiva à dialética da colonização. O problema, que não está presente apenas no manifesto de Oswald, é caro também a Mário. Se critica Araújo no autor de *Macunaíma* o excesso de nacionalismo, a discussão atual de sua obra mostra como a hipótese pouco se sustenta. Isso se evidencia nas genealogias que Araújo estabelece. Apontara ele à boa aceitação de Rebelo por Alcântara Machado, autor de sedimentação igualmente urbana e cuja literatura, para Araújo (1956: 12), estaria em linha diversa da adotada pelos Andrade: “percebe-se neles [Couto, Machado] o fio machadiano, que os seus companheiros de luta [Mário, Oswald] tentavam a todo transe romper, insistindo no pitoresco e no imediato da temática de substância ‘brasileira’ externa e bruta”. Estão Rebelo e Alcântara Machado unidos pelo cordão carioca de Machado de Assis, embora não seja este o dos Andrade; em outra linhagem, dedicam-se a um modernismo nacionalista que encontra terreno em São Paulo. Para sustentar a hipótese, o ensaio se volta à linguagem de Mário, tema há muito discutido: trata-se do resquício oral em sua obra que, não exatamente preocupada com a elaboração de uma língua, interessa-se pela gramática de uma fala brasileira. Destaca Manuel Bandeira:

Foi preciso que aparecesse um homem corajoso, apaixonado, sacrificado e da força de Mário de Andrade para acabar com as meias

medidas e empreender em literatura a adoção integral da boa fala brasileira. Não cabe aqui discutir os erros, os excessos, as afetações da solução pessoal a que ele chegou. Nada disso tira o valor enorme da sua iniciativa, a segunda, e muito mais completa e eficiente que a primeira de Alencar. Aqueles mesmos excessos, aquelas mesmas afetações contribuíram para ferir as atenções, para promover reações e discussões, para focalizar o problema em suma. (Bandeira, 2006: 46)

Bandeira reconhece excessos de Mário ao plasmar a fala brasileira, mas não esquece da importância do procedimento ao habilitar a elaboração de uma linguagem que contornaria aquilo que, sob a norma padrão da escrita, estaria inviabilizado: a expressão autóctone a cortar com a dependência à antiga metrópole, operação adotada igualmente pela antropofagia de Oswald. Isso não se mostra, porém, na recorrência a suposto léxico original, senão ao construir fonética que percebe pronúncia própria, modo outro de usar a língua imposta. Nesta chave, é relevante a diferenciação que faz Bandeira da estilização da fala autóctone por Mário e por José de Alencar, preferindo a primeira. Nota-se em *Iracema* (Alencar, 2006) a adoção do léxico tupi-guarani, com notas de pé de página – de próprio punho – traduzindo-o ao português. O efeito exotifica a palavra outra na língua metropolitana. Mário, ao contrário, interessa-se pela prosódia da colônia, valendo-se de formas gráficas que alteram fonemas para expressar a sonoridade do português brasileiro. Na crítica de Araújo a divergência da operação não é percebida e, ao dizer que estariam os modernistas ligados à prosa naturalista, argumenta que haveria neles laços arraigados no romantismo nacional, embora empregue o conceito de naturalismo. Isso porque é de Alencar que advém o traço que erroneamente indica pertencer aos modernistas de 1922. Antonio Candido (1975: 222-4), apontando à tripartição de sua literatura, nota naquela masculina, a do “Alencar dos rapazes, heroico, altissonante”, o exacerbar nacionalista que encontra na figura de Peri a edificação do atemporal herói nacional:

Alencar fixou um dos mais caros modelos da sensibilidade brasileira: o do índio ideal, elaborado por Gonçalves Dias, mas lançado por ele na própria vida quotidiana. As *Iracemas*, *Jacis*, *Ubiratãs*, *Ubirajaras*, *Aracis*, *Peris*, que todos os anos, há quase um século, vão semeando em batistérios e registros civis a “mentirada gentil” do indianismo, traduzem a vontade profunda do brasileiro de perpetuar a convenção, que dá a um país de mestiços o alibi duma raça heroica, e a uma nação de história curta, a profundidade do tempo lendário.

Oriundo de Alencar, não é aderente a Mário o nacionalismo que critica Araújo. É no indígena heroico do romântico, que eleva-se na morte, que tal se nota, enquadrando o referente autóctone na representação idealizada, inclusive ao exotificar o léxico. Mário é mais feliz ao experimentar a fala, diz Bandeira, e Sterzi (2022: 89), retomando o pioneiro

Nestor Victor, aponta à ruptura efetuada com a tradição romântica que postula o indígena como mártir nacional: Mário e a antropofagia “retomam a linha suspensa do indianismo romântico, mas de um modo todo outro: ‘Tratando o assunto inteiramente pelo avesso. Gonçalves Dias, Alencar idealizaram o índio? Pois ele [Mário] antes de tudo pô-lo sem caráter nenhum desde o título’”. Antes de se assentar em genealogia romântica, não faz Mário outra coisa que pervertê-la e, assim, pontua Susana Scramim (2019: 41) como não se trata de retorno ao passado, mas de ativação de forças arcaicas que pervivem no moderno: Mário e Oswald entendem o autóctone “não como algo a ser conservado, mas antes difundido como valor, força. Esse valor, essa força autóctone, antropofágica, não era compreendida como uma forma, e sim como uma força que, mais do que conservada, deveria ser ativada”. O passado comparece, pois, como latência, aquilo que pode ainda dizer algo ao presente, mas não como uma forma, a do naturalismo, nos termos de Araújo, ou a do romantismo, como parecera intencionar dizer, e sim como algo prestes a despertar.

Araújo, ao conectar os modernistas a Alencar, toma os Andrade por nacionalistas; ao mesmo tempo, afirma que teriam rompido com a tradição – aí o contraditório. A leitura manifesta dilema referente à linha de corte com o passado. Se o próprio de Rebelo seria a sedimentação na prosa carioca, pelos indícios se conclui que Mário e Oswald rompem não com a história literária (pois grudados ao “naturalismo”), mas com a narrativa urbana (embora Alencar, da gema por adesão, tenha escrito sobre a vida citadina no tempo da corte), genealogia na qual insere Rebelo. No movimento, esquece-se que a cidade é o tema da vanguarda, e não é casual que seja sobre os desvaios da pauliceia que Mário escreva no ano da Semana. O paradoxo de Araújo não é construído dialético, e sim leitura equivocada do modernismo. Resta, então, a pergunta pela tradição carioca em Rebelo.

Couto e Alcântara Machado têm fio comum: retomam tradição carioca reduzida pela Academia e pela vanguarda. Rebelo radicaliza tal retorno, tomando em novas mãos problemática iniciada um século antes, sugerindo-se como continuidade. O argumento de Araújo ecoa na hipótese de Abranches (1958: 13-4), que escreve sobre *Oscarina*:

Marques Rebelo com este livro de contos inicia uma posição dentro da literatura brasileira, cuja linha de perenidade vamos entroncar no seu ponto mais alto em Machado de Assis, e que poderemos designar como “a inconstância do permanente”. Desse seu tipologismo, em que a densidade de observação e realismo não se impõe duramente, sequer forçada, antes se sugere através de todos os seus traços, moldando o caráter da paisagem humana e geográfica, lhe vem precisamente da posição de ironia com que a todo passo topamos. Dispersa, inquietante, que nem mesmo “Três caminhos”, publicado em 1931, deixa traduzir, logo na designação de “romances começados” e que são no fundo

crônicas de sua infância. “Marafa”, romance de costumes cariocas, aparece em 1933, arrancando o prêmio Machado de Assis, instituído por uma das maiores editoras brasileiras. De seguida, tenta a biografia, e em 1938 dá-nos a sua “Vida de Manuel Antônio de Almeida”.

Abranches apresenta a história literária na qual Rebelo se insere, com origem em Manuel Antônio de Almeida e culminância em Machado de Assis, à qual em seguida adjunge Lima Barreto. Mas destaque se dá, este é ponto comum em Abranches e Araújo, a Almeida e suas *Memórias de um sargento de milícias*. Trata-se da prosa urbana que encontra palco no Rio de Janeiro, à qual mesmo ao findar da década de 1950 Rebelo seguirá sendo associado. Ratificam-no dois prefácios deste século que, escritos por certos cariocas que, também eles fincados nesta genealogia, insistem em Rebelo como herdeiro de Almeida. São eles Carlos Heitor Cony e Ruy Castro. Escreve o primeiro: “Para aqueles que procuram material sobre a vida e a obra de Manuel Antônio de Almeida, a grande dificuldade, o primeiro e mais duradouro espanto, é a pobreza de documentação existente. Daí abusarmos de expressões como ‘causa espanto’, ‘é provável’ e outras. A exceção, por sinal, é a biografia que nos deixou Marques Rebelo” (Cony, 2012: 17); e segue o segundo: “Em sua biografia pioneira de Manuel Antônio de Almeida, de 1943, Marques Rebelo queixou-se de que, abundante em donas Zulmiras, Marias e Marianas como nomes de ruas, o Rio ainda não dedicara um simples beco ou viela a ‘seu filho’ (...), logo ele, o primeiro a desbravar literariamente o Rio” (Castro, 2013: 11).

Para Cony, é o estudo de Rebelo sobre Almeida exceção e, para Castro, pioneiro. E, ademais de asseverarem a chave rebeliana de ligação a Almeida, asseguram igualmente o lugar antitético ocupado por Alencar, excluindo-o de tal genealogia. Pontua Cony (2012: 14): “Os índios e negros que passam pelos livros, poemas ou romances de época, mesmo sem excetuar um José de Alencar ou um Gonçalves Dias, serviram à caracterização artificial de nosso romantismo, cujo veio central prendeu-se e perdeu-se pelo mesmo sentimentalismo que copiavam de Lamartine, Victor Hugo e Byron”; considera Castro (2013: 12): “E também não se nota a presença de negro, embora a população de escravos já fosse considerável no Rio de, digamos, 1810. Portanto, se a história de Maneco não comporta nem os nobres portugueses, nem os escravos africanos, nem muito menos os índios, tão caros a Alencar, Gonçalves Dias e demais românticos, quem povoa, afinal, as *Memórias de um sargento de milícias*?”. Mas, antes deles, havia escrito já Rebelo (2012: 67) em *Vida e obra de Manuel Antônio de Almeida*, de 1943:

[As] tendências nacionais [contemporâneas a Almeida], não faziam senão seguir inconscientemente as pegadas do romantismo europeu, convencidos sinceramente de que estavam fazendo brasileiro. Os índios e negros que perpassam pelos trabalhos da época parece que saíram de Paris e de Londres para virem pousar academicamente em torno da estátua que Rochet fundiu para o fundador da nacionalidade. E nessa ingenuidade, que se prolongou até 1870, quando o romantismo com bastante atraso deu os últimos suspiros de agonia, tivemos um punhado de escritores que cultivaram como José de Alencar e Gonçalves Dias um indianismo de ópera, aliado a um sentimentalismo convencional e enfeitado, que alguns críticos teimam em considerar como manifestação espontânea da alma brasileira.

A variação entre os excertos de Castro e de Cony é nula e marca o espírito dos textos: paráfrases simplistas da biografia de Almeida escrita por Rebelo que, sendo ela mesma simplista – trata-se antes da compilação de documentos que da formulação de hipóteses –, pouco falam de Almeida e comprovam ainda menos tal hereditariedade. Rebelo cria genealogia na qual se inscrever, e esta não deixa de ser duplicada por aqueles que sobre ele escrevem: cai Alencar e entra Almeida como origem de sua literatura.

Não há na tradição carioca, contudo, polo tão estável – a vitória de Almeida, para pôr em algum termo –, e se foi dito que também a prosa de Alencar sedimenta-se no urbano, não deveria o romântico ser secundarizado (menos ainda esquecido) ao se pensar a obra de Rebelo. Isso porque a peleja entre Alencar-Almeida, notada já por Lima Barreto ao criticar o “caboclisto” do primeiro, como discute Lilia Schwarz (2017), ganha, na análise de Candido (2004: 42), exposição sólida:

as *Memórias...* contrastam com a ficção brasileira do tempo. Uma sociedade jovem, que procura disciplinar a irregularidade da sua seiva para se equiparar às velhas sociedades que lhe servem de modelo, desenvolve normalmente certos mecanismos ideais de contensão, que aparecem em todos os setores. No campo jurídico, normas rígidas e impecavelmente formuladas, criando a aparência e a ilusão de uma ordem regular que não existe e que por isso mesmo constitui o alvo ideal. Em literatura, gosto acentuado pelos símbolos repressivos, que parecem domar a eclosão dos impulsos. É o que vemos, por exemplo, no sentimento de conspurcação do amor, tão frequente nos ultra-românticos. É o que vemos em Peri, que se coíbe até negar as aspirações que poderiam realizá-lo como ser autônomo, numa renúncia que lhe permite construir em compensação um ser alienado, automático, identificado aos padrões ideais da colonização. N’*O Guarani*, a força do impulso vital, a naturalidade dos sentimentos, só ocorre como característica dos vilões ou, sublimados, no quadro exuberante da natureza, isto é, as forças que devem ser dobradas pela civilização e a moral do conquistador, das quais D. Antônio de Mariz é um paradigma e o índio romântico um homólogo ou um aliado (...). Repressão mutiladora da personalidade é ainda o que encontramos noutros romances de Alencar, os chamados urbanos, como *Lucíola* e *Senhora*,

onde a mulher oprimida da sociedade patriarcal confere ao enredo uma penumbra de forças recalçadas. Em meio de tudo, a liberdade quase feérica do espaço ficcional de Manuel Antônio, livre de culpabilidade e remorso, de repressão e sanção interiores, colore e mobiliza o firmamento do Romantismo, como os rojões do Fogo no Campo ou as baianas dançando nas procissões.

As posições ocupadas por Almeida e Alencar são antagônicas e, a partir disso, pode-se questionar o tema da linguagem no autor de *Marafá*. A crítica de Araújo à estilização prosódica de Mário se sustenta ao aproximá-lo ao “naturalista” Alencar. Em outra linhagem, Rebelo teria antecedentes em Almeida e passagem por Machado, furtando-se do experimento. Araújo (1956: 25) insiste: “as orações com maior frequência dispõem-se na ordem: sujeito, verbo e complemento”, elogiando o sintagma canônico e afastando-o da fala. A contragosto de Araújo, porém, também Almeida estiliza o oral, como pontua Castro (2013: p. 8): “Só faltou Macedo escrever uma obra-prima. O que Manuel Antônio de Almeida (...) fez. E com um livro que, não por acaso, era o antirromantismo, o anti-*Moreninha*, o anti-Macedo e, pela primeira vez, escrito na língua que se falava nas ruas do Rio: o português do Brasil”. Almeida opera com linguagem própria, não oficial, e isso é notável, embora não perceba Araújo, também em Rebelo: vale-se ele da fala carioca para construir sua ambiência. Esta não encontra, contudo, respaldo na genealogia-Almeida, mas na genealogia-Alencar, ainda conforme Candido:

Este fato é evidenciado pelo seu estilo [Almeida], que se afasta da linguagem preferida no romance de então, buscando uma tonalidade que se tem chamado de coloquial. Pelo fato de ser um principiante sem compromissos com a literatura estabelecida, além de resguardado pelo anonimato, Manuel Antônio ficou à vontade e aberto para as inspirações do ritmo popular. Esta costela trouxe uma espécie de sabedoria irreverente, que é pré-crítica, mas que, pelo fato de reduzir tudo à amplitude da “natureza humana”, se torna afinal mais desmistificadora do que a intenção quase militante de um Alencar, mareada pelo estilo de classe. Sendo neutro, o estilo encantador de Manuel Antônio fica translúcido e mostra o outro lado de cada coisa, exatamente como o balanceio de certos períodos. “Era a comadre uma mulher baixa, excessivamente gorda, bonachona, ingênua ou tola até um certo ponto, e finória até outro”. “O velho tenente-coronel, apesar de virtuoso e bom, não deixava de ter na consciência um sofrível par de pecados”. Daí a equivalência dos opostos e a anulação do bem e do mal, num discurso desprovido de maneirismo. Mesmo em livro tão voluntariamente crítico e *social* quanto *Senhora*, o estilo de Alencar acaba fechando a porta ao senso da realidade, porque tende à linguagem convencional de um grupo restrito, comprometido com uma certa visão do mundo; e ao fazê-lo, sofre o peso da sua data, fica preso demais às contingências do momento e da camada social, impedindo que os fatos descritos adquiram generalidade bastante para se tornarem convincentes. Já a linguagem de Manuel Antônio, desvinculada da moda, torna amplos,

significativos e exemplares os detalhes da realidade presente, porque os mergulha no fluido do populário, que tende a matar lugar e tempo, pondo os objetos que toca além da fronteira dos grupos. É pois no plano do estilo que se entende bem o desvinculamento das *Memórias* em relação à ideologia das classes dominantes do seu tempo – tão presente na retórica liberal e no estilo florido dos “beletristas”. Trata-se de uma libertação, que funciona como se a neutralidade moral correspondesse a uma neutralidade social, misturando as pretensões das ideologias no balaio da irreverência popularesca. (Candido, 2004: 44-5)

O discurso das *Memórias...*, desprovido de maneirismos, encontra no sintagma dialética que leva a frase a expor opostos semânticos; em *Senhora*, ao contrário, trata-se de datada localização marcada pelo léxico, contornando visão burguesa. Embora já não se trate da tradução do tupi-guarani, como em *Iracema*, utiliza mecanismo semelhante ao etilizar as classes dominantes do Rio moderno. O experimento de Almeida é, pois, oposto ao de Alencar, que recorre ao exotismo. Mas é na esteira de Alencar, se disse, que a estilização rebeliana se concentra, e Antelo nota os limites do caráter estritamente lexical:

Em *Marafa*, a afirmação localista manifesta-se (ainda!) na necessidade de nomear todos os aspectos da realidade imediata, fazendo com que o romance se acompanhe de um indispensável vocabulário, “para melhor entendimento de certas palavras ou expressões do linguajar carioca, que já iam caindo em desuso na boca do povo, ou que nada diziam para brasileiros de outras regiões”. Em 1947, saindo do Estado Novo, Rebelo ainda insiste na reposição do local e do tradicional, como garantia de legitimidade literária. (Antelo, 1984: 62-3)

A linguagem rebeliana, constituída por traço localista, recai naquilo que Araújo elogiosamente considera caráter documental. Cai, porém, em obsolescência ao adotar vocabulário datado que demanda glossário a auxiliar o leitor, mecanismo equivalente às notas de pé de página de *Iracema*. O que aponta Antelo em Rebelo se assemelha ao que criticara Candido em Alencar; não há, portanto, linha possível que o acerque à estilização da linguagem almeidiana – esta que parece se atualizar, ainda que Candido (2010) não o diga explicitamente, em João Antônio, três décadas mais jovem que o autor de *Oscarina*. O erro de leitura de Araújo é, pois, o das genealogias: equivoca-se, se viu, ao grudar Mário a Alencar, e equivoca-se igualmente, se verá, ao do romântico separar Rebelo.

DECADÊNCIA

Araújo inicia o ensaio apresentando a divergência de Rebelo com os escritores de 1922, o que lhe dá solo para a discussão temática, a linguagem poética do autor: afastando-o dos Andrade encontra prelúdio para considerar o estilo. Embora Abranches

também o tome em genealogia carioca, não se interessa pela bifurcação dos modernistas; a ênfase do ensaio acentua discussão que, longe da peleja sobre a vanguarda, pergunta-se pelo traço político das obras. Dividido em seis partes, a primeira é excursão epistemológico que fundamenta seu ponto de leitura, mesmo que, assim, da obra pouco fale: nas páginas dedicadas à apresentação da prosa rebeliana comenta-a apenas nas dez últimas linhas, como antítese à tese apresentada. A tese não é outra que a da natureza superestrutural da arte. Dando consequência às imprecisões de Araújo, a ideia de que as formas derivadas do romantismo responderiam à decadência burguesa, Abranches situa o problema, ainda que sem referencial nominal, em perspectiva marxista:

Qualquer aglomerado, qualquer povo é sempre uma realidade econômico-social. E, dentro dessa realidade, diferentes estruturas estabelecem à sua corporização os inúmeros planos relacionadores e de atividade, cujos valores de sentido humano se não estabelecem, se não elaboram ocasionalmente, mas dentro dum ritmo de evolução próprio, a que outros aglomerados, a que outros povos nunca são estranhos. Quer essa pareça ser meramente cultural, quer a sua coordenada permaneça aparentemente isolada nos efeitos geográficos da sua gestação ao localizar-se, quer ainda a sua intensidade se proporcione apenas de valor intensivo à superfície (ou não), isso não impede a realidade do unitarismo dos planos de relação, nem invalida a sua existência interdependente. E, dentro desta realidade, a estrutura das relações sociais da vida cultural (literária, plástica, científica e experimental), um entrecruzamento de tendências condicionadas especulativamente, impõe a toda a criação artística o ser um reflexo do meio-ambiente conjugado pela herança cultural, e o de ser, igualmente, uma síntese de imagens da vida. (Abranches, 1958: 5)

O crítico se vale, na abertura de *Um retrato de Marques Rebelo*, de concepção que toma a literatura como espelhamento da realidade material ao mesmo tempo que síntese a almejar sua superação. Sendo um povo uma realidade econômica, seria a arte construto superestrutural que reflete condicionamentos históricos, mas teria a superestrutura um entrecruzamento de tendências, possibilidade imaginativa que proporcionaria o emergir da superação. A literatura funciona qual espelho, mas, ao refletir, pode ser sintética ao desvelar as contradições da base e mostrar-se interdependente do que se supõe que reflete. O problema é, pois, o da homologia e, embora inexistam notas que garantam a precisão argumentativa, o vocabulário se aproxima de problemas cujo deslocamento da crítica da economia à estética deve responder àquele efetuado por Gyorgy Lukács.

No terceiro parágrafo, Abranches (1958: 7) sentencia: “Toda a criação artística se encontra (...) estruturada numa realidade e numa verdade a que propõe dar-se, representando-a tanto quanto possível fiel e inteligente”. Cabe à arte o registro realista, já

que, formulada pela fidelidade e cognição inteligível, gruda-se (e responde) à base que lhe antecede. A questão tem fundamento, uma vez que a elaboração de uma condição de pensamento é dependente da episteme que a possibilita. Não por casualidade Michel Foucault (2019), em sua *História da loucura*, furta-se de qualquer conceito ontológico de desrazão, na medida em que a formulação de discursos sobre a insanidade responde a um corte com os limites da razoabilidade, apontando à demanda de reclusão daqueles que se encontram além de tal corte. Trata-se, portanto, de episteme que faculta tanto a razão quanto seu Outro, a loucura e, levando isso às artes, também as vanguardas responderiam à cognição moderna, como nota na poesia de um surrealista dissidente como Antonin Artaud. Em *Abranches*, contudo, o tom é maniqueísta: a arte não pode ser postulado negativo do pensamento, seu desvio (a loucura como Outro da razão), senão pressuposto afirmativo; cabe à arte o realismo, aquele que Lukács defendera em sua estética marxista.

É então Marx quem ecoa em *Abranches*. No conceito de superestrutura toma a consciência como fundada na realidade material, na qual “o modo de produção da vida material condiciona o processo de vida social, política e intelectual. Não é a consciência dos homens que determina o seu ser; ao contrário, é o seu ser social que determina sua consciência” (Marx, 2008: 47). Os aparatos superestruturais – sistemas jurídico e político, arte e literatura – respondem à base – economia –, sendo por ela determinados: “Sobre as diferentes formas da propriedade, sobre as condições sociais da existência se eleva toda uma superestrutura de sentimentos, ilusões, modos de pensar e visões da vida distintos e configurados de modo peculiar. Toda a classe os cria e molda a partir do seu fundamento material e a partir das relações sociais correspondentes” (Marx, 2011: 60). As estruturas materiais produzem a consciência de classe do tempo, embora possam elas perceberem as contradições de tal expectativa e, assim, engendrar processo que visa a superação:

Em uma certa etapa de seu desenvolvimento, as forças produtivas materiais da sociedade entram em contradição com as relações de produção existentes, ou, o que não é mais que sua expressão jurídica, com as relações de propriedade no seio das quais elas se haviam desenvolvido até então. De formas evolutivas das forças produtivas que eram, essas relações convertem-se em entraves. Abre-se, então, uma época de revolução social. A transformação que se produziu na base econômica transforma mais ou menos lenta ou rapidamente toda a colossal superestrutura. (Marx, 2008: 47-8)

A superestrutura, determinada pela base, pode buscar a superação sintética dessa base. Trata-se do que *Abranches* conceitua por interdependência, e que Lukács (2016: 63) entende como a dialética entre as partes: “Marx e Engels expressaram claramente que não

competem aos domínios ideológicos específicos – e, portanto, à arte e à literatura – um desenvolvimento autônomo, pois eles são decorrência e formas fenomênicas do desenrolar das forças produtivas materiais e da luta de classes”. O postulado de Abranches disso se aproxima: a arte responde a uma realidade econômica e, portanto, não é a leitura autônoma o que lhe interessa, senão a antecipação sintética, a capacidade de apresentar a contradição da classe dominante e, assim, engendrar nova consciência na classe oprimida.

A base não demanda, no entanto, forma exatamente espelhada para sua elocução superestrutural, ainda que não se trate, tampouco, da defesa da abstração. O jovem Engels destina sua crítica, lê Miguel Vedda (2013: 29), ao idealismo da Juventude Hegeliana, e isso porque o conceito de superestrutura é oposto “a cualquier tentativa de concebir al hombre como un ser meramente espiritual, como una esencia suprasensible; el propósito (...) era reivindicar al hombre material y concreto, que establece relaciones igualmente concretas y materiales con su entorno”. Trata-se de leitura material da filosofia de Hegel, na qual não está a consciência a determinar a vida social, senão o contrário. Afastam-se, então, da abstração, já que na fuga do real haveria movimento sobretudo da ordem do espírito, mas, embora demandem o realismo como forma preferencial da arte, não se trata necessariamente de literatura de ordem imediatista, sem mediação:

La perspectiva de Marx y Engels es, pues, totalmente adversa a los intentos de analizar el arte y la literatura como superestructuras causalmente determinadas por los procesos económicos; o de considerar al escritor como un simple representante de los intereses de la clase social a la que pertenece o de la cual proviene. Más aún (...): la literatura realiza sus fines genuinos cuando se eleva por encima de las limitaciones históricas y clasistas para conceder expresión a la *esencia genérica* del hombre. (...). En este punto se advierte la eficacia desfetichizadora del arte, su capacidad para elevarse por encima de las estructuras de pensamiento y experiencia cosificadas de la vida corriente: en la praxis cotidiana, los seres humanos experimentan de un modo inmediato relaciones sociales (...) pero no logran concebir la humanidad como unión de toda la especie. Lo que no se da jamás – o solo rara vez – en la experiencia cotidiana, el arte consigue captarlo y plasmarlo de un modo tal que queda ya, desde entonces, fijado para siempre en la memoria de la humanidad. (Vedda, 2013: 30-1)

Comentando os escritos de Marx e Engels sobre literatura, Vedda mostra como o conceito de superestrutura não se refere à mera determinação econômica do estético (a arte como duplicação da realidade material), mas sim do encontro, por fora do idealismo, de elaboração literária da vida vivida, condicionada pela base. Não há lugar, é verdade, à autonomia da arte (a grande crítica de Susan Sontag às estéticas marxistas), mas tampouco

se trata de imediatismo não mediado; está em jogo, ao contrário, a determinação estrutural do pensamento, embora não por meio do reflexo direto da realidade material.

Seria o caso de reler o parágrafo inicial do ensaio de Abranches a partir da discussão superestrutural da teoria marxista. A obra, como superestrutura, relaciona-se com o social, mas não como espelhamento – o que defendera Abranches com mais força –, e sim por meio de mecanismos que a ligam à materialidade da vida vivida, aquela que determinaria a consciência. A criação artística encontra-se, deste modo, estruturada em realidade social, mas não como cópia que lhe garante eficácia política – eficácia política já que, não havendo autonomia da arte, não é pelo expressivo que a pergunta se constrói –, senão ao demandar mediação. Abranches o reconhece no terceiro parágrafo:

O entrelaçamento entre o artista e as massas (grupo, coletividade, povo) promove-se a par com a consciencialização fundamentalmente representativa do enquadramento em que se tiver fixado, e assim o próprio tempo. A importância, o valor de cada indivíduo-artista é-lhe dado em relação ao que sua obra representa de significativo na essência da sua síntese: a) de emocionalidade elucidativa do meio, lugar e tempo; b) de reajustamento e validação cultural, de desenvolvimento do conteúdo temático e do progresso técnico-estético conseguido no possível equilíbrio entre o fundo e a forma. E ainda como, c) uma relação dos fenômenos da vida e das suas deduções, entre a validade e a sua observação – quer ela seja exterior ao indivíduo, quer seja psíquica, íntima na sua subjetividade. (Abranches, 1958: 7)

Seguindo a discussão que iniciara com o tema do espelhamento, aponta ao caráter sintético da obra, encontrando três possibilidades efetivas. Perde a literatura, deste modo, o caráter artístico, a expressão da alienação do sujeito na história, e passa a se validar pelo efeito no mundo, sua eficácia política: o valor da obra se encontra naquilo que representa em sua síntese, a realidade material que poderia produzir. Deixando de lado a crítica ao limite da posição, importa notar que, no gesto, pode a obra se afastar da intencionalidade do autor, dando contorno à materialidade que estaria além da própria consciência. Mostra-o Lukács ao ler Balzac, indicando que o realista teria se afastado da própria posição de classe e possibilitado que se visse, através de sua literatura, a essência genérica da espécie:

Partindo do ponto de vista da estética geral da literatura, havíamos colocado no centro a configuração do homem. Agora podemos acrescentar a título de complemento que esse modo de configuração constitui espontaneamente, a partir de sua própria lógica, um desmascaramento da inumanidade do capitalismo que se torna tanto mais enérgico quanto mais se desdobra e generaliza essa falta de humanidade no curso da crise geral do sistema. O escritor que confere forma a homens reais de modo nenhum precisa ter plena consciência –

aliás, não precisa ter nenhuma consciência – de que uma configuração de homens reais em conflitos sociais reais é o início de uma rebelião contra o sistema dominante. (Lukács, 2016: 137)

À diferença de Sartre, pode a literatura ainda ter, para Lukács, força para além da consciência, na medida que o texto virtualmente expressaria algo desconhecido ao autor: o que nota em Balzac é a viabilidade de que a obra se furte da posição de classe do escritor, expressando a essência genérica do Homem e transcendendo a classe. Na leitura, poderia ele se conscientizar da mazela histórica à qual está submetido e abrir via à superação de tal situação. A posição se sedimenta, entretanto, em pressuposto ontológico: ao apontar a literatura, pela constituição da personagem, ao Homem como espécie, perde seu caráter histórico postulando universalidade que lhe seria essencial. Deixando de lado o limite da aposta, interessa como a literatura – que não é autônoma, responde à eficácia política – tem ainda algo de expressão, sendo pela não-intencionalidade que se chegaria à política. Trata-se do que Lukács (2016: 128) entende como vitória do realismo. Ao deparar-se com a contradição entre a posição (burguesa) do autor e a realidade concreta do mundo, “não é decisivo saber até que ponto o escritor é intelectualmente capaz de tirar as conclusões necessárias e certas dessa contradição. O que importa, muito antes, é se, no caso de ocorrer tal conflito, ele dará preferência à realidade corretamente percebida e vivenciada ou à visão de mundo e preconceitos adquiridos”. Mesmo o burguês Balzac, ao grudar-se à materialidade da vida vivida, pôde, pelo realismo, apontar à superação de seu tempo.

Aquilo que parecia paradoxal, a literatura ao mesmo tempo como espelhamento e síntese, perde tal faceta: Lukács lendo Marx e Engels entende como possibilidade do estético a conscientização da condição inumana do Homem no capitalismo, fazendo com que a contradição da posição da classe dominante seja desvelada e leve, então, à síntese que superaria o par antitético anterior. Ao ser lido a partir de Lukács e perder o caráter paradoxal no que se refere ao espelhamento/superação, porém, o ensaio de Abranches recai em outra imprecisão: se o húngaro encara a vanguarda como decadência ideológica burguesa, Abranches encontra nela algum resquício de expressão estética do social.

Em *Marx e Engels como historiadores da literatura*, diz Lukács que a análise do literário nos autores remontaria, na verdade, à discussão sobre a ideologia burguesa no século XIX, na qual a crítica a romancistas como Sue e Balzac (opostos entre si na leitura de Marx) se destaca: o embate de Engels “no campo da teoria da literatura voltou-se contra o aburguesamento da consciência de classe do proletariado” e, reconhecendo “desde o começo o influxo extraordinariamente profundo e amplo da literatura sobre a

consciência dos homens”, ele e Marx “jamais subestimaram a importância das orientações corretas na literatura”. Assim, “a oposição aos resquícios burgueses na consciência dos trabalhadores, ao aburguesamento de sua consciência, constitui (...) linha básica da crítica literária de Marx e Engels” (Lukács, 2016: 64-5). A tensão se relaciona ao problema da autonomia. Deve a arte responder à percepção da essencialidade genérica daquele que a ela se expõe e, então, Lukács se autoriza utilizar termos como “tendência correta” e “arte decadente”, avaliando a literatura a partir de pressuposto moral. Opõe-se, deste modo, à experimentação de vanguarda, entendendo-a como expressão decadente do pensamento burguês pós fracasso da revolução de 1848. Estariam as vanguardas afastadas da possibilidade de conscientização do proletariado, o que vislumbrara em Balzac:

É assim que o grande realismo naufraga no período da decadência. É desse modo que surge, ao lado do antirrealismo e do pseudorealismo abertamente apoloéticos da literatura patrocinada pela burguesia reacionária, uma longa cadeia de tendências que, de modo muito “radical”, “vanguardista”, estão por princípio empenhadas em liquidar o realismo até mesmo em seus fundamentos. Qualquer que tenha sido a intenção dos representantes dessas tendências, em termos objetivos elas ajudaram a burguesia em sua luta contra o realismo autêntico. Tal função social objetiva é própria de toda a literatura do período da decadência, desde o naturalismo até o surrealismo. (Lukács, 2016: 155)

A ligação do naturalismo ao surrealismo faz recordar a discussão a propósito do ensaio de Araújo. E, diz Lukács, trabalhariam as vanguardas em prol da causa burguesa – ao invalidarem o realismo, teriam rompido com a literatura que, segundo o esquema ali elaborado, possibilitaria a conscientização proletária. Mostra-se no comentário, porém, a incompreensão formal das vanguardas, esta que é a crítica de Susan Sontag (2020: 124):

O que todos os críticos culturais que descendem de Hegel e Marx têm dificuldade em admitir é a noção da arte como forma autônoma (não só historicamente interpretável). E, como o espírito peculiar que anima os movimentos artísticos modernos se baseia, precisamente, na redescoberta do poder (inclusive emocional) das propriedades formais da arte, esses críticos não têm muitas condições de entender as obras de arte moderna, a não ser pelo “conteúdo” delas. Mesmo a forma é vista pelos críticos historicistas como uma espécie de conteúdo. Isso fica muito claro na *Teoria do romance*, em que a análise de Lukács dos vários gêneros literários – o épico, a lírica, o romance – se dá pela explicação da atitude perante a mudança social encarnada na forma.

Crítica Sontag o limite da leitura conteudista da vanguarda que, ao ignorar o traço formal da ruptura, não pode nela encontrar potência: a experimentação parece decadente ao ser confundida com o embelezamento do irracionalismo e das deformações psíquicas

e morais. A posição de Lukács fala, assim, de um equívoco de leitura que não encontra a imanência do objeto, já que busca lê-lo a partir de pergunta anterior, a sintética. Como comenta Roberto Schwarz (2019: 31), o que não pôde o húngaro perceber nas vanguardas é que estas já não estão preocupadas com a “síntese harmoniosa entre o singular e o geral”, senão com sua impossibilidade, pois “a arte moderna procura configurar, apanhar em seu ponto mais extremo e mais desagradável o mundo da alienação, que é justamente o mundo em que essa harmonização não se faz entre os indivíduos. Ela é uma espécie de denúncia da ausência dessa síntese”. Se interessa a teoria de Lukács para a discussão do realismo oitocentista, o que há de próprio na vanguarda, a impossibilidade de síntese, lhe escapa.

Sendo a partir da teoria lukacsiana que o ensaio de Abranches se elabora, há ruptura com tal postulado teórico: podem as vanguardas ter potência, sugere, na medida em que ao tomarem – benjaminianamente – a seu serviço os últimos recursos técnicos pelo tempo desenvolvidos, respondem, também, à superestrutura moderna. É o que se lê não no primeiro nem no terceiro de seus parágrafos, já vistos, senão no segundo:

É, como um fenômeno de urbanização, como uma força de superamento do presente, sendo ao mesmo tempo seu espelho, essa criação. Exercendo-se no contato permanente com a vida (mesmo no caso da fuga da realidade, que as fórmulas abstratas e surrealistas apresentam como receita eficaz, como soluções puras definidas, por exemplo) e realizando dentro das suas formas expressivas os diversos núcleos de encontro, conduta e relação explicativa do homem. Daí, por conseguinte, os contrastes dentro do aglomerado, com os seus choques e lutas, de que resulta a sobrevivência ou a morte de um dos antagonismos; as características tipológicas, com as suas tendências regressivas, apáticas ou progressivistas; a maior ou menor variedade da paisagem sociológica, tanto econômica como geográfica, cultural, etc.; e a condução da sua etiologia, perseverança das suas etnias, e valores de dominação. Paisagem esta em que a vida literária é unicamente um dos traçados da sua superestrutura, da mesma forma em que a ficção se apresenta dentro da literatura como um dos elementos da linguagem do seu funcionalismo, através da qual se realiza. Através do qual se anuncia por síntese de imagens, e de que o romance, a novela e o conto são os fios diferentes do seu modo de expressão, em que a realidade conceptual se manifesta e conduz num processo de criação de formalismos, por um lado; de a narrativa, a crônica e a reportagem serem outra face da realidade, concretamente diferenciáveis. E de o teatro, a poesia e o cinema (por que não falar de cinema como criação literária, se a literatura é um dos fatores primordiais da sua elaboração?) proporcionarem outros aspectos diferenciais, devidos aos meios típicos da cognoscibilidade a que se entregam. (Abranches, 1958: 6-7)

À diferença de Lukács, que vira na vanguarda a decadência burguesa, Abranches nota no abstracionismo e no surrealismo força estética (reconhece, em posição frugal, expressão do Homem no escape do real), ainda que insista na dependência superestrutural

da base. Amplia igualmente o conceito de literatura, abandonando a primazia do realismo e atentando à novela e ao conto – tríade que nota em Rebelo, embora o velho Lukács seja rígido sobre os últimos –, à crônica e à reportagem – gêneros da imprensa, o jornal como signo da reprodutibilidade técnica –, e toma ainda o cinema como literatura. Divergindo de Lukács, Abranches moderadamente habilita os gêneros que pululam no meio técnico e a experimentação que demandam, alçando o cinema ao estatuto de literatura. Nota-se, assim, preocupação no referente à sensibilidade técnica e à relação que esta estabelece com as artes, aquilo que, se se invertesse o argumento (não o cinema como literatura, mas a literatura como cinema), poderia ser tomado como deslocamento de Lukács a Benjamin. É que “Benjamin nos mostra o crítico literário que Lukács poderia ter sido” (Sontag, 2020: 121), mas não foi; entre suas formulações há incompatibilidades a mais não poder.

Em *Pequena história da fotografia*, Benjamin pontua a redefinição que a captura de imagens – novo recurso técnico, mas, sobretudo, nova sensibilidade que se impõe ao moderno – apresenta às artes nos primeiros anos do XX. Não se trata, porém, da pergunta pela gênese da fotografia: os primeiros intentos, com maquinaria pesada, guardam algo da percepção da pintura de estúdio, como nota nos retratos infantis de Kafka, cujo procedimento técnico, retardatário, demandava a posição fixa do modelo pictórico. Resta nessas imagens traço aurático, sugerindo autenticidade, o que se rompe ao abandonar o estúdio: “são alguns dos seus [David Hill] estudos que nos proporcionam uma entrada mais profunda na nova técnica: imagens de pessoas anônimas, e não retratos”. Interessante, pois, a origem da fotografia, o seu advir que se imbui de sensibilidade que retarda e amplia, dando a ver, pelo recurso técnico, aquilo que, à visão, estaria vetado. A percepção técnica revela “aspectos fisionômicos, mundos de imagens que habitam o infinitamente pequeno, suficientemente interpretáveis e ocultos para encontrarem o seu lugar nos sonhos diurnos, mas agora, grandes e formuláveis” (Benjamin, 2017a: 54-5). A fotografia, ao redefinir o regime escópico moderno, faz com que a pergunta não se destine à sua legitimidade como arte, mas se formule ao se questionar a arte como fotografia, as formas solicitadas pela reprodutibilidade técnica. Escreve Benjamin (2017a: 66):

a perspectiva muda completamente ao passarmos da *fotografia como arte* à *arte como fotografia*. Qualquer um terá já observado como é muito mais fácil apreender um quadro, e ainda mais uma escultura, para não falar já da arquitetura, numa fotografia do que na realidade. Somos facilmente levados a cair na tentação de atribuir o fato a uma decadência do sentido artístico, a uma deficiência dos nossos contemporâneos. A isso se opõe, porém, o reconhecimento de que, mais ou menos ao

mesmo tempo, a concepção das grandes obras de arte se transformou devido ao aperfeiçoamento das técnicas de reprodução.

Trata-se, na arte como fotografia, de redefinição de sensibilidade estética que nota, no objeto produzido pelo aparato técnico, a formulação de fazer vanguardista que não se refere propriamente à legitimação da fotografia como arte (ou o cinema como literatura, diria Abranches), senão da implosão de nova estrutura que, o sendo por um lado no que diz respeito à percepção, o é também em outro, aquele da construção. Os mecanismos técnicos de produção fotográfica oferecem, pela montagem e pela simultaneidade, nova forma também à escrita, que pode se furta da descrição realista já que o aparelho o faria com maior precisão, abrindo a literatura à elipse, ao onírico, ao fragmento. A arte como fotografia responde ao abalo que a arte sofre quando do advento de sua reproduzibilidade, sendo a forma, então, pela técnica marcada (a literatura como cinema, portanto).

Se dissesse Schwarz que não percebia Lukács na vanguarda expressão da alienação é porque, insiste o crítico, “o Lukács faz uma análise literária centrada fundamentalmente na história da luta de classes no plano da ideologia. O Benjamin procura estudar a questão do desenvolvimento das forças produtivas em relação às categorias da estética. E o Adorno toma a arte como uma espécie de história da alienação” (Schwarz, 2019: 32). Não é demais, então, ligar o ensaio de Benjamin sobre a fotografia à conferência *O autor como produtor*. Marcada pela fala e, mais, pelo problema político (1934, o fascismo), aponta à necessidade de se recobrar as forças produtivas na estética. É a imprensa decisiva na luta contra o fascismo, pois “o progresso técnico é, para o autor como produtor, a base do seu progresso político” (Benjamin, 2017b: 96), sendo na experimentação técnica que poderia produzir formas que não fossem surrupiadas pelo totalitarismo, como apresenta no primeiro aforismo de *Rua de mão-única* (Benjamin, 2017c: 9), de seis anos antes:

A construção da vida passa neste momento muito mais pela força dos fatos do que pelas convicções. Concretamente, de fatos que quase nunca e em lugar algum chegaram a transformar-se em fundamento de convicções. Em tais circunstâncias, a autêntica atividade literária não pode ter a pretensão de se desenvolver num âmbito estritamente literário – essa é antes a expressão habitual de sua esterilidade. Uma eficácia literária significativa só pode nascer de uma rigorosa alternância entre ação e escrita. Terá de cultivar e aperfeiçoar, no panfleto, na brochura, no artigo de jornal, no cartaz, aquelas formas despretensiosas que se ajustam melhor à sua influência sobre comunidades ativas do que o ambicioso gesto universal do livro. Só esta linguagem imediata se mostra capaz de responder ativamente às solicitações do momento. As opiniões estão para o gigantesco aparelho da vida social como o óleo para as máquinas: ninguém se aproxima de

uma turbina e lhe verte óleo para cima. O que se faz é injetar algumas gotas em rebites e juntas escondidos que têm de se conhecer bem.

Nesta que pode ser a mais explícita das imagens políticas de Benjamin, é a técnica – tanto como metáfora (a máquina, o óleo que a lubrifica), quanto como suporte (os meios de reprodução, o jornal e o cartaz) – o que se coloca como possibilidade de politização da arte na luta contra o fascismo. Não se trata, como queria Lukács, do retorno ao realismo oitocentista a desprezar, já que decadente, o que depois se produziu, senão da virtualidade de que os próprios meios técnicos de produção da arte fossem tomados pelo intelectual preocupado com a luta de classes, de modo que ele, assim, pudesse romper com a lógica burguesa de conformação ao capitalismo, inclusive em sua radicalização fascista.

Abranches percebe o problema, mas equivoca-se no vetor: a arte como fotografia fala não do literário no cinema, mas de como o cinema impõe nova forma à literatura, sendo esta a possibilidade modernista. Quem investe na análise é Beatriz Sarlo. Percebe a portenha que a arte como fotografia impõe-se como topos da vanguarda e, a partir da pergunta, lê dois forasteiros na Argentina dos anos 1920, Roberto Arlt e Horacio Quiroga; neles, a técnica opera “como instrumento de modernización económica y protagonista de cambios urbanos, pero también como núcleo que irradia configuraciones ideales de imágenes y desencadena procesos que tienen que ver tanto con construcciones imaginarias como con la adquisición de saberes probados” (Sarlo, 2004: 11). Nota então o traço cinematográfico formal, sendo a passagem do bidimensional ao tridimensional o que afastaria Quiroga do romantismo e o inscreveria na vanguarda. Trata-se da técnica como produtora de nova sensibilidade estética, o que Lukács não pudera reconhecer.

A discussão sobre a arte como fotografia volta-se ao formal. Não se trata, porém, de mera forma, mas da dinâmica na qual forma e conteúdo se entrelaçam, fazendo com que cada polo constitua o outro. Não há, pois, estabilidade à qual o conteúdo se amolda, como tampouco há tema validado por si, senão dialética na qual as esferas se constituem. A dúvida restante é até que ponto Abranches elogia as vanguardas, tendo Rebelo como objeto, pelo procedimento formal, e se o elogio não responde ao conteúdo. Adiantando: é ao discutir *A estrela sobe*, romance de 1939, que o crítico chega a melhor termo. Em se tratando de ambiência, ele se passa em emissoras de rádio nas quais Leniza encontra promessa de ascensão social no imaginário da cidade moderna. Formalmente, a sua vez, não se trata de experimento radical. Abranches abandona Lukács e a crítica à vanguarda ao destacar em Rebelo componente técnico; alheio ao realismo oitocentista, o objeto

solicita flexibilização do arcabouço teórico. Mas a observação diz do conteúdo. Embora se desloque de Lukács, não chega a de Benjamin se aproximar.

Encontra-se assim o porquê da condescendência com as vanguardas, e isso não apenas na ambientação de *A estrela sobe*, discutido apenas ao final do ensaio, senão por uma reincidência na literatura de Rebelo: em sua obra, pouco afeita a Balzac, o problema de classe é distante do protótipo realista. Não se trata da guinada ao proletariado como conscientização da classe, mas de procedimento fundado nos subterfúgios daqueles que precisam vencer por conta própria. A literatura de Rebelo, diz Mário de Andrade (1972: 127), volta-se a camada de indefinição social: personagens oriundos de “zona indistinta entre classes, mocinhas aventureiras, funcionários de baixa categoria, malandros, boêmios e sambistas, gente que não é bem proletariado nem chega ainda a ser pequena burguesia”. Estando a obra afastada do pressuposto lukacsiano, não resta a Abranches mais que medir os termos, abdicar da crítica à vanguarda e argumentar em defesa da imaginação técnica (mesmo que no conteúdo). É como conclui o primeiro capítulo:

Temos, assim, que ao lado do esgotamento das forças criadoras se desenvolve o interesse da autoconservação e domínio, que levaram determinados grupos a fecharem-se no isolamento da subjetividade existencial ou abstrata, murando o princípio e o fim da existência no isolamento do indivíduo; e, por outro lado, a procurar o reflexo da realidade circundante na consciência humana, tomando como um todo coletivo o seu devenir (sic), cuja força criacionista procura, tanto qualificativa como quantitativamente. Processualmente, entre uma e outra corrente, houve como que a necessidade de uma expressão sem compromissos, um apelo ao encontro da realidade em que os reflexos permanentes da criação elaborassem dentro do seu estilo acumulativo. Mas que não deixa por isso de ser uma maneira de nos dar ou de nos esconder o encontro com as estruturas sociais do grupo em que se encontra enquadrado, muito embora a intenção da imparcialidade em que intenta, como no caso de Marques Rebelo no panorama da literatura brasileira contemporânea. (Abranches, 1958: 9)

Abranches toma distância de Lukács e valida a experimentação por ser este o mecanismo que legitima a escrita sobre Rebelo, encontrando esboço de preocupação de classe uma vez que as personagens se concentram na indeterminação social que analisa Mário. Lê, ao fim, Rebelo como marxista, mesmo que para tanto precise flexibilizar o postulado por Lukács. Mas é imprudente buscar em Rebelo traço que o ligue a qualquer estética marxista. Em 1954 viajou ao Leste Europeu, representando o Brasil no Congresso de Escritores Soviéticos de Moscou, o que registra em coluna do jornal *Última hora*, do Rio de Janeiro, posteriormente compilada em *Cortina de ferro*. Nota-se nas crônicas traço irônico que lhe caracteriza, embora aqui sirva a ironia à expressão das contradições

moscovitas: a reprodução de discurso oficial por parte do intérprete, a idolatria imagética de Lenin e Stalin a estampar as ruas de Moscou. E, em construto alegórico, apresenta a não concordância à redução do pensamento operada pelo discurso soviético oficial:

- O camarada [Demon] Satanov, que era uma excelente pessoa, um magnífico companheiro de trabalho, foi vítima da sua própria imprudência. Embora seu curso de intérprete para figuras brasileiras tivesse sido de primeira ordem, ganhou até o Prêmio do Estado, na verdade faltava-lhe a preparação físico-receptora completa, ou, para falar mais claramente, ainda não estava suficientemente invulnerável a determinadas invocações da magia negra tão frequentes na fala brasileira. Por desgraça, uma dessas expressões antidiabólicas saiu, involuntariamente, sabemos bem, da sua boca, ilustre camarada, e isso foi o fim do nosso camarada Satanov.
- O que está dizendo me deixa horrorizado! Jamais me passou pela cabeça que pudesse eliminar um homem.
- Fique tranquilo. O senhor não eliminou homem nenhum. Servimos como homens, mas homens não somos. É uma repartição muito especializada a nossa SIGVI.
- SIGVI?
- Sim, o Serviço de Intérpretes e Guias de Visitantes Ilustres.
- Ah! Mas como souberam da consumição de Satanov?
- Bem, meu amigo, pela nossa própria essência. Somos manobrados nas nossas ações por uma espécie de radar, bastante aperfeiçoado, instalado na direção central da SIGVI. Quando as fatídicas mas involuntárias palavras fulminaram o meu colega, apagaram-se as lâmpadas vermelhas que lhe correspondiam no quadro geral de controle. Só restava à SIGVI enviar imediatamente um substituto – e aqui estou eu!
- e citar o desaparecimento na ordem do dia da repartição como um herói do trabalho. (Rebelo, 2014: 150-1)

No diálogo que entrava com Belzev Capetovich a propósito da abdução de Demon Satanov mesclam-se ufologia e satanismo como traço mecânico daqueles que representam a oficialidade moscovita, o Partido como produtor de discurso anterior ao posicionamento do sujeito na Polis – é ao ouvir a palavra vetada que Satanov é abduzido –, o que marca instantânea substitutibilidade por outro autômato que, também desprovido de singularidade (não são homens), se coloca no quadro da fungibilidade universal (há uma essência comum que tudo determina). A ironia de Rebelo, reduzindo o sujeito ao espelho desprovido de singularidade, ganha potência crítica. Tal redução (na verdade, desaparecimento) é, porém, postulada pelo realismo socialista (que Lukács tenta corrigir ao conceituar o realismo crítico), como se verá. Por ora, lembre-se que, ao criticar a ideologia burguesa, Lukács alçara precisamente a filosofia de Nietzsche a caso exemplar, taxando-a de subjetivista ao pressupor a revalorização do mundo a partir do sujeito – e não do Homem genérico como conscientização de classe. A direção tomada por Rebelo é contrária: ao abandonar qualquer sujeito coletivo, alegoriza a posição. Nada há entre

Nietzsche e Rebelo, contudo. E o afastamento do carioca de qualquer perspectiva marxista mostra-se precisamente na ironia – que adquire tom reacionário.

PROSA POÉTICA

A insistente oposição de Araújo à linguagem dos modernistas de 22, sinalizando que Rebelo pouco teria com isso a ver, ganha sentido na economia argumentativa. Precisa o ensaísta se distanciar do que Mário experimentara na prosa, mas também na poesia, pois sua análise se concentra na busca por traços de uma prosa poética rebeliana. Apresenta-os retornando aos versos imaturos, escritos entre 1927 e 1929, mas ignora que o carioca os relegara, recusando edição em livro: “‘Envergonho-me desse meu passado poético’, declarou em 1968” (Trigo, 1996: 29). Os suportes de publicação foram, sublinha Antelo (1999), aqueles dirigidos pelos paulistas, como a Revista de Antropofagia. Se Rebelo dera a ver sua poesia em veículo editado por Oswald e depois optara por abdicar do verso, sendo a pergunta de Araújo pelo traço poético do autor, projeta sobre os Andrade a razão da desistência. A oposição encontra sua lógica: sendo outra a linguagem poética, fora preterido pelos paulistas, restando-lhe a prosa. A crítica às vanguardas e o isolamento do carioca colocam-se, então, como pano de fundo para a discussão do poético que, anulado como escrita em verso, preservar-se-ia no prosaico: “Desse lirismo veio a poesia”, diz Araújo (1956: 12), que “constituiu a melhor parte da obra” narrativa.

Dois são os mecanismos empregados para sustentar a hipótese. O primeiro é o cotejamento dos versos à prosa posterior, apontando transposição do poético ao prosaico. Exemplo é *Poema triste do subúrbio*, publicado em Nação brasileira (abril de 1929), que, em seguida, se diluía em crônicas editadas na Revista Cultura Política: “Estes versos foram utilizados por Marques Rebelo, mais tarde, em seus contos; um olho atento os descobrirá dispersos pelos quadros das ‘Cenas da vida carioca’”. O escrutínio permite a Araújo (1956: 14-5) concluir que “os poemas de Marques Rebelo desfizeram-se em prosa na sua pena de contista e romancista”. Muda-se a forma, segue-se o texto.

Isso coloca, a sua vez, um entrave, o do modo como entende a passagem do verso à prosa e a não especificidade do verso; escreve Araújo (1956: 26):

Afirmando que a poesia o domina, hoje, integralmente, o prosador faz um testemunho de sua inclinação poética, mesmo dentro da prosa. Dando mais um elemento de sua origem em Camões e Antero Quental, para culminar em Carlos Drummond de Andrade e, podemos acrescentar sem temor, Manuel Bandeira. Percebemos aí o roteiro quase cronológico na formação de seu estilo – primeiro os clássicos depois os

pós-modernistas. Percebendo deste confronto que sua verdadeira vocação estava na prosa, não fez mais versos, segundo o conceito tradicional. Os que surgiram posteriormente ele os dispôs como convinha ao conto, à crônica e ao romance. Seus poemas anteriores tornaram-se raridades literárias, apenas atestando uma fase de sua formação. Por isto transcrevemos mais um deles para que se possa verificar como facilmente se podem transformar em prosa rebeliana. Foi a Revista de Antropofagia que publicou em sua primeira página o seguinte poema:

Eu abri a janela
E respirei fundamente a frialdade
Da manhã.
Sob risadas de sinos
A cidade brincava de esconder
Dentro da névoa.

É bem possível que amanhã possamos ler, entre as páginas de Marques Rebelo, os mesmos versos deste poema, mais ou menos redigidos dessa maneira: “Eu abri a janela e respirei fundamente a frialdade da manhã. Sob risadas de sinos, a cidade brincava de esconder dentro da névoa”. São perfeitas orações que em nada perdem passando da disposição em linha, como manda o figurino, para a fluência da linguagem da prosa.

Há limite esboçado tanto no referente à construção da poética de Rebelo quanto à remontagem do verso em prosa com sintagma canônico. O que há de simples no poema é a manutenção de tal sintagma e, na leitura de Araújo, a mera recomposição da linha adequando-a à prosa. Não sendo construção formalizada fogem, o crítico ao ler e o poeta ao escrever, da discussão sobre o verso livre como captação da prosódia da língua, ligado à vocalização, como notável em Mário. Sobre este, Scramim (2023: 68) pontua o construto sonoro de *Ode ao burguês*, no qual “soa uma música que diz respeito à dissonância que é produzida pelo som das palavras no verso estilhaçadas, danificando ao máximo o discurso e, com isso, demonstrando sua própria insuficiência em dar a ver a realidade e criar seu conceito”. Não se trata do retorno à métrica, mas da percepção de que o corte da série semiótica, o verso, não responde à pura separação em linhas, mas sim à produção disjuntiva que interfere na semântica do poema, na qual os sons correspondem à inoperosidade da elaboração conceitual. Araújo priva-se da discussão, obliterando o característico da poesia, uma vez que a mera mudança de disposição faria do poema, prosa. Na leitura, a forma não causa prejuízo ao enunciado; o conteúdo é independente.

É possível especular que o argumento de Araújo tenha fundamento no comentário de Mário de Andrade sobre *A estrela sobe*, aquele que levava Abranches ao tema da classe na obra de Rebelo. Na resenha do romance de 1939, Andrade (1972: 127) aponta não ao traço poético da linguagem rebeliana, mas ao sentimento poético que suaviza sua prosa:

Si o escritor não usasse temperar tamanha flacidez moral com o sentido muito vivo de comicidade e, principalmente, neste livro, um certo sentimento poético, que frequentemente deixa escapulir na malvadez seca dos casos e das almas uma perquirição mais lírica, os seus livros seriam irrespiráveis. Mas por outro lado, com estas suavizações do seu terrível pessimismo, talvez Marques Rebelo prejudique um bocado a significação humana das suas obras. Isso lhes abranda aquela força de castigo que teriam, desprovidas desses encantos artísticos...

O comentário, algo irônico, diverge da aposta de Araújo: não há em Rebelo traço poético, mas sentimento lido como suavização provocada pela lírica. Assevera Mário, a sua vez, que a suavização prejudica o texto ao apaziguar o efetivo conflito que poderia ali imperar. Araújo corrobora o constatado, o sentimento poético, mas não o interpretado, atribuindo potência àquilo que Mário considerara regressivo. Mas não apenas Araújo lê erroneamente a passagem – no discurso que Aurélio Buarque de Holanda profere na posse de Rebelo na Academia Brasileira de Letras vê-se a mesma confusão. O lexicógrafo insiste no traço poético, exemplificando com excerto de *A estrela sobe*, de 1939: “Leniza sentou-se, tímida, na ponta da cadeira, como uma pomba num beiral, exatamente como uma pomba” (Rebelo in Holanda, 1965: s.p.; Rebelo, 2009: 33). Trata-se de belo poema, conclui Holanda, “basta que se lhes dê a disposição tipográfica de verso”.

A pergunta latente é, porém, o que há de poético na passagem e, se a resposta for aquela que se refere à linguagem das flores, pela metonímia que faz de Leniza natureza e do autor poeta sublime a descrevê-la, nada há de modernista no extrato. Na verdade, a metáfora de Rebelo liga-se ao *Iracema* de Alencar, romance que oferece a protagonista à semelhança da natureza: “Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que seus talhes de palmeira” era “mais rápida que a ema selvagem” (Alencar, 2006: 48) e de seus lábios se sorve, “como o colibri, o mel” (Alencar, 2006: 69). Talvez em Alencar (2006: 88) seja efetivamente notável traço poético, marcado pela aliteração – “o valente Poti, resvalando pela relva, como o ligeiro camarão” – e pelo hipérbato – “voltou Iracema à cabana; em meio do caminho perceberam seus olhos as sombras de muitos guerreiros que rojavam pelo chão como a intanha”. Mas este resquício não é aquele que entusiasmara as vanguardas. Ao discutir a passagem do poema à prosa a meados do XIX, Marcos Siscar (2015) retoma *O spleen de Paris*, de Baudelaire, no qual percebe, na imagem do cachorro, figura prosaica que se desloca pela rua, ao passo que o gato, n’*As flores do mal*, estaria emparedado pelo verso contido. A inversão é a do ideal, encontrando no *spleen* libertação das amarras do sublime ao se apostar no baixo materialismo. O procedimento de Alencar é inverso, construindo

na prosa poética a elevação da personagem como natureza. Em Rebelo, a sua vez, não são comuns as figuras poéticas da linguagem, e no ímpeto de confecção de *Iracema* e de *A estrela sobe* há diferença radical: se seria o primeiro, sugere Silviano Santiago (2019a), alegoria do novo mundo expressa já no título anagramático (Iracema/América), pouco há, no segundo, de alegórico. Ainda a partir de Santiago (2019b) poderia se pensar, então, nos simulacros do narrador pós-moderno, pervertendo a tradição literária na qual se inspira. Há algo disso na analogia de Leniza que, comparada a um pássaro, o é a uma pomba, animal urbano, e não a uma ave selvagem (o baixo materialismo, portanto, e não o sublime). Mas é descabido tomar *A estrela sobe* como simulacro. Ainda que possa haver traço de Alencar em sua obra, o romance não o parodia. A suposta linguagem poética funciona antes como ironia que desumaniza a personagem (não se trata exatamente de baixo materialismo, então), lançando-a a condição estritamente individual. Trata-se do tracejo naturalista da prosa rebeliana estudado por Antelo (1984: 68), “a modernidade restituindo o homem ao estado de natureza”.

Em 1938, destaca Antelo, Rebelo escreve *A casa das três rolinhas*, peça infantil premiada pelo ministério de Capanema. A narrativa tem no trabalho a “cifra do equilíbrio e a redenção pelo esforço constante. ‘Quem não trabalha e ajunta quando moço, na velhice rói um caroço’, sentencia o pai das três rolinhas”. Na fábula, uma raposa ludibria a ave e rouba-lhe os filhotes, mas o que se coloca como “essência do Estado Novo é o poder regenerador (dona Rolinha bota três outros ovos)” (Antelo, 1984: 68-9). Esboça-se em Leniza, como na historieta, a configuração do sujeito liberal que vence por conta própria, regenerando-se e adotando o etos da conquista sobre o meio. Se a metáfora Leniza-pomba comparece às páginas iniciais de *A estrela sobe*, é este animal urbano, associado à sujeira, que deixará a protagonista, ao correr da prosa, de ser. Não há traço poético, senão uma constante rebeliana, a ironia como composição imagética da vitória individual.

No argumento sobre a passagem da poesia à prosa a leitura de Araújo mostra seu limite; o que toma por potência poética não é outra coisa que posição política reacionária. Persiste ainda no erro no segundo movimento analítico, já não o da transposição do poema à prosa, senão o da ressonância do poético no prosaico. “A todo minuto” Rebelo

afirma, sem poder resistir ao desejo de desfazer dúvidas, que, creiam ou não, ele há de provar com a realidade de sua prosa que o mundo poético e o outro formam um único universo – o da Beleza. Todas as coisas, todas, são dignas de amor e carinho, carecendo apenas de uma alma terna para desvendar-lhes a intimidade mágica. Mas que não se esqueçam de dominar o arroubo poético, que as coisas de Deus e dos

homens têm as suas durezas próprias e inolvidáveis. Ninguém perca da memória que, na beleza da Praça da Liberdade, na sacada principal da Secretaria do Interior, pode aparecer, a qualquer momento, o poeta Mário Matos que “hoje é desembargador”. (Araújo, 1956: 18)

Haveria um sublime rebeliano – viu-se sua falsidade – que encontra vazão no poético, expressão metafísica das coisas de Deus; tal sublime é concomitante ao mundano – a irônica referência a Mário Matos –, o que faz da prosa a forma adequada. O ordinário interromperia o poético, mas não lhe negaria o extraordinário, sendo a prosa poética marcada pela simultaneidade dos mundos terreno e metafísico ao entremear a narrativa com imagens transcendentais; trata-se da “quebra ou ruptura, criando contrastes, que é um dos maiores valores da obra rebeliana” (Araújo, 1956: 18). Que há cortes em sua obra é percepção acertada do ensaísta; equivoca-se, contudo, no sentido atribuído. Não tanto a emergência do sublime no mundano, ou de dialética entre ambos, os cortes apresentam ironia ferina, “espírito irônico e cáustico” (Trigo, 1996: 25) que lhe caracteriza.

Para sustentar a hipótese, lê Araújo *Cenas da vida brasileira*. Com duas suítes, a primeira compila textos publicados em Cultura Política, revista do Departamento de Imprensa e Propaganda. Sob mecenato estatal, a coluna conforma quadros e costumes do Centro-oeste do país, enquanto a de Graciliano Ramos (2007), editada em *Viventes das Alagoas*, volta-se ao Nordeste. Rebelo enfatiza cidades mineiras e, em escrito sobre Belo Horizonte, Araújo encontra exemplo de interrupção do prosaico pelo poético. Da crônica de 1942 apegando-se à primeira frase, “Não é à toa que a cidade é plantada de magnólias...” (Rebelo in Araújo, 1956: 17; Rebelo, 2010: 104), nela encontrando traço proustiano que seria marca da poética rebeliana: os sentidos. Trata-se da “identificação do escritor com poeta [que] é tão perfeita que narra sua história numa evocação poética de todos os sentidos – olfato, paladar, etc”, apontando ao “valor remissivo que contêm os perfumes”, ligados à “capacidade de apreensão psicológica” (Araújo, 1956: 17-9).

Encontra em Rebelo, então, pergunta proustiana, a pelo olfato, que lê a partir da filosofia de Bergson, citando *Matéria e memória* e voltando-se à *durée* e à *mémoire pure* como características necessárias ao entendimento da crônica, marcada pelo tempo em que o carioca residira em Belo Horizonte: “O conceito bergsoniano de que o ‘eu’ exterior é o que menos representa na personalidade dos homens, ficando o mais característico, o mais verdadeiro, no seu ‘eu’ interior, parece dar cunho de autenticidade ao resultado formal da prosa do autor de *Três Caminhos*” (Araújo, 1956: 19-20), já que

A lição de Bergson justifica assim a forma de Marques Rebelo, que procura afastar-se da escrita convencional, calcada no sentido restrito das palavras, sem lhes emprestar a necessária correspondência com a verdade interior do artista que escreve. A visão exterior do mundo tem importância indiscutível (...), mas o escritor deve buscar seus elementos, de comunicação principalmente, nas duas esferas de seu “eu”. Por isto Marques Rebelo não se intimida diante da razão aparente das coisas e seres, penetrando-os profundamente, e nomeando-os numa língua pessoal no sentido de sua multidimensionalidade, que lhe permite dizer fatos indizíveis numa linguagem linear.

Estaria Rebelo à procura do tempo perdido e encontrara no fazer literário aquela memória que Benjamin (2017d: 108) conceituara de involuntária: a *Recherche* “pode ser lida como a tentativa de reconstituir por via sintética a experiência, tal como Bergson a entende, nas condições sociais de hoje – já que a sua reconstituição por via natural é qualquer coisa com a qual cada vez menos poderemos contar”. A partir de Bergson, nota Benjamin em Proust estética que, fundada na estilística fisiológica e na memória da omoplata, tem nos sentidos sua matéria. Deixando por ora a questão, embora proceda a associação de Araújo não é ela propícia à análise de Rebelo. O ensaio indica, porém, o porquê do entrecruzamento: “o primeiro a apontar no autor de *Oscarina* a sua qualidade, inusitada, nos escritores de sua geração e na (...) anterior, de continuador de nossa literatura tradicional [Almeida, Machado, Lima] foi Tristão de Ataíde, ao dizer: ‘Marques Rebelo é uma figura que marca a trama morta de nossa literatura’” (Araújo, 1956: 11). O comentário de Athayde é de 1933 e, assim, Araújo recai em equívoco histórico. Quem primeiro notou a continuidade parece ser Manuel Bandeira, que, em crítica de 1931 (Revista Nova, 15 de setembro), no lançamento de *Oscarina*, escreve: “Marques Rebelo na linhagem dos nossos mestres mais admiráveis da novela carioca: Manuel Antônio de Almeida, Machado de Assis, Lima Barreto” (Bandeira, 2009: 24). O lapso é, porém, dos mais interessantes; a primazia que atribui a Athayde desvela algo do espírito do ensaio.

Sul, ao colocar-se no cenário brasileiro de meados de século, era veículo local de movimento que ganhava corpo no país, marcado pela proliferação de revistas de novos nas capitais periféricas, mas que, também no Rio, estimulava iniciantes. Congênere sua foi a Revista Branca, impresso carioca dirigido por Saldanha Coelho, que organizou, em 1948, a *Antologia de contos de escritores novos do Brasil*, na qual Anibal Nunes Pires, editor do impresso ilhéu, publicou breve conto. Criticada por Salim Miguel, a antologia foi defendida por Fausto Cunha, autor de Branca, divergindo sobre a concepção dessa nova literatura. O imbróglio foi discutido em outro momento (Kremer; Vaz, 2018); interessa aqui, porém, a faceta particular de Branca, o interesse de seus autores pela obra

de Proust. Em 1950 Saldanha Coelho editou *Proustiana brasileira*, compilado de leituras nacionais da obra do francês. A ele comparecem autores destacados, como Sérgio Buarque de Holanda e Otto Maria Carpeaux e, em ensaio que por vezes ecoa tom sartreano, Tristão de Athayde (1950: 29) recorre a Bergson em sua leitura da *Recherche*:

O *tempo*, eis a obsessão de Proust. Os tempos, seria mais exato dizer, pois a influência bergsoniana é sensível em toda a sua obra. E da mesma forma que a vida nasce do contraste entre a permanência de um absoluto e a passagem das nossas relatividades humanas – da mesma forma que a *arte* nasce também do contato entre formas que permanecem alheias a nós e a nossa angústia de perde-las e evoca-las na fantasia, de recriar o que a natureza nos mostra e de inventar o que ela nos sugere –, da mesma forma que toda e qualquer atividade humana supõe essa oposição – o *tempo*, a nossa concepção do tempo não pode fugir dela. E assim é que vivemos no curso do tempo inflexível e criamos, simultaneamente, o nosso tempo interior e a nossa resistência ao tempo, até mesmo a nossa supressão ilusória do tempo.

Não estranha a primazia ofertada por Araújo a Athayde. Ao referir-se à Beleza, tomara-a como digna de amor e carinho, pois apenas as almas ternas poderiam acessar as coisas de Deus. Era Athayde, a sua vez, intérprete católico doutrinário, apresentando o existencialismo, não o sartreano, mas o cristão, à intelectualidade do país. Na verdade, para retomar a crítica que fizera Araújo ao naturalismo, há já nela um eco da problemática. Por “naturalismo” Athayde entendia, aponta João Luiz Lafetá (2000: 82), qualquer leitura materialista, o que se opunha à concepção católica de sua análise: “o materialismo, nas ciências como na filosofia e na arte, chocando-se com os postulados espiritualistas e finalistas do catolicismo, será apontado [por Athayde] como o erro essencial do mundo contemporâneo, fonte e origem de todos os males que afligem os homens”. Se o que justificara a argumentação de Araújo sobre o traço poético da prosa rebeliana não era outro conceito que o de Beleza, e se Athayde inscrevera Rebelo em tradição carioca – o que sustenta a ideia de prosa poética por se opor à linguagem dos modernistas de 1922 (era Athayde, segue Lafetá, pouco afeito a Oswald, dele divergindo a propósito do nacional na literatura) –, é pouco casual que Araújo reincida na leitura de Proust que faz Athayde, retomando argumento semelhante ao falar de Rebelo (a disjunção ente tempo exterior e interior, o segundo provocado pelos sentidos). Problemático, no entanto, é que tal constatação não encontra aderência à obra de Rebelo.

Após discutir a *mémoire pure* bergsoniana e sua sedimentação olfativa na prosa rebeliana, Araújo o exemplifica com outra passagem da crônica sobre Belo Horizonte:

Não é à toa que a praça da Liberdade tem aquela amplidão de rosas, o espelho dum tanque onde andorinhas vão roçar nos seus voos de flechas o busto do romancista Bernardo Guimarães (que parece sonhar com os sinos de Ouro Preto) e as linhas amáveis, quase majestosas, da Secretaria do Interior, da qual, a qualquer momento, pode aparecer à sacada principal o perfil do poeta Mário Matos, que hoje é desembargador. (Rebello in Araújo, 1956: 18; Rebello, 2010: 104)

Se Araújo notara ruptura, que não toma como irônica (embora o seja), senão como poética (o que não é), na citação de Mário Matos, é irônica também a referência ao autor de *A escrava Isaura*, Bernardo Guimarães. Romântico engajado na abolição, marca Candido (2023) sua oposição a outra estética abolicionista, a de Castro Alves. Em comum há o engajamento pela superação do regime escravocrata, mas se Alves elaborara estética de relevo, Guimarães caíra no ostracismo, anota Candido, pela má qualidade estilística. Prosa política sem mérito estético, é ele convertido em objeto de ironia, sonhando com Ouro Preto e a memória da escravidão colonial.

Tal ironia encontra a todo tempo novo alvo, geralmente autores que com ele não concordam, como se lê na continuação da mesma crônica, que privilegia o sarcasmo precisamente a partir dos sentidos corporais:

Amigos e inimigos, vinde respirar o ar de Belo Horizonte! Vinde sem demora. Eu vos receberei na casinha da serra, para os lados do Cruzeiro. De lá se descortina a cidade plantada no meio de árvores. Perdoareis o ridículo e a burrice arquitetônica dos mestres de obra indígenas: normandos, marajoaras, rústicos, falsos modernos – tudo, menos casa de gente! –, e as cúpulas do Colégio Arnaldo como seios cinzentos que nenhum luar prateará, o gótico da matriz, o pecado mortal que é o palácio do Bispo, o incrível manuelino da Biblioteca Municipal, a espantosa palhaçada dos bairros novos. Perdoareis tudo, pelas árvores amigas. Tantas e belas árvores, que o velho político matreiro respondia, quando insistiam para que ele fosse à capital ajeitar-se com o governo: “Tenho medo de virar árvore...”

Amigos e inimigos, vinde respirar Belo Horizonte! Eu vos apresentarei ao José Osvaldo de Araújo, que vos contará casos de uma boêmia que já não existe mais, e ao José Carlos Lisboa, que também é poeta. Ao Cristiano Machado e ao Teixeira, dois mártires da delicadeza, na terra mais visitada pelos mais desgraçados virtuosos, declamadores e conferencistas tanto nacionais como estrangeiros. Iremos como o Teixeira a Sabará comer jabuticabas, ver a matriz, a igreja do Carmo, com trabalhos do Aleijadinho, o solar de Jacinto Dias, a capelinha de Nossa Senhora do Ó, tudo, menos a Siderúrgica. (Rebello, 2010: 106)

A arquitetura de Belo Horizonte é ridícula, são falsos modernos, lá há tudo – de pitoresco – para se ver, mas vetado está o passeio pela moderna siderúrgica. Nada há de experiência recobrada pelo olfato, senão regime escópico marcado pelo exótico: o que vê e descreve é registrado como excêntrico. Indisponíveis estão os sentidos à apreensão não

conceitual, virtual acesso ao tempo interior; comparecem antes recalcados, o olfato atestando o atraso da cidade outra que não a Guanabara na qual reside. A experiência está atrofiada e pouco há nisso de Proust e Bergson; ao contrário, há a linguagem rebeliana por excelência: não sintaxe involuntária, mas condensação de referentes concentrados em espaço abreviado, operando como ironia que declara o atraso nacional. É o que se nota em crônica sobre Cataguases: “O batuque está lavrando para as bandas da Pedreira: / ‘As moças de Cataguases / Não andam de pé no chão’ / Não, Cataguases! As tuas moças andam de olhos no chão” (Rebello in Araújo, 1956: 19; Rebello, 2010: 60).

Antes de traço poético, Rebello emprega construto irônico – mesmo com tons cínicos e sarcásticos, destaca ainda Antelo (1984). Ao referir-se à “urna das Marias” reduz a consciência política do pobre à adesão ao “partido populista” (Rebello, 2010: 53); a elipse erótica perde imprecisão semântica ao fechá-la em signo natural: “por vezes, piados estranhos cortam o negror da noite, e vêm dos bambuais penosos gemidos. Há o coaxar das rãs, o bater leve das águas contra alguma pedra escondida, o assobio dos morcegos cruzando rápido sobre a canoa” (Rebello, 2010: 60); a cidade é lida pelo atraso quando os turistas que visitam-na, faltando-lhes o que fazer, são convertidos em objeto de visitação: “- Já foi ver os turistas?” (Rebello, 2010: 59), um cataguasense pergunta ao outro; o que expressaria sua modernização é apresentado pela piada aporofóbica: “apesar de tudo devemos-lhe a nossa imperecível gratidão. Aquilo que só as grandes capitais possuem, ele deu a Cataguases: o seu camelô permanente” (Rebello, 2010: 57).

Trata-se do olhar da metrópole voltado à província, o Rio de Janeiro atestando o atraso nacional. Do Brasil, pois, e não de Minas Gerais: comenta Abranches (1958: 22), tomando isso por potente, que as *Cenas da vida brasileira* “deixam de ser cariocas, localizadas num pequeno pedaço geográfico” – como os contos e romances – “para se projetarem como uma cadeia de espaços espalhando-se desde as fronteiras marítimas às terrestres e formando um bloco, uma unidade de manta de retalhos”. Poderiam as cenas unificar o nacional, à gosto da esquerda. Não percebe, contudo, que a síntese é a do atraso.

Ainda sobre crônica a respeito da mineira Itajubá Antelo (1984: 65-6) comenta:

o primeiro bloco define o trabalho e posição do narrador: “Vou pelos caminhos de areia limpa e úmida sem rasto de formiga”. Anuncia assim a intenção do texto: literatura de viagem, emoldurada nos marcos da decência interiorana, “tudo tão limpo, tão regado, tão meticulosamente cultivado, tão perfeito – a natureza disciplinada...”, que chega a desejar ser vegetal. Um eu transeunte empresta voz àquilo que ainda não se exprimiu precisamente porque vegeta em situação dependente. Nesse sentido, a voz externa amarra a sujeição com o sarcasmo.

Rebelo se vale de “metáfora guiada [que] tem, nestes casos, sentido moralizante” (Antelo, 1984: 67), uma vez que “caminha para uma representação naturalista dos fatos em que não há, propriamente, um enfrentamento social, e sim, superposição de pontos de vista conflitante” (Antelo, 1984: 63): pode, pois, apresentar o dissenso, mas, em seguida, sintetiza-o em assertiva moral a oferecer o atraso das cidades que não a carioca, dos autores que não ele mesmo. Sua ironia muito difere da adotada pelo vanguardista Oswald de Andrade: “a sátira de Oswald é radicalmente destrutiva, separada do objeto, ao passo que a ironia de Rebelo, de fundo empático, repreende colocando um freio conciliatório, ao lançar mão da metáfora” (Antelo, 1984: 77). Antes de traço que da poesia chega à prosa, a interrupção rebeliana oferece conciliação conservadora. Muito pouco há, então, de linguagem poética, funcionando a ironia, antes, como constatação do atraso nacional.

BOVARISMO

Tomando a obra de Rebelo, Abranches flexibiliza a leitura de Lukács sobre a decadência das vanguardas. A prosa do carioca pouco se enquadra no molde do realismo crítico, marcada por composição (conteudista) ligada à imaginação técnica que tem, nas estéticas modernistas, seu construto formal. Não é gratuito, porém, que o argumento esteja na primeira parte do ensaio: abrindo-o, prepara terreno à discussão d’*A estrela sobe*.

Duas são as linhas adotadas por Abranches (1958: 26) para ler o romance de 1939:

Duas coordenadas de esclarecimento há que traçar quanto ao romance “A estrela sobe”, de Marques Rebelo, para lhe marcar a necessária posição. Não propriamente naquele sentido de se lhe descobrir uma temática ou uma estética diferenciadas, uma atitude divergente ou renovadora. Mas, sim, para que a integração da sua maneira criacionista e reflexiva, do seu pensamento representativo, fique delineada, clara ao tempo e ao espaço a que pertence e na atitude em que acordou. A primeira está no medir-se até que ponto o poderemos considerar um romance, deixando para depois quanto ele será representativo dentro da literatura brasileira; a segunda, a que massas econômico-sociais atestará a sua problemática, isso independente do aspecto superficial a que tenham atendido os seus meios de ação e encontro.

A primeira refere-se ao gênero, a segunda à personagem – e Lukács debate ambas: o realismo oitocentista como forma, a conscientização (ontológica) do leitor de sua essência genérica como meio para superar os condicionantes (históricos) de sua classe.

No que responde ao gênero, Araújo pontua conflito entre três opções pouco precisas: a seara entre romance, novela e conto. Diz respeito ao primeiro o grupo social,

à segunda a vida individual e ao terceiro elemento essencial dessa vida. O romance transcenderia composição subjetiva, contornando o coletivo, enquanto o conto e a novela estariam centrados no singular, independentemente de condições externas e interações intersubjetivas. O intrincado de *A estrela sobe* seria, no entanto, a mescla entre os três pressupostos; Rebelo joga, diz Abranches (1958: 27), com os três elementos,

e é nessa arbitrariedade que nos aparece mais especificamente interpretativo, característico no jogo do dificilmente fácil. Começa pela posição de interesse e lucidez do momento representativo, por uma interferência narrativista que conduz a ação em volta de um único personagem central, e acaba por tecer uma rede de vida, em torno desse personagem central; se não mostra a unidade do grupo, como para o romance importa existir, também não permite que esse personagem se avante de tal forma que fique isolado, perdido. O romance, deste modo, mostra-se por assim dizer incompleto, como que falhado no seu objetivo de romance; a novela, num conjunto como que ultrapassado nos seus limites individuais, sem atingir o romance; e o conto perde-se por outros elementos decisivos, que surgem quando se julgava nada mais já poder ser revelado. E, ao fim, a sensação do romance é de todas a que mais se avanteja (se não a única que fica) e acaba por dominar.

Trata-se do problema dos gêneros. Em sua *Teoria do romance* o jovem Lukács, interessado nas bifurcações modernas da grande épica, concentra-se na questão:

O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento. Depois da conquista desse autoconhecimento, o ideal encontrado irradia-se como sentido vital na imanência da vida, mas a discrepância entre ser e dever-ser não é superada, e tampouco poderá sê-lo na esfera em que tal se desenrola, a esfera vital do romance; só é possível alcançar um máximo de aproximação, uma profunda e intensa iluminação do homem pelo sentido de sua vida. A imanência do sentido exigida pela forma é realizada pela sua experiência de que esse mero vislumbre do sentido é o máximo que a vida tem para dar, a única coisa digna do investimento de toda uma vida, a única coisa pela qual essa luta vale a pena. Esse processo abrange toda uma vida humana, e a par de seu conteúdo normativo, o caminho rumo ao autoconhecimento de um homem, são dados também sua direção e seu alcance. A forma interna do processo e sua possibilidade de configuração mais adequada, a forma biográfica, revelam, da maneira mais aguda possível, a grande diferença entre a ilimitação descontínua da matéria romanesca e a infinidade contínua da matéria da epopeia. (Lukács, 2009: 82)

Em 1916 a definição de romance pouco difere da de novela, e o conto não é sequer discutido. O gênero que nomeia o estudo tampouco é tratado como expressão coletiva; ao contrário, encontra contorno em radicação subjetiva, intento de resposta à pergunta pelo

sentido da vida que, no moderno, bifurcara-se da totalidade arcaica. Se tem a epopeia sedimento na continuidade da narração (coletiva, não finaliza com a morte individual), o romance burguês, opostamente, encontra sentido nesta vida singular que rememora.

As tintas mudam no velho Lukács. Quarenta anos depois da *Teoria do romance* publica *Realismo crítico hoje*, no qual opõe-se a autores da passagem do século que, ao partir da debilidade do sujeito, se aproximariam da novela, perdendo o traço épico que agora planteia como demanda romanesca, a recomposição da totalidade social: “Conrad atinge um completo acabamento no plano da imanência, mas, ao mesmo tempo, exclui a representação da vida total na sua intensidade, e é esta a razão por que as suas obras são mais novelas do que propriamente romances” (Lukács, 1969: 113); Kafka “concentra todos os meios da sua arte para exprimir esta concepção angustiada que ele próprio tem da essência do mundo como se ela constituísse efetivamente ‘o’ real (...). Os pormenores realistas servem de matéria e de suporte a um irreal fantasmagórico, a um mundo de pesadelo, que deixa assim de ser um mundo e exprime apenas uma angústia subjetiva” (Lukács, 2009: 45-6). Perde o romance a força expressiva da alienação do sujeito – o intento de crítica à burguesia por meio de sua categoria imanente –, e passa a se demandar o retorno ao coletivo como via de acesso à totalidade objetivada das categorias sociais.

É esta a discussão que ecoa em Abranches, e não a de 1916. Tomando novela e conto como gêneros que respondem ao singularismo burguês e que, por isso, obnubilam o acesso à totalidade, há demanda de retorno ao coletivo como função do romance: o intento de circunscrever as condições sócio-históricas do grupo, ignorando a sensibilidade moderna que entroniza – e ao mesmo tempo atrofia – o sujeito. Forma e conteúdo se confundem, o que se evidencia nos exemplos que Abranches (1958: 28-30) elenca: n’*A estrela sobe* há “atitude social que não é inferior à assumida por Rachel de Queiroz ou Jorge Amado, que não é menos esclarecida do que aquela que nos dão Octavio de Faria ou Lins do Rego, nem menos objetiva que a implicada por Graciliano Ramos ou Ciro do Anjos”. Se há afinidade entre as obras, ela reside no temático: está-se diante do cânone do regionalismo de 1930, com pujança do social. As pelejas formais, contudo, abundam.

À substitutibilidade das personagens de Amado, se verá, é inaproximável a obra de Ramos, na qual “cenar e personagens formam uma constelação estreitamente dependente do narrador; a vida externa, os fatos, os outros se definem em função do seu ‘pensamento dominante’” (Candido, 2012: 23). A diferença entre ambos é por Candido (2023) ainda reforçada ao apontar ao caráter explícito do baiano, na contramão do implícito do alagoano. Por mais que as mazelas históricas se deixem ver no segundo, o procedimento

demanda o sujeito, não se tratando, portanto, de totalidade externa ou objetividade dele desprovida, mas de operação que solicita o observador. Em Amado, ao contrário, nota-se externalidade, valendo-se de estrutura fixa a enquadrar novas anedotas, embora estas não acarretem abalo formal; o construto aproxima-se daquele que mesmo Lukács (1965: 88) criticara no realismo socialista: “A composição de alguns dos romances soviéticos não é menos esquemática do que a composição dos romances naturalistas (...): os representantes da ideia justa são inicialmente vilipendiados ou ignorados, mas no fim conseguem vencer. O caminho seguido em ambos os casos é igualmente abstrato e esquemático”. À forma de Amado, que não sofre prejuízo quando da alteração do enunciado, Candido (2012: 118) opõe a de Graciliano, que “não se repetia tecnicamente; para ele uma experiência literária efetuada era uma experiência humana superada” (Candido, 2012: 118).

O que é em Abranches divisão de gêneros não chega a construto formal (a dialética entre forma e conteúdo), limitando-se a conteudismo. O autor, porém, pouco se incomoda com a divisão, e segue na análise do gênero, na obra de Rebelo, pelo núcleo de conteúdo:

Mas a verdade é que “A estrela sobe” é um romance, e tão sutil e finamente irônica ele o é, que nem Álvaro Lins o notou, quando o compara com os de Machado de Assis e o enfileira na escola de Flaubert. Curioso, ironicamente também, é que de certo modo está certo o julgamento de Álvaro Lins, e a aproximação apresentada. A prová-lo, temos nas páginas de uns e outros a recriação da vida e a sua movimentação esteticista, o estilo e a história (que será bom não confundir com o tema), o aprofundamento emocional-reactivo e o sentido bovariano da mulher. Fator novo e seu é o de, muito embora essa proximidade, alargar ilimitadamente o tempo para onde lança o destino do personagem central, depois de terminada a última página na narrativa, a do fim. Estabelecendo uma espécie de triângulo nesta sua obra, repare-se quanto o vértice Flaubert se revela novelisticamente, o de Machado de Assis se impõe como uma ligação romanesca, e o consigo mesmo, como ele Marques Rebelo, se caracteriza pelo contista que fundamentalmente nos parece ser. (Abranches, 1956: 28)

Abranches aproxima Rebelo a Flaubert e a Machado por afinidade conteudista ou, no limite, pela constituição psíquica das personagens, mas não por entender o problema formal do romance moderno, o deslocamento da prosa ao sujeito como cristalização do protagonista a partir do qual se expõe singularidade que responde ao declínio do coletivo. Confunde-se, assim, no que seria próprio de Rebelo: toma por conto o cenário, a camada de indefinição social que comparece em *A estrela sobe* pela imaginação técnica, a rádio.

A ambiência poderia se corresponder formalmente ao experimento técnico, o texto em quadros como traço cinematográfico. Talvez não seja equivocado aproximar a obra a outra prosa técnica do modernismo nacional, *Amar, verbo intransitivo*. João Manuel dos

Santos Cunha (2011: 243), ao tensionar o cinema em Mário, aponta à simultaneidade e à sobreposição temporal que comparecem ao romance pela montagem – cortes que separam os episódios, flashes que resgatam o passado, mas nota como isso reside na forma: os “*cortes* são marcados por mudança de parágrafo com espacejamento gráfico entre os segmentos pelas páginas brancas do livro. Tal procedimento intensifica a impressão de que o texto se estrutura pela ‘montagem de sequências’ de forma análoga ao que ocorre no processo técnico do cinematógrafo”. As obras utilizam o mesmo recurso gráfico para espaçar as cenas e, não se valendo de capítulos, produz-se efeito de montagem. Mas elas não se equivalem. Há algo de cinema no carioca: brevidade de cenas, cortes, diálogos sem interferência do narrador, como se captados por câmera. Central ao cinema é, porém, a simultaneidade do narrado; como anota Haroldo de Campos (2004: 54) sobre *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald, “uma técnica cinematográfica envolve necessariamente a de montagem de fragmentos (...) não numa sequência linear, mas como partes móveis de um grande ideograma”. Rebelo nisso economiza: usa a elipse, mas evita o salto; escreve em cenas, mas com linearidade. A potência cinematográfica é reticente em *A estrela sobe*; antes que construto formal marcado pela arte como fotografia, trata-se de ambiência temática que não chega à dialética da forma: a imaginação técnica oferece cenário (as dependências das rádios nas quais Leniza busca ascensão social por próprio mérito), mas pouco há do experimento que marca o espírito do século.

Próprio de Rebelo não é, então, o conto, mas discreta ligação aos modernistas de 1922 pela imaginação técnica, embora em chave temática. Tampouco é pela novela que converge com Flaubert, senão pela psique das personagens. Se a sensibilidade romanesca é aquela que se distancia da épica quando da bifurcação da recordação – perdendo a efemeridade do recordado no qual uma história gruda-se à outra ao se contar novamente –, é característico de seu sujeito a memória imortalizadora que contorna rememoração individual. Percebe-o Benjamin (2018: 156) em leitura que, partindo do Lukács da *Teoria do romance*, faz de Flaubert paradigma da forma moderna de inscrição do sujeito:

devemos a Georg Lukács um dos mais elucidativos comentários, quando ele vê no romance “a forma transcendental da ausência de pátria”. Ao mesmo tempo, ainda segundo Lukács, o romance é a única forma que acolhe o tempo entre os seus princípios constitutivos [gerando desencontro entre o sentido e a vida]. (...). “O sentido da vida” é, de fato, o centro em torno do qual gravita o romance. Mas a pergunta sobre esse sentido não é mais do que a expressão da perplexidade com que o leitor desde logo se vê confrontado e introduzido nessa vida escrita. De um lado “o sentido da vida”, do outro “a moral de história”: são esses os lemas que opõem o romance e a narrativa tradicional, e

com eles podem reconstituir o lugar histórico, completamente divergente, dessas duas formas artísticas. Se o mais antigo modelo perfeito do romance é o *Dom Quixote*, o mais recente talvez seja *A educação sentimental*. Nas últimas palavras deste romance ficou depositado (...) o sentido que se revelou à época burguesa e aos seus modos de vida no dealbar da sua decadência.

Nota Benjamin em Flaubert sensibilidade na qual o sujeito, olhando ao passado, pergunta-se pelo sentido do vivido. Já na composição da personagem não há traço épico, afastando-se da continuidade da narração arcaica pouco afetada pela morte; no romance, ao contrário, o sujeito tem na morte, mesmo que sublimada, o agora da rememoração que marca o desencontro entre a vida e seu sentido, o segundo encontrado a posteriori: “não existe narrativa para a qual não faça sentido perguntar: e como é que a história continuou? Já o romance não pode esperar dar o menor passo para além desse limite, quando convida o leitor a escrever a palavra ‘Finis’ ao pé de página, interiorizando assim a reflexão sobre o sentido da vida” (Benjamin, 2018: 157). Demanda o romance moderno de sujeito, abandonando o coletivo e encontrando na sensibilidade burguesa sua forma.

Não se trata, para Benjamin, de mera oposição à epopeia. Ao contrário, reconhece a possibilidade de que a prosa moderna recobre força épica, como nota em Döblin, Hessel, Brecht. Neles observa, porém, linguagem de sedimentação coletiva, embora não se trate de retorno a coletivismo que anule o singular da personagem moderna. No romance de Döblin é evidente um protagonista a guiar a trama, e é por meio de Franz Biberkopf que pode ela acontecer. Mas se “la novela [romance] se destaca de todas las demás formas de la prosa (...) que ni viene de la tradición oral ni ingresa a ella”, em *Berlin Alexanderplatz* há linguagem que abandona fundo estritamente gráfico e expressa dialeto berlinense, oralidade citadina: “nunca la espuma del idioma verdaderamente coloquial lo ha empapado tan hasta los huesos” (Benjamin, 2017e: 70-1) a um romance como a este. O épico encontra lugar ao conformar língua falada, mas não ao anular o singular pelo grupo; tampouco é passadista, como se explicita em seu princípio de estilização – a montagem:

el montaje hace estallar la “novela” [romance], tanto en el armado como en lo estilístico, abriendo nuevas posibilidades muy épicas. Sobre todo en lo formal. El material del montaje no es para nada uno cualquiera. El montaje verdadero se basa en el documento. (...). Döblin confiere autoridad al suceso épico en virtud de los versos bíblicos, las estadísticas, las letras de las canciones de moda. Ellos se corresponden con los versos formularios de la vieja épica. (Benjamin, 2017e: 72)

Döblin encontra o épico ao montar objetos tecnicamente reproduzíveis: versículos bíblicos em língua vernácula, popularizados pela imprensa; estatísticas, chanceladas pela

ciência médica; canções de moda, transmitidas pela rádio. Não há pressuposto de retorno a forma arcaica, mas efeito ao qual se chega pelos mais modernos recursos até então produzidos. Retorna-se, assim, àquilo que Benjamin (2017b) afirmara em *O autor como produtor*: pode a literatura encontrar a política ao realizar obras que, partindo do máximo desenvolvimento técnico do tempo, produzem formas inapreensíveis pelo fascismo.

Equivocado seria, no entanto, limitar a avaliação de Benjamin pelo efeito político da obra, como o faz Lukács. Em *Realismo crítico hoje*, vale-se de Benjamin para criticar Gide: “Enquanto escritor, foi necessário que Gide revelasse, pelo conteúdo da sua obra, que num solo como esse não pode nascer nenhum romance, nenhum escritor com forma estética. Assistimos aqui à realização, na prática literária, desta autodestruição da estética, de que Benjamin teve o grande mérito de nos fornecer a teoria” (Lukács, 1969: 75). Não percebe, porém, que embora Benjamin reconhecesse a face épica do romance moderno, não é este oposto à vanguarda. Ademais, se há pergunta pelo épico nos anos 1920, não é esta a única questão colocada. Interessado por Döblin, não deixa Benjamin (2017e: 71) de atentar a’ *Os moedeiros falsos* de Gide, percebendo formulação antagônica, igualmente relevante – o *roman pur*: “Este ‘roman pur’ es en rigor un puro interior, no conoce nada externo, y por ello constituye el polo más opuesto a la postura puramente épica que es la narración. El ideal de novela de Gide es – así se puede exponer en rigurosa oposición con el de Döblin – la pura novela de escritura”. Se Döblin encontra matéria na oralidade, Gide tem por recurso a pura escrita. E, à diferença de Lukács, não se trata de desprezo por Gide; em oposição ao alemão, no francês “o Eu é a sua espada, e seu escudo é tão brilhante que sobre ele aparece o mundo inteiro, como no escudo de Aquiles” (Benjamin, 2020: 195). Qual mônada, na pura interioridade pode o mundo encontrar expressão. Não como polos excludentes, Döblin e Gide funcionam antes como tipologias extremas de uma mesma imagem dialética, a da forma romanesca.

Seja como traço épico ou pura interioridade, próprio do romance é o centramento no sujeito, alçando-o a motor da narrativa. E se é Flaubert sua forma paradigmática, não estranha que dele Abranches roube o conceito que lhe permite analisar a psique de Leniza: o sentido bovariano da mulher. Sob o conceito de bovarismo discute Maria Rita Kehl que

A fantasia de ser (ou tornar-se) um outro e a crença no livre-arbítrio podem ser formas delirantes do pensamento, mas também podem ser aspirações totalmente adaptadas às figurações imaginárias dos primórdios do mundo capitalista. A capacidade de “fugir no sonho à realidade da vida” (...) e apostar nele é um dos primeiros requisitos

impulsionados de todas as formas de ascensão e progresso individuais características das sociedades burguesas. (Kehl, 2016: 95)

Esboça Flaubert a estrutura psíquica que ao tempo corresponde, o bovarismo que, como desejo de ser outra, tornar-se autora de seu destino, converte-se em topos literário. N’*A estrela sobe*, deseja Leniza abandonar a vida modesta junto à mãe em pequena pensão; para complementar a renda, trabalha em postos variados, na espera da promessa do capital: ascender socialmente. Empacotadora de doces, depois de medicamentos, pula ao posto de representante das mesmas drogas, possibilitando flertes com o médico Oliveira e, na sequência, ao conhecer Mário Alves – que se diz advogado, embora por título fosse contador, e na prática vendesse aparelhos de rádio –, conquista enfim o centro da imaginação técnica na cidade moderna: a rádio Metrópolis, na qual se faz cantora.

O movimento, efetivamente bovarista, afasta-se do de Emma Bovary: a ela, diz Kehl, não resta outra opção que o amante como promessa de novo casamento, sendo o matrimônio, na condição de mulher oitocentista, a única via de ascensão; fracassado o primeiro, resta a expectativa de que outro homem cumpra a promessa, sensibilidade oriunda de folhetins e romances adocicados, ironicamente apresentados, em *Esau e Jacó*, por Machado de Assis (2011: 74): “O que a senhora deseja, amiga minha, é chegar já ao capítulo do amor, ou dos amores, que é o seu interesse particular nos livros”. A educação sentimental de Leniza já não é, porém, a literária, senão a cinematográfica, cujas sessões frequenta diariamente, e já não se trata da união como promessa de fazer-se outra, mas do anseio de logro próprio, fazer-se dona do destino pelas próprias mãos: furta-se dos homens pelos quais se afeiçoa, insiste na lógica do *self-made man*. Oliveira, amor genuíno, faz-lhe promessas de vida feliz, com joias, vestidos (embora não pudesse pagar), mas a irônica Leniza não cede: “Talvez acredite, mas não me interessa agora” (Rebelo, 2009: 28), insistindo na conquista individual. Recusa presentes, não pede ajuda, não sabe de onde teria vindo seu caráter. Seu bovarismo diverge do da personagem de Flaubert:

Sob a categoria de “bovarismo”, Galtier descrevia “todas as formas de ilusão do eu e de insatisfação, desde a fantasia de ser um outro até a crença no livre-arbítrio”. (...). Ilusões do eu, fantasias de ser um outro, crença no livre-arbítrio, insatisfação – não são essas as formas de alienação típicas do homem burguês, promovidas pela mobilidade social oferecida pela industrialização e até mesmo solicitadas pela ideologia do progresso? Essas crenças no desenvolvimento e na liberdade individual até hoje mobilizam (...) os últimos candidatos a *self-made man* nas sociedades pós-industriais. (Kehl, 2016: 66)

Conceito dual, tem ele caráter produtivo, de ruptura com as expectativas da classe, embora se aglutine, também, à desregulação psíquica, desgrudamento do real. Auxilia, a sua vez, à análise da psique de Leniza. Se Abranches sugere linha flaubertiana reduzida, pois novelística, e n’*A estrela sobe* predominaria o romance, equivoca-se: é o bovarismo, deslocado à modernidade técnica, o que lhe dá cognição. Entrementes a venda de itens médicos a garota anima-se, nas noites na casa materna, com a música tocada por seu Alberto. Passa a acompanhar com a voz aquilo que o inquilino dedilha no violão, sendo ele estímulo de sonho que encontra forma: ser cantora de rádio. Que a imaginação técnica produz desejos não é tema novo, tampouco exclusivo de Rebelo: “Sabe o que eu mais queria na vida? Pois era ser artista de cinema” (Lispector, 1998: 53), diz Macabéa n’*A hora da estrela*. Mas Leniza jamais enunciara qualquer resquício da vontade de ser cantora, surgindo isso como resposta à sugestão aventada pelo hóspede. Se há algo de genuíno no sonho de Macabéa, pouco disso há no de Leniza: não se trata do desejo da rádio, tampouco do da música, senão do da ascensão social; a profissão é, ali, mero meio.

Confabulando sobre o novo sonho conhece em uma festa Mário Alves, vendedor de aparelhos de rádio. Consumidora de cinema, Leniza encontra no aparato comprado em parcelas novo foco para sua imaginação, que se converterá em espaço laboral. Cinema e rádio coadunam-se nos saberes de pobres: os conselhos práticos falam “de un mundo de aficionados que no tienen recursos económicos ilimitados, sino que, por el contrario, están obligados a aprovechar al máximo el reciclaje de materiales y las astucias del bricolaje” (Sarlo, 2004: 119). Cinema e rádio, sensibilidade análoga de Leniza Méier e Eva Perón, a técnica como lócus da ascensão social: “no hay en esas historias, que son la misma historia, ápice de drama sino de tragicidad. No hay agonía sino padecimiento, desilusión o frustración. No hay pedagogía sino espectáculo” (Antelo, 1999: 131).

Leniza, que primeiro o desprezara, ao saber da profissão de Mário Alves nele vislumbra acesso à engrenagem radiofônica. Detentor das artimanhas de sedução, sabe ele que pouco poderia efetivamente fazer, mas, tentado pela garota, concorda, advertindo: “Tudo tem seu preço” (Rebelo, 2009: 60). Fala então com Porto, *broadcasting* da Metrópolis, marcando audição. Lá não se comenta, contudo, de pagamento, provocando irritação na moça: “cantar de graça, eu canto em casa” (Rebelo, 2009: 70), diz. E segue:

Leniza bebeu dois goles, enxugou os lábios:

– Mas aperte-o na questão do dinheiro. Você sabe: quem canta de graça é passarinho. Não estou para isso, não.

Mário Alves gargalhou:

– Você tem bolas, Leniza! Mas fica descansada, já disse. Vou apertar com o Porto de toda maneira. Não me esquecerei de nada. Ele tem de dar um jeito. Mas, vem cá: você fala tanto em dinheiro... Anda tão apertada assim? Eu estou às ordens.

Ela fixou o olhar nele e falou com uma firmeza que não admitia réplica:

– Muda de assunto, Mário Alves (Rebelo, 2009: 73).

Já a primeira imagem da obsessão financeira de Leniza desenha a demanda pela conquista por mérito próprio. Recusa o oferecimento de dinheiro, impacienta-se pelo sugerido; desejosa da rádio, deve vencer por si mesma. A cena subsequente apresenta as consequências. Após o casting é contratada com ordenado de trezentos mil-réis, embora aflija-se pela inexistência contratual. Mas não se esquece da dívida:

Mário Alves esboça um sorriso modesto, acende um cigarro disciplinadamente. O carro roda macio pela avenida Beira-mar.

– Para onde, Leniza?

Ela encostou-se a ele:

– Para onde você quiser.

Ele perguntava à toa. O plano estava feito de muito. E ela tinha absoluta certeza de que estava. (Rebelo, 2009: 75-6)

A garota, que se furtava de encontros carnavais, conhece finalmente o sexo. Não se trata, porém, de desejo genuíno, mas de pagamento que desde o início lhe fora informado. Não aceita dinheiro, recusa presentes, não pede o que não possa pagar. Ao favor solicitado remunera, então, com a virgindade, o sexo como recompensa: sem recursos, funciona o corpo como moeda oferecida ao pistolão que lhe abrisse as portas da Metrópolis.

A cena inicia o périplo de Leniza: desinteressada pelo favor, paga com o corpo aquilo que deseja. Mas não se trata de mera prostituição e, menos, de relação interessada envolvendo-se em troca de presentes: não quer ter dívidas; pagar com o sexo é valer-se do disponível. Com o aumento do ordenado, no entanto, sobem os gastos com roupas e chapéus, cinemas e cafés, assim como fotografias de si, adentrando o fantasmático mundo das imagens: deseja – e conquista – “retratos nos jornais, nas revistas, falada, comentada, apontada. Tudo que é bom, tudo que enche o coração, tudo que ela vinha amarga e secretamente desejando, lhe caía nas mãos” (Rebelo, 2009: 74). Por isso há que se pagar, e recorre ao sexo quando dos imprevistos. É o que se evidencia na relação com Dulce, cantora experiente, e, sobretudo, na aproximação mercantil a Porto:

Rompera com Dulce. Foi uma cena! Nem queria se lembrar. Quanta coragem precisara reunir para fazê-lo! O que ouvira, o que respondera tomada de uma fúria indomável! Deixara Dulce aniquilada. Ingrata! Ingrata!, gritara Dulce mil vezes, como se nessa palavra estivesse

firmada a sua única possibilidade de defesa. Ficara insensível, atacara ferozmente: – Paguei com meu corpo! Paguei com meu corpo!

Usava as mesmas palavras com que Dulce em tempos a animara: é a vida! E nunca mais vira Dulce. Saía do apartamento dela disposta a se aguentar na vida custasse o que custasse: iria se entregar ao tal dono da fábrica de calçados. E pediria ao Porto que a apresentasse quanto antes pois estava “precisando muito”. Porto achou a ideia “um tanto infame”, mas não fazia objeções – apresentaria; por peso dela, porém, Amaro Santos se achava fora do Rio, consertando o fígado cinquentenário numa estação de águas minerais, e só voltaria dentro de um mês. Estava decidida:

– Você está livre, Porto?

– Livre, como?

– Sem compromisso com alguma mulher.

– Felizmente...

– Você me acha cara por seiscentos mil-réis por mês, durante um mês?

– Como?! – fez ele surpreso.

– Quero ser tua durante um mês. Um mês só. Enquanto o bestalhão do Amaro não volta. Acha caro?

– Não. Barato. Baratíssimo – (estava assombrado). (Rebelo, 2009: 168)

Não há na relação cortejo e presenteio, mas firma de contrato laboral, com valores e serviços estabelecidos, e pelos quais pede exatamente o prometido, mas não pago, pela nova rádio. Cobra ela, pelo corpo, o salário. A postura, distante da de Emma Bovary, ainda que seja também fruto do bovarismo, gruda-se antes à lógica do *self-made man*, a liberal Leniza a fazer-se, sem favores nem concessões, senhora do destino. Afirma-o quando envia carta anônima à mãe, informando dos casos; esquivava-se das alegações, dizendo: “Se eu tivesse fracasso, não teria recebido carta nenhuma. Mas eu venci. É imperdoável” (Rebelo, 2009: 182). Leniza vence na vida – esta a sua verdade liberal: faz por si o próprio dinheiro, sem depender de favores. É o que, recalcando, afirma. Os favores foram vários, mas, ao pagá-los com o corpo, deixam de o ser, dando ao sexo o signo de transação monetária. Se em Flaubert o amante representa fim, a ascensão social pelo casamento, em Rebelo os casos de Leniza são meios, devendo ela, por isso, pagar.

Com ruptura, há eco do bovarismo em Rebelo; romance moderno, segue, sem esquecer daqueles que a circundam, Leniza. Mas o gênero é apenas uma coordenada de Abranches; a outra é a composição psíquica da personagem. Há nisso embaralhamento: não é pela novela que se nota resquício de Flaubert, mas pela semelhança entre Leniza e Emma. Valendo-se de formulação lukacsiana, ao perguntar-se pelo romance Abranches, no entanto, abandona a protagonista e busca o grupo social. Trata-se de seu entendimento do gênero: a “paradoxalidade” e o “torcer para o mundo das situações”, é “reflexo representativo do espírito pequeno-burguês marginal, reagindo para a realidade-ambiente em que o conflito de luta do nosso tempo o conduziu” (Abranches, 1958: 29).

Ao voltar-se à composição psíquica das personagens destaca aquelas que rodeiam Leniza, afastando-se da protagonista e enfatizando o grupo. Aproxima Rebelo, então, aos escritores de 1930: sua obra “corresponde a uma inegável camada social, com que há que contar e conhecer, uma espécie de ‘fundo de reserva’ das classes dirigentes, mesmo quando corrida do caminho que dá para esse lado” (Abranches, 1958: 30). Haveria nele o exército industrial de reserva que Marx (1984: 733-4) entendera como condição para o acentuar da espoliação no sistema fabril: a “população trabalhadora excedente é produto necessário da acumulação ou do desenvolvimento da riqueza no sistema capitalista, ela se torna por sua vez a alavanca da acumulação capitalista, e mesmo condição de existência do modo de produção capitalista”, pois “constitui um exército industrial de reserva disponível, (...) o material humano a serviço das necessidades variáveis de expansão do capital e sempre pronto para ser explorado, independentemente dos limites do verdadeiro incremento da população”. Necessário pela alternância da expansão e da contração da produção, resta o exército de mão-de-obra dela dependente, já que por ela manipulado, para que mais se produza ao passo em que menos se receba – garantindo a mais-valia. Entretanto, é difícil encontrar em Rebelo figuras fabris: o pai de Leniza, relojoeiro, não tem trabalho estável; a mãe, na pensão, tampouco; a ocupação dos hóspedes é indefinida, como a daqueles que com Leniza se envolvem. Não há ali homem com profissão – seja o bacharel e seu título, seja o proletário e seu sindicato: vivem todos de pequenos trunfos, favores, elipsando o trabalho formal (como em Almeida, mas sem produzir dialética entre ordem e desordem), restando impossibilitada a classe como categoria revolucionária.

Buscando traço sintético escapam de Abranches, contudo, dois comentários que atestam sua impossibilidade. Compara as personagens a uma “porta fechada, janela de vidro fosco; mundo amorfo, à margem do que diretamente se mostra ativamente vivo, mas por isso não menos humano, embora o negar-se à luta e o fechar-se no sofrimento recalçado” (Abranches, 1958: 31). Nem luta revolucionária nem consciência da opressão, há o recalçamento dessa camada indefinida que se aproxima antes da massa urbana – o que, discute Andrea Cavalletti (2013), pouco tem de afim à classe. Isso estimula o retorno ao início do ensaio, recobrando importância a consideração sobre a vanguarda, que levaria à ruptura com Lukács: ainda que não empregue os conceitos, parece sugerir que Rebelo, antes de edificar herói ontológico (essencialidade genérica e não classe histórica), aponta ao recalçamento e à contradição burguesa – não exatamente por serem burguesas as personagens, mas por ser burguês o tempo no qual se subjetivam. Esta é a potência da

vanguarda: expressar, pela deformação, as aporias do moderno, a ausência de qualquer síntese. Isso encontra contorno na impossibilidade do sujeito coletivo da classe:

Será, contudo, em “A estrela sobe”, que esse dramatismo se mostrará mais intenso, mais amplo no seu encadeamento de interesses relacionados e mais variado de pequenos-grandes conflitos. A galeria de tipos representativos da massa humana a que corresponde só encontra similar no conjunto de contos que nos deu, nesse conjunto em que o clima dominante continua sendo a tendência para a reabilitação econômico-social, de cada indivíduo seu componente, e não um movimento de massas procurando ascensão. (Abranches, 1958: 24-5)

Poderia ter Rebelo, então, mais proximidade ao experimento de vanguarda do que quisera Araújo – o da expressão da alienação, impossibilidade sintética. Mas, embora não desenvolva, Abranches nota componente liberal de tal estética: não há classe ansiando a superação do capitalismo, mas reabilitação econômica individual. Acerta ao perceber o recalçamento das personagens, mas, preso a concepção teórica anterior, não desenvolve argumento que poderia pôr a obra em claro; adotando postulado teórico que lê Rebelo como marxista, obnubila o que acertadamente percebera. Evidentemente pode a literatura, em sua face mimética, expressar as contradições burguesas e o caráter liberal de uma sociedade sem que seja ela mesma liberal. Mas o traço liberal da estética de Rebelo, que dá a Leniza o posto de *self-made man* nacional, mostra-se, no acúmulo da obra, não como mimetismo crítico, mas como posição do autor. Quem nota seu traço reacionário é Antelo:

Enquanto o nostálgico se derrama, o pícaro retém. Do mesmo modo que Leniza, estrela ascendente do rádio, há um Rebelo que conquista respeitabilidade literária, deixando atrás um passado profissionalmente instável: o emprego na Nestlé; a Quimioterápica Brasileira, herdada do pai; a fase marchand. Pode, então, deitar um olhar retrospectivo num misto de ironia e complacência, zombaria e orgulho, pelas origens e pelos descaminhos (não conclui curso universitário) que, no entanto, não lhe impediram a entrada no outro Olimpo: a Academia. Preterido de início (...), com apenas um romance na coleção de José Olympio e o resto em editoras menores (Pongetti, O Cruzeiro), alcançará o reconhecimento tardio de crítica e público com *O espelho partido* e *O simples Coronel Madureira*, respectivamente. Ou seja, como o Leonardinho que tanto admirara, sua porta se abriu tarde, com patentes nas milícias. Assim sendo, tom elegíaco e atitude picaresca entrelaçam-se no olhar, institucionalmente conservador e espontaneamente individualista, que contempla o passado ora como objeto de saudade, ora como objeto de ironia, lançando-se a um estado moralmente degradado mas intelectualmente superior (Antelo, 1984: 86).

Antelo nota no acúmulo da obra rebeliana traço institucionalmente conservador e espontaneamente individualista, lendo na ironia construto liberal que, antes de expressar contradição, ganha tinta reacionária. Em outros termos fora isto percebido por Mário ao precisar suas personagens, comentando guinada moral de *A estrela sobe*. Em *Marafa*, de 1935, são “completamente incapazes de elevação moral” (Andrade, 1972: 127), mas, no romance de 1939, a questão é turva. Trata-se da citação na qual, comentando o sentimento poético da obra, aponta à “força de castigo” que embrutece a vida das personagens. Isso se evidencia ao findar do livro, que toma Leniza em delírio decorrente de aborto caseiro de gravidez indesejada, cujo pai, Amaro, Porto fizera conhecer. Vagueia então pelo Rio, procurando igreja a lhe oferecer conforto, em ambientação da culpa – ou, diz Mário, do castigo. Mas se Rebelo inscreve-se na genealogia-Almeida, estranha que Candido (2004: 40) indique inexistir culpa em sua obra – e, assim sendo, inexistiria por igual o moralismo que fora sua mola propulsora: “Diversamente de quase todos os romances brasileiros do século XIX (...) as *Memórias de um sargento de milícias* criam um universo que parece liberto do peso do erro e do pecado. Um universo sem culpabilidade e mesmo sem repressão, a não ser a repressão exterior que pesa o tempo todo por meio do Vidigal”.

Não há gesto penitenciário na configuração das personagens de Almeida, esta sua peculiaridade se comparada à prosa brasileira de então. Ademais, se há linha opositiva entre Almeida e Alencar, no segundo é a culpa, como estágio necessário para a expiação – e, portanto, para a elevação moral –, o que se apresenta como preponderância psíquica. Sobrando em Rebelo a culpa, não é de Almeida que advém, e o desfecho de *A estrela sobe* oferece condição de análise. Nele, Mário atenta a uma abertura:

Seria possível, talvez, distinguir na concepção do romance dois processos que, embora não muito distintos na aparência, são fundamentalmente diversos: há romances conceitivamente fechados, cujo final importa muito, nos quais o entrecho tem valor decisório e significativo, que encerra um ciclo, uma fase, uma ação, uma vida. (...). Nestes romances fechados a participação ideativa do escritor é arbitrária e preliminar; e o romance adquire por isso um mais nítido sentido moral, histórico, sociológico. Já nos romances abertos, a participação do romancista é mais livre e principalmente mais contemplativa; os personagens e os fatos vão se fixando por acrescentamento; o entrecho é, por assim dizer, vagabundo; o seu final é mais ou menos arbitrário porque não encerra uma vida, ou uma fase completa da vida, ou um ambiente histórico circunscrito, e não tem, por isso, um valor significativamente definido. (Andrade, 1972: 126)

O primeiro tipo de romance se assemelha àquele que toma por agora o fim de uma vida a se rememorar, forma moderna canônica que Benjamin lê em Flaubert. Situa Mário

o de Rebelo, no entanto, no segundo grupo, resultando em aberto. No parágrafo final, impossibilitado de seguir com a história de Leniza, tampouco podendo decretar sua morte, o narrador traveste-se de autor e declara: “Não a abandonei, mas, como romancista, perdi-a. Fico, porém, quantas vezes, pensando nessa pobre alma tão fraca e miserável quanto a minha. Tremo: que será dela, no inevitável balanço da vida, se não descer do céu uma luz que ilumine o outro lado das suas vaidades?” (Rebelo, 2009: 222). O desfecho é, pois, efetivamente aberto, não se sabe o que virá e, findo o romance, não finda a vida da moça. Mas a insistência de Mário é tamanha em destacar a abertura ali presente que resta ao leitor a impressão de que encontra em objeto outro, não nomeado, o referente fechado que teria Rebelo aberto. Ainda que não o cite, trata-se de *Lucíola*, de José de Alencar.

Já na psique as protagonistas se assemelham. Fadadas a utilizar do sexo para a subsistência, a Lúcia de Alencar, qual Leniza de Rebelo, assume posição que privilegia o vencer por si mesma, furtando-se de favores, como apresenta Cunha, amante seu:

– É engano seu –, continuou o Cunha que estava de veia. – A Lúcia não admite que ninguém adquira direitos sobre ela. Façam-lhe as apostas mais brilhantes: sua casa é sua e somente sua; ela o recebe, sempre como hóspede; como dono, nunca. Na ocasião em que o senhor a toma por amante, ela previne-o de que reserva-se plena liberdade de fazer o que quiser e deixa-lo quando lhe aprouver, sem explicações e sem pretextos, o que sucede invariavelmente antes de seis meses; está entendido que lhe concede o mesmo direito.

– Ao menos há reciprocidade!

– Não lhe pede nada, nem sequer doces em tempo de festa, ou sorvetes quando está no teatro. Nunca a vi bordar em malhas transparentes um desses desejos disfarçados com que as mulheres iscam a generosidade de seus apaixonados. Se indagam do seu gosto a respeito de algum objeto que lhe destinam, desconversa e não responde; aceita friamente o que lhe dão, e nada mais. (Alencar, 1999: 35-6)

Há convergência na psique das personagens: Lúcia não pede presentes, estabelece prazos e preços para os encontros, reserva-se o direito de deles retirar-se. O amante não opera como fim, a ascensão social pelo casamento, mas igualmente como meio, do qual se vale aquela que busca vencer por si. Não casualmente Candido (1975: 226) lê o tema financeiro, obsessão de Rebelo, como constante de Alencar: as posições sociais “estão ligadas ao nível econômico, que constitui preocupação central nos seus romances da cidade e da fazenda. Apenas no primeiro, *Cinco minutos*, tudo corre como se o dinheiro fosse um dado implícito (...). Nos outros, o conflito da alma dos protagonistas com as possibilidades materiais é básico no encaminhamento da ação”, como notável em Lúcia, que vende suas joias para garantir estabilidade na velhice. Vem de Alencar a necessidade

de vencer por si, o que em Rebelo acentua-se como traço liberal, e não é este, ademais, o único cotejamento possível. Interessa mais, contudo, a aproximação entre os finais, o de Rebelo funcionando como abertura daquilo que, em Alencar, estava ainda fechado.

Lúcia, grávida, provoca aborto pelas próprias mãos: “Cala-te, Paulo! Ele morreu! (...) E fui eu quem o matei!”. Como Leniza, do procedimento clandestino, não executado por profissionais, decorre a alucinação: “À noite declarou-se a febre; uma febre intensa que a fez delirar” (Alencar, 1999: 163). Ao ato responde com a culpa, que leva-a à insanidade, desejando a própria morte para que sirva o corpo de túmulo ao infante. No entanto, o construto solicita expiação: “O remédio de que eu preciso é o da religião. Quero confessar-me” (Alencar, 1999: 165), é o que logra dizer ao recobrar momentaneamente o juízo. A protagonista finalmente morre e, no gesto, guarda-se aquilo que Candido (1975: 229) entendera como a dialética do passado e do presente, com telos na redenção:

Em *Lucíola*, a situação é mais complexa, superando este jogo fácil de cordéis. A pureza da infância; o sacrifício da honra à saúde do pai; a brutalidade fria com que é violada, condicionam toda a vida de Lúcia. A lembrança de uma inocência perdida é não apenas possibilidade permanente duma pureza futura (que desabrocha ao toque do amor), mas a própria razão do seu asco à prostituição. A vigorosa luxúria com que subjugava os amantes é um recurso de ajustamento por assim dizer profissional, que consegue desenvolver; uma espécie de auto-atordoamento; quase de imposição, a si mesma, duma personalidade de circunstância que se amoldasse à lei da prostituição, preservando intacta a pureza que hibernava sob o estardalhaço da mundana. Por outras palavras, a sua sensualidade desenfreada nos aparece como técnica masoquista de reforço do sentimento de culpa, renovando incessantemente as oportunidades de autopunição. Este processo psíquico, admiravelmente tocado por Alencar no mais profundo de seus livros, reduz-se – em termos da presente análise – a uma dialética do passado e do presente, cujo desfecho é a redenção final.

A redenção não acarreta inexistência de erótica pujante, como apresenta Glauco Mattoso (2005) no pastiche *A planta da gazela*, tomando a literatura de Alencar como precursora da podolatria nacional. O erotismo é aplacado, porém, pelo efeito moral, que encontra na morte possibilidade redentora. Nela, justifica-se a vida de Lúcia: iniciara no meretrício para fazer-se responsável pelas contas médicas do pai, simulara a própria morte (com falsa notícia de jornal) para que a família não se inteirasse da desonra. Tendo razão nos infortúnios da virtude, é o desvio eximido de condenação divina. Em Leniza, a sua vez, o sexo mediado pelo dinheiro está isento de tais condicionantes, colocando-se antes como demanda de lucro próprio, individual. Se há em Alencar anseio de elevação, isto em Rebelo está vetado. Os finais das prosas, dos mais próximos, acentuam a divergência.

Também Leniza, grávida, submete-se a aborto caseiro, feito por uma parteira – pois Oliveira, médico por ela apaixonado, recusara-se a executá-lo quando solicitado. E, qual Lúcia, é pela complicação do procedimento que delira e vagueia pela Guanabara:

O remorso lhe apontou: para que insistir? Tudo passara mesmo. Seu destino era outro. Era caminhar, caminhar sempre, subir sempre... – Estou fraca, Oliveira – mentira. Arranje-me um fortificante – ele receitou. Deu-lhe a receita, seco, distante, inabordável: – Tome isto que passa – e ela saíra, e mergulhara na onda de transeuntes, com o papel de receitas na mão como um pedaço branco de uma bandeira inútil. Andava, andava, esbarrando nos homens, nas mulheres, como se estivesse embriagada. Andava, andava. Veio-lhe claro como um clarim o desejo de humilhação. Lembrou-se da mãe, que fora buscar no recolhimento o consolo para a sua miséria humana. Lembrou-se da igreja do Rosário onde fora batizada, tão redonda, tão pequena, tão linda e dourada. Tinha ido qual fumaça o delírio místico da primeira comunhão aos doze anos... Caiu na realidade – estava perto da igreja. Caminhou para lá. Caminhou contente, depressa, ansiosa por chegar. Sentia já nas narinas o ar confinado da igreja, morno e azedo, nos ouvidos o eco côncavo das naves desertas, nos olhos a obscuridade em que as almas se ajoelham ansiosas de luz. Não, não saberia rezar! Um vento ímpio, que soprou por anos, levava-lhe da memória as confortadoras, mecânicas orações. Mas comporia, inventaria, deixaria sair sem freio do coração as palavras mais espontâneas e humildes, os cantos mais sinceros de fé e de contrição. Deixar-se-ia arrastar pelo... Ah!, e estacou – a igreja estava fechada. (Rebelo, 2009: 222)

Mesmo que marcada pelo desejo masoquista de humilhação (que lera Candido em Alencar), não há, para Leniza, fechamento expiatório; se a Lúcia ainda fora possível confessar-se, em *A estrela sobe* está a igreja fechada. Rebelo abre o final de *Lucíola*, retira a garantia da expiação *post mortem* como esperança de consolação e lança a protagonista, outra vez, ao mundo, demandando que, nele, se faça uma vez mais responsável por si. Se há fechamento em Alencar – a garantia daquela que crê, podendo desfrutar na morte o alívio que não tivera em vida –, em Rebelo segue este em aberto, cabendo à estrela, que não encontra o repouso eterno, seguir na procura de sua subida. O recurso formal é, no entanto, semelhante: à morte de Lúcia seguem asteriscos que marcam inversão no texto, no qual Paulo, por ela apaixonado, assume a voz narrativa e lamenta sua morte; em Rebelo, apresenta-se linha pontilhada e o pretense autor, narrador dele disfarçado, sentencia o já visto: perdera-a; não sabe de seu futuro. A afinidade revela-se mesmo na composição gráfica, mas, em termos psíquicos, está Leniza fadada à condição individual que, em Alencar, aplacara-se com a morte. Sendo esta a relação composicional estabelecida com o passado, a linhagem na qual se insere não pode ser, então, a de Almeida, senão aquela que inaugurara, em polo oposto, Alencar. O traço poético de

Rebelo – sua ironia, na crítica a Araújo – e a pretensa posição de classe – caráter liberal, na crítica a Abranches – são, finalmente, resquícios do romântico, mas não exatamente potência expressiva da contradição urbana. Os ensaios, pouco aderentes ao objeto a que se dedicam, deixam entrever, no entanto, o espírito de Sul. Rebelo como poeta marxista é aquilo que diz dos interesses – afirmados, ainda que não exatamente expressos – ali presentes: estética realista a produzir a consciência proletária como intento de superação da sociedade de classes. Não por acaso, os ensaios datam da segunda metade da década de 1950, quando o ímpeto vanguardista se mostrava já rarefeito, e a subordinação do estético ao político se ampliara nas páginas do periódico de Florianópolis.

Aforas da cidade

1952 (I)

Surge em 1956 um monstro na literatura brasileira: *Grande sertão: veredas*. Em genealogia da recepção do romance de Guimarães Rosa, Silviano Santiago (2017: 12) sublinha o estranhamento que sua selvageria causa à intelectualidade nacional, apontando a como este “desorganiza e desnorteia o ideário em pauta da nacionalidade” ao se confinar “em circuito estreito e fechado, autêntico *enclave arcaico* dentro da jovem nação”. Se 1956 oferece a imagem desenvolvimentista de Jucelino Kubitschek a construir Brasília – embora haja nisso anacronismo, como pontua Beatriz Sarlo (2014: 161-5) ao notar que a “intervención sobre el territorio, el gran monumento del paisagismo y la arquitectura” modernista têm cimento antigo: “Niemeyer se inspiró en los arcos del mercado de Diamantina para sus arcos de Itamaraty (...). Nada hay tan difícil y raro como el barroco” –, a história de Riobaldo disso se afasta, *enclave arcaico* no país que se quer moderno.

Mas não apenas do progressismo estatal a obra de Rosa toma distância. Santiago titubeia em adjetivá-la por vanguardista uma vez que, embora se valha de experimento neologístico a estilizar linguagem arcaica, a vanguarda de 1956 é a concreta:

O romance de Rosa pouco teria a ver com os poemas precisos e exatos, mãos-de-vaca, de inspiração mallarmaica e valeryana, do contemporâneo e também diplomata João Cabral de Melo Neto, que vão desaguar anos mais tarde na teorização verbivocovisual expressa pelo “Plano piloto da poesia concreta” (1958), de responsabilidade dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos e de Décio Pignatari e publicado na revista *Noigandres*. O monstro rosiano guarda semelhanças evidentes apenas com certo interesse lúdico dos poetas experimentais pelo trabalho na linguagem, feito no molde da criação de neologismos nas línguas anglo-saxônicas (...). Aliás, *Grande sertão: veredas*, publicado em 1956, não é citado nas obras elencadas no *paideuma* concreto divulgado pelo “Plano piloto”, embora o ano da assinatura desse manifesto já seja o de 1958. (Santiago, 2017: 22-3)

Por caminho diverso, também a vanguarda de 1956 se afasta do progressismo estatal, primado que ocupa igualmente o intelectual de esquerda, e, em estudo não sobre o concretismo paulista, mas sobre o neoconcretismo carioca, Santiago insiste na recusa do nacionalismo pelo experimento da década. Tendo por paradigma a *América invertida* de Torres-García, pontua que “a linha do equador é paralela a outra linha branca que se desenha na parte superior da imagem. Esta concede primazia, no mapa da América do Sul invertida, ao país natal do artista, o Uruguai. A inversão não está isenta de uma opção do

artista em favor das lutas de caráter nacionalista” (Santiago, 2023a: 13), a rubricar a banda oriental sob X que centraliza a gravura. A vanguarda brasileira de então, porém, já não obedece “à representação cartográfica de responsabilidade de Torres-García” (Santiago, 2023a: 29), como percebe em obras de Lygia Clarck e Hélio Oiticica. O ano de 1956 apresenta, pois, uma tese, a do nacional como interesse seja do desenvolvimentismo estatal, seja da intelectualidade afim ao Partido Comunista do Brasil; as estéticas de maior relevo a sobreviver da década, entretanto, se oferecem qual antítese.

Ainda em fevereiro de 1956, Salim Miguel publica em Sul-26 a nota *IV exposição de motivos folclóricos do prof. Franklin Cascaes*, informando do vernissage de mostra organizada pela Associação cívico-cultural Monteiro Lobato e financiada pela Secretaria de Educação e Cultura de Santa Catarina. Nela, critica “certo esquematismo nas figuras [de Cascaes, que] talvez pudesse ser evitado, algumas deformações que não sabemos se intencionais”. O tom de Salim é, contudo, elogioso, e tem por fundamento o nacional – ainda que a obra escultórica do folclorista não responda à nação, e sim ao solo catarinense:

Fruto da paciência, fruto do esforço pessoal, fruto de um aprendizado do dia a dia, os trabalhos expostos bem demonstram a capacidade e a tenacidade do Prof. F. Cascaes. Percorrendo os nossos recantos, colhendo elementos da vida do povo, reproduzindo-os, o artista faz não só um trabalho de arte, de um duro e difícil artesanato, mas também um documentário de um determinado período da vida e das coisas de Santa Catarina. Modismos, costumes, coisas típicas, tudo ali está pacientemente reproduzido, retratado.

Tome-se por exemplo a “casa da farinha”, com os seus grupos de gente, com as suas engenhocas, com o boi à roda, tudo tão típico e tão exato, tudo colhido da realidade, porém captado com sensibilidade e singeleza. Tome-se as cenas da pesca, reprodução exata da vida de nossos pescadores.

Tomem-se figuras isoladas, ou então a “casa colonial”, ou então o “rancho de pescadores”.

Se em *Velhice e outros contos*, 1951, Salim distancia-se do autóctone de Cascaes ao se interessar pela configuração do sujeito moderno (sendo o litorâneo, então, esboço da autocontenção psíquica ligada às incertezas do erotismo, e não imagem da natureza), em 1956 o tradicionalismo do folclorista é lido na chave da nacionalidade: ao patrocinar a mostra, o Estado governado pelo amigo Jorge Lacerda “não fez mais do que cumprir com o que prometera, isto é, dar atenção às coisas de cultura”, mostrando “na prática que não pretende ficar nas simples promessas”. O giro é explícito: decai o experimentalismo urbano absorvido da prosa do século XIX que desemboca na vanguarda, emerge o homem açoriano (português, portanto) como representante sulista da miscigenação nacional.

Quatro anos antes, março de 1952, Eglê Malheiros editara em Sul-15 dossiê sobre a viagem dos ilhéus a Porto Alegre por motivo da participação, entre os dias 25 e 30 de setembro de 1951, no IV Congresso da Associação Brasileira de Escritores. A reunião da ABDE, então presidida por Graciliano Ramos, contou com a participação do alagoano, mas este, à diferença dos de Sul, recusara-se a lá se deslocar em avião: “depois de andar por cima de vários Estados do meu país, tinha-me resolvido a não entrar em aviões: a morte horrível de um amigo levava-me a odiar esses aparelhos assassinos. Meses atrás, para ir a um congresso em Porto Alegre, rolara nove dias em automóvel” (Ramos, 1980a: 14). Os florianopolitanos, chegando por via aérea, são recebidos pela presidenta da seção gaúcha da associação, Lila Ripoll, “admirável mulher franzina que realizou sozinha o trabalho de vinte homens fortes”, diz Graciliano em discurso de encerramento compilado no dossiê, composto ainda pela Declaração de Princípios e pela Resolução, votadas em plenária, e por depoimentos variados daqueles que acudiram ao encontro. Já no discurso de abertura proferido por Ripoll (1998: 363), contudo, revela-se o espírito daqueles dias: o escritor, ao “invés de isolar-se na vida social e tornar-se indiferente aos problemas nacionais, toma posição, com a sua literatura e a sua atividade prática para influir decisivamente nos destinos de nossa Pátria”, tom ratificado pela apresentação assinada por Malheiros aos documentos. Em texto breve, quatro páginas, a palavra-chave não é literatura, e sim democracia, como demonstra a descrição da plenária do congresso:

À tarde de 30 realizou-se a sessão para a discussão e votação da Declaração de Princípios e Resoluções. A Declaração apresentada por parte da delegação pernambucana e apoiada por alguns delegados do Ceará e Minas foi defendida pelo congressista pernambucano Andrade Lima Filho. A Declaração de Princípios vencedora foi defendida pelo escritor Dalcídio Jurandir. Poucas vezes teremos ocasião de ouvir uma defesa brilhante como a de Dalcídio. Exposição clara, elevação de expressões, firmeza de princípios, sinceridade, enfim, um escritor do povo explicando porque todos os escritores devem se colocar ao lado do povo, em defesa da cultura e da soberania nacionais, em defesa da paz, demonstrando mais ainda, provando que esta atitude não é e nem deve ser apanágio desta ou daquela corrente filosófica, política ou religiosa, mas sim comum a todo brasileiro digno deste nome. (...). Feita a votação, a Declaração de Princípios da delegação pernambucana teve 25 votos e a vencedora mais de 150 votos. O Congresso cumprira a sua missão, podia olhar de frente para o povo brasileiro, nós escritores estávamos de público, ao lado das forças da democracia e da paz.

Ora, como dissera ainda Ripoll (1998: 364),

Somos de todo o País, pessoas de todo o Brasil, trazendo ideias diferentes, opiniões diversas, ardor polêmico, espírito militante,

propósitos de afirmação e de esclarecimento. Será o nosso Congresso uma tribuna livre onde as ideias e as opiniões podem ser manifestadas de maneira clara e sem restrições. Aqui podemos dizer o que pensamos sem que ninguém se sinta constrangido, criando assim um plenário rico de debates, pleno de entusiasmo e de coragem na luta humana e indispensável das ideias. E isto só pode nos unir, porque nada melhor do que a amizade baseada no franco entendimento, na lealdade das convicções, que afetam os equívocos e as divergências sem princípio.

O literário pouco comparece à nota de Malheiros, tampouco ao discurso de Ripoll, sequer à fala de Graciliano, e isso diz da natureza da ABDE. Fundada em 1942 no Rio de Janeiro e logo ramificada em seções estaduais, pontua Candido que ainda que tivesse por fim a regulamentação de direitos autorais, rapidamente voltara-se à oposição à ditadura varguista, ganhando ênfase política. Sublinha-o ao rememorar o I Congresso, realizado em janeiro de 1945 em São Paulo, dizendo ter se tratado do “congracamento de todos os opositores do Estado Novo, passando por cima das divergências não apenas entre esquerda e liberais, mas dentro da própria esquerda (...). Foi essencialmente um movimento de frente única das diversas correntes, com um senso de entendimento mútuo que levou quase toda a gente a entrar em compasso de trégua” (Candido, 2007: 100). Mas, em defesa democrática – “sua importância foi grande, por ter sido a primeira vez que uma declaração contra a ditadura [de Vargas] era feita na presença de pelo menos duas mil pessoas” (Candido, 2007: 102) –, secundariza-se discussão literária: a ABDE “mostrou a importância desta orientação na tomada de atitude por parte dos intelectuais, no processo de liquidação do Estado Novo”, embora Mário de Andrade, “que tinha horror à política e dela vivia afastado, teve papel discreto e quase nulo nessa reunião político-literária, em que os escritores propriamente ditos mais seguiram do que guiaram” (Candido, 2008: 92).

Não se trata de evento literário-político, mas político-literário, e os autores pelos quais Candido se interessa não foram os que tomaram a frente da resolução. Seu conteúdo, a bem dizer, de literatura pouco fala, e se Candido (2007) frisa que em 1945 voltara-se à legalidade democrática, ao sufrágio universal e à soberania popular, o discurso de Ripoll (1998: 364) dá os termos da edição de 1951: “O que nos prende a este Congresso é a possibilidade de nos entendermos muito bem a respeito do que necessitamos para obter uma melhor situação para o escritor brasileiro na solução de questões tão vitais como o barateamento do livro, a proteção à produção editorial, a dotação de maiores verbas para a instrução pública, para concursos literários, fundação de bibliotecas e de centros culturais no País”. Enquanto o discurso de Ripoll volta-se a protecionismo estatal do setor livreiro, estava em jogo em 1945 a solicitação de retorno à democracia, com contradição

inerente: embora lá estivessem os comunistas a lutar pelo fim da ditadura de Vargas seu Partido, posto na ilegalidade pelo ditador, buscava coalização nacional com o próprio.

Duas eram, lembra Jorge Amado (2012), as linhas em jogo em 1945. A primeira, sob batuta de Carlos Lacerda, concentrava liberais, sociais-democratas e democratas cristãos, enquanto a segunda era composta pelo bloco comunista, com destaque a Dalcídio Jurandir, que assina seis anos depois a Resolução de Porto Alegre. Amado incumbira-se de mobilizar a delegação baiana, mas sua posição causa desconforto a Mário de Andrade que, em carta a Hélio Pellegrino, destaca Josélia Aguiar (2018), toma o autor de Itabuna por “romancista pseudoesquerdista” a propor apoio não exatamente ao governo ditatorial, mas sim a seu ditador. Ora, era tal a ordem do Partido – “o batalhão de militantes que ia ao encontro de Prestes escutava recomendações conciliatória – o PC devia apoiar Getúlio, estratégia comunista para a reabertura defendida desde a Conferência da Mantiqueira” (Aguiar, 2018: 203) – e Amado, a ele filiado, segue a cartilha, escrevendo em 1941, no exílio platino, *O cavaleiro da esperança*, biografia de Prestes. Já em nota introdutória compõe-no, porém, qual herói a guiar as massas: “Te contarei a história do Herói, amiga, e então não terás jamais em teu coração um único momento de desânimo. Como naquelas noites em que o seu nome, balbuciando por vezes a medo, afastava a amargura e o terror, agora eu falarei dele para que tu e o povo do cais que me ouve saibam que podem confiar e que a noite não é eterna” (Amado, 1979: 11). Sem margem à dúvida, Prestes dá garantia de futuro que rompa com a escuridão presente; tal é o peso, ademais, das diretrizes por ele estabelecidas em nome do Partido, logo acatadas por Amado – mesmo que isto leve à reescrita do texto a partir da mudança diretiva do PCB. Originalmente lançado em espanhol, as correções para a edição brasileira de *O cavaleiro da esperança*

não eram segredo, mas informadas no prefácio. “Refleti muito antes de entregar os originais aos meus editores”, contou aos leitores. O motivo: “Preocupava-me a possibilidade de este livro ser explorado demagogicamente contra figuras do governo e, em particular, contra o sr. Getúlio Vargas”. Dizia que, enquanto escrevia aquelas linhas, “elementos golpistas pregam saída violenta e perigosa”, da qual discordava: “Minha posição de escritor de esquerda é absolutamente antigolpista, é pela Unidade Nacional, é pela saída pacífica da crise através de um governo de coalização nacional que presida eleições livres e honestas” (Aguiar, 2018: 213)

Ao lançar no país o texto escrito na casa portenha na qual Ernesto Sabato depois residirá (Amado, 2012), Jorge adapta-o às diretrizes do Partido, disfarçando a crítica ao ditador que o levava ao exílio. Vê-se, pois, a coalização promulgada pelo PC, e o baiano

a incorpora a sua obra. Ora, se ao ler a politização da arte em produções latino-americanas do último século Santiago percebe nas prosas do mexicano José Revueltas voz insubmissa ao Estado, ganhando suporte verdadeiramente comunista, nas de Amado nota militância “mais partidária do que teórica” (Santiago, 2023b: 150), reproduzindo o “decálogo do Partido Comunista Brasileiro (PCB) em tempos da ditadura Vargas” (Santiago, 2017: 52).

É no espírito do PC, interessado antes na coalização nacional anti-imperialista que na superação da sociedade de classes, que se formulam as diretrizes do IV Congresso da ABDE. Escreve Dalcídio Jurandir no primeiro parágrafo da Declaração de Princípios: “Os escritores brasileiros, reunidos em IV Congresso na cidade de Porto Alegre, fiéis ao espírito dos Congressos anteriores, sem distinções políticas, religiosas ou filosóficas, consideram, nesta hora particularmente grave para a humanidade, que é necessário lutar unidos em defesa dos interesses de sua profissão e do efetivo desenvolvimento da cultura nacional”. Se a semântica de democracia no encontro de São Paulo fora a da oposição ao Estado-novismo, no de Porto Alegre será a do pacto nacional anti-imperialista a demandar maior participação do “escritor na salvaguarda da independência nacional e no repúdio a todas as formas de interferência estrangeira nos negócios internos do Brasil”, enfatiza ainda Jurandir no documento editado por Malheiros em Sul-15. A questão encontra maior evidência, porém, nas Resoluções votadas no encontro, aquelas que, ainda que tematizem a proteção ao setor livreiro – propõe a primeira a elaboração de Código de Proteção do Trabalhador Intelectual, defende a segunda o mercado editorial do país, solicita a terceira o financiamento público do escritor, reclama a nona o avivamento da ABDE –, têm por predileção a política. As cláusulas sétima e oitava oferecem as linhas do problema:

7 – Preconizar um entendimento entre as grandes potências, através de um pacto de paz entre os Estados Unidos, União Soviética, República Popular da China, Inglaterra e França, pacto aberto a todos os países, não significando esta atitude apoio a tal ou qual governo, mas simples condenação à guerra e meio para criação de um clima pacífico indispensável ao desenvolvimento da cultura; propugnar pela solução pacífica do conflito coreano, que ameaça ser o foco de uma nova guerra mundial; condenar todas as formas de propaganda de guerra e de ódio às nações.

8 – Defender de acordo com as melhores tradições patrióticas, a soberania nacional e o direito de nosso povo a uma vida independente, condição básica para que exista uma literatura emanada das fontes vivas do sentimento popular.

É duplo o movimento: ao solicitar entendimento entre as potências mundiais a fim de evitar a latente terceira Guerra, insiste-se na soberania nacional como via opositiva ao

imperialismo estado-unidense. Tal era a ênfase do Partido. Em 1946 a posse de Dutra entroniza, ao contrário do esperado pelo PC, “coligação de forças comprometida com um projeto de desenvolvimento que pretendia destruir as bases lançadas por Vargas”, substituindo-as por “perspectiva internacionalista liberal” que, “no lugar da ambição autonomista, [propunha] aliança com os Estados Unidos”. O pacto soberano retroage, com o empossamento de Dutra, ao imperialismo estado-unidense, o que leva o PCB a ativar a defesa da “revolução agrária, antiimperialista, a ser conduzida por uma Frente Democrática de Libertação Nacional, sob a direção do proletariado e seu partido” (Reis, 2007: 77-81). Trata-se, em suma, da demanda pela soberania nacional, aquilo que, embora sob regime ditatorial, mostrara-se ao PC como conquista Estado-novista; se abalada pelo governo Dutra, caberia aos escritores ao final de 1951, ano que se iniciara com a posse do novamente eleito Getúlio Vargas, atuar em nome de sua reconquista. Nisso reside, entretanto, um entrave; como pontua Roberto Schwarz,

Antes de 1964, o socialismo que se difundia no Brasil era forte em anti-imperialismo e fraco na propaganda e organização da luta de classes. A razão esteve, em parte ao menos, na estratégia do Partido Comunista, que pregava aliança com a burguesia nacional. Formou-se em consequência uma espécie desdentada e parlamentar de marxismo patriótico, um complexo ideológico ao mesmo tempo combativo e de conciliação de classes, facilmente combinável com o populismo nacionalista então dominante, cuja ideologia original, o trabalhismo, ia cedendo terreno. O aspecto conciliatório prevalecia na esfera do movimento operário, onde o PC fazia valer a sua influência sindical, a fim de manter a luta dentro dos limites da reivindicação econômica. E o aspecto combativo era reservado à luta contra o capital estrangeiro, à política externa e à reforma agrária. O conjunto estava sob medida para a burguesia populista, que precisava da terminologia social para intimidar a direita latifundiária, e precisava do nacionalismo, autenticado pela esquerda, para infundir bons sentimentos nos trabalhadores. (Schwarz, 2014: 10)

Não tanto a superação da sociedade de classes (no trabalhismo, busca-se melhora da condição econômica do trabalhador, e não o fim da propriedade privada), mostra-se como política do Partido o pacto com a burguesia que, em defesa da soberania nacional, poderia unir forças contra o inimigo interno, os grandes latifundiários (e oferecer como alternativa a reforma agrária, portanto), e contra o externo, o imperialismo estrangeiro, sobretudo estado-unidense (a ser combatido, pois, em prol da soberania nacional). Está-se diante de conciliação sintética cujo erro estratégico se evidencia no ano de 1964 e seu golpe militar: se os comunistas, mais anti-imperialistas que anticapitalistas, acertam ao notar a divisão entre setor agrário pró-EUA e setor industrial nacional-progressista,

equivocam-se na crença conciliatória; embora efetivamente houvesse oposição entre setores, esta “nunca pesaria mais do que a oposição entre as classes proprietárias, em bloco, e o perigo do comunismo” (Schwarz, 2014: 12), cujo fantasma assombrava o país.

Na lógica do pacto nacional anti-imperialista e pró-soberania, aquele que tem seus limites demarcados pela história, seguem as diretrizes do IV Congresso da ABDE. Para que se siga nas Resoluções de Jurandir, deve ser a quarta a que mais se desloca à literatura, ainda que o faça sob nítida roupagem política: busca-se “favorecer a criação de uma literatura infanto-juvenil que fortaleça os sentimentos de amor à pátria e fraternidade com todos os povos e raças, e combater a influência nefasta das historietas em quadrinhos de procedência estrangeira”. O tema fora aventado já no encontro de São Paulo, onde Lúcia Miguel Pereira considerara perigoso o consumo de gibis dos Estados Unidos da América pelos infantes (Aguiar, 2018), e é de se destacar que, em 1970, nele insista Candido em *Literatura e subdesenvolvimento*, ensaio que, seguindo a mesma linha da instituição que posteriormente criticará, aponta aos riscos do acesso aos quadrinhos de lá advindos:

Aliás, este problema é um dos mais graves nos países subdesenvolvidos, pela interferência maciça do que se poderia chamar o know-how cultural e dos próprios materiais já elaborados de cultura massificada, provenientes dos países desenvolvidos. Por este meio, tais países podem não apenas difundir normalmente os seus valores, mas atuar anormalmente através deles para orientar a opinião e a sensibilidade das populações subdesenvolvidas no sentido dos seus interesses políticos. É *normal*, por exemplo, que a imagem do herói de *far-west* se difunda, porque, independente dos juízos de valor, é um dos traços da cultura norte-americana incorporado à sensibilidade média do mundo contemporâneo. Em países de larga imigração japonesa, como o Peru e sobretudo o Brasil, está-se difundindo de maneira também *normal* a imagem do samurai, sobretudo por meio do cinema. Mas é *anormal* que tais imagens sirvam de veículo para inculcar nos públicos dos países subdesenvolvidos atitudes e ideias que os identifiquem aos interesses políticos e econômicos dos países onde foram elaboradas. Quando pensamos que a maioria dos desenhos animados e das histórias em quadrinhos são de copyright norte-americano, e que grande parte da ficção policial e de aventura vem da mesma fonte, ou é decalcada nela, é fácil avaliar a ação negativa que podem eventualmente exercer, como difusão *anormal* junto a públicos inermes. (Candido, 2023a: 198)

Inerme, diz Candido: o produto imperialista periga atrofiar a capacidade cognitiva da criança, sendo melhor o veto à difusão. Há ainda aqui o zelo nacionalista que Haroldo de Campos (2011: 23) critica na *Formação da literatura brasileira*, obra de 1959 que, precisamente por ser capital, é “merecedora não de culto reverencial, obnubilante, mas de discussão crítica que lhe responda às instigações”, sendo seu limite concepção histórica “evolutivo-linear-integrativa, empenhada em demarcar, de modo encadeado e coerente, o

roteiro de ‘encarnação literária do espírito nacional’” (Campos, 2011: 44). Adota a *Formação* construto teleológico ao desencadear, à luz do romantismo, todo o sistema e, assim, oblitera o acesso à produção pré-sistêmica na busca do espírito nacional. Candido rompe com o método, lê o concreto, na seguinte década. Há em *Literatura de dois gumes*, 1968, germe epistemológico da *Dialética da malandragem*, 1970, já não importando “depreender a **função integrativa**, que responderia pelo ‘encorpar-se’ de uma tradição contínua, até o momento em que o LOGOS (o ‘espírito’) nacional terminasse por se fazer carne, amadurecido e transubstanciado numa identidade social conclusa”, mas “a **função antecipadora** da literatura, discernir uma antitradição, eversiva, fragmentária (...), capaz de nos propor modelos de conduta não-monológicos” (Campos, 2011: 75). *Literatura e subdesenvolvimento*, porém, ainda se ocupa da pergunta pelo nacionalismo de esquerda, foco da ABDE, e sua atenção à literatura infantil ecoa o formulado por Lúcia Miguel Pereira: indefeso o infante, cabe à associação tomar por pauta a literatura infanto-juvenil, opondo-se à importação do produto estado-unidense e fazendo o apanágio do nacional.

Visto está, pois, que o elogio de Salim a Cascaes não se sustenta na defesa do homem açoriano, encontrando fundamento, na verdade, na esquerda de meados de século: com tinta nacionalista, busca o PC a imagética do povo brasileiro; no folclore de Cascaes, encontra Salim a versão sulista possível, não como sujeito mitológico, mas como figura proletária. Ao frisar em sua escultórica personagens em inserção laboral, Salim aventa semelhança ao traço de Portinari: a respeito da deformação do folclorista, “é de interesse notar o que disseram dois de nossos bons desenhistas. Um procurando salientar que as deformações, como, por exemplo, em Portinari de certa fase, tinham um significado, uma intenção estética e humana, até mesmo de sentido social. Outro retrucando que não, que representavam uma deficiência do artista”. É difícil imaginar afinidade entre Cascaes e Portinari, embora o erro hipotético denote a razão do construto interpretativo; tendo sentido social equivalente, lê Salim no açorianismo de Cascaes a alienação do trabalhador a morrer de fome, tomando-o por arte que, à esquerda, poderia expor as mazelas do capital, já não sendo a deformação considerada operação da vanguarda, e sim suporte realista a conformar a miséria material. O elogio a Cascaes não diz, pois, de folclore que inventa o litorâneo, marcando antes distância que Salim toma da vanguarda ao respingar no ideário partidário: a representação realista, mesmo se deformada, do nacional.

1932 (I)

Sendo a concreta a vanguarda do ano da nota de Salim, caberia retornar ao Plano Piloto que para ela assinam, em 1958, Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Dá-se ali por conceito de poesia a “tensão de palavras-coisas no espaço-tempo”, recorrendo à visualidade oferecida pelos caligramas de Apollinaire, mas igualmente reconhecendo sedimentação gráfica e vocálica do léxico – “seu material: a palavra (som, forma visual, carga semântica)”. Tem o poema concreto ainda por apelo a comunicação não verbal, ao enunciar-se em “sua própria estrutura: estrutura-conteúdo”, e, sendo formalista o estímulo da composição, não estranha que, em pós-escrito de 1961, tragam à baila a Maiakóvski: “sem forma revolucionária”, citam os irmãos Campos e Pignatari (2012: 557-9) ao poeta russo, “não há arte revolucionária”.

Comunismo e formalismo, em aparência, convergem; enquanto busca o primeiro a superação da sociedade de classes, revolucionando a consciência política, oferece o segundo forma estética à revolução da arte, que abandona o traço representacional e parte à materialidade da linguagem artística. O encontro, porém, não vinga, e já a Rússia de 1917 o atesta: embora haja sincronia entre estímulos formalistas e comunistas – “la revuelta y la revolución están ocurriendo en el mismo momento y en el mismo sitio. Tienen que unirse, en efecto, pero ya están de alguna manera unidas (...). Lo que el partido bolchevique, con Lenin como referente, estaba haciendo con la sociedad en Rusia es lo que el futurismo, con Maiakovsky como referente, estaba haciendo con el arte” (Kohan, 2021: 49) –, há disjunção na semântica atribuída à confluência. Ainda Campo, em *Ode (explícita) em defesa da poesia no dia de São Lukács*, sublinha-o:

e até mesmo lenin
que tinha um rosto parecido com verlaine
e que no entanto (pauvre lélian)
censurou lunatchárski
por ter publicado mais de mil cópias
do poema “150.000.000” de maiakóvski
- papel demais para um poeta futurista! –
mesmo lenin sabia
que o idealismo inteligente está mais perto
do materialismo
que o materialismo do materialismo
desinteligente (Campos, 1985: 18)

Para que se siga nos termos apresentados por Martín Kohan, há hospitalidade do Partido para com os futuristas, mas o há igualmente para com os realistas, estando Gorki dentre as predileções de Lenin. O descompasso entre vanguardas estética e política deixa-se ver, pois, na expectativa da proximidade, no significado a ela atribuído: embora a

concepção de Maiakovski esteja “definida: hay que plegar la poesía a los propósitos de la revolución. El futurismo, como vanguardia, será ni más ni menos que eso: la poesía de la revolución”, tal não é o posto que lhe outorga a direção bolchevique, cuja “apertura manifiesta y aquel reconocimiento político no suponen, sin embargo, en cualquier caso, que el futurismo vaya a ser algo así como la expresión artística de la revolución, avalada oficialmente por la propia revolución”. Em suma, “la exacta correspondencia entre vanguardia y revolución, de la que la vanguardia se muestra exultantemente segura, no es percibida así por la revolución. Para Lunacharsky (como para Lenin y como para Trotsky), el futurismo puede ser *un arte en* la revolución. Pero no por eso *el arte de* la revolución” (Kohan, 2021: 50-1). Validado em 1917 como estética de apoio, não alcança o futurismo o posto solicitado, o de forma revolucionária autêntica, e isso porque já o realismo anunciara-se como predileção. A semântica disjuntiva no entendimento da relação não diz, assim, apenas de divergência estética, demarcando antes o “abismo que György Lukács labró categóricamente y Bertolt Brecht intentó infructuosamente salvar: el que separa (y opone) realismo y vanguardismo” (Kohan, 2017: 91).

Longe de ser a predileção do dirigente soviético, sob Lenin tinha o formalismo ainda algum lugar; perde contudo o posto quando, em 1924, este falece e, ato seguido, perde Trotsky, em 1928, a nacionalidade russa. O futurismo, que jamais alcançara a ansiada posição de arte autenticamente revolucionária, é finalmente relegado quando da assunção de Stálin ao poder. O ano de 1932 certifica seu óbito:

El realismo socialista, consagrado como doctrina estética oficial en la Unión Soviética, equivale, en definitiva, a un certificado de defunción para el futurismo ruso (como lo fue también para el formalismo ruso). El mapa conceptual se reformula, y se reformula también la relación entre arte y política. Se esfuma aquella disposición inicial a consentir distintas líneas, formas diversas. Ahora hay una sola que se valida – el realismo – invalidando a las demás. Lo que se espera ahora del arte (y en verdad: lo que se le exige) es que refleje la realidad del mundo social tal como es. Y eso solo puede hacerlo el realismo. Procurar una representación de la realidad social verdadera y objetiva, que sirva para contrarrestar toda falsificación de la conciencia. El arte sirve al conocimiento y a la plasmación de la verdad, representando la realidad social de manera fidedigna. Lo hace para criticar la inhumanidad de la sociedad capitalista (realismo crítico) o bien para revelar los logros de la sociedad soviética (realismo socialista), pero en cualquier caso encuentra en la estética realista su condición. (Kohan, 2021: 59)

1932, o ano do óbito do futurismo, promulga – tendo por máxima o discurso de Andrei Jdanov no I Congresso de Escritores Soviéticos, 1934 – novo imperativo à arte: cabe-lhe a representação fiel do social, conformada pelo realismo. Não há mais lugar, no

stalinismo, à experimentação e, se Lukács é seu intérprete (crítico), expõe ele a inversão do conceito de mimesis a fundamentar a práxis artística na Rússia bolchevique. Pontua Raúl Antelo (2012: 10-2) que, “sob o ponto de vista lukacsiano, o mimetismo mágico e o impulso inicial das formações mimético-artísticas da realidade, longe de manifestarem liberdade de combinação, decorrente de serem ambas uma linguagem, procedem da ideia mágica de uma influência dos fatos mundanos sobre a sensibilidade, através de sua imitação”. Não há lugar, portanto, ao pensamento analógico da vanguarda e, por isso, tal conceito de mimesis não pode tolerar “contribuições de Valéry, a respeito da ubiquidade; de Borges, com relação ao anacronismo; de Benjamin, no tocante à faculdade mimética; de Caillois, em referência ao mimetismo e por seu intermédio, de Lacan a respeito da subjetividade enquanto linguagem ou mesmo de Huizinga, sobre o jogo como discurso”. O conceito de mimesis empregado por Lukács não suporta, pois, os desdobramentos do mimético operado pela vanguarda, e isso é o que se evidencia em *Realismo crítico hoje*.

No livro de 1957 Lukács retoma de Aristóteles o fundamento composicional do homem a ser conformado pela arte: teria o grego tocado “no problema central de toda a grande literatura (...). O caráter puramente humano destes personagens, aquilo que eles têm de mais profundamente singular e típico, o que faz deles, no plano da arte, figuras impressionantes – nada de tudo isto pode ser separado do seu enraizamento concreto no seio das relações concretamente históricas, humanas e sociais que são a textura da sua existência” (Lukács, 1969: 37). O conceito de mimesis aqui balizado é aquele que, preso à possibilidade tempo-espacial da ação, não responde à verdade, mas à verossimilhança que funda a leitura aristotélica da Tragédia: desencadeamento de ações a partir de lógica própria que, embora não exista dessa exata maneira no mundo, responde à possibilidade de sua sucessão. O desencadeamento sustenta a composição verossímil da personagem, sendo tal a categoria que emprega Aristóteles (2015: 101) para distinguir enredos simples de complexos. Os primeiros, diz, são aqueles nos quais, compostos a partir de cenas isoladas, “a sucessão de episódios não é determinada nem pela verossimilhança nem pela necessidade”, enquanto os segundos são aqueles “em que a modificação se faz por meio ou do reconhecimento, ou da reviravolta, ou de ambas. Tudo isso deve ocorrer a partir da própria composição do enredo, de tal modo que as ações reunidas tenham uma proveniência e que ocorram ou por necessidade ou segundo a verossimilhança” (Aristóteles, 2015: 105). O realista Lukács duplica a lógica aristotélica – “na realidade efetiva, o presente se constitui a partir do passado e o futuro se constitui a partir do presente. Entendemos por perspectiva evolutiva (...) essas orientações principais, essas

tendências de base que o próprio desenvolvimento da história faz aparecer” (Lukács, 1969: 89) – e, assim, ignora os desdobramentos do moderno conceito de mimesis, aquele que, ligado a gesto que pouco fala do possível, diz antes da apreensão do real, que solicita formas analógicas de aproximação ao objeto, e não representação realista.

Na verdade, há construto produtivo no pensamento de Lukács, que lê corretamente suas referências embora, após acertar na reconstituição, se equivoque nas inferências. É precisamente o que sucede ao referir-se à análise do barroco empreendida por Benjamin:

É verdade que Walter Benjamin só justificou a alegoria no plano estético a respeito do drama barroco na Alemanha. Mas, logo que se examinam de mais perto as suas principais teses, vê-se que o drama barroco, em si de medíocre importância, é sobretudo um pretexto para Benjamin desenvolver, à sua maneira ensaística, uma estética da alegoria ou, mais exatamente, para demonstrar claramente que a transcendência ligada ao alegorismo faz quebrar os quadros de toda a estética (...). Com maior audácia, de maneira mais rigorosa do que qualquer dos seus contemporâneos, Benjamin traça aqui as consequências estéticas do vanguardismo, transpondo-o para o drama barroco. Ele vê nitidamente a ligação interna entre o tempo objetivo e a história (desenvolvimento e progresso), e admite que a subjetivização do tempo significa queda e degradação. (Lukács, 1969: 67-9)

Lukács acerta na leitura – a alegoria efetivamente rompe, para Benjamin, com o classicismo (com “os quadros de toda a estética”) –, mas equivoca-se na conclusão, como no vetor do método, ao afirmar que

Benjamin faz ressaltar as características alegóricas da arte contemporânea, não tanto porque – fiel neste aspecto à moda dum tempo que abusava extremamente destas comparações, em si bastante desinteressantes – pense descobrir quaisquer analogias precisas entre a época que estuda e aquela em que escreve, mas sobretudo porque, a propósito do drama barroco, ele fala quase diretamente da literatura de vanguarda, de maneira muito ousada e resoluta, transpondo de modo profundo para o próprio drama barroco os traços mais característicos dessa literatura e fornecendo assim, pela primeira vez, um fundamento filosófico ao paradoxo do vanguardismo. (Lukács, 1969: 68)

Na consideração metodológica de Lukács, Benjamin mais não faz que projetar o presente, a vanguarda, no pretérito, o *Trauerspiel*, e, assim, mostrar-se-ia desgrudado do objeto: o que dissera sobre o barroco pouco aderente seria ao Drama Trágico em si, não passando da constatação do limite da vanguarda, seu paradoxo. Que entre vanguarda e barroco há relação é inegável, Benjamin o reconhece, mas não percebe Lukács, contudo, o gesto metodológico que, a bem dizer, não busca partículas do passado à projeção da literatura do presente, senão a imanência do objeto ao qual se dedica, imanência esta que

encontra cognição no agora da escrita: “até agora, só em muitos poucos casos a mudança de perspectiva introduzida pelo Expressionismo (...) levou a uma autêntica compreensão do fenômeno [*Trauerspiel*], capaz de abrir novas conexões, não entre o crítico moderno e o seu objeto, mas no interior do próprio objeto” (Benjamin, 2016: 44). Se recorre ao barroco via expressionismo, o faz na busca de seu próprio interior, tomando o passado por cognoscível apenas na agoridade (*Jetztzeit*) do presente. Como elabora em *Sobre o conceito da história*, trata-se da incumbência de que as faíscas pretéritas iluminem-se no agora em que cintilam, nele vindo a despertar (Benjamin, 2019).

A analogia entre barroco e vanguarda está posta, embora o vetor não seja o sublinhado por Lukács, e o equívoco na compreensão do método impede-lhe igualmente a compreensão da teoria benjaminiana: a quebra estética efetuada pelo barroco deixa-se conhecer no agora da vanguarda, e isto denota justamente a condição moderna da arte – que já não responde à catarse aristotélica, de desencadeamento verossímil, mas desloca-se à moldura histórica da ação. Se há queda e degradação, como sugere Lukács, trata-se da queda da aureola e da degradação da equivalência do belo ao sublime, o que notara na nova operação do mimético iniciada por Baudelaire (2023) e seguida pelas vanguardas: o belo, dissera o poeta, das coisas mundanas. É o que mostrará Benjamin ainda no estudo por Lukács comentado; ao romper com toda estética as peças do *Trauerspiel* rompem precisamente com o desencadeamento aristotélico, invertendo a função do coro:

não há lamentação no coro da tragédia. A sua atitude coloca-o perante profundos sofrimentos, mas acima deles, e isso contraria a ideia da entrega à lamentação. Será uma leitura superficial aquela que procurar as raízes dessa superioridade na indiferença ou na compaixão. Trata-se antes de restaurar, pela dicção coral, as ruínas do diário trágico numa sólida construção linguística aquém e além do conflito – na sociedade ética e na comunidade religiosa. A presença permanente do coro, longe de dissolver os acontecimentos trágicos em lamentações, coloca antes, como Lessing já notou, uma barreira ao próprio afeto nos diálogos. A leitura do coro como “lamentação lutuosa” na qual “ecoa a dor primordial da criação” é uma deformação genuinamente barroca da sua essência. É aos coros do drama trágico que cabe, pelo menos em parte, essa função. Mas há uma segunda, mais oculta. Os coros (*Reyen*) do drama barroco não são tanto interlúdios, como os do antigo, mas antes molduras que enquadram um ato e que se relacionam com ele como os frisos ornamentais das obras impressas renascentistas com a mancha tipográfica. Nisso se acentua a sua natureza como ingredientes de uma mera encenação. (Benjamin, 2016: 124-5)

Se o coro Antigo dá-se como parte constitutiva da verossimilhança – “o coro deve ser considerado um dos atores; deve ser tomado como uma parte do todo e assim

concorrer para a ação” (Aristóteles, 2015: 155) –, situa-se ele antes no plano do mito, reafirmando o destino catártico do herói; o coro no Drama Trágico, a sua vez, mostra-se na esfera da história (como encenação do mito, e não como mito essencial), oferecendo-se como moldura no interior da qual a trama se desenrola e, assim, faz recordar da atuação da qual está-se a ver. O coro do barroco seculariza o mito, e tal operação encontra cognoscibilidade nas vanguardas teatrais dos anos 1920, como destaca Benjamin no gesto épico de Brecht, quando o coro se faz tribuna: “é mais fácil definir a questão do teatro épico a partir do conceito do palco do que do conceito de um novo drama. O teatro épico leva em consideração uma circunstância pouco observada. Ela pode ser descrita como o soterramento da orquestra. O fosso que separa os autores do público como os mortos dos vivos (...) perdeu continuamente seu significado” (Benjamin: 2017a: 28-9), contrapondo Brecht o “teatro épico ao teatro dramático em sentido estrito, cuja teoria foi formulada por Aristóteles. Por essa razão, Brecht apresenta a dramaturgia correspondente como não aristotélica” (Benjamin, 2017a: 25). O Drama Trágico dá origem à vanguarda, e é pela sensibilidade por ela radicalizada que pôde o barroco encontrar cognição – mas isto Lukács, ao insistir no construto aristotélico em sua defesa do realismo, ignora.

Na verdade, é no diálogo com Brecht que Benjamin esboça a crítica ao realismo soviético. Em diário de viagem a Moscou no inverno de 1926-1927, nota-se ainda alguma relutância por parte do crítico que, embora reconheça a idolatria imagética de Lenin pelas ruas moscovitas – posteriormente destacada por Marques Rebelo (2014) em notas de sua viagem de 1954, sublinhando ademais a figura de Stálin, como por Graciliano Ramos (1980a) em crônicas do périplo de 1952 –, titubeia em oferecer análise opositiva à literatura que lá se produzia. Ali reconhece limites dessa estética, como evidencia no diálogo com o dramaturgo Bernhard Reich ao retomar argumento de *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana*, de 1916: “remeti-o à polaridade de toda e qualquer entidade linguística: a de ser, ao mesmo tempo, expressão e comunicação. Isto nos levou, como era de se esperar, a algo que já discutíramos muitas vezes: ‘a destruição da linguagem’ como tendência da literatura russa contemporânea. O desenvolvimento do aspecto comunicativo da linguagem, em detrimento de qualquer outro, conduz, fatalmente, a essa destruição da linguagem” (Benjamin, 1989: 59-60) – problemática na medida em que, pontuara Benjamin (2018: 19) no ensaio de 1916, “a linguagem nunca se limita a fornecer *meros* signos”, e a concepção comunicativa “segundo a qual existiria uma relação arbitrária entre a palavra e a coisa, e que a palavra seria um signo puramente convencional da coisa” dá solo à “concepção burguesa da linguagem”.

Há então um limite no romance russo do decênio de 1920, que reduz, em nome da comunicação, a palavra ao signo, furtando-a do teor expressivo da linguagem e, por consequência, bifurcando a arte da esfera da expressão. Não é neste diário o tema tão fortemente discutido, no entanto. As páginas oscilam-se entre a dúvida sobre a filiação ao Partido e, ainda que o deseje, não deixa de atentar ao medo de opinar que acomete os russos sob direção bolchevique: “os aplausos no teatro foram escassos, o que talvez seja consequência mais da orientação oficial do que da impressão inicial que a peça causou no público, pois a encenação foi certamente uma festa para os olhos”; há na Rússia “atmosfera geral de cautela (...) quando se trata de expressar publicamente uma opinião. Se se perguntar a uma pessoa que não se conhece bem o que ela pensa de alguma peça de teatro ou filme insignificante, obtém-se apenas a seguinte resposta: ‘Por aí se diz que é assim ou assado’ ou ‘em geral, as pessoas são desta ou daquela opinião’” (Benjamin, 1989: 43). Sua crítica ao realismo soviético, que abdica da expressão e reifica a linguagem em favor da comunicação, encontra forma, pois, não neste diário, senão em outro, aquele que coagula as impressões da viagem a Svendborg quando, em 1938, hospedara-se na casa do exilado Brecht. Nele, anota Benjamin:

Uma conversa sobre o novo romance soviético. Nenhum de nós está ao corrente. Passamos para a poesia e para as traduções de poesia da Rússia soviética, das mais diversas línguas, de que a revista *Das Wort* está cheia. Brecht acha que os autores não têm vida fácil naquele país. “Se num poema não aparece o nome de Estaline, isso já é visto como intencional.” (...)

As respostas são sempre muito cépticas de cada vez que eu toco em assuntos ligados à Rússia. Quando há pouco tempo perguntei se [Ernst] Ottwalt ainda estava preso, a resposta foi: “Se ainda tiver condições para estar preso, então estará.” Ontem a [Margarete] Steffin dizia que Tretiakov provavelmente já não estaria vivo. (Benjamin, 2022: 360-2)

Há na ensaística de Benjamin a pergunta pela politização da arte, questão imposta uma vez que a política fora já estetizada. Como aponta Susan Sontag (2007: 87), Leni Riefenstahl, diretora de *O triunfo da vontade*, “tomó parte en la organización del mitin” nacional-socialista retratado no documentário, o congresso de Nuremberg de 1934, “concebido desde el principio como el decorado de una película” e, ainda que não se refira explicitamente ao objeto, não é excessivo nele notar o que diz Benjamin (2017b: 47) ao encerrar o texto sobre a reproduzibilidade técnica: “a alienação de si própria atingiu o grau que lhe permite viver a sua própria alienação como um prazer estético de primeira ordem”. É esta “*a estetização da política praticada pelo fascismo*”, que faz da barbárie imagem ao deleite sádico do sujeito atrofiado. Encontra alternativa, então, no comunismo,

que responde à estetização da política “*com a politização da arte*” (Benjamin, 2017b: 47). Já não se trata, porém, da experiência histórica concreta, que tivera terreno na Rússia de 1917. No inverno de 1926-1927 pôde Benjamin, reticente, titubear sobre o futuro da arte soviética; no verão de 1938, porém, já não há esperança possível: o realismo socialista, alçado à estética oficial do stalinismo, pune com a morte o dissidente; “não há qualquer dúvida”, diz então Brecht a Benjamin (2022: 365), “o combate à ideologia tornou-se uma nova ideologia”.

Não apenas na Rússia stalinista o realismo como forma normativa se impõe, no entanto. Assevera Lukács que se o realismo soviético solicita o nacional para constituir sua forma, tem ele contorno diverso em nações outras, e se é sua incumbência promover a consciência genérica do leitor, como se pudesse ser sua recepção de antemão prevista – “a opinião proclamada em uníssono pelos ocidentais e pelos stalinistas sobre a incompreensibilidade da arte moderna continua a ilustrar este fenômeno; é falsa porque trata a recepção como uma grandeza fixa e suprime as irrupções na consciência, de que são capazes as obras incompatíveis” (Adorno, 2008: 297) –, expande-se ele globo afora como estética promulgada pelos PC’s:

Assim que ultrapassaram o estágio do comunismo primitivo, as diversas sociedades tomaram formas diferentes; foi de um modo peculiar que cada povo europeu atravessou a era feudal, criou instituições correspondentes e – a despeito dos traços comuns que caracterizam essas formações – viveu o desenvolvimento do capitalismo e a luta da classe operária. À medida que – levadas em conta as leis com valor universal – cada povo reúne assim os caracteres objetivos que servem de base à sua existência nacional, forma-se progressivamente uma certa fisionomia, que não se confunde com nenhuma outra. É nesta comunidade que ele apreende a pensar e a criar. Mas é preciso não esquecer que precisamente as grandes obras realistas contribuem eminentemente para a constituição do meio espiritual, que marca toda a personalidade com seu cunho nacional. Elas transmitem ao homem, de maneira direta e evocadora, os fatores originais que condicionam a sua existência nacional; é graças às formas que elas tomam e às tradições ligadas a essas formas que se pode verificar como os traços característicos do ser nacional produziram no passado e continuam a produzir hoje uma consciência nacional particular. À medida que esses laços são mais profundos e íntimos com esta continuidade nacional – ela própria mutável e susceptível de cortes, de saltos, de crises – o escritor está mais apto a produzir uma obra mais original e mais rica, mesmo no caso em que, opondo-se com violência à realidade presente, ele deva, no combate que trava contra ela, servir-se do apoio de culturas estrangeiras. (Lukács, 1969: 150)

Recorrendo à forma soviética encontra o escritor de outras paragens estímulo para que se oponha à fisionomia nacional do capitalismo, uma vez que o realismo lhe oferece

meio para atentar à constituição da personalidade do homem nacional. Pelo impulso moscovita, o escritor fundamenta sua estética em dado histórico concreto, aquele que, no esquematismo lukacsiano da recepção, levaria o leitor a tomar consciência de sua posição enquanto essencialidade genérica para além das condicionantes da classe. O realismo oferece o cenário nacional como força política para a produção de enredo a despertar a consciência do leitor e, a partir dele, produzir o esboço da superação da sociedade de classes. Se é este o calcamento indireto da nota de Salim sobre Cascaes ao reconhecer o esboço do trabalhador em sua concretude histórica, não é apenas ali que se vislumbra o impasse. Um ano antes, 1955, Salim lançara pelas Edições Sul seu romance primeiro, *Rêde*, destacadamente composto no quadro das expectativas do Partido.

1945, 1955 (I)

A estreia romanesca de Salim se inicia a romper com os contos antes editados em Sul. Naqueles, a urbe oferecera-se como suporte às tormentas psíquicas que acometem as personagens privadas do objeto desejado, procedimento advindo da prosa burguesa, mais romântico-vanguardista que realista, dada a ver na Europa do século XIX. Na peça de 1955, que afirma não reeditar por nela reconhecer traço demagógico afim às pautas do PC (Garcia Jr, 2008), o urbano se reduz e cede lugar a espacialidade erma. Não mais compostas pela idiossincrasia citadina, ganham as personagens nas aforas da cidade o esboço do sujeito coletivo, aquele que já não se constitui a partir da diferenciação singular, mas que encontra por traço distintivo o pertencimento a grupo que demarca oposição a outro. A homogeneidade mostra-se no primeiro parágrafo do romance que, dividido em nove capítulos, têm por título os dias da semana que se inicia em uma terça-feira e finda no mesmo dia da semana seguinte. Interessa, porém, o tom do prefácio a sublinhar o espaço: “GANCHOS, distrito de Biguaçu, está localizado a 27°, 19’, 55” de latitude sul e 48°, 34’, 09” de latitude W. Gr. Dista 36 quilômetros da sede do Município e 53 de Florianópolis, capital do Estado de Santa Catarina. Sua população é de mais ou menos 3.000 habitantes. É limitado ao norte pelo morro da ponta do Veloso; e ao sul por uma paralela a seiscentos metros da praia”, cobrindo sua extensão “uma área de 52 quilômetros quadrados. Terreno pedregoso e acidentado, quase sem vegetação, com algumas árvores raquíticas, mal nascidas em terra sáfara” (Miguel, 1955: 15). Dá-se a espacialidade da prosa por descrição objetiva, quantificando localização latitudinal, extensão territorial e geografia populacional, acentuando o isolamento do povoado acessável por via marítima.

Isso encontra razão no pacto ficcional que firma o romance, o de que, embora trate de ficção, esta responderia à realidade imediata que o autor, vestido de narrador, observara empiricamente: embora apresente “recriação na qual o autor, além de situar o problema e apresentá-lo, deu a sua visão das coisas, arquitetou fragmentos de situações, completou o que a vida deixara interrompido e interrompeu o que a vida completara”, insiste-se que, se “tomamos, às vezes, certas liberdades permitidas aos ficcionistas”, estas se resumem a situações que, “sem deturpar ou falsear o todo, ajudam a esclarecer, a compreender ou tornar mais nítido determinado trecho da narrativa – sem que, contudo (voltamos a frisar), essas liberdades possam deturpar ou modificar a fisionomia, a raiz do fato em si” (Miguel, 1955: 16-7). Ora, há anseio realista no romance de Salim, e o prefácio frisa-o ao pactuar com o leitor que, mesmo em se tratando de literatura, dá-se sua representação, como quisera Lukács, a partir do conceito aristotélico de mimesis: o dado ficcional não deturpa nem falsifica o real, apenas acentua-o; a verossimilhança exacerba os fatos para melhor desencadeá-los. Não é a descrição espacial, portanto, mero desvio, mas determinante do efeito: ao isolar o grupo pesqueiro de *Rêde*, surge o sujeito coletivo que o protagoniza.

O coletivo habita Ganchos e a fisionomia de sua escassa população mostra-se nos capítulos subsequentes. Surgem as personagens isoladas, em seções que se dedicam ora a umas, ora a outras, mas ao desenrolar da prosa o posto individual cede e o contado volta-se à interação entre as figuras: o jovem Godofredo, sobrinho do barbeiro Justo, enamora-se de Lurdes, filha do locatário de lanchas Jango, empregador dos pescadores que dão andamento às peripécias de *Rêde* e que se reúnem no armazém de Ti Zé. Individualizadas de início, as personagens passam a interagir formando núcleos coletivos que, unindo cada vez mais figuras, finda por integrá-las todas. Ao fugir da idiosincrasia apresenta-se então outra topologia da persona: furtando-se do sujeito, o indivíduo encontra no coletivo papel de motor da história – não apenas da forma prosaica, mas também da situação narrada. A composição coletiva, fruto da reclusão, prepara o cenário da apresentação das figuras enquanto classe, e é isso necessário porque, sendo coletivo o ambiente, igualmente o é o entrave: a vila de Ganchos, que depende da renda do peixe – o comerciante Ti Zé e Justo, o barbeiro, tampouco faturam quando falta dinheiro aos pescadores –, vê o seu escassear.

O peixe ali era a vida do distrito, da população, representando tudo. Faltando ele, por pouco tempo que fosse, a fome caminhava logo a passos rápidos, pois não havia possibilidade de reserva. Todos ou quase todos trabalhavam hoje, para comer hoje mesmo, ou quando muito, amanhã. A miséria atingia, logicamente, em primeiro lugar, os pescadores que trabalhavam como assalariados. E que formavam a

grande maioria. Além disso não sabiam e, mesmo que soubessem, não podiam fazer outra coisa, pois nada mais havia a fazer. O que ganhavam nas épocas de fartura nunca que lhes permitiria guardar para os períodos maus. Quanto mais agora, com o peixe faltando em plena safra! Que seria deles dentro de algum tempo? (Miguel, 1955: 23)

A causa da escassez não é, contudo, natural; seu motivo tem razão histórica – resulta do desenvolvimento técnico da produção capitalista:

Que fazer contra os grandes barcos a motor que vinham de fora, de Santos, que ficavam no mar dias e dias, que tinham geladeiras, grandes espinhéis, todos os apetrechos modernos de pesca, todas as novidades, os últimos aperfeiçoamentos? Como combater se estavam em tal pé de inferioridade? Se dependiam, para começar, do tempo? Que resolveriam as lanchas deles, mesmo as melhores, como a de “seu” Jango? Ou que adiantava conhecer a fundo os segredos do mar, ali haverem nascido, se criado, vivido, lutado? (Miguel, 1955: 27)

É a pesca gancheira, artesanal, afetada quando da chegada de barcos industriais de Santos. Posicionados mais adentro das águas, capturam o peixe antes que este se aproxime da costa e, sendo essas embarcações tecnicamente mais desenvolvidas, a refrigeração faz desnecessária a venda imediata do pescado, possibilitando permanência alongada no mar. Não é tudo, no entanto; além de capturarem os peixes maiores, impossibilitam o acesso aos menores que, se bem não adentram as redes, são espantados pelo redemoinho do motor: “não bastava os barcos os prejudicarem pescando por ali, levando uma vantagem enorme sobre eles. Ainda faltava mais: espantarem o restante do peixe, o que não pescavam” (Miguel, 1955: 34). É então duplo o impasse esboçado. Os gancheiros perdem os melhores peixes, capturados pelos santistas em barcos industriais, mas de igual maneira perdem o excedente, que parte em direção oposta à costa. O naturalismo do prefácio denota então sua razão, e a descrição espacial cobra relevância – surge o tom para que seja quebrado no corpo da trama, como legível na página final:

Nós não a esqueceremos, a esta vila de Ganchos, que nos deu horas boas e más, não a desprezaremos nem a perderemos. Apenas, por enquanto, vamos deixá-la, vamos deixar que os acontecimentos fermentem e amadureçam, deem frutos, vamos deixar que as situações se delineiem e resolvam.

Mais tarde, talvez, quem sabe, voltaremos a ela, rever os que agora largamos enleados na teia da vida. Conversar outra vez com os velhos conhecidos, fazer novos conhecimentos. E encontrar solucionados os problemas que os afligem.

E se por acaso não voltarmos, se as circunstâncias ou as voltas do mundo não o permitirem, nem por isto a vida deixará de continuar ou a vila de viver.

Mas contamos volver; precisamos volver. Mesmo porque, a história, em verdade, não finda. Pode findar, quando muito, uma fase. Porém o mais continua rolando. Nós é que, momentaneamente, a abandonamos. Ela continua.

Até lá, portanto, a ti, leitor amável e benévolo, e a eles, gentes que procuramos captar da nossa vida e recriar, o nosso adeus.

E que sejam felizes, que saibam, com suas próprias mãos, construir esta vida nova e melhor pela qual todos ansiamos. (Miguel, 1955: 291)

O endereçamento ao leitor comparece apenas ao prefácio e à última cena de *Rêde*, produzindo efeito circular: se o tom inicial aproxima a prosa do naturalismo, o final opõe-na ao inscrever a isolada Vila de Ganchos na história. Ora, o corpo do romance, ao tomar os pescadores como sujeito coletivo, leva-os a tomarem consciência de sua opressão enquanto classe, solicitando reposicionamento na vida laboral a partir da constatação da mazela à qual estão submetidos – isto que se mostra indiretamente na derradeira frase da obra ao sublinhar anseio de vida nova que se construiria pelas mãos dos que seguram o livro. Não se trata, portanto, de guinada naturalista-positivista, como faz o prefácio parecer ao conformar o homem à natureza, mas da elaboração de cenário que, se é em aparência ermo, o é para que sua inscrição histórica seja desencadeada pela tomada de consciência do pertencimento à classe. Poderia *Rêde* se assemelhar, então, ao romance de Anna Seghers estudado por Benjamin, *O resgate* [*Die Rettung*]. Nele, o crítico percebe guinada à fábula, como elemento da crônica, para elaborar uma pergunta:

O que está em ação na grande quantidade de personagens do livro não é a lei do romance, no qual as figuras episódicas aparecem no mesmo ambiente em que se encontra uma figura principal. Esse ambiente – o “destino” – falta aqui. Bentsch não tem destino: se tivesse um, ele teria sido anulado no momento em que Bentsch, no final da história, desapareceu como anônimo entre os ilegais. O leitor se lembrará das pessoas que conheceu, em primeira linha, como testemunhas. Trata-se de mártires no sentido exato da palavra (*mártyr*, em grego: a testemunha). O relato sobre eles é uma crônica. Anna Seghers é a cronista dos desempregados alemães. A base de sua crônica é uma fábula que, podemos dizer, dá ao livro o cunho romanesco. No dia 19 de novembro de 1929, dentre 53 soterrados no poço de uma mina são resgatados sete que ainda estão com vida. Esse é “o resgate”. Ele funda o vínculo que se estabelece entre esses sete. A narradora acompanha-os com uma pergunta muda: qual a experiência que subsistirá ao lado daquela que os perdidos fizeram no poço quando repartiram lá embaixo o último gole de água e o último pedaço de pão? Eles conseguirão confirmar a solidariedade que demonstraram em meio à catástrofe natural também em meio à catástrofe social? – Eles ainda não tiveram alta do hospital, quando os indícios sombrios dessa catástrofe chegam até eles. (Benjamin, 2013: 162)

A natureza dá raiz à indagação histórica: a solidariedade solidificada na catástrofe natural poderia ganhar corpo se fosse política sua razão, levando os trabalhadores a se conscientizarem da classe? A força da pena de Seghers é precisamente a de não responder a tal pergunta, mas enunciá-la permanentemente, embora em silêncio: o agora da narrativa não é o da tomada de consciência, senão o de sua latência – estando ainda hospitalizados os mineiros, mas em vias de depararem-se com o fracasso da seguridade social que reduz o ordenado no auxílio-desemprego, há abertura que não pode ser fechada pela prosa. O retorno à fábula suspende o romance, seja ao recusar o herói da forma moderno-burguesa ao privá-lo do destino (da garantia, portanto), seja ao dar a consciência de pertencimento à classe não como dado concreto (e sim virtual, pois). Salim, porém, opera pelo oposto. Sendo o dado natural logo superado nas peripécias de *Rêde*, que leva os pescadores a tomarem consciência, a reclusão – que igualmente apresenta um sem fim de personagens a ocupar o mesmo espaço – atesta comunismo em expansão, e o sujeito coletivo faz-se necessário para que se componha a imagem da revolta a declarar a vitória proletária. Perde *Rêde* a latência do porvir que reside no mítico da crônica, e impõe-se à estreia romanesca de Salim um agora confirmado, o ano de 1955, no qual se passa a trama a inscrever o coletivo na política. Há nisso, contudo, falsificação histórica: propondo-se homológico, *Rêde* assegura na literatura a superação da sociedade de classes que, na concretude da matéria, segue ativa. Distante portanto da crônica de Seghers, o romance de Salim tem suporte no realismo socialista, ecoando em Ganchos o postulado estético do Partido.

É o caso de retornar ao volume 15 de Sul (março/1952), que noticiara o encontro da ABDE. Antecedendo o dossiê edita-se a coluna *Obras e nomes da nova geração portuguesa – Caminheiros e outros contos, de José Cardoso Pires*, sob rubrica de Vitoriano Rosa, natural de Olhão, no Algarve. Mais que o argumento sobre o conterrâneo, interessam os parágrafos iniciais, que tematizam o neorrealismo português:

O neo-realismo literário português, nas condições actuais, não poudé manifestar ainda as suas amplas possibilidades como escola organizada. De facto, além da imortal obra de Pereira Gomes “Esteiros” e dos escassos livros de Alves Redol, Virgílio Ferreira, Manuel do Nascimento e poucos mais, a nossa literatura neo-realista nada apresenta de notável, como sucederia se o processo do seu amadurecimento encontrasse um caminho livre, se os seus escritores não esbarrassem amiudamente com dificuldades, realizando verdadeiras acrobacias para suprirem as limitações do condicionalismo actual. / Ao neo-realismo português não faltam escritores valorosos, conscientes da sua missão social e das necessidades literárias derivadas do progresso da humanidade em todos os sectores da Arte. O neo-realismo português precisa apenas de condições sociais sem as

limitações resultantes das exigências dos editores ou das convenções actuais. Em suma, o neo-realismo português não precisa senão de ar, para os seus escritores movimentarem à vontade o seu pensamento, sem coações ou ameaças, exprimindo as justas aspirações populares, o seu sentir e o seu viver.

Não falta ao escritor neorrealista capacidade literária para conformar as mazelas da vida sob o capital, e sim tempo-espço que não seja o da ditadura de Salazar a tolher obras e censurar edições; está a literatura portuguesa equilibrando-se no fio da navalha estadonovista, que priva os opositores da possibilidade da crítica. A literatura brasileira, a sua vez, coloca-se como o ar que, diz Rosa, faz-se necessário ao respiro. Ora, nutre o neorrealismo relações com projeto síncrono brasileiro, o regionalismo de 1930.

Se era escassa na década a tradução da literatura brasileira, “talvez a única exceção fossem”, pontua Schwarz (2012: 9), “os romances de Jorge Amado, que se beneficiavam da máquina de propaganda e traduções do realismo socialista, atrelada à política externa da finada União Soviética”. Diferente era, no entanto, a relação com a antiga metrópole, de língua compartilhada. Com a inflação pré-guerra, há nos anos 1930 comercialização portuguesa de traduções brasileiras da literatura mundial, sendo mais rentável importá-las que editá-las na península (Salla, 2021). Às remessas de obras estrangeiras soma-se a nova prosa brasileira, que faz lá chegar não apenas romances de Amado, mas também de Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz. Alcança o regionalismo a lusofonia, com recepção síncrona, e brinda os que anseiam pela queda de Salazar, como pela do capital, com um construto: invertendo por “primeira vez o vetor cultural, o romance neo-realista português mira-se no exemplo brasileiro para a execução de uma similar pesquisa localista que resultou na denúncia dos males nacionais que, como aqui, eram frutos do agravamento dos problemas desencadeados com a situação de subdesenvolvimento” (Bergamo, 2008: 61). É Candido (2023a: 207) menos otimista; a influência do romance de 1930 no neorrealismo não diria tanto da exportação de forma própria, tão somente do “afinamento dos instrumentos recebidos”, qual seja, a tradução brasileira do realismo francês em chave soviética. Seja como for, a prosa nordestina ganha Portugal não apenas como objeto, o impresso, mas como estímulo que apresenta recursos para a expressão estética da barbárie capitalista. Di-lo Alves Redol, escritor que embora não publique em Sul tem sua obra nela comentada em nota sem assinatura, provavelmente de punho de António Simões Júnior, em seu vigésimo número (agosto, 1953):

Já aludi às indigências de estilo na minha colaboração em O Diabo, as quais comprometiam a interior unidade necessária entre o conteúdo e

a forma do romance aqui analisado [Gaibéus]. Um certo tom teatral pela exaltação, onde o adjetivo andava de poleiro, um estilo oratória, rebuscado, que só não poderá chamar-se hipocrisia estilística por não ser intencional. Influências de Michael Gold e Amado em certos veios formais pela repetição de grupos de palavras que pretendiam veicular mais profundamente, de maneira quase obsessiva, lirismo exaltado, constante jogo de imagens, etc., etc. / Faltava-me, pois, racionalizar a prosa, ganhar sobriedade, não tanto, porém, que enfraquecesse a mensagem, como tantas vezes acontece. (Redol, 1989: 19)

No introito de 1969 à reedição de *Gaibéus* trinta anos depois do lançamento, Redol sublinha Amado como influência primeira do romance, embora tenha abdicado do lirismo exaltado do baiano e partido à prosa sóbria que, sem mencionar referente, parece grudar-se a outro brasileiro que circulara por terras portuguesas; como discutido (Kremer; Vaz, 2026), deve ser de Graciliano Ramos que lhe chega o traço, tomando as personagens em estado de animalidade que não oferece qualquer composição positivada, mas surpreende-as na reificação laboral, alienação tamanha que priva-as do nome próprio e identifica-as pela ocupação: os alugados, trabalhadores temporários da ceifa de arroz. Não importa tanto, contudo, a origem pontual, senão o indício: o romance de 1930 deixa o Brasil e encontra recepção imediata em Portugal, circulando ainda pelas então colônias em África. Nos anos 1950 será este, ademais, o anseio de alguns dos jovens de Sul, e se *Rêde* dá forma brasileira ao realismo socialista, *Vieja crónica de Olhão*, de António Simões Junior, outro conterrâneo olhanense de Vitoriano Rosa, embora exilado em Buenos Aires, apresenta sua feição portuguesa, mesmo que escrita em língua espanhola.

Como *Rêde*, *Vieja crónica de Olhão* inicia-se por breve prefácio a apresentar vila isolada que requer inscrição na história; marca o parágrafo primeiro, porém, a divergência discursiva: “*Hacia ya algunos días que aquel grupo de pescadores contorneaba el litoral algarbí, internándose cada vez más en las tierras del sur. La abundancia de pescado en aquella costa, sugestionaba a aquellos hombres rudos y les invadía la mente de extraños pensamientos*”. O preâmbulo de Salim descreve Ganchos em aparente naturalismo, recorrendo a dado objetivo que surpreende os gancheiros no agora em que se encontram, enquanto Simões vale-se do mito e, assim, busca passado imemorial no qual o povoado ao sul de Lisboa se originara: “*Allí estaba para mecerlos con susurros y promesas, el mar desconocido, abriéndose y cerrándose en una riqueza infinita que manaba delante de sus ojos deslumbrados. Habían descubierto un inmenso filón de oro, pero de un oro más precioso que aquel que buscaban los exploradores en los lagos lejanos del Arizona*” (Simões, 1956: 7). Reincidindo em tema e espaço, a apresentação reclusa de grupo de pescadores, iniciam os romances por gesto antagônico, como antagônica é a relação com

o peixe; se este se escasseia no agora histórico da prosa de Salim, fora ele farto no pretérito da de Simões – é o mar análogo a filões de ouro, e o peixe mais precioso que o mineral. Na paragem inabitada, mas fértil, fundam os homens sua comunidade, e o introito segue no mito fundacional: “*el pequeño conglomerado marítimo avanza, sin detenerse, tierra adentro, transformándose en una aldehuela. Después, merced a las entrañas del mar, los tugúrios empiezan a desaparecer. En su lugar van surgiendo las blanqueadas casillas de mampostería*” (Simões, 1956: 9). Falta-lhe, contudo, nome, e é o chamativo solicitado:

Hay que buscar un nombre para su aldea, repiten íntimamente; hay que ahuyentar de su seno a los espíritus sarracenos, allí dejados por los moros. Y siguen meditando en busca de un nombre que no surge. El nombre obstinase en no aparecer, pero ellos lo siguen buscando incansablemente.
A quinientos metros de la aldea existe un gran pozo de agua que corre ininterrumpidamente, ya sea verano o invierno. En él lavan las campesinas y las mujeres de los marinos sus ropas y llenan los cántaros y cantimploras. El agua, que brota en chorros lípidos, abastece a toda la aldea y alrededores. Es tan grande el pozo de agua, que no parece un pozo, sino un hoyón (olhão). La palabra chorrea como el agua transparente. Si los ojos no se cansan de contemplar el líquido impetuoso, tampoco la boca se cansa de pronunciar: ¡Olhão! ¡¡Olhão!! El terruño ya tiene nombre; acaba de bautizarlo la santa y sabia boca del pueblo. (Simões, 1956: 9-10)

Recorrendo ao mito para apresentar o isolamento, Olhão encontra nome e encerra-se o prefácio. Seu gesto é mimético: o chamativo surge da semelhança à água a jorrar, não podendo não ser pronunciado como tampouco poderia a água estancar, e mimética é ainda a gestualidade dos pescadores, que “*jugaban con el pescado como los niños con los guijarros de la playa*” (Simões, 1956: 7). Trata-se da potência da crônica, que intitula o romance, e que Benjamin (2013: 163) discute no ensaio sobre Seghers: “o que diferencia a crônica da exposição histórica em seu sentido mais recente é que lhe falta a perspectiva temporal. Suas descrições chegam bem próximas daquelas formas de pintura anteriores à descoberta da perspectiva. Quando o espectador se depara com as formas das miniaturas ou dos antigos painéis sobre um fundo dourado, seus traços ficam gravados na sua memória com a mesma intensidade que têm quando o pintor os opõe na natureza ou num nicho”. O mito congela o pretérito; a crônica, a sua vez, atualiza-o na medida em que ele se impõe como imagem que ativa no presente partículas olvidadas; por isso, Benjamin (2019: 10) segue: “o cronista, que narra os acontecimentos em cadeia, sem distinguir entre grandes e pequenos, faz jus à verdade, na medida em que nada do que uma vez aconteceu pode ser dado como perdido para a história (...). Cada um dos instantes que ela viveu se

torna uma *citation à l'ordre du jour* – e esse dia é o do Juízo Final”. Faz a crônica citável, no agora da barbárie, todo o pretérito recalcado, levando-o à redenção. O prefácio de Simões pouco se aproxima, portanto, da aparência naturalista do de Salim; há aqui guinada ao mito que, atualizando-se na crônica, busca a origem da vila de Olhão.

A linha introdutória é, contudo, grafada em itálico, diferenciando-se do corpo da prosa. Suspendendo o prefácio no momento de nomeação, o romance abdica do mito e se impõe em moldura histórica. Editada em 1956 em Montevideu e efetivamente escrita em espanhol – há marcas várias que o indiciam, sobretudo o emprego de léxicos que, mesmo que corretos em castelhano, são pouco usuais na língua – a prosa transcorre nos dias finais da 2ª Guerra Mundial, tendo por ápice a noite de sete de maio de 1945, quando o exército nacional-socialista sucumbe ao soviético. Abandona-se então o mito, e o passado cede espaço às incertezas da guerra. Mostra-o o primeiro capítulo na figura de José Gago. No escritório de sua fábrica de conservas de sardinha, o proprietário escuta pela B. B. C. de Londres o informe diário a Portugal, que noticia nova imposição inglesa à indústria estrangeira: acentuando-se a guerra, diz-se que a coroa britânica adotará medida contrária às indústrias que seguissem negociando com o Eixo, listando para sanção próxima “el nombre de las firmas reincidentes, donde la de su industria no tardaría en figurar” (Simões, 1956: 11). Imporia a Inglaterra retaliação àquelas que exportassem aos Aliados, o que aflige Gago: alheio à perseguição antissemita, prefere vender o enlatado a quem melhor pagar – a Alemanha –, mas não pode simplesmente ignorar a solicitação britânica; é-lhe necessária a manutenção comercial uma vez que depende da matéria prima que advém da indústria inglesa, as folhas-de-flandres que utiliza para selar hermeticamente seu produto. Descumprindo a diretriz, periga sofrer retaliação que paralisaria seu negócio:

José Gago interrumpe el monólogo, que le resta convicciones, mientras es invadido por un alud de recuerdos, de los cuales busca, inútilmente, sacar partido. Pero no consigue tranquilizarse. Una inquietud, un sentimiento rebelde que no llega a amoldarse a sus conclusiones, empieza a atormentarlo. Quiere librarse de ellos, ahuyentarlos lejos, mas no lo puede. La inquietud sigue aumentando en su corazón, hasta ahondarlo en recuerdos dolorosos. Después, una interrogante le martilla el cerebro.

– ¿Y si los ingleses me suspenden la distribución de hojalata? ¡Qué diablo! No había pensado en eso. (Simões, 1956: 12-3)

É-lhe perigosa a posição pois, desprovido da matéria inglesa, far-se-ia inviável o armazenamento da conserva e, por consequência, sua venda. Inscrita na história, sofre a indústria de Olhão as consequências da guerra. A concepção histórica em jogo é, porém,

a burguesa, e a montagem lhe dá compreensão. O prefácio solicita a inscrição de Olhão pela nomeação; para tanto, recorre ao itálico como signo gráfico. O traço formal reaparece vezes várias, havendo desvios que, sem responder à numeração dos capítulos, desgrudam-se do romance e impõem linha paralela que, se se inicia no prefácio, pode ser entendida como linha histórica. O tracejo, então, abandona a origem mítica e aciona o documento: os excertos parecem tratar de notícias de jornal ou de fragmentos de livro didático. Um deles tem por título *Existencia de Olhão*, e marca inversão cara à trama:

Cuando despunta la alborada, el pueblo se estremece al son estrepitoso de las sirenas de las fábricas y los barcos. La gente laboriosa invade las calles y el dock en una ola de vida.

Olhão ya no es la aldehuela de otrora, de horizontes estrechos, sino una villa majestuosa, cuyo nombre hace mucho traspasó las fronteras nacionales.

Gracias al desmedido sacrificio de sus hijos, Olhão ha alcanzado la mayoría de edad con el título de Villa de la Restauración. Un día despertó sobresaltada. Era una mañana gris, sangrienta.

Mientras los olhanenses dormían, los franceses la invadieron a traición, como el ladrón que acuchilla a la víctima por la espalada, con el designio de robarle.

Pero ellos despertaron lanzando un osado desafío a las águilas napoleónicas. Era un reto de vida o muerte. Los bárbaros invasores no podrían apoderarse de aquellos que ellos habían realizado con cuerpo y alma.

Olhão les pertenecía; la querían como a las niñas de los ojos. Que no se creyese el corso que ellos eran un rebaño de cobardes, que no se preciaban de ser gente como él.

Que conquistase Austria, Italia, Rusia, España, toda Europa con o sin excepción de Inglaterra, podían admitirlo; ahora Olhão, no. Olhão no caería en su poder. Allí nunca su mirada de lince se explayaría, ni sus pies profanarían aquel terruño venerado. Y cumplieron su propósito.

Olhão no figuraba en el mapamundi, ni siquiera en el de Portugal. Decían que era tierra de moros, donde bogaban las almas sarracenas y las mujeres tenían ojos en forma de almendra. No obstante eso, allí se soltó el primer grito de revuelta contra los franceses, y de allí salió el Kaik rumbo a Brasil, llevando a la familia real allá refugiada, la noticia de la expulsión napoleónica.

Olhão expulsó a los franceses, fué a Brasil en una frágil cáscara de nuez, dedicándole José Agostinho de Macedo el poema El Nuevo Argonauta. Tuvo también hijos inminentes como Joaquín López y José Esteban, pero nada lo ha vuelto tan conocido como la industria de la conserva. Hoy es como una de aquellas modestas aldeas o villas suizas, nombradas en todos los rincones del mundo, donde llegan sus primorosas obras de arte de la moderna relojería. (Simões, 1956: 42-3)

Unificam-se as linhas composicionais: se o prefácio oferece, pelo mito de origem, a fundação do povoado, o excerto atesta sua falsa concepção no momento presente: trata-se de construto burguês, que vangloria vencedores e silencia vencidos, tendo suporte na

história oficial e sua idolatria dos próceres. Ora, o introito imemorial inscreve Olhão na história, mas seu agora, 1945, mostra-se como farsa; servindo ao interesse monárquico – Napoleão, a coroa portuguesa –, repete-se na mercadoria da relojoaria moderna que a ironia final ridiculariza. Faz-se então troça do gran-burguês Gago: “la industria olhanense de conserva prosperaba y de pronto se hacía conocida en todo el mundo y conquistaba mercados internacionales (...). Tornóse en un manantial de nuevos ricos” (Simões, 1956: 14). Faltaria a Olhão, este o giro que o excuro traz à prosa, a verdadeira inscrição na história, aquela que despertaria a consciência proletária no ensejo de superação do capital.

Ora, se o prefácio apresentara aparente traço mimético, é ele quebrado quando da continuação de sua linha gráfica; o retorno ao mito serve para abreviar desencadeamento linear que, iniciado pela nomeação, é seguido pelo adentrar na ordem do capital. Não é este, contudo, o estágio final de sua teleologia, senão meio para que, realisticamente, surja verossímil a luta de classes a superar a condição. Rompido o naturalismo de Salim pelo giro à classe, o mesmo sucede ao mito em Simões. A crônica que lhe intitula difere da potência de *O resgate*, condiciona-a a fim teleológico que toma o passado não como força a ser ativada no presente, mas como estágio progressivo da história. Benjamin sublinha a raiz do problema não na resenha da obra de Seghers, e sim na do ensaio de Kracauer sobre os empregados berlineses. Esforça-se o crítico em distinguir a linha da qual parte Kracauer de outra em voga na Alemanha dos anos 1930, a Nova Objetividade que, em traço demagógico, faz a apologia da conversão do intelectual em proletário:

Esse texto deverá renunciar à influência política, como hoje concebida – ou seja, à demagógica –, não apenas por valorizar nesses termos os empresários. A consciência – para não dizer autoconsciência – acerca disso lança luz à aversão de Kracauer a tudo que diz respeito à reportagem e à Nova Objetividade. Essa corrente de esquerda radical pode se disfarçar à vontade, mas ela nunca vai suprimir do mundo que quase nunca o processo de proletarização do intelectual resulta num proletário. Por quê? Porque a classe burguesa, por efeito da formação, ministrou desde a infância um meio de produção – fundado no privilégio da formação – que faz com que o intelectual seja solidário com essa classe e, mais amplamente, faz com que essa classe seja solidária com ele. Tal solidariedade pode passar a um segundo plano, e pode inclusive esmaecer; mas segue quase sempre sendo forte o bastante para excluir estritamente o intelectual do alerta constante, da existência-*front* do proletariado genuíno. (Benjamin, 2023a: 188)

É a Nova Objetividade ingênua ao crer que o intelectual suplantaria sua posição burguesa ao tomar partido pela causa operária e, então, viria a se proletarizar; com mais veemência, di-lo em nota à prosa de Pierre Mac Orlan, sublinhando que “o intelectual

assume o mimetismo da existência proletária sem estar minimamente ligado à classe trabalhadora. Com isso, procura alcançar o ideal ilusório de se colocar acima das classes, sobretudo: conhecer-se a si próprio fora da classe burguesa” (Benjamin, 2023b: 140). É dessa ilusão que o estudo de Kracauer pode se furtar ,por nele haver esboço específico de interrogante que desloca a pergunta do herói afirmativo ao sujeito negativo, interdito:

Ancestral, talvez tão antigo como a própria literatura, é nessa última o tipo do descontente. Tersites, o detrator homérico, o primeiro conjurado, o segundo e o terceiro nos dramas de reis de Shakespeare, o resmungão no único grande drama da Guerra Mundial, são as variadas encarnações da mesma figura. (...). Uma coisa é certa: este homem não quer seguir participando do jogo. Se recusa a botar uma máscara a fim de participar do carnaval que seus contemporâneos põem em cena e (...) abre caminho através das massas para arrancar aqui e ali a máscara de um sujeito particularmente desavergonhado. (Benjamin, 2023a: 183)

Está-se diante de sujeito que recusa (“um descontente, não um líder” [Benjamin, 2023a: 189]), e sua potência é a de interditar-se, não respondendo à barbárie anunciada. A Nova Objetividade, a sua vez, pinta o intelectual qual herói (crítico) desta barbárie ao romper com a própria classe e o proletariado, neste construto, surge na mesma forma, embora em sua dobra tautológica, a do mártir – não no sentido do grego antigo, o *mártir* como testemunha, dissera Benjamin – que abdica de si mesmo em nome do destino que o coletivo lhe incumbe. Ora, furtando-se do teor afirmativo da Nova Objetividade, Kracauer distancia-se da tautologia herói-mártir, como Seghers já o fizera, sendo esta a força, pontua Benjamin, dos objetos: *O resgate*, ao recusar o herói destinado, recusa o traço burguês do romance, como *Os empregados*, ao tomar o descontente, compõe ensaio voltado à negatividade do sujeito. Não será este, contudo, o construto prosaico de Simões, tampouco o de Salim. A história desencadeada por homologia realista solicita herói que, mesmo provido de nome próprio, oferece-se como concentração de anseios coletivos, privando-se então da singularidade e dando-se como motor para a superação da sociedade de classes. Não será o burguês Gago quem o representará. Seu impasse, que reduz o político ao econômico, dá-se no privado (o escritório, a casa), faltando-lhe a face coletiva que encontrará contorno quando o mote do romance de Simões reincidir no do de Salim: na Olhão de 1945 passa o peixe a escassear, pondo empecilhos à vida dos pescadores.

À semelhança de *Rêde*, há em *Antiga crônica de Olhão* recorrência ao coletivo. Embora não apresente o segundo grandes capítulos com subdivisões internas, há em cada entrada a cessão do protagonismo a personagem diversa e, como no primeiro, estas se entrecruzam a produzir o unitário. Isso é notável no caso de Eduardo, rapaz que surge

solitário para que, em seguida, venha a se saber que era filho de Gago, nascido de seu encontro fortuito com a prostituta Etelvina. O moço, contudo, nada sabe do pai, e do industrial muito difere – Gago fora líder sindical, mas dera golpe a atestar falsa falência e, assim, furtara o sócio, fazendo-se proprietário da fábrica que administra; Eduardo, a sua vez, liga-se aos pescadores que, na escassez do peixe, sofrem as mazelas do trabalho capitalista, não tendo qualquer estabilidade. O entrave de derradeiro construto coletivo, apresentado no quinto capítulo, é aquele que os acomete: “en aquella mañana, el *Dios te guie* no regresa al puerto. Se teme un naufragio” (Simões, 1956: 27). A chegada do inverno acentua medo antigo, a falta de peixe, e se o industrial remedia o imprevisto – a mando de Gago, seu funcionário Joaquim Rasgado adquire toda a pesca disponível, mantendo a fábrica em funcionamento, mas privando a população do alimento –, o mesmo não sucede aos pescadores que insistem na pesca em busca do alimento, sendo levados à morte. É o que sucede àqueles que se encontram no *Deus te guie*, embarcação que naufraga levando a óbito os cinco homens embarcados. Acentua-se, então, o efeito, que imbrica crianças órfãs e mulheres viúvas, sendo coletivo, ademais, o sepultamento:

El pueblo no descansa, como un mar agitado. En estos días, las chimeneas de los barrios obreros no humean. Pareciera que nadie se acuerda de eso. Se trata de prestar el postrer homenaje a los héroes caídos, de solidarizarse con el dolor de sus familiares. En frente de la Casa del Pueblo apiñase la gente obrera: viejos lobos del mar en sus trajes pintorescos, ya descoloridos por el uso; mujeres trigueñas de chal y mantilla; trabajadores de las fábricas y la construcción, de traje de brin muy limpio y bien planchado. También se hallan presentes los mozos de fletes y los lustrabotas. Entre ellos vese a Paco de Julia, de alpargatas y corbata negra. En este día no calza los zapatos marrones, regalo de segunda mano de Pedro del O. Algo extraño que él no sabe lo que es, lo ha impelido a calzar las viejas alpargatas de suela de goma, que antes tenía vergüenza de usar. (Simões, 1956: 32)

Os trabalhadores marginais acodem ao enterro, dentre eles Paco, que vela o corpo do finado pai. As vestimentas da personagem indicam, porém, a inversão de sua posição, calçando em público alpargatas das quais se envergonhava, mas por ele conquistadas, não mais utilizando o calçado de melhor qualidade, de segunda mão, que lhe fora doado. A morte dos pescadores impinge dignidade ao pobre rapaz, dado que, embora composto na cena coletiva, oferece simultânea voz individual. Na homenagem aos afogados, heroica será a tipologia daquele que, na forma romanesca de tinta realista, ganha destaque. Tal não é, entretanto, Paco, e sim Eduardo.

O cortejo fúnebre que leva os pescadores à sepultura, em companhia da multidão operária, é interrompido quando por eles passa Silvera, outro industrial olhanense:

El funeral llega a la calle 18 de Junio, donde dobla en dirección al cementerio. En sentido inverso viene un automóvil que, ante el alud de gente, es forzado a detenerse. El individuo que lo conduce encara a la muchedumbre, toma conciencia de que se trata del funeral de los naufragos, y conserva el sombrero puesto. No hace ningún intento por descubrirse ante los héroes y mártires, que pasan silenciosos y dignos rumbo a su última morada.

Todos notan y sienten en carne propia el insulto premeditado de ese extraño que como un intruso se les cruza en el camino. Todos adivinan el desdén que le afluye al rostro; y todos sienten ganas de gritar en señal de protesta, pero no gritan. La rebelión en ellos es aún un pájaro sin plumas, de alas débiles, que no puede volar. Cuando el funeral está a punto de pasar y el caballero del automóvil se dispone a reiniciar la marcha, se oye entre la multitud una voz aún joven, pero firme y convencida:

– Un momento, señor Silvera. ¿No sabe usted que es un deber respetar a los muertos, aunque sean de condición humilde? Vamos, señor Silvera, descúbrase. ¡Quítese el sombrero!

– ¡Quítese el sombrero! ¡Quítese el sombrero! – corea la muchedumbre. (Simões, 1956: 33-4)

Em meio às massas de trabalhadores a seguir o cortejo fúnebre, entremeada à multidão que acompanha o sepultamento dos pescadores, emerge voz singular a recordar da dignidade dos pobres, mesmo se mortos: Eduardo confronta nominalmente o industrial Silvera e, ao alçar o grito, retira a enunciação coletiva do silenciamento – a multidão, ao repeti-lo em coro, duplica sua consigna. Ora, dá-se Eduardo qual herói, resguardando os mortos (tão heróis quanto mártires, dissera Simões) que se dirigem à última morada. A reação do burguês é desmedida: sente-se desaforado, aciona a polícia, presta queixa por agitação comunista, é o jovem encarcerado. Mas não importa tanto, por ora, o desfecho, e sim o ato: destacando-se do coletivo o herói, por definição individual, individualiza-se apenas para melhor representar o interesse do grupo, agindo como requerente e dando-se, portanto, como líder a ser seguido pelos demais; ao enunciar voz própria, Eduardo calca o posto de representante do aglomerado que anseia inscrição na história. Depara-se, pois, com guinada coletivista solicitada pelo Partido para que se efetue a revolução, construto que ecoa em Simões como em Salim, e que tem no realismo socialista contorno prosaico. Cabe, então, excursão à sua forma, e Lukács a oferece ao reabilitar o realismo oitocentista.

1932 (II)

Nas primeiras páginas de *Realismo crítico hoje*, dedicadas à concepção de mundo inerente à vanguarda, Lukács (1969: 33) desestimula leituras que atentem à sua forma ao evitar “imitação dos teóricos que dão o tom à vanguarda e só admitem (...) critérios de ordem formal: maneira de escrever, técnica literária, processos imediatos da realização”. Critica então a análise estilístico-formal, pois esta consideraria apenas o procedimento e, assim, não chegaria a polo interpretativo, significação da obra no mundo. Afastando-se daquilo que os contemporâneos Auerbach e Bakhtin desenvolviam na Alemanha e na Rússia, o conceito de forma subjacente a seu estudo abdica do processo composicional, atendo à concepção de Homem a guiar o enredo. Segue Lukács (1969: 36) a perguntar

Quais são, pois, os fatores que condicionam verdadeiramente o estilo duma obra e o sentido do seu objetivo? (....) Não se trata de modo nenhum duma diferença, duma oposição entre técnicas de escrita, entre elementos formais – no sentido “formalista” do termo –, mas sim duma diferença, duma oposição, entre as imagens do mundo que os escritores nos comunicam através das suas obras, entre as atitudes que eles mesmos tomam em relação à sua própria apreensão do real, entre os juízos de valor que fazem sobre esse objetivo. É no esforço empregado pelo autor, servindo-se de meios especificamente literários, para reproduzir adequadamente a ideia que faz do mundo com a totalidade das suas determinações objetivas e subjetivas, que podemos apreender a sua intenção objetiva tal como queremos examiná-la aqui; esta intenção objetiva constitui a base de todos os problemas autênticos que dizem respeito à forma das obras literárias, não já num sentido formalista, mas enquanto forma decorrente da própria essência da estrutura última, que é a forma específica desta estrutura específica. O centro, o coração desta estrutura que determina a forma é sempre, em última análise, o próprio homem. Sejam quais forem o ponto de partida duma obra literária, o seu tema concreto, o objetivo a que ela visa diretamente, etc., a sua essência mais profunda exprime-se sempre por esta pergunta: O que é o homem?

Diz a forma, no teorema que dela dá Lukács, da tomada de posição do Homem diante do mundo: o autor, ao adotar perspectiva pela qual seleciona os dados do real que compõem a obra, concentra-os na imagem do herói a ser lido como significativo desta realidade. Mas não é o procedimento imediato, e nisso reside a perspectiva; se no mundo, viu-se, o passado desencadeia o presente e este o futuro, para que a literatura represente a realidade é-lhe necessário que “a ordem natural dos termos seja invertida: na realidade efetiva o *quo* provém do *unde*; já o escritor deve, pelo contrário, partir do *quo* para definir aquilo que pode legitimamente conservar do *unde*” (Lukács, 1969: 90). Ora, não trata o realismo do exato encontro entre estrutura social e forma estética, sendo-lhe demandado inversão que explicita a perspectiva do autor ao descriminar o dado a seguir vigente e o a ser superado. Não é a literatura, portanto, mero espelho, pedindo mediação do existente

a adentrar o estético. Em tal construto a medição requer, porém, um telos; ao selecionar o dado que move a história, tem o autor em vistas seu estágio final, a superação da sociedade de classes – nisso reside a diferença do que participa e narra em proximidade (o realista, que opera pela essencialidade genérica do Homem) do que apenas observa e descreve (o naturalista, desincumbido da superação), como diferencia Lukács (1965). Há, no entanto, entrave no postulado: tal conceito de mediação não chega à forma, limitando-se à consciência adquirida pelo protagonista a nível de conteúdo; se ainda em *Narrar ou descrever* afirmara que a consciência da personagem romanesca não é por definição a do autor, embaralhando forma e perspectiva acaba por contradizer o que antes afirmara: Lukács equivale autor e personagem.

Se a perspectiva inerente à obra significa “formulação consciente que ele [autor] pode fazer, para si e para os outros, quando encara, diretamente, os problemas de seu tempo” e escolhe “fenômenos, com um seguro instinto de artista, e (...) os apresenta na sua obra” (Lukács, 1969: 113), é o autor quem descrimina a consciência recobrada pelo protagonista e, assim, iguala a personagem a si. O conceito de mediação adotado por Lukács pouco se refere à dialética formal que Candido (2000) propusera entre interno e externo – por isso, sublinha Schwarz (2019: 283), “Candido desenvolveu essa sua posição em atrito com o marxismo vulgar, em atrito com os momentos sectários de Georg Lukács” –, mas fala da atitude do escritor que, ao pôr em perspectiva a posição adotada ao narrar, transfere-a ao protagonista, que finalmente compactua com o autor. O conceito de forma apresentado por Lukács supõe, pois, identidade: se a concepção de mundo diz da tomada de posição do autor e se implica equivalência à composição do protagonista, não resta na arte espaço à fratura entre Eu e todo; não pode a personagem apresentar-se na debilidade uma vez que, se assim o fizesse, débil seria a perspectiva do autor – a crítica de Lukács à vanguarda. Mas a forma do não-fraturado, do idêntico, é precisamente a do herói, aquele que, ao afirmar, abdica da contradição e se estabelece como líder. O significado da arte no mundo pouco passa, então, da imagem do protagonista como o último homem a guiar as massas a caminho da consciência de sua opressão, tendo por telos a superação. Ao estabelecer o protagonista qual herói, perde o sujeito, no entanto, a potência disjuntiva, de recusa, como perde a arte o potencial expressivo da contradição; ela se converte em peça didática. Por isso Adorno, ao atentar ao traço negativo da vanguarda, oferece em sua *Teoria estética* conceito de forma diametralmente oposto ao de Lukács:

O conceito de forma assinala a brutal antítese da arte e da vida empírica, na qual o seu direito à existência se tornou incerto. A arte tem tanta oportunidade como a forma, e não mais. A parte desta última na crise da arte aparece em expressões como a de Lukács, segundo o qual a importância da forma foi muito sobrestimada na arte moderna. Assim como no *pronunciamento* pedante se deposita o mal-estar, na esfera da arte, inconsciente para um Lukács culturalmente conservador, assim também o conceito de forma empregado é inadequado à arte. Só quem subestima a forma como essencial, como mediadora do conteúdo da arte, pode pensar que nela a forma é sobrestimada. A forma é a coerência dos artefatos – por mais antagonista e quebrada que seja –, mediante a qual toda a obra bem sucedida se separa do simples ente. O conceito de forma irrefletido, ecoando em todos os clamores acerca do formalismo, opõe a forma ao poetizado, ao composto, ao pintado, enquanto organização daí separável. A forma aparece assim ao pensamento como algo de imposto, de subjetivamente arbitrário, ao passo que ela só é substancial quando não exerce nenhuma violência sobre o formado, e a partir dele emerge. Porém, o formado, o conteúdo, não são objetos exteriores à forma, mas impulsos miméticos arrastados para esse mundo das imagens que é a forma. Os numerosos e prejudiciais equívocos do conceito de forma remontam à sua ubiquidade, que leva a chamar forma a tudo o que na arte é artístico. Em todo caso, ele é estéril na sua generalidade trivial, que nada indica senão que, na obra de arte, qualquer “matéria” – quer objetos intencionais, quer materiais como o som e a cor – é mediatizada, e não simplesmente existente. (Adorno, 2008: 217-8)

Pela perspectiva, produz Lukács identidade entre obra e vida corporificada na figura do herói; em direção oposta, aponta Adorno à antítese entre as extremidades, não respondendo a forma ao sucedido no mundo ou ao almejado pelo autor, mas nascendo da mediação que leva o subjetivo a objetivar-se. À diferença de Lukács, não há espaço na formulação de Adorno à cisão entre forma e conteúdo, apresentando-as como esferas interdependentes em que a forma mostra-se formante do conteúdo e o conteúdo se oferece como formador da forma: composta a forma pela cristalização dos estímulos miméticos, o conteúdo nela se objetiva, sendo já inviável acessá-lo por outra via que não a formal; solidificando-se enquanto objeto, é falso o gesto de leitura que cinde forma e conteúdo como polos externos um ao outro – o formante existe apenas ao residir no formado, e apenas na medida em que o formante se cristaliza chega o formado a existir, não mais podendo dele bifurcar-se. Recorrendo à equivalência entre arte e vida, Lukács entroniza o herói como construto a unificar os polos; assim operando, contudo, pouco percebe da negatividade da arte, sua possibilidade de ser negação imanente de si mesma.

É em sua face negativa, então, que forma e conteúdo apresentam-se indivisíveis: “nas obras de arte, a forma é aquilo mediante o qual elas se revelam críticas em si mesmas; o que na obra se revolta contra o resto de relevo é verdadeiramente o suporte da forma”

(Adorno, 2008: 220). Perde a obra o estatuto da identidade, sendo sua própria contradição ao se equilibrar na disjunção entre dito e exprimido, narrado e expresso, constituindo-se precisamente nessa fratura. Ora, ainda que Adorno e Lukács partam de sistema filosófico comum, o hegeliano, divergem na chave pela qual o leem. Pontua Peter Bürger (2017: 186-7) que Lukács “retorna como oposição entre arte realista e arte de vanguarda” a “contraposição hegeliana de arte clássica e arte romântica”, transpondo à vanguarda “a crítica de Hegel à arte romântica como fenômeno historicamente necessário de decadência”, assumindo ainda “a concepção de Hegel segundo a qual a obra de arte orgânica representa um tipo de perfeição absoluta”, embora a Lukács já não se trate, como a Hegel, da arte grega, mas da realista. Se ao húngaro o auge “da arte se situa no passado”, tal afirmação é, porém, inconcebível a Adorno, para quem a vanguarda oferece-se como “única expressão autêntica possível do atual estado do mundo”. Sua crítica busca “até o limite a historicização das formas de arte empreendida por Hegel, isto é, tenta não dar a nenhum tipo historicamente surgido da dialética forma-conteúdo a precedência sobre os outros”, e o intento de Lukács de “criar obras organicamente fechadas em si mesmas” soa-lhe “não apenas [como] uma regressão em relação a um nível já alcançado das técnicas artísticas, mas, mais do que isso, suspeita de ideologia” (Bürger, 2017: 187-9). Como anota o próprio Adorno (2003a: 246), na estética de Lukács a indiferença ao estilo

es casi siempre un síntoma de solidificación dogmática del contenido. La forzada modestia de un estudio que se cree objetivo sólo por eludir la autorreflexión únicamente disimula el hecho de que la objetividad ha sido extirpada del proceso dialéctico junto con el sujeto. Se le rinde homenaje de palabra, pero la dialéctica está sentenciada de antemano para tal clase de pensamiento. Éste se hace no dialéctico.

A ausência de baliza estética na avaliação do literário, o conceito de forma a ter por mérito apenas a concepção de mundo do herói, embora se apresente como dialético não o pode ser uma vez que, ao abdicar do sujeito, elimina a historicidade da forma e atribui verdade dogmática ao conteúdo. Por isso, “em vez de desnudar as contradições da sociedade do presente, a obra orgânica [de Lukács, segundo Adorno], já pela sua forma, promoveria a ilusão de um mundo são, por mais que os conteúdos tornados explícitos pudessem intencionar coisa inteiramente diversa” (Bürger, 2017: 189). Trata-se do limite da exposição de Lukács, que confunde tendência correta a qualidade estética, finalmente adjetivando por patológica a concepção de Homem inerente à perspectiva da vanguarda.

Crítica Lukács (1969: 51-2) a Robert Musil:

Aqui, o *terminus a quo*, isto é, o caráter abjeto do tempo presente, é necessariamente o único fator de onde procede o movimento; mas o *terminus ad quem*, isto é, a fuga para a doença, nada tem de concreto a lhe opor, pois o movimento que se afasta da realidade existente reduz-se aqui a um movimento interior no seio da subjetividade. Assim, do ponto de vista das relações dinâmicas entre o homem e o mundo, é desprovido tanto de qualquer conteúdo como de qualquer orientação. O caráter patológico desta meta ainda mais faz sobressair a sua total vacuidade. Sob as vãs aparências de um conteúdo positivo, esconde-se simplesmente (perante um fato inelutável) uma repugnância abstrata e vazia, que, por princípio mesmo, não pode tornar-se ação, bem como uma impotência essencial para ultrapassar o nível do mal-estar, da náusea, do desejo, da nostalgia, etc. Devido a este conteúdo (que não é, na verdade, mais que uma ausência de conteúdo), semelhante concepção do mundo não pode aportar qualquer finalidade à vida normal e não poderia fazê-la progredir numa direção determinada. É natural que, a partir de então, o escritor considere a doença como um simples refúgio, que ela lhe surja como o único ponto fixo ao qual ele consegue ligar os conteúdos literários capazes de exprimir tipicamente a sua própria situação.

Mas critica Adorno (2003a: 262) a crítica que fizera Lukács a Musil:

La coloración moralista de los conceptos críticos de Lukács es la de todas sus lamentaciones por la “ausencia de mundo” subjetivista: como si los vanguardistas hubieran aplicado literalmente lo que en la fenomenología de Husserl se llama (...) la aniquilación metodológica del mundo. Musil es objeto del siguiente ataque: “El héroe de su gran novela, Ulrich, en respuesta a la pregunta de qué haría él si fuera el amo del mundo, dice: ‘No me quedaría otra cosa que suprimir la realidad’. No requiere mayor discusión que la realidad suprimida es por parte del mundo exterior un complemento de la existencia subjetiva ‘sin atributos’”. Sin embargo, la frase incriminada significa obviamente desesperación, dolor cósmico exacerbado, el amor en su negatividad. Lukács no dice nada sobre esto y opera con un concepto realmente “inmediato”, completamente irreflexivo, de lo normal, y con el correspondiente de la distorsión patológica.

Ao insistir no herói a guiar as massas, não encontra Lukács qualquer força nas obras que se furtam do esquema, substantivando por patológico o sujeito da vanguarda e privando-o da possibilidade de expor os limites da suposta normalidade. Ora, não percebe Lukács que a patologia se fizera norma e que a força da vanguarda é precisamente a forma que, danificada, contorna a debilidade do sujeito; mas não o percebe porque, mesmo empregando vocábulo dialético, é não-dialético seu teor: “a angústia, como dominante [da vanguarda], empobrece, define e desfigura a imagem do homem e do mundo” e, ao recusar perspectiva socialista, “fecha a porta a todo o futuro; não é surpreendente, sendo assim, que a angústia e o caos se tornem as características eternas de um mundo fixado rigidamente, desde sempre, neste estado” (Lukács, 1969: 116). Ao operar pelo negativo a

vanguardia obliteraria, diz Lukács, o telos da história, a superação da sociedade de classes; seu déficit dialético tem logradouro, pois, na impossibilidade de perceber que a tensão entre literatura e sociedade é mais mediada que a homologia realista, transmutando externo em interno e oferecendo à análise a reversibilidade entre polos (Candido, 2000).

Danificado, expressa o sujeito da vanguardia a debilidade histórica, e se é ele patológico é porque patológica é a sociedade por ele mimeticamente apreendida. Por Lukács ignorado, tal será a busca de Adorno, como nota em Beckett – seus protótipos “son históricos por el hecho de que como humanamente típico únicamente presenta las deformaciones que inflige a los hombres la forma de su sociedad” (Adorno, 2003b: 288) – e em Kafka – “en lugar de la reflexión sobre el hombre y su recuerdo, la prueba por ejemplo su deshumanización. Su presión impone a los sujetos una involución casi biológica, del tipo de la preparada por las parábolas animales de Kafka. El momento de la respuesta (...) es aquel en que los hombres se dan cuenta de que no son una mismidad, sino cosas” (Adorno, 1969: 148) –, e sintetiza ao pontuar os limites do teorema de Lukács:

La posición de Lukács tiene sin duda su más íntima debilidad en el hecho de que es incapaz de seguir manteniendo esta distinción y categorías que se refieren a la relación de la consciencia con la realidad, así que las traslada al arte como si aquí significaran simplemente lo mismo. El arte se encuentra en la realidad, tiene su función en esta, está incluso mediado en sí con la realidad de múltiples modos. Pero, sin embargo, en cuanto arte, según su propio concepto, se enfrenta antitéticamente con lo que ocurre. La filosofía ha dado a esto el nombre de ilusión estética. Ni aun Lukács podrá fácilmente pasar por alto el hecho de que el contenido de las obras de arte no es real en el mismo sentido que la sociedad real. Si se eliminase esta distinción, perdería su sustrato toda preocupación estética. (...). Por el contrario, frente a lo meramente existente el arte mismo, si no es que lo que duplica antiartísticamente, ha de ser, por esencia, esencia e imagen. Sólo así se constituye lo estético; así, no meramente contemplando la mera inmediatez, se convierte el arte en conocimiento, es decir, hace justicia a una realidad que esconde su propia esencia y reprime lo que ésta expresa en aras de un orden meramente clasificatorio. Sólo en la cristalización de la propia ley formal, no en la pasiva admisión de los objetos, converge el arte con lo real. En él el conocimiento no está por entero estéticamente mediado. Incluso el pretendido solipsismo, según Lukács recaída ilusoria en la inmediatez del sujeto, no significa en arte, como en las malas teorías del conocimiento, la negación del objeto, sino que tiende dialécticamente a la reconciliación con éste. Es acogido en el sujeto como imagen, en lugar de, según el decreto del mundo alienado, petrificarse reificado frente a él. En virtud de la contradicción entre este objeto reconciliado en la imagen, es decir, espontáneamente asimilado en el sujeto, y el exterior realmente irreconciliado, critica la obra de arte a la realidad. (Adorno, 2003a: 252)

Lukács equipara o herói romanesco à consciência histórica, pouco percebendo da dialética que dá a negatividade da forma vanguardista como oposição antitética ao real em que se forma. É tal potência que se oblitera na identificação fundante do realismo socialista: ao recusar o sujeito patológico, a normativa stalinista falsifica a história ao incumbir a literatura de herói afirmativo, privando-a da potência expressiva da alienação do sujeito como recurso mimético capaz de captar a mazela histórica que lhe acomete. Ao abdicar do Eu fraturado e requerer a identidade, o romance soviético nega a experiência concreta do sujeito na história, isentando-se da responsabilidade pela crítica a esta mesma barbárie. Perde a arte, pois, sua força crítica, já que “a negatividade do sujeito enquanto forma verdadeira da objetividade pode apenas representar-se numa estruturação radicalmente subjetiva, não na suposição de uma objetividade pretensamente superior. Os esgares clownescos pueris e sangrentos nos quais, em Beckett, o sujeito se desintegra, exprimem a sua verdade histórica; o realismo socialista é pueril” (Adorno, 2008: 375). Corporifica o sujeito patológico a expressão da barbárie histórica concreta; o realismo socialista, ao operar pela isotopia do herói, falsifica-a ao edificá-lo como guia proletário.

1945, 1955 (II)

Se os romances de Salim e de Simoes têm reduto coletivo, neles se destaca herói que, privado do singular para melhor representar o grupo, se oferece como guia proletário. Não se trata, pois, do sujeito da vanguarda, mas daquele que, na homologia bolchevique, encontra no Partido – mesmo na forma indireta do intelectual – pauta para o libelo contra o capital. Em *Vieja crónica de Olhão*, o postulado concentra-se na figura de Eduardo. Silvera acusa-o e, no cemitério, a polícia busca detê-lo, mas a procura associa-o à política: “– ¡Que nadie se mueva! – ordena un teniente de vistoso uniforme y actitudes rápidas –. ¿Dónde está el hijo de Etelvina? ¿Dónde...? ¡Ah!, ¿no contestan? Que se presente de inmediato ante la autoridad. Vamos, que se presente ese comunista” (Simões, 1956: 36). Solicitando respeito aos mortos, é denunciado por agitação comunista, e tal será o tema do interrogatório que pede informe do ato orquestrado – mesmo não passando de rebeldia individual. Eduardo, ao alçar a voz, é tomado por membro do Partido, e isso porque já os trabalhadores haviam se rebelado; com a chegada de máquinas seladoras para as conservas de sardinha, encontraram os soldados o desemprego – “era imposible” a luta “contra el taylorismo y el progreso” (Simões, 1956: 19) –, levando-os à destruição das “máquinas infernales, que nos roban el pan y nos lanzan a la miséria” (Simões, 1956: 18). Eduardo disso nada sabe, mas sua rebeldia é associada à pretérita, tomando-o por

sindicalizado. Interessa por ora, porém, sua composição. Destacando-se do grupo para melhor representá-lo, a individualidade da personagem é surpreendida em ato ascético.

Encontrado pelos policiais, “Eduardo es encerrado en un vagón celular con destino a Faro” (Simões, 1956: 60); lá chegando, Gouveia, torturador profissional, submete-o a interrogatório, buscando o que crê ser a verdade. Sua psique é a do paranoico que, na tortura, encontra dado falso a confirmar sua expectativa, como paranoica é a cena:

El jefe Gouveia es un hombre corpulento, tipo boxeador, de rostro ovalado y ojos incisivos, penetrantes, bien conocido por sus tendencias fascistas y como torturador, materia en que se ha especializado en los campos de concentración hitlerianos, durante su permanencia en el paraíso nazi. Cuando ve al joven detenido, se levanta perezosamente, se ensarte las manos en los bolsillos y se queda contemplándolo con mirada sádica, sacudiéndose la cabeza.

– ¿Así que es usted el famoso comunista de Olhão? (Simões, 1956: 67)

O enunciado duplica a denúncia, buscando pela confissão apenas comprovar-se. Ora, sob tortura “as pessoas pobres confessavam coisas de que nunca tinham ouvido falar” (Benjamin, 2015: 147), mas Eduardo não cede à paranoia de Gouveia denotada nas perguntas: “Espero que sea sensato y conteste verdaderamente a todas las preguntas que yo le haga. Vamos entonces a ver: ¿a qué organización clandestina pertenece usted? ¿Quiénes son sus jefes?... ¡Eh!, ¿no contesta? Vamos, dése prisa” (Simões, 1956: 68). Não está Gouveia preocupado com a verdade que diz defender e, tendo armado sua teoria, busca a confirmação verbal que o detento recusa: “¡Nadie, señor! No hubo manifestación alguna. Todo fué espontáneo, imprevisto. Si la guardia no hubiera embestido contra la muchedumbre, nada hubiera pasado” (Simões, 1956: 68). Descrevendo a objetividade do sucedido, toma o paranoico a resposta por falsa e, estando Eduardo disponível às suas perversões sádicas, Gouveia ordena a tortura que não executa com as próprias mãos, terceirizando-a a carcereiro subordinado que leva o protagonista às duchas frias.

Na prisão, está o corpo de Eduardo submetido ao sadismo do paranoico e, em traço simultaneamente sartreano e anti-sartreano, o herói ganha contorno: “Ahora está preso. ¿Y antes? ¿Fue libre alguna vez? No, nunca lo ha sido. Apenas cambió de cárcel. La actual tiene rejas de hierro y es de ámbito más reducido. La de antes, no las tenía o, si las tenía, eran invisibles”. Pouco diferem prisão e mundo ao trancafiar o corpo, restando ao herói a liberdade recobrada em consciência. Há, porém, diferença: no mundo, “aunque no siendo libre, podía abrir los brazos y elevar la voz en el deseo de una solidaridad fraternal con todo el mundo. Allí no; allí entre aquellas verdaderas murallas de silencio, mal se puede pensar. La voz, por más potente que sea... nunca llegará afuera, a la vía pública” (Simões,

1956: 65). Eduardo apresenta e rejeita o postulado sartreano que, se verá, faz do sujeito responsável pela liberdade ao anular o condicionante externo e calc-la em conscincia, chegando ao absurdo de transferir “a la victima de los campos de concentración la libertad de aceptar o negar interiormente el martírio infligido” (Adorno, 2003b: 279). Simões disso diverge; se a via pública  também prisão a cingir a liberdade, nela pode se chegar  solidariedade de classe, abrindo os braços e elevando a voz – o que levava o jovem ao cárcere. Mas, embora não compre de todo o teorema existencial, d ele suporte ao heri: Eduardo recorre  conscincia e, ao anular o corpo, segue o processo de sua conversão.

Ao ser levado pelo carcereiro para a tortura, destaca-se o diálogo estabelecido:

– Parece que no seguiste mis consejos, muchacho – exclama –. Te he dicho que al señor Gouveia no le gustan las bromas. No me hiciste caso, verdad? Ahora tienes la prueba de que yo tenía razón al advertirte. Pero... vamos! Eso es contigo. Conversa, para qué? Me causa lástima, es cierto, pero yo defiendo mi pan y el de mis hijos. Ah!, quien nunca ha sido padre... Vamos... Disculpa esto, muchacho.

Coge el cubo y lo vacía bruscamente sobre el cuerpo del preso. El agua fría despierta a éste del sueño profundo en que ya estaba sumergido, para volverlo a la cruel realidad de aquel instante de pesadilla.

(...)

– Oye una cosa. Estamos solos, nadie nos ve. Yo tiro el agua para este lado y t gritas... gritas bien fuerte, entiendes? Es para que te oigan y se convenzan de que estoy suministrndote la ducha. Vamos, s razonable, grita.

– No; no gritar. Ellos no tendrán el placer de volver a orme gritar.

– Ah, tú eres así de orgulloso! No agradeces mis favores? Tanto peor para ti. No quieres gritar sin ducha, pues entonces gritars con ducha, ya que así lo exige el desempeño de mis funciones.

– No; no gritar – repite Eduardo –. Ni siquiera con la ducha. He de demostraros que no tengo miedo.

– Ah, no! Entonces toma.

Un nuevo chorro de agua acaba por empapar al preso hasta los huesos. Un frio anormal comienza a invadirlo, y otra vez vuelven los vmitos que le disminuyen cada vez más las ya debilitadas fuerzas. El carcelero silencia, pareciendo tener ahora prisa en terminar su misión. Le coge del cuello de la camisa y lo arrastra como a un fardo hasta el calabozo, donde le deja sin sentido, sumergido en un sueño profundo, lleno de pesadillas. (Simes, 1956: 71-2)

Podendo evitar a tortura pelo favor do carcereiro, que deve prestar contas da tarefa embora não encontre na perversão satisfação erótica, Eduardo apela  consciência, dando-se qual herói asctico impenetrável pelo corpo: como Sartre, anula-o para que, mesmo ao sentir dor, não exponha ao paranoico o medo que, supõe, a tortura provocaria. De início mero jovem, ao confrontar Silvera Eduardo estabelece voz individual, destacando-se da massa; por isso encarcerado, na prisão acentua a composição heroica, privilegiando a

consciência ao corpo. É na prisão, pois, que a personalidade heroica se contorna, mas não se limita à guinada existencial; após apresentar-se ascético, encontra finalmente a política: se antes da detenção nada sabia do comunismo, a prisão será sua escola formativa.

Pulula na recordação de Paco, filho de um dos pescadores naufragados, um nome próprio, Dr. Ponce. Sem muita precisão o finado intelectual, distinguido pelo título, é evocado em associação ao futuro, tendo anunciado dias melhores: “Paco se acuerda de las palabras que un día oyera al Dr. Ponce, cuando aún vivía (...): ya vendrá el tiempo en que no habrán más pobres, en que todos los seres humanos serán iguales ante la ley y tendrán los mismos derechos y deberes” (Simões, 1956: 81). A rememoração de Dr. Ponce nutre o jovem de esperança no porvir, o dia em que Olhão, ao superar o capitalismo, mostrar-se-ia livre da exploração. Ora, Ponce ganha a tinta de intelectual marxista que, ao ecoar implicitamente o Partido, explicara aos trabalhadores a barbárie que os acomete. Diz Paco sobre a personagem, a propósito dos pescadores mortos:

– Los han matado. Los han matado los poderosos del pueblo, empujándolos hacia la muerte después de haberlos despojado de sus derechos y de robarles el pan de la boca. Todos sabemos quiénes son los asesinos y dónde están; ya lo sabía el Dr. Ponce antes de morir. Hasta ahora yo no comprendía estas cosas, tan simples de comprender. Son visibles como los dedos de las manos y claras como el agua. Un mar de verdades me inunda, pero me ahogo porque no sé nadar. Si yo les supiera explicar bien este engranaje, este laberinto, como lo hacía el Dr. Ponce... Pero no lo sé. No lo sé y tengo vergüenza y rabia por no saberlo. (Simões, 1956: 35-6)

Dá-se Dr. Ponce como intelectual a instruir as massas, explicando-lhes a raiz da opressão e ansiando pelo futuro que a superaria. Em suas primeiras entradas, contudo, não parece Eduardo conhecê-lo, jamais a ele se referindo. Na prisão, porém, escuta dos demais detentos os ensinamentos de Ponce, que lhe oferece modelo à vida quando liberto:

A medida que el muchacho habla, los labios de su amigo despéganse en una franca sonrisa. La alegría le inunda y le mece el corazón. Quedan largo tiempo hablando de lo sucedido más allá de las paredes del calabozo que les roban la libertad. El joven preso describe en su defectuoso vocabulario, pero con sentida emoción, los problemas que afectan a la gente humilde de su tierra. Habla de las jornadas de hambre, de los sufrimientos y las esperanzas de los sin trabajo, de los sedientos de justicia social. Cuenta que los obreros aguardan la terminación de la guerra para emigrar; que sueñan con el lejano país de fraternidad humanada de que solía hablar el Dr. Ponce. (Simões, 1956: 88-9)

Esboçado como herói ao alçar a voz individual e representar o coletivo, intensifica Eduardo a composição quando, detido, anula o corpo em detrimento da consciência;

ouvindo as histórias do Dr. Ponce, então, o construto finalmente se forma, ganhando o posto de protagonista e encontrando no comunismo alternativa à barbárie do capital. A detenção é, pois, a escola de sua formação política, e dela sairá, como lê-se no desfecho do romance, como guia do proletariado olhanense a caminho da revolução. Caberia então atentar à edificação do herói em *Rêde*, operação que pouco divergirá da de *Vieja crónica de Olhão*. Na prosa de Salim é Leopoldo quem, ao igualmente realizar seu périplo, forma-se politicamente para, em seguida, oferecer-se como herói da causa proletária.

Como Simões, a obra de Salim dedica-se ao coletivo, mas destaca do grupo figura individual quando da acentuação do problema imediato, semelhança que reside ainda no tema, a escassez do peixe, sendo a pesca de Ganchos afetada pelos barcos de Santos. Mas o traçado diverge. Se o posto é cedido paulatinamente a Eduardo, dando a ver processo de conscientização proletária, a ligação de Leopoldo à política é afirmada nas primeiras páginas ao enunciar discurso que visa a superação do estado em que se encontram, embora o reclame seja rechaçado pelo coletivo: “Logo que chegou a Ganchos discutia muito, procurava unir seus companheiros. Queria ver se lhes incutia alguns princípios, se lhes mostrava a força que representavam. Mas encontrara resistências, uma resistência passiva, mole; uma indiferença geral” (Miguel, 1955: 28). Nascido em Ganchos, passara a juventude nas imediações do porto de Santos e, lá, aprendera da política: “entrou em contato com outros elementos apresentados pelo primeiro amigo, foi a reuniões onde muitas questões eram debatidas, tomou parte, opinou, não era um elemento passivo (...) mas alguém, cômico de suas responsabilidades de homem. Frequentou cursos, leu, estudou” (Miguel, 1955: 55). No grande porto frequentara as imediações do Partido e, embora titubeasse em retornar a Ganchos, “compreendeu que sua vida era ali, que ali atuaria (...). Procurou então se fixar. E deixar o tempo correr. Acabou casando com uma prima e agora trabalhava de empregado com ‘seu’ Jango” (Miguel, 1955: 29).

Os empecilhos que se impõem a Leopoldo são vários e, se por vezes desanima, não arrefece; o anseio de que os pescadores tomem consciência da mazela à qual estão submetidos dá força à ação, esperando que venham a reagir. A catástrofe da chegada de embarcações forasteiras, que acentua a miséria local, dá pretexto para novamente intentar atirá-los, fazendo da calamidade, luta; trata-se de despertar o impulso da solicitação de melhores condições laborais, como evidencia o narrador impregnado pela personagem:

Leopoldo busca palavras, quer provar que não. Particularmente nada tinha contra “seu” Jango. Quer deixar isto bem claro. Não é contra “seu” Jango, é contra um sistema. E se “seu” Jango é que é este sistema, tanto

pior. Mas não, não é bem isto. Deixemos por ora esta questão de lado. Vamos a curto ponto. “Eles é que alimentam “seu” Jango e os demais iguais a ele, a custa deles empregados vivem os “Seus” Jangos do mundo. São sangue-sugas, donos do mundo, de um mundo cheio de desigualdades e injustiças, donos do mundo, refastelados em suas posições de mando, se alimentando do suor dos operários, dos empregados.” Leopoldo se exalta, gesticula, para, escolhe as palavras, tem alguma dificuldade em se exprimir, em espacial quando alguma coisa o enerva, como agora. (Miguel, 1955: 48)

Leopoldo apresenta como sua a tese do Partido; os pescadores, porém, mostram-se receosos com a elucubração: temem retaliação – poderiam ser demitidos, outros seriam contratados no lugar. O jovem é ágil na resposta, verbalizando aquilo que aprendera em Santos, o que respinga os manuais de teoria marxista; segue Salim (1955: 47):

– Bota não. Sem nós como pode ele trabalhar? Me digam. Agora é preciso que todos concordem. Uma coisa. Não se esqueçam da responsabilidade que há nisto. Se aceitam agora é porque está aceitado. Nada de dar pra trás. Vamos pensar com calma, cada um dê seu palpite; arranjar o plano com todo o vagar. Se depois mesmo só uma meia dúzia recua, desiste, cede, todos os outros pagam. Precisamos ver com cuidado o que se pode fazer e como deve ser feito. Esperar a hora exata. E cada um de nós se encarrega de falar com alguns dos que estão desempregados, que é pra eles não pegarem logo o pião na unha.

Mas os trabalhadores não se convencem. Concordam primeiro, depois desistem, voltam atrás. Ora, “afeitos a obedecer a alguém, não sabem obedecer a si mesmos. Ainda se Leopoldo mandasse, exigisse, não ficasse ali a explicar e explicar” (Miguel, 1955: 81): acostumados à ordem, não podem enunciar a própria decisão, o que se dificulta por ter Leopoldo, mais jovem e por todos conhecido, como proponente. Na verdade, também a angústia lhe afeta, dizendo faltar-lhe a expertise dos santistas para melhor convencer os locais das mazelas da exploração proletária; embora trouxesse de Santos “bom cabedal de experiências, ideias novas, leituras que o esclareceram a respeito” (Miguel, 1955: 28), sente-se fracassar, não logrando conquistar o apoio dos gancheiros. Leopoldo

coça a cabeça, procura as palavras mais simples, os vocábulos mais claros e exatos, os termos mais precisos, quer ser o mais objetivo e prático possível. Também ele sente dificuldades em se expressar, mexe e remexe na cabeça, sem nada sair, o cérebro não o auxilia. Procura lembrar antigas conversas com amigos em Santos. Ou leituras que fizera. Mas vê que na prática é diferente, não chega a dizer que o que aprendera não o ajuda, ajuda, sim, mas pouco, para cada caso diferente deve haver, há, maneiras diferentes e próprias de agir. É preciso adaptar. Alguma coisa ele resolve intuitivamente, por instinto. Mas o resto? Onde buscar ajuda? (Miguel, 1955: 49)

A resposta acomete-o em seguida: “se tivesse ali alguns dos companheiros? Quer se colocar no lugar deles, que fariam em situação idêntica?” (Miguel, 1955: 49). Os de Santos detêm a resposta ao impasse de cá; não sabendo explicar o dilema da sociedade de classes aos gancheiros, aciona então os camaradas pedindo auxílio na missão. É, pois, do Partido, ainda que não nomeado, que lhe chega material formativo capaz de elucidá-lo no entrave: “encostado à janela, tomando o seu café aos goles curtos, Leopoldo (...) folheava uma brochura recém-recebida, lia uma linha aqui outra ali, sem conseguir se concentrar. Afinal conseguira acertar uma, há muito vinha tentando entrar em contato com os amigos de fora. Em vão. Agora, a chegada daquele folheto provava que sua carta levava destino certo” (Miguel, 1955: 237). O percalço local, a tentativa de adesão dos gancheiros que, dissera, não podiam agir por conta própria, é tranquilizado quando recebe material pedagógico de Santos, encontrando novo ímpeto para a atuação na vila de Ganchos.

A composição de Leopoldo como herói proletário, politicamente formado na viagem, é próxima da de Eduardo. O lugar que ocupa na composição romanesca, contudo, diverge. Em *Vieja crónica de Olhão* o jovem sem relação ao Partido dá a voz à repetição coletiva e, assim, é solicitado pelo grupo a fazer-se seu herói, formando-se na detenção; Leopoldo, contrariamente, conhece primeiro da política e, retornando a Ganchos, busca envolver os demais na luta, embora em princípio não os convença. Se Eduardo dá-se qual herói ao responder à solicitação coletiva, a Leopoldo faz-se necessário o convencimento do grupo a partilhar da ideia. Isso produz diferença no traço romanesco: se em Simões se acompanha, em resquício de *Bildungsroman*, herói algo solitário a se destacar do coletivo, em Salim as personagens de apoio dão contorno à modulação da recepção do herói pelo grupo. Isso se mostra nas primeiras páginas de *Rêde* ao sublinharem dois pescadores que acompanharão Leopoldo, Manuel e Lucas, que, se aparecem de início na ocupação laboral – “Manuel e Lucas iam tirando a água das lanchas, tinham já estendido as velas e feito uma rápida limpeza, chamavam agora dois outros companheiros e iam conduzindo as lanchas para longe do sol” (Miguel, 1955: 29) –, ganham contorno quando a escassez do peixe acomete o espaço privado: a família de Lucas sofre com a falta de suprimentos e o acentuar da fome leva um de seus filhos à morte. Na dor do luto recorda-se do herói: “Lembra-se de Leopoldo, das palavras de Leopoldo, das sugestões de Leopoldo, da certeza de Leopoldo (...). Reza e promessa pra santo não arresolve mais; os sacanas dos santos não atende, não escuta mais a gente pobre. Se venderam, se passaram pros ricos, todos eles, a corja. Precisamos nós mesmos dar um jeito” (Miguel, 1955: 73).

Lucas concentra sensação geral: o acentuar da pesca industrial fizera o peixe mais escasso a cada dia e, inexistindo solução visível, a opção de Leopoldo, embora amedronte, parece a única alternativa. Impressão crescente no corpo de *Rêde*, Manuel dá sua forma máxima, finalmente atribuindo a Leopoldo a figura do herói a guiar o coletivo:

Manuel vai ao lado de Leopoldo. Nunca saiu dali, daquela terra; seu horizonte, fisicamente, é limitado. Mais o era, há pouco tempo atrás, intelectualmente. Não pensava. Se a viagem mais longa que havia feito era até Florianópolis, em pensamento, em reflexão fora até Ganchos de Fora.

Manuel caminha no mesmo passo firme do companheiro. Sente que os dois afinam, compreendem-se. As aspirações de ambos são as mesmas, ambos lutam com as mesmas dificuldades, agravadas no caso de Manuel por ter um número de filhos e não poder se expressar tão bem quanto o companheiro. Não conseguir pensar, concatenar certos fatos – isso sempre o preocupou. Até há pouco também não compreendida como se poderiam resolver alguns problemas que lhe pareciam por demais intrincados, mas que já agora lhe parecem menos confusos e de mais provável solução. Muitas coisas que Manuel sentia não estarem certas, sem poder exprimir, explicar porque, agora tomam forma, fazem sentido, encontram eco na voz de Leopoldo. As palavras de Leopoldo são as dele, Manuel. Francamente, imperceptivelmente de início, com mais nitidez sempre, percebe que o outro veio completar uma porção de lacunas, de vazios do espírito dele. Às vezes se imagina Leopoldo, reage como o amigo, ou procura imaginar de que modo ele reagiria, se põe no lugar dele, se perde em conjecturas, tem, sente, uma curiosa impressão de algo mais que afinidade. (Miguel, 1955: 134-5)

A voz de Leopoldo, o herói, ecoa na fala de Manuel, como de Leopoldo, imagem indireta do Partido, cujo referente possibilita nomear sensação nunca exprimida. Antes reticentes, com o exacerbar da fome as personagens veem em Leopoldo possibilidade de superar a privação em que se encontram. Ora, preterido de início, com o acentuar da crise o jovem se oferece como guia do proletariado, encontrando entre os pescadores, que agora duplicam em coro sua consigna, defensores de sua posição: Leopoldo finalmente se destaca, pois, qual herói. Seu plano recai, contudo, no estratagema adotado pelo PCB: se expectara “uma vila coletiva, uma experiência nova, em pequena escala”, é-lhe inviável o desejado, cabendo recorrer à alternativa possível: “não é a gente, aqui sozinho, que vai poder resolver tudo. A gente não está desligado do mundo, tem que ser resolvido em toda a parte, todos ajudando” (Miguel, 1955: 239). Inviável o expectado, resta-lhes possível o pacto com a burguesia local para expulsar os barcos industriais de Santos, e aqui reside a tensão entre *Vieja crónica de Olhão* e *Rêde*: inverso o procedimento, iguala-se o ato – oferecendo-se qual herói, Eduardo e Leopoldo abdicam da expressão da vida danificada do sujeito da vanguarda e, guinando ao discurso afirmativo do intelectual a friccionar o

Partido, dão-se como via à superação da sociedade de classes, procedimento requerido pelo homológico realismo socialista. O excuro ao romance brasileiro de 1930, aquele que igualmente ecoara no neorrealismo português, dá cognoscibilidade à questão.

1932 (III)

Reincide na obra de Jorge Amado a imagem do intelectual a mediar o proletariado a caminho da consciência. Em ensaio de 1945 sobre o autor, Candido sinaliza tensão entre polo poético e documental, enfatizando que apenas *Terras do sem fim*, 1943, sintetizara-os. *Mar morto*, 1936, “perde francamente o pé e se afunda na pura poesia. O documento esvaece diante do ímpeto lírico, e o romance se faz quase poema. Em *Capitães da areia*, volta o documentário a se impor. O autor tenta se equilibrar entre as duas tendências, mas produz um livro sensivelmente inferior” (Candido, 2017: 45). Por vezes, porém, tal poesia é “simples *recurso*. Sobretudo porque é eloquente, amplificadora – isto é, aquela que mais facilmente atende ao chamado do escritor para suprir as suas insuficiências, tapando o vazio com um remoinho de imagens” (Candido, 2017: 49). Mesmo no excesso imagético de *Mar morto* – “Não chegou ainda seu momento de morrer. Porque ainda não chegou a sua mulher. Nada com desespero, alcança uma borda do saveiro, toma do leme. Mas está voltado contra o navio que já se vê na distância. Luta contra o vento, contra as águas, contra o seu corpo que treme de frio”, descreve Amado (1992: 64) ao protagonista Guma lutando contra a força mítica do mar –, contudo, surge o intelectual a guiar os pescadores: Dulce, professora da escola na qual “Guma aprendera a ler e a escrever o nome” (Amado, 1992: 43), anseia pelo dia em que os alunos não troquem o estudo pelo trabalho, “porque no dia em que vier esse milagre então tudo será mais bonito, não haverá tanta miséria no cais, um homem não arriscará a vida por duzentos mil-réis” (Amado, 1992: 64), como Rodrigo, que “tirava da cadeia aqueles que se embriagavam e eram presos” (Amado, 1992: 99), “quis voltar para os seus versos, mas o homem que agonizava era um protesto contra a poesia descritiva do mar. E pela primeira vez Rodrigo pensou em fazer um poema que falasse no sofrimento e na miséria da vida do cais” (Amado, 1992: 103). A professora primária e o advogado de pequenas causas ganham, então, título de autoridade, cabendo-lhes a união: “todos esperam que um dia o dr. Rodrigo case com dona Dulce” (Amado, 1992: 100). O intelectual, distinto, comparece mesmo à menos documental, já que mais poética, das obras de Amado, e opera como aquele que, via educação ou lei, engendra a consciência de classe entre os trabalhadores, levando-os a almejar vida menos sofrida.

O custo do procedimento é, porém, a atrofia do sujeito que, ao depender do intelectual, depende indiretamente do Partido – sendo privado, portanto, da contradição singular em detrimento do coletivo, como indicia Juvêncio em *Seara vermelha*, de 1946:

Enquanto escutava, atento porque desejava entender tudo que fosse dito, aprender bem o sentido das palavras de ordem, Juvêncio examinava o dirigente. Havia no homem qualquer coisa que o fazia antipático à primeira vista, algo que impedia que entre ele e os que o ouviam se estabelecesse essa corrente de simpatia e compreensão que tanto ajuda o entendimento. Juvêncio procurava perceber que coisa seria essa, não se sentia bem com aquele sentimento abrigado no peito. Como conseguir desligar as palavras justas que o homem dizia – e dizia com certa ênfase e alguma clareza – da antipatia que sentia por ele? (...) Naquele tempo não era apenas o Partido que lhe parecia sagrado e intangível. Eram os companheiros dirigentes também, Juvêncio ainda confundia o Partido com os homens, e era neles, na sua sinceridade e capacidade de luta, que buscava encontrar a concretização do Partido. Não o sentia através da luta e seus resultados e, sim, nos militantes e nas suas qualidades. Tinha pouco mais de um ano de Partido e alguns meses desse ano ele os passara na Amazônia (...) sem nenhum contato com os camaradas. O homem citava Lenine e Stalin, livros que Juvêncio não lera, frases difíceis para ele. Tudo quanto lera, além de materiais clandestinos, fora um livro de Maria Lacerda Moura e com ele se entusiasmara. Admirava o homem, sem dúvida. Parecia saber muita coisa e os esmagava – àquele grupo de cabos e sargentos – com as citações, as frases de Lenine e até de Marx. (Amado, 1976: 268-9).

O adjunto adverbial de tempo desvela o que todavia não aprendera: deve Juvêncio ser convicto no Partido, não nos dirigentes, mas o rapaz, há pouco filiado, pouco distingue instituição e indivíduo, sentindo a luta na persona do militante. No construto de Amado o Partido, instância maior, independe do sujeito, cabendo ao membro incipiente abdicar da identificação personificada. Anulando a idiossincrasia do Outro é-lhe necessário, porém, anular a própria, requisito para a crença. Isso não o mostra Amado, mas a Pagu de *Autobiografia precoce*. Na carta endereçada a Geraldo Ferraz depõe precisamente sobre a redução do singular ao coletivo, abdicando do próprio filho pelo PCB – “a organização determinava a proletarianização de todos os seus membros. Eu não era ainda membro do Partido comunista. O preço disso era o meu sacrifício de mãe” (Pagu, 2020: 67) –, o que retorna em cenas que vão da abnegação do singular – “só ficou o êxtase da doação feita à causa proletária. Perturbada, desde esse dia, resolvi escravizar-me espontaneamente” (Pagu, 2020: 49) – à interdição do erótico – “Eneida tinha sacrificado o próprio amor pela luta política. Ela amava Múcio quando se separou dele para militar” (Pagu, 2020: 89) –, chegando à negação da razão ao assinar papel em branco para o caso de desfiliação.

Já em 1940, porém, Pagu (2020: 106) recusa o enunciado de Amado: “fui me iniciando nessa escola de valores revolucionários. E – por que não dizer? – achava a organização justa, inteligente e essencialmente política. / Apenas os membros do Comitê Fantasma, na sua maioria para mim, eram indignos de seus postos, e eu não tinha confiança na sua atuação”. No construto do baiano, cabe a Juvêncio abdicar do singular e, pouco atentando ao desconforto que lhe causa o dirigente, anular sua figura e fazer-se convicto no Partido; Pagu, contudo, recusa a adesão primária e duvida do intelectual em situação afim: embora de início, “devido à hierarquia moral que os próprios militantes constroem, eu também respeitei como novata esse estigma de superioridade” (Pagu, 2020: 52), em seguida exige “que você transmita à direção que nada mais farei sob o seu controle. Quero outra ligação ou não farei mais nada. Se todos os membros do partido fossem parecidos com você, eu perderia o respeito” (Pagu, 2020: 110). A sentença marca o rechaço ao dirigente, e não mais na missiva endereçada a Ferraz, mas no romance que com ele assina, isso se faz ironia. Em *A famosa revista*, o impresso do PCB entende por arte “somente tendência a favor de nosso objetivo, tendência se manifestando através das expressões da arte, e assim a literatura” anula a autoria: “A Revista empegava uma multidão evidentemente e não era para menos: um órgão daquela extensão, redigido em tantas línguas e com tantas edições pelo mundo inteiro... Naturalmente o diretor tinha apenas uma função local” (Galvão; Ferraz, 2019: 62-3). Na passagem do político ao estético é o militante de base anulado pelo dirigente (mesmo se base, aqui, for o local e dirigente, o internacional), e se a protagonista diz que “Paulo deixou a Revista”, uma voz dá o porquê: “Há tempos que ele dissentia da orientação” (Galvão; Ferraz, 2019: 71).

Solicita o Partido a anulação singular do filiado, que deve acatar sem questionar. Na cena de *Seara vermelha*, em discurso indireto livre impregnado pelo pesar de Juvêncio, aquele que se anula é, porém, a base, e não o intelectual dirigente. Leitor de Marx, Lenin e Stálin, este cita-os àqueles que não os leram, lembrando aos cabos e soldados, em tinta perversa, do intelectual que não são. A situação se repete ao dar a ver figuras de menor posto no Partido, também trabalhadoras, embora mais instruídas:

Juvêncio era um ser ansioso de aprender, vivia fazendo perguntas e a muitas o sapateiro não sabia responder. Se dissesse isso francamente, não se diminuiria perante Juvêncio. Porém nunca respondia “não sei”. Embrulhava as palavras, numa conversa comprida, a explicação não vinha. (...).

Certo domingo almoçara em casa do sapateiro, conhecera sua esposa e seus três filhos, vira a pequena estante feita de tábuas de caixão onde repousava meia dúzia de livros. Juvêncio olhou-os com inveja. Via os

títulos, alguns em espanhol, eram obras de Lenine, folhetos, um resumo de *O capital*. O sapateiro, ao seu lado, sentia-se orgulhoso. Retirou da estante um volume em espanhol, era o *Que fazer?*, de Lenine.

– Isso é que é livro. *Que hacer?*, quer dizer “Que fazer?”. É de Lenine... explica tudo... só não lhe empresto porque você não sabe espanhol...

Mas não quis lhe emprestar também os folhetos em português. Juvêncio podia perdê-los e eram livros difíceis, nas livrarias não havia, chegavam por meios ilegais. E como Juvêncio garantisse que tomaria todo cuidado, se responsabilizaria pela devolução, o sapateiro usou de outro argumento. (...). Não, não podia emprestar. (Amado, 1976: 273)

O sapateiro, que lera algo embora não fosse intelectual dirigente, tem material que interessa a Juvêncio, mas por pretextos vários recusa o empréstimo e guarda para si saber que lhe distingue do novato. Vê-se, pois, traço idiossincrático, mesmo cruel, dos filiados; a Juvêncio o narrador solicita, porém, que se renegue em detrimento do Partido, órgão impessoal. Se Pagu criticara hierarquia moral do militante, há em Amado hierarquia intelectual: a subjetividade a ser anulada é a da base, sendo ao dirigente ainda possível. Mesmo apresentando o impasse não chega Amado, porém, à crítica, e é limite da obra o acordo com a operação partidária: não há espaço para que Juvêncio enuncie voz opositiva, como fizera Pagu, mas narrador que ratifica à personagem a necessidade de tal anulação; não há espaço à revolta da base contra o dirigente, internamente apontando à contradição do Partido, mas insistência de que Juvêncio persevere para além da animosidade. Trata-se do limite da posição adotada pelo autor, a comungar do limite da própria instituição, e isso diz de gesto característico da obra. Seguindo Candido, pontua Luís Bueno (2015: 248) que o polo documental de *Cacau* revela-se na ideia “de que o romance deveria tratar do universo dos miseráveis a partir de uma visão de dentro do problema. Daí aquela necessidade de colher material, de fazer um certo trabalho de repórter antes de se lançar à tarefa da escrita”, já que o escritor se equilibra na paradoxal posição de “ligar-se a uma classe, a proletária”, sendo que “de berço e criação pertence a uma outra, a burguesa” (Bueno, 2015: 172). Intelectual a desbravar a pobreza ele próprio, é este o gesto que se acentua nos romances de Amado, vindo o Partido a tutelar o pobre.

Nisso reside a divergência de sua obra à do contemporâneo Graciliano Ramos. Se busca Amado falar em nome de classe à qual não pertence, recorrendo ao documento para acessar o Outro, Graciliano emprega narradores pequeno-burgueses que, oscilando entre primeira e terceira pessoa, mas evocando o sucedido a partir da percepção dominante do narrador (Candido, 2012), recusam-se a falar pelo Outro, atestando tal impossibilidade. Tem Graciliano “pudor de mexer com personagens miseráveis”, testemunhado por atenção formulada sob dupla pergunta: “é possível fazer bom romance proletário sem,

por um lado, abrir mão de um projeto de construir livros que não perdessem em profundidade (...) [e] como não falsear, caindo no populismo ou no estereótipo, ao representar essa figura tão estranha ao intelectual?” (Bueno, 2015: 245). Graciliano dá resposta na estreia de 1933, *Caetés*, ao narrar a impossibilidade de narrar os indígenas da etnia que intitula a obra. Iniciado por João Valério a enunciar desejo de escrita – “li, na escola primária, uns carapetões interessantes no Gonçalves Dias e no Alencar, mas já esqueci quase tudo. Sorria-me, entretanto, a esperança de poder transformar esse material arcaico numa brochura de cem a duzentas páginas, cheia de lorotas em bom estilo” (Ramos, 1997: 20) –, o anseio de emular o herói romântico retrai – “daí passei para Iracema, da Iracema para o meu romance, que ia naufragando com os restos do bergantim de D. Pero” (Ramos, 1997: 97) –, dele finalmente abdicando ao calcar posição burguesa: “abandonei definitivamente os caetés: um negociante não se deve meter em coisas de arte” (Ramos, 1997: 214). Se o discurso histórico verossímil é apresentado n’*O guarani* por Alencar (2019) ao preencher com notas de pé de página o contado, o conceito de história empregado por Graciliano, em dissincronia ao romântico, recusa o contar: há uma inviabilidade, a de falar pelo Outro, e, longe de herói que busca superar o paradoxo, trata Graciliano, à diferença de Amado, de acentuar a aporia, escrevendo um romance, *Caetés*, sobre a impossibilidade da escrita de um outro romance, igualmente intitulado *Caetés*.

Mas também Silviano Santiago oferece resposta quando, em 1981, dissimula a voz de Graciliano na construção de *Em liberdade*. No falso diário que elabora a memória do alagoano não durante a prisão varguista, como fará o próprio em *Memórias do cárcere*, mas nos dias imediatamente posteriores à soltura, rabisca o Graciliano ficcional:

Não sei se por culpa de Jorge Amado, vejo que o pessoal da esquerda no Sul espera do romancista nordestino *robots* em lugar de personagens. Isso que, aparentemente, pode ser apenas uma questão estética (necessidade ou não de um estofo psicológico para o personagem), não o é na verdade. Acaba por ser um preconceito de análise da sociedade, onde os indivíduos são colocados em grupos e julgados de maneira maniqueísta. Pregam, assim, uma revolução para o Nordeste no gênero da “guerra dos mundos”, sem que se deem conta do poder das forças ocultas, que são sempre poderosíssimas e escorregadias como mercúrio. A simplificação na análise dos dados referentes a uma sociedade é sempre um perigo para quem esteja disposto a entrar em uma ação revolucionária que seja vitoriosa. (Santiago, 1994: 86-7).

As personagens de Amado, desprovidas de singularidade, figuram qual robôs a repetir o esquematismo do PC, como evidencia Juvêncio. Ao relegar a idiossincrasia do sujeito, seus romances iniciais operam pela fungibilidade do indivíduo que, desprovido

de contorno, responde antes ao estímulo político que à subjetividade danificada, estando, portanto, privado da possibilidade expressiva da contradição. Por isso, diz Candido, chega Amado a melhor termo apenas ao sintetizar os polos documental e poético, característicos da juventude, na esfera histórica: se no documento notara a espoliação de uma classe e na poesia o seu significado, “através da história, que reúne espoliados e espoliadores numa relação de perspectiva, alargou a todos os homens a sua simpatia artística. O que resulta, porventura, num enfraquecimento doutrinário, se considerarmos o caráter de luta da obra do autor, mas que importa em enriquecimento da sua arte e da sua compreensão humana”, podendo agora perceber nas personagens burguesas mais que “espantalhos sem alma, como era o esquemático Misael de Sousa Teles, de *Cacau*, e sua esquemática família” (Candido, 2017: 52). Tal síntese se esboça, porém, apenas em *Terras do sem fim*, de 1943; o Graciliano de Santiago a criticar Amado o faz em 21 janeiro de 1937.

Em *Fisiologia da composição*, Santiago sublinha as opções estilísticas quando da escrita de *Em liberdade*, pontuando como não estava interessado no pastiche do tom das *Memórias do cárcere* (embora *Em liberdade* ali se hospede), temporalmente decantado ao rememorar a prisão quase duas décadas depois da soltura, e sim no estilo empregado quando encarcerado, que se desvela em *Angústia*, de 1936: “o diário íntimo de 1937 tem de ter um estilo contemporâneo ao de *Angústia*, e não ao das memórias, e trabalhado sob o efeito positivo dos três estimulantes, como se a ser escrito em liberdade, mas sob a ameaça de (outra) prisão” (Santiago, 2020: 50). Deslocando o estilo do romance aos anos 1930, a posição da personagem Graciliano sobre Amado encontra equivalência em texto do autor Graciliano, a resenha que escrevera em 1935 para *Suor*, lançado no ano anterior:

Tudo natural quando os pobres se manifestam em palavrões de gíria, quase sempre numa linguagem obscena em excesso, nada literária, está visto, mas que tem curso na Ladeira do Pelourinho e até em lugares de boa reputação. O autor falha, porém, nos pontos em que a revolta da sua gente deixa de ser instintiva e adota as fórmulas inculcadas pelos agitadores. As figuras de Álvaro Lima, do anarquista espanhol, do comunista judeu, não têm relevo, apesar de serem as mais trabalhadas. Quando elas aparecem, o livro torna-se quase campanudo, por causa das explicações, das definições, que dão aos três personagens um ar pedagógico e contrafeito. O preto Henrique, as moças do terceiro andar, o mendigo, os fregueses da bodega do Fernández, as meretrizes, exprimem-se ingenuamente. Chega um desses homens, traduz a fala em linguagem política, de cartaz – e sentimos um pouco mais ou menos o que experimentamos quando vemos letras explicativas por baixo de desenhos traçados a carvão nas paredes. Não nos parece que o autor, revolucionário, precisasse fazer mais que exibir a miséria e o descontentamento dos hóspedes do casarão. A obra não seria menos boa por isso.

O Sr. Jorge Amado tem dito várias vezes que o romance moderno vai suprimir o personagem, matar o indivíduo. O que interessa é o grupo – uma cidade inteira, um colégio, uma fábrica, um engenho de açúcar. Se isso fosse verdade, os romancistas ficariam em grande atrapalhão. Toda a análise introspectiva desapareceria. A obra ganharia em superfície, perderia em profundidade. (Ramos, 1980b: 95)

A revolta das personagens do jovem Amado não parte do sujeito que se percebe na barbárie que o acomete, mas responde a postulado partidário transferido ao intelectual que duplica seus afixes. Perde a obra, pois, em profundidade introspectiva, fazendo-se peça didática respondente à organização. Ora, Amado reduz o singular ao fungível e, assim, priva o sujeito do volitivo ao compô-lo a partir de discurso externo, ofertado pelo PCB. Trata-se, evidente está, da adoção nacional do realismo soviético. Schwarz (2008: 158) é enfático: “Amado, até onde sei, não teve uma consagração artística importante. Ou melhor, teve a consagração da máquina do Realismo Socialista, que esteticamente era regressiva”; e igualmente Candido o é (2023b: 267-8), embora já não no ensaio de 1945, mas em texto de 1980, *A Revolução de 1930 e a cultura*:

Mencionemos para terminar algumas consequências formais da “consciência social” dos escritores e artistas [de 1930], que foi bastante característica daquele momento, mesmo antes do Congresso de Kharkov (1934) ter apresentado o “realismo socialista” como padrão. Trata-se do seguinte: a preocupação absorvente com os “problemas” (da mente, da alma, da sociedade) levou muitas vezes a certo desdém pela elaboração formal, o que foi negativo. Posto em absoluto primeiro plano, o “problema” podia relegar para segundo a organização estética, e é o que sentimos lendo muitos escritores e críticos da época. Chega-se a pensar que para eles não era necessário, e talvez fosse até prejudicial, fundir de maneira válida a “matéria” com os requisitos da “fatura”, pois este poderia atrapalhar eventualmente o impacto humano da outra (quando na verdade é a sua condição). (...). Leia-se, por exemplo, a nota prévia de Jorge Amado a *Cacau* (1933): “Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores de cacau do sul da Bahia”. O leitor fica com a impressão de que “honestidade” é pouco compatível com “literatura”, e que esta (aqui, sinônimo de elaboração formal) tende a ser um embuste que atrapalha o enfoque certo da realidade. (...). O que houve mais foi preocupação de discutir a pertinência dos temas e das atitudes ideológicas, quase ninguém percebendo como uma coisa e outra dependem da elaboração formal (estrutural e estilística), chave do acerto em arte e literatura.

Via realismo socialista, opera Amado pelo indivíduo fungível, procedimento inviável a Graciliano, que toma por motor o sujeito reduzido à coisificação. Como pontua Antelo (1984: 29), “o deslocamento que comanda a visão de Graciliano tem, como objetivo a ser alcançado, o de uma sociedade desumanizada em que as máquinas e os

objetos se personalizam ao passo que o humano se parcela ou até desaparece”, como atestam a prosopopeia que anima a máquina e o humano desprovido de força diante da matéria. Essa animalidade tropeça, entretanto, naquilo que de mais próprio tem o sujeito. Lê Candido (2012: 99) no autor pesquisa dostoevskiana que “tenta descobrir o *homem subterrâneo*, a nossa parte reprimida, que opõe a sua irredutível – por vezes tenebrosa – singularidade, ao equilíbrio padronizado do ser social”. Graciliano constitui obra a partir da visão dominante da personagem, não existindo mundo que lhe anteceda, mas ganhando forma ao ser evocado por aqueles que lhe dão movimento; marca de sua prosa é, pois, o deslocamento da ficção à confissão, na qual acentua-se “a necessidade de abastecer a imaginação no arsenal da memória, a ponto de o autor, a certa altura, largar de todo a ficção em prol das recordações” (Candido, 2012: 100). *Memórias do cárcere*, giro memorialístico final, decorre de “concepção de homem encurralado, animalizado pelo ‘universo concentracionário’ que se abateu tragicamente sobre o nosso tempo” e, por “intuição psicológica, os acontecimentos fizeram Graciliano Ramos passar do mundo como prisão à prisão enquanto mundo” (Candido, 2012: 125). Ora, a animalidade do humano não trata “da redução à fisiologia, ou ao homem concebido como síntese das funções orgânicas”, como percebe Candido (2004: 124) n’*O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, senão de potência singular que se presentifica no sujeito, fazendo-o então irredutível ao externo. Trata-se da peremptória recusa do herói – mesmo se marginal e coletivo, qual Amado –, preferindo guinada a sujeito que, titubeante, dá forma à vida danificada. Como escreve Graciliano Ramos (s.a.: 7) em *Nuvens*, abertura de *Infância*, “inculcaram-me nesse tempo a noção de pitomba – e as pitombas me serviram para designar todos os objetos esféricos. Depois me explicaram que a generalização era um erro, e isto me perturbou”. É a animalidade do sujeito a criança perturbada diante da impossibilidade da generalização, formando estética a partir da errância infantil. Dos romancistas de 1930, os dois mais destacados oferecem isotopia antagônica ao trabalho com as pautas advindas do PCB, e cabe atentar a como as obras de Salim e Simões se encerram a partir do entrave.

1945, 1955 (III)

Evidente está que a composição heroica de Leopoldo e Eduardo não provém de Graciliano, sendo Amado quem lhes oferece a forma do realismo socialista à repetição da dogmática partidária em verve teleológica. Não se trata, portanto, de sujeito debilitado aberto à animalidade, mas de indivíduo que, pouco singular, duplica o externo sem o processar subjetivamente, incumbindo-se da tarefa de guiar o proletariado a caminho da

revolução. Isso se desvela no desfecho dos romances. Se os jovens encontram no périplo (o encarceramento no Faro, a temporada em Santos) a formação política, ao retornarem ao espaço coletivo originário (Olhão, Ganchos) centralizam-se qual herói, enfim calcando a posição de líder intelectual da rebelião requerida.

Vieja crónica de Olhão desenha com clareza a oposição entre interno e externo no dilema político que acomete o Algarve – a sanção britânica afeta a economia local ao impossibilitar a exportação de conservas à Alemanha de Hitler. Contudo, reside aqui o impasse da prosa, qual seja, o da soberania nacional: se é tal a pauta do PCB a meados de século, no caso português trata-se de país submetido ao totalitarismo e, então, não se busca, como no Brasil, coligação com a burguesia para a oposição ao imperialismo, e sim superação do Estado ditatorial. O clímax não trata, pois, da soberania, mas da crítica ao salazarismo, e a obra de 1956 desloca-se à história recente, encerrando-se em 7 de maio de 1945 na celebração portuguesa do armistício nacional-socialista: “el pueblo amanece con aires de fiesta (...), inundando los barrios obreros con olas de esperanza”. O findar da Guerra ativa promessa futura, e esta toma Eduardo por guia: ele e Apolinario, libertos pelos “acontecimientos internacionales, también adhirieron desde el primer instante a la manifestación del pueblo ollanense. Cuando el estudiante da por terminado su discurso y es llevado (...), Eduardo le sustituye en la improvisada tribuna” (Simões, 1956: 110-5).

Na noite em que Olhão celebra a liberdade simbólica do fim da Guerra, a anistia dá a Eduardo a liberdade física, levando-o a se unir ao festejo no qual o coro que entoia o hino do país, *A portuguesa*, é interrompido por vozes que saúdam os Aliados: “– ¡Vivan los Estados Unidos! / – ¡Viva!... – corea la muchedumbre. / – ¡Viva la Inglaterra! / – ¡Viva!”. Em meio aos gritos surge, porém, discreto conclave que se afasta do ufanismo e guina à política bolchevique: “¡Viva la Unión Soviética! – entonan algunas voces más decididas, quebrando así veinte años de silencio inquisitorial” (Simões, 1956: 112). Ao vislumbrar a liberdade, rompe o povo com o silenciamento imposto por Salazar, dando vazão a discurso que a ele se opõe ao verbalizar esperança até então obliterada. Mas é o intelectual quem dá escape ao reprimido: “por primera vez, la clase obrera del pueblo piensa libremente, sin temor de exponer sus pensamientos. Encabezados por los estudiantes y abanderados, los manifestantes toman el camino del *Stadium Padiña*” (Simões, 1956: 112). O intelectual, mesmo nos anos de formação (o estudante), equivale-se ao líder partidário (o abandeirado), conduzindo o proletariado ao comício e preparando o discurso de sua vitória, como se ao recorrer aos Aliados presentificasse em Portugal a revolta que viria a derrubar um dos totalitarismos ibéricos:

“El fascismo fue derrotado, es cierto, pero la obra de los pueblos no está aún concluida. Cada uno de nosotros debe considerarse un soldado del nuevo ejército de la Paz y estar vigilante. Como hierba dañina, el fascismo puede germinar de entre los escombros y propagarse. Os digo esto, porque como todos sabemos, todavía subsisten gobiernos nazi-fascistas que están, en estos momentos, asumiendo demagógicamente, actitudes democráticas. Nosotros sabemos cuáles son y no debemos descansar sin que los hayamos derrocado. Como portugueses e iberos, tenemos una gran deuda para con el pueblo.”

– ¡Sí, tenemos! ¡Abajo los dictadores! ¡Viva la libertad! – secundan los manifestantes, delirando de entusiasmo.

“Es nuestro deber confiar en los Aliados – continúa el orador –, pero no descuidemos nuestras fuerzas, ignorando nuestra lucha. Es a nosotros que compete pugnar para que nuestro país retorne el camino de la democracia. Queremos elecciones libres, libertad de imprenta, amnistía para los presos políticos; queremos que la voz del pueblo, voluntad soberana de la nación, sea respetada.” (Simões, 1956: 114)

Sob véu democrático, segue vigente na península o fascismo de Salazar – que edita a constituição e, seguindo novo código, diz-se democrata, pouco atentando ao fato de que tal código fora por ele mesmo orquestrado, considerando-se “expressão única e exclusiva da Nação”, na qual “a oposição política ao regime e às normas era uma oposição à Nação, era um comportamento desviante e criminoso, punível, por ser ‘antinacional’” (Pimentel, 2007: 331) –, cabendo à prosa mobilizar as forças que lutam contra o nazismo para pôr fim ao totalitarismo local. Mas se estudantes e filiados nutrem as massas do desejo de superação, é Eduardo quem as leva a ato: “debemos dirigirnos a casa del alcalde y exigir que se tomen con urgencia algunas providencias. Si nos atiende, muy bien; pero si rehúsa escucharnos, adoptaremos las necesarias medidas por nuestras manos” (Simões, 1956: 116). Se os militantes mobilizam discursivamente a multidão, é apenas ao entrar o herói em cena que a ação é engendrada, assumindo Eduardo o posto de líder proletário. Não se trata, porém, da tomada do poder, e sim da do pão que alimentaria os esfomeados. Por sugestão do rapaz, os pescadores reclamam ao prefeito medida que arrefecesse a falta do peixe: “Nosotros, señor alcade”, afirma Apolinario, companheiro que fizera Eduardo na prisão, embora apenas agora seja nomeado, “venimos ante usted, a fin de exponerle el angustioso problema en que se debate la clase obrera (...). Debido a la gran crisis que la falta de pesca ocasiona, la gente laboriosa se ve en la imperiosa necesidad de solicitarle un auxilio inmediato que ponga término a la miseria”, mas o prefeito toma-os por comunistas e recusa auxílio; “piden tantas cosas... Pero ¿qué puedo yo hacer por ustedes? Seguramente que no voy a sentarlos a mi mesa, ni darles lo que me pertenece” (Simões,

1956: 118), resposta que leva ao clímax do romance. Como diz o herói, “a los ricos no se les pide, se les exige” (Simões, 1956: 120), e a exigência é seguida pela massa.

A consigna de Eduardo é, pois, a do saque à burguesia, recobrando com as próprias mãos aquilo do qual as massas foram privadas, guiando-as aos armazéns em que viriam a encontrar alimentos de necessidade básica. Vê-se furto que, mais próximo à greve geral que à síntese revolucionária, amenizaria a miséria imediata. Os comerciantes, receosos, desestimulam o ato e trancam portas; entretanto, não aquietam a vingança proletária. Dom Adolfo, proprietário de *Las Puertas del Oro*, teme a invasão daqueles a quem “no fia el valor de diez centavos”, clausurando o estabelecimento, mas é vão seu esforço: “la mamposteria comienza a caer” (Simões, 1956: 122) pela pressão dos golpes, e se a virtual entrada causa calafrios no bom burguês que, ecoando o salazarismo – seu lema, *Deus, Pátria, Autoridade, Família*, denota a proximidade ao catolicismo (Rezola, 2007) –, pede clemência ao “santo nombre de Jesus”, a prece não é atendida: “un grupo de hombres y mujeres hambrientos fuerza la puerta con vigas de maderas arrancadas de un andamio” (Simões, 1956: 122) e o proletariado invade a mercearia.

Mas é Eduardo quem lidera a ação, e isto fica evidente inclusive a Dom Afonso, que com ele entrava diálogo no intento de conter a multidão:

La puerta enchapada de hierro cede, se inclina y cae con estruendo sobre el mostrador, y después una voz quejumbrosa.

Los asaltantes invaden el almacén y se entregan al saqueo.

– Nada de destrozos. Llevemos únicamente comestibles – comanda Eduardo.

Don Adolfo se agarra a los asaltantes, hablándoles con voz dulcificada, pero todos le echan a empujones como a una mosca pegajosa. Nadie le escucha ni atiende a sus súplicas.

– ¡No me roben! ¡No me roben! Si me roban quedo en la calle, en la miseria. Tengo mujer e hijos. ¿Ustedes quieren algunos tarros de conserva o algunas longanizas? Bien, llévense las longanizas, pero déjenme, tengan compasión de mí.

Toma Eduardo por el brazo y se le arrodilla a los pies, patéticamente.

– Muchacho, yo te doy una recompensa, ¿quieres? Te doy ahora 5 escudos y para la Navidad te compraré un gabán. El próximo invierno debe ser muy frío, pero tú, con el sobretodito, andarás bien abrigado. Bien, yo voy a buscarte los 5 escudos, pero ustedes déjenme en paz, ¿sí? (Simões, 1956: 123)

O comerciante reconhece em Eduardo o líder, e busca acordo a reduzir o prejuízo. O jovem, no entanto, é convicto na luta, recusando a oferta: “No, Don Adolfo. No puedo aceptarle su regalo. Yo le conozco muy bien, como usted a mí. ¿Ya no se acuerda de cuando me echaba del almacén a puntapiés, llamándome hijo de cabra y perra? ¿Tiene la

memoria enturbiada? (Simões, 1956: 123). Enuncia Eduardo a dignidade do pobre, não compactuando com o burguês não apenas pela causa imediata, mas por não olvidar o passado de humilhação ao qual o proprietário o submetera. Conduz então o grupo ao saque e, sob seu ordenamento, encontram o alimento. Não se trata exatamente da vitória proletária, como preconizada pelo realismo socialista, mas da vingança que furta do burguês o alimento que este lhes privara. Não se trata, portanto, da teleologia solicitada pelo Partido, o que em *Rêde* se verá no pacto entre o proletariado e a burguesia, e isso porque há no enredo de *Vieja crónica de Olhão* alguma abertura que não reduz o futuro à expectativa imediata; o furto sana a necessidade básica, mas o desfecho em aberto não garante a revolução partidária, e sim a ação popular diante da injustiça.

A abertura do desfecho não se repete, entretanto, na composição de Eduardo, como a última cena evidencia ao alçá-lo em definitiva ao posto de herói. Se o jovem dirige uma das operações, outra será capitaneada por Apolinario; com a chegada da polícia, porém, este cai ao solo e é pisoteado pelo cavalo do tenente, encontrando o óbito. Antes, a sua vez, o mentor de Eduardo transfere seu legado ao amigo que fizera na prisão:

Oye, procura comprender bien el significado de mis palabras. El pueblo atraviesa una gran crisis, se sumerge en un abismo de angustia del que es necesario arrancarlo. Eso depende de ti, mi joven amigo, de tu capacidad para la lucha, de la interpretación que hagas de sus problemas sociales. El pueblo, único Dios verdadero en que creo, tiene grandes posibilidades de vencer a la clase opresora. Nunca desconfíeis de su fuerza, porque desconfiar de ella es morir. A veces la evasión nos tienta, pero debemos saber resistirla. Los pequeños incidentes ocurridos hoy, demuestran bien que el pueblo representa una fuerza avasalladora que ya no se deja vencer sin lucha. Pero hay que saber conducirlo. El tiene falta de conductores que lo lleven por los senderos de la verdad a la conquista de sus reivindicaciones. ¿Entiendes lo que te digo? Pues bien, sé tú uno de esos conductores. La vida social del poblado comienza ahora. Actúa, no seas mero espectador. Siembra, cultiva sin descanso y triunfarás. Aunque la muerte te sorprenda, no te atemorices, ni detengas en el cumplimiento de tu deber. Siembra; siembra siempre, aunque la tierra sea cascajosa. Siembra, que la misión del hombre es sembrar. Siembra esperanzas en este valle de angustias del pueblo. No ahorres esfuerzos ni trabajo. Piensa en el porvenir social que habrá de ser un acontecimiento para la clase obrera, que ya comienza a levantar cabeza para protestar. (Simões, 1956: 127)

O périplo de Eduardo faz finalmente a passagem da revolta à revolução: não mais ao enunciar voz individual que se opõe ao desrespeito de Silvera, calca o posto intelectual antes ocupado pelo companheiro de cela, e nisso se mostra traço do *Bildungsroman*: ao se voltar aos anos de formação, Eduardo passa da voz juvenil à representação coletiva, e a prosa apresenta o giro da posição. Não se trata, é claro, de *Bildungsroman*, de construto

marcado por contradição histórica aqui inviável, qual seja, o estabelecimento da promessa burguesa da diferenciação levada a cabo no último suspiro da promessa aristocrática da formação, sendo o gênero composto por figura “em direção àquele mundo aristocrático com o qual, no fundo, sente-se infinitamente mais afim” (Moretti, 2020: 14) que ao burguês. O percalço de *Vieja crónica de Olhão* não redunde no retorno à aristocracia que caracteriza a prosa do último cartel do século XVIII, sendo seu desejo utópico menos o passado pré-1848 e mais o futuro encarnado na Rússia pós-1917. Mesmo não se tratando de *Bildungsroman* há, porém, algo do tracejo: se a potência da crônica de Seghers, dissera Benjamin (2013), era a de não edificar o herói enquanto protagonista romanesco, vindo então a produzir nova forma, embora seja a crônica que intitule a prosa de Simões, à diferença da de Seghers seu meneio insiste no herói adolescente a aprender aquela que será a forma do futuro, sedimentando-se, portanto, no gênero originado n’*Os anos de aprendizado* de Goethe. Se o desfecho resta aberto, não garantindo a vitória proletária solicitada pelo realismo socialista, a psique de Eduardo o fecha ao responder ao destino da personagem expectado pela forma que Stálin institucionalizara em 1934: Eduardo se faz herói (“El hombre no nace hombre, se hace” [Simões, 1956: 90], dissera Apolinario com ecos de Beauvoir), encarregando-se do porvir que, se não apresentado, é explicitado na derradeira sentença: as palavras de Apolinario “le volvieron más humano, más confiado y dueño de sí mismo, como si una luz le iluminara el camino” (Simões, 1956: 127). *Vieja crónica de Olhão* volta-se aos anos de aprendizado do herói que encarna o destino, e se a ação resta aberta é porque importa à obra a composição do protagonista: suspende-se a trama ao se decretar que, a partir de então, estaria Eduardo finalmente preparado para orquestrar a revolução; o romance acompanha sua formação proletária.

O fim de *Rêde*, partindo de posição antagônica do protagonista – está Leopoldo já formado quando a prosa se inicia, não se dedicando ao período juvenil, mas à preparação da ação proletária – tem raiz comum, a tensão interno-externo do acontecimento político. Mas Salim a dissimula. Ao inexistir sanção internacional à soberania nacional, Ganchos figura como interno, enquanto as embarcações de Santos, aponta o narrador em discurso impregnado pelo pensamento de Leopoldo, como “monopólios estrangeiros” (Salim, 1955: 48) acima de Jango, o patrão local. *Rêde* desloca o problema, mas encena desfecho a partir do PCB ao solicitar pacto entre patrão e empregado contra a ameaça dos barcos industriais para que, em seguida, venha o proletariado a expor sua reivindicação. Ora, vê-se primeiro pacto com a burguesia contra o inimigo comum, seguido pela oposição a esta no intento de superar a mazela laboral, e se Schwarz (2014: 12) destacara ser este o erro

de leitura do Partido – “que teve o grande mérito de difundir a ligação entre imperialismo e reação interna”, embora sendo mais anti-imperialista que anticapitalista erroneamente acreditara que o setor industrial poderia com ele comungar em oposição ao setor agrário pró-americano –, é precisamente tal a insistência de Leopoldo: “com ‘seu’ Jango, nos livraremos dos de fora, damos uma lição neles. Depois, logo na mesma ocasião, que é pra gente não perder o ímpeto, se explica o que se quer, se eles quiser concordar logo, em paz, tanto melhor (...). Caso contrário nós mesmos iremos agir” (Miguel, 1955: 81).

Na verdade, se os pescadores necessitam do patrão para afastar os barcos externos, também este precisa dos trabalhadores para levar a cabo a ação. Jango reúne-se com Pedro Salgado e Seu Tomás, outros proprietários de lanchas, e com Lola, dono efetivo daquelas que diz Jango serem suas. Mas há indisposição entre os arrendatários e Lola e, ainda que seja ele autor do plano, Jango oblitera-o ao transmitir a ideia a Salgado, e quando este a apresenta Lola se opõe, dando viabilidade à concordância dos demais sem notarem que seguem Lola – “a ideia do Salgado é do Lola, aquela que ele transmitira ou sugerira ao ‘seu’ Jango, e este então, ainda a pedido de Lola, a insinuara a Salgado, mas tudo num jogo confuso, emaranhado, próprio do Lola, fazendo crer que a ideia partira inicialmente do próprio Salgado, que a explicara ao ‘seu’ Jango e depois se esquecera, tendo ‘seu’ Jango ido lembrá-lo” (Miguel, 1955: 83). Ora, é a personagem substantivada por sádica e perversa, criando estratégias várias que se mostram como contrárias ao que são, e nesta linha dá-se o plano que requer a força física dos pescadores: “o mais premente, o inadiável é... dar uma lição nos grandes barcos e aproveitar o finzinho da safra. O resto virá depois. Para isto, no momento, é preciso apelar para os pescadores. Mas é necessário procurar um jeito de apelar sem contudo dar-lhes demasiada força, fazer com que os assalariados fiquem nos seus respectivos lugares e não se apercebam de nada” (Miguel, 1955: 83).

São os trabalhadores fundamentais para a concretização do plano, mas não devem perceber sua importância para que não tenham moeda de troca na barganha por melhores condições laborais. Como reconhece Jango, “a gente se faz de imprescindível. Vamos ser realistas: sem eles estamos com os burros n’água” (Miguel, 1955: 83). Na pena de Salim, reconhece o burguês sua dependência ao proletário, sendo ele a fonte de mais valia que engorda sua riqueza. É mobilizando os trabalhadores, portanto, que a ação orquestrada por Lola chega finalmente a ato, o que sucede na noite de sexta-feira:

É um piar que quebra o silêncio e invade a noite. Segue-o um tchap, tchap, tchap. Depois outro. Mais outro. Quase inaudíveis. Das lanchas

os homens se atiram, os corpos cortando a água, nadam, imperceptíveis, sem mais um mínimo barulho além daquele tchap, tchap, tchap, silente, finíssimo, que bem poderia ser um peixe pulando. As braçadas vão cortando a água, percebe-se um leve brilho dos corpos, uma como fosforescência naquele negrume. Nadam, avançam, seus olhos cruzam a escuridão, tentando devassá-la, em procura do alvo. A distância das lanchas para o local que buscam é pequena. Trazem na cabeça, como num mapa, a planta, as distâncias aproximadas, as braçadas a dar. Logo mergulham, bracejam lá por baixo, sobem, respiram, descem, bracejam, voltam a subir, respiram fundo, mergulham outra vez. Quando voltam trazem nos dentes enormes facas que rebrilham. Vêm resfolegando muito, como se tivessem lutado com um animal antediluviano, talvez um polvo descomunal, de mil braços e mil fôlegos. Mais um último mergulho, mais uns golpes com a faca, o golpe de misericórdia, e depois, calmamente como chegaram, voltam às lanchas. Sobem, auxiliados pelos que ficaram tomando conta, relaxam o corpo para descansar um minutinho, respiram fundo diversas vezes, esperam um retardatário. Depois pegam dos remos e dobram caminho, desfazem o que haviam feito, rumo à praia, tomando idênticas precauções. Na praia abicam as lanchas, puxam-nas para os ranchos, e sempre em silêncio fazem o que deve ser feito, limpando, enxugando, arrumando, destruindo enfim qualquer vago sinal de presença ou passagem, qualquer rastro. (Miguel, 1955: 138)

Na noite escura, os pescadores camuflam-se ao mar e, seguindo o plano de Lola, alcançam as embarcações industriais, cortando as redes alçadas para a captura do peixe. A gosto das perversões do idealizador, porém, dissimulam a ação: não cortam os fios até o fim, mas desgastam-nos, evitando que os de Santos notem o escape do pescado. Apenas na manhã seguinte, com os gancheiros já em terra, dão-se os santistas pelo ocorrido – ao puxarem as redes, a força termina de rompê-las, libertando o animal e deixando-os sem a mercadoria. Executa-se então o orquestrado, que os priva tanto do material de trabalho quanto do volume capturado, restando o peixe disponível às lanchas locais.

O plano de Lola é, contudo, apenas a primeira etapa do de Leopoldo. Entrementes, peripécias várias atrasam a revolta proletária. Os incidentes perpassam a ida dos santistas a Ganchos na manhã de sábado, buscando responsabilizá-los e solicitando indenização; encena-se naquela noite o espetáculo dos ilusionistas, atores forasteiros que apresentam truques de magia à comunidade; na madrugada de domingo, estes furtam as casas em busca de pertences observados no show; na manhã, os gancheiros partem a São Miguel, onde assistem ao festejo do padroeiro da freguesia, lá sendo informados do furto. Se o planejamento administrado por Lola ocorre sem entraves, impasses variados adiam a continuação concatenada por Leopoldo: os pescadores titubeiam, apiedam-se dos patrões lesados pelo furto, não consideram ser o momento adequado à exigência de nova divisão da renda. Em intervalo de em torno de cem páginas lê-se então a insistência do herói na

tentativa de convencimento dos demais, em duplo construto: com o acentuar da miséria, o rapaz insiste na necessidade de que a ação se realize no instante-já, favorável pela proximidade ao fim da safra, posição catalisada por Lucas e Manuel, que passam a falar em seu nome; mas, diante de tanta relutância, o ímpeto original cede ao palatável, e se a ideia fora a de “barco a motor prá todos nós trabalhar unidos”, fazendo desnecessário o patrão, a utopia reduz-se à matéria, restando “solução provisória” (Miguel, 1955: 239). Comedindo o plano e encontrando auxílio em Lucas e Manuel, Leopoldo age ativamente sobre a indecidibilidade dos gancheiros, convencendo-os a seguir no acordado: deve a barganha dar-se já, o fim da safra sendo sua moeda de troca; se perdessem o agora, nada conseguiriam. Na terça-feira leva-se a ato, portanto, a segunda etapa da estratégia, já não aquela que garantiria o lucro ao burguês, mas sim a melhoria da condição proletária.

Com clima propício e peixe farto, na madrugada de terça-feira segue Jango, como Pedro Salgado e Seu Tomás, à praia, onde retiraria os barcos do rancho e os prepararia à investida marítima. Ao chegar é, porém, surpreendido pelos pescadores, que encontra antes do horário estipulado esperando-o para renegociar o arrendamento das lanchas:

– Vamos arriar as lanchas, puxar as redes pra fora... – diz “seu” Jango, de mau humor.

Ninguém obedece. Pensa que está dormindo, sonhando. Fato insólito. Olha muito espantado para os homens. Parados, mãos cruzadas, numa atitude de expectativa. Aguardavam. Teme que lhe queiram fazer mal, logo se convence de que está sendo infantil, não há motivo para temor. Está enganado. A lua que varreu as nuvens mostra-os perfeitamente imóveis.

– Que há? – diz com toda a calma que pode.

– “Seu” Jango, nós precisamos conversar antes! (Miguel, 1955: 280-1)

A voz que o confronta é a de Juventino, pescador mais velho que por sugestão de Leopoldo representa o grupo. Está-se diante da segunda etapa do plano, que espera que a exploração laboral venha a ser, se não redimida, ao menos minimizada. Sendo irrealizável o antigo desejo utópico da propriedade coletiva dos meios de produção, viabiliza-se a exigência de nova distribuição da renda, refazendo o acordo imemorial informado nas primeiras páginas – “a divisão do pescado era em três partes: uma para o dono da lancha, outra para a lancha e rede, quer dizer, ainda para o dono, a terceira então para ser dividida entre os companheiros” (Miguel, 1955: 24). Ora, os trabalhadores já não podem consentir com a partilha injusta que preconiza o lucro do proprietário e, na reivindicação, Leopoldo frisa não “implorar um favor, mas procurar um direito” (Miguel, 1955: 270). Tal é, pois, o plano: “Vamos pedir que os donos das lanchas façam outras condições, diminuindo a

parte da rede e da lancha” (Miguel, 1955: 270), e esta impõe-se ao agora porque, sendo fim da safra, “tinha que aproveitar com urgência. Não se sabia, logo os barcos poderiam voltar, e tudo retornar ao mesmo” (Miguel, 1955: 272). As embarcações de Santos, se retornassem, poriam fim ao almejado, e a redução do peixe os levaria a ano ainda mais miserável. Na madrugada pressionam então a Jango, sem ceder à insistência de deixar o acordo “pra depois, com calma, prometo estudar a situação de vocês, levar em conta a proposta” (Miguel, 1955: 182). Irredutíveis, a solução impõe-se em um agora e, sem a concordância do patrão, não tomariam os gancheiros as lanchas ao mar:

– Não. Ninguém aqui quer dar ordens. Nós aceitamos a lancha e a rede como se fosse pessoa. Tudo pessoal igual, sem diferença. E cada pessoa igual, ganha uma parte igual. O senhor ganha duas, uma também para os impostos e outras despesas miúdas. Assim o senhor fica com quatro partes: lancha, rede, despesas e sua: nós, cada um fica com uma.

– Só!?

– Só. Queremos uma parte para cada um de nós, uma parte igual. Divisão igual pra todos não é exigir muito. Pensamos que assim está bem. Não podemos mais aceitar a divisão em três partes, como vinha sendo feita até agora, desde quando ninguém se lembra: uma para o senhor, uma para rede-lancha-impostos, uma para ser dividida entre nós. Não é justo, não é humano. (Miguel, 1955: 282)

Jango titubeia, esboça argumentos para retrasar a decisão, ratifica que pensará na proposta com calma após a pesca – como pontua o narrador, não sabe ele qual decisão tomar sem primeiro ouvir as ordens de Lola. Com a proximidade do raiar do dia, contudo, tempo não há, sendo impreterível a partida. Pressionado, acata o acordo, sabendo que mais perderia se naquela noite não se aproveitasse o fim da safra – dando então razão ao agora tantas vezes solicitado por Leopoldo. Para que se atente ao plano discursivo do rapaz, porém, não há nele qualquer ação revolucionária do proletariado contra o patrão, mas reformismo que, ao ecoar o trabalhismo, ecoa indiretamente o varguismo e, por consequência, a afinidade populista do PCB ao poder instituído no Brasil:

Noutras palavras, posta de lado a luta de classes e a expropriação do capital, restava do marxismo uma tintura rósea que aproveitava ao interesse de setores (burguesia industrial? burocracia estatal?) das classes dominantes. E de fato, nesta forma, foi parte em grau maior ou menor do arsenal ideológico de Vargas, Kubitschek, Quadros e Goulart. Assim, no Brasil, a deformação populista do marxismo esteve entrelaçada com o poder (...), multiplicando os quiproquós e implantando-se profundamente, a ponto de tornar-se a própria atmosfera ideológica do país. (Schwarz, 2014: 13)

Como *Vieja crónica de Olhão*, *Rêde* finda com pressuposto afirmativo, a vitória proletária que, se de vitória pouco tem, assim se apresenta ao adotar, via PC, reformismo trabalhista adequado ao Estado, de atmosfera ideológica formada no realismo socialista: após acordo com Jango, os pescadores vão ao mar e, no retorno, “peixes de douradas escamas riscam a areia, fulguram à luz do dia que acaba de surgir em toda a sua plenitude” (Miguel, 1955: 288), como se nascesse enfim o dia pleno no qual tomara o proletariado consciência, figurando o peixe qual metáfora da vitória. Ainda que os heróis estejam em estágio diverso da luta, pelo construto soviético Simões e Salim falsificam a experiência histórica; o revolucionário Eduardo, de *Rêde*, em pouco se difere da ação esboçada por Leopoldo, de *Vieja crónica de Olhão*, respondendo ambos à expectativa partidária que dá por síntese estética o que na realidade foge do concreto. Pouco tangenciam, pois, a vida danificada que estimula a obra de Graciliano, sedimentando-se no herói a guiar as massas da pena de Amado. Na suposta politização da arte, o realismo socialista dos de Sul falseia a história ao submeter o indivíduo à política e privar o sujeito da contradição mimetizada na obra vanguardista: se nota Benjamin em Seghers a ruptura com o destino do herói e em Kracauer o sujeito que prefere recusar, disso Salim e Simões afastam-se ao ecoar a forma de 1932. Perde a arte força expressiva, reduzindo a persona a coletivo antecedente.

1952 (II)

Se o estudo dos extremos temporais de Sul – a prosa urbana de Salim Miguel nos primeiros anos, a ensaística de Hélio Alves de Araújo e Augusto dos Santos Abranches sobre Marques Rebelo nos finais – denota afastamento da vanguarda e giro ao Partido, o ano de 1952 cristaliza a paulatina secundarização de interrogante estético e a priorização de questionamento político. Isso se mostra não apenas na publicação do dossiê sobre o IV Congresso da ABDE, mas também na acentuada entrada de autores portugueses críticos à pictórica vanguardista (Kremer; Vaz, 2023), como no prelúdio da leitura que toma Mário de Andrade como artista social (Kremer; Vaz, 2022), sendo ademais o ano de edição de *Manhã*, de Eglê Malheiros, e o da primeira publicação de Noémia de Sousa (Sul-18, 12/1952) – poetas que, se verá, embora não se valham do realismo soviético como forma romanesca dele se aproximam ao ecoar conceito teleológico de história. Mas não se trata, evidente está, de brusca ruptura a declarar Sul como anti-vanguardista e pró-realista, e sim de deslocamento do experimento – presente, insistente – à afirmação política, perdendo por vezes o traço literário e se fazendo veículo de divulgação do Partido. Se Salim questiona-se pelos porquês da longa duração de Sul, editada por uma

década, talvez esse deslocamento dê pista à resposta; como pontua Sarlo (2020: 123), há divergência na sensibilidade temporal das vanguardas estética e política:

“Lo nuevo”, para los vanguardistas, se impone en la escena estética contemporánea. “Lo nuevo”, para las fracciones de la izquierda, es la promesa que está contenida en el futuro. Por eso, sus fundamentos de valor son diferentes: mientras la izquierda tiene a la transformación social o a la revolución como sustento de su práctica artística, la vanguardia se considera portadora de una novedad que ella misma define y realiza. La izquierda pedagógica trabaja a largo plazo; la izquierda radicalizada se ubica en el ciclo de la revolución; la vanguardia es una utopía transformadora de las relaciones estéticas presentes: la imposición instantánea y fulgurante de lo nuevo.

A fulminante imposição do novo da vanguarda, a novidade que requer um agora, pode arrefecer, e isso demarca a natureza do objeto. Se o artefato modernista coagula em si a revolução que executa, a esquerda projeta-se no futuro, tendo solo antes na esperança que na concretude e, assim, insiste quando a vanguarda já não teria o que dizer. Deve ser o giro político que garante a duração de Sul. Impondo nos primeiros anos nova estética, trava disputa com as instituições da provinciana Florianópolis, mas já nisso não havendo razão à edição do impresso, persevera ao se ocupar do anseio de superação do capital ainda não levado a cabo. Já não se trata, pois, de experimento que solicita no agora inscrição em nova história – anota Sarlo (2020: 132) que o gesto da vanguarda não é o da negação da história da arte, mas o do estabelecimento de outra instância de legitimação, não mais a das instituições consolidadas, e sim a que “se produce entre pares”, como o caso de Sul evidencia (Kremer; Vaz, 2021) –, mas de expectativa futura. À diferença da vanguarda, a esquerda priva-se do agora e, a caminho do expectado, perde o instante-já da ruptura que se apresenta na revolução formal, tomando a arte como peça didática que prepara a revolução social. Ora, os jovens de Sul privam-se da força da vanguarda, a da imposição do novo em um agora, e encontram no estímulo soviético razão à insistência, redundando em longa duração. A concepção estética que o ano de 1952 cristaliza coaduna, pois, com a materialidade da revista: se o impulso inicial se reduz, mudando o foco segue a se editar o impresso. Em um esquema: se a força fulgurante da vanguarda é por definição efêmera, o giro à esquerda teleológica solicita, também por definição, longevidade.

Marcados pela posição partidária *Rêde* e *Vieja crónica de Olhão*, que datam dos anos finais de Sul, pouca afinidade nutrem à vanguarda. Entretanto, caberia questionar o que ela oferece como fundamento estético, e se lhes é contemporânea a concreta, vale atentar ao que se apresenta não tanto no manifesto de 1958, mas em seus desdobramentos.

Em *Da razão antropofágica*, sugere Campos (2017: 246) o conceito de plagiotropia ao pontuar que, nos trópicos, a forma estimulante ganha feição nova, própria, na obra estimulada: “a diferença (o nacional) passou a ser com ela o lugar operatório da nova síntese do código universal. Mais do que um legado de poetas, aqui se tratava de assumir, criticar e remastigar uma poética”, o que reconhece sobretudo nas alegorias de Oswald de Andrade. Continua Campos (2017: 250):

Creio que o “Coup de Dentes” de Oswald de Andrade, sua dialética “marxilar” (marx + maxilar), na maneira de enfrentar o legado civilizacional europeu (...), aponta para um fato novo no relacionamento Europa-Latino-América: os europeus, já a esta altura, têm de aprender a conviver com os novos bárbaros que há muito, num contexto outro e alternativo, os estão devorando e fazendo deles carne de sua carne e osso de seu osso, que há muito os estão ressintetizando quimicamente por um impetuoso e irrefragável metabolismo da diferença.

Há na obra periférica que emula a cêntrica princípio de diferenciação, no qual o índice plagiário se expõe e atesta a inviabilidade da adequação da forma latino-americana à oferecida pelo centro (mesmo se centro, aqui, for a Rússia de 1917), e isso dá protocolo à leitura do romance de Salim. Insistindo no realismo soviético, há metabolismo da diferença expresso na onipresença de imagem anterior a *Rêde* a aparentar-se supérflua ao romance, embora seguindo Sarlo (2012: 133) a análise solicite método atento: o dado desnecessário à verossimilhança, exposto voluntariamente pelo autor, “justamente porque no es indispensable, se vuelve significativo”. Ao comparecer o feminino da vanguarda dos primeiros contos a *Rêde*, mas sem função narrativa, desvela-se o ímpeto de Salim.

Qual *Vieja crónica de Olhão*, *Rêde* enfoca pescadores homens diante da escassez do peixe. Mas se o desfecho de Salim é mais fechado que o de Simões, levando a ação revolucionária à síntese enquanto o segundo é marcado pela imprevisibilidade da greve geral, há no primeiro hiato antes comentado; a coligação à burguesia é executada na noite de sexta-feira, e a reivindicação proletária sucede apenas na terça-feira seguinte. Entre as datas, apresenta-se a peça dos ilusionistas. A prosa dá informação sobre eles ao afirmar nas páginas iniciais que “moços que iam apresentar um espetáculo de magia” (Miguel, 1955: 37) hospedaram-se na pensão de Dona Júlia, e surgem nos capítulos a flertar com moças do vilarejo e grudar afixes pelos armazéns. Ganha a ambiência tom urbano, como urbanos o são: seus truques fingem o roubo de pertences dos gancheiros e, ainda que os devolvam, passam a saber quais os bens de cada qual para, na madrugada, furtá-los em definitiva. Há traço da malandragem citadina, que dissimula em público o roubo efetuado

horas depois no privado, ludibriando-os. Não importa tanto, contudo, o excuro, e sim a figuração: havendo nos ilusionistas algo urbano, a urbe mostra-se na sequência da cena.

Discutido está que o estímulo citadino do jovem Salim tomara o feminino como construto análogo à cidade, abrindo o sujeito desejante, qual surrealista, à soçobra do objeto ausente. *Rêde*, a sua vez, centraliza personas masculinas. Interessa do desfecho do romance primeiro, entretanto, cena que, desnecessária ao desencadeamento verossímil, resvala no projeto pretérito ao descentralizar as figuras masculinas e retornar às femininas, o que implica em inversão de estilo: o romance perde o tom, como se apresentasse um excuro, no momento em que as lavadeiras, esposas dos pescadores, ganham o foco da câmera que o narrador, por breve momento, parece sustentar em suas mãos. Com seções antes distinguidas apenas por numeral romano, apenas a subseção XVI de segunda-feira recebe subtítulo, *Breve coro das lavadeiras*, no qual as personagens femininas, privadas, à diferença dos homens, de nome, dialogam:

1º lavadeira – Pus né, Ti’Ntônia, ond’sé viu, vin prá qui robá as gente, os pobre qui nem nós, qui cosa más sin graça, andá i andá prá amode di robá gent qui num tem nada prá sê robado. Num tem nin ondi caí mortu. Inté quistu num tem jeito num sinhora. Nunca qui intendi. Elis iam, divia, era piscurá lugaes mais grandi, prá amodi di robá mundo... com’é qui acabaro pru riba de nós?

2º lavadeira – Ora ora Sá Zefina, a sinhora te quita mi indisiludindo. Credo in cruiz, muié! Entonces tu num sabi qui na cidadi grandi hai mundo mas gatuno prá burro, i dus bom! É perciso di piscurá os lugá novu, piscurá inteé tupá otras terra... Vancê num vai mi querê cunvencê queles num levar nada, vai? Até qu’eu mi dava pur munto satisfeita sem percisão desti dianho di fonte cos dinheiro levado pur elis daqui.

3º lavadeira – Mas antão acha qui num pode sê por mode os tesoro cumo disse veio marinheiro qui é curridôdi mundo, viajero cumo eli só?

2º lavadeira – pudê pode!

3º lavadeira – podendo...

2º lavadeira - ... Sim, porque a dega aqui num vai nessa onda.

4º lavadeira – ô pru mode dus barco di pêxe, qui satanaz us tenha!?

Tôdas a lavadeiras: Amem!

5º lavadeira – I qui viero qui prá vê as cosa?

2º lavadeira – pudê pode.

5º lavadeira – Antão?

2º lavadeira – A mamãezinha aqui tem olhu vivo prá mode vê. Num vai em cantiga escovada.

1º lavadeira – Tesconjuro, vai vê que elis tinha parti cum o tinhoso, si não cumo é qui foro discubri onde stava as cosa nas casa? (Miguel, 1955: 256-257).

Ao comentar o sucedido, o paradigma enunciativo perde verossimilhança e, então, indicia a autoria. A voz das lavadeiras, discutiu-se (Kremer, 2026), furta-se de pressuposto

realista ao recorrer a procedimento de vanguarda, o da arte como fotografia (Benjamin, 2017c): em aparência captadas por câmera que as toma como imagem – desnecessário, então, nomeá-las, bastando, como se de roteiro cinematográfico se tratasse, a referência numérica –, mas também como som – acentuando, portanto, estilização da oralidade captada por aparato técnico, que pouco comparece ao restante da obra –, denuncia-se o feminino como força estética que se origina na vanguarda, mesmo ao se emular a forma soviética – força esta, a do feminino a guiar o périplo citadino, que fora motor construtivo dos contos editados nos primeiros anos de Sul. Por mais que se afaste da vanguarda ao se valer de herói coletivo solicitado pelo Partido, insiste, à contravenção da verossimilhança realista, no feminino e, assim, denuncia o limite da cópia ao atestar a insubordinação da forma. Na emulação do construto soviético o desejo urbano rubricado no feminino aponta ao incontido da autoria, denotando a raiz plagiotrópica de Salim Miguel.

Infância

Mensagem

O realismo socialista se oferece como politização da arte aos jovens de Sul; esta é, contudo, de grau fraco, homologia imediata a submeter o estético ao político e a privar o literário de substância própria, como evidenciam *Rêde* e *Vieja crónica de Olhão* ao acentuarem distanciamento da vanguarda cristalizado na revista a partir de 1952. Há ainda em Sul, entretanto, força experimental, e se nela se conforma a tensão entre vanguarda e anti-vanguarda, entre potencial expressivo e degeneração burguesa, a até agora vista proximidade ao marxismo se constrói na normativa stalinista. Caberia atentar, porém, ao caráter produtivo que a politização da arte recobra em suas páginas, o que se desvela no esboço citadino elaborado mesmo por autores afastados da grande urbe; ora, ainda que a vanguarda se reduza não chega a do impresso desaparecer, dando impulso àqueles que seguem publicando inclusive quando o interrogante político se acentua, e isso porque, ao ter cimento nas periferias do moderno – Luanda, Lages –, os contos de Luandino Vieira e de Guido Wilmar Sassi tomam a infância como construto análogo à cidade. Ao fazerem da politização da arte a raiz de suas estéticas, os autores recusam o realismo soviético e, recuando da representação positivada que o Partido solicitara a Salim Miguel e a António Simões Junior, opera a infância como gesto antitético à teleologia bolchevique.

Embora de Luandino Vieira – “pai da moderna prosa” angolana ao estabelecer nova linguagem àquela literatura “com base na oralidade dos musseques” (Arenas, 2019: 364) – se publique apenas um conto no último número de Sul (nº30, 12/1957), sua divulgação não é gratuita. Ela diz da aproximação da revista de Florianópolis à congênere Mensagem, veículo luandense que encontra no chamado de Viriato da Cruz anseio pela redescoberta da então colônia para além da sanção portuguesa (Ramos, 2017), retornando ao arcaico na produção de poética interessada na superação do colonialismo ao tomar Angola não por “terra idílica à qual metaforicamente o sujeito poético deseja retornar (...), mas como um espaço dilacerado, à espera de uma reconstrução” (Padilha, 2007: 169). Abandonando o romance, terreno realista por excelência, os de Mensagem pela poesia se interessam, sendo o verso o que seus expoentes maiores, António Jacinto e Viriato da Cruz, responsáveis por iniciar o fluxo entre os impressos, dão a ver em Sul. A chegada de Vieira, tardia, busca continuar o diálogo. Em 3 de setembro de 1957 endereça sob nome de registro, José Graça, missiva a Salim, na qual insiste no envio de contribuições de África. O editor é reticente e, em resposta, Luandino diz entender “o que me diz quanto

à publicação da colaboração na revista. Saberemos esperar. Até lá os mais sinceros votos para que Sul continue a singrar” (Graça in Miguel, 2005: 34). Quer Vieira seguir a enviar a jovem literatura angolana à Sul, mas a revista, enfrentando dificuldades várias, não crê na efetiva edição, desestimulando a remessa. Luandino, porém, persiste, e seu conto *O homem e a terra*, que deveria vir a compor *Monangabés* (livro em preparo, jamais lançado), é finalmente estampado no derreio volume do impresso.

Lançada entre 1951 e 1952 pela Casa dos Estudantes do Império, Lisboa, congrega Mensagem autores sobretudo angolanos – embora Noémia de Sousa, da outra costa, tenha nela igualmente publicado e, assim, não estranha que Sul-25 (08/1955), ao lançar *Porquê*, a substantive por angolana, já que fora o poema enviado por Cruz (in Miguel, 2005: 44): “Meu caro Salim, como lhe prometi, mando-lhe dois poemas de Noémia de Sousa, um de Mário António e outro meu” – involucrados em poética que busca surpreender o território para além do domínio colonial. Mas, com a interdição do veículo pela censura salazarista, seus poetas chegam a Sul por intermédio de Augusto dos Santos Abranches, português exilado em Moçambique apresentado aos ilhéus por Marques Rebelo, como Jacinto (in Miguel, 2005: 17) pontua na primeira carta enviada a Salim, 24 de setembro de 1952, ao dizer ser a missiva um “desejo antigo, desejo que o meu Amigo Abranches provocou e que o recebimento de dois números da revista Sul e do seu livro *Velhice...* activou”. O veículo de Florianópolis se faz suporte à divulgação dos de Mensagem quando, a partir de 1952, em Sul concentram o lançamento da nova poesia angolana, não apenas a de Cruz e Jacinto, mas igualmente a de autores que lá selecionavam para que aqui se editassem, como Ermelinda Pereira Xavier e Mário Antônio, além de Alda Lara e Leston Martins, embora estes não sejam publicados na revista brasileira. Não interessa tanto, contudo, reconstituir o fluxo entre os impressos, antes estudado (Kremer, 2025), senão atentar ao próprio dessa estética, destacadamente o nascimento do novo em raiz arcaica conformado na infância. É o que dá corpo aos principais expoentes de Mensagem, e *Descoberta* (à *Rua da Pedreira*), poema programático de Jacinto, sublinha o anseio daqueles jovens:

Rua da Amargura, caminho antigo, velho caminho de todos os dias.

Caminho de custosas horas passadas sem esperança.

Rua da Amargura, a minha rua de todos os dias, distante me apareces agora sem saudade numa imagem esvaecida de caminho antigo.

Rua de horas sem cor, de ser sem esperança, rumo tortuoso, de vómitos suicidas, caminho amargo, rua salgada da amargura do andar solitário, sem sonho, sem ilusão, sem sabor. Náusea!

Ó Rua da Amargura, dos minutos monótonos se arrastando lentamente, tortuosos, nas horas sem cor!

Solidão da Rua da Amargura, das canções doentes, minha rua antiga, caminho de todos os dias, já nem és uma lembrança...

Canta, meu coração, canta, meu coração, canta alegremente ao vento e aos espaços, canta bem dentro de mim, feliz e contente, meu coração.

Não mais caminharei o caminho de todos os dias

– Rua da Amargura.

Canta meu coração as canções que vibram no meu sangue e queimam os meus lábios roxos. Canta bem dentro de mim, canta de orgulho: Rua da Amargura, caminho antigo, não mais te caminharei, não mais temerei os medos e monstros, não mais terás horas sem cor.

Canta meu coração, canta o orgulho nobre de ter deixado a Rua da Amargura. Canta alegremente às aves e aos ventos a felicidade de ter achado um outro caminho, de ter descoberto uma outra verdade, a grande verdade que me faz feliz e orgulhoso e grande. Tão grande que, como és pequena, perdida no tempo, velha Rua da Amargura!

Ah! Rua da Amargura, não mais serás caminho de todos os dias.

Canta meu coração, canta bem dentro de mim e grita esta incomensurável certeza, a maior da minha felicidade, da felicidade humana de quanto me rodeia, a certeza do meu novo rumo imenso, canta bem dentro de mim, canta meu coração, canta enormemente esta realidade santa e bendita, feliz, canta esta descoberta, esta maior descoberta, canta a vibrar infinitamente de contentamento, canta, canta loucamente por chanas e musseques, ventos e seres, canta bem dentro de mim, canta meu coração:

Sou POETA! (Jacinto, [1960] 2004: 11-2)

O poema reincide na metáfora da descoberta, que o fundamenta desde o título, embora o gesto do desbravador do mundo novo, de esperança cintilante, requeira que se abdique, inclusive na lembrança, das horas mortas da rua da Amargura para que o Eu, poeta negro de lábios roxos, encontre o verdadeiro logradouro do porvir. Ora, há que se furtar de pretérito imperfeito, o passado da invasão colonial, para que se alcance pretérito mais que perfeito, a angolanidade até então recalçada que se faz cognoscível no desejo de redescobrir a terra para além da baliza colonial, sendo a periferia de Luanda, Musseques e Chanas, alternos à Baixa, centro habitado pelo português: ao se sedimentar no urbano, é da rua do colonizador que deve o poeta bifurcar para encontrar a rua arcaica silenciada. Não se trata, pois, de mero retorno ao tempo de antanho, mas da ativação de suas centelhas na cidade da escrita, sendo na barbárie do agora que encontra o novo virtual nascimento. Como sinaliza Francisco Soares, dá-se aí o programa de Mensagem, remetendo já o título

a um jogo de alusões que o define. (...). A primeira palavra reverte o descobrimento, que deixa de ser o descobrimento de África pelos europeus, em particular portugueses, para passar a ser o de uma nova poética inserida na libertação do homem, um novo descobrimento, o do futuro (pensava-se). Essa desmontagem não nos deixa em campo raso, pelo contrário, de acordo com os propósitos da poesia militante, oferece-nos a luminosa alternativa: a de cantar a vida, o que vibra em

nós, a esperança, a certeza. Parece neo-realismo puro (...) mas não totalmente. O ponto culminante do poema, em lugar de chave de ouro, afirma a suprema descoberta: “sou POETA!”. (Soares, 2019: 47-8)

O giro ao poeta rompe com o neorrealismo, mas também com a poesia angolana dos 1950 que serve a interesse colonial. Soares (2015: 13) critica aqueles que “escreviam para sublinhar diferenças no seio das literaturas em língua portuguesa, mas, com isso (...), facultavam material para que os poemas fossem lidos e valorizados pelos elementos folclóricos”, politizando-os ao incorporar figuras pretensamente autóctones; Jacinto disso se afasta ao esboçar poética que não se ajusta à “crítica militante parafrástica”, ocupando-se de “inquietação estética que levava um artesão habilidoso (...) a experimentar recursos, a testar o seu alcance perceptivo” (Soares, 2019: 46) e, assim, simultaneamente abdica do exotismo local e do realismo metropolitano. Laura Padilha (2007: 173) sublinha que Jacinto anotara “que ‘um conteúdo novo não se pode colocar em uma forma velha’”, sendo o verso “forma adequada para o novo conteúdo”. A verdadeira descoberta do poema é, pois, a da própria poesia, que se politiza ao se incumbir do novo como alternativa formal ao postulado colonial, mediando aí o anseio do vindouro. Recua a herói para que surja o poeta, não estranhando que em missiva de junho de 1955 Jacinto diga a Salim Miguel (2005: 25) ter lido “as *Memórias* do Mestre Graça. Gostei bastante e reputo a obra de útil, pelo que podemos aproveitar da experiência alheia. Depois, aquela maneira de descrever certa, incisiva, objetiva, sem o lirismo apaixonado do Jorge Amado, fazem-me gostar mais” de Graciliano Ramos. Se Antonio Candido (2017: 49) marca na poética de Amado “apelo algo fácil para a sentimentalidade”, Jacinto recusa seu herói ao elaborar poesia que, longe da afirmativa identitária do indivíduo, alcança a negatividade do sujeito.

A poesia rompe com o expectado pelo realismo socialista, afastando-a do herói ao voltar-se a porvir que não se rende à (falsa) garantia ofertada pelo Partido. Exposto no poema de Jacinto, não é o gesto exclusivo seu, e duas tipologias imagéticas de Mensagem reincidem na prosa de Luandino, autor que, uma década mais jovem, nela não publica, embora ali encontre matéria: trata-se da intersecção da infância à velhice. Pontua Padilha (2007: 191) que esses objetos se valem “de imagens recuperadoras do mundo antigo, pai e mãe do novo. Assim, uma vez mais, o velho se usará como suporte de tais imagens que subterraneamente resistiram a todas as tentativas de esfacelamento perpetradas pelo colonizador. Abre-se por tudo isso, nos textos, a ilha temática da velhice (...), fortalecendo sua ligação com a da infância”. Velhice e infância dão origem ao porvir, uma vez que os velhos, detendo saber de outrora, fazem-no atualizar no infante, o que se mostra inviável

ao adulto que, alienado no trabalho, não estabelece a dialética entre passado e futuro. Mostra-o *Makèzú*, poema de Cruz que tematiza o impasse de avó Ximinha, velha que conhece do alimento e de sua força, embora o adulto na inserção laboral dela não perceba:

Lá vai para um cajueiro
Que se levanta altaneiro
No cruzeiro dos caminhos
Das gentes que vão p'ra Baixa.

Nem criados, nem pedreiros
Nem alegres lavadeiras
Dessa nova geração
Das “venidas de alcatrão”
Ouvem o fraco pregão
Da velhinha quitandeira. (Cruz, [1947-50] 2004: 143)

Habitantes dos Musseques de Luanda, os pedreiros e lavadeiras que se deslocam à Baixa não ouvem Ximinha sobre os insumos, sequer reconhecem valor nos quitutes, e isso porque o trabalho interdita o saber dos velhos, inviabilizando sua transmissão àqueles que se indisponibilizam pela faina do capital. Como sinaliza Walter Benjamin (2018: 165) em estudo sobre a narração arcaica, a comunicação da experiência pede reduto espacial, tendo nas oficinas artesanais corpo disponível: “a narração de modo nenhum é apenas obra da voz; na autêntica situação de narrar intervém de forma ativa a mão, que, com os seus gestos aprendidos no trabalho, acentua e multiplica aquilo que se ouve”. A disciplina da fábrica, no entanto, o reduz – “o papel da mão na produção tornou-se mais modesto, e o lugar que ela ocupa na narração está deserto” (Benjamin, 2018: 165) –, atrofiando do trabalhador a possibilidade de realizar experiências. Pontua Michel Foucault (2014: 135) em estudo sobre a disciplina que esta permite “controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças”, “poder que tem como objeto os corpos em seus detalhes, em sua organização interna, na eficácia de seus movimentos” (Castro, 2024: 137). Ainda que não trate do trabalhador fabril, Cruz oferece o corpo do capital na antítese do mimético, e dele são os adultos privados pela reificação laboral que exporta a metrópole à colônia. Inviável ao adulto, resta ao infante o acesso à narração arcaica, e Cruz o toma por receptor privilegiado dessa história antiga em *Serão de menino*:

na noite de breu,
ao quente da voz
de suas avós,
meninos se encantam
de contos bantus...

“Era uma vez uma corça
 Dona de cabra sem macho...

 ... Matreiro, o cágado lento
 tuc... tuc... foi entrando
 para o conselho animal...
 (“– Tão tarde que ele chegou!”)
 Abriu a boca e falou –
 deu a sentença final:
 “– Não tenham medo da força!
 Se o leão o alheio retém
 – luta ao Mal! Vitória ao Bem!
 tire-se ao leão, dê-se à corça.” (Cruz, [1947-50] 2004: 149)

Aliados do mundo do trabalho, velho e criança partilham saber que, contado pelo primeiro, escuta o segundo, apreendendo mimeticamente contos bantus ignorados pelo adulto às voltas do capital. Há potência no gesto infantil, que se oferece como atualização virtual do pretérito interdito ao adulto, e se “o velho, pela memória e pela palavra, e o novo, pela esperança e pelo jogo”, dão forma a “mundo angolano fragmentado” (Padilha, 2007: 25), a angolanidade de Mensagem descobre no passado a força do porvir, dialética que concentra no jogo dos garotos o nascimento do novo. Trata-se da esperança rubricada por Benjamin (2022: 367) na infância, ao recordar “que a vida, apesar de Hitler, continua, e que sempre haverá crianças” a concentrar o vindow para além da barbárie moderna. Não apresenta o pretérito, porém, qualquer garantia, e se pode o infante presentificar mundo antigo, está igualmente destinado à ocupação laboral adulta, perigando, ao adentrar à lógica do capital, recalcar a experiência e obliterar sua passagem a ato.

Ora, tem a criança a força de atualizar promessa pretérita, mas o gesto aberto pelo poema carece da certeza fechada pela forma instituída por Stalin, comparecendo em sua virtualidade. Sendo tarefa da educação fazer com “que um pôr-em-ordem continue sendo efetivamente possível”, deve nela se reconhecer o limite de que este pôr-em-ordem não pode “nunca, é claro, ser assegurado”, estando a esperança, diz Hannah Arendt (1979: 243), “pendente sempre do novo que cada geração aporta”, mas que se impõe como expectativa em aberto. Latente na infância, há imprevisibilidade no futuro, e o impasse da não garantia ocupa a poética de Mensagem. Sua forma melhor acabada não é, porém, a de Cruz, e sim a de Jacinto. *Naufrágio* e *Pântano*, poemas espelhados, têm por tema o risco de que o arcaísmo infantil se perca na cidade colonial, recusando a confirmação soviética e surpreendendo o infante na alienação de sua potência pela demanda pecuniária. Lê-se em *Naufrágio*:

Minina piquena

que fugiu à escola
fez fuga pra brincar

Fez bonecas, fez vestidos, brincou
no chão à sombra do cajueiro

Apanhou cem réis
comprou jinuba
(já sabe tabuada
“um e um dois, dois e um três)

subiu aos paus,
correu, cantou, dançou
foi atrás dos soldados a marchar

Foi à praça roubou cola
foi à praia tomou banho
pediu um doce ao doceiro
e na venda da Baixa olhando, olhando, uma
boneca grande
sonhou com muito dinheiro

Viu a patroa da mamã lavadeira
andar a escolher coisas
e ora triste, ora prazenteira
correu, saltou, brincou, livre como os passarinhos
olhando tudo tão diferente do Musseque
sem cães vadios, sem casas de chapa,
nem porcaria nos caminhos

Minina piquena
que fugiu à escola
fez fuga pra brincar

Brincou, brincou, brincou
sem ódio nem raiva
cheia de enganos
agarrada à boneca suja de trapos
... tem onze anos
só sabe rir, cantar, saltar
brincar, brincar, brincar

Minina piquena
que fugiu à escola
...um dia

há-de amadurar tristemente cedo
à luz radiosa do sol quente...
... às mãos impuras da rua... (Jacinto, [1960] 2004: 35-6)

Sofre a garota as consequências da cidade capitalista. Embora a infância se dê no jogo, é ele quebrado pela escassez financeira que, não a levando propriamente à angústia, instaura racionalidade pecuniária reificada ao reduzir a aprendizagem à compra de tecido

para confeccionar roupas à boneca; a Baixa lhe faz perceber a pobreza do Musseque ao contrapor a arquitetura do bairro da patroa ao da mãe; a loja de brinquedos faz com que perceba a diferença de sua boneca das expostas na vitrine, faltando-lhe o dinheiro para adquiri-las, mais não restando à menina desprovida de recursos que o furto da cola para preparar as vestimentas. Oscila a infância entre prazer e tristeza, entre jogo e privação, longe portanto do passado idílico idealizado no presente, mas igualmente longe da garantia de futuro outro, lamento que reside na imagem da urbe colonial a impor a vida adulta como perversão do jogo infantil, o que se acentua na última estrofe ao reconhecer, na maturidade precoce, mãos impuras que, nas ruas, retiram do sexo o componente erótico ao profissionalizá-lo na prostituição.

Tem a infância a força de se realizar no jogo, mas a colonização impõe empecilhos à sua efetivação, apontando o poema a sujeito que, potente, mostra-se a um passo de regredir. Sem garantias, pode a infância atrofiar-se na cidade que separa negros e brancos, pobres e ricos, privando de um grupo o que a outro oferta e produzindo no primeiro o desejo do consumo como via de acesso ao capitalismo. Se a *Naufrágio* isto comparece ainda de modo incerto, surpreendendo a potência infantil em impasse que pode recalculá-la mas também ativá-la, tal não é o gesto de *Pântano*. O poema espelhado abandona o tensionamento ao dar a prostituição na concretude que aliena o corpo da moça pela demanda pecuniária acentuada no mundo dos adultos; o que em *Naufrágio* fora risco é em *Pântano* mazela, asseverando a incrustação capitalista que, na colônia, leva a garota a abdicar do desejo em nome da sobrevivência. Nele, aponta Jacinto ([1960] 2004: 37-9):

Essa minina feiosa
que estava cheia de desejo
agora virou quitata
Não mais fica na janela a olhar os mininos
da rua

nem sonha ao espelho nua
as noites de estrelas a lua
nada dizem – nem mesmo vontade
de chorar

Na sua casa entra gente e mais gente
seu corpo é pegado por mãos e mais mãos
seus olhos já não têm brilho ardente
e os beijos
já não são de desejos

O caminho é livre – não tem roteiro
caminha quem quer e traz dinheiro

– No Musseque tem uma mulata,
é coisa barata

A solidão, a solidão continua

Minina feiosa

– que não sabe o nome dos caminhos da
esperança –

hoje faz tudo, tudo, tudo

inda tem a alma cheia de desejos
a pensar, ai, a imaginar outros beijos...

A potência infantil que resta em *Naufrágio* é obliterada em *Pântano* ao adentrar a garota à prostituição, estando ali ausente qualquer gratificação pulsional, sobrando apenas transação financeira que atrofia o sensível. Embora almejasse o sexo ao descobrir o próprio corpo, na compulsoriedade o mimético se retrai, fazendo-o apático (nos olhos já não se acende o ardor de outrora) ao reduzir-se à degradação laboral. A potência infantil, tensa em *Naufrágio*, é em *Pântano* pervertida ao se reificar o mais íntimo do ser, a erótica, pela solicitação pecuniária. Imprevisível o futuro, mesmo sua promessa pode não vingar, e por fora da afirmativa da vitória proletária seguem os poetas de Mensagem na abertura à contradição que reside no gênero: ao descobrir no poema a própria poesia, Jacinto furta-se da identidade positiva e, embora vislumbre na infância seu estímulo, recusa idílio pretérito e futuro garantindo, compondo-a na imprevisibilidade do vindouro. Sua politização reside, portanto, na abertura, que se volta antes à expectativa do porvir que a seu telos, equilibrando-se na tensão da virtualidade que corre o risco de não medrar.

A incerteza congregada no infante recusa a afirmativa bolchevique, e se a chegada dos de Mensagem a Sul data de 1952, a contradição de seus poemas aponta à ambiguidade abrigada nas páginas do impresso. O ano cristaliza a entrada de autores vários de língua portuguesa em Sul, mas nítido está que não é de Angola que a politização da arte em registro fraco advém. Ao contrário, Mensagem nutre-se de preocupação afastada da homologia soviética, abrindo a poesia, sedenta de futuro, à imprevisibilidade do porvir que requer atenção ao contraditório antitética à dogmática partidária. Dá-se a infância, pois, como efetiva politização da arte, e nesta linha seguem os contos de Luandino editados em *A cidade e a infância*: se de Jacinto rouba gesto infantil, de Cruz furta voz arcaica a mesclar o bantu às onomatopeias do português; se há letra europeia, a angolanidade oferece voz irredutível que engendra a politização ao fundir, na língua, conflito semântico entre autóctone e metropolitano, sintetizando-o em experiência sonora equivalente ao jogo do infante. Embora Luandino parta à prosa, é na poesia que a

fundamenta, e ainda que prosaica, sua forma tampouco recorre ao realismo socialista. Adotando o conto, ocupa-se da fragmentação citadina por fora da baliza realista e, preocupado com a superação do colonialismo, furta-se da homologia, como os poetas que lhe antecederam, ao estabelecer voz infantil análoga à periférica Luanda. Sendo tal o gesto, cabe lê-lo em conjunto com outro autor que por Sul passou – seus contos são iluminados, e têm força para iluminar, os do lageano Guido Wilmar Sassi, que igualmente imbricam a infância à cidade periférica em vias de modernização.

Cidade

Infância e cidade dão-se em interdependência na literatura de Luandino Vieira e Guido Wilmar Sassi, sendo o acesso a uma a iluminação da outra. Mas há particularidade nessa urbanização. Em missiva a respeito da edição de angolanos em Sul, Luandino diz a Salim Miguel (2005: 30) ser razão do pedido o fato de que os jornais locais, “controlados, não publicam nada que tenha ‘regionalismo’”: “temos um bom número de jovens interessados em desenvolver uma literatura de caráter regionalista e alguns mesmo já com obra feita. Mas está guardada no fundo do baú. Não a podem publicar”. O contista toma sua obra por regional, assim substantivando, ademais, os conterrâneos luandenses; desta chave, contudo, busca Eglê Malheiros (1992: 128) afastar a prosa do lageano Guido:

O planalto serrano de Santa Catarina, com sua sociedade arcaica, nitidamente semifeudal, vivendo da criação de gado em propriedades latifundiárias e que nas décadas de 30 e 40 deste século sofreu o abalo da chegada do extrativismo, está de corpo inteiro na obra de Guido Wilmar Sassi.

Ali o mundo é constituído pelo *nós* e pelos *outros*. *Nós* são as famílias terratenentes, com sua parentalha e adendos. Os *outros*, os que prestam serviços, os artesãos, os que vêm de fora, tanto podem se incorporar ao *nós*, através do casamento ou da submissão, como podem continuar a ser *outros* pelo correr dos séculos. Dentro dos *outros* existe uma subcategoria constituída pelo resto, isto é, os peões, agregados, camaradas et caterva que garantem ao *nós* sua maneira de viver.

Tomando o espaço por semifeudal, Eglê segue o Partido, mas o tripé “feudalismo, capitalismo e socialismo não funciona na América Latina pelo simples fato de que não houve feudalismo na América Latina, ainda que as elites latino-americanas adorem pensar-se como aristocráticas e ainda que a nossa esquerda adore insultá-las afirmando que são feudais” (Schwarz, 2019: 129). Porém, ainda assim está Guido distante da prosa regionalista: “Passa-se tudo na região serrana, mas não estamos diante de um regionalista; poucas palavras e expressões que não pertençam à norma culta, escassa descrição de

paisagens, pouco apelo à cor local. O Planalto é tão só o território socioespacial que essas gentes habitam; colhidas em sua diversidade o que avulta, após a leitura, é a pungente universalidade do drama infantil” (Malheiros, 1992: 129-30). Embora Eglê adote ideário que ecoa vício analítico do PC, diz não ser Guido regionalista por tomar distância da cor local e se voltar à universalidade da infância – a restrição espacial de *Piá*, lançado por Sul em 1953, não se refere à fuga do urbano, mas esboça o moderno em espaço de aparência erma. Não por isso, porém, o moderno dali se ausenta, e é seu traço citadino análogo à infância. Cabe à análise, portanto, dar a ver a sensibilidade ali presente, que aproxima Guido de Luandino ao inscrevê-los no urbano: trata-se da busca pela concretude das cidades que, substantivadas por regionais, são experiências periféricas da modernidade.

Esta fora, se viu, a composição de *O nascer do sol*, de Luandino, onde infância e cidade, erótica singular e urbano em ebulição, formam-se em simultâneo; mas é também o construto de *Piá*, cujos contos tomam por matéria a cidade nas ruínas de sua construção. Há, contudo, operação divergente nas prosas que, valendo-se da infância, adotam posição enunciativa diversa. *Encontro de acaso*, abertura de *A cidade e a infância*, cujo primeiro caderno fora editado em 1957, dá espaço afirmativo às histórias, os Musseques de Luanda evocados pelo adulto a recordar: “ele despertava em mim todas as imagens da minha infância” (Vieira, [1954] 2007: 14). Se é esta a ideia do conto inicial, os advérbios de tempo em todos se mostram, afastando-os do agora e dando-os como pretérito atualizável. O gesto de Guido difere. *Piá* não trata da rememoração, mesmo quando a do sofrimento, e sim da exploração da infância. Suas cenas dizem da violência do trabalho infantil: o palhaço Paçoquinha apanha do proprietário do circo ao não lhe dar sua gorjeta; Etelvina busca no poço pesados baldes de água para preparar o banho da patroa e, de “dez anos mal vestidos, coisinha raquítica”, sobra-lhe inclusive o nome: “Pra que esse desperdício de letras e sons?” (Sassi, 1953: 11). Divergindo no fio, assemelham-se no construto, requerendo a infância topos para vir a acontecer: Luandino se volta aos bairros afastados do Centro de Luanda, Guido se ocupa dos do planalto catarinense, e as periferias do moderno são espaços que, em vias de construção, sedimentam a experiência infantil.

Se o luandense o mostra em *O nascer do sol*, o lageano o faz em *Calor*. A trama ocupa-se de grupo de garotos que, na manhã de inverno, abandona a Beira, bairro da residência familiar, para jogar no Centro, tendo por espaço a “construção do hospital [que] fora abandonada a meio. Falta de verba, diziam. Encrenca lá dos políticos. O governo estadual mudara, não queria auxiliar o município, páreo duro nas eleições”. O Estado é reduzido ao partido, a política à eleição, e das ruínas do edifício carrega-se, “para fazer

lenha, as tábuas dos andaimes” e “a casinha que servia como depósito de materiais, também consumida para aquecer os miseráveis”; rouba-se igualmente o “cimento e os tijolos ali empilhados”, usando-se a construção para “encontros noturnos”. Ora, “o futuro hospital já era ruína, antes de ser prédio”. Dá-se neste poço de concentração de despojos, porém, o jogo infantil: “ali guardavam eles os seus tesouros, debaixo da caixa que servira para a mistura da cal” (Sassi, 1953: 14). Guardam ali os garotos, pois, o fruto de pequenos furtos que se fazem necessários para enfrentar a pobreza dos habitantes da Beira:

A umidade do edificio abandonado envolveu as crianças. Toninho começou a tiritar. Encolheu-se num canto. Rafael foi tirando os espelhos, bacias, lataria velha, pedaços de pano, um tabuleiro de xadrez e a metade das peças, coisas assim, sem serventia alguma. Famosa, a trinca da Beira. Roubavam tudo, tivesse ou não utilidade. Conseguiram vender alguma coisa. Trocavam outras. Outras, ainda, apareciam em casa, e os pais não indagavam da sua procedência. Que nada! Precisão de pobre não tem desses luxos. O que era de comer, consumiam logo, repartindo o quinhão entre todos. Quando sobrava, levavam para casa. E os irmãos menores se regalavam. E roubavam sempre, que isso o mundo lhes ensinava. Era preciso sobreviver. Crianças tristes, sem infância. Adultos antes do tempo. Era assim, lá na Beira. Ainda é. (Sassi, 1953: 14)

Dentre os detritos provenientes dos furtos, mas que não puderam ser vendidos, destaca-se par de luvas que acende a imaginação técnica dos rapazes:

- Bom se a gente pudesse vender alguma coisa – falou Cabeça de Cuia.
- Vai passar amanhã a continuação daquele seriado.
- Porcaria! – disse o negro Zeca. – Quem é que vai comprar essas droga?
- Rafael deixou de vasculhar nos cacarecos e falou:
- Eu arranjei uma luva bem novinha. Bem que nem aquelas do Durango Kid.
- Barnabé se interessou. Bacana ficaria ele, com aquelas luvas. Iguais às do Durango Kid. Beleza! Mais aquele casacão de couro que o motorista lhe prometera... um efeito e tanto.
- Eu troco o meu canivete por ela.
- Rafael achou pouco.
- Te pago também a entrada pro seriado.
- Cadê a grana? Tu tá mixe que nem eu.
- Pere que eu vou dar um jeito. Amanhã eu te dou. (Sassi, 1953: 14-5)

O edificio abandonado, reduto de restos do moderno, gruda-se ao ápice da mesma modernidade, desenvolvimento técnico que, no anseio de assistência ao seriado, toma o cinema por sensibilidade urbana. Na verdade, a relação entre técnica e infância, a possibilidade de que a técnica se coloque à disposição do jogo infantil, fora por Benjamin notada em viagem a Nápoles. Em peça radiofônica dedicada à cidade, pontua:

Logo na primeira vez em que cheguei a Nápoles o metrô estava sendo inaugurado. Eu pensei comigo: que ótimo, assim posso seguir com minhas malas direto da estação até a região do hotel. Mas eu ainda não conhecia Nápoles. Assim que o trem do metrô saiu do túnel, via-se uma multidão de garotos napolitanos pendurados nas janelas e portas e ocupando os bancos e lugares de pé nos vagões. Inaugurado há dois ou três dias, o metrô havia se tornado sua diversão preferida. Se o novo meio de transporte deveria servir a eles ou aos adultos sérios que precisavam cuidar dos seus negócios, isso não tinha a menor importância. Eles economizavam *soldi*, o suficiente para pagar o bilhete, e ficavam indo e voltando de uma estação para outra. Assim os novos trens viviam entupidos, sem que aqueles que realmente tinham pressa pudessem chegar ao destino desejado. (Benjamin, 2015: 217-8)

A técnica, antes de apontar à racionalização da vida, provoca o divertimento dos garotos que viajam pendurados no metrô. Mas é isto particularidade napolitana: ali, nada se dá por concluído, o que se mostra mesmo na arquitetura que faz da casa, teatro – embaralhamento no qual “mal se percebe quais são as partes onde continua a construção e aquelas que já entraram em ruína (...). O que se passa nas escadas é a grande escola da encenação: estas, nunca totalmente expostas, mas menos ainda encerradas nas abafadas caixas dos edifícios do Norte, projetam uma parte que sai das casas, fazem curva angulosa e desaparecem, para voltarem a emergir” (Benjamin, 2017a: 12-3). Ora, falta a Nápoles a cisão entre público e privado, imbricamento no qual encontra a infância seu desenho:

A casa é aqui muito menos o abrigo em que se entra do que o inesgotável reservatório de onde se sai. A vida não irrompe apenas de portas. Nem só nos passeios, onde, sentadas em cadeiras, as pessoas fazem o seu trabalho (porque têm a capacidade de transformar o corpo em mesa). Há utensílios domésticos pendurados nas janelas como plantas em vasos. Das janelas dos andares mais altos descem cestos presos a cordas, para receber o correio, a fruta, o carvão.

Tal como a casa se abre para a rua, com cadeiras, fogareiro e altar, assim também, mas com muito mais alarido, a rua invade a casa. Até as mais pobres estão cheias de velas de cera, santos feitos de massa, molhos de fotografias nas paredes e catres de ferro, tal como a rua se enche de carros e carroças, pessoas e luzes. A miséria gerou uma expansão de fronteiras que é o reflexo da mais radiosa liberdade de espírito. Não há hora para dormir e comer, às vezes nem lugar. (...).

Como se pode dormir em quartos desses? Em todos eles há camas, tantas quantas o espaço permite. Mas se são seis ou sete, o número de moradores é muitas vezes mais do dobro. Por isso se veem crianças na rua à noite, já tarde, à meia-noite ou mesmo às duas da manhã. Ao meio-dia estão a dormir atrás do balcão da loja ou nos degraus de uma escada. Esse sono, que também homens e mulheres recuperam pelos cantos, à sombra, não é o sono protegido do Norte. Também nisso há uma interpenetração de dia e noite, ruído e silêncio, luz exterior e escuridão, da rua e da casa. (Benjamin, 2017a: 16-7)

É a rua penetrada pela casa como a casa pela rua: em Nápoles, a antitética moderna não se sustenta, atentando Benjamin à incipiência de sua *ratio*. Cidade em construção, nela se concentram ruínas que, embora respondentes à urbe, são de sua sensibilidade desprovidas, e a fantasia técnica serve ao jogo dos garotos porque este também é o dos adultos: em lugar da polícia, aciona-se a máfia; é a loteria a maior realização estatal. Está Nápoles a meio caminho da racionalidade burocrática, sendo periférica sua experiência. Não é esta, contudo, a única iluminação de Benjamin. Nele, há “gramática urbana que funciona por comparación” (Kohan, 2023: 95). As cidades se dão em pares, e se Berlim é espelho convexo de Paris, o concavo de Nápoles é Moscou. Acessadas pelo afeto de Asja Lacis – teatrologa letã que o acompanha a Nápoles e o recepciona em Moscou –, tudo nelas se parece e, ao mesmo tempo, se difere: as ruas dão a ver brinquedos e teatros, mas se em Nápoles há despotismo, em Moscou há institucionalização; o ambulante moscovita é discreto, escondendo-se da fiscalização, enquanto o napolitano faz truques em cada venda; as cores do Sul são porosas, ao passo que as do Leste são vivas; na Itália, há excesso de pessoas nas ruas, porque a preferem, sem embargo na Rússia as calçadas estreitas são ocupadas por faltar à população outro refúgio, mesmo no inverno de -25°.

Moscou e Nápoles atraem-se e se repelem, sendo a semelhança de semântica opositiva: se ao Sul ainda não se estabelecera cisão entre público e privado, ao Leste é ela invertida. Como anota Benjamin (1989: 22) em diário de viagem à capital russa no inverno de 1926-27, é o aluguel “calculado por metro quadrado (...) proporcional ao salário mínimo. Além disso, o preço (...) é multiplicado quando se excede a cota de treze metros quadrados”. A vida pública moscovita faz-se compulsória por ser a casa inabitável: ao se dividir entre desconhecidos antigas residências, não há acolhimento na calefação limitada do lar, sendo ainda inviável enunciar a discordância. Resta ao sujeito recobrar a individualidade no silêncio de cafés e restaurantes: “o bolchevismo acabou com a vida privada. A burocratização, a atividade política e a imprensa são tão poderosas que não resta tempo para interesses que não coincidam com elas” (Benjamin, 2017a: 29). Se em Nápoles é a cisão incipiente, em Moscou dera-se ao contrário: o sujeito encontra na vida pública topos à idiossincrasia que lhe fora vetada na vida privada. Em síntese,

Las condiciones de los espacios se han invertido en Moscú: de la puerta para afuera, se encuentran los lugares de residencia; de la puerta para adentro, se encuentra “una pequeña ciudad”, es decir, otra ciudad. Con lo que el ámbito público (la oficina, el club, la calle) pasa a ser el lugar adonde llevar la vida privada, y el ámbito privado (las casas de familia) ya no es el lugar donde refugiarse de la ciudad exterior, sino el lugar de

otra ciudad, aunque más pequeña. La disposición espacial de orden burgués se ha quebrado en Moscú, junto con la propiedad privada y aun la vida privada. (...). Nápoles le ofrece a Benjamin, curiosamente, una perspectiva semejante (aunque las causas que dan cuenta de ella no son, no podrían ser, las mismas). (...). Las calles de Nápoles están abarrotadas, el metro de Nápoles está abarrotado... las casas de Nápoles también están abarrotadas. En ellas, al igual que en todas partes, las personas se aglomeran. Se ven así despojadas de todo matiz de privacidad y por eso se explica que dé lo mismo, o que hasta resulte más conveniente, salir a dormir en plena calle. (Kohan, 2023: 146-8)

A tensão entre público e privado inverte-se em Moscou, embora ilumine Nápoles, e se os contos de Guido e Luandino se sedimentam em experiência afim à cidade italiana, há traços moscovitas que auxiliam a leitura dessas prosas. Em *Fila*, Guido apresenta com maior precisão o bairro originário dos rapazes de *Calor* e a pobreza dos infantes que, no furto, encontram recurso à entrada nas matinês que exibem episódios de Durango Kid.

Fila acompanha grupo de irmãos que, na casa familiar, ouvem de vizinha a notícia da distribuição de presentes natalinos aos pobres, organizada por instituição beneficente. Vivem, contudo, na Beira, periferia de Lages, e, para chegar ao Centro, deslocam-se pelos bairros abastados. No caminho Melica, a mais velha das irmãs, “ia espiando para dentro das casas. Todas vistosas, enfeitadas. Nas salas, entrevendo-se pelas janelas abertas, os pinheirinhos. Maravilha! Coisa bonita, uma lindeza. Cordões prateados, bolas douradas, o algodão branquejando na galharia, os presépios de figurinhas brilhantes. Tão bonito, tão. Até parecia sonho, coisas que a gente só vê no cinema”. Ela percebe enfeites jamais vistos pessoalmente, porque ali “o Natal era diferente dos outros dias. Na Beira, não. Lá é sempre o mesmo. A gente só sabe que é domingo ou feriado porque há mais bêbados” (Sassi, 1953: 51-2). O brilho natalino, interditado aos pobres, inebria Melica e seus irmãos quando vislumbram, nas casas dos ricos, adornos que, na descrição que deles oferece Benjamin em ensaio sobre Moscou, ligam-se aos brinquedos infantis:

O Natal é uma festa da floresta russa, que se estende durante semanas pelas ruas com abetos, velas, decorações. A época do Advento dos cristãos ortodoxos gregos coincide com o Natal daqueles Russos que celebram a festa segundo o calendário ocidental, o novo calendário oficial. Em nenhum outro lugar se veem decorações de árvores tão belas. Barquinhos, pássaros, peixes, casas e frutos amontoam-se nos lugares de venda dos vendedores ambulantes e nas lojas, e o Museu Kustarny de arte popular organiza todos os anos por essa época uma espécie de feira-exposição de todos esses artigos. Encontrei num cruzamento uma mulher que vendia enfeites para as árvores de Natal. As bolas de vidro, amarelas e vermelhas, brilhavam ao sol; era como uma cesta mágica de maçãs, em que o vermelho e o amarelo se dividiam em frutos diferentes. Os pinheiros atravessam as ruas em trenós baixos.

Os menores são enfeitados apenas com laços de seda; nas esquinas veem-se pinheiros com pequenas tranças azuis, cor-de-rosa e verdes. Mas, mesmo sem Papai Noel, os brinquedos desta quadra dizem às crianças que vêm mais do fundo da floresta. (Benjamin, 2017a: 33-4)

Dos adornos natalinos, afins ao brinquedo infantil, está Melica privada, e Moscou ilumina o porquê. A posição dos da Beira, indica a vizinha ao comentar a doação, é a do mendicante: “‘Sabe, comadre, estão dando esmola pra pobreza’, e mostrava o pouco-quase-nada-um-tudo que havia ganho: as roupas velhas, outras novas, de péssima qualidade, os brinquedos grosseiros para os filhos, umas bruxas de pano, a serragem começando a sair” (Sassi, 1953: 52). Ofertam os ricos seus restos, apaziguando a culpa que acomete a organizadora. A Souzinha, jornalista que cobre o evento, pede Lavínia “que frisasse, nos seus artigos, a grande trabalhadeira da Beneficência. Sozinha, sem ajuda. Era muito difícil conseguir um Natal para os pobrezinhos de Deus” (Sassi, 1953: 54). Pela caridade, a burguesa promove sua imagem, estampando-a nas colunas sociais e expiando publicamente a culpa; isso, porém, já não há em Moscou: lá, “o mendigo não é agressivo”, diz Benjamin (1989: 32), “como no sul, onde a impertinência do esfarrapado trai ainda um vestígio de vitalidade. Aqui, trata-se de uma corporação de moribundos” que perdeu “sua mais forte base, a má consciência social, que abre bem mais os bolsos do que a compaixão” (Benjamin, 2017a: 27). O gesto de Lavínia e dos de sua classe é expiatório, mas seletivo – sendo a mendicância a condição dos garotos, nem todos têm êxito na saga.

Calor inicia-se por apresentar os moleques da prosa, que transcorre em acentuado inverno serrano. A mãe de Toninho, enfermo, adverte-o de que não deixe a casa, mas ele lhe faz pouco caso e parte ao encontro dos camaradas. Trocando a Beira pelo hospital, têm os garotos na mendicância alternativa para pagar o bilhete do cinema. As estratégias diferem, e se “Rafael foi pedir dinheiro aos transeuntes, com aqueles modos só dele, de se amesquinhar, encolhendo os ombros e cruzando os braços sobre o peito”, a tática não é proveitosa a Zeca, criança negra “que não tinha tanta sorte. As pessoas implicavam com ele, achavam-no crescido demais para andar pedindo” (Sassi, 1953: 13). Toninho, Rafael e Zeca são acompanhados por Cabeça de Cuia e Barnabé, líder do grupo que busca renda para a diversão. Esta é urbana, com sensibilidade suportada pela reprodutibilidade técnica. Como nos Musseques de Luandino, a Beira de Guido surpreende o moderno em seu impasse – das ruínas pode-se ver o ápice da modernidade. Não se trata, entretanto, de inadequação estilística: na pobreza de suas periferias, o moderno tensiona-se ao arcaico e alcança maior expressividade. Na falta de dinheiro para o episódio de Durango Kid, buscam-no na esmola; esta, porém, não é suficiente, e a escassez leva-os a outra direção.

Insuficiente a esmola, ao pelo centro perambularem notam casa que, sem impor empecilhos, poderia proporcionar, na venda dos bens furtados, o dinheiro necessário. O líder identifica o alvo: “Ao dobrarem a esquina, Barnabé deixou-se ficar para trás. Sondou o terreno. Depois, chamou os companheiros. Ali estava um golpe. Fácil, muito fácil. A porta da frente aberta. Os moradores todos lá fora, matando um porco. Ninguém pelas redondezas. Ainda por cima, para atrapalhar os ruídos, um rádio aberto a todo o volume” (Sassi, 1953: 15). Na casa, encontram prendas variadas: maquiagens às irmãs, talheres aos pais, compotas devoradas pelos glutões. Ainda que o aparelho de rádio, imaginação técnica materializada, lhes tente, não podem se apoderar do álibi que camufla ruídos e proporciona situação ideal. A prosa compõe, entretanto, o caminho que leva ao embaraço: afirmando vezes várias o frio do dia, a enfermidade de Toninho lhe prega peça quando, ao se deparar com “fogão aceso, chaleiras e panelas aquecendo a água” para pelar o porco, “o menino se aproximou. Rolos de vapor se desprendiam das chaleiras”. De saúde debilitada, busca aquecer-se no vapor, mas, paralisado de frente ao fogo, outra criança o surpreende: “Mãe, tem um guri dentro de casa!” (Sassi, 1953: 15). Os adultos acodem à cozinha e, de lá, chamam a polícia, que alcança os fugitivos levando-os ao cárcere.

Na detenção, porém, pouco do Estado burocrático de direito se mostra. O carcereiro raspa o cabelo dos rapazes, bate-lhes nas juntas dos dedos, submete-os à tortura física. Se era frio o dia, o conto o recorda para enfatizar a perversão daquele que os submete a gelados banhos de mangueira no pátio da prisão:

– Agora um banho! – anunciou o carcereiro.

Atiram os meninos para dentro da cela que estava desocupada. O cabo adaptou u’a mangueira na pia. O carcereiro apertou-lhe bem os bordos, para que a água saísse com pressão.

Depois do primeiro choque frio, Barnabé e Rafael começaram a rir. Não era lá tão ruim. Divertido, até. Mas a água gelada caía em cima deles, sem parar, sem parar. O frio foi calando, calando, ensopando roupas, azulando a pele, penetrando na carne, agudo, agudo. Era um frio que entrava, que entrava, que nem uma porção de agulhas. Os jatos atingiam os rapazes nos olhos, na boca, no nariz, em toda a parte. Eles se debatiam, gritavam, queriam correr. Mas a cela era apertada. Tropeçavam, caíam. Protegiam-se com os braços. Não adiantava. Agora, nem mais os gritos conseguiam sair. A água os sufocava, ainda na garganta. As bocas não podiam emitir som algum. Só gemidos. Entrecortados, assim mesmo. As línguas estavam presas, paralisadas, nada podiam articular. E a água esguichando, esguichando. Sem dó nem piedade. E vá! E vá! Risos escancarados dos soldados. O cabo até se agachava, apertando a barriga, o esforço lhe afogando o rosto. Guinchos sádicos do carcereiro. (Sassi, 1953: 17)

A punição, executada por agente legal, suspende a função do Estado; sem julgamento com amplo direito à defesa, o carcereiro toma os garotos por objeto de sua fantasia sádica, torturando-os com água fria no gélido inverno. Ao entrar em cena, o sargento opõe-se à ação, ordenando ao policial que leve os jovens a se aquecer no pátio ensolarado, mas, na ausência do superior, o subordinado os faz correr, não aliviando o frio: “todos corriam, em busca do calor. Mas o calor fugia deles, fugia sempre. E eles, vá e vá! Encharcados, correndo ainda” (Sassi, 1953:18). Em nova ronda, vê o sargento a atrocidade e estipula a soltura dos garotos, mas à enfermidade de Toninho o banho e a corrida serão fatais. Ao chegar à casa, estão os pais a dormir, e busca fazer o mesmo. Instaura-se, porém, a febre, e na manhã seguinte percebe a mãe o sucedido. Prepara-lhe chás, o pai o leva ao médico, mas é inútil ao faltar recursos à aquisição do remédio. Recorrem então à medicina arcaica, sendo pelo compadre Roberto ministrado suadouros, mas o saber autóctone, acionado pela escassez de dinheiro – “eu bem não queria vir. Remédio de doutor é isso: custa um dinheirão. Vamos embora. O compadre Roberto dá um jeito nele” (Sassi, 1953: 20) –, tampouco o sana, vindo Toninho a óbito. Interessa da situação, no entanto, o delírio febril:

Toninho, a respiração opressa, só abria a boca para largar a lamúria:
– Frio, mãe.

As garrafas de água-quente que puseram na cama iludiram os pais. Davam quentura. Mas era quentura fictícia. Só por fora. Em Toninho, o frio era por dentro, roendo, roendo. A mangueira do carcereiro ainda lhe varria o corpo. Os esguichos derrubavam-no por terra. Havia gente pisando em cima dele. Gente, muita gente, com os sapatos gelados. Cabeça de Cuia proferiu um palavrão. Depois, gritou para os outros: “Olhem aqui, como tá quentinho dentro desta casa.”

Correram todos, mas Toninho não conseguia entrar. Não sabia o que era, mas parecia que a porta estava alta, muito alta. Estava na ponta dos pés, sem poder alcançá-la. Os outros lhe estendiam as mãos. Toninho pulava, pulava. Não agarrava nada. Só o ar, só o ar. E estava frio, frio. Rafael dizia: “Entre, bobo. Entre”. O negro Zeca repetia: “Bafo quente, de água pra pelar porco. Tá bom. Tá bom.”

Toninho saltou mais uma vez. Faltou o chão debaixo dos seus pés. Caiu, caiu. No vazio, nada. Uma queda que levou tempo, sem fim, não terminava nunca. A cabeça num corrupio, Toninho se debatia. Por fim, afundou-se no montão de penas. O negro Zeca dizia que era daquilo que havia nas casas dos ricos. Servia para fazer travesseiros e acolchoados. Mas o diabo é que as penas sufocavam, entrando pela boca e pelo nariz, davam falta de ar. Toninho se afundava cada vez mais. Esperneava. Queria gritar. Mas a voz não lhe saía da garganta. As penas lhe entravam pela boca, aos punhados. E já estavam frias, frias. Não era mais um montão de penas. Era neve. Neve!

As agulhas de gelo picavam-lhe a carne. Toninho viu um trenó, lá longe. Não, não era um trenó. A diligência, isso sim. Os cascos dos cavalos levantavam poeira da estrada. Os bandidos avançavam, avançavam.

Toninho apertou o gatilho. Não saiu tiro algum. Só um barulho seco, surdo. Os bandidos se aproximavam, disparando. O carcereiro vinha bem na frente. Toninho atirou outra vez. Mas não viu se havia acertado, pois Barnabé lhe estendia um par de luvas. Eram as luvas de Durango Kid. Aí, mocinho! Colocou-as nas mãos. Estavam apertadas, produziam uma sensação ruim, de queimadura. E o sarrafo caía sobre os nós dos dedos, com força, com força. “Eu não roubei! Eu não roubei! Foi o Barnabé quem me deu!” Durango Kid estava preso. O chefe dos bandidos torturava-o. O episódio ia terminar ali. No próximo, o mocinho derrotaria o bandido, dando-lhe uma surra tremenda. O bandido era o tio da moça. Não, era o xerife. Que nada! Não era o xerife, não. Era o carcereiro, o carcereiro. Durango Kid caiu de borco. E as imagens começaram a tremelicar, assim como quando a fita se arrebenta. (Sassi, 1953: 20-1)

As figuras do seriado entremeiam-se à memória da tortura, nomeando o carcereiro por grande bandido: o rapaz faz-se justiceiro ao se confundir a Durango Kid, que lhe dá força para opor-se àquele que o agredira. A alucinação toma do cinema suas imagens, inconsciente óptico que, pela técnica – “intervém a câmera com os seus meios auxiliares, *plongés* e *contreplongés*, interrupções e imobilizações, retardador e acelerador, ampliação e redução. É ela que nos inicia no inconsciente óptico, tal como a psicanálise no inconsciente pulsional” (Benjamin, 2017b: 39) –, rouba da rua o material arquivado. Ora, opera o cinema como marcador de *Piá*, dando espacialidade – em *Fila*, o cinema denota a distância da Beira: “e lá estava, bem mesmo como a vizinha havia contado, uma porção de gente esperando, na pracinha, perto do Cine Rex” (Sassi, 1953: 52) – e temporalidade – em *Papeleta*, a seção divide as horas: “Quase quatro. A matinê está terminando. O pessoal vem saindo” (Sassi, 1953: 74) e, assim, a visita se anuncia – à urbe ali desenhada, que responde à sensibilidade dos meios técnicos de reprodução. Esta é adotada, ademais, em *A cidade e a infância*, e o conto homônimo, desprovido de anedota, enfatiza origem cinematográfica da rememoração: “faltava ainda hora e meia para se abrirem as portas! Mas o filme era de Tarzan e a impaciência não tem relógio”; “portas fechavam-se. As luzes acendiam-se. Os pés batiam fortemente o chão. Os assobios gritavam de todos os lados até se iluminar o ecrã. Hoje já ninguém assobia nas matinês” (Vieira, [1956] 2007: 54). O cinema dá o tempo-espço das prosas e, na soma da cidade à infância, é raiz da equação a técnica: objetos da cultura de massas, suas personagens ocupam a infância nessas cidades, mesmo sendo Musseques e Baixa as periferias da periferia do capitalismo.

O cinema funde cidade e infância e aponta à sua indivisibilidade, contradizendo a normativa do 4º Congresso da Associação Brasileira de Escritores, de 1951, ratificada por Candido (2023a) em *Literatura e subdesenvolvimento*, 1970: não há aqui o esquematismo

segundo o qual a exposição do infante às histórias em quadrinho dos Estados Unidos da América resultaria em atrofia cognitiva. Nessa discussão a criança, inerme, não poderia se posicionar diante da técnica, uma vez ameaçada; aqui, porém, a técnica cobra força: o cinematógrafo oferece a matéria da imaginação, mesmo se delirante, funcionando como ampliação. A aposta não dá, é evidente, qualquer garantia, e na versão francesa do ensaio sobre a reprodutibilidade técnica Benjamin (2012: 191) nota traço regressivo nas figuras de Disney: “un análisis integral de esas películas no debería callar su sentido antitético. Tendría que partir del sentido antitético de los elementos que generan una sensación de comicidad y horror a la vez”, e isso “que se deja ver con claridad a la luz de los nuevos dibujos de Disney ya se anunciaba en varios dibujos animados más antiguos: conseguir la aceptación voluntaria de la brutalidad y la violencia como ‘caprichos del destino’”. Os cartoons imperialistas podem estabelecer a violência como destino, sendo este seu limite. Podem também, no entanto, ser tomados a serviço da imaginação infantil, o que, em Guido, deixa-se ver não apenas no conteúdo, residindo igualmente na forma. A montagem cinematográfica estimula *Papeleta* e *Paçoquinha*, contos que explicitamente rompem com a forma imposta pelo Partido para a politização da arte.

Se a composição temática de *Paçoquinha* se debruça sobre palhaço explorado pelo dono do circo, a ela se adjungem dois segmentos argumentativos que, apresentados pela montagem, fazem da prosa construído de linhas sobrepostas. Soma-se ao primeiro fio nota jornalística sobre o garoto e impressão de leitura de dois assinantes do periódico, levando à contradição entre as três sequências narrativas. A começar pela nota, ela denuncia a opressão à qual está o infante submetido, tendo por conteúdo sua defesa. Nela, contudo, é o sujeito reduzido: o texto assume tom naturalista, apresentando *Paçoquinha* como mero espelho da sociedade. Interrompendo formalmente a prosa, lê-se na colagem do jornal:

CHAGAS SOCIAIS – A exploração do menor

Escreveu: **Gonçalves Jr.**

... e é, pois, desse conúbio da fome com a miséria que nascem esses desgraçados, produtos que são dos coitos entre a desventura e a pobreza...

... se tornam uns marginais, verdadeiros párias da sociedade. Sim, os pobres que nem ele são frutos da cópula da indigência com a penúria....

.... E depois, como o desrespeito humano campeia solto, desenfreado, ao se tornarem homens, serão os revoltados, os desajustados sociais....

... Tomemos, por exemplo, esse rapazinho do circo que nos visitou durante a semana passada. Fazia a multidão gargalhar, fremir de entusiasmo. Essa multidão, porém, representante legítima da nossa sociedade podre, só viu as exterioridades. Nenhuma das pessoas que se riram das suas piadas se deu ao trabalho de assistir, ou ao menos

imaginar, ao drama que se desenrolava nos bastidores. Ninguém se importou com a sorte do palhacinho explorado... (Sassi, 1953: 62-3)

Segue a notícia, após corte operado pela montagem, na página seguinte:

... A culpa é exclusivamente da nossa sociedade, que fecha os olhos para esses fatos, que não quer ver suas próprias mazelas. Uma sociedade que permite a exploração da infância, permitindo que verdadeiros crimes sejam praticados sob o seu manto. Uma sociedade...

... O pobre rapazinho, seviciado pelos seus aproveitadores, acostumado a conviver com o vício, com a degradação, só poderá tornar-se, futuramente, um bandido, um criminoso. (Sassi, 1953: 64)

Adotando esquematismo imediato, há na nota naturalismo que condiciona o jovem ao meio, como se dele jamais pudesse se libertar. Mas a prosa é inteligente e a montagem possibilita estabelecer, no fio dos leitores, o limite da posição. Conversando sobre o lido, afirmam primeiro tratar de **“jornaleco de interior”**, como se dele nada esperassem; em seguida, criticam o estilo **“prá lá de insuportável”**; por fim, nomeiam o problema, a dogmática do Partido: **“– Que coisa! Estilo mais sem jeito. / – Até parece discurso. / – Vereador, quem sabe. Demagogia é mato. / – Vermelho. Isso é comuna”** (Sassi, 1953: 63-4). Os contos de Guido, é evidente, nutrem-se da afinidade ao PCB: a cisão de classe gera exploração que tem no infante alvo indefeso. A enunciação em negrito, porém, pouco afeita é ao comunismo, criticando o jornalista por solicitar direitos laborais aos que não contribuíram à aposentadoria (o palhaço em torno de dez anos!): **“Você contribui para algum instituto? Pensão, aposentadoria... Escuta: e as moedas que os espectadores atiram? Que você faz com elas? Balas, brinquedos, picolé?”** (Sassi, 1953: 64). A voz dos leitores, em definitiva, nada tem com a do autor; a ela cedendo espaço, contudo, toma Guido da vanguarda recurso crítico à demagogia partidária – precisamente a que dissera que estaria a forma vanguardista desprovida da força de pôr o presente sob exame. Pela voz com a qual discorda, vale-se de experimento que, mais que afastar a própria estética da normativa, aponta imanentemente aos limites do Partido, encontrando na vanguarda vias à exposição do fracasso do realismo; adotando personagens opostos a si, dá a ver os equívocos da instituição que, embora lhe agrade, defende forma estética reacionária.

Ora, há retórica demagógica no PC ao privar a história da contradição imanente. Articulando a crítica, Guido se vale da ambivalência do jornal, impresso burguês que dá a ver a mazela do capital. Ao fazê-lo, não concorda com as personagens, divergência que reside na marcação gráfica que diferencia o triplo estatuto enunciativo. Pela esquerda, o autor não coaduna com a normativa estética do Partido e, esboçando seu limite, apresenta

peleja em aberto que se realiza na forma: ao recorrer ao experimento, a crítica ao Partido, que o relegara, vem a se elaborar; pela montagem, chega à dissonância, procedimento que se radicaliza em *Papeleta*. Desde o início a prosa opera sob o signo da vanguarda, mas aqui já não se trata apenas da sobreposição de vozes. Ao tomar por forma o prontuário de Germano, garoto internado, recusa-se a estampar o assinado pelo médico: se o protocolo de saúde se oferece como forma, seu conteúdo é preenchido por inserções variadas sobre os visitantes. O gesto suspende a narração ao colar imagens que dão a ver não tanto a história – não se sabe a origem da doença ou suas consequências –, e sim a reação dos acompanhantes. Seu componente técnico já não é, porém, o jornal, e sim o cinema:

Dias do mês – 20

Dia da doença – 10

RESP. PULS. TEMPO.

38

- Um dia que é uma beleza. Nem parece que ontem choveu.
- Abra um pouco a janela. Deixa entrar o sol.
- Que horas são?
- Quase quatro. A matinê está terminando. O pessoal vem saindo.
- E o coitadinho aqui, sem poder sair, sem aproveitar nada.
- Como tinha criança nesse cinema! Não acaba mais.
- Olhe! Ali vêm os filhos do Zenando. Será que eles não vêm visitar o amiguinho deles?
- Decerto vêm. Você sabe como são as crianças...
- Estão vindo para cá. Vá e espere eles ali na escada, para ensinar o quarto.
- As crianças entram, suadas, os rostos sujos de torrões de amendoim, trazendo uma avalanche de vida para dentro do quarto.
- Estão encabuladas, sem jeito.
- Como vai ele, dona Belmira?
- Melhorzinho. Melhorzinho. Olhe, Maninho, quem veio te visitar.
- Germano abre os olhos e ensaia um sorriso. Diz qualquer coisa, que ninguém entende. Tônico, o mais desembaraçado, se aproxima:
- Nós saímos agora do matinê. Você precisa ficar bom depressa, rapaz. Tás perdendo cada filme bacana.
- Maninho se interessa. Pede detalhes, faz perguntas. Tônico vai contando, explicando, reproduzindo alguns trechos, com gestos e palavras, muito animado. Depois, passa a comentar um outro filme, que ele já vira, anunciado para a noite. Os outros também se sentem mais à vontade, entram na conversa. Germano pergunta:
- Farveste?
- Um farvestão daqueles. (Sassi, 1953: 74-5)

O cinema outra vez se coloca como tema, e a infância o faz sensível. Interessa, no entanto, o recurso à forma. Se se trata de película (montagem de prontuários), as cenas são captadas pelo aparato técnico e, embora haja alguma moldura de narrador onisciente a ceder voz às figuras, é esta inusual. Qual Vertov (2022), opera o narrador como homem

com a câmera na mão a enfocar enunciador, não lhe cabendo precisar o ocorrido: ao de cinema se falar, desnecessária se faz a descrição realista pois as personagens, captadas pela visão, têm já contorno. Mais não resta que atentar à voz, e Beatriz Sarlo fornece pista.

Em aula sobre *A traição de Rita Hayworth*, atenta a como Manuel Puig vale-se de enunciação própria ao reduzir o narrador a grau zero: “lo primero que impacta, desde el punto de vista formal, es que hay un narrador reducido a su grado cero. La novela realiza hasta sus últimas consecuencias el postulado de Julia Kristeva: el autor como persona gramatical, como persona física, como sujeto, tiene que desaparecer para que se produzca el narrador, y, a su vez, el narrador tiene que desaparecer para que surja el personaje” (Sarlo, 2022: 193). É perfeito o efeito de Puig, não restando resquício daquele que narra: composto por entradas de diário, monólogo e diálogo, toda voz pertence às personagens, sobrando ao narrador o posto de montador. Guido não alcança o grau zero, ainda havendo cena desprovida de travessão – não sendo, portanto, apenas a presença polifônica dos que visitam Germano no hospital. Mas é pouca a moldura e isso porque embora não chegue à perfeição da forma, parece ser tal o seu ensejo: a polifonia acentua formalmente a crítica ao postulado realista, anulando a descrição e fazendo da prosa, voz. Dentre elas produz-se o conflito: se os infantes tomam o cinema como jogo, há voz acusmática, enunciada independentemente de sua localização corporal – o Deus Antigo, o telefone moderno (Kohan, 2022) –, que o responsabiliza pela decadência da infância citadina:

Foi-se o tempo dos piões, das bolinhas de gude, das arapucas, dos alçapões. “Chicote queimado”, “bicho”, “acusado”, “de-se-esconder” – isso passou da moda. Brincar de roda é pra meninas. Passou também a temporada dos papagaios, dos carrinhos para descer ladeiras, dos cavalinhos de pau...

Os americanos, inundando o país com essa porcariada em quadrinhos, transtornaram as cabeças das crianças. Agora os folguedos têm outro feitio, outra índole. O cinema também contribuiu o seu tanto. Mas o pior foi mesmo essa enxurrada em quadrinhos. (Sassi, 1953: 81)

Pela voz de corpo indefinido Guido faz troça, em 1953, daquela que fora a defesa da ABDE em 1951, e o faz precisamente ao recorrer à forma, em diametral oposição ao postulado pelo PCB. O plano discursivo da normativa chega aos contos do lageano, porém neles a voz recobra tensão que se converte em crítica exposta no experimento. Enquanto Puig resolve com mestria o grau zero do narrador, Guido o ultrapassa não por chegar a maior acuidade, senão por estabelecer, mesmo no aparente erro, semântica mais potente. Sarlo (2022: 195-7) toma por limite da polifonia de Puig a similitude das vozes: seja no diário, no monólogo ou no diálogo, “los personajes tienen una voz narrativa equivalente”,

a da indústria cultural; “si bien hay cantidad de discursos que provienen de lugares sociales diferentes, esos discursos están formal y lingüísticamente homogeneizados”. Isso não ocorre em Guido. A voz acusmática a criticar os quadrinhos como deturpação da infância é entremeada à que dá o cinema por raiz do jogo infantil; sem homogeneidade, em *Paçoquinha e Papeleta* a vanguarda produz polifonia que aponta o limite realista.

Mas a diferença se guarda, há que se notar, na divergência da vanguarda em que Guido e Puig operam. Quem o elucida não é Sarlo, e sim Ricardo Piglia quando demarca, em aula sobre três argentinos dos anos 1960 (Manuel Puig, Juan José Saer e Rodolfo Walsh), o conflito entre as três segmentações da vanguarda contornadas por Benjamin:

Quisiera comenzar la reunión recordando la doble dirección en la que estamos trabajando. Por un lado, con los escritores argentinos y sus poéticas; por otro, vinculando la definición de esas poéticas a polos de la vanguardia.

La obra de Saer se relaciona con la vanguardia clásica, tal como es analizada por Benjamin alrededor de la figura de Baudelaire. El artista en contra de la sociedad, con un tipo de utilización de la comunicación artística contraria a la comunicación normalizada de la sociedad. Nosotros poníamos a Flaubert como referencia central de esta tradición. A la obra de Puig la hemos incorporado al contexto de la vanguardia contemporánea, que tiende a unir la alta cultura con la cultura de masas. También en Benjamin es posible encontrar algunas hipótesis que permiten descifrar esta situación, sobre todo en “La obra de arte en la era de la reproducción técnica”. La obra de Walsh, por su parte, debe ser pensada en la relación entre vanguardia y política, entre vanguardia estética y vanguardia política. Una relación también considerada por Benjamin, especialmente en “El autor como productor”. (Piglia, 2016: 169-170)

Puig, diz Piglia, responde à neovanguarda; tomando a cultura de massas por objeto de emulação, liga-se sobretudo ao pós-modernismo então em voga. Mas *A traição...* é de 1968, e *Piá* de 1953. Não há apenas década e meia a separá-los, mas sensibilidade estética que dá voltas a mais não poder. Quando Guido escreve, a vanguarda histórica dá seu último suspiro, mas quando Puig o faz já não passa de ruína a ser apropriada pelo ainda mais novo, ainda mais atual. A presença do cinema em Guido não responde, pois, à utilização dos códigos da cultura de massas em sua fricção com a popular, mas ao proposto por Benjamin (2017c) em *O autor como produtor*: cabe à arte verdadeiramente revolucionária ocupar-se do desenvolvimento técnico da época, produzindo formas não apreensíveis pela burguesia. Trata-se da guinada ao cinema e ao jornal não como tema, e sim como construto capaz de assinalar o limite do dogma que fascina o Partido: ao articular cidade e infância, encontra a vanguarda a verdadeira politização, aquela que

reside não no pressuposto afirmativo do engajamento identitário, mas no imprevisível do novo que pode a criança atualizar. Tomando os objetos da imaginação infantil, afasta-se da forma estabelecida, sendo mesmo crítico a ela, dando à arte sua virtualidade política. Não é o romance de Salim, tampouco o de Simões, que chega à verdadeira politização da arte dentre os jovens de Sul, senão os contos de Guido e, como os dele, os de Luandino.

Cisão

Percebe Freud na obra capital de Dostoiévski, *Os irmãos Karamázov*, o estatuto moderno da culpa, introjeção que não responde ao ato executado pelo sujeito, mas ao por ele desejado. Estabelecendo trilogia do parricídio na história da literatura ocidental, atenta no *Édipo* de Sófocles a como “depois que sua culpa é descoberta, tornada consciente, não há tentativa de afastá-la de si, invocando a construção auxiliar da compulsão do destino; ela é, isto sim, reconhecida e castigada como uma plena culpa consciente, o que deve parecer injusto à reflexão, mas é perfeitamente correto em termos psicológicos”. A percepção da culpa passa a se internalizar no *Hamlet* de Shakespeare, paralisando o protagonista; não sendo o crime por ele perpetrado, “o sentimento de culpa é deslocado para a percepção de sua inaptidão para cumprir essa tarefa. Surgem indícios de que o herói vê essa culpa como supraindividual. Ele não despreza os outros menos que a si” (Freud, 2014: 354-5). Em Dostoiévski, porém, ela se transfere em definitiva ao desejante:

O romance do russo vai um passo adiante nessa direção. Também nele foi outro que cometeu o assassinato, mas alguém que tinha com a vítima a mesma relação filial do herói Dmitri, e no qual o motivo da rivalidade sexual é claramente admitido, outro irmão, a quem Dostoiévski, notavelmente, atribui sua própria doença, a suposta epilepsia, como se quisesse confessar que “o epilético, o neurótico em mim é um parricida”. Depois, na defesa ante o tribunal, há a famosa caçoadinha da psicologia, dizendo que ela seria um bastão com duas pontas. Um formidável mascaramento, pois basta invertê-lo para achar o sentido mais profundo da concepção de Dostoiévski. Não é a psicologia que merece a zombaria, mas o procedimento judicial. Não importa quem cometeu realmente o crime, à psicologia interessa apenas quem o desejou em seu íntimo e, uma vez acontecido, recebeu-o com satisfação; e por isso todos os irmãos, exceto Aliócha, figura de contraste, são culpados. (Freud, 2014: 355-6)

A modernidade de Dostoiévski conforma sujeito que, consumido pela culpa, tem por seu porquê não a incapacidade da realização do ato, mas o desejo de executá-lo, anseio que, mesmo quando interditado, solicita expiação e desloca a castração paterna ao sádico Super-eu. Cabe destacar, ademais, que na obra que entroniza a culpa como composição

do Eu o russo toma a infância por objeto. Na fala de Ivan, a violência contra os pequenos ganha cena ao comentar notícias das revistas Arquivo Russo e Antiguidade Russa:

Eu queria falar do sofrimento humano em geral, porém é melhor que a gente se detenha nos sofrimentos só das crianças. Isso reduz em umas dez vezes a abrangência de minha argumentação, mas é melhor que falemos apenas das crianças. Isso não me favorece, é claro. Todavia, em primeiro lugar, podem-se amar as crianças até de perto, até as crianças sujas, inclusive as feias de rosto (entretanto, parece-me que as crianças nunca são feias de rosto). Em segundo, ainda não vou falar dos adultos porque, além disso, eles são repugnantes e não merecem amor, neles só há vingança: comeram a maçã, conheceram o bem e o mal e se tornaram “algo como deuses”. Até hoje eles continuam a comê-la. Mas as criancinhas não comeram nada e por enquanto ainda não têm culpa de nada. Tu gostas das criancinhas, Aliócha? Sei que gostas e irás compreender por que agora só quero falar delas. Se elas sofrem terrivelmente na Terra, é claro que é por seus pais, elas foram castigadas no lugar de seus pais, que comeram a maçã. (Dostoiévski, 2012: 327-9)

Ivan compila recortes sobre a violência contra o infante, catalogando a perversão dos adultos. Uma das imagens é afim à de *Calor*: “O general manda despir o menino, despem o menininho e o deixam em pelo, ele treme, está enlouquecido de pavor, não se atreve a dar um pio... ‘Botem-no para correr!’ – comanda o general. ‘Corre, corre!’ – gritam-lhe os cuidadores de cães, o menino corre... ‘Peguem-no!’ – gane o general e lança contra ele toda a matilha de cães velozes” (Dostoiévski, 2012: 336). Se Dostoiévski funde culpa, imprensa e infância a irradiar a sensibilidade moderna, mesmo quando cruel, na imbricação segue Guido em *A cerca*, conto não exatamente ocupado da técnica como origem da imaginação infantil, no qual surpreende a menina Kitty em situação violenta.

De apenas oito anos, vive Kitty angustiada na residência familiar. Filha de casal estado-unidense que se estabelecera em São João do Pinho Verde por causa do trabalho de Nathaniel na exportação de celulose, a mãe a rechaça: “a americana odeia o marido. E também a filha, porque esta se parece com Nathaniel. Tal e qual o pai. O mesmo rosto sardento, o cabelo meio encaracolado, os modos, a maneira de falar, tudo, tudo. E o ódio contra o marido arrebenta sobre a filha, escorraçada a gritos, coisas atiradas com fúria” (Sassi, 1953: 29). Quisera Mildred seguir na Guanabara, onde moravam, mas, por punição a caso extraconjugal, fizera o marido que o acompanhasse ao Planalto, cuja população lhe causa ojeriza – “em suas cartas aos parentes, uma família tradicional de Mineápolis, Minnessota, ela escreve: ‘Meu desejo é não me misturar com esses negros daqui. Uma gente feia, suja, horrível’” (Sassi, 1953: 27). Desprezada pela mãe, pouco contato tem com o pai que, embora prefira – “o pai ainda lhe dá um pouco de amor. É melhor do que a

mãe, pois não lhe bate nem a insulta (Sassi, 1953: 33) –, jamais encontra, ficando ele por “bares e restaurantes, com a sua turma, se encharcando de uísque” (Sassi, 1953: 27). Na solidão passa Kitty os dias, tendo os genitores esquecido que, na casa, havia uma criança.

A violência constitui a prosa, seja em face da agressão da mãe, seja da rejeição do pai. Não são essas, porém, as centralizadas pelo conto, ocupado do objeto que lhe dá título. Desprezada pela família, resta-lhe o jogo no quintal, mas é este cerceado, privando-a do diálogo com os habitantes das redondezas – “a cerca circundando tudo. Do lado de cá, a indiferença do pai, a ira da mãe, a rabugice da empregada, os recalques, a angústia. Para além, as outras crianças, as flores, a música, a alegria, o mundo” –, consequência do racismo materno: “Kitty trouxera umas crianças para brincar com ela. Mas a mãe mandara embora, dizendo-lhe que não queria que ela brincasse com negros” (Sassi, 1953: 30). A violência que mais lhe aflige é, pois, a da arquitetura da residência, que afasta-a do mundo; se há cisão a separar casa e rua, sua intransponibilidade interdita a volição.

No jardim, tenta então inventar com os brinquedos aquilo que lhe fora vetado:

Kitty entra em casa e de lá volta, sobraçando todos os seus brinquedos. Nisso o pai é pródigo. A mãe também. Dão-lhe, a pretexto de nada, os brinquedos mais ricos e mais caros. São bonecas de louça, de mais de conto, que falam e caminham, aviões, carrinhos, mobílias, animais de matéria plástica, automóveis, patinetes, ursos de astracã, bichinhos de borracha, uma fauna inteira, veículos de mola, que andam por si sós, uma imensidade, uma imensidade. A menina os coloca no gramado, uns em fila, outros em círculo, os automóveis em cima de uma tábua, fingindo estrada. Espalha-os, a granel. E ali se deixa ficar, falando com os objetos de lata, borracha e pano, contando-lhes histórias, fazendo de conta que eles são de verdade. Procura, ali no meio deles, a amizade que os outros, os grandes, os de carne e osso, não lhe dão. Uma espécie de masturbação dos afetos e sentimentos. Sim, é quase isso. Aquele boneco, ali, o de bigodes, uns olhos tão bons, talvez por serem de vidro, representa o Daddy. A boneca de louça, a mais bonita, é Mammy. Kitty os abraça, beija, acaricia muito. Mas afinal Kitty se cansa do faz-de-conta. Novamente o fastio lhe envolve a alma, a insatisfação toma conta do seu ser. (Sassi, 1953: 30-1)

As bonecas de louça e vidro, de acabamento em tudo diferente das de *Fila*, não satisfazem a garota – ao encenar o mundo adulto que lhe banira, não encontra diversão genuína, cansando-se da representação. Se é o brinquedo onipresente nos escritos de Benjamin sobre Berlim, Moscou e Nápoles, estes em muito diferem, no material e no uso, dos de Kitty, que ao se valer dos joguetes burgueses para conformar a família, adentra dinâmica que reduz a força dos artefatos: “o mundo da percepção infantil está impregnado em toda parte pelos vestígios da geração mais velha, com os quais as crianças se

defrontam (...). O brinquedo, mesmo quando não imita os instrumentos dos adultos, é confronto, e, na verdade, não tanto da criança com os adultos, mas destes com as crianças” (Benjamin, 2002a: 96). Ao determinar o uso, busca o adulto transferir à criança um saber do mundo, a ele adequando-a, e este é representado no jogo de Kitty, que encontra estrutura familiar faltante na matéria. Mas a potência da infância é a da recusa do signo adulto, tendo no despotismo do imaginário a latência do imprevisível; ora, “não poucos dos mais antigos brinquedos (bola, arco, roda de penas, pipa) terão sido de certa forma impostos à criança como objetos de culto, os quais só mais tarde, e certamente graças à força da imaginação infantil, transformaram-se” (Benjamin, 2002a: 96). Se o adulto busca, pelo brinquedo, educar a criança ao já existente, a força do jogo dos garotos é a de provocar novo uso que, ao solicitar a imaginação, fá-la chegar ao ainda não conhecido. Como pontua Benjamin em *Estaleiro*, de sua *Rua de mão única*,

É estultícia pôr-se a meditar profundamente, pedantemente, sobre o fabrico de objetos – material didático, brinquedos ou livros – destinados às crianças. Desde o Iluminismo que essa é uma das mais rançosas especulações dos pedagogos. A psicologia, que os cega, impede-os de ver como a terra está cheia dos mais incomparáveis objetos de atenção e de exercício infantis. E dos mais adequados. As crianças gostam muito particularmente de procurar aqueles lugares de trabalho onde visivelmente se manipulam coisas. Sentem-se irresistivelmente atraídas pelos desperdícios que ficam do trabalho da construção, da jardinagem ou das tarefas domésticas, da costura ou da marcenaria. Nesses desperdícios reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta para elas, precisamente e apenas para elas. Com eles, não imitam as obras dos adultos, antes criam novas e súbitas relações entre materiais de tipos muito diversos, por meio daquilo que, brincando, com eles constroem. Com isso, as crianças criam elas mesmas o seu mundo de coisas, um pequeno mundo dentro do grande. (Benjamin, 2017d: 16)

A potência do jogo infantil longe está da reprodução do mundo adulto, como busca a garota por meio de bonecas de louça e vidro a simular os pais, mas produz novas sínteses a partir das ruínas desse mundo, dando a ver o novo a nascer dos improvisos do infante. Daí a preferência de Benjamin (2002b: 132) por objetos de papel e madeira, mais frágeis embora mais moldáveis, que ativam a imaginação: “em lugar de bonecas (...) que se colocam sobre gramofones, gostaríamos de ver os limpadores de chaminés, verdureiras, cocheiros de nobres, padeiros e colegiais, feitos de papéis colados, os quais se podem comprar em Riga”. De tal potência está Kitty privada. A cerca a separá-la das crianças faz com que não acesse os restos residuais que, em mãos infantis, dão suporte ao novo, restando-lhes os objetos burgueses ofertados pelos pais a expiar a culpa do abandono.

É na fricção entre os polos – a adequação ao mundo velho, o novo a nascer – que Guido segue. No jogo solitário, é a garota afetada ao avistar pelas frestas da cerca crianças brincando. Kitty “se alvoroça. Corre para eles, gesticulando. Chama-os” (Sassi, 1953: 31). Porém, tudo entre eles difere, e se a garota anseia que pulem a cerca que pela estatura não pode alcançar, há impeditivo primeiro; os vizinhos não falam sequer sua língua, não podendo a menina fazer-se entender no português dos vizinhos:

Kitty dá corda no macaquinho, fazendo-o subir e descer por um fio. Faz girar as hélices dos aviões, põe a boneca andar. E depois, volta a chamá-los, a dizer-lhes que venham, que venham.

– **Como here! Como here!** Menina! Menina!

Os outros se entreolham, sem entender nada.

– **Como here! You too!** Brinca. Bonito.

E depois, batendo na cerca, gesticulando muito, num esforço tremendo para se fazer entender:

– **Jump! Jump!** Menina. Bonito. **Como here!**

Mingote se volta para os outros e dá uma risada:

– Ela é maluca. É bem maluca.

– Cada brinquedo tão bonito... – comenta Juquita.

– Uma lindeza! – diz Marta. – Que bom morar numa casa assim, com tantos brinquedos. A mãe dela é tão linda...

Kitty continua:

– **The fence... I can't jump. Come, children. You, you, you.**

Mingote arremeda:

– Hú! Hú! Hú!

E as crianças não querem mais nada, rebentando em risos. Apontam-na com o dedo, cochicham. E riem, e riem. Kitty se senta no meio dos brinquedos, entristecida. Lágrimas afloram nos seus olhos. Ela fita as crianças com mágoa, com muita mágoa. Estão fazendo troça dela. E ela, tanto que queria que eles fossem seus amigos. Se pudesse falar a língua deles, daí tudo seria fácil. (Sassi, 1953: 31)

O português rudimentar é insuficiente à comunicação com os do outro lado da cerca, que a veem como louca: seus ruídos, imitados por Mingote (you/hú), não ganham sequer o estatuto de palavra, parecendo glossolalia a expor a desrazão. No seio familiar violentada, a maior das violências não é a agressão materna ou o desprezo paterno, e sim a arquitetura burguesa que a priva da amizade, sentimento que não pede o reconhecimento de muitos, como a fama, mas a existência de apenas um (Arendt, 2008). Se pode haver na infância a força do porvir, na qual “não há branco nem preto, rico nem pobre, diferença alguma”, a cerca interpõe-se “entre Kitty e os seus anseios, obturando-lhe o caminho da alegria, impedindo-lhe a evasão, tolhendo-lhe os passos, manietando-a” (Sassi, 1953: 33). O interdito se faz fronteira que apresenta a cidade cindida, impedindo a infância de dar-se no jogo no qual pode o novo vir a se realizar. Tal não é topos exclusivo de Guido. A urbe materialmente segregada a aniquilar a experiência infantil igualmente comparece à

pena de Luandino. Ali já não se trata, porém, apenas da casa como fortaleza burguesa, senão da rua que separa os bairros de Luanda – e, por consequência, suas etnias: *A fronteira de asfalto* tem por objeto a insuperável divisão entre Musseque e Baixa.

A prosa tematiza o amor frustrado de Marina e Ricardo, amigos de infância que, chegando na puberdade, busca a mãe da garota fazer gorar. “Branca, muito branca” como a neve, era Marina filha da patroa, enquanto Ricardo, “neve cinzenta... cinzenta-escura” (Vieira, [1955] 2007: 39), o era da empregada. Há diferença fenotípica a demarcar posição de classe diversa, ainda que o conto se inicie no intento de anulá-la: “A menina das tranças loiras olhou para ele, sorriu e estendeu a mão. / – Combinado? / – Combinado – disse ele” (Vieira, [1955] 2007: 39). No acordo, deveriam vetar o assunto racial, como se pudesse ser, se não subtraído, ao menos suspenso, cedendo terreno à rememoração dos jogos de outrora. O que busca Marina olvidar não pode, no entanto, ser por Ricardo esquecido, insistindo no tema que gera desentendimento entre os amigos:

– Marina, lembras-te da nossa infância? – e voltou-se subitamente para ela. Olhou-a nos olhos. A menina baixou o olhar para a biqueira dos sapatos pretos e disse:

– Quando tu fazias carros com rodas de patins e me empurravas à volta do bairro? Sim, lembro-me...

A pergunta que o perseguia há meses saiu finalmente.

– E tu achas que está tudo como então? Como quando brincávamos à barra do lenço ou às escondidas? Quando eu era o teu amigo Ricardo, um pretinho muito limpo e educado, no dizer de tua mãe? Achas...

E com as próprias palavras ia-se excitando. Os olhos brilhavam e o cérebro ficava vazio porque tudo o que acumulara saía numa torrente de palavras.

– ... que eu posso continuar a ser teu amigo?

– Ricardo!

– Que a minha presença em tua casa... no quintal da tua casa, poucas vezes dentro dela!, não estragará os planos da tua família a respeito das tuas relações... (Vieira, [1955] 2007: 40)

Está a classe, como em Guido, ali presente – “minha mãe”, diz Ricardo, “era a tua lavadeira. Eu era o filho da lavadeira. Servia de palhaço à menina Nina” (Vieira, [1955] 2007: 41) –, mas é nítida a divergência no que lhes dá fundo. Se a falácia burguesa molda a cidade cindida a privar Kitty do contato de outras crianças, é lá a negritude agravante mas não determinante, enquanto para Marina a negritude estabelece raiz da segregação. Enquanto Kitty reproduz o privilégio burguês do mundo adulto, na história de Marine e Ricardo, embora a classe seja marcador social da diferença, a mãe adota a racialidade como justificativa à solicitação de distanciamento. Trata-se, portanto, de tensão de origem diversa, mas de desenho comum: a cisão cidadina separa negros e brancos, proletários e

burgueses, privando os pequenos da plena realização da infância – Marina pensava “no mundo para lá da rua asfaltada. E reviu as casas de pau-a-pique onde viviam famílias numerosas. Num quarto como o dela dormiam os quatro irmãos de Ricardo... porque? Por que é que ela não poderia continuar a ser amiga dele?” (Vieira, [1955] 2007: 42).

Branco e preto, burgueses e proletários, são separados por fronteira urbana que, embora no caso de Luandino, à diferença do de Guido, possa ser transposta fisicamente, simbolicamente segue impenetrável. Há na cidade divisor irredutível, cisão externa dada em mútua determinação a sua introjeção pelas personagens. Findo o diálogo, chegam Marina e Ricardo a consenso: tamanha incompatibilidade, melhor seria abdicar do contato. Cada qual em seu leito – Marina no burguês, individual e de concreto; Ricardo no proletário, coletivo e de pau-a-pique –, igualam-se na angústia da falta do objeto: “a ausência amorosa vai apenas numa direção, e pode ser dita apenas a partir de quem fica – e não de quem parte: *eu*, sempre presente, constitui-se apenas diante de *ti*, sempre ausente” (Barthes, 2003: 35-6). Ainda que não o verbalizem, é amor o sentimento que impera, mobilizando a energia daqueles que, na solidão, não logram nomeá-lo. Mas há interdito para além do introjetado. A mãe visita, no aposento, a triste Marina:

– Marina, preciso falar-te.
A mãe entrara e acariciara os cabelos loiros da filha.
– Marina, já não és nenhuma criança para que não compreendas que a tua amizade por esse.. teu amigo Ricardo não pode continuar. Isso é muito bonito em criança. Duas crianças. Mas agora... um preto é um preto... As minhas amigas todas falam da minha negligência na tua educação (...). Bem sabes que não é por mim! (Vieira, [1955] 2007: 42)

Decreta a mãe o interdito: “Deixas de ir com ele para o liceu, de vires com ele do liceu, de estudares com ele...” (Vieira, [1955] 2007: 42). Está Marina proibida de manter relações com o amigo que lhe fizera feliz nos jogos infantis, mas é curioso que a imagem da escola e o clamor do ensino sejam pela mãe peremptoriamente destacados. Sua defesa diz de concepção burguesa de educação, não porém aquela que inspirara a *Bildung*, senão a que, nos primeiros anos do século XX, “hipostasia uma essência absoluta da infância ou da juventude, à qual atribui o nirvana dos *Wandervögel*, dos escoteiros, hipostasia uma essência igualmente absoluta do ser humano ou do cidadão, adornando-a com os atributos da filosofia idealista” (Benjamin, 2002c: 121-2). Como segue Benjamin (2002c: 121) em crítica à educação burguesa contemporânea, “psicologia e ética são os polos em torno dos quais se agrupa a pedagogia burguesa”, e isso porque “a maneira de pensar da burguesia, aqui como em todos os âmbitos, está cindida de uma forma não dialética e rompida

interiormente. Por um lado, a pergunta pela natureza do educado: psicologia da infância, da adolescência; por outro lado, a meta da educação: o homem integral, o cidadão”.

A educação burguesa das primeiras décadas do XX estabelece matriz fundamental (psicologia da infância) e meta a ser atingida (construção do cidadão), mas nisso há limite: obnubilando a consciência do pertencimento à classe (ao ignorar a si como classe), “a burguesia encara a sua prole enquanto herdeiros” (Benjamin, 2002c: 122), reinventando o mito da criança como natureza que, na linha de Rousseau, a toma por bom selvagem: “esa creencia está asociada a un imaginario rousseauniano que atribuye a los orígenes un estado incontaminado, que se va perdiendo a medida que la sociedad hace su trabajo” (Sarlo, 2025: 55). Busca a educação burguesa transmitir pertence herdado da classe e, assim, há dominação da criança pelo adulto ao lhe inculcar história que lhe antecede, na qual lhe cabe antes adequar-se que se posicionar. É seu déficit, pois, não se questionar se “não será a educação, antes de mais nada, a indispensável ordenação das relações geracionais, e não das crianças” (Benjamin, 2017d: 65); não é papel da escola reproduzir o mundo adulto conhecido, mas ordenar o desencontro no qual o infante, ao romper com o expectado familiar – “só aquilo que já sabíamos ou praticávamos com quinze anos será mais tarde a massa de que são feitos nossos atrativos. É por isso que há uma coisa que não tem reparação possível: ter deixado passar a oportunidade de fugir aos pais. Da solução aquosa daqueles anos, se a deixarmos quarenta e oito horas entregue a si mesma, nasce o cristal da fortuna para toda a nossa vida” (Benjamin, 2017d: 12) –, pode dar a ver o porvir. Ou, Arendt (1979: 234) segue Benjamin, “a educação está entre as atividades mais elementares e necessárias da sociedade humana, que jamais permanece tal qual é, porém se renova continuamente através do nascimento, da vida de novos seres humanos. Esses recém-chegados, além disso, não se acham acabados, mas em um estado de vir a ser”. A psicologia da infância acionada pela burguesia disso passa longe ao inventar ser essencial, inteligível mais pela natureza que pela história, ao qual atribui partícula que inviabiliza o nascimento do novo por meio da gestualidade infantil. Como alternativa, oferece Benjamin antropologia dialético-materialista da criança proletária:

Apesar disso, não é fácil aceitar sem reservas a formulação de Hoernle de que a educação das crianças não se distingue em nada de essencial da educação das massas adultas. Em face de considerações tão ousadas damos-nos conta de quão desejável ou mesmo quão necessário seria complementar a exposição política que aqui se apresenta com uma exposição filosófica. Mas, sem dúvida alguma, faltam ainda todos os trabalhos preliminares para uma antropologia dialético-materialista da criança proletária. (...) Essa antropologia não seria outra coisa senão o

confronto com a psicologia da criança, cuja posição teria então de ser substituída por minuciosos protocolos (...) daquelas experiências que foram realizadas nos jardins de infância proletários, grupos de jovens, teatros infantis, ligas da juventude. (Benjamin, 2002c: 124)

A antropologia materialista solicita a concretude da experiência histórica que falta ao idealismo burguês, como à fala da mãe ao privar Marina da amizade; é essencialista a psicologia da infância adotada na escola, como o é a mãe ao inibir o contato por nenhuma razão além da cor. Assim, o decreto materno acentua a angústia que aflige a filha após conversa com Ricardo, mas a soçobra igualmente acomete o rapaz que, na “necessidade imperiosa de falar-lhe” (Vieira, [1955] 2007: 43), em gesto intempestivo abandona a casa no breu noturno e atravessa a fronteira de asfalto, deixando o Musseque e alcançando a Baixa. Ansiando encontrar a amada, lá escala o muro da casa burguesa e avança à varanda, chamando-a através da janela. Ainda que sofrendo pela ausência, Marina teme, contudo, sanção da matriarca: “Não posso. Estou a estudar” (Vieira, [1955] 2007: 43), dissuade o garoto insistente, que recebe por resposta definitiva o apagar das luzes. A deriva do desejo interditado é vivida em simultâneo, ainda que separada pelas paredes da construção; cada qual a um lado da janela, lamentam o amor que não pôde realizar-se: “ouvia-se chorar no escuro. Ricardo voltou-se lentamente. Passou as mãos nervosas no cabelo. E subitamente o facho da lanterna do polícia caqui bateu-lhe na cara” (Vieira, [1955] 2007: 43)

No ápice do sofrimento decorrente da perda do objeto, é Ricardo identificado pela lanterna policial a questionar o que faz o jovem preto no muro da residência dos brancos: “– Alto aí! O qu’ê que estás a fazer? / Ricardo sentiu medo. O medo do negro pelo polícia”. Ato automático, “dum salto atingiu o quintal. As folhas secas cederam e ele escorregou. O Toni ladrrou. / – Alto aí seu negro. Pára. Pára negro!” (Vieira, [1955] 2007: 43). A ele sequer o nome está garantido, sendo pelo policial substantivado, como antes o fizera a mãe da moça, pela cor que lhe tolhe a subjetividade. Receando revista opta, porém, por fugir; inútil seria explicar ao representante do Estado colonial português que ali estava o jovem do Musseque, em meio à noite, à procura do amor – em sua lógica, o furto pareceria ser o objetivo mais plausível. Saltando do muro à árvore, entretanto, “caiu e a cabeça bateu pesadamente de encontro à aresta do passeio” (Vieira, [1955] 2007: 44). As luzes se acendem, a vizinhança acode, mas Ricardo vem a óbito. Na intransponível fronteira simbólica resta do infante que ousa atravessá-la o corpo morto estendido no chão; da janela, ouve-se o grito da amada.

A violência de *A fronteira de asfalto* não responde exatamente à crueldade daquela que toma o corpo do infante como alvo de seus arremessos, como em *A cerca*; a cisão

citadina reincidente, contudo, aproxima um conto a outro. Na figura da mãe encarna-se a repulsa ao infante não tanto ao agredi-lo, mas ao privá-lo da realização virtual de sua potência, o que reside mesmo no afeto: a baliza leva-os à compulsoriedade da redução do volitivo, ao impossibilitar tanto a amizade entre Kitty e os vizinhos quanto o amor entre Ricardo e Marina. A arquitetura citadina tem por princípio segregação que violenta o infante, consequência da impenetrabilidade das fronteiras que demarcam sua divisão espacial. Não é esta, contudo, a única imagem que a fricção entre a cidade dos ricos e a dos pobres encontra nas prosas de Guido e Luandino; outra demanda moderna divide a materialidade da urbe, o fardo do trabalho, que igualmente violenta a criança ao interditar o acesso à educação pela necessidade da inserção laboral.

Trabalho

Se há na arquitetura da cidade cisão a afastar pela fronteira de asfalto os do Musseque dos da Baixa e pela cerca a criança burguesa das da Beira, ela segue ativa inclusive quando os munícipes, tão diversos, compartilham o espaço, embora sem ocupar a mesma posição. Em *A cidade e a infância* isso se lê em *Faustino*, no qual o protagonista homônimo, ao trabalhar como ascensorista em prédio luandense, aflige-se pela realidade que lhe blinda o que às demais crianças garante: o direito à educação. A abertura marca simbolicamente a repartição do edifício, opondo os residentes brancos ao zelador negro:

O dia inteiro ele tira o boné, abre a porta do elevador, fecha a porta do elevador, tira o boné, abre a porta do elevador.

– Bom dia m’ nha senhora!

– Muito obrigado m’ nha senhora!

Às vezes descansa. Nem sempre há pessoas para subir ou descer. O prédio só tem três andares. Mas há os miúdos que todos os dias brincam no elevador. E ele é o responsável. Pelo elevador e pelos meninos.

– Não vês que o meu filho pode ter um desastre! Qu’ é que estás a fazer aqui? Não é p’ ra tomar conta que te pagam? Se lhe sucede alguma coisa vais ver...

O menino deita a língua de fora e Faustino sorri. Ele sorri sempre. Ganhou aquele jeito de sorrir, apanhou aquele jeito, pois naquele trabalho tem de ser assim.

Um dia agarrou mesmo um menino pelo braço, tirou-o do elevador, ralhou com ele e foi levar na mãe dele. O menino fez queixa e a senhora ameaçou:

– Se tornas a maltratar o meu filho, já sabes. Vou lá abaixo ao escritório do teu patrão e tu vais p’ rã rua. Não querem lá ver o negro.

– Negro! – disse o menino, deitando a língua de fora. Faustino sorriu. Sorri sempre. (Vieira, [1957] 2007: 79-80)

Como de Ricardo, também de Faustino é o nome surrupiado, sendo substantivado pela cor; e, preto, está o trabalhador disponível não apenas à função determinada, mas, além disso, aos trotes dos garotos que jogam ora no elevador, ora no jardim, pisoteando plantas por ele regadas e duplicando sua incumbência: é-lhe de igual responsabilidade atentar aos infantes em suas travessuras, embora ao mesmo tempo em que deva deles cuidar, proibido está de impor limites, sendo ameaçado pelos pais ao o fazer. Seu corpo, passível à crueldade infantil, é tomado por alvo não apenas ao lhe negar o nome e adotar a cor, mas também ao chamá-lo por Bóbi, o cão de Belita, “menina sardenta do terceiro andar” (Vieira, [1957] 2007: 80). A animosidade da nomeação se intensifica pela demanda do cuidado daqueles que, sabendo-se impunes, provocam-no no intento de fazê-lo perder a razão e, assim, ser culpabilizado pelos condôminos. Seu lugar é tênue, sendo testado pelos jovens, mas, quando os delata, a responsabilidade recai sobre si, e não sobre aqueles, cabendo ao ascensorista a resiliência diante da perversidade dos pequenos.

A experiência do empregado é diversa da da criança burguesa, e isso não apenas no que se refere à compulsoriedade laboral. Faustino tem por desejo o estudo, o que pouco chama a atenção dos garotos, como mostra a dona de Bóbi: “– Belita, Belita, vem estudar! / A mãe grita da varanda do apartamento. Belita dá mais voltas com o Bóbi. O Bóbi precisa de passear, ver as cadelas. Ver só! Que o resto era indecente. Um cão de luxo como Bóbi não faz essas porcarias” (Vieira, [1957] 2007: 80-1). Deseja o trabalhador aquilo que se oferece à criança; ela, porém, a isto pouco tempo dispende, preferindo o jogo sádico que toma o ascensorista por objeto. Dividido entre burgueses e operários, brancos e pretos, a cisão do edifício acentua-se entre aqueles que acessam a escola e aquele que dela está privado, sendo espoliado de direito incompressível. Em *O direito à literatura*, Candido (2023b: 191) aprecia a arte como bem inalienável, entendendo-a como faculdade ativa na formação humana, cuja função liga-se “à complexidade da sua natureza, que explica inclusive o papel contraditório mas humanizador (talvez humanizador porque contraditório)”. A literatura como “forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e inconsciente”, atua na cognição do sujeito, levando-o a, pelo estético, dar-se à contradição inerente à subjetividade e, assim, reconhecendo-se com sujeito inscrito na história: “o caráter de coisa organizada da obra literária torna-se um fator que nos deixa mais capazes de ordenar a nossa própria mente e sentimentos; e, em consequência, mais capazes de organizar a visão que temos do mundo” (Candido, 2023b: 192).

Há, porém, impasse no conceito de direito incompressível, a historicidade, já que “cada época e cada cultura fixam os critérios de incompressibilidade, que estão ligados à

divisão da sociedade em classes, pois inclusive a educação pode ser instrumento para convencer as pessoas de que o que é indispensável para uma camada social não o é para outra” (Candido, 2023b: 188). Tem a literatura papel decisivo na formação humana, mas seu acesso não está garantido, podendo ser o sujeito dele privado pela posição de classe. Transposto da literatura à educação, é tal o problema que compõe *Faustino* ao atentar aos minutos livres nos quais o rapaz abstrai-se da mazela laboral para dedicar-se ao estudo:

Mas quando tem um momento livre senta-se na cadeira da sua pequena mesa e estuda. Geometria. Geografia. Vai lendo o livro de leitura. Os olhos abrem-se com as palavras e o cérebro baralha-se com o que está escrito. “A casa.” A casa tem muitos quartos. O quarto disto. O quarto daquilo. O quarto da costura. O quarto das crianças. O quarto das crianças! Mas em casa dele os irmãos pequenos – são dois que passam o dia a comer areia nas ruas dos musseques onde brincam – dormem todos juntos com a irmã e a mãe! E os olhos mostram-lhe casas novas, casas nunca vistas no seu mundo. Nem mesmo nos bairros dos brancos. Faustino estuda para fazer exame da quarta classe. (Vieira, [1957] 2007: 80)

Ao ser percebido a estudar por uma das condôminas, contudo, é repreendido pelo desvio: “– Ouve lá, tu estás aqui para estudar ou para abrir a porta?...”, à qual responde serviçalmente: “– Desculpe m’ nha senhora, estava distraído” (Vieira, [1957] 2007: 80). A proprietária, que garante ao filho branco o direito à educação, interdita-o ao empregado preto que, de idade indefinida, escuta a afirmação do descabimento de sua vontade. O rapaz, porém, dela não desiste e, às escondidas, lê o material didático cujo conteúdo o violenta: as casas de múltiplas habitações em tudo divergem da sua, na qual o quarto é compartilhado com os irmãos. Interrompido a todo tempo, os minutos que sobram a Faustino não alcançam para a conclusão do texto, o que resulta em mais humilhação: além daquela à qual está submetido no ambiente laboral, a violência se repete no escolar, que ratifica a inadequabilidade do trabalhador àquele espaço. Não apenas o empregador lhe desestimula a perseverar na aprendizagem, portanto, mas a própria estrutura educacional o faz, como decreta a professora ao lhe culpar pela leitura não concluída:

Três andares de escadas esfregadas com piaçaba! Eué, não ia ter tempo hoje de estudar Geometria. A sô pessoria ia ralhar outra vez. Ele bem dizia que às vezes não tinha tempo. Mas a senhora tirava os óculos e respondia irritada: – Quem não tem tempo não estuda. Contudo ele pagava, pagava como os outros que andavam lá no colégio. Mas nenhum ia de farda de caqui e de quedes como ele. Nem eram empregados de elevador. (Vieira, [1957] 2007: 81)

A classe é incorporada pela personagem, cujo uniforme laboral demarca ocupação precária. Pelos indícios da prosa, difícil seria precisar a idade de Faustino, em aparência feito adulto antes do tempo, frequentando a escola primária enquanto trabalha para pagá-la, mesmo residindo com a mãe. Contudo, o trabalho infantil está presente em vários dos contos de *A cidade e a infância*, como em *Companheiros*, no qual se apresenta grupo de infantes nas redondezas de Nova Lisboa, hoje Huambo, buscando renda na atividade urbana: “Negro João, a camisa de fora, os pés descalços, os olhos ingênuos: / – Diáááário de Luanda! Diááá... / Mulato Armindo, na esquina, os olhos malandros, os ditos malandros. / – Graxa, menino. Graxa. Pomada Cobra!” (Vieira, [1957] 2007: 93); ou ainda em *Quinzinho*, que se volta à morte do infante no exercício fabril, engolido pela máquina do empregador: “Vais a enterrar, Quinzinho, vais quieto como nunca foste. Despedaçado pela máquina, Quinzinho, pela máquina que tu amavas, que tu amavas com amor, desenhando as curvas sensuais das rodas, o alongado harmonioso das correias sem-fim” (Vieira, [1957] 2007: 87). Aos jovens de *Companheiros* resta o trabalho pelas ruas da cidade – a venda do jornal, o engraxamento do sapato –, dando-se aos demais aquilo que eles não acessam: “Negro João lê com dificuldade, as letras enovelam-se na boca, ajuda com os dedos esticados sobre o papel” (Vieira, [1957] 2007: 96). De formação incipiente, não logra ler a notícia oferecida aos transeuntes, e isso porque a escola lhe fora vetada. É ainda o que se mostra em *Quinzinho*; embora o rapaz a tenha frequentado, expulsaram-no por furtar brinquedo de colega, ainda que o fizera “para brincar com ele um dia, senti-lo como teu por um dia, ver bem as rodinhas que o faziam andar” (Vieira, [1957] 2007: 89). Sendo inacessíveis os mundos do jogo e do ensino, *A cidade e a infância* surpreende as crianças negras na interrupção da infância, e tal deve ser o caso de Faustino ao cursar o quarto ano primário, mesmo sem precisão etária: Luandino toma por matéria aqueles aos quais fora a infância interdita e que, na periferia do capitalismo, se fazem trabalhadores pela determinação econômica – precisamente a ameaça amalgamada nos poemas de Jacinto ao pontuar o risco de que o novo que reside na gestualidade do infante a atualizar o antigo fosse obliterado pela irremediável entrada na atividade laboral.

Ora, há potência na infância, mas está em vias de perder-se, sendo a privação do acesso à educação uma das raízes de sua atrofia na cidade que, moderna, é governada pelo capital, levando os garotos ao trabalho. Isso se acentua no caso de Faustino: mesmo ao transpor a fronteira e acessar a escola, é nela relegado pela professora, que ignora que a pouca disposição à leitura decorre do tempo consumido pela obrigação trabalhista estampada no corpo que traja o uniforme do emprego. Uma pista do estudo de Benjamin

e Lacis (2002: 117-8) sobre o teatro infantil proletário auxilia na análise da trama; o duplo fundo da educação burguesa – a psicologia da infância, a ética do cidadão – dá sustento ideológico à escola frequentada por Faustino, mas esta tem por matriz o mundo para o qual se educa, e não o mundo no qual se educa:

Os embaraços da pedagogia burguesa e da geração burguesa em desenvolvimento buscam agora novo alento no movimento para a “cultura juvenil”. O conflito que esta recente tendência está determinada a dissimular localiza-se nas reivindicações que a sociedade burguesa, como toda sociedade política, dirige às energias da juventude, as quais não podem mais ser revitalizadas politicamente de maneira imediata. Isto vale sobretudo para as energias das crianças. A “cultura juvenil” tenta agora um compromisso sem perspectivas: ela esvazia o entusiasmo juvenil mediante reflexões idealistas sobre si mesma para substituir imperceptivelmente as ideologias formais do idealismo alemão pelos conteúdos da classe burguesa. O proletário não deve levar seu interesse de classe para a proximidade da nova geração através dos meios ilícitos de uma ideologia, a qual está determinada a subjugar a sugestibilidade infantil. A disciplina que a burguesia exige das *crianças* é o seu estigma. O proletariado disciplina apenas os proletários em desenvolvimento; a sua educação ideológica de classe começa com a puberdade. A pedagogia proletária demonstra a sua superioridade ao garantir às crianças a realização de sua infância. Nem por isso o campo onde isto acontece precisa estar isolado do espaço da luta de classes. De maneira lúdica os seus conteúdos e símbolos podem muito bem – talvez devam – encontrar lugar nesse espaço. Mas não podem assumir um domínio formal sobre as crianças. Também não irão reivindicar tal domínio. Assim não se necessita, mesmo em relação ao proletariado, daquelas milhares de palavrinhas com as quais a burguesia mascara as lutas de classes de sua pedagogia. Poder-se-á renunciar assim tanto às práticas “imparciais”, “compreensivas”, “sensíveis”, como também às educadoras “cheias de amor pela criança”.

É limite da educação burguesa tomar o infante por natureza adequável ao mundo adulto: servindo à aquisição das regras do já existente, a instituição insiste no já sabido, dando-o como imutável e encolhendo a latência do vindouro. Ao adaptar a criança ao conhecido, mais não faz que reproduzi-lo e, ao invés de partir da experiência como topos de concreção do novo que pode a criança fazer emergir, interdita a infância ao privá-la da possibilidade de sua plena realização, engendrando a reprodução da lógica burguesa. Em *Faustino*, tal é o signo da escola: o livro didático descreve casas jamais vistas, nas quais tem o pequeno quarto próprio, inexistente na materialidade do protagonista; a professora, alheia à demanda do trabalho, sugere que melhor seria abdicar do estudo pois, sem tempo à leitura, não deveria frequentar a escola. Ao tomar a educação como bem herdado pelo infante, o ensino burguês cinde-se da materialidade proletária e reserva sua exclusividade aos filhos da classe dominante. Mesmo a estes, contudo, impõe um limite: se retira da

criança proletária a possibilidade da aprendizagem, o mesmo sucede com a burguesa, à qual tampouco oferece a realização do imprevisível ao rechaçar, como classe ideológica, o novo que fala pelo gesto infantil. Faustino, a quem é a educação vetada, tem a potência atrofiada pela demanda laboral, mas as demais crianças do edifício, ao adentrarem em instituição que repete a ideologia familiar, são igualmente tolhidas do vir a ser diverso.

O caráter ideológico da instituição burguesa a violentar o infante proletário faz a prosa de Luandino se constelar à de Guido. O compilado *Piá* é aberto por prosa homônima voltada à lide do rapaz que, desprovido de nome, responde pelo chamativo: “Piá, somente piá. Não tem nome, não tem vida própria, não tem nada de seu” (Sassi, 1953: 7). À diferença do miúdo de Luandino, é a idade do de Guido informada, 10 anos, mas, como aquele, tivera a infância interditada pelo trabalho: “Dez anos raquíticos escarranchados sobre égua velha, lerda, manca, estropiada, zarolha, selada, lazarenta – infância triste montada em velhice sofredora. A mala de lona em cima do bichará, com oito garrafas de leite: quatro nas costas, quatro no peito. Nada importava que já a égua levasse a sua carga de trinta e seis garrafas nas malas superpostas. A ganância dos patrões achava que bem podiam ir mais oito” (Sassi, 1953: 7). Dando seguimento no próprio corpo ao veículo, leva por menor custo maior remessa, ampliando o lucro do patrão e atestando a mazela do trabalho infantil, que aliena o garoto de sua infância pela compulsoriedade laboral.

De início, o problema comum: a infância cooptada pelo trabalho; na sequência, argumento idem: é Piá privado inclusive do sono enquanto os filhos do patrão descansam. Com a exploração da criança, a infância aparece novamente sob o signo da própria ausência, mas se em Luandino o laboro era secular – técnico, em última estância –, em Guido é rudimentar, ligado ao mando do dono da terra – arcaico, portanto. Em meio à ocupação ordinária – “Piá faz tudo. Piá varre os terreiros, enxuga a louça, cuida das crianças. Piá faz fogo, de manhã cedo, e sai, com geada branquejando, quase nuzinho, a procurar as rezes perdidas (Sassi, 1953: 8) – surge, porém, situação inédita no dia em que a prosa transcorre: ao se preparar à entrega do leite, o patrão lhe incumbe de lista de compras a ser realizada no armazém do povoado e, para tanto, lhe dá nota de cinquenta mil-réis, que vem acompanhada da ameaça do que aconteceria caso a perdesse. Mas a manhã é fria, o dia, cedo, e Piá, cansado, cochila sobre a vaca, deixando voar o dinheiro levado entre os dedos. Ao dar-se pelo sucedido, refaz o caminho, procura o papel, desespera-se. Não o encontra, no entanto, e é o conto interrompido no momento do retorno à fazenda, deixando o desfecho em aberto: “sete horas. O sol, surgindo meio a medo, começa a derreter a geada. Ainda está frio, muito frio. Crianças passam, em

algazarra, dirigindo-se para a escola. O piá segue, pelas ruas da vila, em demanda à fazenda, onde o esperam a reprimenda, os maus tratos e o chicote. (...) As oito garrafas, embora vazias, pesam que nem chumbo” (Sassi, 1953: 10).

Fabiano Garcia comenta a história da edição do conto, de primeira publicação em 1950 em Rumos, efêmero impresso editado por Guido em Lages, relançado em 1951 pela carioca Revista da Semana. Dentre as versões, sublinha por maior diferença na edição em livro a supressão dos 13 parágrafos finais, que tematizam a nota perdida – oniricamente encontrada, ainda que não se tratasse da mesma quantia, sequer da mesma moeda – e sua punição. Pela supressão haveria na personagem em livro, diz Garcia (2019: 255), “tino de consciência”, desenvolvendo “raciocínio novo e que está ausente da primeira versão”. Falta-lhe atentar, contudo, que, ao ser deslocado ao objeto-livro, *Piá* abre o volume que se encerra com *Escola*, conto que toma a mesma personagem em posição diversa. O erro da análise é isolar a peça inicial, não percebendo que a supressão se dá para que no último relato encontre-se o derradeiro desfecho, já no primeiro anunciado: a imagem dos infantes a se dirigirem em algazarra à escola oferece contraste ao destino de Piá, que parte em direção à reprimenda do patrão. Mas, estando em aberto o clímax do primeiro, o compilado prepara o leitor para o giro da posição do protagonista: se as prosas que o compõem substanciam a infância submetida à violência, em *Escola* o garoto recobra consciência de sua opressão, procurando estratégias para, se não redimi-la, ao menos suavizá-la; para tanto, aciona-se precisamente a metáfora da escola.

Ora, o tino de consciência não se revela tanto na supressão, e sim na composição: se a abertura dá personagem frágil, retorna forte ao encerramento, já não se submetendo ao mando do patrão, mas buscando artifícios à obtenção do próprio lucro. Piá não mais teme, antes o contrário: ativa por potência o retardo das incumbências, fazendo “com que o tempo não dê”: “nunca mais que irá largar-se às carreiras, quando sinhá Dorotéia mandar: ‘– Vá depressa. Um pé aqui e outro lá.’ Nunca mais. Responde cordato: ‘– Sim, senhora. Sim, senhora.’ Porém, mentalmente, a resposta é outra: ‘– Qué as coisa depressa, é? Pois vai tu fazê, véia de merda, vai tu.’ Sua inteligência, agora, é bem desperta. Não é mais o trouxa de antigamente” (Sassi, 1953: 94). Antes disponível à ordem, agora recusa-a, e isso nem tanto ao enunciar não, mas ao inverter o verbalizado. Aceitando na fala, nega-o no gesto, encontrando meio para arrefecer a exigência do empregador.

Para que se dê a inversão, Guido aciona a metáfora da escola. Esta não é, contudo, a institucional, como a frequentada por Faustino, e sim a da vida, que lhe ensina truques à obtenção de benefício próprio, saqueando algo da mais-valia de seu trabalho. Enquanto

carrega, no primeiro, o leite para o lucro de terceiros, no último lucra ele mesmo com o insumo:

Mas agora vai contente, pois descobriu muitos segredos que lhe tornam a vida mais amena e o trabalho mais rendoso. É ali, no caponete perto do pontilhão, que ele tem a sua fonte de renda e o seu laboratório alquimista. Lá ele possui, bem escondidos numa caixa velha, umas tantas garrafas vazias e um funil de lata. E o arroio está ali, bem perto. Ali está, de graça, à mão, o material necessário para a sua química. Repete, então, o milagre da multiplicação, transformando trinta e seis garrafas de leite em quarenta e duas. É só dosar, dosar bem direitinho. E aquilo lhe dá dinheiro, dinheiro com que comprar cigarros, doces, bolachas, rapadura, um trago de cana, por que não? Dinheiro para outras comezainas, variando o passadio cotidiano da fazenda, o feijão inosso e aguado de todo o dia. Piá vende o seu produto nos subúrbios, onde são menores os perigos de uma delação. (Sassi, 1953: 95).

Interessado na própria benesse, retira do patrão a exclusividade da mais-valia ao multiplicar a mercadoria e expandir sua venda às periferias de Lages. Como anota Marx (1984: 205) em *O capital*,

No processo de trabalho, a atividade do homem opera uma transformação subordinada a um determinado fim, no objeto sobre que atua por meio do instrumental do trabalho. O processo extingue-se ao concluir-se o produto. O produto é um valor-de-uso, um material da natureza adaptado às necessidades humanas através da mudança da forma. O trabalho está incorporado ao objeto sobre que atuou. Concretizou-se e a matéria está trabalhada; o que se manifesta em movimento, do lado do trabalhador, se revela agora qualidade fixa, na forma de ser, do lado do produto. Ele teceu e o produto é tecido.

Se é a relação social que deriva da produção fruto da força do trabalhador incorporada à natureza por ele modificada, Piá tenta equalizar a divisão que dista o lucro apenas ao proprietário dos meios de produção, buscando reconhecimento econômico pela mercadoria por ele executada. E, pela renda do trabalho de segunda mão, pode o infante enfim recobrar a infância que lhe fora furtada: “chegando à vila, se mistura com a molecada, ficando a bater bola horas a fio. A égua amarrada, ali perto, o leite se aquecendo nas garrafas, o tempo correndo. Os fregueses que esperassem. Ele não ia deixar de se divertir para servi-los a hora e a tempo” (Sassi, 1953: 95). Recusando ordem impingida pelo patrão, estabelece sensibilidade que põe o tempo de trabalho em estado de espera e, ao recusá-lo, ativa em *Escola* a potência que lhe faltara em *Piá*, recobrando sua força. Um dos fregueses, entretanto, faz a denúncia que leva o dono da fazenda a vigiar as entregas. Interessa para o argumento, no entanto, a posição de Seu Trindade, o depoente – era ele precisamente o diretor do grupo escolar daquele povoado:

A vida de piá é mais feliz, muito mais feliz. Contudo, um dia, as reclamações chegaram. Foi num fim de mês, quando, como sempre, o coronel ia à vila, pessoalmente, receber o dinheiro dos que lhe compravam leite. “Seu” Trindade, o diretor do Grupo Escolar, era ranzinza e impertinente. Mais ainda a sua mulher, muito mais. E a queixa foi feita. Contaram tudo, tudo. Reclamaram que as garrafas vinham sujas, que leite, às vezes, chegava quase coalhado, ao meio dia. Até que ele se misturava com a turma, ficando a bater bola, foi contato. Foi um barulhão dos diabos. (Sassi, 1953: 95)

Pontuando que o protagonista tomara consciência de sua opressão não na escola estatal, mas na da vida, é chamativo que a denúncia que lhe interfere o jogo seja posta pelo diretor escolar, autoridade máxima da instituição. Em Luandino, surge a escola como desejo no qual busca Faustino persistir, superando a adversidade laboral e os impropérios enunciados pela professora; em Guido, Piá elipsa a educação formal, que acentua a violência ao ratificar a compulsória destinação do infante ao trabalho, vedando-lhe o jogo. Trata-se, é evidente, da concepção burguesa de ensino, aquela que, se fora por Benjamin criticada teoricamente, igualmente encontra foco nas imagens que rememoram a sua infância. A paradoxalidade da escola é por ele percebida em *Ampliações*, de *Rua de mão única*; em *Criança Lendo*, primeira entrada do aforismo, Benjamin (2017d: 34) escreve:

Recebe-se um livro da biblioteca da escola. Faz-se a divisão nas classes inferiores. Só de vez em quando alguém arrisca-se a exprimir um desejo. Muitas vezes vemos como o livro desejado foi parar em outra mão. Finalmente recebemos o nosso. Durante uma semana ficamos completamente entregues aos efeitos do texto que nos envolveu como flocos de neve, suave e secreto, denso e constante. Entramos nele com uma confiança sem limites. O silêncio do livro convidando-nos a avançar, a avançar! O conteúdo nem era assim tão importante, porque a leitura se fazia ainda naquele tempo em que inventávamos histórias na cama. A criança segue-lhe as pistas meio dissimuladas. Ao ler, tapa as orelhas; o livro está em cima de uma mesa demasiado alta, e uma das mãos está sempre pousada sobre a folha. Para ela, as aventuras do herói ainda têm de ser lidas no redemoinho das letras, como as figuras e as mensagens na sarabanda dos flocos. A sua respiração para no ar dos acontecimentos e sente na face o sopro de todas as figuras. Ela se mistura muito mais de perto com as personagens do que o adulto. Sente-se indescritivelmente tocada pelos acontecimentos e pelos diálogos, e quando se levanta está inteiramente coberta da neve que caiu da leitura.

O gesto titubeante da criança que não alcança o livro, tampouco a precisão da palavra que ainda a faz engatinhar na decifração dos signos, dá por virtual potência da escola a promoção da literatura, consequentemente ampliando imaginário que materializa no corpo do infante o efeito da leitura que o transporta a universos que, inexistentes, se mostram possíveis, dando, portanto, topos para que o ainda não sabido possa vir a suceder.

Sem embargo, a escola pode igualmente apresentar-se em face contrária, lado bárbaro que violenta a experiência infantil e cuja esfera traumática se desvela mesmo na vida onírica, como lê-se à continuação de *Ampliações*, destacadamente em *Criança atrasada*:

O relógio no pátio da escola parece danificado por culpa sua. Marca a hora “atrasado”. E ao corredor chega, vindo das salas de aula por onde passa, o murmúrio de misteriosas conversações. Do lado de lá das portas, professores e alunos são amigos. Ou então fica tudo em silêncio, como se esperassem alguém. Imperceptivelmente, leva a mão à maçaneta da porta. O sol banha de luz o ponto onde se encontra. E a criança profana o dia ainda a nascer e abre. Ouve a voz do professor matraquear como uma roda de moinho; está diante do mecanismo de moagem. A voz continua no mesmo ritmo, mas os servos libertam-se de toda a carga e lançam-na sobre o recém chegado; dez, vinte pesadas sacas caem sobre ele, que tem de carregá-las até a carteira. Todos os fios do seu casaco ficaram polvilhados de branco. Como uma alma penada à meia-noite, faz barulho a cada passo, mas ninguém a vê. Quando, finalmente, chega ao seu lugar, aguenta em silêncio o resto do tempo, até o toque da campainha. Mas não há nisso nada de reconfortante. (Benjamin, 2017d: 34-35)

Pode a escola colocar-se como origem do trauma que acomete o infante inclusive na vida onírica, e isso porque a pedagogia tolhe sua abertura ao porvir ao adequá-lo a saber burguês: o tempo do relógio, como o da fábrica, condiciona a ação; o professor assume figura semelhante à do patrão ao decretar o atraso; as sacas de cimento a lhe cair sobre a cabeça associam a cena à condição fabril. A promessa da educação mostra-se, na materialidade da instituição de ensino, fracassada, e é precisamente tal o gesto de Guido e Luandino: a escola, embora ansiada, assevera o destino da criança proletária ao trabalho, obnubilando a passagem de sua potência ao ato; a educação burguesa depois de seu declínio não diz mais da promessa formativa do sujeito esclarecido, mas perpetua violência que o acomete mesmo oniricamente, privando o infante do jogo e, assim, da virtualidade de que a infância venha a se realizar. Se havia limite na posição da professora ao descreditar Faustino pela condição proletária, este é ratificado pelo diretor escolar que denuncia Piá, impedido o jogo e determinando por futuro a inserção laboral. A instituição de ensino é, pois, expressão da sociedade burguesa e, assim, decreta o futuro laboral da criança que a frequenta.

Há nas prosas de Guido e Luandino, no entanto, o gesto daquele que pode vir a se vingar. É o que se mostra ainda em *Faustino*, quando o ascensorista, farto da humilhação dos demais infantes, resolve-se por não mais calar diante da tirania da maioria:

Faustino não podia aguentar mais. O encarregado gritava do fundo do quintal para ele acabar de regar o jardim. O menino e outros meninos, todos de língua de fora, formavam roda e gritavam:

– Bóbi! Bóbi! Bóbi!

Lá de cima, do terceiro andar, o Bóbi gritou. O jacto de água da mangueira apanhou os meninos e molhou-os da cabeça aos pés. Ficaram encharcados, choramingando. Depois subiram as escadas e foram fazer queixas às mães. (Vieira, [1957] 2007: 83)

Longe de se fazer herói coletivo a representar seja a classe, seja a cor, resta-lhe a vingança, sendo sua resposta gesto que dificulta a vida material (é evidente a demissão), mas satisfaz a mobilização singular do afeto: é ele demitido, mas isto já não lhe importa; poderá finalmente dedicar-se ao estudo, não mais ouvindo a bárbara enunciação que lhe veta o nome ao chamá-lo por negro ou Bóbi. Semelhante é o gesto de *Piá*. Ao afrouxar a vigilância do patrão, encontra momento oportuno para voltar à multiplicação do leite, embora já não se interesse pelo lucro. A única garrafa a ser adulterada é a de Seu Trindade:

A vigilância foi relaxada. Piá voltou a se aproveitar das manhãs de sol, a tirar da vida o que podia. Só não passou, porém, a raiva contra os mexeriqueiros. E lhe ficou, lá por dentro, remexendo, remexendo. Piá arquitetou vários planos de vingança. Todos impraticáveis. Um dia, porém, achou a solução. “Seu” Trindade é agora o primeiro a ser servido, e é servido numa garrafa especial, marcada com uma cruzinha na rolha. Um sinal para que aquela garrafa não se misture com as outras, com aquelas que levam o leite para os outros, “que não tem culpa de nada”. Uma garrafa especial, onde o piá verte, todos os dias, algumas gotas de um líquido que não é água. (Sassi, 1953: 95-6)

Sem recair na anulação do singular, a personagem encontra na erótica perversa as gotas do sêmen que verte no leite entregue ao delator. No gesto onanista almeja a vingança, mas não ao se martirizar na forma tautológica do herói que abdica do erotismo, senão ao tomá-lo como matéria da revanche contra aquele que lhe dificultara a vida. Recorrendo ao mais próprio de si, a esfera erótica, Piá igualmente mobiliza o afeto, mas, à diferença de Faustino, o gesto passa despercebido, não lhe prejudicando de forma imediata, embora ali encontre vias à punição daquele que lhe expulsara do jogo.

O jato de água a correr da mangueira, o de sêmen ejetado pelo pênis. Seja como for, há nas imagens da mobilização dos afetos gesto que, como materialidade da mão, produz ato não necessariamente calcado em consciência, sendo resposta fisiológica à imediatez dos estímulos. Trata-se do sujeito da experiência, que se apresenta além da intenção ao recobrar o erotismo como via opositiva à instrumentalidade da razão que o violenta. Longe estão as personagens, portanto, da tópica do herói afirmativo empregada por Salim e por Simões. Ao partirem da negatividade do sujeito, de sua contradição, não

submetem diretamente o estético ao político, ativando volição singular que, na vingança, oferece formas para não se render ao mundo antecedente, mas engendrar o novo a partir do mais íntimo do sujeito. Tal sensibilidade é infantil. Ainda que a idade de Faustino não seja precisada e que Piá tenha em torno de dez anos, são eles acometidos por gestualidade que aponta para além da linguagem conceitual. No gesto infantil reside o ainda não sabido, que não pode ser acessado pela fala, ainda que nem por isso deixe de acontecer:

Mas à observação – e somente aqui começa a educação – toda ação e gesto infantil transformam-se em sinal. Não tanto, como apraz ao psicólogo, sinal do inconsciente, das latências, repressões, censuras, mas antes sinal de um mundo no qual a criança vive e dá ordens. O novo conhecimento da criança, que se desenvolveu nos clubes infantis russos, levou ao seguinte postulado: a criança vive em seu mundo como ditador. Por isso, uma “teoria dos sinais” não é nenhuma força de expressão. Quase todo gesto infantil significa uma ordem e um sinal em um meio para o qual só raramente homens geniais descortinaram uma vista. (Benjamin; Lacis, 2002: 115-6)

Há na efemeridade do gesto infantil a possibilidade de nascimento do novo, já que “nenhuma sabedoria pedagógica pode prever como as crianças, através de milhares de variações surpreendentes, sintetizam em uma totalidade teatral os gestos e as habilidades” (Benjamin; Lacis, 2002: 117). Se pode o desenvolvimento conceitual dar forma acabada à ideia, a força do infante é precisamente a de recusá-la, uma vez que a imprevisibilidade dos gestos a partir de estímulo específico produz sínteses ainda não realizadas, estranhas à racionalidade que as observa. O déficit da educação burguesa é precisamente o de silenciá-lo ao supor conteúdo anterior, enquanto a potência da pedagogia comunista, ao tomar o professor por diretor teatral, é a de não determinar este porvir que se encontra no ápice da latência, apenas indicando formas de melhor o expressar. Ora, à semelhança do gesto infantil está a literatura, pois “‘a obra de arte’, diz André Breton, ‘só tem valor na medida em que for atravessada por reflexos do futuro’” (Benjamin, 2017b: 39). Seja na arte ou na gestualidade do infante, o novo nasce pela síntese que dá a ver o ainda não sabido que reside no jogo e, sendo matéria da pedagogia comunista, a educação burguesa a cala. Ora, a infância proletária realiza-se, qual vanguarda, no jogo, e este, residindo na linguagem, encontra cognição na pena de Luandino.

Tema frequente na analítica de sua prosa é a estilização da linguagem, aquela que, em língua portuguesa, encontra afinidade gestual, embora semântica diversa, nos escritos de Mia Couto e Guimarães Rosa. A isto atentando, Tania Macêdo (2002: 110), em leitura de *Pedro Caliota, sapateiro-andante*, de *Macandumba*, toma por sua particularidade a

voz narrativa que instila ironia em cada observação, fazendo com que o texto se instale em um terreno ambíguo onde tudo é e pode não ser ao mesmo tempo. E, sob esse aspecto, a criação de personagens e espaços foge a um direcionamento explicitamente político-militante, superando uma herança naturalista presente em grande parte de seus contemporâneos, para, em seu lugar, solicitar de seu leitor um esforço de decodificação em que as certezas são abaladas e a leitura deve refazer-se a cada passo.

Ora, como segue Macêdo (2002:113-4), isso reside precisamente na linguagem: em leitura de *Cangundos*, *verdianos*, *santomistas*, *nossa gente*, do mesmo *Macandumba*, nota como os fios composicionais da prosa estão à vista do leitor, mas Luandino os grafa “principalmente em quimbundo, uma das onze línguas nacionais de Angola (...). Assim, para que haja a decodificação da canção, ao leitor cabe seguir as pegadas propostas pelo narrador, para buscar ‘dar encontro’ ao significado que não pode alcançar de início”. A interpenetração da língua autóctone no português continental produz ativa imprecisão semântica, procedimento que advém do mensageiro Viriato da Cruz, ainda que, no poeta, se trate do Bantu, e não do Quimbundo. Luandino leva-o, ademais, ao português colonial, não se valendo apenas de elementos das línguas angolanas, mas exercitando uso próprio da forma gráfica metropolitana, surpreendida em sua possibilidade fônica. Esta fricção produz sínteses imprevisíveis a mais não poder, como o mostra a cena inicial do conto *A cidade e a infância* ao apresentar as personagens, mas pouco dando do enredo, fazendo da própria língua a cintilação de semelhanças que apontam ao novo que reside na peça:

– Olha o Zizica... olha o Zizica!

O miúdo loiro entrou a correr pela sapataria, derrubou a lata com água da sola, atravessou uma sala e chegou ao quintal. O irmão estava em cima do telhado comendo bagas de mulemba.

– Zito, Zito, o zizica, o zizica!

Cá fora ouvia-se o ruído dum automóvel, um Chevrolet antigo, descapotável, que ao passar fazia

zizizizizizi

Zito desceu precipitadamente pela mulemba e correu para a porta. E ficaram os dois a olhar o velho carro que fez a curva e foi parar em frente à loja do Silva Camato. Aquele velho carro a que eles chamavam ziziva.

A rua era de areia vermelha. Poucas casas novas. Apenas o edifício do Lima, loja e padaria. Depois uma casa de pau-a-pique com telhado de zinco onde morava a Talamanca, aquela mulata maluca que fazia as brincadeiras da miudagem com pedradas e asneiras, quando eles lhe saíam à frente puxando pelas saias e gritando

Talamanca talamancaéééééééééé

E às vezes passava também aquele negro velhinho, o Velho Congo. E os pequenos negros, mulatos e brancos, calções rotos e sujos, corriam-no à pedrada, e depois fugiam para casa gritando

Velo congo uáricooooongooo

Morava também o senhor Albano, velho marinheiro de barcos de cabotagem com a família e a branca Albertina que dava farra todas as noites. O vinho corria e depois na quentura luarenta da noite ficavam amando-se, ressonando em esteiras estendidas no quintal à sombra de frescas mandioqueiras.

A mãe afastava-os sempre daquelas cenas. Especialmente a irmã Nina, menina curiosa e alegre. (Vieira, [1956] 2007: 47-8)

Não tanto a anedota, trata-se sobretudo da produção de imagens sonoras a cintilar o novo que pode virtualmente nascer da fala infantil: o nome do garoto, Zito, confunde-se à prosopopeia que nomeia o carro, zizica, e ecoa ainda o material da construção, zinco, assim como dá forma à onomatopeia do carro, zizizizizizi; a passagem é repleta de jogos de aliteração e assonância (Zito-zizica; mulata-maluca; esteiras-estendidas; Nina-menina) e anagramas, como o quase perfeito quentura-luarenta. Nas periferias do moderno, a voz infantil oferece-se como procedimento de vanguarda a iluminar a construção das cidades, furtando-se da normativa do Partido ao dar a ver a verdadeira politização da arte a residir na língua; trata-se da realização da infância como jogo, apreendendo mimeticamente o objeto e dando-se como teatro: pelo gesto que produz novas sínteses, Luandino abandona fala colonial e explora não tanto pelo exotismo do léxico autóctone, mas pela emergência da sonoridade, a fricção, compondo linguagem de sons inacessíveis ao colonizador. Ou, como escrevem Benjamin e Lacis (2002: 119), “de maneira verdadeiramente revolucionária atual o *signal secreto* do vindouro, o qual fala pelo gesto infantil”.

Aporias

I

Na Biblioteca Nacional Mariano Moreno (BNMM), na cidade de Buenos Aires, dois livros que possivelmente jamais em conjunto haviam sido lidos se encontram. São eles *Rostros de la danza*, de Blanca Terra Viera, e *Historia antigua*, de Francisco Urondo. Sabe-se por apostilamento institucional que o primeiro adentrou o acervo em 1950, ano em que fora editado na capital argentina, embora escrito no Uruguai. Impresso a 15 de setembro daquele ano no Taller Grafico de Maucci & Curotto, rua Reconquista nº 484, entre Corrientes e Lavalle, não há indicação do selo que o publicou, sugerindo edição da autora. Isso deve explicar diferença significativa entre o projeto gráfico do pertencente à BNMM e do encontrado em loja de livros usados no Brasil: se o que se lê na Argentina tem brochura em capa branca, com inscrição de título e autoria em letras cursivas, o adquirido deste lado da fronteira apresenta lisa capa dura bordô, sem qualquer indicação.

É possível supor que a encadernação da cópia brasileira fora efetuada por antigo proprietário, cujo nome, indecifrável (aparentemente prenome Selva, nome de família Ferreyra, talvez nada disso), encontra-se manuscrito na folha de rosto, datando de 17-XII-51. Também pode se suspeitar que se trate de projeto gráfico encomendado pela autora, edição de luxo do volume que apresenta, nas duas primeiras partes, ensaios sobre a dança e, na última, transcrição de conferência proferida em Montevideu a 14 de julho de 1947. Talvez jamais se saiba qual hipótese, e se não outra, corresponda aos fatos, como quiçá tampouco se saiba como o livro chegou ao espólio da BNMM ou ao sebo gaúcho. Os dados são escassos no sistema de documentação da biblioteca portenha e, embora venham recadastrando obras, a consulta à equipe técnica não resultou em dados sobre o exemplar.

Caso diverso é o da primeira edição de *Historia antigua*, poemas de Francisco Urondo editados em 1956 pela revista Poesía Buenos Aires. Provém ele do acervo de Alejandra Pizarnik, cujo primeiro lote se adquiriu em 2007, quando Horácio González dirigia a instituição (Galiazo, 2020). Lê-se no volume de acesso restrito a investigadores da BNMM dedicatória que atesta o oferecimento no ano da impressão: “A Flora Alejandra Pizarnik. Con todo afecto. Urondo. 29-VI-56”. Há no comentário interessante indício: a forma gráfica da data é a mesma da assinatura do exemplar brasileiro de *Rostros de la danza*, com mês em numeral romano. Isso não indica que o livro encontrado em Porto Alegre pertencera a Urondo, mas possibilita supor que fora enviado ao Brasil por algum argentino, ou que pertencera, antes da chegada ao país, a algum rio-platense.

Pouco estranha o presenteio de Urondo a Pizarnik. Os autores compõem teia de atração e repulsão que pode ser reconstituída por afinidades em seus projetos literários. Com nítida dessemelhança estética, nutriram amizade na segunda metade dos anos 1950, chegando a autora a reescrever poemas do amigo (Gizzo, 2014). A relação é mediada por Poesía Buenos Aires, impresso que lhes proporciona acesso ao surrealismo. Editado entre 1950 e 1960 por Raúl Gustavo Aguirre, pulula na revista a tradução da poesia surrealista, seja de seus autores mais canônicos, seja de seus desertores, dentre eles Breton, Artaud, Prevert, Eluard, Reverdy, ademais de brasileiros afinados ao último instantâneo da inteligência europeia, como Murilo Mendes, ou ainda um peruano da envergadura de César Vallejo. Urondo encontra em Poesía Buenos Aires suporte a seus poemas, o que igualmente sucede com Pizarnik que, embora publique apenas *La enamorada* (v. 23, 1956) no impresso, vale-se do selo para lançar *La última inocencia*, plaquete de 1956.

A aproximação de Pizarnik ao surrealismo é tema central do ensaio que César Aira (2020: 99) lhe dedica, tomando por característico de sua poesia a conexão entre brevidade e presentificação do passado, sendo que a “clave de la escritura automática es la pureza del presente”. Lê, então, a influência de Lautréamont, como pré-história do surrealismo (e não Baudelaire, outra via pré-histórica da vanguarda nomeada por Apollinaire, mas este ligado ao baixo materialismo citadino), em seus versos, compostos por “términos elevados o ‘nobles’”, embora “al hablar de términos ‘prestigiosos’ o ‘nobles’ no quiero decir que lo sean a priori (...): al revés, es la combinatoria la que los hace prestigiosos” (Aira, 2020: 115-7). Há em Pizarnik linha que remonta ao *Ur-surrealismo*, mas isso via Lautréamont e não via Baudelaire, afastando-se do mundano e elegendo jogo lexical reduzido, mas combinado, o que lhe permite acessar a ideia de poesia: “El juego combinatorio está en la raíz de la poesía, entendida como manipulación y juego con las palabras. Los surrealistas fueron especialmente sensibles a esta raíz, y la escritura automática podría verse como una forma particular de la combinatoria” (Aira, 2020: 118). A autora se vale, pois, daquilo que seria próprio do poético, o jogo com a palavra, e, por isso, aponta Aira à impossibilidade de ritmo narrativo em seus versos.

Poesía Buenos Aires concentra a discussão sobre o surrealismo. Ainda que dê a ver autores vários da vanguarda, ademais de sua recepção americana, Edgard Bayley, assíduo poeta da agrupação, argumenta em defesa do invencionismo como alternativa ao teorizado por Breton. Antecipando, Raúl Gustavo Aguirre, diretor do impresso, apresenta no número duplo 13-14 (1953-1954) ponderação a respeito da nova estética:

Sin embargo, aparte de la crítica que se podría formular al surrealismo sobre la base de una sincera comprensión de sus proposiciones y el supuesto previo de que su contribución al esclarecimiento de la conciencia poética es considerable, es necesario destacar algunos peligros que acechan a los poetas que lo practican: el más importante de todos sea quizás el de caer en una fraseología surrealista, tomada de la tradición literaria ya extensa de este movimiento, o sea una retórica del lenguaje automático, sin considerar que la inmersión constante en las aguas creadoras debe ser esencial para el poeta (sea o no surrealista). Otro peligro es el de favorecer, en nombre del automatismo, el absurdo, la vacuidad, la nulidad de la expresión. En este sentido, Breton y sus compañeros no han dejado de aclarar que el automatismo psíquico sólo alcanzará la poesía empleado por un poeta. (Aguirre, [1954] 2014: 148)

Seria limite do surrealismo recair em lugar-comum, repetir imagens, fraseologias. Deve o automatismo ser técnica adotada por aqueles que saibam de poesia, qual seja, por poetas. Sugere Aguirre que cabe ao poético, pois, acuidade técnica, não restringindo-o ao puro movimento do inconsciente, ao mero voluntarismo (tampouco ao mero virtuosismo). Como lembra Adorno (2012), embora surrealismo e psicanálise se sedimentem na vida onírica, um movimento estético que mais não fizesse do que aplicar método (de outro saber) às artes tenderia a cair na iniquidade. Daí que a potência surreal não esteja, para Adorno, na aplicação da teoria freudiana, mas no retorno onírico às imagens da infância como latência da poesia – buscando equalizar, portanto, a polaridade voluntarismo-virtuosismo, uma vez que entende a arte como jogo entre técnica e mimesis.

También Urondo, em ensaio de 1968, afasta-se do postulado por Breton. Em *Veinte años de poesía argentina*, dedicado aos percalços do verso daquele país entre 1940-1960, escreve a respeito do surrealismo e seus poetas:

Los surrealistas, al no ser específicos, al pretender plausiblemente como sus antepasados los dadaístas una manera de vida, incurren también – además de las generalizaciones que a veces los arrastran a tremendismos y exageraciones – en algunas ingenuidades: “La poesía, en su más alta expresión, no puede pretender otra cosa que cambiar la vida”; como si esto fuera tan simple. Desgraciadamente las palabras no bastan para producir ese cambio, aunque pueden propiciarlo o abastecerlo. Sin embargo, a pesar de estas inconsistencias, esas candorosas afirmaciones tienen un buen sentido: no transigir, ni ser cómplices de la vida que se vive y que resulta inaceptable. (...). Pienso que en la actitud de los surrealistas no puede encontrarse una forma de lo que se ha dado en llamar escapismo, aunque tampoco sus posturas supongan hoy una manera demasiado concreta de lucha, como todo lo que esta tiene de transformadora. (Urondo, [1968] 2016: 85)

O argumento apresenta ambivalência: se há força no movimento, furtando-se do escapismo e opondo-se à burguesia, não estaria tal potência garantida, podendo recair no

anarquismo dadá. Já Benjamin (1983) o percebera em 1929, apontando que caberia aos surrealistas recobrar a energia para a revolução, embora isso fosse antes uma aposta. Em grau diverso, o alemão e o argentino percebem problema comum e, concordando sobre a força revolucionária do surrealismo, reconhecem uma falta – que talvez jamais seja sanada: em seu *Diário Parisiense*, Benjamin (2020a: 76) nota em “sentido desagradável –, sobretudo, na virada ocultista do segundo [Manifesto de Breton]”. Lendo o surrealismo em 1929 enquanto frequenta cafés com Aragon, toma-o como esperança, ainda que sem qualquer garantia. Urondo ([1968] 2016: 83), quatro décadas depois, apresenta tom mais tenso. Ao criticar a obra do surreal Aldo Pellegrini indica o risco da vaguidade política: “aquí pueden empezar los problemas, pues es sabido que el infinito, al menos la carencia de límites, se parece bastante a la nada, lugar donde poco tiene que hacer la libertad”. A crítica ao traço anárquico do surrealismo, em vocabulário existencial, se evidencia.

Ao comentar a atuação de Urondo na vida cultural de Santa Fé nos primeiros anos da década de 1950, antes de fixar residência em Buenos Aires, Osvaldo Aguirre (2021: 64) pontua: “Reynoso Aldao tiene un recuerdo diferente: ‘Leían a Sartre y se enamoraron del existencialismo’. Pero parece referirse más bien a otros (...) y no tanto a Urondo. El mote de existencialista era un descalificativo para señalar a los que cultivaban las modas intelectuales”. O biógrafo afasta Urondo da seara existencial, dizendo que a alcunha seria mais adequada aos companheiros *santafesinos*. Sua atração ao existencialismo é, porém, a todo tempo notada no estudo, mesmo que de forma nebulosa: embora Sartre reapareça aqui e ali, Aguirre não assevera um Urondo leitor do filósofo, chegando mesmo a disso afastá-lo, embora dados compilados desacreditam a hipótese; anota Aguirre (2021: 38):

Entre ese año [1953] y 1956 [Urondo] escribe sobre arte y literatura en *Vigilia*, una revista que publica la Asociación de Ex Alumnos de la Escuela José Manuel Estrada, de Merlo; el nexa inicial es probablemente el padre, que se radica con la familia en la ciudad para luego fundar y dirigir el Colegio Nacional Manuel Belgrano (...). Paco tiene que buscar trabajo: es corredor de libros de la editorial Losada, después empleado en Vialidad Nacional. Y cuando lo accesorio está asegurado con un ingreso mensual, alquila con Chiri Rodríguez Aragón una casa en Ituzaingó y puede dedicarse a lo esencial, a la poesía.

Como lembra Sarlo (2007), foi por Losada que as obras de Sartre foram, desde o começo dos anos 1950, traduzidas, sendo a principal responsável por sua divulgação no país. Urondo, assistente administrativo (*corredor de libros*) de Losada, devia conhecer o catálogo da casa em que trabalhava, acessando suas traduções. Além disso, nota-se nos primeiros poemas (1950-1956), compilados em *Historia antigua*, resquício existencial

que indica repulsão à estética de Pizarnik, os de Urondo perguntando pela liberdade a partir de duas imagens reincidentes, as prostitutas e os pássaros. Em *Gaviotas*, editado em volume especial de Poesía Buenos Aires dedicado ao novo verso argentino, o biógrafo ressalta traço prosaico e, retomando citação de Daniel García (in Aguirre, 2021: 45), pode haver no livro “elementos que, acaso por elección de la prosa, remiten a una concepción desacralizada de la lírica”. Trata-se de segunda repulsão a Pizarnik, a quem, dissera Aira, era inviável o ritmo narrativo. Talvez os primeiros poemas de Urondo, com quê de prosa, se distanciem do experimento surrealista que tangenciavam, e, no lugar, apontem ao traço sartreano como via de acesso ao espírito dos anos 1950.

II

Ademais de se encontrarem fisicamente em espaço comum, a BNMM, e de terem os autores publicado em Sul, as obras de Blanca Terra Viera e Francisco Urondo atraem-se ao conformarem, ainda que em gêneros em aparência antagônicos – *Rostros de la danza*, ensaio, ligado ao conceito; *Historia antigua*, poesia, ligada aos sentidos –, aporia moderna que, na passagem dos anos 1930 aos 1940, encontra o ápice de sua tensão: a ambivalência entre corpo e liberdade. “Sob a história conhecida da Europa corre”, escrevem Adorno e Horkheimer (1985: 190) em *Dialética do esclarecimento* – publicado por vez primeira em 1944, imediatamente após *O ser e o nada*, de Sartre, de 1943 –, “subterrânea, uma outra história. Ela consiste no destino dos instintos e paixões humanas recalçados e desfigurados pela civilização”. Trata-se da relação de amor-ódio pelo corpo, marca antropomórfica que ganha centralidade no pensamento moderno fazendo dele instância mediadora do mundo – mesmo que no intento de seu apagamento – e que pelo menos desde Sade não deixou de produzir desconfiança frutiferamente trabalhada pelas artes: a recusa da representação do corpo como operação que desemboca nas vanguardas de começo do XX (Moraes, 2017). Já no último quartel do XIX acentua-se provocação ao pensamento que transpassa o âmbito do estético, embora dele não se desvincule, e que tem no corpo o foco de seu inquietamento; está-se diante do dilema por seu lugar no acentuar do moderno e do intensificar da angústia sobre como com ele lidar.

Compondo tal mosaico, na Reforma da vida encontramos forte presença das questões do corpo, ele mesmo valorizado em detrimento de um excesso de trabalho intelectual que seria, no fundo, enfraquecedor. Vida na natureza, caminhadas e exercícios ao ar livre, a dança de Isadora Duncan como expressão da liberdade corporal frente à ortodoxia geométrica do balé, cultivo de plantas e flores para o contato com a

terra, roupas folgadas e de tecidos orgânicos (como as de Gustav Klimt e Emilie Flöge) que rivalizassem com os espartilhos e outras ferramentas de contenção corporal (...), práticas de nudismo, tudo isso procurava demarcar uma experiência de vida que recomporia as potencialidades humanas surrupiadas pela maquinaria e pela urbanização. (Vaz, 2020: 3)

Este *revival* do corpo *fin de siècle*, nutrido do mimético, que encontra potência crítica (à industrialização e à automatização do trabalho fabril) e estética (a secessão vienense e a flexibilização do esquadrinhamento da dança), pode ter, porém, inerente a si sua vez contrária, o recalçamento do mimético. É potente pois o corpo, ao possibilitar a apreensão do mundo para além da consciência – dando vazão à contradição e não se reduzindo a pressuposto afirmativo –, tem nos sentidos o lócus de tal processamento. Na mimesis, o corpo como abertura ao sensível, funda-se o sujeito singular, viabilizando a emergência da psicanálise como saber moderno a encontrar no inconsciente acesso ao que não pode ser controlado pela pretensa razão – a consciência, que dela se crê detentora –, mas que se volta à animalidade como partícula do humano, a pulsão como traço volitivo que o afasta da intencionalidade. Por outro lado, o caráter regressivo mostra-se no anseio de natureza, como na metáfora da montanha que Sontag (2007a) observa na filmografia nazista de Leni Riefenstahl, e o discutem Adorno e Horkheimer (1985: 150) ao apontarem ao caráter perverso da mimesis no antissemitismo: no recalçamento corporal que lhe caracteriza, “os homens obcecados pela civilização só se apercebem de seus próprios traços miméticos, que se tornaram tabus, em certos gestos e comportamentos que encontram nos outros e que se destacam em seu mundo racionalizado como resíduos isolados e traços rudimentares verdadeiramente vergonhosos”.

Se a tabutização do mimético responde à regressão dos sentidos pela identificação primária que projeta no Outro o recalcado, a potência do corpo liga-se, ao contrário, à possibilidade de apreensão deste Outro uma vez que é o Eu afetado por aquilo que dele advém. O tema comparece ao livro de Viera. Nos dois ensaios que compõem a primeira seção de *Rostros de la danza*, é recorrendo ao caráter mágico da linguagem que apresenta um sem-fim de analogias no intento de contornar o corpo que dança, este que é seu objeto: trata-se de pergunta que toma o baile – ou seja, o corpo em movimento, capturado em sua paralização, a cessação momentânea do movimento – como impulso para a criação do mundo. O parágrafo inicial denota o traço requisitado para o intento de imobilizar aquilo que se move a todo tempo, o corpo dançante; escreve Viera (1950: 11):

Todo es difícil de decir. Por aquello que ya decía Heráclito de Efeso, cuando lo alcanzaba la imagen del río y lo imposible de los momentos estables. Y la Danza que es sobre todo movimiento, luz que cruza, brazo que se curva, pie que se inclina, sombra que se estremece, ser que se aquieta, piedad que se expresa o sobresalto que avanza, ¿cómo se manifiesta su realidad inestable en la palabra que busca estabilidad?

Seja na citação da mutabilidade das águas de Heráclito a abrir o parágrafo, seja na pergunta que o encerra, a dança se coloca, na apreciação de Viera, como movimento que não pode ser apreendido de forma estável – movimento no qual os conceitos que dele emergem não logram aprisionar o objeto, já que nele existiria tensão que não pode ser estabilizada, marcada pela impossibilidade de fixação. É, então, instável, porque, sendo corpo, é movimento, e, como tal, não é passível de apreensão: muda-se a cada novo gesto, tem em seu meneio uma irrepetibilidade, é em seu elã ato que pouco pode ser replicado. A isso se soma não apenas a inapreensibilidade do gesto do dançarino, mas também a inoperosidade de seu estabelecimento na representação gráfica da palavra. Indica Rancière (2021: 144) tensão entre a “intelectualidade máscula da palavra com o sentimento feminino próprio da linguagem do som”: se está a grafia ligada ao arquétipo masculino, fechado no convencionalismo do signo, a linguagem, arquétipo feminino, gruda-se antes ao som do fonema produzido pelo falante, em composição anagramática, alegórica e aproximativa, analógica por definição, para que se valha do conceito que emprega Benjamin (2018a: 49) para pensar a produção de semelhanças na língua, mas semelhanças não-sensíveis, não imediatas e que não podem ser diretamente acessadas: “A sua percepção está sempre ligada a uma aparição súbita. Ela passa, veloz, talvez seja recuperável, mas não podemos fixá-la, como acontece com outras percepções. Oferece-se ao olhar de forma tão fugidia e passageira como uma constelação. A percepção das semelhanças parece, assim, estar ligada a um momento no tempo”.

Ora, como se manifesta a instabilidade da linguagem – o som – na estabilidade da palavra – o signo – é possível tradução à pergunta antes elaborada. Mas esta não recebe resposta; não a partir de desenvolvimento argumentativo, ao menos. No entanto, mostra Benjamin (2018a: 50) como também na palavra escrita há reduto de semelhanças, e “o que há de mais significativo nesta é que ela, talvez melhor do que certas combinações fônicas da linguagem, esclarece a essência da semelhança não-sensível na relação da imagem escrita de palavras e letras com o que significam ou com aquilo que lhes deu nome”. Se a dança, que é movimento, requer imobilização para produzir o pensamento, também a linguagem, fonte moderna de concentração mimética, encontra na paragem – a

palavra – a concentração da semelhança. Viera, atenta à afinidade entre dança e palavra como demandatárias de suspensão, efetua nos primeiros textos o intento mimético de acercamento ao objeto, produzindo jogo no qual o imobilizado recobra, pela sintaxe da exposição, sua gestualidade. Lê-se no segundo parágrafo:

Iremos solamente, cruzando el río alguna vez y otras siguiendo el curso, para saber o mejor para ver, cómo se mueve el aire en torno de las figuras que danzan en todo tiempo y en todo lugar. Si es posible, mejor, iremos viendo cómo crece ese ser, oculto y vivo siempre en el hombre, y lo manifiesta; cómo se dobla y se esconde y el hombre casi no lo cree o lo olvida y cómo surge sin verse y es el hombre mismo crecido y real. Ese duende escondido, que tiene todo el secreto y todo el manifiesto saber del universo, esto, que llamamos la Danza, es una milagrosa existencia que lleva el mundo y el hombre en la raíz de sí. Porque el Universo y el Hombre, el hombre primitivo, el cavernario, el que no tenía la gracia de la palabra, y el que se olvida de la gracia de la palabra entre la máquina que grita y que sofoca, danza a pesar de él y queda en él un oscuro milagro divino, que es el de la permanencia inevitable de este duende. (Viera, 1950: 11-2)

Se é a dança movimento que solicita imobilização, e se é a exposição textual forma que cristaliza o objeto, é o desejo de devolver-lhe a gestualidade o que transpassa em sua sintaxe: “cruzando/seguindo” como composição de movimentos antagônicos, ainda que no mesmo rio; “para saber *o* mejor para ver” como construção que não estabiliza o ato, mas que demanda gesto tateante de aproximação ao objeto que não encontra precisão ([*o*], em espanhol, como preposição [ou] que marca a não-apreensão do que descreve); oscilação entre períodos extensos sem vírgulas e outros com insistente uso das mesmas, acelerando e atrasando a leitura; constância da partícula [*y*] ([*e*]) como composição de sentenças que adjungem desdobramentos na confecção das imagens. A escrita, antes de responder conceitualmente à pergunta, mimetiza na forma gráfica a inquietação que o objeto provoca. Trata-se do duende saltitante que, parte do humano, resta nele escondido, não podendo ser apresentado, tampouco anulado: o duende que, como analogia da dança, mostra-se como potência do texto, sua elaboração como jogo (mimético) infantil que instaura um princípio de inapreensibilidade no construto expositivo.

Para sustentar a analogia, a autora indica duplo mito de origem – dupla “leyenda del comienzo” –: “escojo una y sorteo la outra. Y es: el Génesis cristiano, el que más conocemos, el que nos llega de civilización y de infancia. Y sorteo otro: la India” (Viera, 1950: 15). O mundo se inicia com a dança de Shiva; sua criação, por parte do Deus Pai, dá-se na dança. O mundo é criado a partir dela, sem o movimento do corpo não poderia a humanidade existir, como sequer existiria o espaço por ela habitado: “La danza está en

ese ser sin forma, que es el Orden, que es el Equilibrio, que es la Razón del Mundo. [Deus] creó las Tinieblas y la Luz. Las creó desde el Orden y en el Orden de su Mano Divina. Y eso es la Danza. Ese paso que da hacia atrás la Sombra y que recoge la Luz, y le responde. (...). El mundo se crea desde Ella” (Viera, 1950: 16). Andar é dançar, é a “primera danza del hombre, del hombre que andaba solo consigo, atento a su andar y a la sombra que dejaba su andar. Danzarín que comienza, estudió su cuerpo y la tierra que pisaba, se afirmó en él y anduvo firme y feliz. Ya sabía danzar” (Viera, 1950: 20-1).

As imagens apresentam a dança como esfera mimético-corporal a partir da qual a gestualidade do mundo é apreendida pelo sujeito, respondendo o Gêneses, ao mesmo tempo, ao corpo que nele dança. O mundo bíblico é, pois, criado pelo corpo, reincidindo no traço cristão de sua ensaística. As figuras adâmicas aqui não aderem, contudo, ao signo fechado, mas dizem da proliferação que aposta no atualizar do mito como virtualidade de um mundo novo. Busca no mito, assim, abertura ao porvir, o que, como mônada, deixa-se entrever em um agora capaz de provocar o tempo histórico. O corpo do Gêneses, em Viera, muito difere do de Cristo, plasmado por Benjamin em sua *Rua de mão única*:

Sala dos autômatos na feira anual de Lucca. A exposição foi instalada numa tenda alongada, simetricamente dividida, a que se acede por alguns degraus. A tabuleta representa uma mesa com alguns bonecos imóveis. Entra-se na tenda pela abertura da direita, e sai-se pela da esquerda. No interior iluminado, duas mesas alongam-se até o fundo. Os lados maiores das mesas estão encostados um ao outro, de modo que apenas resta um espaço apertado para a circulação. As duas mesas são baixas e têm um tampo de vidro, sobre o qual estão dispostos os bonecos, enquanto que na parte inferior, oculta, se ouve o tique-taque do mecanismo de relógio que aciona os bonecos. Um pequeno estrado para crianças corre ao longo das mesas. As paredes estão revestidas com espelhos deformantes. Próximo da entrada veem-se figuras de soberanos. Cada uma delas tem alguma parte que se move: umas fazem, com o braço direito ou esquerdo, um movimento amplo e convidativo, outras deslocam os olhares vítreos; e há as que rolam os olhos e mexem os braços ao mesmo tempo. Francisco José, Pio IX, sentado no trono e ladeado por dois cardeais, a rainha Elena de Itália, a sultana, Guilherme I a cavalo, Napoleão III, pequeno, e ainda menos Vittorio Emanuele em pose de príncipe herdeiro. Seguem-se figuras bíblicas, e a seguir a paixão de Cristo. Herodes ordena, com múltiplos movimentos de cabeça, a matança dos inocentes. Escancara a boca e abana a cabeça, estende o braço e deixa-o cair de novo. À sua frente, dois carrascos: um deles anda às voltas sobre si mesmo, com a espada desembainhada e uma criança decapitada debaixo do braço; o outro, pronto a espetar a espada, está imóvel, à exceção dos olhos que rolam. E junto deles duas mãos: uma, abanando incessante e vagarosamente a cabeça como num acesso de melancolia, a outra erguendo os braços lentamente, suplicante. A crucificação. A cruz está no chão, os carrascos martelam os cravos. Cristo abana a cabeça para baixo e para cima. Cristo

crucificado, dessedentado pela esponja com vinagre que um soldado lhe chega lentamente, aproxima e afasta, até retirá-la de vez. O Salvador limita-se a erguer um pouco o queixo. Por detrás, um anjo debruça-se sobre a cruz com o cálice para o sangue, estende-o e retira-o depois, como se estivesse cheio. (Benjamin, 2017b: 48-9)

A repetição automatizada do corpo de Cristo no aforismo de Benjamin adianta o que Adorno e Horkheimer (1985) lerão como fundamento religioso do antissemitismo: com a encarnação do Filho, teria o cristianismo signo para a representação do sofrimento, cortando com o que poderia de novo estar latente uma vez que a imagem, respondendo ao Messias já encarnado, rompe com o porvir que segue latente na aposta no messianismo judaico secular. A ambiência cristã é, pois, a do autômato a repetir gestos anteriores, não sendo pela contingência afetado e atrofiando o mimético que, se tem um de seus polos de irradiação na linguagem, tem outro no jogo infantil: “Os jogos infantis são desde logo, e em toda parte, marcados por comportamentos miméticos, e o seu âmbito de modo nenhum se restringe à imitação de outras pessoas. A criança não brinca apenas de lojista e de professor, imita também moinhos de vento e trens” (Benjamin, 2018a: 47). O Cristo-autômato se contrapõe a esta potência, mas é por ambiência afim (embora aqui se volte ao Antigo Testamento, ao discutir o Egito terá Cristo por foco) que Viera busca forma à fabricação do mundo a partir do gesto corporal. Partindo de imagem cristã, como que a perverte ao buscar, a todo tempo, um porvir que encontra, no mimético, seu contorno.

A fabricação do mundo pela dança impõe um agora no qual pode vir a acontecer, o que expõe o furtar-se de qualquer essência anterior e a sugere como ato. Pela leitura aqui forjada, poderia nisso haver algum eco existencialista. Na aposta da uruguaia, porém, este ato é sobretudo corporal. Não se trata, assim, de aproximação correta, pois a primazia do corpo é antitética ao postulado da consciência na formulação sartreana e, embora o fabricar do mundo, em Viera, pressuponha aparente ação fenomênica, nela não se nota a problemática que ocupara Sartre: não há, em Blanca, ação intencional, mas operação mimética, como se o corpo sentisse o mundo e, imitando-o, o produzisse novamente. Nada há, pois, daquilo que em *O ser e o nada* Sartre retomara de Husserl; a problemática se sustenta, antes, em referência acionada por Viera, Isadora Duncan, e, além dela, em pintores de vanguarda afastados do existencialismo. Picasso revela “la danza en la expresión exacta de su dibujo” (Viera, 1950: 89), a sapatilha de balé, ligada à solidão da penumbra e não ao brilho do palco, é “Dalí en la semejanza de un motivo” (Viera, 1950: 31), e para acessar as bailarinas de Degas “hay que saber entrar en la penumbra de estas líneas, en la pesadilla de los ritmos y en el esfuerzo del pensamiento” (Viera, 1950: 36).

Não há lugar a imediatismo no arquivo pictórico elencado por Viera. Os pintores que captaram o espírito do balé – que toma por sinônimo de dança – foram aqueles que deformaram a representação do corpo, recusando forma verossímil e buscando pincelada mimética, impulso de fazer-se objeto, o que se relaciona, ainda, à dança de Duncan:

No hay otra recuperación para Isadora, que establecer el rumbo celeste de su baile. Un alma vivamente despierta y un ser entregado a su canto. Nunca se había establecido esta esencia, ni se había procurado esta alegría. Apenas Fokine, luego de Noverre y de algún aislado anímico, procuró su camino. Solo Isadora vivió para ella. Liberó su entraña divina y enamorada y volvió a la esencia del ademán. Por eso, la Danza en ella se transforma en Narciso entregado a su propio culto. El instrumento se enamora de sus propias cuerdas y el ademán se encanta en sí mismo. En Isadora se eleva altísimo el elogio instrumental. El propio cuerpo, recurso y pedestal, en ella se vuelve canción y apelación. Pero no se reduce en el trance, porque el alma desbordó en orillas, traspasó su etéreo límite divinizando el cuerpo. La copa se transforma en licor, el vino en símbolo y el pan en carne de aleluya. (Viera, 1950: 74-5)

O movimento que inaugura Duncan na história da dança cobra, na analogia, peso tão peremptório de redefinição da cultura ocidental como fora o nascimento de Cristo: a passagem se encerra tomando a ruptura como afirm ao ritual católico da transubstanciação, sendo o corpo transformado em sua dança como o pão em carne e o vinho em sangue. Na economia cumulativa da estética de Viera a imagem não é descabida. Embora em *Minha vida* Duncan se afaste do catolicismo, propõe, ainda que sem assim o conceituar, um *revival* místico que, mesmo que não se dê propriamente no quadro católico – refere-se ao ateísmo de sua família; estava por demais afeita à revolução de 1917 para assumir religião –, gruda-se ao caráter mágico do corpo. A posição, no entanto, não é exclusivamente sua; encontra eco, por exemplo, em Antonin Artaud, em cuja obra percebe Sontag (2007b) o intento de superação da cisão entre corpo e pensamento que ganharia forma em linguagem que, embora escrita, teria semântica não na articulação sintática, mas na fonética. O que busca Duncan é processo que, se não equivalente, parte ao menos de estímulo comum; trata-se do intento de que, pela dança, encontre o espírito possibilidade de corporificação: “passava longos dias e noites no estúdio, procurando a dança que pudesse ser a expressão divina do espírito humano através dos movimentos corporais” (Duncan, 2012: 69); “o corpo fica transparente e é um meio de expressão para a mente e o espírito” (Duncan, 2012: 146); “Dancei a descida no túmulo e, por fim, o espírito saindo da carne que o aprisiona e subindo, subindo para a luz, a ressurreição” (Duncan, 2012: 227).

A potência de sua arte, a refundação da dança, ainda que sedimentada no pretérito (“Eu descobri a dança. Descobri a arte que está perdida há dois mil anos” [Duncan, 2012: 31]), ecoa análise de Rancière (2021:113): a propósito de Loïe Fuller, Paul Adam teria afirmado se tratar de nova arte que nasceria; “essa arte nova é a do corpo novo, deslastrado de seu peso de carne, reduzido a um jogo de linhas e tons, turbilhonando no espaço”. Em jogo está a emergência do corpo como centro e guia da dança – em oposição, portanto, ao cogito cartesiano –, assim como a destruição do belo como modelo orgânico da arte e, ainda, a zombaria com a proporção. Esboça-se, pois, o afastamento do esquadrinhamento do corpo no balé clássico e, ademais, da imitação imediata do real, encontrando mimeticamente a ideia de representação (*Darstellung*) como possibilidade de apresentar novamente, de “imitar o aparecer em vez de imitar a aparência de personagens que vivem a história ou experimentam o sentimento, eis a embriaguez da arte” (Rancière, 2021: 118).

Rancière não se volta à dança de Duncan, mas à de Loïe Fuller. Entre as bailarinas, a sua vez, há diferença irreduzível: ao passo que o véu possibilita o efeito de Fuller, Duncan recusa o ornamento, resolvendo-se com leves túnicas e pés descalços. Fuller, atraída pelo espírito *art nouveau*, oferece pela vestimenta com grandes asas brancas suporte à invenção técnica que ali se inicia, o jogo de luz projetado sobre o corpo – que passa a ser suporte para a recepção da técnica. Um encontro, diz Rancière (2021: 126), entre movimento e luz, que capta de antemão característica da arte nova: a indistinção, “uma arte na qual as demais se fundem”. Mas, se disse, Duncan e Fuller são irreduzíveis:

O acontecimento Loïe Fuller diz respeito à Arte como regime geral das artes e não, absolutamente, à dança como arte específica. Sabe-se o lugar ambíguo que a criadora da dança de luz ocupa nas genealogias da dança moderna. Pode-se dizer certamente que abriu caminho para suas renovadoras: não somente deu a Isadora Duncan a oportunidade de seus primeiros sucessos, mas, mais profundamente, marcou uma ruptura, ao dispensar histórias e cenários, fragmentando o corpo dançante, redistribuindo suas potências e fazendo-o engendrar formas exteriores a si. Ela participa, portanto, claramente, da ruptura pela qual a nova arte da dança dispensa a arte representativa do balé, que obrigava a potência dos corpos a ilustrar histórias. (...). É nessa configuração que se inscreverão a arte de Isadora Duncan, empenhada em reinventar a autenticidade de uma dança grega imaginada a partir de figuras de vasos e estátuas antigas, e a de Mary Wigman, dedicada a despertar, em meio a hinos ao sol e danças de bruxaria e morte, as forças inconscientes, ainda desconhecidas, do corpo. Mas não é por mera ingratidão que Isadora Duncan negará qualquer dívida nesse sentido. A arte de Loïe Fuller mantém certo afastamento, se não oposição, em relação à grande exploração das possibilidades expressivas de todas as partes do corpo em meio à qual nasce a “dança moderna”. Mesmo que Isadora Duncan se refira prioritariamente às figuras gregas e à inspiração whitmaniana,

sua dança pertence àquela grande revolução do sistema de expressão, levada a cabo nos Estados Unidos pelos discípulos de François Delsarte, que afirmam, na sua esteira, o papel singular de “cada pequeno movimento” efetuado por cada parte do corpo no centro da grande tríade de alma, espírito e vida, materializada nas relações de solidariedade e independência entre torso, cabeça e membros. (...). Já [em] Loïe Fuller (...) seu véu funciona inversamente ao de Isadora. Não revela o corpo, mas o torna “inacessível”; não exprime a energia interior do corpo, mas faz dela um instrumento próprio para desenhar no espaço, em movimento, as formas que o pincel do pintor deixava em uma tela de duas dimensões ou que o estilete do escultor congelava em volumes imóveis. (Rancière, 2021: 123-5)

Se Fuller situa-se na genealogia da *arte nouveau* e seu traço ornamental, Duncan toma o corpo como órgão mimético capaz de materializar o espírito, recusando qualquer pressuposto representativo e apostando na produção de semelhanças que encontram, no gesto, aquilo que não é matéria. É o que se lê em *Minha vida* (Duncan, 2012: 34) ao se opor à mímica, nela vislumbrando representação secundária, marcada ainda pela estrutura representativa da língua: “Sempre achei que a mímica não era arte. O movimento é uma expressão lírica e emocional, que não tem nada a ver com palavras, e na pantomima as pessoas substituem as palavras por gestos, de forma que não existe a arte do dançarino nem a do ator, fica entre os dois, numa esterilidade desajeitada”.

Duncan vê a mímica como dependente do convencionalismo linguístico, como se nela a linguagem não fosse posta propriamente em suspensão, mas mantida, mesmo que de forma não verbal. A mímica manteria, pois, o signo convencionalizado, e, assim, inviabilizaria a emergência de novo processamento – o do corpo, que poderia, antes pelo mimético do que pelo mímico, presentificar o espírito. Por isso toma a mímica por gênero falso e enfadonho que, aprisionado à estrutura da linguagem, obnubilaria a faculdade mimética que insurge como possibilidade da nova dança. Duncan demanda impulso de mimetismo, aquilo que Adorno (2013: 142-3) apresenta como natureza da arte:

El arte, de hecho, contiene en sí, decisivamente, un momento de imitación, pero sólo con una restricción: no como imitación de algo, sino como impulso imitador, por lo tanto, como impulso de mimetismo, como el impulso, por así decir, de convertirse a sí mismo en la cosa o de que la cosa se convierta en un sí mismo que está frente a uno. Con otras palabras: el arte, por cierto, es imitación, pero no imitación de un objeto, sino de un intento de reproducir a través de su gestualidad y de toda su conducta un estado en el que no existía la diferencia entre sujeto y objeto, en el que dominaba, por el contrario, la relación de semejanza – y, junto con ella, la relación de afinidad – entre ambos, en lugar de esa separación antitética que hoy existe entre los dos momentos.

O impulso de mimetismo não se refere à representação do objeto, mas ao apresentar novamente como tentativa de apreender sua gestualidade, confundindo-se com ele, como elabora Benjamin (2017a: 77) na imagem do infante a caçar borboletas: “quanto mais eu me confundia com o animal em todas as minhas fibras, quanto mais eu me tornava borboleta no meu íntimo, tanto mais aquela borboleta se tornava humana em tudo o que fazia”. Não estranha, assim, o elogio de Viera às imagens pictóricas não-realistas na reapresentação do corpo das bailarinas. Em comentário sobre as de Degas, diz que “hay que palpar estas espaldas de cansancio y zozobra, para saber querer de veras y abrigar en el puño, el alma de la Danza. Porque ahí, se transforma en mariposa el pequeño animalito desconocido” (Viera, 1950: 36). Foi ao apalpar as costas cansadas e angustiadas da bailarina que pôde Degas aproximar-se do mais íntimo de seu ser, seu animal interior.

Blanca Terra Viera antes se referira a duende saltitante e, agora, dá a ver pequeno animal desconhecido. Metáforas da animalidade do humano, há nelas princípio mimético que aponta àquilo que antecede a mutação do corpo em expressão vistosa: a lagarta que precede a borboleta como resto do sujeito que é ao mesmo tempo o laivo de sua potência, ainda que no cansaço e na soçobra. As analogias fazem lembrar o discutido por Agamben a propósito da descoberta do desenvolvimento das salamandras a partir de anfíbios em condição embrionária, os axolotes. Tendo eles capacidade de reprodução, pergunta-se o filósofo sobre o que sucederia se também a espécie humana descobrisse que seu desenvolvimento não se dera de primatas adultos, mas de filhotes. É neste resquício de uma parte interior do sujeito, sua animalidade, que Agamben (2012a: 29-30) discute a potência do humano em sedimentação mimética e infantil:

En la vocación humana específica, la infancia es, en este sentido, la preeminente composición de lo posible y de lo potencial. No es una cuestión, sin embargo, de simple posibilidad lógica, de algo no real. Lo que caracteriza al infante es que él es su propia potencia, él vive su propia posibilidad. No es algo parecido a un experimento específico con la infancia, uno que ya no distingue posibilidad y realidad, sino que vuelve a lo posible en la vida en sí misma. Es en vano que los mayores intenten chequear esta inmediata coincidencia entre la vida del niño y la posibilidad, confinándola a tiempos y lugares limitados: la guardería, los juegos codificados, el tiempo de jugar, y los cuentos de hadas. Ellos saben muy bien que la cuestión no es de fantasear, sino que en este experimento el niño arriesga toda su vida, poniéndola en juego literalmente en cada instante. El *experimentum potentiae* del niño, de hecho, ni siquiera separa su vida biológica: el niño juega con su función fisiológica, o, mejor, la juega, y de este modo, se complace en ella.

A potência do jogo infantil, como relação afim ao caráter mimético da linguagem, é o que busca Viera recobrar ao ler a dança como origem do mundo, e o que Duncan persegue no intento de superação da cisão entre corpo e pensamento: a animalidade do humano, sua virtual esfera mimética, responde à procura de superação do cindido, já que, pela afetação do Outro pelo Eu, mas sobretudo do Eu pelo Outro, desenha-se um vir-a-ser que se encontra em constante abertura, tendo no corpo seu experimento potencial.

Ecos do problema mostram-se no poema *La bailarina*, de *Historia antigua*, obra de estreia de Francisco Urondo ([1956] 2014: 46) editada por Poesia Buenos Aires:

La niña va deshaciendo lo que cualquiera puede suponer. Con sus
piecitos, forma una naturaleza inédita de hilos delgados y frutos y
mecánicas inesperadas.

Pero lo maravilloso de este baile, no son los rostros; no es el idioma
desconocido, no son los atavíos, no es el espacio abierto que en esas
montañas es posible amar. Lo que sorprende es el fino polvillo y los
colores. Los colores tersos de la primera partida, los colores de
crepúsculo, los singulares del amanecer.

Los sonidos desconocen la música que mi hija inventa con su baile; pero
es la danza excesivamente precisa: si esto sigue así, iremos demasiado
rápido.

Y sería muy triste que se equivocara nuestra pequeña bailarina.

São os sentidos que conformam a operação do poema: pelo tato, imagem dos pés como gestualidade corporal, a menina se desfaz de significado aprioristicamente suposto, inventando o novo pela dança; a metáfora do pó retoma o vento e a sensação deste sobre a pele, provocando o olfato e o desconforto da respiração, como a asma de Proust que, entende Benjamin (2020b), marca a sintaxe de sua escritura; as cores remontam a visão, mas não propriamente pela prevalência moderna do olhar, e sim como provocação da cor em si, como pensamento analógico, e não da forma; o descompasso entre o som da música e o movimento da dançarina auxilia no nascimento do vindouro, uma dança que logra inventar o novo. E não é o rosto, como identidade, o maravilhoso, senão, justamente, o corpo. Como escreve Benjamin (2017b: 44) no aforismo *Nápoles, Museu Nacional*, “nos seus sorrisos, estátuas arcaicas mostram a quem as observa a consciência do corpo, tal como uma criança nos traz as flores que acabou de colher, soltas e dispersas; a arte mais tardia, pelo contrário, marca de forma mais acentuada as expressões do rosto, como o adulto que tece com ervas cortantes o ramo destinado a durar”. Se o rosto, ao conformar a identidade, responde à preocupação do adulto que se volta àquilo que dura, o corpo,

prenhe de força mimética, diz da sensibilidade infantil, instável como a flor recém-colhida que, a cada dia, mais se aproxima da decomposição. Trata-se de pujança mimética que, marcada em Viera pela soçobra, comparece a Urondo como gesto infantil.

III

Se quisesse catalogar os poemas compilados em *Historia antigua*, melhor seria ao pensamento sistemático abandoná-los. Em cada poema (parágrafo em prosa seguido de linha em branco e, na sequência, outro parágrafo), na reincidência de imagens (gaivotas, prostitutas), apresenta o livro ambivalências em meio a repetição, impossibilitando atribuir substantivo que o apreenda – é existencialista, mas também não o é; flerta com a psicanálise e, ao mesmo tempo, a abandona; não é surrealista ainda que recorra ao onírico; embora não se trate de memorialismo, já o título recorre a ambientação ligada à história antiga (do sujeito), a história do corpo, que, involuntária, apresenta-se na narração, mas não pela forma prosaica, e sim ao contar novamente implicando aquele que o faz.

A partícula singular encontra contorno na animalidade do sujeito, como notável nas metáforas que recorrem a imagens de pequenos animais que, sempre retornando, apontam ao laivo pulsional, traço que, embora potente, não alcança realização: “Cuando esto ocurre, es imposible dar un paso; ni siquiera se puede fabricar un templo, como hacen las arañas” (Urondo, [1956] 2014: 47). Se podem as aranhas fabricar na adversidade, é isto vedado ao sujeito que, com esfera animal, a vê tolhida, não chegando a se efetivar: “Extiende la mano y espanta esos mosquitos. / Favoréceme: son insectos hambrientos, es la primera mujer que hemos tenido y apenas reconocemos ahora; son los años que hemos olvidado en algún tren: sólo les queda la amenaza, el sopor y una simple esperanza” (Urondo, [1956] 2014: 55); “Bajo el ala del sombrero hay una araña pequeña que no sabe qué hacer bajo el mundo, bajo el mar, bajo la muerte” (Urondo, [1956] 2014: 74).

As imagens metaforizam a fauna escondida como potência do humano, mesmo que a forma expressiva seja a da impotência, aquilo que, embora latente, não chega a ato: a pequena aranha pode fabricar o templo, mas o Eu não logra fazê-lo; o mosquito faminto descobre da sexualidade, mas o Eu perdera o objeto desejado; novamente, a pequenina aranha se refere a um não saber que indica, ao mesmo tempo, seu vir-a-ser, ainda que sem garantias. Os versos compõem bloco de poemas que se fundamentam na experiência, cujo Eu tem na animalidade parte que lhe é constitutiva. Não se trata, pois, de mero mosquito que, externo, atazana o corpo, e sim de mosquito que é mesmo parte daquele que encontra, no feminino, o incontido de sua volição que reaparece pela memória. Lê-se no primeiro

verso de *La fiera*: “La fiera está allí, escondida en las otras habitaciones. Por momentos asoma su ocio o deja escuchar rugidos y la casa tiembla y se despedazan algunas porcelanas” (Urondo, [1956] 2014: 42). A casa que, qual terremoto, treme, alegoriza o corpo: o despedaçar das porcelanas aponta às convicções que perdem qualquer certeza, processo provocado pela fera que leva o sujeito à rememoração de sua animalidade – cuja consciência intenta ativamente esquecer. O duende saltitante como potência do corpo; a fera que, embora escondida, relembra o não racional que perdura no sujeito.

Em *O aberto*, Agamben ressaltava a diferença entre o conceito de abertura em Heidegger e naquele que o inspirara, Rilke. Sobre o poeta órfico, comenta:

Na oitava Elegia, de fato, está o animal (*die Kreatur*) a ver o aberto “com todos os olhos”, decididamente oposto ao homem, cujos olhos, ao contrário, estão “invertidos” e posicionados “como armadilhas” dirigidas a ele mesmo. Enquanto o homem tem sempre diante de si o mundo, está sempre e apenas “diante” (*gegenüber*) e não atinge mais o “espaço puro” do fora, o animal se move, em vez disso, no aberto, em um “de nenhuma parte sem nada”. (Agamben, 2013: 94)

A abertura em Rilke, ligada antes a Nietzsche e Freud, opõe-se ao esquecimento do animal; ao contrário, toma-o como parte constitutiva do humano, a animalidade como esfera de sua potência que, embora busque a consciência aplacar, não deixa de se impor, qual pulsão, como face subterrânea da racionalidade. Este laivo animalesco – que tenta ser obliterado, embora não possa ser esquecido – esboça-se no poema *El regreso de la colegiala* (Urondo, [1956] 2014: 41) como intento de recobrar o traço corporal do Eu:

Ella, la más silenciosa de todas, la que menos hubiese supuesto, ha brincado sobre el viento, ha hendido la tormenta con su mano, ha llenado su vela de aire tibio y rápido, ha dejado una mancha de vino sobre mi hombro.

Me he dado vuelta y apenas pude sorprender el último rabo del vestido, una sombra movediza y algún perfume que quedó flotando y luego la siguió.

Ella no es ahora carne ni conciencia; es un recuerdo que toca el timbre y huye, como una colegiala.

Ha llovido, vuelvo a descansar sobre el hombro del barro.

As imagens conformadas no poema ligam-se aos sentidos, à capacidade mimética concentrada no corpo: a ambiência do vento marca a primeira estrofe, vento sobre o qual se pula, que perpassa pela fenda da mão, atestando o fracasso do intento de contê-lo; do mesmo modo o perfume que flutua é percebido pelo olfato, antecedendo referência à

memória, o que se apegava ao conceito de memória involuntária que analisara Benjamin (2017c) na obra Proust e que, em Urendo, é apresentado pela audição, a campanha que anuncia o rememorar do objeto desejado que, qual fantasma, evaporara. Tudo isso é ainda marcado por uma mancha que, resultado do vinho vertido, queda sobre o ombro. Sendo recordação, no entanto, este objeto já não é corpo – não é carne –, embora não por isso se faça consciência – o poema diz explicitamente que dela não se trata, senão de lembrança provocada pelo auditivo, afastando o objeto daquilo que poderia ser voluntariamente acessado. Não sendo carne nem consciência, a mulher tampouco é corpo, mas, como memória involuntária, é pelo corpo daquele que recorda que se dá o acesso a ela.

O poema aponta à pujança do corpo mimético, da experiência, que emerge pelo processamento espacial, ao qual atentou Benjamin ao discutir a narração arcaica que encontra em Leskov seu último expoente. No ensaio, o autor parte de dupla tipologia dessa experiência, o marinheiro viajante, que aproxima o saber distante, e o camponês sedentário, que detém o conhecimento arcaico da comunidade. Na corporação artesanal “se encontravam o saber de lugares distantes, trazido para casa pelos viajantes, e o saber do passado que o sedentário dominava” (Benjamin, 2018b: 142). Solicitando um espaço, enfatiza Benjamin (2018b: 148-9) a face corporal de sua transmissão:

A arte de narrar, que prospera por muito tempo no âmbito do trabalho das mãos – nos campos, nos mares e depois nas cidades –, é ela mesma uma espécie de forma artesanal da comunicação. O importante para ela não é transmitir o puro “em si” da matéria, como se se tratasse de uma informação ou de um relatório. Faz descer a matéria à vida de quem conta, para fazê-la emergir de novo a partir dela. Desse modo, a marca própria de quem conta é detectável na história narrada, tal como a marca do oleiro no vaso de barro. Os contadores de histórias gostam de iniciar a narrativa dando conta das circunstâncias em que eles próprios passaram pela experiência do que vão contar, quando não apresentam pura e simplesmente a história como fazendo parte de sua experiência.

Nota Benjamin na narração arcaica o sedimento corporal da experiência: o escutar e contar histórias encontra no trabalho artesanal seu reduto, privilegiando as mãos. Não esquece o crítico, contudo, de atentar a como, com a automatização do trabalho fabril, tal faculdade encontra seu declínio. Atestá-lo não implica, no entanto, decretar sua extinção. Resquícios de experiência encontra em Proust, tema ao qual retorna tanto em ensaio sobre Baudelaire quanto naquele dedicado ao autor da *Recherche*.

No primeiro, discute a relação entre memória voluntária e involuntária, a partir de Bergson e Freud, argumentando que “a memória pura (*mémoire pure*) da teoria bergsoniana transforma-se nele em *mémoire involontaire*, uma forma de memória que

não depende da vontade. Proust confronta imediatamente essa memória involuntária com a voluntária, que se encontra sob a tutela da inteligência” (Benjamin, 2017c: 108). A memória involuntária, indisponível ao acesso consciente intencionado pelo sujeito, constitui-se, como anota sobre a *mémoire pure*, “menos a partir de dados isolados rigorosamente fixados na memória, e mais a partir de dados acumulados, muitas vezes não conscientes, que afluem à memória” (Benjamin, 2017c: 107). Trata-se de movimento que não responde à solicitação consciente, mas ao golpe de sorte dos sentidos: o paladar que, provocado pelo sabor das *madeleines*, dá à rememoração a possibilidade sensorial de seu despertar pela papila gustativa. Por traço da experiência arcaica percebe, na memória proustiana, a atualização do pretérito, e é pouco gratuito que em nota de pé de página insista na esfera corporal dessa gestualidade:

Desses “outros sistemas” trata Proust das mais diversas maneiras, de preferência representando-os através dos membros do corpo, não se cansando de falar das imagens da memória neles depositadas; imagens que, não obedecendo a nenhum aceno da consciência, nela penetram sem se anunciar, desde que uma coxa, um braço ou uma omoplata fiquem involuntariamente, na cama, numa posição que já conhecem de um passado mais ou menos distante. A *mémoire involontaire* dos membros é um dos temas favoritos de Proust. (Benjamin, 2017c: 111)

Há uma memória involuntária do corpo que, não sendo conscientemente acessada, aflui pelos sentidos. Assim sendo, é o próprio corpo aquele que cria a sintaxe de Proust:

Essa asma entrou em sua arte, se não foi sua arte que a criou. Sua sintaxe reproduz ritmicamente passo a passo esse seu medo de sufocamento. E sua reflexão irônica, filosófica e didática é sempre a tomada de fôlego, com o qual o pesadelo de lembranças aliviam seu coração. Em uma escala maior, é porém a morte, que ele constantemente, e principalmente quando escrevia, tinha presente a crise ameaçadora e sufocante. Ela estava, pois, diante de Proust e muito antes de seu sofrimento tornar-se crítico. No entanto, não como um pensamento esquisito hipocondríaco, mas como aquela “*réalité nouvelle*”, a nova realidade, da qual o reflexo sobre as coisas e sobre as pessoas são os traços do envelhecimento. A estilística fisiológica levaria ao núcleo dessa obra. Portanto, ninguém que conheça a tenacidade particular, com a qual lembranças são guardadas no sentido do olfato (de forma alguma odores na lembrança!), poderá declarar como um acaso a sensibilidade de Proust aos odores. Certamente, a maioria das lembranças pelas quais procuramos aparecerem como imagens visuais à nossa frente. E também as formações da *mémoire involontaire* que ascendem livremente ainda são imagens visuais em boa parte isoladas, apenas enigmaticamente presentes. Mas, por isso mesmo, para entregarmo-nos conscientemente à mais íntima vibração dessa poesia, é preciso colocarmo-nos em uma camada especial e mais profunda dessa rememoração involuntária, na qual os momentos de lembrança dão-nos notícia de um todo, não mais

individualmente como imagens, mas sem imagem e sem forma, indefinido e pesado, como o peso da rede dá ao pescador notícia de sua captura. O odor: esse é o sentido do peso daquele que lança suas redes no mar do *temps perdu*. E suas frases são todo o jogo muscular do corpo inteligível, contendo todo o esforço indescritível para içar essa captura. (Benjamin, 2020b: 126-7)

É o corpo antípoda da consciência. Rememoração involuntária e não intencional, por ele se elabora sintaxe que surpreende na experiência a fundamentação do estético; o consciente disso se distancia, pois ao armazenar dados obnubila correspondências que dão acesso não a cheiros guardados na lembrança, mas a lembranças contidas nos odores. Colocam-se os sentidos, portanto, como matéria do literário, e não é pouco que em *El regreso de la colegiala*, poema inteiramente composto por analogias sensoriais, se afirma que o objeto desejado já não é carne nem consciência. O corpo, como potência mimética, mais que antípoda da intenção aponta, na verdade, a uma aporia; não sendo carne (não estando presente), chega ao Eu do verso como rememoração involuntária dessa ausência, qual memória da omoplata que, ao mover-se na cama, atíça fagulha pretérita.

Os sentidos acionam nova atração ao ensaio de Viera. A potência mimética do corpo comparece à reflexão sobre os saltos de Nijinski – “Los pasos se ejecutaban con las piernas y la cabeza de perfil, el torso y las caderas como en las antiguas esculturas griegas” (Viera, 1950: 108) – e sobre o Ícaro de Serge Lifar – no qual nasce “un nombre vivo, cerca del milagro” que “trepa hasta la orilla del sueño” (Viera, 1950: 47) –, apontando à ambiência do mito como aposta simultânea no onírico e no corporal, como se pudesse, a partir do passado, fazer emergir era imaginária, esta que é, se verá, sua aposta no efeito egípcio como nascimento do novo mundo. A discussão acentua-se, porém, quando retorna a Duncan como objeto do escrito: “La Historia de la Danza se quiebra en ella, como en el nacimiento del Continente Americano, la historia del mundo” (Viera, 1950: 73); “esta luz de libertad entra por su presencia en el ballet, conservador, aún cuando sus más viejas líneas ya habían caído derrotadas” (Viera, 1950: 111).

Efetua Isadora, lê Blanca, a ruptura com a geometrização do balé clássico, aquilo que fora já destacado na leitura de Vaz (2020). Escreve Duncan (2012: 69-70):

Eu passava longos dias e noites no estúdio, procurando a dança que pudesse ser a expressão divina do espírito humano através dos movimentos do corpo. Ficava parada durante horas, com as mãos sob os seios, cobrindo o plexo solar. Minha mãe às vezes se apavorava por me ver imóvel por tanto tempo, como em transe, mas eu estava procurando (e finalmente descobri) a origem dos movimentos, a origem da força motriz, o nascedouro de todos os movimentos, o espelho para

a criação da dança. Foi nessa descoberta que baseei minha escola. A escola de balé ensinava que essa origem ficava no meio das costas, na base da espinha. O professor de balé diz que a partir desse ponto é preciso movimentar braços, pernas e tronco livremente, como um boneco articulado. O método cria um movimento mecânico e artificial, que não está à altura da alma. Eu fiz com que a fonte da expressão espiritual fluísse para os canais do corpo, enchendo-os de luz vibrante, a força centrífuga refletindo a visão do espírito. Após vários meses, aprendi a concentrar toda a minha força nesse centro e, ao ouvir a música, os raios e vibrações dela passavam pela fonte de luz dentro de mim e se refletiam numa visão espiritual, não no espelho do cérebro, mas da alma, e eu podia expressá-los na dança.

E continua Duncan (2012: 153), páginas depois, a propósito da ginástica:

Além disso, para atingir a harmonia que eu almejava, os alunos teriam de fazer todos os dias determinados exercícios. Mas os exercícios eram criados de modo a atender à vontade individual dos alunos e, por isso, seriam feitos com bom humor e disposição. Não seriam um meio para atingir um fim, mas um fim em si: fazer com que cada dia da vida fosse completa e feliz.

A ginástica deve ser a base da educação física; ela fornece ao corpo bastante ar e luz, e é fundamental fazê-la com método. É preciso desenvolver ao máximo todas as forças vitais. Esse é o dever do professor de ginástica. A seguir, vem a dança. O espírito da dança entra no corpo desenvolvido com harmonia e com o máximo de energia. O ginasta tem no movimento e na cultura do corpo um fim em si, mas na dança eles são apenas os meios. O corpo então deve ser esquecido, pois não passa de um instrumento harmonizado e adequado; seus movimentos não expressam apenas o corpo como na ginástica, mas os sentimentos e pensamentos da alma através do corpo.

O mundo novo que inaugura, ao romper com o balé clássico e com a ginástica instrumental, é o do *revival* do corpo. Sua dança, já não tomada como meio senão como fim, corporifica o espírito (Duncan se vale do conceito de *Geist*) e, pela redescoberta da faculdade mimética que encontra lócus no corpo, encerraria a moderna geometrização do pensamento. O giro ganha, na aproximação analógica, peso homólogo às navegações que aportaram na América, e se fora Duncan antes equiparada à transubstanciação do corpo de Cristo, agora o é ao encontro do continente americano pelo colonizador. Sua dança, na leitura de Viera, é equivalente às mutações fundacionais da cognição ocidental.

Há esfera barroca na ensaística de Viera, o que reside sobretudo nos escritos sobre o Egito. Mas o traço também se desvela no que aqui diz respeito à dança, e a discussão de José Lezama Lima a propósito da expressão americana lhe dá entendimento. Em *Mitos y cansancio clásico*, o cubano toma a imagem de Shiva, esta que, na leitura de Viera, fizera o mundo a partir de sua gestualidade, como figura a se atualizar na América:

Si contemplamos la Diana de Éfeso con su tendencia a la multiplicación, que nos hace pensar en la reducción de una diosa Siva, derivándose de ahí una constante histórica, es decir, siempre que haya un encuentro de pensamiento y de formas entre el Oriente y el Occidente, como en los siglos I y II a. de J. C., se repetirán esas formas tendentes a los excesos y a las multiplicaciones. De ahí se derivaba un furibundo pesimismo, que tiende, como en el eterno retorno, a repetir las mismas formas estilísticas formadas con iguales ingredientes o elementos. He ahí el germen del complejo terrible del americano: creer que su expresión no es forma alcanzada, sino problematismo, cosa a resolver. (Lima, 2014: 219)

Se Shiva pode aparecer como redução na América, Lezama Lima (2014: 216) afasta-se do pessimismo que criticara na concepção de Eliot, encontrando na expressão americana não o complexo de falsificação da forma, mas, ao contrário, a potência do novo a se fazer: “Nuestro método quisiera más acercarse a esa técnica de la ficción, preconizada por Curtius, que al método mítico crítico de Eliot. Todo tendrá que ser reconstruido, invencionado de nuevo, y los viejos mitos, al reaparecer de nuevo, nos ofrecerán sus conjuros y sus enigmas con un rostro desconocido”. Emerge na América o mito novo – como ficção do mito – a provocar o pensamento, uma vez que produtor, precisamente, do porvir. A expressão americana coloca-se, assim, como topos alterno ao pensamento, sendo esta a potência que Viera encontrara em Duncan, dançarina que, ao deixar a América, chega à Europa e, lá, apresenta, na condição de americana, a nova dança.

Se Duncan põe em questão, a partir da América, a racionalidade moderna, e se a associação de Blanca indica que a dançarina quebra com a história da dança como a invasão ao continente com a ocidental, não é pouco o que se guarda na homologia. Pelo menos na leitura da modernidade formulada por Marshall Berman (2007) são as grandes navegações que desembocam no continente lidas como primeira fase do moderno, entre os séculos XVI e XVIII. Não se trata de buscar, em seus primórdios, a estrutura que se reconhece em seu auge, o século XIX conformado pela poética citadina de Baudelaire, aquele que, junto a Balzac, emprega por vez primeira o substantivo modernidade (Compagnon, 2014). Mas, pela proposição de Berman, lê-se na aproximação de Vieira – a da dança de Duncan às viagens ao Novo Mundo – que fora a bailarina responsável por apresentar o moderno à dança, compondo, com o corpo em movimento, a modernidade.

A especulação encontra e não encontra sustentação. Que a ruptura provocada pela dança de Duncan é das mais relevantes não resta dúvida, originando sensibilidade à qual a modernidade estética não deixará de recorrer. Mas talvez já o *quattrocento* italiano possa ser tomado como solidificação homóloga às grandes navegações. Isso porque a

lógica geométrica do palco e a ortodoxia corporal se afinam a outras formas modernas de pensamento: as orgias sadeanas estudadas por Adorno e Horkheimer e o *Discurso sobre o método* de Descartes, alçado pelo segundo a paradigma da teoria tradicional em seu manifesto de apresentação da teoria crítica da sociedade. Sobre Sade, mas reconhecendo nele exposição homóloga à filosofia moderna, anotam Adorno e Horkheimer (1985: 76):

A estrutura arquitetônica própria do sistema kantiano, como as pirâmides de ginastas das orgias de Sade e os princípios das primeiras lojas maçônicas burguesas (a imagem cínica que a espelha é o rigoroso regulamento da sociedade de libertinos das *120 journées*) anuncia uma forma de organização integral da vida desprovida de todo fim tendo um conteúdo determinado. Mais do que o prazer, o que parece importar em semelhantes formalidades é o afã com que são conduzidas, a organização, do mesmo modo que em outras épocas desmitologizadas, a Roma dos Césares e do Renascimento, ou o barroco, o esquema da atividade pesava mais do que seu conteúdo. Nos tempos modernos, o esclarecimento desligou as Ideias de harmonia e perfeição de sua hipostasiação no além religioso e, sob a forma do sistema, deu-as como critérios às aspirações humanas.

As orgias sadeanas mimetizam geometrização respondente à pirâmide hierárquica (o cálculo matemático é nítido a qualquer leitor dos *120 dias de Sodoma*, cuja estruturação se pauta nos múltiplos de quatro), nelas se guardando algo da cognoscibilidade moderna também exposta na filosofia cartesiana. Há, é evidente, divergências entre o libertino e o filósofo, chegando Foucault (2015: 164) a substantivar Sade como anti-cartesiano, visto que, em Descartes, “se trata de partir de un juicio de atribución y llegar a un juicio de existencia”, enquanto Sade “parte de un juicio de atribución, no para deducir de él una existencia, sino para deducir una inexistencia. En esa medida puede decirse que su lógica es rigurosamente monstruosa, porque (...) logra construir una especie de lógica del todo inviable en términos lógicos”. Se Sade amalgama a racionalização do corpo no moderno, levando ao extremo seu paradoxo, Descartes do corpo se desfaz, uma vez que o cogito, ao solicitar a consciência, relega o sensível. Em comum, contudo, há a contraditória contenção corporal, que em Sade se mostra pelo disciplinamento, diz Foucault (2001), do sexo. Duncan, ao voltar-se ao corpo como conformação do espírito, vale-se de traço ascético, mas o faz, antes, em perspectiva gnóstica marcada pela tomada do corpo como reduto do espírito, superação do cindido (Willer, 2010), do que como autocontenção da gratificação, como na acumulação pecuniária protestante (Weber, 2004); não poderia ela estar, deste modo, mais antagonicamente deslocada da filosofia cartesiana.

Descartes, aponta Leibniz (1983: 46-7), reconhece “que las Almas no pueden dar fuerza a los cuerpos, porque hay siempre la misma cantidad de fuerza en la materia. Ha creído, sin embargo, que el alma podía cambiar la dirección de los cuerpos. Pero eso era porque en su tiempo no se conocía la ley de la naturaleza que expresa la conservación de la misma dirección total en la materia. Si él se hubiera dado cuenta habría caído en mi Sistema de la Armonía preestablecida”. Pode a alma, na filosofia cartesiana, direcionar o corpo, mas não lhe dar força, energia própria, insistindo, assim, em dupla categorização que mais não faz que reforçar a cisão entre corpo e espírito. Pelo sistema que referencia ao fim da passagem, contudo, Leibniz (1983: 47) aponta precisamente à artificialidade de tal cisão: o sistema de harmonia preestabelecida faz com “que los cuerpos actúen como si (por imposible) no hubiera Almas; y que las Almas actúen como si no hubiera cuerpos; y que ambos actúen como si el uno influyera sobre el outro”. O sistema é, então, artificial: a separação é apenas possível como recurso heurístico, mas, empiricamente, é a divisão um equívoco – o equívoco cartesiano – porque, sendo cada ser uma mônada, não poderia se subdividir em corpo e espírito, categorias opositivas, uma vez que seria uma unidade. Não há, assim, cisão, como tampouco dialética entre as partes, uma vez que o teor contrastivo não passaria de exercício conceitual, mas não material. Corporificar o espírito, portanto, não se trata de mecanismo a dar mais peso a um dos polos da equação (o corpo, na vez contrária de Descartes), mas de superar a própria cisão, entendendo a composição monadológica do ser como meio indistintivo entre corpo e espírito. Não há na filosofia de Leibniz, esta sua crítica ao cartesianismo, possibilidade de dissociação.

A homologia se sustentaria, dessa forma, antes entre o *quattrocento* italiano e o cogito cartesiano do que entre a geometrização do segundo e o pressuposto mimético do corpo de Duncan. Se há equivalência na aposta da dançarina, talvez ela se exponha pela afinidade ao existencialismo sartreano e sua busca pela subtração do cogito como *a priori* do ser. Escreve Sartre (2021: 31-2) na introdução de *O ser e o nada*:

Pero más bien ha de pensarse en Descartes. Estamos aquí en el plano del ser, no en el del conocimiento; no se trata de mostrar que los fenómenos del sentido interno implican la existencia de fenómenos objetivos y espaciales, sino que la conciencia implica en su ser un ser no-consciente y transfenoménico. En particular, de nada serviría replicar que, efectivamente, la subjetividad implica la objetividad y se constituye a sí misma al constituir lo objetivo: hemos visto que la subjetividad es impotente para constituirlo. Decir que la conciencia es conciencia de algo, es decir que debe producirse como revelación-revelada de un ser que no es ella misma y que se da como ya existente cuando ello lo revela.

Así, habiendo partido de la pura apariencia, nos encontramos en medio del ser. La conciencia es un ser cuya existencia pone la esencia, e, inversamente, es conciencia de un ser cuya esencia implica la existencia, es decir, cuya apariencia exige ser. El ser está doquiera. Ciertamente, podríamos aplicar a la conciencia la definición que Heidegger reserva para el *Dasein*, y decir que es un ser para el cual en su ser es cuestión de su ser, pero sería menester completarla y formularla más o menos así: *la conciencia es un ser para el cual en su ser es cuestión de su ser en tanto que este ser implica un ser otro que él mismo*.

Ora,

El error ontológico del racionalismo cartesiano consiste en no haber visto que, si lo absoluto se define por la primacía de la existencia sobre la esencia, no puede concebirse como sustancia. La conciencia no tiene nada de sustancial, es una pura “apariencia”, en el sentido de que no existe sino en la medida en que aparece. Pero precisamente por ser pura apariencia, por ser un vacío total (ya que el mundo entero está fuera de ella), precisamente por esa identidad en ella de la apariencia y la existencia, puede ser considerada como lo absoluto. (Sartre, 2021: 25)

Sartre efetua, em vocabulário rocambolesco a dar voltas a mais não poder, movimento talvez simples: se na filosofia de Descartes é o cogito o *a priori* do ser, sendo a consciência condição *sine qua non* da existência, no existencialismo a existência, como consciência, possibilitaria o ser, ou seja, não existiria enquanto *a priori*, mas como ser que se constitui como tal na ação fenomênica. Ao nisso insistir Sartre se afasta, contudo, do corpo como expressão de história antiga e esquecida – como memória atizada pela omoplata ou como produtora de estilística fisiológica elaborando a sintaxe do texto – do sujeito, e se vale, no lugar da experiência, da intencionalidade da ação. Mas se assim for, a homologia entre Duncan e Sartre é apenas aparente. A potência mimética do corpo, o corpo da experiência conformado pela dança de Duncan, tomado por Viera como origem do mundo, que impulsiona a poética de Urendo por meio da animalidade que reaparece no humano... esta pujança mimético-corporal é anulada ao decair o sujeito e emergir, no lugar, o ser fenomênico como palco da consciência. A poética de Urendo pontua o limite.

IV

Já no livro de Viera pululam referências ao corpo como consciência, embora sobre o tema não construa argumento. “Y el hombre, primero, debió estudiar su paso y resolverlo. Cuando un hombre vuelve a tomar conciencia de su andar, ya danza” (Viera, 1950: 21). A passagem sugere a dança como gesto consciente, ainda que não compareça, aqui, à semelhança da pressuposição sartreana, senão como forma de um saber do corpo:

saber andar, como rememoração da gestualidade que lhe é própria. O postulado é afim às memórias de Duncan (2012: 134): “eu insistia que essas pessoas não têm consciência de seus corpos, que para elas deviam ser máscaras de grande energia e capacidade de expressar a música divina que eles cantavam”. Reincidindo em conceito fenomenológico, a preocupação se repele ao postulado teórico sartreano: não ter consciência, para Viera e Duncan, diz do desconhecimento da potência corporal, do não saber transsubstanciá-lo em espírito. O tema retorna em outra semelhança lexical que, uma vez mais, disso não passa: a condenação do ser. Sartre repete, qual jargão, estar o ser condenado à liberdade, e chama a atenção que um dos capítulos de Blanca se intitule *Carcel liberada*: sendo o compositor escravo da poesia e o pintor das cores, ao bailarino, porém, “no le es necesario tampoco ningún auxilio extraño”: “le basta su cuerpo. Hermoso, pobre y aislado. Su propia cárcel, es signo de liberación” (Viera, 1950: 69). Ainda que o vocabulário seja afim, as concepções são diversas. Para Sartre (2021: 659), “somos una libertad que elige pero no elegimos ser libres: estamos condenados a la libertad (...). Esta derelicción no tiene otro origen que la existencia misma de la libertad (...). Es la facticidad de la libertad”: condenado o ser à liberdade, o é em consciência, devendo nela fazer-se responsável pelo mundo. Mas, para Blanca, não é à liberdade (e, por conseguinte, à consciência) que estaria o ser condenado, senão ao corpo, aquilo que não deixa jamais se esquecer de todo.

Equivocada seria a busca de lastros da consciência como responsabilização do ser por suas escolhas – no qual o furtar-se da eleição funciona ele mesmo como eleição, a de se omitir, característica para Sartre da moral burguesa – no ensaio de Viera, uma vez que apresenta o corpo como esfera de processamento do sensível. Na imagem que se lê em *Carcel liberada* é o sujeito dele escravo, como reduto das pulsões; como na hipótese que Freud (2019) apresenta em *A interpretação dos sonhos*, não é o sujeito senhor na própria morada: a animalidade pulsional, como parte que lhe constitui, abandona a consciência e encontra, no desejo, o corpo como locus do singular. A consciência comparece a *Rostros de la danza*, então, antes como possibilidade de se entender o corpo como órgão mimético do que como primazia da racionalidade intencional. Não como eco sartreano, mas pelo antagonismo à sua filosofia: a consciência do corpo responde ao mimético, encarnando o espírito sem silenciar o sensível. Aproxima-se, deste modo, da aposta de Leibniz: não se trata da opção pelo lado oposto da cisão (o cogito como primazia cartesiana ou o corpo como vez contrária), senão da superação do cindido pela unidade monadológica do ser.

Nota-se na ensaística de Viera, então, afastamento do pressuposto sartreano: embora haja coincidências lexicais, não as há na semântica operada, afastando-se da

consciência e valendo-se do corpo como reduto privilegiado da produção de analogias. Na poesia de Urondo, contudo, o traço sartreano, não sem ambivalência, é mais pujante.

Mencionou-se anteriormente o poema *Gaviotas*, editado em *Poesía Buenos Aires*. Com alterações sutis, foi recompilado em *Historia antigua* (Urondo, [1956] 2014: 45) e, nele, apresenta-se de forma acentuada imagem que se repete na obra: as gaivotas que, reclusas, metaforizam a liberdade do ser.

Estas pequeñas aves marinas, se reúnen a veces en las playas, en no muy grandes cantidades, a descansar quizás. Permanecen paradas sobre sus finas y ágiles patas dando cara al mar, mirándolo fijamente como viejos marineros que añoran, desde el sosiego de los malecones, quién sabe qué puertos. De pronto, pareciera que algo las inquieta y, como buscando salvación, vuelan desesperadamente hacia su verde magnitud.

Pese a estar siempre en grupos, permanecen ocluidas en su soledad pues, al menos aparentemente, ignoran la presencia de sus compañeras y, es así, como tan sólo cambian algunas pocas palabras entre ellas. Todo hace suponer, que existe una sola verdad y una sola preocupación en su mundo.

Remontan, de tanto en tanto, pequeños vuelos sobre el grupo para luego posarse nuevamente y terminar así con lo que esto tuvo de desconcertante, siempre con la mirada detenida en su sentido magnífico. A veces vuelan en dirección contraria, pero estos vuelos son intrascendentes. De inmediato todas, a pasos cortos y donosos, se acercan hasta la proximidad mayor que las olas les permiten, cerciorándose de que el mar no las ha abandonado aún.

Cuando divisan o presienten – pues aún no se ve – algún barco en el horizonte, se lanzan en un vuelo irreductible.

Indudablemente, la costa es circunstancial para ellas.

Embora o poema recorra novamente à metáfora animal, a gaivota não opera nele do mesmo modo que nos anteriormente vistos, aos quais a animalidade comparece como laivo do Eu. Se “até o fim do século XVIII [a linguagem] estava submetida às ordens e às classes, porque se suspeitava que também as aves falassem” (Agamben, 2013: 47), poderiam as gaivotas sugerir uma pré-história animalesca do sujeito. A imagem é, porém, pouco dependente do corpo; perde o pássaro o ligamento ao que de próprio haveria no sujeito, funcionando antes à semelhança do ser: as aves, que “tão somente trocam algumas poucas palavras entre elas”, providas da faculdade da linguagem metaforizam-no e ao longo do poema é a angústia da reclusão o que o marca, como se, na solidão, pudesse encontrar a liberdade. Onde se encontra lhe é, por isso, circunstancial, sendo esta a definição de liberdade oferecida por Sartre (2021: 670), desvinculada de um tempo-

espaço: “así, pues, ha de decirse que la facticidad de mi sitio no se me revela sino en y por la libre elección que hago de mi fin. La libertad es indispensable para el descubrimiento de mi facticidad”. Estando o ser a ela condenado, deve recobrá-la, mesmo que em construto mental – seu fim –, em qualquer espacialidade – niilizando o espaço concreto que ocupa. Para Sartre (2021: 672), a liberdade (em consciência) blinda o ser da sujeição (material): “mi sitio no será un punto de amarre, sino un punto de partida”.

No poema, menos dependente do corpo para sua formulação, nota-se não tanto uma voz a expor o sujeito afetado pelo sensorio, mas imagem que, ainda que não seja o caso, ganha tons de éfrase: poderia se tratar da descrição de obra pictórica ou ainda de imagem bucólica com tintas de sublime. Não sendo nem uma nem outra encontra, porém, condição comum a ambas: o poema liga-se antes à visão do que aos demais sentidos, privilegiando o olhar. Contraditório é que a visão, que na modernidade se autonomiza, é sedimentada sobretudo na consciência e na memória voluntária. Mostra-o Benjamin ao discutir a poesia de Baudelaire, apontando ao choque como aparato perceptivo. Em sua redefinição da estrutura de percepção, o choque, defesa do inconsciente, desencadeia a redução da possibilidade de que algo a ele adentre, já que estaria o sujeito preparado para se furtar dos sustos oferecidos pelos estímulos citadinos, processando-os em consciência por mecanismo defensor: “para o organismo vivo, a proteção contra estímulos é tarefa quase mais importante do que a recepção de estímulos; ele está equipado com uma reserva própria de energia, e tem de empenhar-se sobretudo em preservar as formas especiais de transformação de energia, que nele ocorre, da influência niveladora, e portanto destruidora, das imensas energias que operam do lado de fora” (Freud, 2010: 189). Recebido em consciência, contudo, nota Benjamin (2017c: 111) que não poderia o choque deixar traços no inconsciente, inviabilizando a experiência: “Traduzido para o discurso proustiano: só pode tornar-se parte integrante da *mémoire involontaire* aquilo que não foi ‘vivido’ expressamente e em consciência, aquilo que não foi uma ‘vivência’ [Erlebnis] para o sujeito”. O choque provoca o arquivamento da imagem, mas, conscientemente fixada, responde ao voluntário; intencionalmente acessível, afasta-se da disponibilidade (do inconsciente) demandada pela rememoração. A força de Baudelaire, lê Benjamin (2017c: 149), está guardada nesta aporia – pôde o grande poeta fazer da vivência a matéria da lírica: “Baudelaire invectiva a multidão, e o faz com a raiva impotente de alguém que se rebela contra a chuva ou o vento. É essa a natureza da vivência a que Baudelaire atribuiu a importância de uma experiência. Fixou o preço pelo qual se pode adquirir a

sensação da modernidade: a destruição da aura na vivência do choque”. Resta à poesia moderna o traço aporético como potência da lírica.

O corpo, órgão mimético, possibilita o processamento do sensível, como notável na memória da omoplata e na estilística fisiológica proustiana. A premência moderna da visão, a sua vez, liga-se à recepção consciente, como aparato de defesa a obstaculizar o adentrar no inconsciente e, assim, a virtualidade da experiência. No poema de Urondo, que ganha tom de apreciação visual de imagem exterior, é à consciência que as gaivotas se grudam: os pássaros formulam a ambiência reclusa do ser demandada por Sartre para o alcance da liberdade à qual está condenado, sendo esta atmosfera, se verá, característica de sua literatura. Por ora, note-se como as gaivotas referenciam a busca pela liberdade, componente da consciência existencialista. Como anota Sartre (2021: 601),

La libertad es precisamente la nada que es sida en el meollo del hombre y que obliga a la realidad-humana a *hacerse* en vez de ser. Como hemos visto, para la realidad-humana ser es *elegirse*; nada le viene de afuera, ni tampoco de adentro, que ella pueda *recibir* o *aceptar*. Está enteramente abandonada, sin ayuda ninguna de ninguna especie, a la insostenible necesidad de hacerse ser hasta el mínimo detalle. Así, la libertad no es *un* ser: es el ser del hombre, es decir, su nada de ser.

Na solidão das gaivotas diante da imensidão do mar, reclusas do tempo histórico habitado, é que poderia o ser encontrar a liberdade. Já não se trata da busca – involuntária – pelo tempo perdido, senão da consciência como responsabilização pelas escolhas a partir das quais se fez ser. É na esfera individual, angustiada e solitária, que se daria a liberdade; e é por esta liberdade que se expressa a face política de estar a ela condenado:

Esto significa, evidentemente, que sólo por un puro arrancamiento a sí mismo y al mundo puede el obrero poner su sufrimiento como sufrimiento insoportable y, por consiguiente, *hacer de él el móvil* de su acción revolucionaria. Esto implica, pues, para la conciencia, la posibilidad permanente de efectuar una ruptura con su propio pasado, de arrancarse a él para poder considerarlo a la luz de un no-ser y para poder conferirle la significación que tiene a partir del proyecto de un sentido que *no tiene*. (Sartre, 2021: 595)

A liberdade sartreana, pressupondo reclusão na qual pode o ser cobrar consciência (o trabalhador arranca-se do mundo, diz) e a partir dela engajar-se em ação revolucionária, elimina as condições necessárias para a experiência, a saber, a presença de um corpo que pode apreender mimeticamente um espaço, e cuja virtualidade se dá pela afetação advinda do Outro: “O mestre sedentário e os aprendizes viandantes trabalhavam na mesma oficina; e todos os mestres tinham feito as suas andanças antes de se fixarem na sua terra

ou em terra estranha. Se os camponeses e marinheiros eram mestres da arte de narrar, as corporações artesanais foram a sua alta escola” (Benjamin, 2018b: 142); “O contador de histórias vai buscar a sua matéria à experiência, a própria ou as que lhe foram relatadas. E volta a transformar essa matéria em experiência daqueles que o ouvem contar” (Benjamin, 2018b: 144); “se considerarmos o seu lado mais sensível, a narração de modo nenhum é apenas obra da voz; na autêntica situação de narrar intervém de forma ativa a mão, que, com os seus gestos aprendidos no trabalho, acentua e multiplica aquilo que se ouve” (Benjamin, 2018b: 165). A experiência se sedimenta espacialmente, apreendida pelos sentidos, mas se trata de espaço também ocupado pelo Outro; o corpo, assim, vê-se afetado pela fala que deste lhe chega, escutando ao mesmo tempo em que a mão executa a olaria e, com isso, grudam-se os estímulos sem que a primazia a um deles seja ofertada, mobilizando antes a integralidade do corpo na continuação do narrar. Na consciência sartreana, a espacialidade e a outridade são eclipsadas, relegadas do construto teórico que privilegia a reclusão: “en tal caso, el aislamiento es lo que me anuncia el lugar como favorable” (Sartre, 2021: 670). O caráter mimético-corporal, outrora pujante na poesia de Urendo, queda ausente nos versos que se aproximam do existencialismo.

Outro poema expressa a contradição com mais veemência. Trata-se de *Viejas amigas*, aquele que abre a primeira parte de *Historia antigua*.

He conocido a esas extrañas cordobesas de gestos antiguos. He visto navegar sus hábitos hacia la inmensidad de blandos cojines de plumas y felpa. Y hoy las he encontrado en el cénit de la noche, al salir de un charco ágil por los renacuajos y hediendo de sueño.

“Viejas amigas – les he dicho – ¿qué hacen ustedes en la madrugada, qué representan para la inocencia que hemos buscado de tantas maneras, qué significan para esta soledad?” Nada responden. Encienden sus cigarrillos meditando y fuman profundamente dos o tres pitadas. Después, con súbita indignación, me miran: “Eres un cerdo demasiado gordo; no mereces vivir si tratas así nuestros viejos sueños: ya no te amamos”.

“Perdonad, perdonad al menos mi esperanza, oh primeras amantes, tibias meretrices, gracia e inconsciencia.” (Urendo, [1956] 2014: 39)

É curioso que no último bloco do poema as prostitutas sejam referenciadas como inconsciência, como se ao inconsciente pertencessem. Pelo contrário, a resposta oferecida pelas mulheres situa-as na filosofia sartreana; ao colocarem a prostituição como velho sonho, acionam aquilo que Sartre conceituou como psicanálise existencial. O que se cobra no diálogo do poema é a dignidade da prostituição, retirando o estigma de pária daquelas

que a exercem. Tal estereotipo responde, na verdade, às contradições da moral burguesa, que, ao mesmo tempo que a rechaça, nela recai pela traição. As prostitutas comparecem à filosofia existencial, assim, como possibilidade de projeto, de liberdade do ser, e, na leitura sartreana da psicanálise, os velhos sonhos, a partir dos quais se fizeram livres, sdeveriam ser respeitados por este “porco demasiadamente gordo” com quem dialogam. Mas há ambivalência no construto do poema. As prostitutas existenciais falam em primeira pessoa, com voz grafada entre aspas, valendo-se de marca prosaica. A primeira entrada é apresentada, porém, por voz lírica, e esta tem como objeto o corpo do enunciador: refere-se à antiga gestualidade das prostitutas, ao odor dos sonhos, ao corpo que sente os movimentos entre travesseiros. Há paradoxo na influência sartreana de Urondo: o corpo pertence ao Eu do poema, a consciência às “personagens”, e a separação enunciativa é marcada pelo signo gráfico de pontuação. Mas que isto se veja em partes.

O tema da prostituta, na teoria existencialista, deve encontrar melhor formulação na leitura que faz Simone de Beauvoir da obra de Sade:

Pero ese recurrir al prójimo, por precioso que sea, no basta para superar las contradicciones que implica el anhelo sádico. Si se ha fracasado en la tentativa por captar, mediante la experiencia vivida, la ambigua unidad de la existencia, no se logrará jamás reconstruirla intelectualmente. Por definición, una representación no sabría coincidir ni con la intimidad de la conciencia ni con la opacidad de la carne. Entonces menos aún puede conciliarlas. Una vez disociados, esos dos momentos de la realidad humana, se oponen; y desde el instante en que se persigue a uno, el otro se oculta. Si se le infligen sufrimientos con excesos violentos el sujeto se extravía, abdica, pierde su propio dominio; el exceso de envilecimiento acarrea el asco, que se opone al placer. La crueldad resulta dificultosa en su práctica si no se cumple dentro de límites modestos; y teóricamente implica una contradicción que revelase en estos dos textos: los atractivos más divinos resultan inútiles cuando la sumisión y la obediencia no vienen a ofrecérmolos y es preciso violentar a lo que se desea; cuando se rinde el placer termina. Pero ¿dónde encontrar esclavos libres? No queda otro recurso que satisfacerse mediante un compromiso; con mujeres pagadas y abyectamente sumisas Sade traspasa los límites convenidos. Con una esposa que preserva dentro de su docilidad la dignidad humana, se permite algunas violencias, pero el acto erótico ideal no lo realizará jamás. Aquí descúbrese el profundo sentido de las palabras que Sade pone en boca de Jérôme: lo que nosotros hacemos aquí no es más que la imagen de lo que quisiéramos realizar. No solamente los delitos de importancia real se hallan prácticamente prohibidos, sino que hasta aquellos que es posible evocar en medio del más extremo delirio, desencantarían a su autor. Destruir el sol, privar de él al universo o usarlo para abrasar el mundo, éstos, sí, serían crímenes... Mas si ese sueño parece apaciguador es porque el criminal incluye en él su propio anonadamiento, junto con el del universo. Sobreviviente, reencontraría frustrado. (Beauvoir, 1956: 70-2)

Beauvoir apresenta, a partir de Sade, leitura bastante própria da dialética hegeliana do senhor e do escravo. Nela, figura a prostituta como aquela que, sendo paga, encontra na escravidão a liberdade, ao mesmo tempo que aponta à servidão daquele que a contrata; daí que, findo o excerto, compareça a frustração dos que a ela recorrem, estando o próprio aniquilamento, ao lutar até a morte em busca de reconhecimento, virtualmente presente no mesmo ato. A leitura de Beauvoir, aqui, furta-se da superação como categoria histórica e, lendo a *Fenomenologia do espírito* a partir do existencialismo, busca-a na consciência: o pagamento daria à prostituta consciência da subordinação e, sabendo-se explorada, encontraria a liberdade em consciência. Ser remunerada pela exploração a equalizaria, sendo a inversão dialética lida como a possibilidade da liberdade sadeana: se na vida conjugal haveria resignação no que tangencia o sexo, ao pagar a prostituta poderia a relação vir a acontecer. A meretriz, escrava remunerada, inverte a dialética e faz do senhor escravo do escravo, uma vez que só poderia gozar por meio da transação financeira.

Abandonando a esfera temática, qual seja, a leitura existencialista da prostituição – como dignidade humana que possibilita a inversão dialética da dominação –, foi dito que o poema de Urondo se aproxima, pela emergência do passado dessas velhas amigas, à psicanálise existencial apresentada no livro de 1943. Se o que respondem as prostitutas ao Eu do poema é que ele não mereceria viver se assim tratasse seus velhos sonhos, o das amigas, está ele se esquecendo que, no postulado sartreano, “ser es haber sido” (Sartre, 2021: 674): “si aceptamos el método del psicoanálisis (...) debemos aplicarlo en sentido inverso. (...). En vez de comprender el fenómeno a partir del pasado, concebimos el acto comprensivo como un retorno del futuro hacia el presente” (Sartre, 2021: 625). Ora,

este pasado no determina nuestros actos como el fenómeno anterior determina al fenómeno consecuente; y sin duda hemos mostrado que el pasado carece de fuerza para constituir el presente y prefigurar el porvenir. Pero ello no quita que la libertad, escapando de sí hacia el futuro, no podría darse un pasado a capricho ni, con mayor razón, producirse a sí misma sin pasado (Sartre, 2021: 673)

O passado, na teoria freudiana, coloca-se antes como palimpsesto da memória, sobreposição de ruínas que impossibilitam representação visual, que condiciona o sujeito não exatamente ao tomá-lo no momento de eleição do presente que descrimina o passado, senão como critério de repetição inconsciente, mesmo em verve compulsiva, que acaba por determiná-lo, sobretudo por fora da intencionalidade: “El síntoma que el psicoanálisis descubre: esa peste que resiste a la higienización, esa peste que nos muestra, una y otra

vez, que no somos amos en nuestra propia casa”, assevera Alexandra Kohan (2022: 120). Se a modernidade encontra no neurótico a patologia que lhe responde, os “sonhos dos neuróticos traumáticos já não se incluem na perspectiva da realização de desejo, nem os sonhos, ocorrentes nas psicanálises, que nos trazem à memória os traumas psíquicos da infância. Eles obedecem antes à compulsão de repetição, que na análise, de fato, é favorecida pelo desejo (...) de evocar o que foi esquecido e reprimido” (Freud, 2010: 196). Em Sartre, ao contrário, o passado se coloca como momento afixado na memória, conscientemente acessível (a crítica de Benjamin à vivência) e, assim, poderia o ser elaborar a hermenêutica de sua eleição. Trata-se do método regressivo que, ao voltar-se ao pretérito, não se pergunta exatamente pelo passado, senão pelo retorno do futuro ao presente como forma de se chegar ao momento de eleição: em jogo está o anterior não como marca traumática compulsivamente repetida, mas como momento de escolha deliberada, intencional. O futuro (o hoje), ao retornar ao presente (o passado), encontraria a tomada de decisão consciente, a elaboração do projeto como finalidade do ser. É esta a defesa das prostitutas de *Viejas amigas* ao apontarem à liberdade de escolha pela prostituição, aniquilando a esfera sintomático-repetitiva do corpo na teoria freudiana. O que a psicanálise existencial sartreana faz, ao defender o ser em detrimento do sujeito, é resvalar uma vez mais na obliteração do mimético. Se esta é a posição das prostitutas, que aparece pela marcação gráfica de diálogo (as aspas a circunscrever a fala), o corpo emerge, contudo, na voz que enuncia Eu. As prostitutas de Urendo como que encarnam a psicanálise existencial sartreana; mas o Eu concentra-se em ambiência corporal.

Lê-se em Benjamin (2017d: 87) posição antagônica a de Sartre. Em texto de juventude, de 1921, intitulado *A prostituta*, escreve:

En la prostituta cobran forma dos principios opuestos. El anárquico principio de placer y el jerárquico principio de servicio divino, ya sea que dicho dios se llame en sentido propio, como para los hieródulos, o que se llame dinero. Bajo esta forma, ambos principios tienen un altibajo, una historia de su conformación. A eso se debe que haya que sumar la moderna *cocotte* al tipo hierático; la prostituta aún en sí una conformación especialmente pura de ambos principios: disipación y obediencia (por necesidad). Hay que pensar que esta antinomia de dos principios de la historia mundial (brevemente, el revolucionario y el teocrático) aparece en la mujer.

Há uma dualidade na imagem da prostituta. Pode ser prazer – logo, hedonismo, e, assim, corpo – ao mesmo tempo que hierarquia – e, portanto, mediação pecuniária. O tema reaparece em escritos vários, como na leitura de Baudelaire (na qual é sobressalente

o econômico e a primazia do olhar, expresso por estrabismo que conquista o cliente e se previne da abordagem policial, indicando a alienação do sexo em sua forma laboral [Benjamin, 2017e]) e nos aforismos de *Infância berlinense: 1900* (onde a prostituta se coloca a serviço da experiência do infante que descobre do sexo). Os registros se referem, contudo, a problemas diversos. Apontou já Martín Kohan (2023: 42) que não seria prudente aferir uma teoria da cidade em Walter Benjamin, devendo ser a pergunta mediada a partir de quatro pontos cardiais: Berlim, Paris, Moscou, Nápoles. A propósito dos primeiros, assinala diferença irreduzível: “una cosa es el análisis crítico que efectúa Benjamin, advirtiendo la extrañeza del *flâneur* en medio de las transformaciones urbanas de la modernidad, y otra cosa es la construcción de una modalidad perceptiva para la ciudad de la infancia”; ora, “una cosa es la ciudad objetivamente transformada por el impacto de la modernización, y otra cosa es la transformación de una ciudad por medio de ciertos mecanismos de la percepción, de la memoria y de la experiencia del sujeto”.

Em registro diverso, a prostituta reincide no pensamento de Benjamin sobre a cidade, tanto na Paris moderna emergente em Baudelaire quanto na rememoração da Berlim da passagem do XIX ao XX. Sendo de sujeito que aqui se fala, que se atente, contudo, ao segundo bloco. Em *O despertar do sexo*, último aforismo de *Infância berlinense: 1900*, é na prostituta que a experiência se sedimenta, ainda que esta seja marcada pelo perder-se na cidade, colocando-se, então, como ruptura à tradição familiar (ali, no caso, a judaica). É que o próprio gesto errante do infante a perambular pelas ruas de Berlim, pontua Kohan, marca a virtualidade da experiência da cidade que, sendo a própria, demanda aprendizado para nela deixar-se afetar, provocando nova sensibilidade escópica (o corpo de mais ou menos um metro de altura, a criança em torno de seus oito anos) marcada pelo jogo de escalas que miniaturiza, mas igualmente amplia, a visão:

Esta mirada, que se vuelve extrañificadora a fuerza de microscopía, resulta fundamental para la relación de Benjamin con Berlín. La consigna de aprender a perderse en esa ciudad, donde por definición no habría de perderse ya que se trata de su propia ciudad, necesita de esa previa desfamiliarización. Para aprender a perderse en Berlín hay que aprender a extrañificarla. Solo cuando se consigue convertirla en otra, solo cuando se consigue convertirla en una ciudad extraña y poco familiar, llega a ser posible perderse en ella, y que ese extravío se deba a una destreza premeditada y no a las limitaciones y a las dificultades del desorientado. (Kohan, 2023: 40-1)

Perder-se por Berlim oferece-lhe a experiência na cidade que, à diferença de Paris, é-lhe própria; e é na cidade própria na qual se perde que as prostitutas provocam os sentidos, como se lê em *O despertar do sexo* (Benjamin, 2017a: 115-6):

Numa daquelas ruas que eu mais tarde viria a percorrer de noite, em infindáveis caminhadas, surpreendeu-me o despertar da pulsão sexual, na altura certa mas em circunstâncias estranhas. Era o dia do ano novo judeu, e os meus pais tinham providenciado para que eu participasse de qualquer festividade religiosa. Talvez na comunidade reformada pela qual a minha mãe, por tradição familiar, nutria alguma simpatia. Tinham-me mandado buscar um parente afastado, com quem devia ir. Mas, ou por ter esquecido a morada, ou por não conhecer bem a zona, começou a fazer-se cada vez mais tarde e a minha deambulação não tinha fim à vista. Não me atrevia a ir sozinho para a sinagoga, nem isso seria possível, pois era o meu protetor quem tinha as senhas de entrada. Os principais culpados do meu infortúnio eram a antipatia pelo quase estranho de quem dependia, e a suspeita em relação às cerimônias religiosas, que só prometiam uma situação embaraçosa. De repente, no meio daquela perplexidade, invadiu-me uma onda quente de medo (“tarde demais para ir à sinagoga”), e no mesmo instante, ainda antes de a primeira desaparecer, emergiu outra, agora de total irresponsabilidade (“seja o que for que aconteça, isto não tem nada a ver comigo”). E as duas ondas convergiram imparavelmente na primeira sensação de prazer, em que se misturavam a profanação do dia santo e a cumplicidade da rua, que aqui me fez antever pela primeira vez os serviços que iria prestar àquela pulsão desperta.

Há nas prostitutas traço urbano – mostra-o a imagem acima, mas também o estudo sobre a Paris do Segundo Império (Benjamin, 2017e). À diferença do último, a sua vez, o cidadão da prostituição berlinense liga-se aos sentidos, à esfera mimética que perpassa a experiência sexual, uma vez que, aponta Vaz (2005), se, na ideia de jogo, Benjamin atenta às práticas miméticas e ao corpo como instrumento de brincar, é o erotismo o jogo entre adultos, reduto do mimético. Ecoando Sartre, na aposta de Urondo a cidade como topos do poético, no qual o feminino cobraria presença não apenas em Baudelaire, mas também nas derivas do surrealismo, desaparece. As poucas referências ao urbano são esvaziadas: trata-se da rua desértica, ainda que não tanto como potência da fantasmagoria das fotografias de Atget, senão pela inexistência da afetação que a prostituta provocara ao jovem Benjamin: “Cuando al amanecer describo el rumbo de las calles desiertas, grandes y cambiantes formas de colores estridentes, me alcanzan la armonía y la fe de las hojas; pero me niego, cierro los ojos y me quedo con el desequilibrio acostumbrado” (Urondo, [1956] 2014: 40). Embora desenhe-se o vir-a-ser da cidade surrealista (ruas desertas, cores estridentes, formas cambiantes), a voz do verso renega a urbe, questão insistente em poemas vários que, ao se furtarem do urbano, fazem-no presente pela elipse:

“Han partido los últimos trenes” (Urondo, [1956] 2014: 53), “Es el fondo de un bar” (Urondo, [1956] 2014: 56), “no hay un solo vehículo que nos acerque” (Urondo, [1956] 2014: 59). A cidade anula o Outro a afetar o Eu e, à semelhança das gaivotas, toma-o na reclusão existencial. Neste bloco de poemas compostos pelo traço sartreano declina a faculdade mimético-corporal para que emerja a consciência.

Vale o excursus às memórias do polemista Juan José Sebreli, contemporâneo de Urondo, ambos nascidos em 1930. A propósito de Sartre, afirma: “aprendí a escribir ‘traduciéndolo’ literalmente, casi plagiándolo, su racionalismo cartesiano me liberó de la retórica hispánica o del coloquialismo vernáculo”, uma vez que “Sartre reivindicaba los conocimientos enciclopédicos, universales, en la tradición de los iluministas, de los creadores de los grandes sistemas de los siglos XVIII y XIX, incluido el marxismo” (Sebreli, 1997: 526-7). Mais interessante que seus anos de aprendizagem, destaca-se a aproximação epistemológica da escrita de Sartre ao racionalismo cartesiano, repetida páginas depois: “su racionalismo cartesiano, humanista y moralista clásicamente francés era incompatible con las nebulosidades del romanticismo alemán heideggeriano”; “la veta irracionalista de Sartre que le venía de Kierkegaard y de Heidegger era neutralizada por dos corrientes del racionalismo, la de Descartes-Husserl, y la de Hegel-Marx” (Sebreli, 1997: 536-8). Trata-se de filosofia que, embora fundamentada no fenômeno, expõe-se pelo sistema, forma que elimina o corpo como esfera não-conceitual inerente ao conceito.

Se Horkheimer criticara o sistema cartesiano pelo aniquilamento do corpo e dos sentidos, é nesta linha que Adorno, três décadas depois, segue em sua *Dialética Negativa*.

Escreve Horkheimer (1983: 132-3):

O pensamento crítico com sua teoria se opõe a ambos os tipos referidos. Ele não tem a função de um indivíduo isolado nem a de uma generalidade de indivíduos. Ao contrário, ele considera conscientemente como sujeito a um indivíduo determinado em seus relacionamentos efetivos com outros indivíduos e grupos, em seu confronto com uma classe determinada, e, por último, mediado por este entrelaçamento, em vinculação com o todo social e a natureza. Este sujeito não é pois um ponto, como o eu da filosofia burguesa; sua exposição (*Darstellung*) consiste na construção do presente histórico. Tampouco o sujeito pensante é o ponto onde coincidem sujeito e objeto, e onde se pudesse extrair por isso um saber absoluto. Esta aparência, da qual o idealismo tem vivido desde Descartes, é ideologia em sentido rigoroso; a liberdade limitada do indivíduo burguês aparece na figura de liberdade e autonomia perfeitas. Mas o eu, quer seja meramente pensante, quer atue de alguma outra forma, também não está seguro de si próprio numa sociedade intransparente e inconsciente. No pensamento sobre o homem, sujeito e objeto divergem um do outro; sua identidade se encontra no futuro e não no presente. O método que leva

a isso pode ser designado clareza, de acordo com a terminologia cartesiana, mas esta clareza significa, no pensamento efetivamente crítico, não apenas um processo lógico, mas também um processo histórico concreto.

É a falta de historicidade dos conceitos da teoria tradicional, não reconhecendo que os critérios de percepção do observador são historicamente determinados, o déficit do sistema cartesiano, limite que se repete em Sartre sobretudo na aposta em uma liberdade a todo custo, dada pela niilização dos condicionantes histórico-sociais do ser, apagando precisamente a violência da história que o tolhe:

Así, pues, ha de decirse que la facticidad de mi sitio no se me revela sino en y por la libre elección que hago de mi fin. La libertad es indispensable para el descubrimiento de mi facticidad. Me enseñan esta facticidad todos los puntos del futuro que proyecto; a partir de este futuro elegido aquélla se me aparece con sus caracteres de impotencia, contingencia, debilidad y absurdo. Me es absurdo y doloroso vivir en Mont-de-Marsan con relación a mi sueño de visitar Nueva York. Pero, recíprocamente, la facticidad es la única realidad que la libertad pueda descubrir; la única que pueda nihilizar por la posición de un fin; la única a partir de la cual tenga sentido poner un fin. Pues si el fin puede iluminar la situación, se debe a que el fin se constituye como modificación proyectada de esta situación. El sitio aparece a partir de los cambios que proyecto. Pero *cambiar* implica, justamente, algo de cambiar, que es justamente mi sitio. Así, *la libertad es la aprehensión de mi facticidad*. Sería absolutamente inútil tratar de definir o describir el “quid” de esta facticidad *antes* que la libertad se revierta sobre ella para captarla como una determinada deficiencia. Mi sitio, antes que la libertad haya circunscrito mi asiento como un a falta de determinada especie, “no es”, propiamente hablando, absolutamente nada, puesto que la propia extensión a partir de la cual todo sitio se comprende no existe. Por otra parte, la cuestión misma resulta ininteligible, pues comporta un “antes” carente de sentido: en efecto, la libertad misma es la que se temporaliza según las direcciones del antes y el después. No por eso es menos verdad que ese “quid” bruto e impensable es aquello sin lo cual la libertad no podría ser libertad. Es la facticidad misma de mi libertad. (Sartre, 2021: 670-1)

Afirma Sartre que o projeto do ser, como efetivação da liberdade que lhe é constitutiva, dá-se ao negar aquilo que por fora de sua consciência se impõe, já que a liberdade encontra sua realização na niilização da externalidade. O que há de próprio no ser fenomênico sartreano é, pois, o achatamento dos condicionantes do tempo histórico no qual se encontra, como se tivesse, pelo construto mental da consciência, a força de ignorar a mazela histórico-social concreta que insistentemente o submete à violência material. Assim, é de maior valia a crítica de Adorno (2009: 50) ao asseverar que

A representação de uma liberdade absoluta de decisão é tão ilusória quanto aquela do eu absoluto que engendra o mundo a partir de si. A mais modesta experiência política é suficiente para fazer balançar como cenários as situações construídas para servir de pretexto para a decisão dos heróis [de Sartre]. Nem mesmo sobre um plano dramático poder-se-ia postular tais decisões soberanas em uma imbricação histórica concreta.

Ao esboçar filosofia que se pretendia crítica à burguesia, Sartre adota conceito de liberdade afastado de tempo-espço e recai no idealismo do sistema cartesiano, do qual tomara distância: “a representação de uma liberdade sempre existe[nte], mesmo que os homens estejam escravizados, ou seja, a representação de uma mera liberdade interior pertence ao modo de pensamento idealista” (Horkheimer, 1983: 146) na medida em que anula o corpo como reduto do sofrimento e busca, pela transcendência, o absoluto do ser – o sistema. Caberia a uma dialética negativa, assim, o princípio de contradição, pelo qual poder-se-ia afastar a afirmativa da identidade do ser consigo e tensionar, a todo tempo, a não-identidade, a lacuna, o hiato entre sujeito (do conhecimento) e objeto (cognoscível); o não-conceitual, a esfera mimética inerente ao conceito, é o que cobra urgência em uma dialética negativa, justamente na medida em que se apresenta como o inalcançável do conceito: “a utopia do conhecimento seria abrir o não-conceitual com conceitos, sem equipará-lo a esses conceitos” (Adorno, 2009: 17).

Não casualmente a crítica de Adorno é destinada às filosofias da vida: embora pretendam liberar o ser, anulam o corpo na medida em que se voltam à pura consciência. Antes de Sartre, já Bergson e Husserl teriam se furtado dessa contradição permanente que marcaria a dialética entre o conceitual e o não-conceitual:

assim como o seu aqui-inimigo positivista, Bergson se orientou pelos *données immédiates de la conscience*, enquanto Husserl se orientou pelos fenômenos do fluxo de consciência. Ambos permanecem na esfera da imanência subjetiva. Contra os dois seria preciso insistir no que eles buscam em vão; a despeito de Wittgenstein, seria preciso dizer o que não pode ser dito. A simples contradição dessa exigência é a contradição da própria filosofia: essa contradição qualifica a filosofia como dialética, antes mesmo de a filosofia se enredar em suas contradições particulares. O trabalho da autorreflexão filosófica consiste em destrinçar tal paradoxo. Todo o resto é designação, pós-construção, hoje como nos tempos de Hegel algo pré-filosófico. Uma confiança como sempre questionável no fato de que isso é possível para a filosofia; no fato de que o conceito pode ultrapassar o conceito, os estágios preparatórios e o toque final, e, assim aproximar-se do não-conceitual: essa confiança é imprescindível para a filosofia e, com isso, parte da ingenuidade da qual ela padece. (Adorno, 2009: 16-7)

Problemático da fenomenologia e das filosofias da vida é que o que inviabiliza o adentrar a esta esfera não-conceitual do conceito é precisamente o recurso à consciência:

O poder do existente erige as fachadas contra as quais se debate a consciência. Essa deve ousar atravessá-las. Somente isso arrancaria o postulado da profundidade à ideologia. O momento especulativo sobrevive em tal resistência: aquilo que não deixa sua lei ser prescrita pelos fatos dados, transcende-os ainda no contato mais estreito com os objetos e na recusa à transcendência sacrossanta. Lá onde o pensamento se projeta para além daquilo a que, resistindo, ele está ligado, acha-se a sua liberdade. Essa segue o ímpeto expressivo do sujeito. A necessidade de dar voz ao sofrimento é condição de toda verdade. Pois sofrimento é objetividade que pesa sobre o sujeito; aquilo que ele experimenta como seu elemento mais subjetivo, sua expressão, é objetivamente mediado. (Adorno, 2009: 23-4)

Se é o sofrimento instância necessariamente corporal, impossibilitando que do sensível se esqueça, é o corpo, então, o que, na antípoda da consciência, pode elaborar a autocrítica da filosofia. Sartre, atrofiando a esfera mimética e reincidindo na consciência, por mais que busque afastar-se do cogito cartesiano sugerindo, no lugar, o fenômeno, recai na mesma forma expositiva, o sistema, recusando a latência do não-conceitual, qual seja, a pujança do corpo. É esta a aporia da estreia de Urendo: ao mesmo tempo que apresenta, como poeta iniciante, unidade formal invejável, a questão filosófica a norteá-lo indica contradição insuperável; por um lado, o corpo como possibilidade mimética; por outro, a consciência como busca da liberdade. Trata-se de fundamentos não apenas contrapostos, mas, além disso, auto-excludentes: ao mesmo tempo que esboça a potência da experiência, compõe poemas que excluem-na uma vez que, guiados pela consciência, inviabilizam o corpo como processamento do sensível. “Las contradicciones”, entretanto, “se desenredan, no se resuelven” (Buck-Morss, 2011: 254)

V

Lendo Agamben e Badiou, aponta Antelo (2016: 126) ao paradoxo da poesia:

Vimos, até agora, que a poesia não pensa (ainda), mas pode, entretanto, escandir, cortar, montar tempos dissímeis. Assim fazendo, persegue o real que definimos como o ponto do impossível de formalizar, um *point de pensée*, que revela a impossibilidade de qualquer pensamento, de toda racionalização. Por esta via, afirma-se o paradoxo de que, através de uma impossibilidade, pensar, consolida-se uma possibilidade, imaginar, e por esse caminho defrontamo-nos, ainda, com a certeza de que o impossível existe.

A poesia se constitui, pois, sob um paradoxo que, traduzindo aos termos que vêm sendo aqui empregados, formula-se na incompatibilidade entre a consciência, marcada pela intencionalidade da ação fenomenológica – sua racionalização –, e o inconsciente, composto pelo corporal a processar sensivelmente o mundo. Isso se viu nos poemas de Urondo: aqueles que se voltam à animalidade grudam-se à mimesis e à imaginação, tendo no corpo a matéria da metáfora. Em *Gaviotas*, a sua vez, há traço consciente que elabora pergunta no quadro da busca sartreana pela liberdade. Mas seus poemas são igualmente compostos pela sobreposição dessas linhas de fuga, como *Viejas amigas*, que apresenta dupla estrutura enunciativa: o traço lírico-mimético de enunciação pertence ao Eu, ao passo que a voz das prostitutas, grafada entre aspas como diálogo prosaico, aponta à psicanálise existencial. O paradoxo até agora acompanhado não apresenta, contudo, qualquer resolução. Ao contrário, percebe-se em *Historia antigua* sua radicalização, levando-o a nível aporético. É o que se lê em *Mujeres que no acompañan*:

Mala amiga es la soledad cuando el amor no quiere compartirla. La corteza cae y queda la pulpa y el soplo a flor de aire junto al despojo vegetal que los protegía.

Cuando esto ocurre, es imposible dar un paso; ni siquiera se puede fabricar un templo, como hacen las arañas. O levantar un muro de contención.

Entonces la tarde y el damasco y el cielo abierto y toda la libertad y todo el amor, sepultan al hombre solitario y vulnerable que ya no puede decidir o romper su destino. (Urondo, [1956] 2014: 47)

A construção imagética do poema volta-se à contradição entre os postulados do livro de 1956: o corpo, a liberdade. Mas se em *Gaviotas* a solidão se colocava como demanda para que pudesse o ser fazer-se livre, é ela aqui um empecilho quando não quer a amada comparti-la com o amante. A soçobra dessa dissonância, que é mesmo marca da formulação objetual – “el drama del amor es justamente que lo que le falta a uno no es lo que el otro tiene” (Kohan, 2020: 45) –, é imageticamente formulada pela animalidade do sujeito (em metáfora frutífera) que, desprovido de casca, resta-lhe a polpa: cai-se a consciência como aquilo que seria próprio do ser, seu invólucro, restando ao sujeito a matéria perecível, a seiva que poderia apodrecer, como marca, já que traço pulsional, do animal que dele é parte. Disso decorre a referência às aranhas que fabricam teias; mas a isso, a esta animalidade própria do sujeito, está ele igualmente vetado: é impossível dar um passo, diz o Eu, como tampouco fabricar o templo que o inseto faria de sua proteína. A aranha, assinala Agamben (2013: 71) ao ler Jakob von Uexküll, “não sabe nada sobre

a mosca, nem pode tomar as medidas, como faz um alfaiate para confeccionar uma roupa para o seu cliente. E todavia ela determina a amplitude da malha de sua teia segundo as dimensões do corpo da mosca e avalia a resistência dos fios na exata proporção da força do choque do corpo da mosca em voo”. Trata-se do mundo perceptivo, que é sensorial, dos animais – e que Agamben (2013: 78) destaca, ainda, a propósito dos portadores de significado pelos quais os carrapatos identificam os mamíferos (o odor do ácido butírico, a temperatura estabilizada em 37 graus célsius, a tipologia peluda da pele), “mas a esses três elementos ele [o carrapato] se une em uma relação de tal forma intensa e apaixonada que não é possível encontrar equivalente nas relações que ligam o homem ao seu mundo”. Está desprovido o humano da intensidade sensorial do animal na medida em que, marcado pela estrutura (da linguagem) da razão, não pode à animalidade plena retornar, mesmo que dela tampouco se furte por completo (daí o caráter sempre mediado do instinto em Freud [2011] – e, por isso, pulsão –, não comparecendo à sua teoria como mera animalidade, mas encontrando forma no arquivo da cultura). Ao mesmo tempo, o caráter sensorial da percepção espacial das aranhas e carrapatos coloca-se como força premente: é pela imagem do damasco e do céu aberto (o olfato e o paladar despertados pela fruta, tal como o tátil do vento), assim como pelo amor, sentimento marcado pelo impulso mimético e pela afetação do Eu pelo Outro, que poderia o sujeito recusar a reacionária aposta sartreana na liberdade a todo custo. Não pode ele decidir pela liberdade ou pela ruptura com seu destino (ou seja, niilizar o externo por meio daquilo que projeta como um fim para o próprio ser) uma vez que constituído, também, pela esfera animal.

Não há síntese possível no poema de Urendo. Há uma fratura no que diz respeito à animalidade do humano, já que está ele privado da possibilidade de fazer de si aquilo que fazem as aranhas; ao mesmo tempo, não pode fazer-se livre (em consciência), pois constituído, também, pela percepção sensorial que responde à animalidade que lhe é constitutiva. Em *Viejas amigas*, poema que abre a primeira parte de *Historia antigua*, as tópicas demandavam ainda duas vozes para formular a contradição. Em *Mujeres que no acompañan*, poema que encerra a mesma parte, pode o verso encarnar, em única voz, a aporia. Quiçá a pergunta latente seja, então, a de como encontrar a liberdade sem esquecer do corpo (e, por conseguinte, da história) ou, melhor, como encontrar a liberdade sendo a todo tempo penetrado pela afetação deste corpo (desta história). Mas aporética que é, não pode resposta alguma ser apresentada à pergunta. Resta, no lugar, um entre.

Em *Ninfas*, Agamben retoma o tratado de Domenico di Piacenza, *Sobre a arte de bailar e dançar* (de meados do século XV), atentando ao conceito de *fantasmata*. Haveria

na formulação do milanês a ideia de dança como pausa repentina do movimento a concentrar em si toda a memória da série coreográfica. Seria característica sua, então, a composição mnemônica a produzir cesura do movimento, já que “o verdadeiro lugar do dançarino não está no corpo e em seu movimento, mas na imagem como ‘cabeça de medusa’, como pausa não imóvel, mas carregada, ao mesmo tempo, de memória e de energia dinâmica. Porém isso significa que a essência da dança não é mais o movimento – é o tempo” (Agamben, 2012b: 25). A busca pelo tempo perdido, cujo intento de recobrar gestualidade esquecida deixa-se ver tanto na literatura de Proust quanto na dança de Duncan, é, a bem dizer, uma das obsessões do moderno. No ensaio sobre Baudelaire, Benjamin atenta à atrofia dos gestos provocada pelo desenvolvimento técnico (a redução de movimentos para a produção do fogo, por exemplo, decorrente da emergência do fósforo), e Proust comparece à discussão na mão contrária: sua literatura, afetada pela memória involuntária da omoplata, oferece ao corpo disponível o virtual despertar, mas isso sem qualquer intenção, sem qualquer garantia. Se houve um *revival* corporal *fin de siècle*, é o gesto que se buscava recobrar: o moderno, marcado por sua atrofia, é igualmente composto pelo desejo de sua ressurreição. O *fantasmata* é afim a tal espírito: sendo-lhe característico não o movimento do bailarino, mas a pausa não imóvel como possibilidade de se recobrar fantasmas da memória imagético-gestual da humanidade, “a imaginação circunscreve um espaço em que não pensamos ainda, no qual o pensamento se torna possível somente por meio de sua impossibilidade de pensar” (Agamben, 2012b: 60). O conceito de dança apresentado por Piacenza contém, então, uma aporia – sua existência se dá precisamente ali onde não existe, buscando o existente na impossibilidade de existir, procurando o pensamento na impossibilidade de pensar. Neste traço aporético encontra Agamben abismo semântico a oferecer potência à história:

O encontro com as imagens (as *Pathosformel*) acontece para ele [Warburg] nessa região nem consciente, nem inconsciente, nem livre, nem não livre, na qual, contudo, estão em jogo a consciência e a liberdade do homem. O humano se decide nesta terra de ninguém, entre o mito e a penumbra ambígua em que o vivente aceita confrontar-se com as imagens inanimadas que a memória histórica lhe transmite para restituir-lhes a vida. Com as imagens dialéticas em Benjamin e o símbolo em Vischer, as *Pathosformel* – que Warburg compara a dinamogramas carregados de energia – são recebidas em um estado de “ambivalência latente não polarizada” (...), e, somente desse modo, no encontro com um indivíduo vivente, podem readquirir polaridade e vida. O ato de criação no qual o indivíduo – artista ou poeta, mas também o estudioso e, no limite, todo ser humano – se mede com as imagens tem lugar nessa zona central (...) entre dois opostos polos humanos –, podemos defini-la zona de indiferença criadora, retomando

uma imagem de Salomon Friedlaender que Benjamin gostava muito de citar. O centro, que está em questão aqui, não é uma noção geométrica, mas dialética. Não é o ponto mediano que separa dois segmentos em uma reta, mas a passagem através dele de uma oscilação polar. Como o “fantasmata” de Domenico di Piacenza, ele é imagem imóvel de um ser de passagem, mas isso significa também que a função que Warburg confia a seu atlas *Mnemosyne* é exatamente contrária ao que se costuma entender pela expressão “memória histórica”. Conforme a aguda fórmula de Carchia, ela “acaba por se revelar, no espaço da memória, como um autêntico abismo do sentido, como o lugar da sua própria falta”. (Agamben, 2012b: 46-7)

Qual *fantasmata*, a imagem dialética não busca sintetizar, mas suspender: paralisação não imóvel, proporciona pelo congelamento do movimento o recobrar de sua potência. É o que percebe Benjamin (1986: 184) no uso da citação em Karl Kraus: “En la cita redentora y sancionatoria, el lenguaje se manifiesta como la madre de la justicia. El lenguaje llama a la palabra por su nombre; la extrae violentamente del contexto; y al hacerlo la lleva nuevamente a su origen”. Arrancando a palavra do contexto, privando a imagem do movimento, pode o fragmento nutrir-se da força obnubilada pela moldura e retornar, assim, à sua condição originária – proliferação que aponta a constante processo de vir-a-ser, de nascimento do novo. Também a memória histórica, em Warburg, não se refere propriamente ao recobrar de passado puro, mas à atualização do pensamento por meio da gestualidade das imagens; cristaliza-se, no símbolo, “uma carga energética e uma experiência emotiva que sobrevivem como uma herança transmitida pela memória social e que, como a eletricidade condensada em uma garrafa de Leyden, tornam-se efetivas através do contato com a ‘vontade seletiva’ de uma determinada época” (Agamben, 2017: 118). A imobilização do movimento é, pois, a potência de voltar-se à origem, formulando constelações históricas a despertar o passado a partir de sua cintilação no presente.

Nos gestos filosóficos de Warburg e de Benjamin o voltar-se ao pretérito não responde, portanto, ao intento de retomada de mundo adâmico, como na falsa reconexão à natureza, mas à virtual proliferação do passado no presente, provocando o despertar de forças que poderiam pô-lo em movimento – antes de caráter sintético, acaba por dizer, assim, da acentuação do paradoxo, da inviável resolução da contradição latente: trata-se de fazer da aporia o corpo do pensamento, na qual a irresolutibilidade dá à contradição nascente das partes movimento ao estancado. É o que se lê em *Mujeres que no acompañan*, no qual o choque entre corpo e consciência se impõe a cada linha, mas já não pela dualidade enunciativa de *Viejas amigas*, senão pela penetração constante de uma esfera pela outro no corpo mesmo do poema, concentrando na única voz enunciativa a

indecidibilidade das partes. Não podendo eleger, tomar cá ou lá como lado final, acentua-se a tensão na medida em que, ao escrever o antagonismo, imobiliza-o. Entre o potencial mimético e a liberdade, entre a afetação do amor e a reclusão solitária, entre o corpo que não se deixa esquecer e a consciência que busca incessantemente silenciá-lo, as imagens são aquelas que, sedimentadas na tensão entre corpo e consciência, quando imobilizadas apontam aos limites do presente, mas sem insistir em via sintética de superação da contradição. Ao contrário, é ao radicalizar tal impossibilidade que a obra encontra a força.

Um latente desconforto

“Ao cabo do projeto histórico de uma sociedade de não mais reconhecer em si outra função que não a utilitária, e na angústia do indivíduo diante da forma concentracionista do vínculo social cujo surgimento parece recompensar esse esforço, o existencialismo julga-se pelas justificativas que dá para os impasses subjetivos que, a rigor, resultam dele: uma liberdade que nunca se afirma tão autêntica quanto dentro dos muros de uma prisão, uma exigência de engajamento em que se exprime a impotência da consciência pura de superar qualquer situação, uma idealização voyeurista-sádica da relação sexual, uma personalidade que só se realiza no suicídio, e uma consciência do outro que só se satisfaz pelo assassinato hegeliano.”

(Jacques Lacan, *O estádio do espelho*, 1949)

“Mas, mesmo se ela aí não estivesse, não se vê como a posição de Sartre seria melhor por isso; pois, nessa hipótese, as sociedades exóticas apenas nos poriam em confronto, com mais generalidade que outras, com uma teleologia inconsciente que, ainda que histórica, escapa completamente à história humana: aquela da qual linguística e psicanálise nos desvelam certos aspectos e que repousa no jogo combinado dos mecanismos biológicos (estrutura do cérebro, lesões, secreções internas) e psicológicos. Parece-nos que aí está ‘o osso’ – para retomar uma expressão de Sartre – que sua crítica não consegue quebrar. Aliás, ela não tem essa preocupação, e esta é a mais grave censura que se lhe [há] de fazer. Pois a língua não reside nem na razão analítica dos antigos gramáticos, nem na dialética constituída da linguística estrutural, nem na dialética constituinte da práxis individual confrontada com o prático-inerte, já que todas as três a supõem. A linguística coloca-nos na presença de um ser dialético e totalizante mas exterior (ou inferior) à consciência e à vontade. Totalização não reflexiva, a língua é uma razão humana que tem suas razões e que o homem não conhece. E, se nos objetam que ela é assim unicamente para o sujeito que a interioriza com base na teoria linguística, responderemos que a esse sujeito, que é um sujeito *falante*, essa escapatória deve ser recusada, pois a mesma evidência que lhe revela a natureza da língua revela-lhe também que ela era assim quando não a conhecia, pois já se fazia compreender, e que permanecerá assim amanhã, sem que o saiba, visto que seu discurso nunca resultou nem resultará nunca de uma totalização consciente das leis linguísticas.”

(Claude Lévi-Strauss, *O pensamento selvagem*, 1962)

“1945, 1960: para medir el camino recorrido entre esas dos fechas, basta abrir un diario o una revista y leer cualquier crítica de libros. No solo no se cita ya los mismos nombres, no se invocan las mismas referencias sino que no se pronuncian tampoco las mismas palabras. El lenguaje de la reflexión ha cambiado. La filosofía, triunfante hace quince años atrás, se borra ahora ante las ciencias humanas: el desplazamiento acompaña la aparición de un nuevo vocabulario. Ya no se habla de ‘conciencia’ o de ‘sujeto’, sino de ‘reglas’, de ‘códigos’, de ‘sistemas’; ya no se dice que ‘el hombre hace el sentido’, sino que el sentido ‘adviene al hombre’; no se es más *existencialista*, se es *estructuralista*.”

(Bernard Pingaud in Oscar Masotta, *Conciencia y estructura*, 1967)

Engagement

Poder-se-ia objetar que na poesia de Urondo não se guardam aporias, uma vez que a proposta sartreana do engajamento literário responde à prosa, e não ao verso. Seria então um equívoco buscar em *Historia antigua* eco existencial, pois a linguagem poética, afirma Sartre (2019: 18) em *Que é a literatura?*, diverge da narrativa: o prosador “pode dirigir o leitor e, se descrever um casebre, mostrará nele o símbolo das injustiças sociais, provocará nossa indignação. Já o pintor [e o poeta] é mudo: ele nos apresenta um casebre, só isso; você pode ver nele o que quiser”. Sartre aponta, assim, àquilo que entende como especificidade da prosa; nela, o escritor lida com os signos, encontrando na linguagem referente externo ao texto, ao passo que a poesia (também a pintura, a escultura, a música), tomaria a palavra (a cor, o volume, o som) como objeto em si, sem alusão ao mundo:

A poesia não *se serve* de palavras; eu diria antes que ela *as serve*. Os poetas são homens que se recusam a utilizar a linguagem. Ora, como é na linguagem e pela linguagem, concebida como uma espécie de instrumento, que se opera a busca da verdade, não se deve imaginar que os poetas pretendam discernir o verdadeiro, ou dá-lo a conhecer. (...). O poeta está fora da linguagem, vê as palavras do avesso, como se não pertencesse à condição humana, e, ao dirigir-se aos homens, logo encontrasse a palavra como uma barreira. Em vez de conhecer as coisas antes por seus nomes, parece que tem com elas um primeiro contato silencioso e, em seguida, voltando-se para essa outra espécie de coisas que são, para ele, as palavras, tocando-as, Tateando-as, palpando-as, nelas descobre uma pequena luminosidade própria e afinidades particulares com a terra, o céu, a água e todas as coisas criadas. Não sabendo servir-se da palavra como signo de um aspecto do mundo, vê nela a imagem de um desses aspectos. (Sartre, 2019: 19-21)

A proposição difere poesia de prosa pelo uso da palavra: o poeta dela não dispõe, sendo antes por ela utilizado; vendo-a como algo próprio, como imagem avessa àquilo que representa no mundo, não poderia dela servir-se como signo passível de superação. A poesia, tomando o léxico como objeto em si, está ligada à rerepresentação (é imagética), ao passo que a prosa, contrariamente, pode produzir explicação (é lógica) do externo – e, a partir desta, poderia o narrador, diz Sartre (2019: 25), esclarecer o sentimento ali narrado, aquilo que à poesia estaria vedado, já que o poeta “quando vaza suas paixões em seu poema, deixa de reconhecê-las; as palavras se apoderam delas, ficam impregnadas por elas e as metamorfoseiam; não as significam, mesmo a seus olhos”.

É notável que Sartre se valha, na referência à palavra poética, de metáfora a evocar a obra de Proust: estaria a poesia lançada, diz, à busca do tempo perdido. Que há diferença entre a postura do narrador da *Recherche* e o construto teórico de *O ser e o nada*, porém,

evidente está. Isso marca, contudo, a ambivalência do argumento: a palavra poética, ao não ser signo utilizado para a explicação do mundo (ao ser fechada, portanto), é tomada como imagem desprovida de elucidação pela falta de narrador que pudesse guiá-la (ou seja, é polissêmica e falta-lhe mediador a fechá-la). A poesia, deficitária de externalidade, toma a palavra como objeto em si, e não como signo; não poderia ser engajada, portanto, porque a escrita (e a leitura), na modernidade, não provocaria efeito concreto sobre o mundo. A linguagem poética é, pois, não-significante; é autorreferencial:

O tema da poesia de Mallarmé e Baudelaire só pode ser, então, a própria poesia; e não poderia ser diferente, já que estamos no tempo da poesia crítica. E, como a intuição crítica revela à poesia sua própria impossibilidade, o tema estético do poema se confunde com o tema humano da impossibilidade do homem. A poesia moderna, como bem ilustram [os estudos de Sartre sobre] Baudelaire e Mallarmé, é o suicídio do homem e da poesia mediante o desaparecimento elocutório do poeta, do leitor e da própria imagem. (Souza, 2008: 43-4)

Não poderia a poesia engajar-se já que, ao tomar como objeto a própria linguagem, estaria desprovida da externalidade do poema, do efeito sobre o além-do-literário, o telos da prosa; não caberia à poesia, pois, almejar transformação se não no próprio poema: o poeta “escolheu considerar as palavras como coisa e não como signo, e assim o poeta se afasta da linguagem utilitária” (Souza, 2008: 33). A prosa, ao contrário, valendo-se da palavra como signo e do narrador como mediador, encontraria as condições necessárias ao engajamento, uma vez que este demanda que o texto “revele o homem ao próprio homem e por isso tem uma importância fundamental para a realidade humana e seu autor precisa responsabilizar-se por sua mediação. E é nesse desvendamento do mundo, mostrando o homem como livre e angustiado diante da contingência, perante a qual ele deve se responsabilizar, que consiste o engajamento da prosa” (Souza, 2008: 50). Embora Sartre insista que não esteja se opondo à poesia, tão somente demarcando a especificidade da prosa, está esboçado no argumento a equalização da potência do poético, ignorando o que de próprio pode advir do desdobrar da linguagem sobre si – potência que não se encontra no esquematismo texto-mundo, mas na polissemia da língua. Pontua Agamben:

Dado que, así como la muy singular práctica lingüística de Polífilo contiene implícitamente una reflexión sobre la lengua, tras la teoría provenzal y stilnovista del amor se esconde una reflexión tan radical sobre la palabra poética que sólo el carácter pseudocientífico de una tradición hermenéutica, que se ha obstinado durante siglos en buscar los datos referenciales más allá

de los elementos textuales, pudo impedir que veamos la novedad y la importancia que esta representa. (Agamben, 2016a: 113)

A pseudociência hermenêutica buscara a externalidade da palavra, não atentando à radical reflexão nela guardada. Sartre, ao aplacar a imanência do texto tomando-o como hermenêutica do social, oblitera o acesso a esta potência que Agamben (2016a: 97-9) nota ainda em um objeto da ensaística do francês, a poesia de Mallarmé: nela, “la infinita complicación sintáctica de la escritura tiende a hacer ressaltar las palabras en su aislamiento, suspendiendo el nexos semántico en lo que definía como un *isolement de la parole*”, produzindo “un lenguaje en el que la resistencia de los nombres y de las palabras no es inmediatamente vencida y hecha transparente por la comprensión del sentido global, de modo que el elemento lexical queda aislado y suspendido algunos segundos, como un material muerto antes de ser articulado y disuelto en el fluido discurso del sentido”.

Reincidindo na questão em *Ideia da prosa*, entende como próprio da poesia a suspensão dos termos, o que faz manter tensão dialética entre a impossibilidade de pensar e o não poder mais que pensar, entre a latência que se mantém para que possa existir a não latência, encontrando, nisto, a virtualidade de que “a palavra possa acontecer, e não apenas ser manipulada” (Agamben, 2016b: 50). Restituir à palavra a condição de objeto, não a tomando como mero convencionalismo, é nela vislumbrar a pujança mimética da linguagem e, assim, encontrar, na impossibilidade de pensar, a possibilidade de imaginar. No destaque de Agamben não se trata, portanto, da palavra como externalidade do signo manipulado pelo escritor – o léxico prosaico, no construto sartreano –, mas de sua condição objetual que encontra o acaso de vir a acontecer. O próprio da poesia seria fazer da palavra o corpo do pensamento, força que, em Sartre, resta obliterada.

A defesa da prosa como explicação, via narrador, da intenção do autor, indicia romance normativo: não é a Proust que tem em conta já que, pela metáfora empregada, seria ele marcado pela palavra poética – o que, para Sartre (2019: 31), implica furtar-se do engajamento (e, assim, da responsabilidade sobre o mundo): “se a contaminação de determinada prosa pela poesia não tivesse embaralhado as ideias dos nossos críticos, pensariam eles em nos atacar quanto à forma, sendo que nunca falamos senão do conteúdo?”. Problemático da penetração poética no prosaico é a inversão dos parâmetros analíticos: deixaria a narrativa de ser lida pela pergunta política (o conteúdo), abrindo espaço à de ordem estética (a forma). Se não for excessivo sugerir uma Estética sartreana, é no afastamento do artístico que a análise prosaica se calca; a pergunta é, pois, pelo efeito político da obra, e não por acaso Beauvoir, em *A força das coisas*, referencia Jorge Amado

como autor de seu interesse. O dilema é, finalmente, teleológico. Em uma palavra, é como se a prosa pudesse determinar seu futuro; pudesse, pela intenção do autor, se não garantir, pelo menos prever sua interpretação – aquilo que à polissemia poética estaria vedado.

A prosa é condicionada, portanto, pela intencionalidade da ação de escrever:

O prosador é um homem que escolheu determinado modo de ação secundária, que se poderia chamar de ação por desvendamento. É legítimo, pois, propor-lhe esta segunda questão: que aspecto do mundo você quer desvendar, que mudança quer trazer ao mundo por este desvendamento? O escritor “engajado” sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar. (Sartre, 2019: 29)

A Estética sartreana sedimenta-se no engajamento compulsório do autor diante do mundo. A prosa já não expressa a alienação do sujeito reificado, mas documenta a intencionalidade do escritor, funcionando o texto como resposta à questão política posta anteriormente ao momento da escritura, finalmente transformando a literatura em solução a dilemas dos quais esteticamente não se ocupa. Por isso, não sem ironia conclui Adorno (2003a: 398) a propósito do *Engagement*: “las obras de Sartre son vehículos de lo que el autor quiere decir, lo cual va rezagado en relación con la evolución de las formas estéticas. Éstas operan con la intriga tradicional y la exaltan con una inquebrantable fe religiosa en significados que habrían de transferirse del arte a la realidad”.

Deve a prosa desvendar a moral burguesa ao ser, sendo o engajamento o meio para que ele tome consciência de sua posição no mundo e venha a nele agir: “o escritor decidiu desvendar o mundo e especialmente o homem para os outros homens, a fim de que estes assumam em face do objeto, assim posto a nu, sua inteira responsabilidade”, uma vez que “a função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele” (Sartre, 2019: 30). Ora, “o escritor decide apelar para a liberdade dos outros homens para que, através das implicações recíprocas de suas exigências, eles reapropriem a totalidade do ser para o homem e fechem a humanidade sobre o universo” (Sartre, 2019: 59). O escritor como último homem, o homem consciente, pode, pela prosa, iluminar aqueles que a este estágio ainda não chegaram:

Escrever é, pois, ao mesmo tempo desvendar o mundo e propô-lo como tarefa à generosidade do leitor. É recorrer à consciência de outrem para se fazer reconhecer como essencial à totalidade do ser; é querer viver essa essencialidade por pessoas interpostas; mas como, de outro lado, o mundo real só se revela na ação, como ninguém pode sentir-se nele senão superando-o para transformá-lo, o universo do romancista

careceria de espessura se não fosse descoberto num movimento para transcendê-lo. (Sartre, 2019: 61)

Sartre dá o tom, em *Que é a literatura?*, daquela que considera a tarefa do intelectual na França pós-2ª Guerra: cabe ao autor desvelar as contradições da moral burguesa, garantindo o despertar da consciência do leitor. O livro de 1947 é logo traduzido ao espanhol, influenciando os escritores da América. Na Argentina de 1950, é em torno da revista *Contorno* que suas obras e as edições de *Les temps modernes* encontram maior ressonância, como pontua Marcela Croce em estudo sobre o veículo de iniciação de David e Ismael Viñas, Oscar Masotta e Juan José Sebreli, considerando que

para verificar el grado de renovación que introduce *Contorno* en el campo cultural argentino (...) dos publicaciones son fundamentales: *Les Temps Modernes*, dirigida por Jean-Paul Sartre desde 1945 y *Sur*, dirigida por Victoria Ocampo desde 1931. La revista francesa funciona modélicamente para los jóvenes intelectuales que despliegan desde sus primeros números la teoría del compromiso [*Engagement*] enunciada por Sartre durante sus experiencias en la “resistencia francesa”, mucho más limitada de lo que la mitología creada por el propio Sartre y por Simone de Beauvoir pretendía.

La revista argentina, por su parte, como modelo con el cual es imprescindible establecer una ruptura que no siempre alcanzará niveles tan polémicos como hubiera exigido una definición intelectual estricta, ya que no sólo Sebreli participa de ella, sino también una figura absolutamente ocasional en *Contorno* como Aldo Prior, y una figura fundadora cuya participación en *Sur* es extrañeza: David Viñas, quien reseña un libro de poemas de Solero en 1953. (Croce, 1996: 11)

Embora os jovens de *Contorno* se opusessem a *Sur* (veja-se *Sur o el antiperonismo colonialista*, de Masotta [2007], originalmente publicado no número 7-8 do periódico, de julho de 1956), foi pela chancela do impresso de Ocampo que se traduziu, pontua Sarlo (2007), *O existencialismo é um humanismo*. E comenta ainda Sarlo (1998) sobre a relação da mecenas de Borges com Sartre e Beauvoir em visitas a Paris, assim como as missivas dos franceses que, a propósito de Roger Caillois, mencionam-na. Ao mesmo tempo que *Contorno* almejava, sob o signo de Sartre, opor-se ao pensamento colonialista de *Sur*, sugerindo-se como via alterna ao periódico burguês (tais os substantivos do ensaio de Masotta), a vertente filosófica se coloca, nos anos 1950, como polo que, na Argentina mas não só, pode aproximar autores tanto à esquerda quanto à direita do espectro político. O existencialismo produz, na década da morte de Evita, efeito de unidade no não-unitário, de aproximação do divergente; ele produz um vocabulário de época.

Escreve Sarlo em excurso não apenas sobre as traduções de Sartre no Plata (em grande medida coordenadas pela editora Losada, que até hoje o reedita), mas também sobre o efeito que o vocabulário existencialista lá cobrava a meados de século:

En 1952, Regina Gibaja publicó en la revista *Centro*, de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, un comentario sobre *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir. En los párrafos introductorios menciona el “existencialismo sartreano” como una corriente filosófica que sus lectores conocen perfectamente y resume las tesis de *Pour une morale de l’ambiguïté* de Simone de Beauvoir de manera rápida, como si se estuviera recorriendo un terreno conocido – aunque sea conocido de oídas, por difusión imprecisa, como suele suceder muchas veces con ideas que se implantan sin aprenderlas del todo y resultan fuertes y provocativas. Siete años más tarde, esa misma revista publicó la traducción de Oscar Masotta de *La trascendencia del Ego*, acompañada de un comentario extenso. (Masotta, por otra parte, en su crítica a *Un dios cotidiano* de David Viñas, citaba a Mauriac, citando así indirectamente las opiniones de Sartre sobre Mauriac, convencido de que este juego de citas era inmediatamente legible.) Ese mismo 1959, en la Universidad de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, publicó, con traducción de Irma Bocchino, el *Esbozo de una teoría de las emociones*. En 1957, la editorial de la revista *Sur* había puesto su sello en *El existencialismo es un humanismo. ¿Qué es la literatura?* había sido traducido por Losada en 1950 – David Viñas fue el lector de sus pruebas de página –. Las fechas marcan una entrada de Sartre parcial, atrasada en unos pocos años, pero que en dos casos por lo menos no debió esperar la caída del peronismo.

La familiaridad con que Regina Gibaja abordaba el libro de Simone de Beauvoir indica una repercusión – que no implica necesariamente una lectura – en círculos estudiantiles. El todo perfectamente sartreano de la crítica literaria de Oscar Masotta a *Un dios cotidiano* de David Viñas confirma un uso cultural del sartrismo que desborda los pormenores de su difusión filosófica. En 1963, Masotta (que enseñaba en cursos privados bastante populares *Lo imaginario*) no tiene dudas sobre la significación de Sartre en el campo de la crítica literaria: “A mi entender la obra de crítica más importante de nuestro tiempo es el *Saint Genet* de Sartre”. Quizás otros miembros del grupo *Contorno* hubieran mencionado *¿Qué es la literatura?*, y agregado, como Noé Jitrik, el nombre de Blanchot – que también Masotta invoca –; pero Sartre es, para todos ellos, un lugar de encuentro generacional y de renovación crítica. (Sarlo, 2007: 125-6)

Ademais de traduzido, é o existencialismo vocabulário que, apreendido pela audição, não se refere exatamente à leitura: embora os textos proliferem e se façam acessíveis aos não francófonos, cabe questionar até que ponto eram lidos ou, caso contrário, passam a compor os termos da época, dispensando enunciação de procedência. Pontua Croce (1996: 23): “*Contorno* tiene una seguridad absoluta acerca de la restricción de su público, por eso considera innecesario establecer la ‘bibliografía’ desde la cual construye sus artículos, mientras que paradójicamente escribe en favor de un proletariado

que no figura ni siquiera como lector posible”. E volta ao argumento ao ler a reabilitação que fizeram de Arlt (tema insistentemente estudado por Sarlo [2007; 2019; 2022]):

A partir de estos planteos, los párrafos del artículo [de Ramón Elorde] se disponen como repercusión de los análisis de Sartre (omitiendo su procedencia), lo que confirma la lectura atenta que de estas obras se hacía desde el grupo contornista y a la vez la tensión entre el reconocimiento de los modelos y las tentativas de originalidad: el *Baudelaire* se reconoce en el señalamiento de que “Erdosain no es un ‘acorralado’ sino un ‘lanzado’ [...], un [h]eautontimoroumenos que no se tiene piedad, intranquilizador, implacable consigo mismo – único culpable que conoce – en su tortuosa marcha de suicida que busca más culpa para integrar la propia que sabe venial”; *Crítica de la razón dialéctica* – cuyas líneas centrales se van perfilando desde *Les Temps Modernes* – en la advertencia de que “es en esa lucidez, en ese afán de conocimiento, que quiere ser el responsable de todo, brutalmente sincero”; *Saint Genet, comédien et martyr* en la hipótesis fenomenológica según la cual “su vivir aparece no como un constante sino como un inicial hacerse a sí mismo”. (Croce, 1996: 53)

O que Croce considera omissão argumentativa é por Sarlo entendido como intensa circulação que faz desnecessária a referência, pois conhecida pelo leitor médio. Interessa menos, contudo, a tensão entre as análises, e mais, a partir da posição da segunda, destacar o que se guarda do existencialismo na Argentina dos anos 1950: a obra de Sartre se coloca como problema compartilhado pela intelligentsia nacional e, mesmo que não diretamente lida, seu vocabulário – seus temas, suas formulações, ainda que não necessariamente conforme o intencionado pelo autor – poderia ser facilmente reconhecido.

A recepção do existencialismo no Brasil é contraditoriamente menos fecunda do que a argentina, embora aqui tenham Sartre e Beauvoir pisado. Antes de traduções (literárias, principalmente) ao português, datando também do final dos anos 1940, a corrente fora já impulsionada, em vertente cristã, por Euryalo Cannabrava (Romano, 2002) e estudada por Tristão de Athayde (Alceu Amoroso Lima), leitor, se viu, também de Bergson e Proust. Há percalços, é evidente, entre as abordagens cristã e sartreana, e o francês os indica nas primeiras páginas de *O existencialismo é um humanismo* (Sartre, 2014). Em comum, porém, está o postulado que, embora na versão ateia não seja tomado como livre-arbítrio, dele se assemelha: a responsabilidade do ser pelas eleições feitas em vida – ainda que, para Sartre, não se trate de responsabilização pós-*fatum* a se concretizar na morte, mas que o ser se faça responsável neste mundo, e abdicar de tal responsabilidade seria já uma escolha. Em comum, ainda, a posição do herói, que se coloca, mesmo que Sartre dela queira se furtar, como último homem que, na indumentária católica, encontra forma à imagem e semelhança de Cristo. Mas que se deixe a questão, por ora, de lado.

O espírito sartreano parece cobrar lugar no Brasil mais na literatura do que nas Humanidades. É na passagem dos anos 1940 aos 1950 que surgem autores como Lygia Fagundes Telles e Carlos Heitor Cony, responsáveis pela apresentação de estética existencial aos leitores nacionais. Em Telles, o traço se revela não apenas na literatura, marcada pelas contradições da moral burguesa, na qual as personagens se furtam da responsabilidade pelo ato, mas também na apresentação que faz, ainda nos anos 1950, de Hilda Hilst, em críticas nas quais se nota a ativa existencialização da poesia da amiga ao dela se valer para apresentar os argumentos de *O segundo sexo*, de Beauvoir (Kremer; Vaz, 2023). Em Cony, igualmente, o traço impregna os primeiros romances, marcados pela reclusão e pela ambiência dos seminários católicos, amalgamado em obras como *O ventre*, estreia de 1956, e *Informação ao crucificado*, de 1961, no qual se nota, inclusive, a repetição da forma diário adotada pelo francês em *A náusea* (Kremer; Vaz, 2024). Nas Humanidades, contudo, as referências a Sartre são tardias.

Comenta Schwarz (1999a) a propósito do seminário Marx, na USP – a congregar, a partir de 1958, nomes hoje tão dispersos como Fernando Henrique Cardoso e Caio Prado Junior, já professores, além dos estudantes Schwarz e Michel Löwy –, que ali se pôde abandonar a leitura dos manuais marxistas e partir ao estudo da teoria em chave antes filosófica que política; e, nele, houve igual leitura de interpretações heterodoxas, destaque a *História e consciência de classe*, do jovem Lukács, e *Questão de método*, de Sartre. Isso, contudo, já ao começo dos 1960. Assevera Schwarz (1999b: 213), então, que a fase intensa do engajamento brasileiro fora entre “1962 a 64, quando os impasses da política populista empurraram a Presidência da República a estimular a reivindicação popular como forma de pressionar o adversário”. Isso se mostra, ainda, em situação quase anedótica se comparada à argentina: a primeira tradução brasileira integral de *O ser e o nada* tem menos de três décadas, lançada apenas em 1997 (Romano, 2002), como a primeira de *Que é a literatura?* parece datar apenas de 1989. Nada mais diferente do que se passava no Prata, onde a tradução da filosofia de Sartre foi simultânea a da literatura.

A pulular nos idos anos 1940 era, então, sua literatura, cujos contos de *O muro* (Sartre, 2015), publicados na França em 1939 e no Brasil em 1948, foram imediatamente lidos pelos jovens de Sul, que adaptaram, em março do mesmo ano, o conto *O quarto* ao teatro. A encenação foi, diz Salim Miguel (2001), a primeira de texto do existencialista no país, o que, se estudou (Kremer; Vaz, 2021), procede. Algo da primazia literária desta recepção se mostra na viagem que fazem Sartre e Beauvoir ao Brasil em 1960.

Em *Navegação de cabotagem*, Jorge Amado (2012: 166-7) rememora Sartre, autor que conhecera em 1948 no exílio em Paris (após o retorno do PCB à ilegalidade): “Eu estivera com Jean-Paul Sartre uma única vez, na sede da editora que então publicava seu teatro e lançara a tradução de *Terras do sem-fim*. Ao ser-me apresentado, foi mais que cortês, disse-me ter lido o *Terras* e ter gostado”; “Tornei-me amigo de Sartre e de Simone, (...), em 1950 ele fez publicar *Cacau* em *Les Temps Modernes*, em 1961 foi a vez de *Quincas Berro Dágua*”. Em 1960, recepcionados por Amado, chegam ao país, onde viajam por cidades várias frequentando atividades diversas. Em São Paulo, Beauvoir encontra Telles, que, a pedido, lhe entrega cópia de tradução canadense de *Ciranda de Pedra*, romance de 1954, ao qual Castor responde em carta dizendo que “gostou do livro (...), lamentava apenas que essa não fosse uma tradução no francês parisiense” (Telles, 2002: 38). A viagem a São Paulo, lembrada pela conferência de Sartre em Araraquara sobre a aproximação entre marxismo e existencialismo, foi, contudo, um hiato. Comenta-o Beauvoir em *A força das coisas*, ao relembrar a estadia no país sem se furtar de elogios a Amado e Zélia Gattai, já conhecidos, mas dos quais, aqui, fizera-se próxima. Indo de lado a outro, de Recife a Salvador e de lá ao Rio, com interstício em São Paulo e viagens a Minas Gerais, Brasília (encontro com Kubitscheck), Ceará, Amazonas; participando de atividades diversas, com visita a terreiros de candomblé e comunidades indígenas; apontando às contradições do país, com malha aérea moderna, mas aeronaves velhas... as memórias indicam, antes, viagem de férias na companhia dos Amado, com predileção pelo Rio, do que acúmulo de atividades acadêmicas. Na verdade, em uma das poucas referências à participação universitária, aponta como esta fora demandada pela imprensa local, e não tanto por interesse dos investigadores das Humanidades:

Em Recife, para grande alívio do cônsul da França, um homem gordo e cordial, Sartre falou da Argélia sem atacar de frente o governo. Na Bahia ele também foi moderado. Quando a Universidade do Rio — marcando assim seu liberalismo — abriu-lhe um anfiteatro para que ele desse uma entrevista à imprensa, Sartre decidiu falar abertamente. Respondeu sem rodeios às perguntas que lhe fizeram sobre De Gaulle e sobre Malraux. Toda a imprensa noticiou esse diálogo e, desde então, no Rio e em São Paulo, diários e semanários publicaram em cada número fotos de Sartre e comentários detalhados de suas atividades. Houve enorme afluência à conferência que ele fez na Universidade, e também à conferência que foi organizada por jovens tecnocratas sobre o sistema colonial; ela se realizou no Centro de Estudos e a sala foi pequena demais para conter o público que se amontoava nos balcões e nos jardins. A audiência e o orador suavam em bicas — a tal ponto que a camisa de Sartre ficou manchada do azul de seu casaco que desbotara, quando ele conseguiu escapar dos aplausos. Rubem Braga fez a proeza

de publicar “Furacão sobre Cuba” antes da nossa partida, e Sartre aceitou, por solidariedade a Cuba, autografar publicamente seu livro; pelo mesmo motivo, e apesar dos meus escrúpulos, sentei-me ao lado dele num hall brilhantemente decorado, diante de uma mesa cheia de volumes recém-impressos, e assinei também. Um dos compradores, para agradar a Sartre, ofereceu-lhe um retrato de De Gaulle que ele próprio pintara e emoldurara. Na Universidade, falei — não por gosto, mas porque me pediram — sobre a condição da mulher. (Beauvoir, 2021: 526-7)

A passagem expressa dupla problemática, literária e política, mediada por jornais, mas não impacto direto da filosofia existencial nas Humanidades. Eram figuras públicas, mesmo que pouca afinidade tivessem os assistentes aos comunicadores – chegando um deles a apresentar Sartre com pintura de De Gaulle, presidente que insistia no colonialismo francês em África. Os temas perpassam, pois, os problemas do engajamento político de então: o Terceiro Mundo (a revolução cubana, a guerra da Argélia) e a crítica à burguesia (a literatura engajada), encontrando forma, ainda, naquilo que poderia parecer exceção. A conferência de Araraquara – à qual, lembra Vaz (2015), comparecem os mesmos ouvintes das proferidas na Mackenzie de São Paulo (sobre *Crítica da razão dialética*), que se deslocaram à terra de Zé Celso (dramaturgo que tentara adaptar *L’Engrenage*, mas fora censurado [Almeida, 2009]) para ouvi-lo novamente –, talvez o mais lembrado da viagem ao país, oferece o existencialismo como releitura (política) do marxismo; e a outra conferência acadêmica, proferida em Recife, se volta ao caráter nacionalista da literatura.

Iniciando a viagem por Pernambuco, os franceses têm primeira incursão intelectual no país ao participarem do 1º Congresso de Crítica e História Literária, no qual Sartre profere conferência a defender literatura nacionalista que se preocupasse com o popular, como discute Rodrigo Davi Almeida (2009: 63-4):

Para Sartre, “a verdadeira posição do escritor é mostrar, fazer conhecer as necessidades do país, pouco importa se sob o ponto de vista de um nacionalismo crítico ou se por obra nacionalista”. Os escritores latino-americanos, para Sartre, teriam uma vantagem sobre os europeus, já que “os países latino-americanos ainda têm a sorte de ser povo”, podendo, dessa forma, suscitar uma tomada de consciência, inversamente à situação dos escritores na Europa, com seus países já desenvolvidos e com a estratificação social cristalizada. (...)

O editorial de *Tempo Brasileiro* afirma que o desenvolvimento almejado para a “construção da ordem nacional” não se materializa nas esferas econômica, política e cultural ao mesmo tempo. Para se concretizar o desenvolvimento cultural, seria preciso a instauração de um Conselho Nacional da Cultura Brasileira, com papel unificador e representativo da cultura brasileira. Esse editorial cobra a realização que já foi agendada para o 1º Congresso de Crítica e História Literária (...). Quatro foram as recomendações: “que se crie um Conselho

Interamericano de Cultura que una os esforços dos universitários; que se reestruture em bases nacionais a Sociedade de Estudos de Crítica e História Literária; e que se inclua no currículo dos cursos de Letras uma cadeira de Linguística e outra de Teoria da Literatura”.

A discussão das diretrizes faz recordar as vistas pautas do PCB para uma literatura nacional (Beauvoir [2021: 527] repete o discurso criticado por Schwarz: “Ficamos impressionados com um fato que se repete em toda a América Latina; grandes proprietários, industriais riquíssimos, são comunistas; só o socialismo, pensam eles, pode libertar seu país do imperialismo dos EUA, e salvar a massa de seus compatriotas de uma degradação que recai sobre eles” – insistindo, pois, na posição que o ano de 1964 mostrará o fracasso), embora aqui se atribua valor a estudo teórico da língua (a linguística) e literatura (sua teoria) que lá passara despercebido. Interessa mais, contudo, ter em conta o quanto a passagem reforça influência de Sartre sobretudo na discussão literária, e não tanto na filosófica. Embora se destaque a fala em Araraquara e tenha passado por encontros com grupos acadêmicos em São Paulo, não era sua filosofia ainda publicada no país, e não cobrou tanta força como na vida intelectual platina. E, mesmo que a recepção brasileira responda à produção literária, é difícil encontrar, na crítica nacional, nomes tão sartreanos como os argentinos Viñas, Masotta e Sebrelli que, ao redor de Contorno, centralizavam nos primeiros anos da década de 1950 a influência de Sartre nas letras castelhanas. Apesar de visitarem o Brasil, contraditoriamente sua recepção é, aqui, menos intensa, e não estranha que embora pululem nos estudos sobre o século XX no Prata – veja-se a este respeito *El deseo de revolución*, de Tomás Abraham (2017) –, nos brasileiros os nomes não sejam tão lembrados. A viagem de Sartre e Beauvoir coloca-se antes como problema do terceiro-mundismo que como recepção da filosofia existencial.

Teatro

O traço literário da recepção do existencialismo no Brasil possibilita aproximação do engajamento aos problemas que ocupam as obras dos jovens de Sul. Como dito, já em 1948 os modernistas locais adaptaram conto de *O muro*, usando a bilheteria para financiar a impressão dos primeiros números da revista. Interessa menos, porém, reconstituir o teatro de Sul e a presença de Sartre nele, o que, aliás, fez Lina Leal Sabino (1981) em estudo seminal que, embora desprovido de hipóteses analíticas, tem o mérito de recompor os pormenores da revista estudada. Interessa mais, aqui, o eco sartreano que, via teatro, revela-se de modo ao mesmo tempo fecundo e tenso em contos de Salim Miguel e Francisco Urondo. É que, à diferença da filosofia de Sartre, teria seu teatro chegado,

sugere Adorno (2009: 50-1), a realizações mais relevantes, logrando burlar-se dos pressupostos conceituais apresentados em *O ser e o nada* e colocar-se contrariamente a ele: se “o existencialismo eleva o inevitável, o mero ser-aí dos homens, à altura de um engajamento que o indivíduo deve adotar sem o fundamento de determinação da escolha e sem que tivesse propriamente uma outra escolha”, no teatro, a sua vez, “o sujeito absoluto não escapa de seus enredamentos: as correntes que ele gostaria de arrebentar, as correntes da dominação, equivalem ao princípio da subjetividade absoluta. É uma honra para Sartre que isso se manifeste em suas obras dramáticas e contra a sua obra filosófica capital; suas peças desmentem a filosofia que elas tratam sob a forma de teses”. Mesmo que Sartre, ao comentar suas peças, remonte ao momento de eleição do protagonista como central, seu teatro, diz Adorno, não se sedimenta exatamente na aposta de um ser absoluto que encontraria a liberdade a todo custo, apontando antes às amarras do social; seu teatro nega sua filosofia ao se afastar do construto consciente da liberdade e reconhecer algo das contenções que impossibilitam a plenitude do ser, processo que se dá em dois níveis: o sócio-histórico, estando o ser sob contexto de peleja política; e o psíquico, no qual a configuração das personagens indica padrão de repetição compulsiva.

Exemplo disso é *A prostituta respeitável*. A peça – que, lembra Salim Miguel (2001), tivera título censurado no Brasil pela referência à prostituição – apresenta a história de Lizzie, prostituta que, do Norte dos Estados Unidos da América, chega ao Mississippi fugindo de problemas na cidade pretérita. Na viagem de trem a protagonista fora estuprada e, na abertura, vê-se um homem negro que bate à porta de sua nova casa. Acusado pelo ato, pede à moça que conte a verdade à polícia, qual seja, que não fora ele o abusador, crime cometido, na verdade, por Thomas, homem branco. As demais personagens insistem que Lizzie confirme a inocência de Thomas (ratificando a mentira, inventada pela polícia, de que fora violada por O Negro, desprovido de nome). Vale o destaque ao mecanismo que Clarke, senador dos EUA e tio do efetivo criminoso, utiliza para convencê-la a declarar a culpa de O Negro, garantindo a impunidade do sobrinho:

EL SENADOR: Veo claro en usted, hija mía. ¿Quiere que le diga lo que pasa por su cabeza? (Imitando a LIZZIE.) “Si yo firmara, el senador iría a verla [a mãe de Thomas] a su casa y le diría: “Lizzie Mac Kay es una buena mujer, ella te devuelve a tu hijo.” Y sonreiría a través de las lágrimas y diría: “¿Lizzie Mac Kay? No olvidaré ese nombre.” Y habría una viejecita muy sencilla que pensaría en mí en su gran casa, habría una madre americana que me adoptaría en su corazón, a mí, que no tengo familia y a quien el destino ha desterrado de la sociedad.” Pobre Lizzie, no lo pienses más. (Sartre, 1981a: 41)

A fala indica a perversão do Outro a marcar a impossibilidade da decisão do ser sem por este Outro se afetar. A todo tempo os demais intentam convencer Lizzie a assinar a delação e, embora resista, ao chegar Clarke sua força se esgota: o jogo psicológico alcança a solidão e o trauma familiar não descrito, sugerindo a aceitação da prostituta como tentativa de remontar situação de acolhimento. Assim, o senador a convence (mesmo que logo perceba-se ludibriada) ao mobilizar a singularidade do sujeito encenada pela figura de autoridade em imagem paterna a evocar materna – a mãe de Thomas. Não é a plena liberdade da ação, portanto; os condicionantes psíquicos inviabilizam a plena escolha de Lizzie, que opera pela tentativa compulsiva de reestabelecer núcleo familiar. Ao mesmo tempo, aponta-se às contenções de O negro, perseguido por crime não cometido, mostrando o construto histórico do racismo – a impedir, pelo encarceramento, a liberdade corpórea, embora Sartre a promulgara, como consciência, inclusive na reclusão. Teria seu teatro, pois, a força rechaçada por sua filosofia: apontaria ele aos enredamentos que impossibilitam a plenitude da liberdade.

Sendo a força expressiva da arte maior que a intenção consciente do artista, não estranha que haja contradição entre a aposta teórica do existencialista sobre o teatro e o efetivamente executado. Ainda em *Que é a literatura?*, Sartre (2019: 261) defende um teatro de situações por meio do qual poderia o ser encontrar a liberdade:

Outrora, havia o teatro de “caracteres”: fazia-se aparecer em cena personagens mais ou menos complexas, mas inteiras, e a situação tinha como único papel fazer que esses caracteres interagissem entre si, revelando como cada um era modificado pela ação dos outros. Já mostrei, em outra parte, como importantes mudanças ocorreram nesse domínio atualmente: vários autores retornaram ao teatro de situação. Não há mais caracteres: os heróis são liberdades aprisionadas em armadilhas, como todos nós. (...). Cada personagem será tão somente a escolha de uma saída e não valerá mais que a saída escolhida.

Cabe em teoria à personagem, como herói edificado pela inabalável liberdade, furta-se das armadilhas nas quais tropeça e se constituir como ser absoluto a inventar o próprio destino; mas, nas peças, é ao não lograr se desvencilhar das contenções que encontram as personagens a força, diz Adorno, apagada no construto teórico.

Antes que desvio, trata-se de fundamento ao estudo do existencialismo de Sul. O teatro de Sartre é fechado, tende à reclusão. Isso se evidencia em obras restringidas a grupos concisos de personagens em situações que inviabilizam o acesso de estranhos aos espaços em que se passam. N’*A prostituta respeitável*, as personagens adentram o quarto

de Lizzie por uma porta, acessando espaço em princípio fechado; isso se radicaliza quando O Negro penetra a habitação através da janela – invadindo o cenário da obra –, ali se abrigando da perseguição policial após a delação. Em *Huis Clos* o claustro apresenta três personagens aprisionadas em quarto trancafiado, inviabilizando tanto a saída quanto a entrada: a campainha que aciona o Camareiro, a simular torturador, não funciona, cabendo às personagens torturarem-se mutuamente, cada uma delas feita verdugo da outra. A reclusão é o cenário demandado pela liberdade: estando o ser grudado às próprias contradições, deve por elas fazer-se responsável.

Não sendo esta característica exclusiva da dramaturgia, mas também da prosa, é da escrita para os palcos que a narrativa encontra seu fundamento; quer Sartre (2019: 261) que “a literatura se torne moral e problemática, como esse novo teatro. Moral – não moralizadora: que ela mostre (...) que o homem é também valor e que as questões que ele se coloca são sempre morais”, o que demandaria o reconhecimento do ser como inventor: “cada situação é uma ratoeira, há muros por todos os lados: na verdade me expressei mal, não há saída a escolher. Uma saída é algo que se inventa. E cada um, inventando sua própria saída, inventa-se a si mesmo. O homem é para ser inventado a cada dia”.

O traço recluso a possibilitar o invento da liberdade dá fundo às prosas dos jovens Salim e Urendo. No primeiro, a questão se mostra em *Barbicha*, conto de *Alguma gente: histórias*, de 1953; no segundo, em *Amore mio santo* que, embora publicado apenas em 1966 (em *Todo eso*, primeira obra em prosa), ao ser espelhado às demais narrativas parece datar ainda dos anos 1950 – Nilda Redondo (2007) corrobora a hipótese, ainda que em argumento diverso do que aqui se apresentará. A partir do tensionamento dos objetos, os contos de Salim e de Urendo e as peças de Sartre, esboça-se a imagem da moral burguesa que, como problema literário de então, dá acesso àquele espírito.

Em *Barbicha* apresenta-se viagem de barco que, partindo de Florianópolis, destina o Rio de Janeiro, onde o narrador tentaria a vida, afastando-se da província e firmando-se na metrópole. A jornada se coloca, assim, como metáfora de ampliação, tema estudado por Carlo Ginzburg (2016) ao pensar a literatura inglesa, insular, como constituída a partir de uma adição de referentes não ilhéus, concentrando no deslocamento sua predileção. O desvio auxilia a ler o ambíguo do conto de Salim: já na primeira página o narrador afirma viajar acompanhado de amigos, mas estes desaparecem, centralizando-o em ambientação solitária – o que rompe com o sentido da excursão em grupo, mas possibilita o desenlace da trama, o encontro com Barbicha. É que embora publicado em 1953, a prosa foi escrita em março de 1950, transfigurando na ficção a viagem dos de Sul à Guanabara naquele

verão, quando, recepcionados por Rebelo, conheceram Graciliano e Zé Lins. A ampliação da viagem é, assim, também a de Sul pelo país, que, abandonando a condição insular – “ilhada”, diria Salim –, projeta-se pelo Brasil. Mais interessante que o recurso ao biográfico, porém, é o jogo que na prosa se guarda: ao apostar na solidão do narrador, oferece-se o protagonismo a Barbicha, personagem que estoura no barco.

As primeiras páginas constroem ambiência descritiva do navio, à qual se voltará. Enfatiza-se agora o giro apresentado quando da ancoragem em Itajaí ou São Francisco do Sul, importantes cidades portuárias ao norte de Santa Catarina, cuja precisão não retém a memória do narrador. No barco, de viajantes “no princípio, amáveis, concordam em tudo, cada qual cedendo ao outro, fazendo questão em ceder”, começam a se desenhar “pequenas desinteligências que só o contato mais íntimo e o descobrimento das mútuas personalidades traz e permite” (Miguel, 1953: 36-7). No ambiente amigável vão surgindo idiossincrasias que tumultuam a narrativa, momento em que Barbicha irrompe e passa a coadunar ao redor de si o latente desconforto que se amplia no corpo da prosa:

O navio que deveria parar algumas horas somente, ficou naquele deserto de lama e chuva, amarrado, mais que trinta e seis.

E os passageiros nervosos, cansados, presos ao navio sem poderem arredar pé – para onde, para que? – com aquela lama e chuva que parecia cobrir o corpo e a alma. Ademais disto, um calor que sufoca, empapa, deixando uma irritante moleza geral. A chuva não refresca. Ao contrário. Um bafio pegajoso sobe por todo o barco, rodeia as pessoas, esmaga-as; o suor escorre, alaga tudo. Um cheiro nauseabundo.

Foi ali, na saída, que estourou dentro do navio, o Barbicha. Sim, estourou. Porque não posso em sã consciência dizer que “embarcou”. Acabáramos de partir. Se ele já se encontrava a bordo, não sei. Antes não dera ares de vida, sinal de presença. Só ali. (Miguel, 1953: 37)

Sabe-se agora que Barbicha embarcara após a atracagem em São Francisco do Sul, parada mais longa do que a prevista e que gera a morosidade cara à trama. O trajeto de Florianópolis ao Rio se distende; já no curto trecho até o Norte do estado dois dias se passaram, ficam ainda estancados em Santos, produzindo mais retardamento e a sensação de viagem sem fim. Essa vagarosidade, expressa pela dilatação temporal e pela ausência de ocupações, atrasa a narrativa a mais não poder, como se nota nas claustrofóbicas imagens acima compiladas: a exaustão provocada pelo calor, a chuva que não refresca, a moleza dos corpos, a lama. Nesta pasmaceira Barbicha catalisa o desconforto:

Era magro, alto não, mediano, braços compridos, mãos de dedos enormes, falador como quê. E chato. De uma delicadeza extrema, corria de um tombadilho a outro só para pegar uma cadeirona daquelas enormes e oferecê-la a qualquer senhora. O pior é que em geral a

senhora não esperava – nem sabia – que ele voltasse. Então, Barbicha, se punha muito desolado, arfante, com a cadeira nos braços, a cambalear, se equilibrando a todo custo. Discutia com todos, de tudo entendia. Queria entender. (Miguel, 1953: 37-8)

A discussão pode ser favorável ou contrária a Vargas, versar sobre o modernismo na música (atonalidade versus Wagner), a peleja entre Cristianismo e marxismo, o racismo e os nazistas no Brasil, a medicina alternativa. Sobre tudo sabia, sempre palpitava, geralmente opondo-se ao dito pelo outro; poderia ser sincero nas posições, ou bom ator: tinha ele “capacidade camaleônica! Para cada qual ele possuía uma palestra adequada, que calhasse melhor. (...). Nunca concordava com quem quer que fosse” (Miguel, 1953: 47). A constituição da personagem recorda as de *Huis Clos*.

Na peça de 1944, adaptada no país em São Paulo em 1950 (Romano, 2002), encontram-se três personagens (Garcí, Inés e Estelle) que, mortas, dividem habitação no inferno. Não se trata, contudo, da ambientação cristã (pelo menos segundo o autor), com torturas externas e culpabilização pelos atos em vida. O Camareiro comparece apenas na abertura, ao apresentar o espaço, e às personagens se faz necessário que enfrentem, elas mesmas, a responsabilidade por suas ações. As cenas ganham, porém, tintas torturantes, cabendo a cada um o papel de verdugo do outro. Diz Inés: “¡Una verdadera tontería! No hay tortura física, ¿verdad? Y sin embargo estamos en el infierno. Y no ha de venir nadie. Nadie. Nos quedaremos hasta el fin solos y juntos. ¿No es así? En suma, alguien falta aquí: el verdugo. (...). El verdugo es cada uno de nosotros para los otros dos” (Sartre, 1981b: 92). Ora, “el infierno son los otros” (Sartre, 1981b: 135).

Na aparência da imagem, seria o Outro o inferno na medida em que apontaria às contradições do ser, funcionando como torturador que expõe sua falsa consciência – o que atribuiria ao Outro, efetivamente, caráter infernal a operar como máquina de delação da moral burguesa. O existencialista, contudo, dissuade o leitor da interpretação, insistindo que a frase responde, ao contrário, à forma como os juízos do Outro e do ser se confundem, sendo então o ser constituído por suas relações. Escreve Sartre (1979: 182):

“El infierno son los otros” ha estado mal comprendido. Se ha creído que quise decir con eso que las relaciones con los otros siempre están contaminadas, que siempre son relaciones infernales. Ahora bien, lo que yo quiero decir es totalmente distinto. Quiero decir que si las relaciones que establecemos con los demás son retorcidas, viciadas, entonces el otro no puede ser más que el infierno. ¿Por qué? Porque en el fondo los otros son aquellos que hay de más importante en nosotros mismos. Cuando nos pensamos, cuando intentamos el conocimiento de nosotros mismos, en el fondo usamos los conocimientos que los otros

ya tienen de nosotros. Nos juzgamos con los elementos que los otros ya tienen acerca de nosotros y que nos han cedido para que nos juzguemos. Lo que yo diga sobre mí siempre contiene el juicio de otro. Lo que yo siento en mí está viciado del juicio de los demás. Lo cual quiere decir que si establezco mal las relaciones me coloco en total dependencia con respecto a los demás. Y entonces estoy efectivamente en un infierno.

O inferno são os outros funciona antes como imagem da deturpação das relações que aponta à própria distorção do ser uma vez que por elas constituído – o juízo do Outro como meio pelo qual elaboraria juízo sobre si. A sentença ecoa, porém, preceito de matriz bíblica: “diga-me com quem andas e te direi quem és”. No existencialismo ateu ainda o traço cristão se mantém, não só na lógica do ditado popular, mas na própria edificação, se verá, do herói à imagem de Cristo. Como comenta Octavio Paz (1999: 122-3) em perfil de Sartre provocado por sua morte, embora abandonara a crença em Deus seguiu ele crente no pecado, argumento que sustenta pelo traço protestante de sua obra: se “el centro de su pensamiento fue la oposición complementaria entre la situación (la predestinación) y la libertad”, é isto marca calvinista: “Sartre heredó del cristianismo no la trascendencia, la afirmación de otra realidad y de otro mundo, sino la negación de este mundo y el aborrecimiento de nuestra realidad terrestre. Así, en el fondo de su análisis, protestas e insultos contra la sociedad burguesa, resuena la vieja voz vindicativa del cristianismo”.

Em *Barbicha* é evidente que Salim não adota a passagem no sentido intencionado por Sartre, mas na leitura costumeira: opera o protagonista como aquele que, valendo-se de mecanismos de produção de desconforto, expõe à exacerbação as contradições dos que no barco se encontram. As incômodas situações reforçam a chave interpretativa a mais não poder e, no movimento, a prosa de Salim encontra o que lhe é próprio. Como sugerem Ginzburg e Castelnovo a propósito da Escola Florentina nos primeiros anos do século XIV, ali se veria episódio de resistência a Giotto no qual aqueles que lhe subseguiram puderam romper com sua estética, mas não pelo mero retorno a momento anterior, senão como resistência, como recusa deliberada:

Trata-se de um episódio de ‘resistência a Giotto’ por parte de um grupo de pintores que, retendo embora certos aspectos fundamentais da lição de Giotto, não só não pretendem renunciar à pesquisa expressiva dos fins do século XIII mas até afirmam a sua atualidade. É, portanto, claro que não se trata de atraso ou de apego a um modelo ultrapassado mas de uma proposta alternativa que pretende mostrar que desenvolvimentos se podem obter a partir de certas premissas cuja fecundidade se prevê. (Ginzburg; Castelnovo, 1989: 61-2)

Não é do mais importante, então, se Salim lê correta ou erroneamente – segundo Sartre – a entrada da peça, mas sim como pôde, a partir do avesso em que a toma, fazer com que fosse produtora de algo próprio, retendo sua força e, ao mesmo tempo, propondo algo seu; efetuando, pois, um *scarto*. Interessa, deste modo, o quanto pode a leitura ser expressiva mesmo em seu suposto erro, produzindo efeito na economia narrativa. Além disso, proporciona movimento analítico de atração a *Amore mio santo*, de Urondo.

Na abertura de *Todo eso* está a ambientação reclusa, assim como o caráter infernal da contradição burguesa que aflora pela presença do Outro. Mas ela destoa do volume: já no segundo conto há menção a Freud na primeira frase, produzindo o campo de tensão no qual se desenrola. Como lembra Masotta (2010) ao introduzir *Conciencia y estructura*, vê-se ao começo dos anos 1960 giro nas Humanidades a marcar o declínio do existencialismo e a assunção da psicanálise que, destacada desde inícios do século, ganha novo nexos com os seminários de Lacan e a aproximação ao marxismo, em verve estrutural a romper com o pressuposto sartreano da liberdade. O abandono do existencialismo é ainda notável na retomada de Freud por Lévi-Strauss, embora impermeável a Lacan (Carvalho, 2021), e cuja preponderância estrutural desdobra-se nas leituras de Saussure. Na verdade, já em 1949, ao publicar *O estádio do espelho*, a crítica de Lacan a Sartre estava posta, assim como em 1962 Lévi-Strauss apresenta a sua em *O pensamento Selvagem*. Sartre decai, o Foucault de *As palavras e as coisas* – esta arqueologia das Humanidades que se considerou “uno de los productos más notables y paradigmáticos del estructuralismo” (Castro, 2023: 84) – emerge. 1945, 1960. Quinze anos não são apenas um hiato temporal, mas o breve tempo para o giro de uma episteme. O conto de Urondo, publicado em 1966, tem origem mais antiga, como se pertencesse ao espírito de 1945.

Ainda que o teatro sartreano aproxime o conto de Urondo ao de Salim, não há nos objetos procedimento formal comum. O que lê Salim em Sartre é a reclusão como marca de um espaço do qual não podem as personagens sair (*Huis Clos*), ao passo que na leitura que dele faz Urondo nota-se trânsito pelo urbano, levando a cidade ao centro da prosa, embora não lhe dê forma: constantemente referenciada, comparece ela pela elipse (*A prostituta respeitável*), resultando em construto igualmente recluso.

A trama aparente de *Amore mio santo* é simples. Dois amigos encontram-se em qualquer café portenho e nele entram diálogo, desde o título marcado por erotismo concentrado em Esmeralda, personagem com quem o protagonista não nomeado se relacionara. Cabral, o amigo, escuta as histórias, sendo esta a primeira temporalidade, que rememora os encontros com a amante. Tem-se, pois, um agora da narrativa, a conversa

em um bar da Avenida Rivadavia, bairro Caballito, logradouro do protagonista. Este agora é, porém, interrompido: as imagens perdem o registro memorialístico a jogá-las ao passado e passam a ser enunciadas no presente, formando um novo agora que abandona os travessões do diálogo e passa a formular imagens presentificadas que já não respondem à conversa com Cabral; a supressão do discurso direto possibilita que o pretérito se faça presente, por meio de narrador em terceira pessoa que apresenta o passado como agora. A prosa rompe, então, com a linearidade, perdendo a aparente simplicidade; se se quiser esquematizar, tratam-se de seis entradas temporais: 1ª) Cabral e protagonista no café (presente); 2ª) primeiro encontro com Esmeralda, em Rosário (passado mais distante); 3ª) Cabral e protagonista no café (presente); 4ª) primeira visita de Esmeralda a Buenos Aires (passado mais próximo); 5ª) Cabral e protagonista no café (presente); 6ª) segunda visita de Esmeralda, ainda não acontecida (futuro).

No complexo construto acompanha-se a viagem do narrador a Rosário, assim como as de Esmeralda à capital, além de deslocamentos pela moderna Buenos Aires que oferece cenário à narrativa. Em sua emergência, contudo, não há imagens espaciais, mas procedimento elíptico que dá ao urbano traço fantasmagórico: em Rosário, “decidimos ir al cine y después a una boíte. Dos horas después estábamos en su casa” (Urondo, [1966] 2011: 66); já em Buenos Aires “ellos salieron a vagar por la ciudad. Se metieron en innumerables bares y, por último, con los pies húmedos y cansados, en un cine” (Urondo, [1966] 2011: 73); “a esa hora bajaron a tomar un whisky y después comieron capelettis en la Munich de Primera Junta; en seguida volvieron a la cama” (Urondo, [1966] 2011: 76), dentre tantas passagens no estilo. Ora, há constante citabilidade da cidade e inclusive Esmeralda é apresentada como “urbana y gentil” (Urondo, [1966] 2011: 87), mas ela não ganha imagem no corpo do conto, a insistir na reclusão de casas e cafés. Se “a rua nos recorda, embora de maneira intermitente, que a intempérie existe e que nem tudo está sob controle” (Sarlo, 2013: 66), é desta afetação provocada pela imprevisibilidade urbana – que faz o Outro compulsoriamente presente – que a narrativa se vê privada.

Isso é visível já no café que frequentam Cabral e o protagonista. Marca moderna e topos da prosa urbana, nas cenas que ali se passam acessa-se apenas o diálogo entravado, não reverberando propriamente em demanda da cidade para que o problema se apresente. O mesmo se passa nas demais entradas dialógicas, como nas viagens de Esmeralda a Buenos Aires (passado próximo e futuro). Ainda que o conto se sedimente na rua, é ela elipsada, resultando em estética reclusa que, como Salim, finca pé em Sartre. Veja-se, por ora, como o privado se constitui no passado mais distante, a viagem a Rosário.

Esta é estimulada pelo aniversário de Enrique, amigo que o protagonista visitara. Lá chegando, a comemoração se apresenta, mas não em descrição festiva, senão como exposição da vacilação dos convidados. O recluso funciona qual cenário à emergência da moral burguesa que, em senhas indiretas, é oferecida por narrador agora onisciente: “Un poco aburrido, estaba desatendiendo la conversación con don Valentín Berutti, distinguido sobreviviente del Centenario, o de la Guerra de la Independencia, o de la Primera Bolsa de Comercio, o del Club del Orden, o de la Sociedad de Mayoristas o de Ramos Generales, o Constituyente, o Rotariano, o héroe de Curupayty” (Urondo, [1966] 2011: 57). A sobreposição e a substitutibilidade dos títulos, que faz recordar os outrora ofertados à nobreza, marca o caráter burguês da personagem que ao conto pouco retorna, funcionando antes como produtora de sua ambiência. Isto é ainda notável na figura de Margarida Cangallo, profissional liberal que se felicitava pela conservação da virgindade da filha, assim como na própria moça que, acompanhada do namorado, estava no jantar. Ambos ali dormiriam, mas uma tia de Enrique, para impossibilitar relações furtivas, dividiria quarto com o rapaz. As imagens, pouco relevantes aos acontecimentos da prosa, produzem a tensão erótica que expressa a contradição burguesa:

Sin proponérselo, Margarita Cangallo, desencadenaba una atmósfera de esbozado erotismo; la presencia de su hija, la reforzaba. La habría parido diez y seis años atrás y ahora, adolescente, se guarecía en el oscuro y silencioso escritorio de la casa, en compañía de un jovencito de unos dieciocho. La pareja era requerida, de tanto en tanto, por el celo materno; entonces la presencia, las mejillas arrebatadas de ambos, las caricias que aún se adivinaba, fueron provocando una insoportable tensión. (...). La tía, consciente de la tensión, reía con elegante procacidad, esperando que Margarita volviera a llamar a su hija, con cualquier pretexto trivial, controlando su virginidad. Pero a la larga, y merced al alcohol, Margarita olvidó esa custodia y comenzó a disputarse con ella al visitante. (Urondo, [1966] 2011: 59-60).

E segue Urondo ([1966] 2011: 68): “Margarita seguía prosperando y se permitía el lujo de algunos amantes jóvenes; Valentín Berutti seguía viviendo y, sobre la virginidad de la hija de Margarita, nada se sabía. Sólo que a veces disputaba con su madre, por culpa de algún jovencito”. A reclusão produz aqui efeito semelhante ao encontrado em Salim, ainda que se trate de ritmo menos moroso que o de *Barbicha*: o crescente incômodo a afetar o leitor mimetiza o latente desconforto daqueles que se encontram espacialmente fadados a conviverem entre si, apresentando o leque de contradições de cada quem e percebendo no Outro a figura do verdugo que, como se estivessem no inferno de *Huis Clos*, os tortura. Antes que descrição do festejo, o passado mais antigo oferece imagem

da contradição dos convidados, com ênfase no recalçamento da esfera erótica; como cena inicial, marca as linhas de composição da protagonista, Esmeralda.

É neste ambiente algo infernal e no qual cada personagem é apresentada em sua contradição que cintila o corpo de Esmeralda. Também o protagonista não nomeado se hospedaria na casa de Enrique, e é Esmeralda convidada a acompanhar os demais:

Ella se recompuso casi en el acto y se convirtió en la otrora respetable mujer, pero alegó dilatoriamente que, antes de decidirse a volver con ellos, quería averiguar por teléfono si su marido, que estaba ausente de la ciudad, había regresado. Se habló por teléfono, se perdió tiempo y, como el marido no daba señales de vida, decidió quedarse a dormir en Fisherton. Antes de dar a conocer su decisión, representó ante todos el papel de esposa preocupada y también un poco resentida con ese marido que prolongaba demasiado su ausencia. (Urondo, [1966] 2011: 61)

Indica-se a gestualidade de Esmeralda como atuação (ela representou, qual personagem, o papel de esposa preocupada e ressentida), oferecendo o teatro como gênero preferencial à expressão da moral burguesa: se a burguesia faz atuar uma moralidade, não seria outra a forma que poderia indicar o que de falso nisso reside. Voltando à anedota, é ao pernoitar na casa de Enrique que a trama erótica entre ela e o protagonista se desenha, com desejos de visitas noturnas que não se concretizam, portas fechadas e abertas, luzes acesas e apagadas, enojos a mais não poder. Não caberia reconstituir os meandros, um esperando pela ação do outro, senão insistir que é de sensibilidade teatral que se trata; desejando, não o podem assumir, antes encenando falsa moralidade que impossibilita a passagem do anseio ao ato. Apenas no dia seguinte a proximidade corporal se faz possível (embora não se efetue), já não na casa de Enrique e sim na de Esmeralda, cujo marido todavia não voltara. Novamente, é privada a ambiência; e, uma vez mais, ouve-se eco da moral burguesa: “un minuto después había de todo: besos, abrazos, pasión y el pullover arrollado bajo los brazos como si se hubiese puesto un salvavidas... Y de golpe, sentimientos de culpa: el marido” (Urondo, [1966] 2011: 63). Como escreveu Benjamin (2016: 151) sobre *Sofonisba* de Lohenstein, “toda a cena não é, assim, típica da expressão de uma paixão, mas de uma perturbação mental”.

Lendo Calderón na tese sobre o barroco, Benjamin (2016: 79) discute o caráter teatral a emergir na linguagem moderna:

Uma prática que acentuava ostensivamente o momento lúdico do drama, e só deixou que a transcendência tivesse a sua última palavra no disfarce mundano do espetáculo dentro do espetáculo. Nem sempre esta técnica é manifesta, apresentando-se um palco dentro do palco ou

deixando que a sala seja absorvida pelo palco. Mas a instância salvífica e libertadora, para o teatro da sociedade profana, que assim se torna um teatro “romântico”, reside sempre numa mútua reflexão paradoxal entre jogo e aparência (*Schein*). Aquela intencionalidade cuja aparência era, para Goethe, própria de toda a obra de arte, dispersa o elemento do luto no drama trágico de Calderón, idealista e romântico. O deus do novo palco é o artifício.

Nota Benjamin em Calderón a indistinção entre o sonho e o real – produzindo o artifício –, uma vez que Segismundo, o herói trágico de *A vida é sonho*, é inebriado pelo próprio pai, sendo aquilo que vive desperto dito-lhe como pertencente ao onírico, resultando na inapreensibilidade do que ali se passa: “Com a grande confusão que este novo estado te dá, sofrerá mil dúvidas o teu entendimento e a tua razão” (Calderón, 2009: 55), diz-lhe o velho Clotaldo. Perde o mundo sua narração como verdade e se apresenta primeiro como teatro, como se fosse esta a condição moderna instaurada pelo barroco: o drama de Calderón assume “papel que na arquitetura da época é atribuído à voluta: repete-se até ao infinito, e miniaturiza até ao imprevisível o círculo que circunscreve. Os dois lados da reflexão são igualmente essenciais: a miniaturização lúdica do real e a introdução de uma infinitude reflexiva do pensamento na finitude fechada de um espaço de destino profano” (Benjamin, 2016: 81). Mais não faz a linguagem moderna em seu jogo de escalas que apresentar os andaimes do pensamento, não permitindo acesso à suposta essência do referente. Anota ainda Benjamin (2016: 166) sobre *Hamlet*: “o resto é silêncio, pois tudo o que não foi vivido está destinado à ruína neste espaço assombrado pela palavra, meramente ilusória, da sabedoria”. Encontra no teatro, então, a possibilidade de aproximação ao núcleo de verdade guardado na simultaneidade da vida onírica e da material, entre o passado e o futuro, em suma, na perturbação mental, já que a linguagem passa a compor “um teatro em que a escrita do passado encena os problemas do futuro uma vez que está atento aos procedimentos que residem na língua” (Scramim, 2020: 260), encontrando na ruína sua teatralização.

Tal potência é afim ao teatro épico. Em diário de viagem ao sudeste francês na primavera de 1931, Benjamin (2022: 302) anota conversa com Brecht na qual o segundo dá “exemplos de teatro épico em Calderón e Shakespeare”, aos quais o primeiro responde com cenas de *La gran Cenobia* e *El mayor monstrro, los celos*, de Calderón. O que permite o épico a Brecht, se verá, é precisamente a interdição do plano discursivo – o do signo, portanto – pela retomada da gestualidade dos atores a paralisar a encenação, fazendo da linguagem um teatro gestual e, assim, virtualmente permitindo, a partir da peça, a tomada de consciência sobre a vida. Este procedimento tem origem em Shakespeare e Calderón

e, sendo próprio da sensibilidade moderna, que é também a burguesa, seria o teatro a forma expositiva a permitir, pela paralização dos gestos, a abertura à contradição. Mas isso não garante o desvelamento, como quisera Sartre em peças excessivamente dialógicas; se para o francês seria o teatro um meio de apresentar a falsa consciência burguesa pela necessidade de uma escolha – uma invenção (mental) da própria saída –, sugere Benjamin que funciona o teatro, antes, como exposição deste pensamento, cujo núcleo de verdade tenderia a encontrar seus próprios andaimes. E se fosse a consciência desvelada, não seria tanto pelo dialógico senão pela gestualidade como suspensão do discurso (congelando, então, sua estrutura lógica). O que vê Benjamin na teatralização da linguagem não é, portanto, o movimento de afirmação verbal do herói sartreano que funciona a expor as ambivalências burguesas; trata-se, antes, da possibilidade da contradição ao miniaturizar e ampliar os construtos do pensamento, procedimento marcado pela perda da suposta verdade do referente.

Moral burguesa

A traição de Esmeralda evoca a moral burguesa que, promulgando o casamento monogâmico, recai na traição. O conto de Urendo, a sua vez, o mostra de modo complexo, tensionando o que seria próprio da esfera erótica e o da pornográfica, tomando a segunda como deturpação do erotismo. Após acercar-se sexualmente a Esmeralda, ainda que o ato não se conclua pela culpa sentida, diz o protagonista: “Y yo muerto de sueño y saturado de alcohol, tratando de convencerla diciéndole que aunque no hiciéramos el amor, ella lo había traicionado ya, le era infiel. Aunque no consumáramos nada. La tesis era que nadie entra en el terreno del deseo, y sale como entró. Cuando uno desea, cambia” (Urendo, [1966] 2011: 63). A tese, a do caráter mimético do amor, é exposta por Benjamin (2022: 284) no mesmo diário primaveril: “tornou-se claro para mim que de cada vez que um grande amor me dominava eu me transformava radicalmente, e de tal maneira que ficava muito surpreendido ao ter de dizer para mim próprio que aquele homem que dizia coisas tão imprevisíveis e assumia um comportamento tão inesperado era eu”, o que “explica-se pelo fato de um verdadeiro amor me tornar parecido com a mulher amada”. A afetação provocada pelo desejo, a presença de Eros como incontido da pulsão a ativar a soçobra do desejante, atíça a potência mimética na qual o Eu, penetrado pela pujança da amada, perde a identidade e funde-se ao objeto, sendo transformado pelo desejo. Tal potência, contudo, é aniquilada na reificação do erótico pela burguesia que, ligada sobretudo à ordem moral – na medida em que demanda a exposição da falsa moralidade como imagem

da vida –, ganha quês pornográficos. Há vacilação, se verá, entre erotismo e pornografia na aposta de Urendo, a segunda obnubilando a faculdade mimética.

No conto de Salim, a inviabilidade do sexo se apresenta em imagens que, embora próximas da moral burguesa, encontram influência na literatura urbana, aproximando-se mais da esfera do desejo na medida em que a cidade se coloca como pulsão erótica que possibilita seu desbravamento pelo desejante (não se tratando meramente, portanto, de uma erótica na cidade, mas de uma erótica da cidade). Isso pode parecer contraditório uma vez que a prosa se afasta do urbano e adota a reclusão como mecanismo narrativo, um navio que inviabiliza o delineamento da urbe. Isso mais não trata, porém, que de camada aparente da narrativa, e primeira possibilidade de sua análise se dá não tanto pelo deslocamento das personagens embarcadas à cidade, senão pelo dos cidadãos à embarcação, adentrando-a na ancoragem em outros portos:

O mar continuava calmo. Todos riam, brincavam. Até a primeira parada, em Itajaí, a viagem foi normal, sem maiores acidentes. Atracado o navio, descemos, fomos visitar a cidade. Os guindastes funcionavam, o navio tomava carga. Passageiros subiram. Onde iriam ficar mais estes, já que ninguém desembarcara, não sei. O caso é que subiram e ficaram. Passamos ali o dia e parte da noite. Então, famílias dos passageiros embarcados, amigos, conhecidos, outras gentes curiosas, muitas moças, vieram a bordo. O navio iluminado, um pouco distante a pequena cidade emergindo na noite. Risos, palavras amáveis se trocavam. E foi uma verdadeira caça às moças. Cada qual por si, querendo desbancar o companheiro, olhando com concupiscência para aqueles corpos jovens que se reboavam e ofereciam. Puxava-se as moças para os recantos mais escuros do navio, com insinuações escusas, que elas recebiam calmamente, um sorriso canalha nos rostos muito pintados. Como quem já está acostumado. E sabe se livrar na hora precisa. Não recusavam, fingiam não entender, concediam meios favores insinuando mais, numa meio-aceitação que enervava. Gostavam de filar coisas, pediam que lhes pagássemos bebidas, com olhares prometedores. Iam negaceando, a protelar, até a saída do navio. Então desciam, muito apressadas, dando adeusinho, rindo (certamente de nós), acompanhando o desatracar do navio, vendo-o partir, sulcar as águas cada vez com mais velocidade, seguindo-o com os olhos até vê-lo perder-se bem longe. Nós também permanecíamos, chateados, a ver aqueles vultos diminuindo, sempre mais, até sumir. (Miguel, 1953: 35-6)

Antes que moral burguesa, a troça das moças produz ambiência erótica. Arditos, beneficiam-se dos rapazes, pedem bebidas e agrados, mas se valem de uma *trampa* a prometer o que não entregarão: não cedem ao desejo dos viajantes, e é isto por eles sabido – não há espaço propício ao sexo. Cientes da inviabilidade optam, porém, pela ilusão, usufruindo do pouco que o objeto lhes oferece. Se há na metáfora da viagem anseio de amplidão, este liga-se à simultânea expectativa e interdito do erotismo. Mostram-no

Adorno e Horkheimer (1985: 39) ao ler a *Odisseia*, cujo canto XII demarca a inacessibilidade do objeto: “Ao conjurar imediatamente o passado recente, elas ameaçam com a promessa irresistível do prazer (...), que só restitui a vida de cada um em troca de sua plena medida de tempo. Quem se deixa atrair por suas ilusões está condenado à perdição, quando só uma contínua presença de espírito consegue arrancar um meio de vida à natureza”. O canto das sereias, que oferece fruição aos ouvidos, leva o Eu à morte; detentor da astúcia da razão, Ulisses pode dela se precaver ao ordenar ser atado ao mastro do navio, sendo-lhe inviável seguir o som que lhe excitava e afogar-se no mar. O desfrute do objeto é, entretanto, interditado, restando ao sujeito apenas suas migalhas (mas garantindo-lhe a manutenção da vida).

O retorno a Homero não é gratuito e, na *Odisseia*, notam Adorno e Horkheimer esboço do Ego opositor a confrontar o mito. É o canto das sereias primeira metáfora da sociedade de classes – os ouvidos dos marinheiros, o proletariado, são tapados com cera, sendo, então, privados do desfrute, para que Ulisses, o patrão, possa tê-lo em segurança –, aquela que, na modernidade, se efetiva. O interdito do objeto ganha desencadeamento no moderno pelos estímulos que têm topos na cidade, como nota Benjamin (2017a: 47-8) ao destacar uma erótica distinguida não mais pelo amor à primeira, senão à última vista, na qual a irrealização do pulsional é sua marca: em *A uma passante*, de Baudelaire, “o encantamento do cidadão é o de um amor, não tanto à primeira como à última vista. Aquele ‘nunca’ é o clímax do encontro: a paixão, aparentemente frustrada, só nesse momento irrompe do poeta como uma chama”. Frisa na inconcretude o laivo da erótica cidadina – o que provoca, nos surrealistas, constante deslocamento pelo urbano almejando a ventura de encontrar outra vez o objeto, como em *Nadja*. Sobre a obra de Breton, na qual afirma a protagonista que não pode ser alcançada, destaca Benjamin (2012: 25): “No amor esotérico, a dama é de todos os seres o mais inessencial. É o que ocorre também em Breton. Ele aproxima-se mais das coisas de que Nadja está perto, que da própria Nadja”. A experiência urbana do erótico é, pois, a da falta, a da inconcretude, mesmo a da interdição, e é isto o que se mostra na troça das moças no conto de Salim, ligado à parcialidade da gratificação pulsional, que possibilita o acercamento ao objeto, mas não o seu acesso – e, mesmo se acessado, mesmo se passado ao ato, também aí coloca-se a não concreção já que, se viu, o que o Outro tem não é o que o Eu dele demanda. Trata-se da soçobra do desejante, de sua condição à deriva, na qual, mesmo se o sexo chegue a ato, segue sob o signo da inconcretude. A primeira expressão erótica de *Barbicha* não se

aproxima, pois, da moral burguesa sartreana, agarrando-se antes à cidade como vértice de redefinição das sensibilidades que oferece ao erotismo sua predileção.

A segunda imagem erótica do conto marca mais fortemente o caráter recluso e a proximidade à moral burguesa. Uma das peijas de Barbicha se dá em torno de possível perversão do erotismo, ao aproximá-lo do nazismo:

Puxassem por ele e estava sempre pronto. Alegre, bem disposto, brincalhão, prestativo. Um companheiro impagável. Com birrazinhas de criança amuada. Só de raiva, um dia, começou a querer namorar a senhora de um “afamado” músico. Os dois discutiam teorias musicais complicadas, fusas e semi-fusas, tonalidades, atonalidades, tendências atuais da música, etc. O “famoso músico” zombava dele e destas “baboseiras de modernismos”. Ah, Strauss, o divino, Wagner, o doutrinador da raça superior, o insubstituível! Ele conhecia o mundo culto, a civilização e vinha agora aquele menino, aquele Barbicha mal saído dos cueiros a querer ensinar-lhe o que era música. Já tocara na Alemanha, se lembrasse o menino. E deixando a música, se punha a falar em Hitler. Barbicha urrava. O diabo do homem era para-nazista. Velhote já, derreado, a mulher um pedaço de loura, fogosa e nova como uma égua no cio. Alguns duvidavam daquele casamento mal enjambrado. Todos nos atiramos para cima da “alemôa”. Ele não via ou fingia não ver, condescendente. Iamos para o salão, sós com ela, cada um por seu turno, tentar. Ela negaceando. Mas sempre a permitir alguma intimidade, olhando coniventemente, sorrindo. Menos para Barbicha. (Miguel, 1953: 39)

Constante produtor de desconforto, é Barbicha preterido pelo objeto desejado. O é, porém, por ter se oposto ao marido da personagem e ela, em tinta perversa, responde-lhe qual carrasco. Se aos demais permite limitadas intimidades, priva-o valendo-se da despótica posição de objeto, nada lhe permitindo, e isso por ser ele aquele que põe sob tensão a moral burguesa dos presentes, expondo aos demais as contradições que lhes são próprias. Juntando as peças: a moral burguesa, defendendo a monogamia, faz do erotismo pornografia – reifica o erótico – ao transformá-lo em traição, o que, moralmente, condena; e aquele que busca pôr isto em xeque é do jogo privado. Não pode haver, assim, sujeito a agir na direção do desejo; trata-se, antes, de um teatro, o burguês e não o épico, que suspende o desejante uma vez que se funda na contenção. O conto de Salim vai, a sua vez, mais longe, mostrando como também o desejo de Barbicha é suspenso por uma moralidade – estando ele, portanto, igualmente aprisionado às ambivalências burguesas.

Chegam a Santos, onde o navio atraca para o desembarque do músico defensor de Wagner e sua cobiçada esposa. Na sequência, o barco segue ao destino final, o Rio de Janeiro. Por más condições climáticas, contudo, o capitão opta por retornar ao porto paulista, mesmo que sem ancorar, julgando mais seguro a cercania à terra; a viagem se

concluiria na manhã seguinte. Novamente, a morosidade da jornada produz sensação de conto sem fim, operando Barbicha como entretenimento a fazer o tempo tolerável. Nessa atracagem no litoral de São Paulo assume ele, finalmente, o protagonismo – já não ao provocar os demais, mas sim ao implicar-se em sua própria enunciação.

Barbicha entrava diálogo com o narrador e, nele, afirma-se o já visto: o segundo viajava ao Rio para abandonar a província e empreender novo projeto, ainda indefinido, mas que “se conseguir algo, se der certo, mui bien; se não...” (Miguel, 1953: 42). É quando Barbicha se despe do tom provocativo, mecanismo de defesa, e passa a falar sobre si. Filho de fazendeiros de São Joaquim, na serra catarinense, oscilava entre a riqueza e a miséria. Às vezes recebia recursos familiares, proporcionando-lhe dias de calma, mas logo gastava tudo para que não se acostumasse à vida fácil. Pulava de um trabalho a outro, assim como salteava os estudos, a nenhum se atendo. Cursou engenharia, veterinária, química, medicina, direito, não concluindo sequer um deles: “tudo me cansa. Deixo por meses de aparecer, me enfurno, me meto em complicações” (Miguel, 1953: 44). E, após desistir, agarra-se a novo projeto, novamente sem perdurar. Qual o mal nisso, pergunta então o narrador, a quem Barbicha responde que nenhum, caso pudesse, em um novo projeto, perseverar – mas isso lhe é impossível: “Apenas desisti depois de me aplicar ao estudo da técnica fotográfica, tanto que imaginava ter descoberto, afinal, minha vocação. (...). Me aborreço. Ah, como eu andava preso às máquinas, às soluções e aos novos descobrimentos no terreno da ciência... de filmar. Me chateei quando estava começando a saber a coisa. O enfaro, ‘a náusea’ é um fado” (Miguel, 1953: 44).

A náusea é o que cita Barbicha, entre aspas, em sua resposta. Que há rastros de Sartre no conto evidente está, ainda que, como dito, trate-se de jogo fecundo e tenso. Ao mesmo tempo que Salim se vale de reclusão a aproximá-lo do postulado existencial, há pequenos gestos que rompem com a ambientação francesa. Mas o autor se esforça em grudar o conto à obra de Sartre pela nomeação de *A náusea*, valendo-se dos signos gráficos de pontuação a indicar explicitamente o romance de 1939. Interessa, então, como a referência impregna a narrativa de moral burguesa, indicando a impossibilidade de responsabilizar-se pelo ato; livre para agir, Barbicha se furta da responsabilidade e recai na imagem da burguesia como natureza, aceitando como fado, como destino a romper com o elemento volitivo, o que mais não é do que sua recusa em fazer-se responsável.

A indecisão de Barbicha sobre as ocupações laborais e estudantis se repete em sua vida amorosa; ao perguntar-lhe o narrador se “já não pensaste que é porque tens tudo que...” (Miguel, 1953: 45), responde-lhe a personagem:

– Pensa nisso, pensa... Quis casar. (...). De vez em quando me lembro dela, com saudade. Foi agora, já estava com tudo pronto, pela terceira ou quarta vez. De repente fiquei muito maçado, achei que tudo ia dar em droga, eu não era positivamente, feito para aquela vida de pai de família e senhor respeitável e burguês. Me imaginas do tipo que sai à rua com o filhinho ao colo e este salafrário lhe faz xixi nas calças? Deixei a moça e tomei este navio. Volto ao Rio.

A seguir a referência de Barbicha à náusea sartreana ecoa o existencialismo na crítica ao casamento como instituição burguesa. Esta, mais antiga, vincula-se uma vez mais às memórias de Duncan (2012: 20), encontrando exemplo na literatura, como em *Adam Bede*, de George Eliot – há no romance “uma moça que fica solteira, uma criança que nasce indesejada e a terrível desgraça que recai sobre a pobre mãe. Fiquei muito impressionada com a injustiça dessa situação com as mulheres” –, e alternativa na política soviética: “Uma das coisas boas que o governo soviético fez foi acabar com o casamento. Lá, o casal assina os nomes num livro e sob a assinatura está escrito: ‘Essa assinatura não responsabiliza qualquer dos dois e pode ser anulada ao dispor de cada um.’ Um casamento assim é a única convenção que uma mulher de mente aberta pode aceitar”.

Na vanguarda do feminismo, a bailarina antecipa crítica à opressão das mulheres concentrada no casamento burguês. Atrai-se, então, ao argumento que Beauvoir apresenta em *O segundo sexo*, livro de 1949 que pôde marcar geração a partir da sistematizada denúncia do achatamento das mulheres pelos construtos masculinistas que produzem o mito do eterno feminino como redução à feminilidade idealizada, que impossibilita às mulheres sua constituição, enquanto ser, a partir da liberdade: “à existência dispersa, contingente e múltipla *das* mulheres, o pensamento mítico opõe o Eterno Feminino único e cristalizado; se a definição que se dá desse Eterno Feminino é contrariada pela conduta das mulheres de carne e osso, estas é que estão erradas. Declara-se que as mulheres não são femininas e não que a Feminilidade é uma entidade” (Beauvoir, 2014: 343). O mito do eterno feminino inventa o transcendental da mulher a obnubilar a materialidade da existência das mulheres. Isso encontra eco no casamento e, nas memórias do Brasil, atenta à particularidade do divórcio em solo nacional, descrevendo artimanhas adotadas:

Falei novamente sobre as mulheres numa sala florida e perfumada, diante de senhoras paramentadas, que pensavam o contrário do que eu dizia; mas uma jovem advogada me agradeceu em nome das mulheres que trabalham. A condição das mulheres brasileiras é difícil de definir. Varia segundo a região. No Nordeste, uma moça — mesmo que viva numa favela — não tem qualquer possibilidade de se casar se não for virgem; é rigidamente vigiada pelos que a cercam. As grandes cidades

industriais do Sul são muito mais liberais. No Brasil o divórcio não existe. Mas se um homem e uma mulher, sendo um deles casado, decidem viver juntos, anunciam isso nos jornais. São considerados nos meios mais puritanos como um casal legítimo, e seus filhos têm direito ao nome e à herança do pai. Está tudo muito bem, mas o preço disso é que, ao deixar seu lar, a mãe perde todo o direito sobre os filhos. E quando um homem morre, só a primeira esposa é legatária: a companheira que partilhou sua vida sem contrato oficial não recebe um cruzeiro sequer. (Beauvoir, 2021: 530)

Criticando o casamento burguês, Duncan e Beauvoir pontuam as contradições que, oriundas do falso transcendental da união, atribuem ao feminino o enquadramento nas expectativas sociais e, com isso, inviabilizam a liberdade das mulheres. A moral burguesa, que Sartre tenta definir em *Que é a literatura?* embora não chegue a termos tão explícitos como seus comentadores, é tida como espelhamento da responsabilização que, não a sendo propriamente, recai em falsa natureza – ganha um transcendental. Sugere Beauvoir (1956: 107-10) ao ler Sade que sua obra “denuncia apasionadamente el engaño burgués, que consiste en erigir como principios universales sus intereses de clase: ninguna moral universal es posible cuando las condiciones concretas en que viven los individuos no son homogéneas”. E segue: Sade entendeu que a “ideología de su tiempo no hace otra cosa que expresar un sistema económico y que, transformando concretamente el sistema, se destruirán los engaños de la moral burguesa. Bien pocos de sus contemporáneos han desarrollado de manera tan extrema puntos de vista tan penetrantes”.

Na leitura de Beauvoir foi Sade quem logrou, ao transgredir a moral burguesa, explicitar sua contradição, não tanto ao apontar ao caráter opressivo do proletariado pela burguesia como queria Lukács em defesa do realismo crítico, mas ao radicalizar o sujeito desejante e fazer dele ponto de referência a partir do qual as ambivalências poderiam ser analisadas. O mecanismo a pontuar este falso universal moral seria, então, o desvelamento da contradição como via que retiraria o véu de natureza transcendente mostrando o ser no mundo como aquele que escolhe. Ademais de Beauvoir, indica-o Sartre (2021: 86): “los burgueses que se llaman a sí mismos ‘la gente honesta’ no son honestos después de una contemplación de los valores morales; sino que, desde que surgen al mundo, están arrojados a una conducta cuyo sentido es la honestidad. Así, la honestidad adquiere un ser, y no es cuestionada”. Caberia à literatura, deste modo, não a afirmação revolucionária preconizada pelo realismo socialista ou a afirmação opressiva denunciada pelo realismo crítico, senão a exposição das contradições, na medida em que, sendo sua tarefa desvelar o homem ao próprio homem, o teatro de situações partiria das imagens da moral burguesa

para que o leitor se desvelasse no ato da leitura; pudesse, ao interrogar o transcendental, abdicar de sua primazia. Contudo, a contradição não comparece à estética existencial como expressão da alienação, senão como estágio a ser superado – este seu telos. Assim, embora por caminho diverso ao preconizado por Lukács, reincide na figuração do ser: trata-se do último homem que, ao tomar consciência de si, poderia iluminar os demais. Pontua-o Adorno (2003b: 275-6) ao ler a obra de Beckett como antitética a de Sartre:

Lo que según la jerga existencialista sería la *condition humaine* es la imagen del último hombre, la cual devora a los anteriores, a la humanidad. La ontología existencial afirma que hay algo universalmente válido en un proceso de abstracción inconsciente de sí mismo. Ésta, mientras que, según la vieja tesis fenomenológica de la intuición de esencias, hace como si percibiese sus determinaciones obligatorias en lo particular y por tanto uniera aprioridad y concreción por arte de magia, destila lo que le parece intemporal tachando precisamente aquello particular, individuado en el espacio y el tiempo, en cuanto lo cual la existencia y no su mero concepto.

Trata-se, no conceito existencial de ser, de construto teleológico a produzir como universal o homem do aqui-agora, impondo-o como modelo que, finalmente, deveriam os demais alcançar: aqueles que, embora dela desprovido, vão em direção da consciência. Mas há armadilha no conto de Salim. Se na última cena compilada vislumbra-se Barbicha sartreanamente crítico à burguesia ao recusar o matrimônio, na verdade a personagem se mostra enredada pela mesma moralidade, não podendo responsabilizar-se pelo desejo da união e reincidindo na falsa natureza do espelhamento moral burguês. Comenta Sontag (2020) sobre a crítica literária de Sartre, destacando escritos sobre Genet e Baudelaire, que, se o primeiro seria o autêntico revolucionário o segundo, para Sartre, demandaria condenação pela burguesia. Há algo deste ensejo condenatório em Barbicha que, ao sinalizar a todo tempo as contradições do Outro, engendra sua expiação. Ao não se fazer responsável e abdicar do casamento, não critica sua institucionalidade, mas foge do desejo. Pela formulação verbal oferecida ao narrador é evidente a vontade de casar-se, diz gostar mesmo da moça, teria sido este o terceiro intento de união; a imagem do infante em seus braços a urinar suas pernas encontra tal precisão que o rechaço é, antes, expressão de desejo que, recalcado, opera pela negação já estudada por Freud (2011) e deveria, assim, ter a negativa suprimida, restando do enunciado o conteúdo manifesto – Barbicha quer se casar, quer ter um filho, quer que este urine em suas pernas. O que há de moral burguesa não é, pois, a crítica ao casamento – a aparente intenção – senão o titubeio diante do desejo, uma vez que, ao fazer-se natureza, não assume a volição do enunciado. De

igual maneira Barbicha recai no moralismo burguês, e isto ao se furtar do desejo. Não se trata exatamente de expressão da moral burguesa, portanto, mas de erotismo recalcado.

Na erótica de Sade, a sua vez, Beauvoir (1956: 23) encontra a possibilidade de desvelamento da burguesia: “la sociedad ha negado al marqués toda libertad clandestina, ha pretendido socializar su erotismo: entonces, a la inversa, su vida social se desarrollará desde ese instante de acuerdo con un plan erótico. Puesto que no se puede separar en paz el mal del bien para entregarse alternativamente al uno o al otro, es ante el bien, y aún en función de él, que es preciso reivindicar el mal”. Ao fazer social a esfera erótica, Sade teria logrado aquilo que à moral burguesa estaria vedado: seguir o desejo (e fazê-lo público – como texto –, para espanto dos contemporâneos, na medida em que “tome-se, como um exemplo entre outros, a percepção de que [para Sartre lendo Genet] ‘o mal é a substituição sistemática do concreto pelo abstrato’” [Sontag, 2020: 130]: Sade faz do mal o cenário da imaginação e, assim, rompe com a contenção concreta da burguesia). Barbicha, contudo, não o logra, o que ecoa, uma vez mais, o teatro sartreano.

Em *A prostituta respeitosa*, se disse, Lizzie é ludibriada para que assine falsa denúncia de estupro. Quem nisso a involucra é Fred. A jovem prostituta, recém-chegada ao Mississippi, fora a uma festa na primeira noite na cidade e, lá, conhece rapaz com quem passa a noite. As cenas não são descritas, iniciando a peça na manhã seguinte. As falas de Lizzie, porém, indicam que ele estivera genuinamente interessado nela, ainda que a isso se oponha no dia seguinte. É que teria ele dormido com a prostituta, afirma, apenas para que ela assinasse a acusação que isentaria o primo Thomas. As oposições de Fred às investidas de Lizzie expressam, contudo, seu recalco. “La cama. Te digo que la cubras. Huele a pecado” (Sartre, 1981a: 14); “Te digo que cierres la ventana. Así. Y corre las cortinas. Enciende de nuevo la luz” (Sartre, 1981a: 17); “Te digo que cierres el pico. Lo que se hace de noche pertenece a la noche. De día, no se habla de eso” (Sartre, 1981a: 20), dentre outras cenas a perpassar a recusa em dizer o nome. É quando Fred percebe perdê-la que abandona o mecanismo de defesa e assume que desejara estar com ela, o que se evidencia nas últimas entradas:

FRED: ¡Dispara! ¡Anda, dispara! ¿Vez?, no puedes. Una mujerzuela como tú *no* puede tirar contra un hombre como yo. ¿Quién eres? ¿Qué haces en el mundo? ¿Acaso conociste tan siquiera tu abuelo? Yo tengo derecho a vivir: hay muchas cosas que hacer y me esperan. Dame ese revólver. (*Ella se lo da. FRED se lo mete en el bolsillo.*) En cuanto al negro, corría demasiado rápido; fallé el tiro. (*Una pausa. Le rodea los hombros con el brazo.*) Te instalaré sobre la colina, al otro lado del río, en una hermosa casa con un parque. Pasearás por el parque, pero te

prohíbo que salgas; soy muy celoso. Iré a verte tres veces por semana, al caer la noche: el martes, el jueves y el fin de semana. Tendrás criados negros y más dinero del que nunca soñaste, pero tendrás que tolerarme todos los caprichos. ¡Y vaya si los tendré! (*Ella se abandona un poco más en sus brazos.*) ¿Es cierto que te hice gozar? Responde: ¿es cierto? LIZZIE (*con cansancio*): Sí, es cierto. FRED (*palmeándole la mejilla*): Entonces todo ha vuelto al orden. (Una pausa.) Me llamo Fred. (Sartre, 1981a: 65)

A violenta proposta assemelha-se ao cárcere privado. Nela se vê, porém, giro operado na obra: pode Fred enfim dizer o nome antes consultado, mas de cuja resposta, por temor que a relação se fizesse pública, sempre se furtara. O que há de moral burguesa na passagem é o anulamento de Eros pela expectativa que a sexualidade à luz do dia, na rua, sem pecado (as imagens da abertura), pressuporia. Para seguir o desejo necessita o moralista de reclusão a pôr sua figura em hiato; e, sendo mecanismo preso ao recalçado, seu retorno sintomático marca-se por crescente violência (poder-se-ia objetar que também em Sade o desejo com tintas violentas encontra forma reclusa; mas a perversão das orgias sadeanas, na leitura de Beauvoir, aponta ao fazer social a esfera erótica na medida em que Sade assina com nome próprio a narração de sua imaginação libertina, implicando-se no que narra e sendo por isso condenado, o que a Fred estaria vetado). Trata-se, pois, da impossibilidade de Fred de fazer-se responsável pelo desejo. Recordando a crítica de Adorno, que toma o teatro de Sartre na antítese de sua filosofia, não se trata do ser como aquele que se constrói em consciência, mas pelo retorno sintomático do recalçado. Urondo chama-o não de erotismo, mas de pornografia, entendida como falsa consciência.

Em resposta a entrevista sobre a tensão entre erotismo e pornografia no cinema, Osvaldo Aguirre (2021: 146) compila suas ponderações:

Urondo comienza por distinguir erotismo y picaresca, por un lado, como “variantes válidas de la temática sexual” y pornografía, por otro. “La pornografía es una deformación y – de alguna manera – una represión del erotismo. Los films que podrían ser eróticos y que devienen pornográficos son consecuencia de que – tocando lo sexual – respetan las convenciones vigentes. Y éstas son deformantes. Connotan el pecado al sexo, nos lo hacen mirar siempre por el ojo de la cerradura” (...). Define al erotismo como un valor en sí mismo, que no necesita ser redimido por la belleza o por pretensiones artísticas agregadas. Como es característico de su modo de pensar, el tema particular se convierte en revelador de un problema más amplio: “el triunfo de lo pornográfico sobre lo legítimamente erótico en el cine actual es consecuencia de que vivimos una época de crisis. La situación se hace cada vez más insostenible y el sexo proporciona, a ese nivel, un alivio falso. El sexo en nuestra sociedad es así una forma más de escapismo”. En cambio, “lo erótico enfrenta con la verdad, y eso puede resultar doloroso”. Hay algo de velado: “La relación hombre-mujer está viciada, es falsa.

Estamos enfermos de mentiras en todos los órdenes y, claro está, también en lo sexual”.

A pornografia liga-se antes à falsa consciência, imagens do sexo que respondem à conformação burguesa apresentando fechamento; o erotismo, como verdade em si – ou, diz Bataille (2021), como fim em si –, teria, ao contrário, potência de ampliação. Mas as esferas erótica e pornográfica pouco se tangenciam. A segunda, diz Urondo, deforma a primeira uma vez que trabalha com o recalcado – é repressão – não em vias de elaboração do erótico, de mínima formulação objetual, mas como escapismo a reforçar o recalçamento e impossibilitar o volitivo do desejo. Discute Sontag (2007a: 115) a propósito da indumentária BDSM em revistas pornográficas: “cuando el sexo se convierte en un gusto quizá ya esté en camino de convertirse en una forma consciente de teatro, que es de lo que trata el sadomasoquismo: una forma de gratificación, violenta e indirecta, muy mental”. Ademais, lê Agamben (2016b: 65) em sua forma filmica: “a pornografia recupera o gesto rigoroso da grande literatura clássica: não pode haver espaço para surpresas, e o talento manifesta-se nas imperceptíveis variações sobre o mesmo tema mítico”. Se a potência da sensibilidade teatral moderna, na leitura de Benjamin no estudo sobre o barroco, era a da perda do referente, funciona a pornografia, ao contrário, como afirmação consciente deste, uma vez que se vale de construto mental a ser seguido (Sontag) e de forma que não sofre prejuízo quando da alteração do encenado (Agamben): decai a potência erótica ao ser o sexo fechado por imagens conscientemente acessáveis e formalmente reproduzíveis, inviabilizando o caráter mimético do desejo. Escreve Freud (2016: 47), não tanto em crítica à pornografia, senão à autonomização do fetiche: “o caso patológico surge apenas quando o anseio pelo fetiche vai além dessa precondition e se fixa, colocando-se no lugar da meta normal, e quando o fetiche se desprende de determinada pessoa, tornando-se o único objeto sexual”. A pornografia anularia o erótico ao obliterar o Outro como afetação do Eu – o que se mostra na versão patológica do fetiche a desgrudar-se do Outro e transferir-se inteiramente à coisa cultuada. Caberia, pois, a perguntar pelo comparecimento da questão em *Amore mio santo*.

No passado mais distante da narrativa, transcorrido em Rosário, ainda que se encontre laivo erótico a perpassar a relação entre Esmeralda e o protagonista, o sexo não chega ao ato. Não chega, a sua vez, pela constituição burguesa das personagens que, não assumindo o desejado, ficam à espera de que o Outro execute a ação que queriam efetuar. Isso produz a impossibilidade de acercamento ao objeto. É apenas na primeira viagem de Esmeralda a Buenos Aires, então, que o ato se realiza. Professora de francês, viajara à

capital por demandas de sua cátedra; aproveitando-se do pretexto, passa alguns dias junto ao protagonista. Novamente, sua gestualidade retrasa o sexo, embora logo se saiba que o adiamento é consequência de um não entendimento por parte do protagonista, e tal desinteligência é ocasionada precisamente pelo referente pornográfico:

Cuando Esmeralda, por tercera vez, pidió que le alcanzara un trozo de pan, todo quedó aclarado. Dijo: “Dame pan”, y el otro recordó que justamente sobre esa misma frase, sobre ese mismo pedido idénticamente formulado, giraba la trama de un cuento pornográfico – editado en Barcelona – de un tal Víctor Ripaldi. Simultáneamente a la asociación de frases, descubrió que no era timidez, ni tampoco ingenuidad, o algo misterioso o inasible lo que la alentaba, sino deseos de violencia. (Urondo, [1966] 2011: 71-2)

A educação sentimental burguesa, já não respondente aos folhetins românticos do tempo de Emma Bovary, mas à literatura chamada pornográfica (e não erótica), produz o desentendimento entre os amantes, expondo desejo de violência. Trata-se da perversão do erótico que leva à emergência do pornográfico uma vez que, ao não se tratar de sublimação, encontra veia compulsiva, pulsão de morte. Além disso, desvela-se na cena imagens dos desejos cruéis de Esmeralda, encontrando na elíptica Buenos Aires palco para seu teatro. Opta ela por visitar o cunhado e telefona ao amante, convidando-o ao café. No taxi, dá-se o protagonista pelo absurdo da situação, encontrá-la na companhia do irmão de seu marido, mas lá chegando o insólito se despedaça: Mário, ao perceber o adultério, felicita a cunhada. Atraído por Esmeralda, embora lamente não haver sido o eleito, alegra-se pela decisão enfim tomada pela rosaria, a de trair o marido.

A partir da cena um latente desconforto afeta o protagonista, que dela se afasta. Nutrindo desejo genuíno, percebe na amante postura alheia; apaixonado por ela, dá-se conta de que a passagem por sua vida não fora mais que um jogo – ela não abdicaria da estabilidade de Rosário, não abandonaria o marido, não se mudaria a Buenos Aires, onde poderiam viver juntos. “¿Te gustaría verla de nuevo?”, pergunta então Cabral, a quem o protagonista responde: “Me gustaría no acordarme de ella” (Urondo, [1966] 2011: 78). O diálogo, no último agora da narrativa, oferece giro temporal: se até então se situara sobretudo no passado, a mudança de direção alça a prosa ao futuro, dando forma a cena ainda não sucedida. Esmeralda voltará a Buenos Aires, mas a situação será outra: “pese el entusiasmo, al aparente fervor con que celebrarán el encuentro, algo estará roto” (Urondo, [1966] 2011: 78). É este retorno danificado que marca a guinada do conto à perversão do erotismo pela moral burguesa, fazendo dele pornografia.

Deixa o protagonista de querer estar a sós com Esmeralda, embora esteja ela em Buenos Aires; marca encontro em café outrora frequentado, mas convida Fermín Gaboto (el Alemán) e Tulio Verdi à reunião. Ela, percebendo o esvaimento, inteira-se de que ele já nada com ela quer, mas tal situação não pode aceitar. Empregará, portanto, “cualquier recurso para no perderlo” (Urondo, [1966] 2011: 82), o que se evidencia quando, ao partirem os quatro ao apartamento do protagonista, sua perversão é esboçada:

Ella no será ajena a esta situación, presentirá el fracaso. No podrá ignorarlo por más paliativos que busque. Sin embargo las certidumbres y las frases premonitorias – que las habrá, sin duda, y dejarán ese aire de provisoriedad, agorero, funerario –, no podrán desechar toda esperanza. Así tratará de complacerlo o deslumbrarlo. Así su apertura erótica; así comprará una botella de vodka esa mañana, y esa noche jugará a seducir. Logrará éxito. Y todo esto para no perderlo, para no estar sola. (Urondo, [1966] 2011: 83)

O jogo desenhado por Esmeralda não se refere exatamente ao amor ou ao erotismo – ao desejo, em suma –, senão ao medo da solidão, utilizando os demais qual marionetes para seu teatro. Há uma sensibilidade moderna aqui desenhada, a do declínio do jogo como esfera mimética. Como sinaliza Benjamin na poesia de Baudelaire, nota-se aí equivalência entre o gesto do jogador e o do trabalhador fabril, ambos marcados pela autonomização dos movimentos em processo que aliena o sujeito: “o mecanismo a que os jogadores se entregam (...) lhes toma conta do corpo e da alma de tal modo que eles já só podem agir condicionados por reflexos, também na esfera privada, por mais que se entreguem às suas emoções intensas” (Benjamin, 2017b: 131). O comedido jogo de reflexos que executa Esmeralda, inclusive a aplacar a intensidade de suas emoções, é o do intento de sedução dos amigos do protagonista, para que este resulte enciumado pela perda da amada e então – é tal sua fantasia –, lute por ela: “A esta altura tendrá un poco de miedo, pero se sentirá demasiado enredada en la situación y no verá otra salida que seguir adelante. Así no impedirá que Fermín siga bailando con ella y subrepticamente la arrastre a otra habitación” (Urondo, [1966] 2011: 85); “Tulio, en cambio, considerará necesario aprovechar la situación. Fermín ha perdido terreno y estado físico. (...). Así la invitará a pasar al dormitorio contiguo, y ella, encubiertamente divertida, accederá, iniciando con Tulio una suerte civilizada de ceremonia” (Urondo, [1966] 2011: 87). Na trama planejada para despertar os ciúmes do amante, chega mesmo a almejar situação de violência sexual, mas, segundo as regras do próprio jogo alienado, pode dela se furtar (furtar-se de situação à qual voluntariamente se submetera e mesmo planejava, tal o teatro

da ação que atribui a si própria a confecção do script, a direção da peça e a atuação no palco): “Ella estará íntimamente satisfecha, aunque manifieste una falsa indignación: habrá evitado con habilidad o por milagro la desagradable circunstancia de ser fornicada sin su asentimiento. La noche habrá terminado con su victoria (Urondo, [1966] 2011: 88).

Ora, o que efetivamente buscará Esmeralda será torturar o amante que a rejeitara. Seu movimento, que de erótico pouco tem e que se sedimenta sobretudo na forma como Urondo concebe a pornografia, ecoa *Huis Clos*:

GARCIN: Deje. No hable nunca de eso. Estoy aquí porque he torturado a mi mujer. Eso es todo. Durante cinco años. Por supuesto, todavía sufre. Ahí está; en cuanto hablo de ella, la veo. Gómez es el que me interesa y a ella es a quien veo. ¿Donde está Gómez? Durante cinco años. (...). Yo volvía borracho como un cerdo, oliendo a vino y a mujer. Ella me había esperado toda la noche; no lloraba. Ni una palabra de reproche, naturalmente. Sólo sus ojos. Sus grandes ojos. (...).

INÉS (*casi dulcemente*): ¿Por qué la hizo sufrir?

GARCIN: Porque era fácil. (...). Todo esto debe de parecerle abstracto. Bueno, le voy a contar una anécdota: había traído a mi casa a una mulata. ¡Qué noches! Mi mujer dormía arriba, debía de oírnos. Se levantaba la primera y como se nos pegaban las sábanas, nos llevaba el desayuno a la cama. (Sartre, 1981b: 102-3)

Pode a traição, aqui, indicar tortura; no conto de Urondo, contudo, esta lógica se quebra. Não, porém, ao se abandonar a ambiência – ao contrário, Esmeralda assim a entende: ao simular a traição quer torturar o protagonista, culpabiliza-lo pela violência que poderia ter sofrido, ainda que por ela mesma orquestrada. A ruptura se dá, porém, pelo fato de o protagonista não se importar: “el otro claramente le demostrará cómo todos se movieron en el terreno en que ella los había colocado; protegerla o disuadirla era estúpido” (Urondo, [1966] 2011: 89). É a postura do torturado que marca, portanto, a quebra: ao não se afetar pela crueldade da carrasca, o movimento por ela planejado perde seu efeito, restando o intento como teatro a expressar a moral burguesa.

A cena faz recordar discussão apresentada por Freud n’*A interpretação dos sonhos*. Se é a vida onírica sempre a realização de um desejo, “um impulso psíquico que procura investir novamente a imagem mnêmica da percepção e suscitar de novo a própria percepção, ou seja, produzir a situação da primeira satisfação” (Freud, 2019: 618), também o desejo de violência pode ali se colocar. Escreve Freud (2019: 609-10):

Os sonhos desprazerosos podem ser também “*sonhos de punição*”. Deve-se admitir que, ao reconhecê-los, de certo modo acrescentamos algo novo à teoria dos sonhos. O que neles se realiza é também um desejo inconsciente, o de punição do sonhador por um impulso com

desejo proibido e reprimido. Nisso eles se submetem à exigência aqui sustentada, de que a força motriz para a formação do sonho tem de ser fornecida por um desejo que pertence ao inconsciente. (...). Os sonhos de punição, portanto, indicam a possibilidade de uma participação ainda maior do Eu na formação do sonho. (...). Observo apenas que de modo geral os sonhos de punição não estão ligados à condição de que os resíduos diurnos sejam penosos. Eles surgem mais facilmente com o pressuposto contrário, quando os pensamentos dos resíduos diurnos são de natureza satisfatória, mas expressam satisfações proibidas. (...). A característica essencial dos sonhos de punição seria, então, que o que neles se torna formador do sonho não é um desejo inconsciente oriundo do reprimido (do sistema *Ics*), mas um desejo de punição reagindo a este, pertencente ao Eu, embora inconsciente (isto é, pré-consciente).

Pode haver no sonho desejo de punição do Eu já que satisfeito pelo considerado proibido – o que eventualmente sustentaria a hipótese de que o desejo de violência contra si, por parte de Esmeralda, responderia, também, ao interdito. Na imagem há, porém, dupla impossibilidade do onírico: se o sonho, como atuação a repetir a primeira satisfação, ocorre, diz Freud, no presente, o final da narrativa de Urendo é conjugado no futuro, rompendo com o agora onírico; se o sonho de punição se liga ao Eu, Esmeralda em seu teatro não busca autopunição, mas culpabilização do outro, ainda que por meio do próprio corpo a sofrer a violência. Ora, se é o sonho realização do desejo – e, portanto, do erótico –, o teatro de Esmeralda mais não faz do que pervertê-lo, fazendo do erotismo pornografia ao utilizá-lo como meio de convencimento de que o protagonista não a abandone.

No mais breve dos aforismos de *Rua de mão única, Para homens*, Benjamin (2017c: 12) escreve: “Convencer é estéril”. Comentando os limites de sua tradução, anota João Barrento (2017: 128) que a entrada

pode ter uma dupla leitura, impossível de dar na tradução, mas que é importante comentar, na medida em que cruza um ponto de vista e uma convicção em que práticas de linguagem e práticas sexuais são vistas em analogia, o que não é raro em Benjamin. O original diz: *Überzeugen ist unfruchtbar*. *Überzeugen* significa, numa primeira acepção (a que ficou na tradução), “convencer” (e teria então a ver com uma prática linguístico-retórica meramente instrumental, e não criativa); mas pode também ser lido como *über-zeugen*, significando então “procriação em excesso”, e referindo-se a uma sexualidade meramente orientada para a procriação e, assim, paradoxalmente “estéril”, tal como acontece com a retórica da mera persuasão.

Sigrid Weigel, ao discutir a presença de Eros na obra de Benjamin, atenta a esta alusão à ambiguidade, insistindo na coadunação entre convencimento retórico e redução do erótico à procriação: “se trata de una praxis lingüística, de un comportamiento en el ámbito público que es valorado por Benjamin como ‘estéril’, como no creador, porque

torna al lenguaje un medio, o sea: una praxis que es precisamente estéril debido a que comienza como un resultado [*Ergebnis*] y termina como un fruto [*Erzeugnis*]; “con él se muestra como estéril precisamente ese comportamiento espiritual, que, de modo análogo, se comporta hacia un posicionamiento en lo sexual orientado a la fertilidad” (Weigel, 2014: 419). A força mimética que poderia residir no erótico – “Conheci três mulheres na minha vida, e três homens diferentes em mim. Se quisesse escrever a história de minha vida, ela seria a da ascensão e queda desses três homens, e do compromisso a que os três chegaram – também se poderia dizer: do triunvirato da minha vida até agora” (Benjamin, 2022: 285) – é pervertida pelo convencimento (linguístico, reprodutivo, pornográfico), esperando-se resultado de antemão garantido que não sofreria prejuízos pela afetação provocada pelo Outro. É este o teatro de Esmeralda, a buscar convencimento ali onde já não há erótica – apresentando-se, portanto, em sua esterilidade. Antes que erotismo, sua perversão está atrelada à leitura que faz Urondo da pornografia; trata-se, pois, do intento de convencimento do amante, o que não funciona tanto como mobilização da esfera erótica do sujeito, senão como apaziguamento de sua carência burguesa.

Scarto

O teatro de situações utiliza a reclusão como meio pelo qual, a partir das próprias ambivalências, o ser se faz responsável por suas escolhas, pagando o preço da liberdade. Para dar forma à intenção Sartre se vale, contudo, de construto verbal, sendo pela fala que as personagens expõem a afirmação do elegido. Não é descabida, porém, a pergunta pelo gesto, como potência extradiscursiva, no teatro do segundo quartel do século XX. Se as peças discutidas datam dos anos 1940, já a aposta em teatro gestual havia se imposto, para dizer de algum modo, ao espírito do tempo, e isso porque Brecht e Artaud, em torno de uma década mais velhos que Sartre, foram os dramaturgos que, comenta Sontag (2007b), redefiniram as linhas do teatro ocidental de então. As obras existencialistas, a sua vez, elipsam tal problemática; furtando-se da gestualidade, comenta Peter Szondi que o francês insiste no confinamento como retorno ao classicismo, visando opor-se ao naturalismo, mas, com isso, rompe formalmente com o épico de Brecht:

A crise do drama na segunda metade do século XIX pode ser atribuída em grande parte às forças que tiram os homens da relação intersubjetiva, empurrando-os para o isolamento. Mas o estilo dramático, posto em questão por esse isolamento, é capaz de sobreviver a ele quando os homens isolados, aos quais corresponderia formalmente o silêncio ou o monólogo, são forçados por fatores externos a voltar ao

dialogismo da relação intersubjetiva. Isso acontece na situação de confinamento, subjacente na maioria dos dramas modernos que evitaram o movimento em direção ao épico. (Szondi, 2001: 113).

Sartre tinha Brecht em conta e, em 1960, proferiu conferência a propósito de suas peças. Sem reconstituir o argumento, tenha-se em conta a pergunta inicial e a posição adotada. Questiona-se se, embora se saiba da distinção entre épico (Brecht) e dramático (burguês), não se poderia “concebir un teatro dramático cercano al teatro épico y que no sea burgués” (Sartre, 1979: 79). O argumento segue o caminho de sua dramaturgia que, não sendo épica, mas dramática, pretende-se crítica à burguesia. Para sustentar a posição dissuade a suposta primazia de Brecht como estética que lograra expressar a filosofia de Marx (não teria ela resolvido o problema da subjetividade e da objetividade aberto pela teoria marxista, diz), e conclui: “Entonces nos encontramos con otro teatro, un teatro que intenta comprender”, e esta é “la diferencia entre lo épico y lo dramático; en lo dramático se puede intentar comprender, pero en lo épico, tal como se presenta en la actualidad, se explica aquello que no está comprendido” (Sartre, 1979: 113).

A força do teatro dramático em verve não burguesa seria a de compreender o já compreendido, produzindo, pelo engajamento, uma nova explicação consciente às situações conhecidas pelo espectador – ressignificando sua compreensão do mundo e oferecendo novo significado àquele signo. No movimento, contudo, não há ruptura formal com a submissão do público à catarse aristotélica, como almejava Brecht ao esboçar o épico. Há, isso sim, insistência na esfera dialógica, seguindo desencadeamento linear verossímil, sem interrupções, que faz ecoar o crescente das peripécias estudadas por Aristóteles (2015) para que se chegue à catarse e à expiação coletiva. O épico de Brecht, ao contrário, recusa precisamente a catarse, e a forma encontrada para dela se furtar é a da aposta na interrupção do diálogo por gestos, pondo em xeque a verossimilhança da atuação. À diferença do épico, porém, sugere ainda Szondi (2001, p. 118) que

O existencialismo busca retomar o caminho para o classicismo, cortando o laço de dominação entre o meio e o homem e radicalizando a alienação. O meio torna-se situação; o homem, não mais atado ao meio, está doravante livre, em uma situação estranha e, no entanto, característica. Livre, mas não no mero sentido privado: ele só confirma sua liberdade – de acordo com o imperativo existencialista de *Engagement* –, quando se decide por uma situação, vinculando-se a ela.

O construto da liberdade guardado no pressuposto do engajamento se efetiva no discurso, sendo por ele que o protagonista afirma sua decisão. A potência de Brecht, ao contrário, é a de interromper, pela gestualidade, este plano. Benjamin (2016), já ao estudar

o *Trauerspiel*, afastara-se de leituras que nele viram mera deformação da Tragédia antiga, encontrando algo novo que ganha contorno no coro – agora secularizado, é antes moldura histórica da ação do que imputar de destino mítico ao herói. Semelhança encontra ao ler Brecht: o teatro épico relega o fosso da orquestra, superando assim a cisão entre palco e público e proporcionando relação mais próxima entre ator e espectador. A ruptura formal com a catarse aristotélica opera, assim, como nova sensibilidade do expectador provocada pela atuação. Se, na Tragédia antiga, havia passividade, na leitura que faz de Brecht destaca o movimento ativo do assistente, abandonando o inebriamento do Eu pelo destino trágico do herói e possibilitando que este Eu reflita, a partir do visto, sobre o vivido: “a dramaturgia de Brecht descartou a catarse aristotélica, o extravasamento dos afetos pela empatia com o destino comovente do herói” (Benjamin, 2017d: 25).

A consigna não é gratuita. Coloca, a bem dizer, novo paradigma teatral que se coaduna àquilo que Benjamin buscara em sua filosofia. Se, se viu, destacara em Kraus a potência da citação e encontrara em Baudelaire o problema moderno da atrofia dos gestos, o que faz o épico, Benjamin (2017d: 26) cita Brecht, é ““tornar os gestos passíveis de ser citados””: “o teatro épico é um teatro gestual por definição. Isso porque quanto mais frequentemente interrompemos alguém em ação, mais gestos produzimos”. Ora,

O sentido do teatro épico é construir a partir dos menores elementos dos modos de comportamento aquilo que na dramaturgia aristotélica é chamado de “agir”. Por essa razão, seus meios são mais modestos que os do teatro tradicional – seus objetivos também. Seu objetivo é menos preencher o público com sentimentos, ainda que de revolta, do que fazer com que esse público sinta um estranhamento duradouro em relação às condições em que vive. (Benjamin, 2017e: 97)

Encontra Benjamin no gesto a possibilidade de teatro politicamente orientado: a virtualidade política do épico não é a da imposição de nova explicação do mundo, como queria o didatismo de Sartre, senão a da produção de um estranhamento – duradouro, que não se conclui ao findar da peça – que talvez gere posicionamento do expectador sobre este mundo. Trata-se, porém, de algo virtual; não podendo ser de antemão estabelecido, é antes algo que pode vir a acontecer, mas sem garantias.

Sendo os gestos tão caros a Benjamin, não estranha o destaque oferecido por Agamben ao problema. Em ensaio sobre Kommerell, tensionando a atração de sua crítica à de Benjamin, escreve: “uma época que perdeu seus gestos está, por isso mesmo, obcecada por eles; para os homens, aos quais toda natureza foi subtraída, o gesto se torna um destino. E quanto mais os gestos perdiam sua desenvoltura sob a ação de potências

desconhecidas, tanto mais a vida se tornava indecifrável”. Deriva daí a busca pelo gesto perdido que, diz, aproxima Proust e Duncan, e, como obsessão acentuada no *fin de siècle*, concentra-se na filosofia de Nietzsche: “só como um gesto em que potência e ato, natureza e maneira, contingência e necessidade se tornaram indistinguíveis (em última análise, portanto, unicamente como teatro) é inteligível o pensamento do eterno retorno” (Agamben, 2017: 218-9). O teatro dialógico de Sartre, ao valer-se do signo, é, pois, conceitual; a potência encontrada por Agamben na teatralização do gesto é, a sua vez, a que responde ao corpo como palco da indistinção entre opostos, conceituando o gesto como puro meio. Pode o épico de Brecht, assim, provocar, pela gestualidade, o sentido do mundo, mas contrariamente a Sartre o faz ao interromper o diálogo. Trata-se, portanto, de romper com o inebriamento da fala a guiar à catarse, produzindo no lugar um estranhamento que se coloca como agora – agoridade esta que, diz Benjamin, faltaria na crítica de Kommerell: ainda que a imagem seja antiga, “el pensamiento auténtico es nuevo. Es de hoy. Esto hoy podrá ser insuficiente (...). Pero sea como sea, hay que sostenerlo firme de los cuernos, a fin de poder interrogar al pasado. Es un toro cuya sangre debe llenar la fosa cuando asomen de sus bordes los fantasmas de los fallecidos. Este impulso fatal del pensamiento es el que le falta a las obras del círculo de George” (Benjamin, 2017f: 142), dentre elas a de Kommerell.

Sendo de corpo que se fala (e, se viu, por ele se expõe o incontido da animalidade do humano que recusa a consciência sartreana), não estranha que em sua *História da arte italiana* Ginzburg e Castelnuevo, tomando o tracejo gestual como chave analítica de movimentos de resistência estética, enfatizem o conceito de *scarto*. No ensaio, distanciam-se da posição de que caberia, à periferia, a emulação das escolas cênicas – “se o centro é por definição o lugar da criação artística e periferia significa simplesmente afastamento do centro, não resta senão considerar a periferia como sinônimo de atraso artístico”, sendo este “um esquema subtilmente tautológico que elimina as dificuldades em vez de tentar resolvê-las” (Ginzburg; Castelnuevo, 1989: 6) –, sugerindo processamento estético que, partindo do sujeito, mobiliza o inconsciente a operar como impossibilidade de contenção do traço. Por *scarto* apontam, portanto, à ruptura aos modelos normativos estabelecidos pelo centro – Sartre, diga-se – que, em aparência, são emulados pela periferia – Salim Miguel, Francisco Urondo, diga-se igualmente –:

Diferente e alternativo não são sinônimos; nem toda a variação é definível como alternativa, como *scarto*. Utilizamos este último termo na acepção particular de “deslocação lateral repentina relativamente a

uma trajetória dada”, que se usa, por exemplo, falando de certos movimentos dos cavalos: o *scarto* é, em suma, uma espécie de “movimento do cavalo” e o uso deste termo permite evitar expressões conotadas negativamente, tais como “desvio” (...). No domínio dos fatos artísticos pode-se entender por “trajetória dada” a linguagem artística corrente. (Ginzburg; Castelnuevo, 1989: 56)

É no conceito de *scarto*, gestualidade que nomeia não qualquer movimento do cavalo senão aquele no qual se desloca de trajetória estipulada, que se guarda o incontido dos gestos, calcado na experiência, a romper com a emulação: é naquilo que transborda do sujeito – a animalidade pulsional que se coloca como laivo por fora da razão, grudada à esfera mimético-corporal – que a expressividade estética se apresenta, abandonando a mera cópia de forma anterior. Este incontido do *scarto*, que lhes serve de chave para pensar a arte na periferia, é igualmente por Ginzburg (2013: 173) percebido na falsificação de obras pictóricas auráticas, asseverando que os indícios se mostram antes pelos detalhes de fundo do que pelo destaque do primeiro plano, como sublinha na teoria de Morelli: “hay que examinar los detalles más descuidados y menos influenciados por las características de la escuela a la cual el pintor pertenecía: los lóbulos de las orejas, las uñas, la forma de los dedos de las manos y de los pies”. Estando a mão disciplinada pela consciência a copiar traços mais pujantes da obra, por momentos como que relaxa e acaba por expor, então, o gesto da mão daquele que falsifica – na forma dos dedos, nos lóbulos das orelhas, mas não nos glóbulos oculares a olhar a Deus. É no detalhe, nas extremidades da representação do corpo, que se encontra o tracejado autoral daquilo que não é mera cópia, mas que se coloca, antes, como resistência ao objeto em aparência imitado. Trata-se do gesto como incontido do sujeito, ganhando forma mesmo inconsciente, dando-lhe pulsão criadora: por ele abandona-se mesmo contra a vontade a emulação, dando ao autor papel de produtor. É pela gestualidade das narrativas de Salim e Urendo que se pode ler a virtual contraposição àquilo no qual se fundam. Se a reclusão sartreana é tida como tese, o *scarto* dos jovens de Sul apresenta sua antítese.

O *scarto* de Salim é o da condição citadina da prosa. Antes de Barbicha embarcar, embora já se trate de reclusão, vê-se o esboço de narrativa urbana a descrever os tipos ali presentes e ambientação policial que concentra no protagonista o mistério a se solucionar: “Não me é possível precisar exatamente o momento e local em que teria ele embarcado. De dia ou à noite? Itajaí ou São Francisco do Sul? Com franqueza, confesso, não sei! O que torna o caso ainda mais complicado” (Miguel, 1953: 33). Trata-se de um suspense com tintas urbanas, o assassinato em quarto fechado que Benjamin (2007c: 13), lendo

Allan Poe, detecta como um tipo de construção que só existira na segunda metade do século XIX, a casa burguesa, mas que é demandado com antecedência por sua literatura que encontra, na urbe, a localização do mistério: o “caráter da casa burguesa, que estremece ao pensar no assassino anônimo como uma velha lúbrica pelo seu galã, foi captado por alguns escritores que se viram privados do justo reconhecimento por serem considerados ‘autores de policiais’ – talvez também porque nas suas obras se manifesta alguma coisa do pandemônio burguês”. Ora, o recluso da presença de Barbicha é urbano – retoma elementos da narrativa policial – e urbano é igualmente seu embarcar. As personagens, quando adentram enfim o navio, são assim descritas: “Pelo tombadilho, de preferência nos recantos mais escondidos, ou ainda melhor, nos camarotes, atirados nos beliches, vultos isolados ou em grupos, uns tomando conta dos outros. A grande maioria, contudo, flanava” (Miguel, 1953: 33). E segue:

Também, aos poucos, fomos prestando atenção aos tipos que viajavam. Estranhas personagens, desde a velhota faladeira e impertinente que percorrera toda a Europa, viajando em grandes navios de luxo, não nesses “porcarias de costeiros”, “uma vergonha para nossos foros de povo civilizado”, até a menininha pálida e loura, primeira viagem, medrosa, tímida, sempre em braços de conhecidos, pouco saindo do camarote. Uma fauna exótica. Personalidades dispares. Havia o prestativo, o teimoso e solitário, o conquistador, o nervoso, o caszinho romântico eternamente às beijocas, o casal misterioso e que todos procuravam saber “quem é”, sempre isolado, a família burguesa e pacata, em férias. Desta, o marido, cuidando dos filhos, três, passeando-os, o mais pequeno às costas, lhes mostrando tudo. A mãe, lânguida senhora de meia idade, bem conservada, atirara-se numa cadeira, lenço na mão, passando-o pela testa, jurando que a não ser que voltasse via aérea, mesmo temendo os desastres de avião, ficaria eternamente em qualquer parte do mundo, no pior cafundó, mas nunca, nunca, voltaria a viajar via marítima. (Miguel, 1953: 34-5)

Há uma fauna exótica referenciada e sua ambientação é a daqueles que flanam pelo navio. Longe de isolamento existencial, lê-se o incontido da gestualidade que atribui à abertura do conto sensibilidade citadina como espacialidade da trama e, assim, a própria reclusão, que na intenção do autor se ligaria à claustrofobia de *A náusea* – romance no qual, sugere Sontag (2020), estão todas as chaves da obra do existencialista –, aponta, antes, à casa burguesa como marca da literatura urbana. Em comentário sobre Nápoles, cidade a meio caminho do moderno onde vida pública e privada todavia não se bifurcam, Benjamin (2017g: 16) destaca justamente a inexistência da casa como âmbito privado: ela “é aqui muito menos o abrigo em que se entra do que o inesgotável reservatório de onde se sai”, e isso porque “a vida privada é repartida, porosa e híbrida. O que distingue

Nápoles de todas as grandes cidades é o que ela tem em comum com o *kral*, a aldeia dos hotentotes: toda atitude e todo ato privados são submergidos pelas ondas do comunitário”. A casa napolitana é, porém, antitética à do Mar do Norte, apresentada igualmente em *Imagens do pensamento*: “em parte alguma se contou com o entretenimento ao ar livre; quando as casas burguesas têm um jardim à frente, ele está tão densamente plantado que ninguém pode ter a tentação de ficar por algum tempo nele”; “quando estão em vasos contra as vidraças das casas de madeira [as flores] são menos uma saudação da natureza e mais uma muralha contra o que está fora” (Benjamin, 2017g: 84). Se Nápoles é marcada pela indistinção entre vida pública e privada, na costa do Mar do Norte, ao contrário, o jardim e os vasos de flores cristalizam a fronteira que cinde as esferas. A edificação da casa, cenário privado e burguês, caracteriza a sensibilidade urbana, sendo este o espírito do isolamento da prosa de Salim. Não, portanto, como espaço privilegiado à liberdade, senão par dicotômico moderno – casa x rua, privado x público, reclusão x exposição, intimidade x publicidade – que encontra, no barco e, assim, em sua dualidade, sensibilidade correspondente a da urbe. A referência à reclusão perde, pois, a influência sartreana, grudando-se primeiro à cidade moderna; embora o isolamento sartreano imponha-se como tese, mais uma vez Salim não pode se furtar da urbe.

A presença da cidade, em Urondo, diverge da de Salim. No primeiro, se disse, sua aparição encontra forma elíptica. Embora seja uma constante da prosa, constituída ao redor de bares e cafés, não se trata, a sua vez, da penetração citadina no recluso. Se em *Barbicha* a sensibilidade urbana invade o navio fazendo do alto-mar dependente da urbe para que aconteça, em *Amore mio santo* a cidade emerge opostamente pela esfera privada, oferecendo Buenos Aires à semelhança das casas que comparecem à narrativa: redutos de concentração da moral burguesa. Poderia o movimento ter ainda traço existencialista; tal é o construto de *A náusea* (Sartre, 2016), no qual a biblioteca e os cafés de Bouville frequentados por Antoine Roquetin para a escrita de biografia do Marquês de Rollebon ganham contorno privado, sem a afetação própria da cidade. Não é, porém, no imaginário urbano que se guarda o *scarto* de Urondo. O giro a romper com o postulado sartreano não é o da espacialidade, como fora para Salim, senão o da temporalidade do conto e o que nela se guarda de teatralização. Ao se valer de conjugação verbal a alçar o acontecimento ao futuro, sua última entrada recusa a aposta fenomenológica na liberdade como ação.

Ainda Peter Szondi (2001: 119) discute o caráter recluso do teatro de Sartre, atentando ao que esta demanda significa na elaboração de sua estética dramática:

Essa artificialidade radicava na transposição dramatúrgica – que precede a obra – dos personagens para uma situação de confinamento e para o caráter accidental da situação. Mas o existencialismo chega, a partir de seus pressupostos intelectuais, à exigência dessa mesma transposição e dessa mesma accidentalidade. Pois sua temática – a estranheza essencial da situação e o caráter perene de “ser-lançado” [*Geworfensein*] do homem – só pode dramaticamente se evidenciar em uma ação cuja particularidade é constituída por esses traços gerais (...) do “ser-aí” humano. A estranheza essencial de toda situação deve tornar-se estranheza accidental da situação representada. Por esse motivo, o dramaturgo existencialista não mostra os homens em seu ambiente “habitual” (...), mas os transpõe para um ambiente novo. A transposição, que repete como experimento, por assim dizer, o “lance” [*Wurf*] metafísico, manifesta os existenciais, isto é, “o caráter de estar-aí do ser” (Heidegger), vividos com estranhamento em experiências condicionadas pela situação e realizadas pelas *dramatis personae*.

O teatro de situações pressupõe o lançamento do ser a ambiente outro que não o seu habitual como intento de encontrar o ser-aí, sua liberdade como construto que faz do espaço mera circunstância. É então no ato, no momento do fenômeno, que se vê impelido a decidir, não podendo se furtar. Entretanto, a figuração do ser da dramaturgia de Sartre não encontra sustentação na prosa de Urendo, como se evidencia no planejamento de Esmeralda narrado no futuro do verbo, a última temporalidade do conto: “flagelarse le resultará, en suma, menos peligroso que entregarse o ser libre” (Urendo, [1966] 2011: 83); “al llegar al décimo [andar], ella se moverá con dignidad de señora, como si nada estuviera tramando” (Urendo, [1966] 2011: 84); “lo apartará al pasar con ostensible desprecio y simulada indignación” (Urendo, [1966] 2011: 86); “en vez de sentirse libre, se sentirá maldecida. Y el otro tendrá la certeza de que Esmeralda cree en los milagros” (Urendo, [1966] 2011: 90). Se a situação funciona como cenário no qual ao ser se demanda a livre escolha, a gestualidade da protagonista com isto pouco tem a ver: ao privar a prosa, pela conjugação futura, do ato, afasta-a do plano fenomenológico, perdendo então o imperativo da eleição consciente. Isso produz teatralização diversa da existencial, não se tratando do ser-aí a fazer-se responsável, e sim exposição do cálculo de antemão comedido, emergindo no texto antes como reificação do sujeito burguês que como afirmação do ser que se faz em liberdade. Decai a demanda fenomenológica da ação e aflora o traço moral da burguesia como teatro que encena aprioristicamente seus gestos: Urendo produz a gestualidade da tortura de Esmeralda como teatro ao jogá-la ao futuro e, assim, a cena ganha tintas de roteiro escrito pela própria. Não se trata, pois, da angústia da liberdade, mas de atuação que prevê a reação do Outro, movendo peças de um tabuleiro à revelia do efeito que gostaria de exercer – postura deliberada para que

mantenha sua posição burguesa. Rompe assim formalmente com o engajamento ao criar personagem que deixa de se colocar como herói consciente a ser seguido pelos demais, operando, no lugar, como aquela que atrofia o desejo no intento de a todos controlar.

Antes da afirmação do ser, a potência do *scarto* de Urondo é, pois, a de expor a teatralização da moral burguesa; não tanto, porém, como o movimento teleológico de Sartre, o do ser a tomar consciência sobre si, senão ao exacerbar o caráter expressivo da contradição, mostrando, antes, o sujeito alienado. Para tanto, são os gestos que se colocam como forma a expressar o comedimento reificante. A força do conto reside, pois, no afastamento do dramático e na guinada ao épico, o que se evidencia com todo vigor em *Archivo general de Indias* (Urondo, 1986), peça teatral escrita entre 1967 e 1969, entre Buenos Aires e La Habana: dois atores representam trinta personagens e uma terceira atriz assume posição de moldura que marca a troca de cenas; com roupas brancas básicas, os ornamentos das vestimentas superpostas indicam a passagem de uma figura a outra, mas esta se denuncia pelos gestos que, à diferença do teatro de Sartre, se indicam em rubricas que possibilitam ler a obra não como discurso, mas em sua posta em cena. E dos gestos de Colombo chegando à América passa-se aos de Napoleão chegando à Alemanha, do colonialismo chega-se ao liberalismo, do genocídio negro na Argentina ao assassinato de militantes políticos no país. Pelo recurso ao épico, não é a liberdade, senão o palimpsesto da barbárie histórica o que se apresenta: se Sartre atribuía um telos à contradição burguesa, o que faz Urondo em sua estética é, ao contrário, radicalizar a exposição de sua alienação como abertura à agoridade do passado. Menos afirmação da consciência, portanto, e mais expressão negativa da reificação do corpo na história.

Teleologia e seu contrário

I

Lê-se em Sul-25 (agosto, 1955) o poema *Porquê*, de Noémia de Sousa:

Por que é que as acácias de repente
floriram flores de sangue?
Por que é que as noites já não são calmas e doces,
por que são agora carregadas de electricidade
e longas, longas?
Ah, por que é que os negros já não gemem,
noite fora,
Por que é que os negros gritam,
gritam à luz do dia? (Sousa, [1949] 2016: 62)

Esta foi a última contribuição da moçambicana ao periódico que, antes, dera a ver os poemas *Cais* (Sul-18, dezembro, 1952) e *Dia a dia* (Sul-20, agosto, 1953). Os três seriam compilados em *Sangue Negro*, seu único livro, lançado apenas em 2001, um ano antes de sua morte, pela Associação dos Escritores Moçambicanos, sediada em Maputo. Reunindo versos escritos entre 1948 e 1951, foi o ano de 1949 o mais profícuo, quando da produção dos publicados em Florianópolis. Neles encontra-se algo das linhas de sua poética, que versa sobre a escravização dos africanos como política colonial, a voz como união diaspórica, as imagens da infância como virtualidade do vindouro. Articula-se igualmente a tensa problemática que perpassa raça e classe, com alguma ambiguidade: se o título, *Sangue Negro*, talvez denote concepção essencialista de raça, sugerindo gênese sanguínea – ou seja, biológica – da negritude, em poemas vários comparece a classe como propulsora maior da desigualdade, não a circunscrevendo à vida orgânica. Lê-se então nos poemas contradições produtivas ao pensamento, e *Porquê* oferece entrada à análise.

As imagens nele presentes são as da privação do erótico. Não emergindo o sexo pelo prazer, surge como violência: as acácias a sangrar metaforizam o estupro inerente à política colonial; as noites calmas de outrora agora estão carregadas de eletricidade, prolongando o tempo do trabalho e reduzindo o do descanso; os gemidos, sexuais e noturnos, são substituídos pelos gritos que, à luz do dia, indicam a agressão contra o corpo que realiza as atividades e, sendo isso traço da escravidão, o é igualmente da exploração capitalista nas então colônias portuguesas em África. É o que se lê em *Patrão*:

Patrão, patrão, oh meu patrão!
Porque me bates sempre, sem dó,
com teus olhos duros e hostis,

com tuas palavras que ferem como setas,
com todo o teu ar de desprezo motejador
por meus atos forçadamente servis,
e até com a bofetada humilhante da tua mão? (Sousa, [1949] 2016: 70)

A violência perpetrada pelo patrão, a indicar antes trabalho assalariado que regime escravocrata de apropriação do corpo, excede temporalmente a oficialidade da escravidão operada pela Coroa portuguesa. Se é a meados de século que o poema se refere, o agora de sua escritura em Moçambique – ainda submetido à Metrópole, mas engendrado na luta pela independência –, a escravidão, regulamentada na colonização da América, encerrara-se formalmente. Isto não implica, porém, a inexistência de sequelas palpáveis na vida dos residentes da então Lourenço Marques. Trata-se da imbricação entre racismo – histórico, marca dos processos coloniais – e capitalismo – igualmente histórico e que, como sistema moderno de produção, tem em seu funcionamento a violência ao trabalhador: espoliado de sua experiência na confecção do produto de seu trabalho, resta nele qual fantasma já que vedado lhe está o reconhecimento de si naquilo que exterioriza. Há violência no caráter fetichista da mercadoria ao estimular a cisão do trabalhador; vendendo o potencial da força de seu corpo (ainda que, à diferença da escravidão, mantenha intacto o Eu) sem deter os meios de produção, não se reconhece como legítimo produtor: o trabalho capitalista “arranca [*entreisst*] do homem o objeto de sua produção, (...) arranca-lhe sua *vida genérica*, sua efetiva objetividade genérica [*wirkliche Gattungsgegenständlichkeit*] e transforma a sua vantagem com relação ao animal na desvantagem de lhe ser tirado o seu corpo inorgânico, a natureza” (Marx, 2010: 85). No poema de Sousa a violência da produção capitalista ganha nova camada ao se tratar de agressão contra o trabalhador negro; embora assalariado, coadunam-se as consequências da exploração escravocrata na dominação colonial, fundindo colonialismo e capitalismo na violência laboral.

Apresenta-se a classe em versos vários como mote da exploração; a negritude, em outros, é o reduto da violência. Não interessa, porém, a leitura excludente. Raça e classe operam, não sem contradição, como palimpsesto da barbárie histórica, o que se desvela na tensão entre os conceitos de civilização e barbárie. Em *Passe*, o colonizador português é evocado desde o primeiro verso, que se vale de dêitico a implicá-lo como destinatário: “A ti, que nos exiges um passe para podermos passear/ pelos caminhos hostis da nossa terra/ diremos quem somos, diremos quem somos”; e ainda por sua evocação, agora por travessão a indicar discurso direto, finda o poema: “– Agora, que sabes quem somos,/ não nos exijas mais a ignomínia do ‘passe’ das vossas leis!” (Sousa, [1950] 2016: 34-5).

O dêitico de *Passe* dá pujança à negritude, expressa pela exigência, por parte do português, de um documento a permitir o deslocamento do moçambicano. Sendo um Ti que impõe algo a liberar a circulação de um Eu, guarda-se no construto divisão racializada da espacialidade do poema, ao mesmo tempo que o último verso demanda a superação de tal situação. Em âmbito laboral a apontar à classe, a imagem reincide em *Patrão*:

Patrão, eu nada sei... Bem vês
que nada me ensinaram,
só a odiar e a obedecer...
Só a obedecer e a odiar, sim!
Mas quando eu falo, patrão, tu ris!
e ri-se também aquele senhor
patrão Manuel Soares do Rádio Clube...
Eu não percebo o teu português,
Patrão, mas sei o meu landim,
Que é uma língua tão bela
E tão digna como a tua, patrão (Sousa, [1949] 2016: 70)

Elabora-se uma peleja entre línguas. Se em *Passe* o dêitico implica o colonizador, em *Patrão* é ele inquerido ao ser chamado como tal; diverso o procedimento enunciativo, insiste-se na divisão racial do espaço. Aqui, contudo, isto encontra forma antes na história (a língua) do que no sangue. O patrão, metáfora do português, centraliza a tensão entre a fala da Metrópole e a nativa, o landim dos Tsonga do Sul de Moçambique. O poema ganha forma de monólogo, no qual o Eu local apresenta reclamo ao europeu: inexistindo o continental nos versos, funcionam eles como a resposta do colonizado ao colonizador sobre a barbárie do colonialismo. O tema, evidente está, é a língua, e o construto recorre ao mesmo do de *Passe* – constata-se a violência e, em seguida, lê-se a demanda de sua superação: que já não se exija o passe, que se reconheça a dignidade dos falantes Tsonga.

Embora o poema não estilize o landim, outros o farão. Exclusividade não é, porém, da estética de Sousa. A variação crioula da língua é, a bem dizer, potência da poesia sob colonialismo, como discute Michel Leiris (2010a: 392-3) em ensaio a propósito de Aimé Césaire que, na Martinica de então, buscava expressar a barbárie colonial:

En el terreno poético, a algunos jóvenes de La Martinica, de la generación de que forma parte Césaire, el surrealismo les pareció una salida para escapar del academicismo el que se habían adherido sus mayores, llevados por el deseo de dar prueba de la cultura más fina a imitación pura y simples de los modelos llegados de Europa, y al que resultaba ingenuo querer oponer (como lo hicieron unos cuantos) el uso literario del habla criolla, lo cual no sólo equivalía a sacrificarse por un exotismo superficial y encerrarse en los estrechos límites de un folclor caduco, sino también a remitirse a un idioma formado en las

humillantes condiciones de la esclavitud, cuya marca lleva aún. A semejanza del grupo parnasiano, que en ultramar había tenido numerosos discípulos, el surrealismo era ciertamente un producto de Europa, de suerte que es oportuno decir que la actitud de los poetas de La Martinica, apasionados por él, difería de la de sus predecesores en la única y escasa medida en que esta vez Europa les ofrecía las enseñanzas de otra escuela. Pero, al contrario del movimiento parnasiano, el surrealismo europeo era en verdad una máquina de guerra opuesta a las ideas admitidas en Europa y, basándose además en el automatismo como medio de olvidar las lecciones aprendidas y bajar hasta lo más hondo de sí mismo, daba a Césaire y a los suyos más que un surtido de trivialidades que copiar, un método que ante todo sería una tabla rasa y, sin marcar de antemano los carriles, les permitiría tanto liquidar su enajenación de antillanos, esencialmente franceses por la cultura aunque fuesen africanos al menos por una parte de sus ascendientes, como recobrar así la autenticidad de que se sentían despojados.

Duas vertentes da poesia colonial são criticadas por Leiris: a insistência em formas acadêmicas, marcada pela repetição de molde metropolitano a impossibilitar o acesso ao próprio da experiência colonial; a produção de exotismo ingênuo, caducidade folclórica do mero recurso ao léxico autóctone. Césaire rompe com ambas: não se conforma com a emulação do parnaso, explorando as derivas oníricas do fluxo de consciência surrealista; não se limita à exotificação de pretenso nativismo da palavra, já que ao se valer do crioulo o faz por articulação própria da linguagem, desenvolvendo sintaxe expressiva das marcas da colonização. A potência da poesia sob colonialismo é, portanto, a da produção, pela simultaneidade das línguas – a colonial, a nativa –, de novo uso da linguagem: “a la poesía le repugna dejar pasar todo lo que puede ser ya visto, oído, convenido, a servirse de lo que ha servido, a menos que sea desviándolo de su uso prévio”, escreve Breton (2010: 91) sobre Césaire. Apostando na fusão de imagens, o poeta da Martinica recusa o acadêmico ao adotar método que, embora europeu, buscava perverter sua tradição; e ao recusar o signo lexical fechado, abre a palavra à polissemia. Esta é a aposta surrealista: cabe à poesia o desvio do sentido comum dos termos; friccionando o antiquado, pode elaborar máxima extensão analógica na virtual formulação de imagens novas.

Na poesia de Noémia são escassos os procedimentos surreais e, nela, o léxico autóctone recai em algo do exotismo criticado por Leiris, o que se evidencia por glossário que acompanha a edição brasileira. A autora, contudo, busca se furtar da crítica, inserindo na economia de seus poemas defesas contra a leitura a partir de tradição ocidental:

E enquanto me vierem de Harlém
vozes de lamentação
e meus vultos familiares me visitarem

em longas noites de insônia,
não poderei deixar-me embalar pela música fútil
das valsas de Strauss.
Escreverei, escreverei,
como Robeson e Marian gritando comigo:
Let my people go,
OH DEIXA PASSAR O MEU POVO! (Sousa, [1950] 2016: 50)

Na defesa de uma poética que pudesse responder à barbárie colonial apresenta-se demanda política que antecede a expressão estética: Strauss é, por fim, fútil. Isto, contudo, é também um postulado ocidental, e encontra termo no conceito de engajamento. Ao mesmo tempo que se furta de respaldo na arte advinda da Europa, a arte autônoma que – lida de forma apressada – estaria desvincilhada da política, Sousa se aferra a outro pressuposto igualmente europeu, o *Engagement*. Cabido então seria, a título de conclusão do que até aqui se discutiu, o excursus pela autonomia da arte e sua relação com a política.

Adorno (2013: 62) apresenta a problemática a partir da discussão entre objetividade e subjetividade, entre racionalidade e não racionalidade:

El arte es, de hecho, esencialmente el campo a cuyo contenido siempre deben pertenecer precisamente aquellos impulsos, modos de comportamiento, sentimientos, que, de lo contrario, se sacrifican al dominio progresivo de la naturaleza y a la racionalidad que avanza con él. Por lo tanto, el arte no puede simplemente subsumirse, digamos, bajo el concepto de la razón o de la racionalidad, sino que él es esta racionalidad en sí misma, sólo que en la forma de su otredad, en la forma (...) de una resistencia determinada en contra de ella.

Há uma pulsão mimética na arte; recobrá-la é a possibilidade de não reificação daquilo que a razão instrumental busca a todo tempo aplacar. Esta não se liga, porém, à identidade. Encontrando terreno no corpo, está a mimesis distante do discurso afirmativo. Como pulsão inconsciente que é, comparece à arte em sua não racionalidade. Mas há na arte, em simultâneo, componente racional, uma vez que o mimético mostra-se ele mesmo como possibilidade expressiva de ser o Outro da razão, outridade que resiste ao mero domínio da natureza apontando à sua dialética. É racional, ademais, por se objetivar, restando no mundo independente do corpo de seu produtor. O esquema simmeliano da cultura, conhecido por Adorno, vislumbra em seus objetos unidade desdobrada na qual o pulsional do sujeito, sua unidade fechada, é perpassado pela multiplicidade desdobrada de seu acontecimento social, chegando, finalmente, ao desdobramento da unidade do Eu para além de sua intenção: “a maior parte dos produtos da nossa criação espiritual contém dentro do seu significado certa fração que não criamos”, e assim “nossa obra aí está, já

possui não só uma existência objetiva e uma vida própria, descolada de nós, como ainda contém nesse ser que lhe é próprio – como que pela graça do espírito objetivo – certas forças e fraquezas, certos componentes e significações pelos quais não somos nem um pouco responsáveis e diante dos quais muitas vezes nos surpreendemos” (Simmel, 2020: 278-9). Partindo da não racionalidade do mimético, é próprio do objeto artístico a sua objetivação no mundo, finalmente independentemente de seu autor.

Coaduna-se na arte o não racional, o processamento sensível, e, em simultâneo, a racionalidade não instrumental, ou seja, a razão a que corresponde uma dialética negativa, aquela que busca recuperar o mimético silenciado pelos grandes sistemas filosóficos. Guarda-se no objeto artístico, assim, dialética entre o racional e o não racional, e é por meio de leitura autônoma, ao entender a obra como objetividade em si, que se poderia almejar a imanência da crítica uma vez que, escreve Adorno (2013: 65), “la obra de arte se vuelve algo objetivo precisamente en la medida en que se enfrenta al artista como algo autónomo y organizado en sí mismo. Y casi diría: cuanto más plenamente lo consiga, cuanto menos sea la obra de arte sólo documentación del artista, cuanto más sea ella una cosa que habla por sí misma, tanto más alto figurará también en general”.

A defesa da arte autônoma liga-se, pois, à crítica imanente como apego ao objeto que busca contornar, afastando-se da identidade do autor – o documento hermenêutico há décadas criticado por Sontag (2020) – como critério de validação da obra, e enfatizando, no lugar, a objetivação do construto não racional, sensível: na dialética da arte a mimesis, advinda do corpo, exterioriza-se no objeto, não mais dependendo deste corpo para sua validação. A crítica imanente busca voltar-se a este objeto objetivado, abdicando da figura do artista, mesmo enquanto intenção, como aposta de leitura não reificante. Não se trata, contudo, de desgrudamento da sociedade; ao contrário, “no se puede hacer hablar a la naturaleza no mutilada, pues la naturaleza no mutilada, una naturaleza pura, una naturaleza que no haya sido atravesada por los procesos de mediación de la sociedad, no existe”: “La tarea del arte es hacer hablar a la naturaleza mutilada, por lo tanto, a la naturaleza en la forma en la que ella se encuentra, en cada caso, en un determinado estadio de la historia, a través de todas sus mediaciones históricas” (Adorno, 2013: 230). E segue Adorno (2003a: 408), agora ao criticar o engajamento sartreano:

El distanciamiento de las obras con respecto a la realidad empírica está al mismo tiempo mediada en sí misma por ésta... La fantasía del artista no es una *creatio ex nihilo*; sólo los diletantes y las almas cándidas se la imaginan así. Al oponerse a la empiría, las obras de arte obedecen a las fuerzas de ésta, las cuales por así decir repelen la creación

intelectual, la remiten a sí misma. No hay contenido, ni categoría formal de una obra literaria, que no deriven, por más que de manera disimuladamente transformada y a sí mismos oculta, de la realidad empírica, de la cual han escapado. Es por este medio, así como por el reagrupamiento de los momentos gracias a su ley formal, como la literatura se relaciona con la realidad. Incluso la abstracción vanguardista, que tanto fastidia a los mojigatos (...), es el reflejo de la abstracción de la ley por la que objetivamente se rige la sociedad.

O conceito de autonomia não sugere desvincular arte e sociedade; situa-se antes no tateante procedimento imanente – os critérios de reconstituição e elaboração são aqueles que, mesmo que por fora da intenção do autor, são oferecidos pelo próprio objeto, rejeitando o que nele não esteja esboçado. Não se trata, portanto, do afastamento da política, mas da crítica à leitura apriorística do político: é no propriamente estético que ele reside e, assim, a possibilidade de sua análise encontra-se mais na esfera expressiva que no plano afirmativo. O mero elogio ao político, a política como garantia, é regressivo uma vez que faz com que seus critérios de validação sejam ainda aqueles atados à identidade do autor, e não à objetivação do mimético contida no objeto artístico como tal.

É notável que a teoria literária de lá para cá tenha se desdobrado a ponto de poder elaborar, no início do milênio, um conceito de arte pós-autônoma como o apresentado por Josefina Ludmer. A potente discussão destaca a particularidade do objeto, uma literatura constituída por fora do quadro da autonomia, tendo como característica sua proliferação: “estas escrituras no admiten lecturas literarias; esto quiere decir que no se sabe o no importa si son o no son literatura. Y tampoco se sabe o no importa si son realidad o ficción. Se instalan localmente y en una realidad cotidiana para fabricar presente y ese es precisamente su sentido” (Ludmer, 2010: 149). Lê por fora da autonomia textos que se apresentam como tal e, no movimento, a ideia de crítica pós-autônoma segue imanente ao objeto, uma vez que apreende novo movimento do estético. Aponta assim ao núcleo temporal da teoria, uma vez que, insiste Adorno (2009), não seriam os conceitos imóveis, mas mandatários de atualização para que mantenham a força de apreensão do tempo que conformam. Lembrando que esta tese se firma nos idos anos 1950, contudo, tem ainda o conceito adorniano de autonomia potência analítica: sugere ele uma forma de pensar a política a partir da estética sem que a segunda esteja submetida à primeira, o que vislumbra com maestria na obra de Beckett.

É ao se objetivar que pode a arte expressar a reificação sócio-histórica do sujeito. O procedimento de sua escrita é, a sua vez, aquele que, partindo da esfera mimética, encontra forma sem submeter a literatura a categorias outras que não as suas. Assim, “la

única posibilidad de darle la voz a esto reprimido es la negatividad, es decir, precisamente, la expresión de la alienación misma” (Adorno, 2013: 231). Antes de estética afirmativa, a potência expressiva da arte é a da negatividade, na qual as constelações das mediações históricas da alienação do sujeito se constituem afastadas do discurso político apriorístico. Pontua-o Walter Benjamin (2017a: 86) na conferência *O autor como produtor*:

o conceito de tendência, na forma sumária em que geralmente é apresentado no debate já mencionado, é um instrumento totalmente inadequado da crítica política da literatura. Quero mostrar que a tendência de uma poética só pode ser correta politicamente se também for correta literariamente. Isso quer dizer que a tendência politicamente correta engloba uma tendência literária. E acrescento desde já: essa tendência literária, que está contida de maneira implícita ou explícita em cada tendência política *correta*, por si só define a qualidade da obra. Por essa razão, a tendência política correta de uma obra abrange sua qualidade literária – porque ela abrange sua *tendência* literária.

Trocando tendência por engajamento, deve ser Benjamin quem elabora, ainda que Sartre todavia não figure na cena intelectual, a primeira crítica ao *Engagement*. Proferida em 1934, cabe comparar a conferência ao ensaio *O lugar social do escritor francês na atualidade*, do mesmo ano. A primeira, se viu, apresenta como tese o realismo socialista, à qual contrapõe, qual antítese, a *art pour l’art*. Ao sintetizar o problema oferece o excerto compilado, dando predileção à tendência estética como ancoragem da análise do político nas obras. Nota-se, então, crítica à tendência política como antecessora da estética, o que se radicaliza n’*O lugar...* ao criticar o *roman populiste* como retrocesso burguês.

Embora a obra de Zola não se fundamente em teoria política, diz Benjamin que teria ela uma teoria em pleno sentido já que o naturalismo determinaria, além de temas e objetos, as ideias fundantes. O *roman populiste*, a gosto do escritor de esquerda, a isso se retrai ao recusar qualquer medula teórica. Dela desprovido, as personagens resultam “iguais às dos contos de fadas mais incaracteristicamente populares, e a sua capacidade é tão limitada que trazem à lembrança o balbucio dessas figuras esquecidas, semelhantes a marionetes”. Trata-se da “velha e fatal confusão (...) segundo a qual a vida interior dos deserdados e oprimidos se caracteriza por uma simplicidade muito particular, a que se gosta de acrescentar toque edificante. (...). O *roman populiste* é muito menos um avanço da literatura proletária do que um retrocesso da burguesa”, pois não demonstra as “forças cuja marca é a vida de seus excluídos; e ainda menos consegue tornar visível o ponto em que poderia começar sua reação” (Benjamin, 2017b: 163-4).

O *roman populiste* reduz a figura a esquema psíquico simplista e, enquanto tal, retrocede a forma de Zola uma vez que nela ainda haveria algo da complexidade da persona. Lukács concorda com a constatação. Criticara, se viu, a inversão do naturalismo no realismo socialista, na qual os signos de Zola, embora ao contrário, manteriam a mesma lógica: não tanto fadadas à sua condição, mas vencendo, seguem as personagens o mesmo esquema abstrato que lhes priva da psique. Discorda o autor de *Narrar ou descrever*, contudo, da conclusão: não percebe ele possibilidade alguma de superação na arte de vanguarda, funcionando como sintoma da decadência burguesa. Benjamin, porém, centraliza a análise em autores que, experimentando tais formas, lograram expressar, embora se furtando da situação proletária, a contradição política de então: Proust é alterno ao *roman populiste* porque o “*snob*, que nele é dominante, não é mais do que a observação consequente, organizada e rígida da existência do ponto de vista do consumidor. A sua obra esconde uma crítica implacável e penetrante da sociedade atual, e até agora ainda não foram lançadas as bases que permitam mostrá-lo” (Benjamin, 2017b: 168); o olhar que Valéry dirige ao vindouro é o “do marinheiro que conhece a meteorologia, que está sentindo a grande tempestade aproximar-se e reconhece demasiadamente bem as condições transformadas do curso do mundo (...) para não saber que diante deles até mesmo ‘os pensamentos mais profundos (...) têm hoje apenas a confiabilidade e o valor das previsões para a bolsa de valores’” (Benjamin, 2020: 99); a negação do mundo no *roman pur* de Gide “é pura dialética, não como método de um intelecto, mas como respiração vital e paixão. Também o mundo, nos seus extremos, está ainda inteiro, é sadio, é natureza. E o que o leva para esses extremos não é a curiosidade ou o zelo apologético, mas a paixão dialética” (Benjamin, 2017b: 172).

Lê Benjamin neste equilátero da literatura francesa a expressão do achatamento da experiência, como traço acentuado da burguesia: Proust o demonstra ao centralizar o consumidor, contornando o mundo fantasmático das mercadorias; Valéry pela reificação da experiência arcaica, na qual a imagem do marinheiro perde sua potência e aquilo que aprende na viagem mais não serve do que para fins pecuniários; Gide, ao negar o mundo, expressa dialeticamente a existência do mesmo mundo, dando-o a ver, pela antípoda, na pura interioridade. Afastados de estética proletária, expressam finalmente a condição do mundo burguês: o encolhimento da singularidade, a vida feita mercadoria, o declínio da experiência. Defende Benjamin, pois, a potência expressiva de estéticas da alienação, nas quais o sujeito, sem afirmar-se, expressa a contradição ao mostrar-se reificado.

Morto em 1940, não poderia ter Benjamin lido *Fim de partida*, de Beckett. Lançada em 1957, quem o lê, contrastando com a aposta de Lukács no realismo crítico e a de Sartre no engajamento, é Adorno (2003b: 279-81):

El hombre, cuyo nombre genérico universal se ajusta mal al paisaje lingüístico de Beckett, no es para éste más lo que ha devenido. Sobre el género decide su último día, como en la utopía. Pero en el espíritu tiene todavía que reflejarse la queja por que ya no sea posible quejarse. Ningún lloro funde la coraza, sólo queda el rostro en que se han secado las lágrimas. Eso es lo que se encuentra en el fondo de un comportamiento artístico que denuncian como inhumano aquellos cuya humanidad ya se ha convertido en un anuncio publicitario de lo inhumano, aunque todavía ni se lo imaginan. (...) La férrea ración de realidad y personajes con que el drama cuenta y administra coincide con lo que queda de sujeto, espíritu que surgió de la mimesis, la imitación ridícula; del alma que se escenifica, el sentimentalismo inhumano; del sujeto, su determinación abstracta: existir y sólo por eso cometer un crimen. Las figuras de Beckett se comportan tan primitivo-conductistamente como correspondería a las circunstancias posteriores a la catástrofe, y ésta las ha mutilado de tal forma que no pueden reaccionar de otra manera: moscas que se estremecen tras haber sido medio aplastadas por el matamoscas.

Beckett radicaliza estética que, desprovida de qualquer afirmação, expressa o sujeito alienado em seu retorno à pura animalidade, ao mero reflexo da existência. Seria incabível à literatura da era atômica o afirmativo, o esboço de discurso consciente sobre a possibilidade de resistir: “Todo presunto drama de la era atómica sería mofa de sí mismo ya sólo por el hecho de que, al embutirla en caracteres y acciones humanos, su fábula falsificaría consoladoramente la crueldad histórica del anonimato y quizá admiraría a los mandatorios que deciden si se aprieta el botón” (Adorno, 2003b: 275). Os nomes inumanos das personagens de Beckett apontam a esta impossibilidade do humano de furtar-se do anonimato, sendo a maior de suas ações completamente vã diante da catástrofe nuclear. A literatura afirmativa falsifica a barbárie histórica, obliterando o acesso às mazelas do presente e insistindo em posição teleológica a indicar a garantia de mundo melhor. Esta garantia, contudo, não existe, e o intento de afirmá-la falsifica o acesso ao agora da barbárie em que o mundo se encontra. Se há resistência na literatura esta é a da exposição da barbárie histórica, a da alienação do sujeito, aposta ética que, lida em Beckett, faz Adorno levar ao extremo o que Benjamin esboçara no ensaio de 1934.

Retornando à poética de Noémia, esboça-se em *Sangue Negro* uma ambivalência. Ao mesmo tempo em que recusa um construto europeu, a autonomia da arte, requerendo estética não ocidental, recai em outro fundamento que igualmente lhe chega da Europa, a

arte engajada. Guarda-se nisso uma provocação ao pensamento. Se Leiris mostrara um impasse na poesia colonial, qual seja, a emulação acadêmica e o léxico folclórico, vendo alternativa no surrealista Césaire, a poeta moçambicana aproxima-se do segundo polo da crítica. As expressões presentes nos poemas não constituem sintaxe própria a perverter o português metropolitano ao adotá-lo a partir da língua autóctone; operam, antes, como exotismo, no qual a adoção do *landim* não chega a produzir o estremecimento das palavras da língua, que segue a estrutura sintagmática canônica. Por outro lado, contudo, em vários poemas encontra-se potência expressiva da situação colonial, embora, à revelia da autora, se mostre pela imagem de um construto da tradição ocidental. É na metáfora do museu, instituição que responde ao conceito europeu de história – moderna e propulsora do colonialismo –, que a crítica à violência colonial encontra forma. Lê-se ainda em *Passe*:

Nós somos aqueles que só na revolta encontram refúgio.
Que se deixam possuir, ébrios, pelo feitiço dos tambores,
nos batuques nocturnos da vingança,
somos aqueles que modelam sua dor de braços torcidos
no pau preto do Norte,
a dor deformadora que mais tarde despertará o desprezo e a
[incompreensão
nas prateleiras dos museus da civilização... (Sousa, [1950] 2016: 35)

Se o poema elabora uma voz, a do colonizado, a se valer de um dêitico que implica necessariamente outro que a escute, o colonizador, os últimos versos são dos mais expressivos e, quando lidos no compilado *Sangue Negro*, duas chaves argumentativas se apresentam. A primeira refere-se às falsas imagens da representação de África por não-africanos, o que encontra em *Negra* seu complemento: “Gentes estranhas com seus olhos cheios doutros mundos/ quiseram cantar teus encantos”, mas “Em seus formais cantos rendilhados/ foste tudo, negra.../ menos tu” (Sousa, [1949] 2016: 65). Ora, as imagens produzidas por não-africanos seriam impotentes; não lograriam, o diz o Eu do poema, contornar esta mesma África, produzindo representações estereotipadas que respondem à incompreensão dos museus da civilização: “E te mascararam de esfinge de ébano, amante sensual/ jarra etrusca, exotismo tropical/ demência, atração, crueldade/ e não sabemos quantas outras palavras vistosas e vazias” (Sousa, [1949] 2016: 65).

A passagem sugere uma verdade aglutinada à identidade, como se o corpo pudesse garanti-la. Como dito, há algum componente essencialista em sua poesia, o que, desde o título, sugere Simone Schmidt (2011: 25), liga-se à gênese organicista da metáfora sanguínea, pela qual “o eu lírico parece confirmar uma (...) ‘metafísica da substância’ do

sujeito negro, cuja existência, essencializada, residiria no sangue, e não na experiência compartilhada da história”, questão problemática se tomada a partir do entendimento atual do conceito de negritude: “ao celebrar o ‘sangue em turbilhão’ que transforma o sujeito em mero instrumento, a poetisa está, de certo modo, reafirmando uma essencialidade do sujeito negro, que na visão contemporânea, constitui a mais discutível questão daquele forte momento político”. Os versos de *Instantâneo* seriam questionáveis, portanto: “Que morse estranho, novo, me transmitiu nesse breve segundo/ toda a biografia da nossa raça?/ No momento de Verdade,/ perante a mensagem desesperada,/ todo o meu sangue, desde a sua raiz mais antiga, estremeceu” (Sousa, [1951] 2016: 59).

A suposição da falsa representação de África como condição *sine qua non* daquelas efetuadas por não-africanos, tal como a garantia de uma Verdade (grafada em maiúscula) inerente ao corpo, marca o limite da poesia de Noémia de Sousa: ao concentrar na essência orgânico-identitária a confiança de enunciação verdadeira, nota-se a redução da política à natureza. Em *Da violência*, Hannah Arendt (2017: 146) critica o problema, tendo como objeto metáforas biológicas da política: “enquanto falarmos em termos não-políticos, biológicos, os glorificadores da violência sempre poderão apelar para o fato inegável de que no seio da natureza a destruição e a criação não são mais do que dois lados do processo natural”, o que, conseqüentemente, faria com que “a ação violenta coletiva, independentemente de sua atração inerente, pode aparecer como um pré-requisito natural para a vida coletiva da humanidade, como o são a luta pela sobrevivência e a morte violenta para a continuidade da vida no reino animal”.

Arendt (2016) lê a predileção pelo corpo como garantia de acesso à verdade como consequência da emergência do social alçado ao lugar da Polis, o que encolhe a política ao atrofiar a *vita activa*, ou seja, a capacidade do discurso marcada pela elaboração conceitual e reflexiva concentrada no antagonismo público. Na metáfora biológica, o político se reduz à não-política ao cortar com o dissenso e fazer emergir, no lugar, a inversão de sua lógica, dando justificativa, ao agressor, da violência racista: “uma vez que a violência sempre precisa ser justificada, uma escalada de violência nas ruas pode gerar uma ideologia (...) racista para justificá-la” (Arendt, 2017: 148). A redução da política ao orgânico dá manutenção ao discurso que busca combater. Nessa linha, os versos finais de *Passe* espelhados aos de *Negra* denotam a submissão do político, pela emergência do identitário, à essência do ser. Isso porque o corpo, aqui, não se entende como lócus de processamento mimético do mundo, aquele que, por seu componente sensível, poderia colocar-se como parte do movimento de uma dialética da razão na

medida em que aberta à negatividade; o corpo como garantia de acesso à verdade nega a contradição, já não funcionando como abertura, senão, opostamente, como fechamento: a afirmação da identidade do ser apaga a contradição própria do sujeito na história. O mostra Césaire. Em seu *Discurso sobre a negritude*, afirma: “a negritude não é fundamentalmente de ordem biológica. (...) Muito além do biológico imediato, refere-se a algo mais profundo, mais precisamente a uma soma de experiências vividas que acabaram por definir e caracterizar uma das formas do destino humano tal como a história o moldou” (Césaire, 2022: 214). A negritude responde antes à história do que ao cromossomo, e se a grande crítica de Arendt a Sartre diz respeito a sua defesa da violência, igualmente Césaire dela se afasta: “a revolução silenciosa é a melhor forma de revolução” (Césaire, 2022: 218). Segue latente a todo tempo na obra de Césaire a demanda de superação das sequelas coloniais; não o faz, porém, pela aposta na essência da raça ou na política reduzida ao biológico, senão no quadro da história.

Mas, se disse, há pelo menos duas leituras para a passagem de *Passe*. A segunda, em direção contrária, é elaborável a partir da discussão que faz Benjamin nas teses *Sobre o conceito da História*. No poema, o museu é posto como deformador da experiência da negritude sob colonialismo; sendo incompreensão da violência histórica perpetrada pela expropriação colonial, funciona como apagamento da singularidade africana, reduzindo-a a representações estereotipadas. Destaca-se, ademais, que seja precisamente o museu o que ganhe tal peso imagético. Ora, como escreve Benjamin (2012a: 391), “si todo esto es testimonio de la cultura, no lo es sin serlo al mismo tiempo de la barbárie”.

Benjamin reconhece o traço violento que comparece à história da civilização, atentando a como nos documentos da cultura ocidental guarda-se sua própria dialética. Neles, a face bárbara intrínseca ao progresso deixa-se entrever aos olhos do historiador materialista, munido de método que lhe possibilite o encontro da pré-história de tais objetos. A assertiva fora elaborada por vez primeira em ensaio sobre Eduard Fuchs, ao apresentar dialeticamente o próprio conceito de coleção: pode ela, indica Sarlo (2022), sedimentar-se na infância, por sua persistência no incompleto, imagem que retorna nas notas de Benjamin (2002a) sobre velhos livros e brinquedos esquecidos. O colecionista produz escalas e conjuntos, remonta cenas e objetos, e, assim, há em seu gesto ampliação do pensamento, abertura ao novo. Mas, insiste Sarlo, pode ter, também, um lado bárbaro. Os museus antropológicos do XIX constituem seus acervos pelo saque do Outro – o outro povo, o outro território, o outro objeto. Se pode o museu funcionar como gabinete de

curiosidades furtadas e catalogadas pelo colonizador, sua análise deve se afastar, precisa Benjamin (2022: 43), do historicismo, apostando antes em leitura materialista:

Si el concepto de cultura es problemático para el materialismo histórico, su disgregación en bienes que se convertirían en un objeto de propiedad para la humanidad le resulta una idea inviable. La obra del pasado no está clausurada para él. No la ve caer en el regazo de ninguna época en forma de cosa, como algo manipulable, y en ninguno de sus aspectos. En tanto quintaesencia de formaciones que son contempladas de manera independiente, si no del proceso de producción en el que se originaron, sí de aquel en el que perduran, el concepto de cultura porta a su entender un rasgo fetichista. Se presenta cosificada. Su historia no sería otra cosa que la borra formada por los elementos memorables hallados en la consciencia de los seres humanos mediante experiencias sin grado alguno de autenticidad, es decir, sin experiencias políticas.

É demanda da crítica materialista a rememoração do político contido em cada um dos objetos: na dialética entre cultura e barbárie poder-se-ia localizar o autenticamente político da experiência histórica, ainda que não exatamente ao submeter seus documentos à resposta imediata, senão pelo recurso à sua pré-história. O museu, imagem evocada no poema, é espaço privilegiado para que se exponha a barbárie constitutiva do moderno, uma vez que cada uma de suas peças atualiza a lembrança da colonização. Não por acaso antes se citou os comentários de Breton e Leiris sobre Césaire. A aposta apresentada em seu *Discurso sobre o colonialismo* é afim à de Benjamin, ecoando leitura dialética da cultura. Ademais, importante seria lembrar que foi Noémia de Sousa a responsável por, em 1978, verter por vez primeira o texto ao vernáculo nacional, lançando-o por editora de Portugal. Nos dois objetos, os poemas de *Sangue Negro* e o discurso de Césaire, coincidem a preocupação com a face bárbara da história colonial.

Césaire a sublinha ao atentar como a pretensa civilização que a executa não pode ser assim nomeada: a Europa é decadente, enferma e indefensável. São estes os adjetivos evocados uma vez que a colonização desciviliza também o europeu. Inverte então Césaire o argumento; não se trata da pergunta pelo colonizado, senão, ao contrário, da exposição do colonizador. Se em território europeu o genocídio acontece com Hitler, ao martinicano ele choca o continente na medida em que a violência, agora, é contra o homem branco: seu território, sua população – conceitos que guiam a discussão de Foucault (2022: 95) sobre a biopolítica como explicação do nazismo; ao recusar conceito essencial de Estado, nota nos dispositivos biopolíticos a “referencia de la estatización progresiva, fragmentada, por supuesto, pero continua, de una serie de prácticas, maneras de obrar y (...) gubernamentalidades”. Renan, Barde, Tempels, Gourou, Mannoni: o fundo filosófico

do Humanismo europeu sustenta o nazismo mesmo antes da emergência de Hitler, e serviram as colônias, segue Césaire, de ensaio ao extermínio em massa. A colonização funciona, assim, como “testa de ponte numa civilização da barbárie donde, pode, em qualquer momento, desembocar a negação pura e simples da civilização” (Césaire, 1978: 21). Não poderia ser o ocidental civilizado uma vez que bárbara é sua atuação.

Césaire e Noémia atraem-se na crítica ao colonialismo, mas repelem-se na ideia de poesia. Insistindo em uma verdade ligada ao corpo africano, a moçambicana recai em referência cristã, com ela concordando e, finalmente, tomando o corpo de Cristo como protótipo de herói universal a lutar pela libertação de África: “João que seria Cristo por nós” (Sousa, [1949] 2016: 107). No martinicano, a sua vez, o revolucionário encontra expressão, contrariamente, em estética que recusa as instituições coloniais, dentre elas o cristianismo como religião exportada pela Metrópole. É o que diz o protagonista da peça teatral *Y los perros callaban* (Césaire, 1974: 135-6):

El Rebelde, *duro*: Mi apellido: ofendido; mi nombre: humillado; mi estado: sublevado; mi edad: la edad de la piedra.
La Madre: Mi raza: la raza humana. Mi religión: la fraternidad...
El Rebelde: Mi raza: la raza caída. Mi religión.../ pero no sois vos quien la preparará con vuestro desarme.../ soy yo con mi rebelión y mis pobres puños cerrados y mi cabeza hirsuta.

Sem ignorar o racializado corpo do protagonista, mas não fazendo dele essência, Césaire toma a tradição ocidental ao desconfiar de suas instituições – o rebelde, ao se opor ao Humanismo defendido pela mãe, afasta-se precisamente do catolicismo na medida em que este se coloca como destruição do não-idêntico, do não-cristão. Não se trata, contudo, de recusa apriorística daquilo que viria do Ocidente, mas de apresentação da imagem para que seja, pela experiência histórica do colonialismo, pervertida, produzindo uma não-identidade entre colonizado e colonizador ao impor a idiossincrasia como elaboração da potência política do Eu: “sou eu com minha rebelião e meus pobres punhos fechados e minha cabeça hirsuta”. O político não emerge pelo indenitário, senão pela negatividade: opõe-se às instituições que sustentam o Ocidente, mesmo que, ao o fazer, não saiba exatamente o que nasceria no lugar, estando este em aberto. Trata-se, é evidente, da oposição ao colonialismo; mas latente é, contudo, a impossibilidade de qualquer garantia. Como diz em seu *Discurso sobre a negritude*, “o fundamental é que a África virou a página do colonialismo e que, ao virá-la, contribuiu para inaugurar uma nova era para a humanidade inteira”, ainda que “essa reconquista da África, em si mesma, não foi nada fácil, o exercício dessa independência recém-adquirida acarretou inúmeras

adversidades e, com frequência, desilusões” (Césaire, 2022: 218). Não pode a história dar-se por garantida de antemão, como parece querer por vezes Noémia de Sousa. A gestualidade do poema de Césaire é sua antípoda.

II

Não apenas a marca dêitica a inquerir o colonizador se coloca como estratégia linguística da poesia sob colonialismo. Já no primeiro poema do compilado, *Nossa voz*, o sujeito da enunciação aponta a movimento que se furta da individualidade da voz Eu, que é substituída, pela conjugação em Nós, pela primeira pessoa do plural:

Nossa voz ergueu-se consciente e bárbara
sobre o branco egoísmo dos homens
sobre a indiferença assassina de todos.
Nossa voz molhada das cacimbadas do sertão
nossa voz ardente como o sol das malangas
nossa voz atabaque chamando
nossa voz lança de Maguiguana
nossa voz, irmão,
nossa voz trespassou a atmosfera conformista da cidade
e revolucionou-a
arrastou-a como um ciclone de conhecimento. (Sousa, [1949] 2016: 26)

As imagens da voz pululam em *Sangue Negro* e, nelas, guarda-se problemática comum: “Tirem-nos tudo, mas deixem-nos a música!” (Sousa, [1949] 2016: 30). Oralidade coletiva, coloca-se o canto como demanda política da poesia, o que antes se viu na crítica às valsas de Strauss: se a arte dela afastada é fútil, aqui se repete a posição uma vez que a poesia estaria a favor das lutas anticoloniais e, assim, seria maior que a expressão singular. Caberia ao colonizado a ênfase na revolução e, sendo sua voz ciclone de conhecimento, encontra contorno coletivo. Ademais, o plural comparece aos poemas, discute Schmidt (2011: 25), como elaboração de estética diaspórica, na qual a música efetua a ligação “entre as diferentes margens do Atlântico Negro. O eu poético escuta, na morna noite de Moçambique, o chamado de seus irmãos norte-afro-americanos, que entoando um *spiritual* originário do sul dos Estados Unidos, evocam o sofrimento do povo eleito na Bíblia, em seu momento crucial de fuga do cativeiro no Egito, tal como está relatado no Êxodo”; o verso *Let my people go*, antes visto, ecoa “nas paredes do Harlem e na ‘casa de madeira e zinco’ em Moçambique. Nesta mesma casa se fundem os ‘sons longínquos de marimba’, vindos não se sabe de onde, talvez da rua em frente, talvez de um passado mítico onde jazem os ancestrais, e a canção no rádio, marca de modernidade, que traz as ‘vozes da América’ para remexer alma e nervos do eu poético”.

Pôde a música aglutinar a diáspora negra uma vez que, imaterial, mais facilmente fora carregada pelos escravizados nas rotas coloniais, espalhando pelo Ocidente o que de África advém. Anota Paul Gilroy (2012: 93-4): “o poder da música no desenvolvimento das lutas negras pela comunicação de informações, organização da consciência e teste ou articulação das formas de subjetividade exigidas pela atuação política, seja individual ou coletiva, defensiva ou transformadora, exige atenção tanto aos atributos formais dessa cultura expressiva como à sua base *moral* distintiva”. E dá ênfase à tensão formal: a música da diáspora negra é “ocidental e moderna”, embora encontre a “deriva de uma duplicidade, de sua localização instável simultaneamente dentro e fora das convenções, premissas e regras estéticas que distinguem e periodizam a modernidade” (Gilroy, 2012: 159). Politicamente forte ao elaborar comunidade africana para além do território originário, como metáfora poética aponta igualmente ao componente transnacional que, tendo em África sua origem, encontra na América forma que refuta o meramente nacional.

Não estranha que a metáfora da voz como aproximação dos que apartados se encontram, imbuída de semelhante estímulo de superação do meramente nacional, se mostre em outra poeta da revista de Florianópolis, Eglê Malheiros. *Manhã*, sua estreia lançada em 1952 pela série Cadernos Sul, apresenta considerável unidade formal; não se tratando de compilado de poemas anteriores, mas de obra elaborada como tal, acompanha-se, não sem contradições conceituais, a busca pela verve revolucionária da história, apresentada por vezes em esquema teleológico, embora por outras como gesto infantil. Reincide entre as diferentes apostas conceituais, contudo, unidade metafórica, a da voz que aos poemas comparece cintilando aposta política:

Coloquei de lado
A mente exausta
E ela se perdeu em turbilhões
Perdi meu canto
E o corpo tolo,
Desorientado,
Ficou na terra
Chorando exangue.

Deslizaram por mim centenas de mundos
E passos marcaram a calçada
De rastros sem rumo,
Calcando por terra meus sonhos.

Me contemplei,
E tive pena de mim,
Velha de todas as velhices,
Esperança frustrada de todas as juventudes

Depois
Senti asco
De meu próprio eu.

Pesquei meu cérebro no sumidouro,
Abracei o meu cantar,
Pesado de lágrimas
E de sonhos defuntos,
E da ilha isolada
Bradei por Irmãos. (Malheiros, [1952] 2018: 33)

Associando a primeira e a terceira estrofe, nota-se relação causal entre a perda do canto e a frustração da juventude. Vendo-se dele privada, a voz que enuncia Eu percebe-se velha, como se perdera aquilo que fora outrora sua força. Juventude, isso se evidencia nos poemas de *Manhã*, mas também nos editoriais que Malheiros escrevera para Sul, não se refere a qualquer idade ou estágio evolutivo do organismo, senão a uma posição do sujeito que, politicamente orientado, almeja o mundo por vir. É na medida em que o Eu do poema perde seu canto – e, com isso, o próprio corpo se desajeita, nada podendo concretar – que a potência juvenil se encolhe, resvalando na velhice. Perder o canto é, pois, ver-se afastado da virtualidade da política; é ao recobrá-lo que tornaria a voz ao sujeito, sua juventude. Isso se apresenta nas imagens da última estrofe, nas quais o cantar do poeta surge como um abraço em suas próprias lágrimas, e, no movimento, dá aos versos uma geografia: a ilha isolada que ocupa a penúltima linha faz referência à reclusa Florianópolis ao Sul do mundo, a partir de onde bradaria por Irmãos (em maiúscula no original). Ora, desenham-se ali preocupação central de sua poesia que, desta ilha, articula uma voz a romper com sua particularidade geográfica, colocando-se antes como canto a ecoar seus iguais. Isso se repete na segunda e na quarta estrofe do poema *Consciência*:

Veio lentamente,
Através dos vidros,
A imagem doutras terras, o som doutro cantor,
O suor, o sangue, o sonho doutra gente;
A angústia de querer
Um frêmito de vida,
O calor, o palpitar do viver universal
(...)
O choro de todos que choram
Lavou o limo do Eu,
Cantei como os que cantavam,
Encontrei por que lutar.
Um pouco em tudo,
Nunca num porto só
Escancarei a imaginação,

Procurando me dissolver
Para me realizar. (Malheiros, [1952] 2018: 26-7)

O poema apresenta espírito afim ao conformato pela poesia de Noémia de Sousa, mas se a união para além do nacional funcionava na moçambicana como uma estética da diáspora na qual a negritude opera como centro aproximativo, em Eglê esboça-se o anseio pela superação da sociedade de classes. Já nos primeiros versos refere-se ao canto de outras terras e, então, poder-se-ia tomá-lo como diluição do isolamento do ilhado Eu que apresentara, pondo como flama política a mobilização internacional: em “outras terras” é “dia pleno”, “De messe farta e de cantigas,/ Por isso temos certeza:/ Aqui também nós cantaremos” (Malheiros, [1952] 2018: 56) lê-se no poema que intitula o compilado. Pela referência a outras terras e cantores, assim como pelas imagens em *s* – o suor, o sangue, o sonho de outras gentes; ademais, o som, que se tematiza a todo tempo pela recorrência ao canto –, poderia a política se reorganizar, tendo em Florianópolis um de seus lócus.

Há ambiguidade, contudo, na constituição do sujeito que comparece ao poema. Pela recorrência a outros terras e cantores, a experiência histórica lava o limo do Eu e, apenas assim, pode ele se realizar. Se este procedimento sugere, por um lado, um despir-se da consciência, na medida em que o Eu passaria a se formar pela afetação mimética dos demais – apresentando-se, então, como sujeito do inconsciente –, aponta igualmente (e, lembre-se, o poema é intitulado *Consciência*) ao apagamento da singularidade uma vez que este Eu encontra substância externa. Depara-se, assim, com concepção de história com traços teleológicos; tendo em sua racionalidade um fim de antemão conhecido (o Eu tem certeza que aqui também cantará, pois em outras terras se canta), abdica do sujeito como aquele que a engendraria. Isso ganha evidência nos versos finais de *Manhã*, poema que encerra o volume, cujos iniciais foram antes lidos: “Quando a manhã conquistada/ Inundar de luz nossas mãos/ Fazendo todo ódio se transformar em construção. (Malheiros, [1952] 2018: 56). O esquema teleológico é evidente: ao mesmo tempo que o sujeito anseia a revolução, ela solicita que se anule, o que é expresso pela convicção revolucionária apresentada como garantia: se em terras outras se realizara, também aos que aqui se encontram – e, mesmo sem nomear Florianópolis, pelo espelhamento a cidade se mostra – estaria, tardasse mais ou menos, assegurada.

Há, porém, limite no conceito teleológico de história; em *El pensamiento político de la derecha*, embora Beauvoir não empregue o termo faz dele o objeto da crítica. Ao enfocar espectro de autores europeus de fins do XIX a meados do XX, nota as variações do tratamento conceitual da história no período e, atentando aos discursos apresentados

quando da 2ª Guerra, aponta à radicalização de concepção que toma a modernidade como ponto culminante do tempo histórico – o que atribui ao não-ocidental, já que não moderno, a alcunha de atrasado. Criticando as ondas cósmicas de Spengler e Touynbee, afirma Beauvoir (1956: 63) que “lo que sacamos en claro de esta evocación cósmica, a través del juego ininteligible de las contingencias, es la importancia que se acuerda a ‘los hechos elementales de la sangre’”: “la vida (...) se encarna en la nobleza que es ‘la Historia hecha carne’. La derrota de la nobleza, el advenimiento de las masas entrañan el fin de la Historia: la humanidad se desploma en el silencio, la inconciencia, la nada”.

Percebe em tais teorias, assim, conformação; antes que conceito marcado pela superação, haveria nelas a insistência na adequação ao mundo burguês: “se tratará de transformar la mentalidad de los oprimidos y no la situación que los oprime”, pois “por medio de una educación apropiada, de métodos de mando cuidadosamente estudiados, [a burguesia] se esfuerza por convencer al proletario que no es un proletario, sino un ciudadano” (Beauvoir, 1956: 33). Daí a potência, se disse, da crítica de Césaire (1978: 14) ao colonialismo. Nela, o movimento analítico assume postura argumentativa que se furta da utilizada pela filosofia de direita uma vez que não se volta à procura de uma suposta essência do colonizado, senão ao entramado de discursos mobilizados pelo colonizador para justificar as empreitadas coloniais: “os colonizados sabem, a partir de agora, que têm uma vantagem sobre os colonialistas. Sabem que os seus ‘amos’ provisórios mentem”. Deste modo, se o pensamento de direita (ou o colonial) busca doutrinação ideológica que conforma o proletariado (ou o colonizado) à sua condição, Césaire, ao contrário, aponta à contradição do Humanismo burguês, denunciando a face bárbara dos discursos presumidamente civilizados. No pensamento de direita, que toma a modernidade como último degrau da história humana, a sua vez, é a adequação ao atual estado das coisas o que critica Beauvoir (1956: 65); lendo ecos de Toynbee na filosofia de Abellio, sintetiza-os na seguinte consigna: “no tenemos ningún poder práctico sobre ese proceso cósmico: el hombre de hoy está encerrado en su Diluvio singular y la acción le está vedada, puesto que sería necesariamente un gesto vano, o una traición”.

O Eu da poesia de Eglê não se consola à experiência histórica na qual se encontra; ao contrário, demanda ele um mundo novo, um futuro outro a se concretizar na revolução. Não se trata, portanto, da conservação da economia capitalista como regime moderno, e sim da busca por sua superação, de um desejo de revolução que encontra, no comunismo, alternativa. Na gestualidade do poema, contudo, a garantia do porvir responde igualmente a conceito teleológico de história, não tanto pela recorrência às ondas cósmicas, senão em

vertente marxista que, embora demande o proletariado como sujeito histórico capaz de promover a superação da sociedade de classes, pauta-se igualmente na redução do sujeito engendrado em tal processo: embora sem proletariado não possa haver revolução, a ação seria inevitável; poderia ser adiantada, se tomasse a classe consciência de si, ou retrasada, caso seguisse seu rumo “natural”, mas estaria a superação da sociedade de classes, na situação atual do capitalismo, cedo ou tarde garantida. Considera Kracauer (2010: 173), assim, um limite da historiografia moderna a concepção de “historia como un proceso inmanente y continuo en un tiempo lineal o cronológico que, por su parte, es pensado como un flujo de dirección irreversible, un medio homogéneo que contiene indiscriminadamente todos los acontecimientos imaginables”, tempo cronológico este que igualmente detecta na filosofia de Hegel e de Marx. Segue Kracauer (2010: 176):

La aceptación acrítica de la concepción del tiempo fluyente provoca el deseo de traducir en contenido la propiedad formal de un flujo irreversible; esto es, concebir el proceso histórico como un todo y asignarle a ese todo ciertas cualidades: podría imaginarse como un despliegue de potencialidades, un desarrollo e incluso un progreso hacia un futuro mejor. Este deseo se demuestra irresistible. Sin mencionar a Hegel, cuya exorbitante construcción del proceso histórico se materializa en una tierra de nadie entre la temporalidad y la eternidad, incluso Marx, a pesar de ser más realista, no puede evitar rendirse a la tentación de mapear el curso de la historia en su totalidad.

Ou, critica Arendt (2017: 113), “o progresso não somente explica o passado sem quebrar a continuidade temporal, mas também serve de guia para procedimentos futuros. Foi isso o que Marx descobriu quando virou Hegel de cabeça para baixo: ele alterou a direção da visada dos historiadores; em vez de olharem em direção ao passado, poderiam agora olhar confiantemente para o futuro”. Problemático é, então, que a garantia apriorística do futuro (a certeza da materialização do canto de outras paragens nesta terra), que se encontra, qual resquício de Marx, na poesia de Eglê, é afim ao espírito capitalista. O mostra Weber (2004) ao estudar a ascese protestante, a confirmação em vida, por meio da autocontenção das pulsões corporais, da eleição divina, processo que possibilitara a acumulação pecuniária que o permitiu ler o protestantismo como espírito do capitalismo, a ascese como gesto da cultura que o sustenta. Na mesma direção mostram Adorno e Horkheimer (1985) como a fungibilidade universal, a emergir como contradição interna do esclarecimento (*Aufklärung*) ao ser demandada pela ciência moderna, entrona e dialeticamente reduz o sujeito, uma vez que, por um lado, o promove a figura cognoscente (o sujeito, portanto) e, por outro, para que ganhe validade científica, o reduz a categorias

substituíveis (finalmente, o indivíduo), voltando-se mais à generalidade abstrata – daquilo que pode ser trocado sem afetar o resultado final – do que à particularidade concreta – a marca da singularidade, mesmo que em sua expressão sintomática, como o irreduzível da pulsão. A teleologia como racionalidade moderna do pensamento, assim, indiferencia o capitalismo de sua superação, uma vez que a lógica da segunda – o caminho garantido – responde aos mecanismos internos de funcionamento do primeiro – a fungibilidade do indivíduo como redução de seu papel ativo na história. A diferença é que se o pensamento político de direita toma a modernidade capitalista como última onda cósmica da história, como anota Beauvoir, a filosofia marxista pressuporia ainda um *más allá*, a superação do capitalismo como forma de se chegar ao fim da história. Ainda que com entendimento oposto do presente e do futuro, reforçam ambos, entretanto, o conceito teleológico de história. Na aposta de Benjamin, a sua vez, um conceito de história que efetivamente se constituísse a partir da luta de classes não poderia deixar de refutar o componente teleológico, e isso não como recusa de um futuro por vir, senão como abertura à imprevisibilidade do vindouro; como virtualidade de um novo que não pode ser anteriormente codificado. Ora, se Noémia encontra a debilidade de sua poesia no conceito essencialista de raça, Eglê encontra a sua na redução essencialista da história a um telos.

É como alternativa à teleologia e à rejeição do sujeito na história que Benjamin escreve suas teses. A aposta, que faz presente, qual campo de tensões, a dialética entre cultura e barbárie guardada em cada um dos objetos, almeja a todo tempo a superação da barbárie atual, mas não ao operar na cega crença da concreção de um futuro de antemão conhecido e determinado a priori. Está interessado, antes, na imprevisível temporalidade messiânica que poderia romper com o sequenciamento do calendário, reformulando o conceito leibniziano de mônada ao nele vislumbrar lampejo do passado que, ao deixar-se entrever no agora da barbárie histórica, possibilitaria virtual elaboração de constelações históricas que cintilariam, na agoridade (*Jetztzeit*), a cognoscibilidade do pretérito:

A historiografia materialista, por seu lado, assenta sobre um princípio construtivo. Do pensar faz parte não apenas o movimento dos pensamentos, mas também sua paragem. Quando o pensar se suspende subitamente, numa constelação carregada de tensões, provoca nele um choque através do qual ele cristaliza e se transforma numa mônada. O materialista histórico ocupa-se de um objeto histórico apenas quando este se lhe apresenta como uma tal mônada. Nessa estrutura, ele reconhece o sinal de uma paragem messiânica do acontecer ou, por outras palavras, o sinal de uma oportunidade na luta pelo passado reprimido. (Benjamin, 2019: 19)

Sem qualquer garantia, o revolucionário da história é por Benjamin esboçado na entrevisão de faíscas do passado que cintilam no agora. Inviável a tal aposta é, pois, qualquer traço teleológico, uma vez que se furta do ordenamento cronológico. Se o tempo do relógio se constitui no desencadeamento das horas, deve ser implodido para que, em temporalidade messiânica, a rememoração encontre efetividade. A constelação histórica conforma tal espírito: sua condição monadológica dá ao passado reprimido agoridade na qual despertar, ainda que em sua efemeridade – não está o passado meramente acessível àqueles que, do presente, voltam-se a ele, mas, ao contrário, suas faíscas ilumina este agora (antes impondo-se do que sendo por vontade alcançado) e, não sendo percebidas a tempo, perdem-se, obliterando sua redenção. Toma o presente, assim, como agora, aquele que requer a cognição do pretérito esquecido; é tarefa materialista, pois, atentar à latência do passado que, ao se presentificar, possibilita a elaboração de constelações históricas na quais pode o tempo de antanho dizer algo ao de agora. É na agoridade – o agora, portanto, e não um suposto futuro que chegaria de modo “natural”, tampouco “triunfal” – da catástrofe histórica, que podem as promessas outrora não cumpridas serem atualizadas, encontrando como anseio do presente a redenção dos mortos da história.

Cabido seria questionar às estéticas de Eglê Malheiros e Noémia de Sousa como se atraem e repelem a tal postulado. Em comum encontram-se metáforas do ódio como emoção a ser mobilizada para a revolução. Buscam, ao recorrerem ao ódio, um sentimento que poderia esboçar linguagem outra; uma fala que, mesmo que silenciosa, se elaboraria como antípoda àquilo que discursivamente diz o patrão. Como discute Andrea Cavalletti (2013), é precisamente a elaboração de uma linguagem que se furta dos códigos burgueses que poderia proporcionar a solidariedade de classe, uma vez que desenvolveria sintaxe própria que não seria compreendida pelos não pertencentes ao proletariado. É potente, então, ao se desenvolver por fora de quadro conhecido, e sua emergência acabaria por tomar a burguesia de susto. Há algo do desenvolvimento desta linguagem outra na poética de Eglê; perpassada pelo silêncio, trata-se de um silêncio que opera como “ódio construtor” (Malheiros, [1952] 2018: 25) – não sendo acessível à burguesia, comparece ele como articulação da classe. Lê-se ao fim de *O patrão*:

E o patrão,
Louco de medo,
Manda a polícia
Contra os mineiros.

Desesperado,

Mal sabe ele
Que assim mais funda
Está ficando a sepultura. (MALHEIROS, [1952] 2018, p. 55)

A imagem ecoa as últimas estrofes do poema homônimo de Noémia de Sousa:

E o suor é meu,
a dor é minha,
o sacrifício é meu,
a terra é minha
e meu também é o céu!

E tu bates-me, patrão meu!
Bates-me...
E o sangue alastra, e há-de ser mar...
Patrão, cuidado,
que um mar de sangue pode afogar
tudo... até a ti, meu patrão!
Até a ti... (Sousa, [1949] 2016: 72)

Benjamin elabora, em chave materialista, crítica ao emprego da linearidade da história pelo marxismo de princípios de século. Já na alegoria que abre o texto de 1940 opõe-se às leituras maniqueístas do esquematismo teleológico, desenhando autômato que mais não faz que repetir seus próprios movimentos. Como alternativa à leitura fechada do materialismo demanda traço que, advindo da teologia – “vieja apergaminada y de mala fama” (Benjamin, 2012a: 387) –, encontraria no messianismo judaico secular virtual redenção. Lendo a écfrese do *Angelus Novus* de Paul Klee, contudo, destaca Gershom Scholem que tem ele “en común con lo que se acostumbra llamar materialismo histórico nada más que la referencia irónica de los *termini technici*” (Scholem, 2004: 84): sugere o grande intérprete da Cabala que no texto benjaminiano o componente marxista estaria reduzido, restando nele apenas como vocabulário, embora o central da argumentação se originaria no judaísmo. Há algo de exagero na leitura de Scholem; o excesso, contudo, tem seu núcleo de verdade, qual seja, a potência que encontra Benjamin no messianismo secular como possibilidade de ruptura com o esquematismo teleológico do marxismo, ao qual se opõe ao demandar componente teológico que rompa com o maniqueísmo das leituras ortodoxas, expresso na alegoria do autômato.

É a socialdemocracia objeto de tal crítica. Faria ela, diz Benjamin, leitura ortodoxa que encontra telos no fim da história: sua política é impregnada pela resignação do sujeito à lógica do autômato, pois o novo não comparece na imprevisibilidade do agora, senão na garantia futura; assim, o sujeito revolucionário estaria fadado à confiança no que virá, embora imputado a resignar-se por não poder encontrar em vida o mundo pós-revolução.

A superação da sociedade de classes comparece, assim, em sua garantia, mas não por ora, senão como um futuro vislumbrável apenas pelas próximas gerações. É a partir de tal crítica que a mobilização do ódio presente na poética de Malheiros e de Sousa pode ser lida. Na décima-segunda tese do texto de 1940, comentando a relação do Partido Socialdemocrata com a teleologia da história, Benjamin (2012a: 393) escreve:

El artífice del conocimiento histórico es, con exclusión de cualquier otro, la clase oprimida que lucha. En el pensamiento de Marx, esta aparece como la última de las oprimidas, la clase vengadora que llevará a buen puerto, en nombre de tantas generaciones vencidas, la gran obra de liberación. Esta concepción, que por un momento ha de revivir en las rebeliones del movimiento Espartaco, jamás fue vista con buenos ojos por el Partido Socialista. Al cabo de algunos decenios, este logró sofocar el nombre de un Blanqui, cuyo sonido de bronce había estremecido, cual una campana, al siglo XIX. Al Partido Socialista le complació conferirle al proletariado el papel de liberador de las generaciones *futuras*. De ese modo privaría a esta clase de su más precioso resorte. Por ello se enmohecieron en dicha clase, lenta pero irremediabilmente, tanto su fuerza de odiar como su disposición al sacrificio, pues lo que alimenta a esa fuerza, lo que sustenta esa disposición, es la imagen de los ancestros encadenados, no la de una posterioridad liberada. Nuestra generación tiene la desgracia de saberlo, fado que la única imagen que va a dejar es la de una generación vencida. Ese será su legado para quienes la continúan.

A passagem dá pistas ao entendimento dos poemas anteriormente compilados. É neles notável o tracejo da resignação do sujeito que, não podendo ele mesmo vislumbrar o porvir em sua geração, organiza o ódio ao aguardar a emergência do vindouro que seria contemplado apenas pelas gerações futuras. Insistindo antes em desencadeamento linear da história do que em ruptura que se imporia no agora, desenha-se traço de conformação à mazela histórica, como se não restasse ao Eu nada além do ódio como afeto mobilizado para fazer do presente um tempo tragável. Embora operem na convicção de que em algum momento a vingança se concretará e o patrão terá de se fazer responsável pela violência exercida, não há nos poemas a cintilação do agora que pudesse redimir o sujeito presente, mais não lhe restando que a promessa de dias melhores a seus descendentes: se conclamara Eglê que o ódio se fizesse construção, não seria esta pelo Eu do verso vislumbrada. Inviável ao sujeito vivente, resta a redenção como espera e, deste modo, em expectativa, está o Eu fadado à resignação do hoje. Ainda que não se anule o desejo do porvir, há conformação teleológica ao tempo histórico ao ratificar a data de encarnação do vindouro, não logrando o novo se impor na agoridade (*Jetztzeit*) que, tomando o presente como futuro uma vez que futuro do pretérito, interromperia o tempo da barbárie histórica ao

atualizar as promessas não cumpridas. Ora, como pontua Foucault (2022: 117) sobre o mesmo problema empírico, “el socialismo [alemão de 1930] se propone una racionalidad económica así como propone una racionalidad histórica”: insistiria a socialdemocracia, pela racionalidade histórica descrita por Foucault, na teleologia criticada por Benjamin; sua aposta é perpassada pela resignação do sujeito que não poderia desfrutar, em vida, da redenção histórica. É o que se lê nos poemas Noémia e Eglê: fadado o sujeito à espera, não poderia, em vida, vingar-se efetivamente do patrão.

O argumento apresentado nas teses de 1940 fora já elaborado por Benjamin (2012b: 34) em 1929 no ensaio sobre o surrealismo:

O socialista vê “o futuro mais belo dos nossos filhos e netos” no fato de que todos agem “como se fossem anjos”, todos possuem tanto “como se fossem ricos” e todos vivem “como se fossem livres”. Em parte alguma vê sequer um vestígio de anjos, de riqueza, de liberdade. Apenas imagens. E qual é o arcabouço desses poetas da socialdemocracia, seu *gradus ad Parnassum*? O otimismo. Respiramos já outra atmosfera no texto de Naville, que põe na ordem do dia a “Organização do pessimismo”. Em nome dos seus amigos literatos, ele lança um ultimato, diante do qual esse otimismo inconsciente de diletantes não pode deixar de revelar suas verdadeiras cores: onde estão os pressupostos da revolução? Na transformação das opiniões ou na transformação das relações externas? É essa a questão cardinal, que determina a relação entre a moral e a política e que não admite qualquer camuflagem. O surrealismo aproximou-se sempre cada vez mais de uma resposta comunista a essa pergunta. E isto significa: pessimismo absoluto. Sim, e sem exceção. Desconfiança acerca do destino da literatura, desconfiança acerca do destino da liberdade, desconfiança acerca do destino da humanidade europeia, e principalmente desconfiança, desconfiança e desconfiança com relação a qualquer forma de entendimento mútuo: entre as classes, entres povos, entre os indivíduos.

A afirmação positiva do amanhã da socialdemocracia insiste no telos da história a condenar o sujeito do agora à resignação, já que a superação da barbárie presente, garantia oferecida pela história, se concretizaria apenas no futuro. Guardar-se-ia no surrealismo, ao contrário, a constante desconfiança, uma vez que em seu procedimento de formulação de imagens não se encontra a materialização do já sabido, mas o imprevisível que nasce da fusão de dois termos anteriores, conhecidos, como virtual formação de terceiro termo, esse sim novo, sem referente no mundo: a negatividade surrealista, como organização do pessimismo, encontra potência política pujante ao presentificar o antiquado e atribuir-lhe uso, produzindo o todavia não sabido. Verdadeiramente revolucionário no messianismo é, portanto, a constante recusa da teleologia; ao atualizar e buscar o efetivo cumprimento

das promessas de outrora, faria latente um novo que ainda não se concretizou; um novo cuja materialização, incerta e imprevisível, encontraria sedimento no passado não como acesso ao já-sabido, antes o preciso contrário. O espírito do *Angelus Novus* de Klee estava já elaborada em outra écfrase de Benjamin (2017c: 44), a do *Spes* de Andrea Pisano: “No portal [do batistério de Florença], a “*Spes*” (Esperança) de Andrea Pisano. Está sentada e ergue, desesperada, os braços para um fruto que não alcança. E no entanto é alada. Nada de mais verdadeiro”. O futuro esperado de antemão é irrealizável; no lugar da teleologia, caberia a abertura ao porvir como possibilidade de uma agoridade que pudesse suspender os relógios e implementar um novo tempo histórico, redimindo já, neste aqui-agora, seus mortos. A socialdemocracia e sua mobilização dos afetos não lograria a supressão do tempo cronológico e tampouco possibilitaria a instauração, neste agora da barbárie histórica, de nova temporalidade, a da redenção dos vencidos.

Em jogo está a configuração do sujeito poético. Se a teleologia reduz o singular uma vez que seu telos é dele independente, o surrealismo, ao contrário, demanda-o a todo tempo na medida em que está o inconsciente à serviço da formulação de suas imagens. Em Eglê, tal contradição mostra-se quando da leitura de sua poesia em ordem cronológica da escrita. Nos poemas dados a ver entre 1948 e 1951 nas páginas de *Sul* evidencia-se voz lírica que encontra na singularidade a força propulsora da poesia, encontrando no sujeito o topos da elaboração estética da superação da sociedade de classes. Escreve em *Noturno dentro de mim mesma*, publicado em *Sul*-9 (agosto, 1949):

O abismo
E a fascinação do abismo
De meu “ego”
Olhar pra dentro
Ver-me repetida
Deformada
Diferente
Em mil pequenas ideias
Em um milhão de desejos

Agarrar-me à amurada
De meu ser exterior
E debruçar-me naquilo que sou
Escavação científica
Rude, pesquisante
Buscando-me
Tentando ver
Sem os espelhos anamórficos das
convenções

Ouvir a balada da solidão

Que quebra dentro de mim
E soltar ódio e amor
Em sarabanda cruel
No bate que bate do “tan-tan” da vida
Deixar que meneiem-se, requebrem-se e
Dancem
Sonhos e sombras que há em mim

Perceber os passos tênues da esperança
Sofrer no egoísmo dos incompreendidos
Meu carinho solitário
O medo de ser importuna
A tristeza de um gesto de amor
Que, sem querer quem sabe, não foi percebido

Procurar-me
Contemplar-me
Para ver se dentro de mim
Existe ao menos
Alguma coisa que não me deixe só

Ouvir, viver, sonhar
O meu noturno ego suave
Tentando escutar tua voz (Malheiros, [1949] 2018: 71-2)

No poema, latente é o desejo de revolução, e a forma de apresentação pressupõe interioridade, escavação do Eu; a política – que, pela leitura conjunta da poesia de Malheiros, observa-se no “ouvir, viver, sonhar” como marca que vem do Outro e constitui o Eu que luta – comparece, deste modo, pela potência da singularidade que não se reduz à coletividade anamórfica das massas, requerendo o sujeito para que se efetive. Em poemas vários de *Manhã*, contudo, as metáforas teleológicas da superação da sociedade de classes em eco socialdemocrata indica algum conformismo do presente a tomar a história como futuro afirmado, garantido, e não como virtual negatividade que encontraria no agora a revolução que postula. O procedimento acaba por reduzir o que de próprio haveria no sujeito, aquilo que se iluminara em sua poesia pré-1952. Também em Sousa há algo do encolhimento do sujeito, e isto encontra imagem no que perpassa o erótico.

III

De *Sangue Negro é Zampungana* o poema que com mais relevo expõe o malefício do colonialismo: nele se apresenta o aniquilamento da esfera erótica do sujeito, apontando à impossibilidade de sua volição. Embora já no título a poeta recorra a léxico autóctone que nomeia a ocupação laboral degradante (a coleta manual, realizada por moçambicanos, de baldes de excremento das casas de portugueses abastados nas quais inexistia rede de

saneamento básico), o termo se furta do folclore caduco ao operar como substantivo da atividade, marca da experiência história da exploração colonial. No corpo do poema lê-se a atrofia da esfera erótica: o sujeito estigmatizado é tomado pelos demais como que em estado de inanição, reduzido ao mero animal. O acesso ao erótico é, então, interditado pelo trabalho, que lhe deixa marcado o corpo inclusive para além do período laboral:

Ô noite, minha mãe carinhosa
com tua quente capulana negra!
Ai embrulha-me bem, noite,
ai embrulha-me tão bem,
que só tu e mais ninguém
sejas testemunha da minha humilhação.
Torna-me sombra anónima e irreconhecível,
apaga os lumes que acendeste no céu,
diz à nossa irmã lua que se esconda e não me olhe tanto
com seu doce rosto horrorizado...
Que só tu fiques, noite, só tu,
silenciosa, compreensiva,
com tua capulana negra tudo encobrindo.

E deixa deslizar, sombra ou xipócué,
pelos caminhos perdidos da Munhuanas...
Que só tu me vejas, só tu me sigas,
passo a passo, cúmplice e material,
enquanto cumprir meu destino irremediável de besta humana.
E eu sombra, e eu fantasma, e eu animal,
de latrina em latrina,
arrepido até às raízes da alma,
vômitos de náusea recalcados
(e a revolta subindo em maré cheia, subindo)
carregarei à cabeça, enlouquecido,
as latas de excrementos, excrementos, excrementos!

Ó noite, ó minha mãe,
oh cobre-me tu com tua capulana de ternura...
oh acalenta-me com tua escuridão de abraço...
e diz-me que há infelicidade maior
e mostra-me que há degradação pior
do que esta minha humilhação sem nome...

Em meu corpo,
o odor nunca findo dos excrementos
carregados em gesto que nunca será maquinal.
Em minha alma,
sempre o arrepio do horror
do meu próprio asco dia a dia renovado.

Zampungana me chamam meus irmãos
com seus rostos negros amarrados de enjoo,
e até as mais baixas mulheres me recusam,
e até os cães me ladram,
até as crianças me têm medo

e até a vida me repudia!

Eu, só excremento,
Minhas mãos, meu corpo, meus olhos, meu dinheiro,
minha vida,
ai excremento, excremento, excremento!

Zampungana me chamam...
Mas também sou um homem, noite,
também tenho direito à vida aberta a todos se ofertando,
também sofro o peso da mesma escravidão,
também me revolto contra este destino que me deram,
também quero sentir cegar-me com seu forte clarão
essa luz maravilhosa que está nascendo para todos
essa luz radiosa e libertadora que nem sei donde vem
nem nunca vi,
mas que adivinho diferente de todas as outras! (Sousa, [1949] 2016: 75-6)

Repete-se na última estrofe o giro teleológico que caracteriza não apenas a poética de Noémia de Sousa, mas também a de Eglê Malheiros: contornando primeiro a violência do colonialismo interseccionada à do capitalismo, o poema se encerra com a demanda de superação imagetivamente apresentada por estrutura garantida. Embora não saiba o Eu de onde advém a luz radiosa e libertadora que lhe dará a liberdade, está ela a caminho e, tendo já chegado a alguns, cedo ou tarde também o iluminará. Interessa mais, porém, as imagens da noite ali reincidentes; é a escuridão demandada e, ademais, indica-se que o sujeito poderia mimetizar-se nela, logrando ocultar-se. Pede à noite, então, que esconda a luz da lua e o abrace com o breu, dando ao zampungana camuflagem no negrume que lhe privaria da própria sombra. Reside nisto a força expressiva do poema. Excetuando a estrofe final, o construto imagético afasta-se de estética afirmativa ao apontar, primeiro, ao sofrimento inerente à ocupação que o degrada, preferindo o desaparecimento. Sendo a recolha dos dejetos o trabalho efetuado, deixa ele um estigma no corpo, mas este não é tanto o simbólico estudado por Goffman (1981), senão o material: o odor emanado dos excrementos impregna todo o corpo, o que faz com que a opressão do trabalho se estenda inclusive ao tempo de descanso. Trata-se, portanto, do apontamento de uma dupla atrofia: a ânsia de vomito marca a repulsa pelo trabalho a lhe impedir qualquer emancipação, sendo igualmente rechaçado pelo Outro quando de suas investidas eróticas. Mais não lhe resta que o anseio pela escuridão, a fazê-lo confundir-se com o negror da noite e, então, extinguir-se. A imagem mimetiza a dupla privação que o trabalho lhe provoca: o asco pelo corpo é traço da dessubjetivação consequente da degradação laboral; assim sendo,

mesclar-se à noite e nela perder o próprio contorno é a forma, em termos psíquicos, da condição social. Preterido pelo corpo, busca, na escuridão, fazer com que este desapareça.

Isso encontra potência no léxico. Zampungana, antes que operação caduca, aponta à redução da singularidade uma vez que, desprovido de nome, é ele reconhecido pela ocupação laboral. Apega-se a isto a impossibilidade do sexo; sem nome (logo, sem idiosincrasia), tampouco o erótico comparece como formulação subjetiva; provoca o odor o rechaçado das mais baixas mulheres, as prostitutas, mostrando inclusive a privação do sexo mediado pelo dinheiro. A troca do nome pela profissão indica, assim, a redução do singular ao laboral, encontrando no trabalho metáfora da deserotização. Vê-se, pois, o traço reificante do imbricamento entre colonialismo e capitalismo, no qual a ausência de nome, antes de operar pela fungibilidade do indivíduo, expressa a atrofia daquilo que de próprio teria o sujeito: o erótico. Como anotam Adorno e Horkheimer (1985: 61), é ao ter o nome confundido por Polifemo como *ninguém* (*Oudeis*) que Ulisses (*Odysseus*) vê-se privado de subjetividade, já que, reduzido a *ninguém*, restar-lhe-ia a pura vida orgânica:

A assimilação da *ratio* ao seu contrário, um estado de consciência a partir do qual ainda não se cristalizou uma identidade estável e representado pelo gigante trapalhão, completa-se, porém, na astúcia do nome. Ela pertence a um folclore muito difundido. Em grego trata-se de um jogo de palavras; na única palavra que se conserva separam-se o nome – Odysseus (Ulisses) – e a intenção – Ninguém. Para ouvidos modernos, Odysseus e Oudeis ainda têm um som semelhante, e é fácil imaginar que, em um dos dialetos em que se transmitiu a história do retorno a Ítaca, o nome do rei desta ilha era de fato um homófono do nome de Ninguém. O cálculo que Ulisses faz de que Polifemo, indagado por sua tribo quanto ao nome do culpado, responderia dizendo: “Ninguém” e assim ajudaria a ocultar o acontecido e a subtrair o culpado à perseguição, dá a impressão de ser uma transparente racionalização. Na verdade, o sujeito Ulisses renega a própria identidade que o transforma em sujeito e preserva a vida por uma imitação mimética do amorfo.

A redução do singular ao orgânico é, porém, a astúcia de Ulisses; ao recusar, pela falsificação do nome, a subjetividade, engana o gigante e preserva a vida. O sujeito reificado do poema de Sousa não aponta, portanto, ao indivíduo substituível, meramente equiparável a qualquer outro pelo coeficiente universal da forma-mercadoria, mas expressa, ao se apresentar reduzido, sua alienação na história. Trata-se, assim, de sujeito que, emergindo sob o signo da reificação, da mera animalidade, aponta à estrutura de opressão colonial: a analogia na qual finalmente o próprio corpo do zampungana ganha a forma do dejetivo, ao não operar na isotopia do indivíduo, aponta a como não está ele conceitualmente desprovido de volição, sendo isto antes resultado de sua animalização

pela história. Neste que deve ser o mais forte dos poemas de *Sangue Negro*, a poeta dá forma à violência inerente ao colonialismo português ao expressar a atrofia do sujeito do desejo que, reduzido à organicidade do trabalho, vê-se privado do erotismo por causa do estigma laboral que lhe tolhe a subjetividade, imagem final da reificação: não apenas o laboro assalariado, como não-reconhecimento do Eu no objeto que produz, é a ocupação do zampungana degradante ao condicionar, pelo odor, o corpo. O recalçamento do olfato é, contudo, necessidade civilizacional. Apresenta-o Freud (2011) e comentam Adorno e Horkheimer (1985: 65) que se trata do “sentido cada vez mais reprimido e recalcado e que mais próximo está tanto do sexo quanto da lembrança dos tempos primitivos”, uma vez que, “com a postura ereta e o afastamento da terra, o sentido do olfato, que atraía o animal humano para a fêmea menstruada, tornou-se objeto de um recalçamento orgânico. Na civilização ocidental e provavelmente em toda civilização, o corpo é tabu, objeto de atração e repulsão” (Adorno; Horkheimer, 1985: 192). O que impõe o sistema colonial ao zampungana é a impossibilidade deste recalçamento – que, dialeticamente, é necessário, já que promotor da cultura, e regressivo, pois impõe um interdito. Ecoa uma vez mais a crítica de Césaire (1978): sob pretenso véu de civilizar o Outro o colonialismo, ao contrário, o regride, privando-o de recalçamento demandado para o estabelecimento da cultura. A consequência é, pois, a da reificação total, que, nos versos, se expressa pelas amarras que impossibilitam a subjetividade; mas a forma para isso é encontrada no sujeito, contornando a historicidade de sua repressão.

A poesia de Noémia, porém, abandona a expressão da reificação do sujeito ao insistir nas imagens afirmativas do indivíduo. Escreve em *Deixa passar o meu povo*: “E já não sou mais que um instrumento/ do meu sangue em turbilhão” (Sousa, [1950] 2016: 49-50). Se em *Zampungana* plasmara a reificação do Eu em sua atrofia erótica, encontra-se aqui a figuração de um não-sujeito que, reduzido à substitutibilidade, apresenta-se na essencialidade da raça – como mero instrumento, não há volição esboçada nesse Eu já que, fungível, é desprovido de traço a distingui-lo. A expressão da vida danificada como refúgio de virtual porvir não-garantido é quebrada pela configuração do ser que, autoabnegado, ganha tintas de herói.

Presente em versos vários, é em poema que homenageia Jorge Amado que a problemática encontra chave analítica destacada:

Não tenhas receio, vem!
Vem contar-nos mais uma vez
tuas histórias maravilhosas, teus ABC's

de heróis, de mártires, de santos, de poetas do povo!
Senta-te entre nós
e não deixes que pare a tua voz!
Fala de todos e, cuidado!
não fique ninguém esquecido:
nem Zumbi dos Palmares, escravo fugido,
lutando, com seus irmãos, pela liberdade;
nem o negro António Balduino,
alegre, solto, valente, sambeiro e brigão;
nem Castro Alves, o nosso poeta amado;
nem Luís Prestes, cavaleiro da esperança;
nem o Negrinho do Pastoreiro,
nem os contos sem igual das terras do cacau
– terra mártir em sangue adubada –
essa terra que deu ao mundo a gente revoltada
de Lucas Arvoredo e Lampião! (Sousa, [1949] 2016: 125-6)

Palmares, Prestes, Lampião... a referencialidade às figuras históricas retratadas por Amado, para além do nome próprio a intitular o poema, mostra a influência do baiano na poética de Sousa, atestando a rápida circulação do amigo de Sartre ao redor do globo. Para além das citações evidentes, contudo, destaca-se como a moçambicana emprega chave isotópica afim à de Amado na constituição das personagens. Como dito, o autor de *Seara vermelha* pauta-se na estética do indivíduo que, diante do Partido, afirma sua insignificância, adequando-se ao postulado pela instituição. Isso não difere na construção que faz de Castro Alves em *O amor do soldado*. Na peça, o poeta assume o protagonismo e, nela, abdica do erótico ao atribuir preponderância à política, abandonando Eugênia, a mulher que deseja, para priorizar a escrita engajada; diz o Castro Alves ficcionalizado por Amado (1982: 226): “Disse-te então que um dia escreveria um largo poema sobre Lucas. Vou escrevê-lo... Minha missão não está todavia terminada. A liberdade ainda não raiou para o Brasil. E a ela devo meus últimos dias, minhas últimas forças, meus últimos versos... Volto para a Bahia, vou para o sertão escrever o poema de Lucas. Dar-lhe-ei por cenário o São Francisco”. Parte à Bahia, deixando Eugênia no Rio, e a razão, diz ainda a personagem de Amado (1982: 201), é a de que “sobre toda a dor individual, amigo, deve ser colocada a felicidade coletiva. Estou às suas ordens”. Na ficção de Castro Alves mais não faz Amado que privá-lo do erotismo por encontrar, no coletivismo da revolução, algo maior que a esfera subjetiva. Despe-o do singular apresentando-o como autômato do partido: o que Amado intenciona ser potência política liga-se antes à mutilação do sujeito.

Escrita em 1944 e intitulada *O amor de Castro Alves*, seria a peça lançada três anos depois, impresso em sua capa *O amor do soldado*. Alterando o sujeito do sintagma, segue nele o mesmo eco do Deus Filho como herói disponível à emulação: a paixão de

Cristo. Nos mesmos anos, contudo, editava outro Jorge, o de Lima, seus *Poemas Negros*, nos quais trabalhara desde a década de 1920, embora publicados em livro apenas em 1947, mesmo ano da peça de Amado. Talvez sejam os poemas de Lima alternos à prosa do contemporâneo, e isso é notável naquele que tem por título *História*:

Era princesa.
Um libata a adquiriu por um caco de espelho.
Veio encangada para o litoral,
arrastada pelos comboieiros.
Peça muito boa: não faltava um dente
e era mais bonita que qualquer inglesa.
No tombadilho o capitão deflorou-a.
Em nagô elevou a voz para Oxalá.
Pôs-se a coçar-se porque ele não ouviu.
Navio guerreiro? não; navio tumbeiro.
Depois foi ferrada com uma âncora nas ancas,
depois foi possuída pelos marinheiros,
depois passou pela alfândega,
depois saiu do Valongo,
entrou no amor do feitor,
apaixonou o Sinhô,
enciumou a Sinhá,
apanhou, apanhou, apanhou.
Fugiu para o mato.
Capitão do campo a levou.
Pegou-se com os orixás:
fez bobó de inhame
para Sinhô comer,
fez aluá para ele beber,
fez mandinga para o Sinhô a amar.
A Sinhá mandou arrebentar-lhe os dentes:
Fute, Cafute, Pé-de-pato, Não-sei-que-diga,
avança na branca e me vinga.
Exu escangalha ela, amofina ela,
amuxila ela que eu não tenho defesa de homem,
sou só uma mulher perdida neste mundão.
Neste mundão.
Louvado seja Oxalá.
Para sempre seja louvado. (Lima, 2016: 31)

Há em cada verso tal crueza imagética que resta inviável a emergência de qualquer heroísmo, da menor afirmação. É o poema impregnado, antes, pelo tenso jogo da agressão sofrida pela mulher escravizada e da ação que empreende como vingança. Entrementes, está aí latente o sexo: violentam-na no navio negreiro por sua beleza, e por ela Sinhô se apaixona; é ainda a beleza o alvo da punição aplicada pela Sinhá, a quebrar-lhe os dentes. Mantendo o corpo como tensão fundante do poema, concentra na violência sexual o construto expressivo da história colonial e escravocrata. Ao não haver esboço de discurso

consciente não há lugar à emergência do herói, senão expressão da reificação do corpo no palimpsesto da barbárie histórica. O gesto de Lima é antitético ao de Amado.

Nota-se no Castro Alves de Amado a relegação do desejo como demanda política: para seguir na luta antirracista é-lhe demandado o abandono de Eugênia. Mas, como a arte, a política, se desprovida de sujeito, mais não faz que responder a telos antecedente, afastando-se do concreto da história ao menosprezar o singular ao coletivismo. Age assim o Castro Alves de Amado, gestualidade que é também solicitada por Noémia de Sousa para sua poesia. Em *Poema para um amor futuro* a recusa da idiossincrasia do desejante ao promulgar o primado do político como interdição do erótico é explícita:

Mas só depois da paz descer sobre o meu campo da luta,
antes disso, não.
Antes, seremos companheiros da mesma obra,
operários construindo o novo mundo.
Por isso, amor que não conheço,
nada mais me peças enquanto não for terminada a obra.
Enquanto ela durar,
não poderia ser tua completamente,
porque me dei, inteira,
a este sonho que tudo apouca. (Sousa, [1950] 2016: 52)

O verso oferece a afirmação consciente da interdição do erótico: apenas ao findar da luta política poderia o Eu seguir o desejo; antes disso, porém, cabe-lhe declinar do singular em nome do coletivo. A configuração de ser que comparece ao poema é, pois, a do herói que, na espera teleológica da superação da história, concentra em si o sofrimento presente em nome de futuro outro. O a priori político a se furtar do sujeito produz sua interdição, e tal herói é finalmente formulado em sua forma tautológica, a do mártir.

Embora não seja tão notável a reincidência de imagens sartreanas na poética de Sousa, o engajamento e a posição do mártir indicam eco existencial. O traço *engagé* de sua poesia já evidente está; atente-se agora à configuração do herói-mártir. Sartre (1979), ao comentar *As moscas*, dissuade o leitor da homologia entre Cristo e o protagonista uma vez que Orestes não seria, diz ele, um herói. Visto está, contudo, que a intencionalidade do francês a respeito de seu teatro é questionável e, retornando ao objeto, outra vez vê-se o equívoco no que aponta sobre suas peças. Comenta Sebreli (1997: 534-5) ao discutir, então, o espírito heroico dos protagonistas dramáticos do francês:

El Orestes de *Las moscas*, y el Goetz de *El diablo y el buen Dios* representan la figura hegeliana de la “ley del corazón”, los héroes se apasionan por un ideal que sólo es valioso porque su corazón lo ha elegido. Son como los profetas mesiánicos o los líderes carismáticos

que desde lo alto se dirigen al pueblo al que desdennan, o bien aceptan inmolarse en el martirio para entregarse en un espectáculo solitario y grandioso que sirva de modelo al pueblo al que se le quita toda responsabilidad y toda participaci3n en la acci3n.

A cr3tica de Sebreli d3 3nfase 3 constitui33o do her3i a guiar as massas colocando-se, ao tomar para si a figura de l3der que abdica do er3tico, como o 3ltimo homem, o ser consciente a ser seguido pela multid3o. Anota Sartre (1979: 180): Orestes “es el primero que toma el camino de la liberaci3n, en el momento mismo en que las masas pueden y deben tomar conciencia de si mismas, Orestes es aqu3l que por su acto les se3ala el camino”. Embora insista que n3o seria ele um her3i, n3o havendo forma homol3gica 3 de Cristo, 3 precisamente o her3i consciente a guiar as massas o que descreve, como se fosse Orestes o homem do fim da hist3ria (Cristo, portanto, a inaugurar a nova era) a auxiliar os demais. 3 marcado tal construto, por3m, pela autoabdi33o do Eu, o que n3o deixa de ser sintoma do moderno. Como discute Adorno (2022: 111) a prop3sito dos tabus do magist3rio, 3 este o imagin3rio contido nos discursos de priva33o sexual das professoras, que abdicariam do er3tico ao dedicar-se ao coletivo, o que se liga 3 ascese: “o professor 3 o herdeiro do monge; depois que perde a maior parte de suas fun33es, o 3dio ou a ambiguidade que caracterizava o of3cio do monge 3 transferido para o professor”. N3o 3 casual que Adorno igualmente critique a posi33o teleol3gica do ser sartreano: funciona o ser da autoabdi33o como representante do fim da hist3ria, oferecendo imagem 3 emula33o pelos demais. O conceito de ser que encontra a liberdade ao refutar o social responde 3 teleologia, reduzindo o que haveria de singularidade, mesmo que expressa sob a forma do sintoma. Trata-se do apagamento da negatividade da condi33o titubeante do desejante uma vez que, na afirma33o voluntariamente interditada, oblitera o volitivo. O her3i-m3rtir 3, pois, categoricamente marcado pela autoabdi33o de si; o mostra Mart3n Kohan (2005: 76): o her3i, como destinado, “sacrifica su amor propio en aras de los intereses de la patria”. Comenta ainda Peter Szondi (2016: 183): “el h3roe tr3gico de Sartre salva a su pueblo mediante el sacrificio”. O her3i-m3rtir encontra configura33o ao anular o Eu, pagando a conquista do almejado com o sacrif3cio do pulsional: voluntariamente abandona a subjetiva33o, recalcando o er3tico.

H3 nisto um limite. Ao borrar o singular e insistir no fung3vel, est3 o ser privado da possibilidade de expressar sua aliena33o na hist3ria. O her3i pressup3e identifica33o – que as massas se identifiquem com ele, que o vejam como paradigma a ser seguido. Dupla 3 a perda do mim3tico, portanto: perde o her3i, ao recalcar; e perdem as massas, que ganham tinta anam3rfica de identifica33o primaria. Em cr3tica a isto segue Adorno (2009:

47) a insistir no sujeito: “A frase de Brecht de que o Partido possui mil olhos, enquanto o indivíduo só possui dois, é falsa como toda sabedoria de botequim. A imaginação exata de um dissidente pode ver mais do que mil olhos nos quais se colocaram os óculos rosa da unidade, de modo que aquilo que eles olham é confundido com a universalidade do verdadeiro e regredido”. Pode o sujeito dissidente, aquele que não se identifica ao herói afirmativo, encontrar a força expressiva da contradição. Mas seu preterimento em nome do fungível do indivíduo é, como aposta política, regressivo, já que contornaria antes o postulado do que a resistência a ele. No movimento do poema de Sousa, assim, o que se apaga é a negatividade na medida em que se coloca a afirmação regressiva.

Uma vez mais a gestualidade da poesia de Césaire se coloca na antípoda da que adota Noémia de Sousa. Em *Profecía*, poema de 1946, escreve:

allí donde la aventura conserva los ojos claros
allí donde las mujeres resplandecen con su lenguaje
allí donde la muerte es bella en la mano como un pájaro estación
de leche
allí donde el subterráneo recoge con su propia genuflexión un lujo
de pupilas más violento que orugas
allí donde la maravilla ágil hace flecha y fuego con cualquier
madera

allí donde la vigorosa noche sangra una velocidad de puros ve-
getales

allí donde las abejas de las estrellas picotean el cielo de una colmena
más ardiente que la noche
allí donde el ruido de mis talones colma el espacio y levanta al
revés la faz del tiempo
allí donde el arco iris de mi palabra está encargado de unir
el mañana con la esperanza y el infante con la reina,
por haber insultado a mis amos mordido a los soldados del sultán
por haber gemido en el desierto
por haber gritado a mis guardianes
por haber suplicado a los chacales y a las hienas pastores de
caravanas
contemplo
la humareda se precipita como caballo salvaje sobre la delantera
de la escena ribetea un instante la lava de su frágil cola de
pavo real luego desgarrándose la camisa se abre de un gol-
pe el pecho y la miro en islas británicas en islotes en rocas
desmenuzadas fundiéndose poco a poco en el mar lúcido del
aire
donde se bañan proféticos
mi jeta
mi rebelión
mi nombre. (Césaire, 1974: 40-1).

Há no poema de Césaire a demanda pelo nascimento do novo. Esta se apresenta, contudo, ao requerer o sujeito como aquele que a engendraria: é por sua boca (*gueule*), por sua revolta (*révolte*) e por seu nome (*nom*) que poderia o porvir ser almejado e, ao assim o sugerir, é de pressuposto teleológico que se furta ao apostar na fusão de imagens para tal construção de um vindouro que não encontra no já existente seu signo. Mas este é, destaque-se, o procedimento surrealista de formulação de imagens. Já em seu primeiro manifesto, Breton (2009: 33) retoma Reverdy para indicar que a construção imagética surrealista, ao partir de dois termos anteriores já conhecidos, funde-os, criando novas imagens cujo significado não poderia ser estabelecido de antemão:

En esta época, un hombre que, por lo menos era tan pesado como yo, es decir, Pierre Reverdy, escribió:
La imagen es una creación pura del espíritu.
La imagen no puede nacer de una comparación, sino del acercamiento de dos realidades más o menos lejanas.
Cuanto más lejanas y justas sean las concomitancias de las dos realidades objeto de aproximación, más fuerte será la imagen, más fuerza emotiva y más realidad poética tendrá...

Trata-se de impulso propulsor do novo. Embora parta de imagens anteriores, já conhecidas, é ao fundir duas realidades distantes que o novo termo se formula, apontando à virtual proliferação do sentido: o elemento pretérito não é empregado pela manutenção de significado já conhecido, mas pelo anseio de que, ao aproximar analogicamente, o ainda não sabido passe a existir. Depara-se assim com procedimento que, carente de referente, efetua o estranhamento da imagem, ativando no objeto antiquado uma força que todavia não chegara à latência, dando ao pretérito abertura que lhe priva de resquício teleológico. Tal operação demanda, contudo, do sujeito, uma vez que é pelo recurso ao inconsciente que tais imagens poderiam se chocar, produzindo o vindouro. Ao recusar o a priori do signo a aposta surrealista mostra-se radical precisamente na imprevisibilidade, uma vez que desprovida de qualquer garantia.

A afinidade de Césaire ao surrealismo é por ele explicitada em seu *Discurso sobre o colonialismo*. Finaliza o manifesto recorrendo a Lautréamont e Baudelaire, autores da pré-história do movimento que tem em Breton seu ideólogo e em Bataille seu filósofo (Moraes, 2017), neles encontrando expressão dos limites da modernidade. No caso de Lautréamont, sinaliza a necessidade de leitura materialista dos *Cantos de Maldoror*, fazendo “ressaltar desta epopeia frenética um aspecto por demais menosprezado – o da implacável denúncia duma forma muito precisa de sociedade que não podia escapar ao

olhar mais agudo por volta de 1865” (Césaire, 1978: 54). Mas nítido é aos leitores de Lautréamont que não fora o realismo o método adotado para tal denúncia; ao contrário, há nele a recusa do heroísmo, este construto tão a gosto da literatura realista: “bastou a Lautréamont contemplar, olhos nos olhos, o homem de ferro forjado pela sociedade capitalista, para apreender o *monstro*, o monstro quotidiano, seu herói” (Césaire, 1978: 54). Percebe em Maldoror a contradição da sociedade burguesa, o monstro por ela criado, e não a figuração imitativa da imagem de Cristo. Apontariam os *Cantos* antes à degeneração burguesa que a qualquer afirmação do ser, e não deve ser casualidade que tal demanda, a de análise material, seja igualmente postulada por Benjamin (2012b: 30): “era por demais irresistível a tentação de tomar, num inventário de esnobismo, o satanismo de um Rimbaud e de um Lautréamont como uma contrapartida do *l’art pour l’art*. Se, porém, nos decidirmos a transcender essa fachada romântica, encontraremos aí algo de aproveitável. Descobriremos que o culto do mal é um aparato, por mais romântico que seja, de desinfecção e isolamento da política, contra todo diletantismo moralizante”. Não se trata, nesta arte em aparência subjetivista, da mera adoção da *art pour l’art*, senão de uma sustentação da política ali onde parecera não existir; seu entendimento como degeneração satânica mais não é que subterfúgio de quem não quer nela compreender como o ali expresso, como mal (Benjamin), é, finalmente, exposição dos limites da modernidade (Césaire): a barbárie inerente aos seus documentos de cultura.

Ainda no ensaio sobre o surrealismo, Benjamin (2012b: 32) sugere que “em todos os seus livros e iniciativas, o surrealismo circunda o mesmo tema: mobilizar para a revolução as forças da embriaguez”. Tal tarefa demanda posição ativa do sujeito, pois a embriaguez, se anárquica, não garantiria dialética; a lide surrealista, incumbência que não é garantia senão busca incessante, seria a procura de sua face dialética: “toda investigação séria dos dons e fenômenos ocultos, surrealistas, fantasmagóricos, pressupõe implicações dialéticas de que o espírito romântico não pode jamais se apropriar” (Benjamin, 2012b: 33). É a centelha dialética surrealista, afastada do componente anárquico e aproximada do revolucionário, que percebe Leiris (2010a: 394) em Césaire:

Seguramente, con toda sinceridad hacían causa común los surrealistas con el proletariado, único factor de perturbación positiva con que podían contar. Mas su rebeldía – al principio rebelión del espíritu, protesta y desaprobación que respondían a juicios de valor emitidos desde arriba – no estaba motivada por la conciencia de pertenecer objetivamente a una fracción perjudicada. Ahora bien, relacionada además con elevadas exigencias, pero como impulso que podría calificarse de surgido de los más íntimos de su ser, la rebeldía de Césaire

tenía como resorte la experiencia de una injusticia vivida día tras día: aquella de la que era víctima el grupo al que pertenecía, grupo al que la clase dominante de La Martinica, sostenida por la metrópoli, deja casi totalmente sumirse en la miseria y, para colmo, desprecia hasta en sus rasgos físicos. Por eso no podemos sorprendernos de que, con Césaire, el surrealismo asumiera un aspecto singularmente denso y rudo: explosión en cierto modo volcánica, que no tuvo que ponerse “al servicio de la revolución” puesto que participaba estrechamente en ella, por haberse preparado bajo la presión directa de las duras realidades que allanan el camino a los movimientos revolucionarios.

Se Césaire deu ao surrealismo radicalidade política, o fez ao operar pelo mais íntimo de seu ser – sem se render, portanto, à edificação do herói teleológico da tautologia engajamento/realismo socialista; o fez, ao contrário, valendo-se de experimento estético que, ao recusar o realismo, acerca-se do real: a dissidência do expectado pelo Partido, o idiossincrático como traço do sujeito a dar matéria ao poético. Igualmente afastados da burocracia estalinista e de sua forma estética, Breton e Trotsky (2016: 198) escrevem no *Manifesto por uma arte revolucionária independente*: “consideramos que la tarea suprema del arte en nuestra época es participar consciente y activamente en la preparación de la revolución”, mas “el artista sólo puede servir a la lucha emancipadora cuando está penetrado subjetivamente de su contenido social e individual, cuando ha asimilado el sentido y el drama en sus nervios y cuando busca encarnar artísticamente su mundo interior”. Ou, em vocabulário que explicita a antítese entre surrealismo e existencialismo, pontua Leiris (2010b: 35) sobre *A idade viril*: “se trataba menos, en este caso, de aquello que se ha dado llamar ‘literatura comprometida’ [*engagée*], que de una literatura con la que intentaba comprometerme por entero”. É na medida em que se elabora a partir do sujeito que poderia a arte encontrar finalmente sua sedimentação política: não ao reduzir o estético a categorias alheias, mas, partindo do sujeito implicado na experiência concreta da história, produzir formas capazes de expressar a disjunção entre o Eu e o todo; de expressar a não concordância do Eu à barbárie histórica que o aliena. A possibilidade antitética da arte, a de confrontação ao dado, demanda a singularidade a dar formar ao Eu danificado do tempo do agora.

IV

Se se criticou na poética de Sousa o essencialismo da raça e na de Malheiros a racionalidade da história, ambos construtos que atrofiam o sujeito do desejo, o poema de Césaire não funciona apenas como antípoda à forma como Noémia trabalha com a autoabdição do erótico e Eglê com a teleologia, mas ilumina, ademais, uma questão das

mais potentes nessas escritas: as imagens da infância. Em *Profecia*, Césaire encarrega sua palavra de unir o amanhã com a esperança – o nascimento do novo, portanto – e o infante com a rainha – logo, o caráter despótico da imaginação que, na criança, encontra reduto privilegiado –, mas, além disso, é ao fundir as imagens do amanhã e da infância, indicando que o almejar do porvir responde a sensibilidade infantil, que os versos executam um giro formal no qual a iniciação dos sintagmas deixa de ser o advérbio “ali” e se coloca como potência do rebelde que insulta seus amos, geme no deserto, grita aos guardiões, suplica aos animais. Insultar (*injurié*), gemer (*gémi*), gritar (*crié vers*), suplicar (*supplié*): os verbos, ao abandonarem construto conceitual da língua, sugerem relação especial com a fala, aquela que, para que se valha do conceito que emprega Agamben em *Infância e história*, encontra contorno no balbucio da linguagem.

Ao operar com o conceito de in-fância, de linguagem *infans*, Agamben atenta aos resquícios da experiência (*Erfahrung*) que podem ainda residir na linguagem, ligados que estão à memória involuntária que Benjamin vislumbrara em Proust, mas que se encolhera na sensibilidade moderna do choque, a ceder primazia à vivência (*Erlebnis*). A infância, contudo, não deixa de retornar ao adulto, como bem anota Sontag (2007) sobre a memória em Benjamin, e não se trata ela, assim, do mero desenvolvimento biológico ou cognitivo do humano, senão de “uma experiência originária, portanto, [que] longe de ser algo subjetivo, não poderia ser nada além daquilo que, no homem, está antes do sujeito, vale dizer, antes da linguagem: uma experiência ‘muda’ no sentido literal do termo, uma *in-fância* do homem, da qual a linguagem deveria, precisamente, assinalar o limite” (Agamben, 2005: 58). É neste antes da linguagem que a reflexão de Agamben sobre o balbucio infantil, preocupada com a emergência de um não-articulado da fala, se situa. São as imagens deste fora do conceito, igualmente, as evocadas pelo poema de Césaire, na medida em que os movimentos materiais da fala – o insulto, o gemido, o grito, a súplica – não se colocam como o desdobramento da racionalidade da língua, mas como seu outro, o Outro da razão contornado pelo som que se furta do conceito. A potência é precisamente a da produção de um ainda não sabido, um ainda não articulado, cujo signo não poderia, deste modo, ser de antemão apreendido. Como anota Benjamin sobre o jogo infantil, as

crianças são especialmente inclinadas a buscarem todo local de trabalho onde a atuação sobre as coisas se processa de maneira visível. Sentem-se irresistivelmente atraídas pelos detritos que se originam da construção, do trabalho no jardim ou na marcenaria, da atividade do alfaiate ou onde quer que seja. Nesses produtos residuais elas reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta exatamente para elas,

e somente para elas. Neles, estão menos empenhadas em reproduzir as obras dos adultos do que em estabelecer uma relação nova e incoerente entre esses restos e materiais residuais. (BENJAMIN, 2002a, p. 57-8)

A infância, reduto da imaginação, encontra, qual surrealismo, força no antiquado: pelos restos materiais e residuais o objeto pretérito, cintilando ao infante, diz algo do virtual nascimento do novo, atuando a infância como topos privilegiado de fabricação de analogias a esboçar o vindouro. A linguagem *infans* na poética de Eglê foi tema de estudo outro (Kremer; Vaz, 2023), no qual se atentou à gestualidade infantil em *Manhã*. Interessa, aqui, o lugar que tais imagens cobram no que diz respeito à superação da barbárie histórica, tema que se expõe tanto nos poemas da catarinense quanto nos da moçambicana. Pode a infância, ao operar na vez contrária da teleologia, dar a ver força latente em tais poéticas, possibilitando fazer presente o princípio de contradição guardado nos objetos: se há em *Manhã* e *Sangue Negro* essencialismos, seja da ordem do racial ou do histórico, há igualmente um componente que deles se furta. Pela infância delineiam as autoras um tracejo messiânico pelo qual, no agora, buscam reviver os mortos da história.

Em *Irmãozinho negro tem um papagaio de papel* coadunam-se imaginação e infância na poesia de Noémia de Sousa ([1949] 2016: 67-8):

O papagaio é de papel,
tem a cor viva do caju maduro
e é brilhante como o sol do poente.
O papagaio é de papel
e voa, voa para o céu

arrastado pelo vento...
e a longa cauda enfeitada
dança um bailado oriental, lento
como o serpentear da cobra mamba...

(...)

Irmãozinho negro é pobrezinho, não tem nada seu...
Só o papagaio de papel
que voa, voa para o céu,
como um sol ou uma estrela....

Aí, irmãozinho negro é pobrezinho, mas também
sonha, também coitadinho!
Sonha que há de ir além
Ao céu, no papagaio que é como uma estrela...
E que há de brincar com tanta coisa linda
que ele adivinha lá longe e nunca viu...

Há algo de incontrollável no corpo do poema. É na imprevisibilidade do vento, aquilo que não pode ser ordenado pela intenção, que a pipa rabisca seu desenho no céu,

destacando as cores e, por elas, associando formas: é de tom caju maduro, o enfeite da cauda corresponde a cobras e bailes orientais. O brinquedo dá possibilidade à imaginação, por ela sendo indicado o almejar de um novo jamais visto que encontra, na intersecção do imprevisível do vento e sua apreensão pelas mãos do menino que busca provocar tais bosquejos, a confecção do ainda não conhecido. Não há, nessas formas, referente anterior, senão latência do novo: não respondendo a qualquer planejamento prévio, os volteios da pipa ampliam o imaginável, sendo esta a força das imagens que encerram o poema: o garoto, que nada teria de seu, tem, a sua vez, a pipa e, por seu meneio aéreo, sonha.

O folguedo é metáfora daquilo que teria o menino negro de próprio: o sonho, a imaginação – o inconsciente, portanto –; e o papel, material rudimentar e flexível, funciona como abertura que logra se furtar do a priori histórico. A leveza da seda e sua receptividade à cor encontra eco na aposta de Benjamin, que vislumbra nos brinquedos artesanais, sem tanta precisão representativa como aqueles produzidos na indústria, a potência de ampliação do imaginável. É que tais materiais – a madeira, o papel – poderiam ainda “resistir ao avanço irresistível da técnica” (Benjamin, 2002b: 130), e isso porque “o espírito do qual descendem os produtos, o processo total de sua produção, e não apenas o seu resultado, está sempre presente para a criança no brinquedo, e é natural que ela compreenda muito melhor um objeto produzido por técnicas primitivas do que um outro que se origina de um método industrial complicado” (Benjamin, 2002b: 127). O material rudimentar dos brinquedos primitivos é afim, portanto, à faculdade da imaginação, ampliando-a, e, à continuação, segue Benjamin (2015: 71):

Para mí no hay nada mejor que un juguete hecho de papel, desde la pequeña piragua plegable o el casco de papel, casi los primeros que conocimos, hasta los libros para insertar figuras, de los que hoy os contaré algunas cosas. Imaginad un libro ilustrado de pocas páginas. En la primera hay, por ejemplo, una habitación, en la segunda un paisaje con montañas, campos y un bosque, en la tercera una ciudad con sus calles, puertas, plazas y casas. Ahora mirad más de cerca y descubriréis que cada una de estas ilustraciones está llena de minúsculas ranuras: aberturas entre ventana y alféizar, entre umbral y puerta, entre pozo y pavimento, entre asiento y respaldo, entre orilla y río, etc. Y la parte de atrás de estos libros se acompaña de toda clase de figuras humanas, muebles, vehículos, barcos, frutas y plantas con pequeños salientes que se introducen en las ranuras de esas imágenes. De esa forma es posible amueblar la habitación de cien maneras distintas, adornar el pasaje con cien flores y animales diferentes, y mostrar en la ciudad ora un día de mercado, ora in día dominical y, si uno tiene ese capricho, hasta hacer que ciervos y ardillas se paseen por sus calles empedradas.

A passagem, oriunda de peça radiofônica transmitida em 1930, retoma tema caro a Benjamin, o topos revolucionário da infância. Central em sua obra, anota Buck-Morss (2014: 61) que a pouca atenção ao tema decorre de preconceito sexista: “las imágenes del mundo infantil aparecen tan insistentemente a lo largo de la obra de Benjamin que la ausencia de una discusión seria sobre su significado teórico en practicamente todos los comentarios críticos sobre Benjamin debe atribuirse a elitismo intelectual, a prejuicio sexista o a ambos”. A preeminente discussão encontra na criança irradiação mimética, privilegiando os brinquedos como objeto à ampliação da imaginação. São mais potentes, contudo, os rudimentares: importante seria que os artesãos “não esquecessem (...) que não são as formas construtivas e esquemáticas que passam à criança a impressão do primitivo, mas sim a construção total de sua boneca ou de seu cãozinho, na medida em que ela possa imaginar como esses brinquedos são feitos” (Benjamin, 2002b: 127). Privilegia então os de madeira “em virtude tanto de sua resistência como da capacidade de assimilar cores” (Benjamin, 2002c: 92) e, ao discutir ilustrações de livros infantis, percebe que “o objeto representado e a autonomia do material gráfico acarretam a impossibilidade de se pensar numa síntese entre cor e superfície. Liberta de toda responsabilidade, a fantasia pura se deleita nesse jogo de cores” (Benjamin, 2002a: 61).

As ilustrações infantis, antes que sintéticas, produzem choque entre cor e forma a manter em aberto a fantasia do observador; o mesmo vale à madeira que, tecnicamente não tão polida, abdica da representação acabada possibilitando o imaginar. Ora, destaca Benjamin nos brinquedos infantis a esfera imaginativa a eles acoplada, sobretudo nos mais rudimentares – a canoa ou o chapéu, mera dobradura – que, como tal, facilitam a proliferação da fantasia, dando acesso ao ainda não conhecido. É, pois, a sensibilidade infantil que, marcada pelo despótico trabalho do inconsciente, encontra na remontagem de cenários, na mudança de anedotas, na imposição, em suma, do volitivo, a latência da refutação do expectado pela história. Nos brinquedos de papel a imaginação encontra, portanto, o mundo por vir que, afastado da representação realista, aproxima-se, por meio de tal despotismo do imaginário, do real almejado. A infância “descubre estas nuevas imágenes para incorporarlas al patrimonio de imágenes de la humanidad” (Buck-Morss, 2014: 88): pode ela descobrir algo que aos adultos estaria vedado, e é esta sua pujança revolucionária; próxima ao procedimento surreal – a imaginação infantil, o onírico surrealista –, ampliaria o entendimento do mundo no qual o infante se encontra, dando-lhe eventual forma nova: “la cognición infantil era una potencia revolucionaria porque era táctil, e por eso estaba vinculada a la acción, y porque, en vez de aceptar el significado

dado de las cosas, los niños aprendían a conocer los objetos asíéndolos y usándolos de un modo que transformaba su significado” (Buck-Morss, 2014: 63).

Noémia de Sousa desloca a virtualidade do novo a nascer da imaginação infantil, que na pipa encontra metáfora, à política. Percebe-se operação que faz com que a esperança na infância, concentrada nos brinquedos, seja transladada ao mundo:

Se este poema fosse mais do que simples
sonho de criança...
Se nada lhe faltasse para ser total realidade
em vez de apenas esperança...
Se este poema fosse a imagem crua da verdade,
eu nada mais pediria à vida
e passaria a cantar a beleza garrida
das aves e das flores
e esqueceria os homens e as suas dores...
– Se este poema fosse mais do que mero
sonho de criança.

Ai o meu sonho...
Ai a minha terra moçambicana erguida
com uma nova consciência, digna e amadurecida...
A minha terra cortada em toda a sua extensão
por todas essas realizações que a civilização
inventava para tornar a vida humana mais feliz...
Luz e progresso para cada povoação perdida
no sertão imenso, escolas para as crianças,
para cada doente, a assistência da ciência consoladora,
para cada braço de homem, uma lida
honrada e compensadora,
para cada dúvida uma explicação,
e para os Homens, Paz e Fraternidade! (Sousa, [1949] 2016: 56)

Ecoa no poema a discussão de Césaire sobre o colonialismo. Opondo-se a discurso de retorno a passado isento de conflito, característica do pensamento político da direita (Beauvoir, 1956), demanda ele projeto de presente que implemente a técnica como melhoria da condição de vida em África, o que é recusado pela Europa: “atualmente são os indígenas de África ou da Ásia que reclamam escolas e é a Europa colonizadora que as recusa; é o homem africano que pede portos ou estradas e é a Europa colonizadora que regateia; é o colonizado que quer avançar e é o colonizador que o retém” (Césaire, 1978: 28-9). Furta-se assim de qualquer essência do passado: existira na África pré-colonial injustiça e violência, embora o processo colonial fora nocivo ao enxertar à velha desigualdade o racismo. Em leitura dialética, ao mesmo tempo em que abdica do retorno ao pretérito, tampouco defende conciliação no presente, sendo necessário impulso técnico para superar a dependência econômica na qual o continente se encontra. A técnica surge,

assim, na demanda dialética: deve ela impulsionar a superação do atual sem implicar retorno ao anterior, mas superação do par antitético. Segue Césaire (1978: 36):

Para nós, o problema não é de uma utópica e estéril tentativa de reduplicação, mas de uma superação. Não é uma sociedade morta que queremos fazer reviver. Deixamos isso aos amadores de exotismo. Não é tão-pouco a sociedade colonial actual que queremos prolongar, a carne mais imunda que jamais apodreceu debaixo do sol. É uma sociedade nova que precisamos criar, com a ajuda de todos os nossos irmãos escravos, rica de toda a potência produtiva moderna, cálida de toda a fraternidade antiga.
Que tal seja possível, a União Soviética dá-nos alguns exemplos...

À luz de tal discussão nota-se no poema de Noémia demanda técnica como meio para libertar Moçambique da barbárie colonial, já que pelo desenvolvimento encontraria independência econômica e, então, autonomia política. Isto encontra, porém, um signo, a Rússia de 1917 – Césaire o nomeia –, e opera, pelo deslocamento dos versos de Sousa, por sensibilidade infantil: o poema inicia ao tomar o sonho da criança como esperança no mundo por vir. Está-se diante, pois, do gesto infantil nutrido de força revolucionária: o infante, a virtual emergência do ainda não sabido, é a aposta, mas, como tal, aparece antes como esperança, como tentativa, do que em sua garantia. Ao partir da infância e deslocar o construto à política, logra Noémia afastar-se da racionalidade da história, vislumbrando na imprevisibilidade do futuro a superação da barbárie. A infância é finalmente o porvir, e a virtualidade de sua efetivação encontra na revolução a promessa mais efetiva.

A infância como aposta revolucionária a congregar em si a superação da sociedade de classes é central em *Manhã*. Já no poema que o abre o gesto infantil se apresenta como aquele que, marcado pela morte, encontra a política ao almejar a redenção dos esquecidos. Escreve Malheiros ([1952] 2018: 24): “Foi bem cedo,/ O orvalho era pérola por sobre a verdura,/ Em notas silentes na garganta dos pássaros/ Inda dormia a manhã./ Tiraram-te a vida e minha alegria// Eu tinha quatro anos e a infância se acabou”. O poema faz referência a episódio biográfico da autora, o assassinato, por motivação política, do pai, que militara na revolução de 1930 (Rosa; Dallabrida, 2014). Interessa, porém, como, ao partir de experiência singular, encontra o novo e incumbe-se da tarefa de redimir os preteridos da história. Mais que a uma tarefa, tal procedimento responde, na verdade, a uma exigência. Comentando ensaio juvenil de Benjamin sobre *O idiota* de Dostoievski, Agamben (2021: 53) pontua: “Benjamin escreve que a vida do príncipe Myskin deve permanecer inesquecível, mesmo se ninguém a recorda. Esta é uma exigência. A exigência não ignora nem procura exorcizar a contingência. Ela diz, ao contrário: essa

vida, embora tenha sido, de fato, totalmente esquecida, exige permanecer inesquecível”. Fazer dos mortos inesquecíveis é o procedimento adotado: a metáfora infantil indica a exigência da redenção como atualização das promessas não cumpridas, concentrando-se na imagem do infante. Escreve Eglê em *Poema para meu irmãozinho morto*:

Pois tu és,
E serás,
A infância bela e frágil,
Promissora e frustrada,
Que um dia há de se realizar,
Mesmo que seja
Em outras vidas infantis
A que nós garantiremos
O direito que te foi roubado:
Viver. (Malheiros, [1952] 2018: 48)

A exigência presente no poema é a de que, ao redimir o infante morto, assegurada seja a vida aos demais. Nota-se deslocamento daquilo que acomete subjetivamente o Eu do poema à política: não se trata de restituir o esquecido à memória, senão do imperativo de sua irrepetibilidade. A rememoração, mesmo que inscrita na história dos vencidos, tem um limite uma vez que, embora se valha de “instrumentos diferentes em relação à história das classes dominantes, (...) não difere substancialmente dela”; importante seria contra tal confusão a tradição do inesquecível que, não sendo exatamente uma tradição, “é, antes, aquilo que assinala toda tradição com uma marca de infâmia ou de glória. O que torna histórica toda história e inesquecível toda tradição é, precisamente, o núcleo inesquecível que essa traz dentro de si” (Agamben, 2021: 54). Trata-se de vislumbrar, nas faíscas do pretérito, não apenas a rememoração individual, mas a instauração do inesquecível como história alterna que encontra sedimento no pretérito. Partindo da subjetividade e sem anulá-la, pode a dor singular encontrar o político, inscrevendo-se em outra direção.

Aponta Benjamin, então, à agoridade (*Jetztzeit*) do inesquecível que, à diferença da socialdemocracia, encontra no aqui-agora a concentração do passado a ser redimido, sendo o hoje o tempo em que podem as promessas pretéritas se atualizarem: “Articular historicamente el pasado significa: discernir aquello que, en ese mismo pasado, bajo la constelación de un único instante, lo reúne”. Tal movimento já se expõe na conjugação verbal, na qual o hoje, como futuro do pretérito, articula o passado da humanidade ao materializar o que fora outrora futuro: “El conocimiento histórico es posible en el instante histórico, y sólo en él, pero ese conocimiento mismo en el instante histórico es siempre el conocimiento de un instante. Al condensarse en la forma de un instante – de una imagen

dialéctica –, el pasado viene entonces a enriquecer la memoria involuntaria de la humanidad” (Benjamin, 2012a: 397). É no agora que podem as mônadas despertar, dando cognoscibilidade ao reprimido, mas isto deixa-se entrever por fulgurante clarão, cabendo ao historiador materialista estar atento àquilo que cintila no instante-já. O passado apresenta-se, pois, ao presente; mas o faz sob o risco de não ser percebido: não está o porvir garantido pelo telos da história, demandando, ao contrário, posição ativa daquele que não apenas o percebe, mas o reconhece na injustiça que não foi aplacada.

Se as constelações históricas encontram virtual redenção dos mortos, é tal espírito que ecoa nos poemas de Eglê, e se, foi dito, há neles procedimento que transfere a rememoração singular ao político, isso encontra precisão na formulação imagética de *Silêncio*. Outra vez depara-se com a morte do infante a ser rememorada, mas, aqui, é ela consequência da exploração capitalista, sendo sua possibilidade de fazer-se inesquecível o relampejo que, por meio dela, aponta à superação da sociedade de classes:

O pai
Silencioso medita,
Traça roteiros,
Há de um dia
– Custe o que custar esse dia –
Vingar os seus meninos
Que a mina,
A água da mina,
Os donos da mina
Não deixam viver. (Malheiros, [1952] 2018: 53)

Há semelhanças ao poema antes visto – o infante morto como aquele que, no agora da barbárie histórica, demanda redenção. Já não se trata, porém, de morte por razão desconhecida, mas figuram como causa a exploração da natureza e as mazelas inerentes à produção capitalista. Pela água contaminada na extração de minérios ganha o poema calcamento histórico, sendo expectado a superação de tal condição para que possa o infante, enfim, recobrar o direito de viver. Na gestualidade há componente messiânico:

É a voz das gerações passadas,
De todos que esperaram
E tentaram realizar,
É a amargura
De toda a mocidade
Que quer viver, sentir, amar,
Fazer um mundo que é todo seu (Malheiros, [1948] 2018: 80)

A imagem da infância a concentrar em si as gerações passadas – a voz pretérita que, coadunada à amargura da mocidade, anseia viver – atualiza promessas ainda não

cumpridas e, para tanto, vale-se de procedimento composicional que aposta uma vez mais no não articulado da linguagem *in-fans*, o grito, a requerer o por vir: “É o grito da infância/ que não pode brincar” (Malheiros, [1948] 2018: 81). Como Césaire, o poema se ocupa do grito como possibilidade do som que não empreende o conceito, mas atualiza o antes da linguagem que encontra na infância reduto privilegiado para a fabricação do novo; como Benjamin, encontra no jogo a virtualidade da imaginação que dá ao infante a disponibilidade de almejar o vindouro. Reduto mimético, há na voz que vem de gerações passadas traço messiânico que Benjamin (2012a: 388) vislumbra ao discutir o conceito de História: “el pasado reclama una redención que, tal vez, esté en una ínfima medida en nuestras manos. Hay un encuentro misterioso entre las generaciones desaparecidas y la generación de la que nosotros mismos formamos parte”, e isso porque “nos corresponde, como a cada unidad humana que nos precedió, una cuota del poder mesiánico. El pasado reclama, tiene derecho sobre ella. No hay manera de eludir su intimación”. Longe de qualquer telos, é no agora da catástrofe que podem as forças messiânicas serem ativadas; redimir os mortos pretéritos é latência fundamental ao porvir – caso contrário, a centelha do despertar se perderia e estaria o presente fadado ao mesmo esquecimento.

Importante seria ao messianismo, então, a implosão do tempo do relógio, substituindo seu sequenciamento homogêneo e vazio por temporalidade que tivesse como objeto a redenção. Escreve Benjamin (2012a: 394):

Las clases revolucionarias tienen, en el momento de su entrada a escena, una conciencia más o menos clara de socavar mediante su acción el tiempo homogéneo de la historia. La Revolución Francesa decretó un nuevo calendario. El día que inaugura una nueva cronología tiene el don de integrar el tiempo que la ha precedido. Constituye una suerte de atajo histórico. Ese día, el primero de una cronología, es además el que evocan y hasta representan los días feriados, que son en su totalidad no sólo días iniciales sino también días de recordación. Los calendarios, entonces, en modo algún cuentan el tiempo a la manera de los relojes. Son los monumentos de una conciencia histórica que, desde hace alrededor de un siglo, ha llegado a ser completamente ajena a Europa.

Se o revolucionário da história seria um novo conceito de tempo, é precisamente a ruptura com o tempo do relógio e a emergência de novo calendário o que se coloca no excerto de Benjamin. A redenção do pretérito reprimido, ao impor-se no agora, encontra chave ao implodir o sequenciamento do relógio e efetivar, nos dias de rememoração, a dissolução do esquecimento histórico, fazendo finalmente emergir a tradição do inesquecível. É o que se lê nas últimas estrofes de *Silêncio*:

Tudo quieto,
Os sinos mudos, cúmplices,
Não espalham no ar a notícia do crime
– Fossem sinos verdadeiros
Estariam gastos de badalar –
As pás quebram o silêncio
Duras, duras,
Sem comoção,
E os sinos comprometidos
Nada dizem, nada falam.

Os sinos falarão um dia,
Mas não dobrarão finados,
Serão os sinos de alegria,
Que os pais do menino quieto
Em sua revolta surda,
Em sua luta quieta e firme
Farão o silêncio gritar. (Malheiros, [1952] 2018: 53)

Se o conceito verdadeiramente revolucionário de História seria, diz Benjamin, aquele a se pautar em novo calendário, esta é, finalmente, a demanda da poesia de Eglê. Os dias de festa, a possibilidade de rememoração dos mortos da história, é apresentada pela ruptura com o tempo vazio e homogêneo do relógio, o dos sinos que não badalam pela morte do infante, mostrando a corrupção do cristianismo que, ao equalizar seu tempo ao do capital, não se afeta pelos vencidos. Mas ainda no poema mostra-se a demanda de que tais sinos um dia toquem, expressando a exigência de um novo regime temporal capaz de redimir seus mortos. Nada pode haver de revolucionário na história, portanto, se é o seu regime temporal de entendimento do mundo mantido; ao contrário, é ao instaurar um novo calendário a romper com o desencadeamento do tempo, traço ainda da teleologia, que poderia o novo nascer. Na infância ele encontra seu reduto privilegiado.

Pós-escrito portenho

Sob direção de Horácio Gonzáles a Biblioteca Nacional Mariano Moreno editou, em décadas passadas, cuidadosos fac-símiles de impressos argentinos do século XX. Um deles foi Contorno, veículo de iniciação de David Viñas, Oscar Masotta e Juan José Sebreli, que concentrara leituras do existencialismo no país. Outro foi Poesía Buenos Aires, polo de tradução do surrealismo, do qual alguns autores passaram por Sul, como Edgard Bayley, Francisco Madariaga, Francisco Urondo, Osmar Bondoni, Raúl Gustavo Aguirre, Rodolfo Alonso. Mencionou-se, porém, a tensão entre invencionismo e surrealismo no periódico. Embora publicassem destacados poetas surreais, marcavam distância do movimento já que, dissera Aguirre, o automatismo perigava cair em poética

voluntarista. Nesta batalha de ideias as primeiras obras de Urondo trazem, ainda, traço existencial, mesmo que marcadas por movimentos de *scarto*, sendo esta sua potência. O signo de Sartre não é, contudo, exclusivo de sua obra; há algo de um eco, o eco dos anos 1950, que se mostra em outras poéticas ali coadunadas, como na de Alonso ao tomar o Terceiro Mundo como matéria da poesia. É Alonso, ademais, quem rememora as tensões que perpassam Poesía Buenos Aires: à reedição que dela fez a BNMM escreveu prefácio inédito no qual, valendo-se da memória, dá pistas sobre o impresso do qual se aproximou um dia antes de completar os 17 anos.

Esa refulgente y contagiosa edad de oro de los primeros años de la revolución surrealista formó parte de mis propios mitos, pero fue justamente por respeto a la integridad de sus convicciones éticas y estéticas, tan arduamente defendidas por André Breton, que nunca acepté ser llamado surrealista. No estaba en mi naturaleza entregarme completamente, de fondo, a ninguna ortodoxia, así fuera (como en este caso) subversivamente heterodoxa. Lo cual no quita que compartiera muchas, la mayoría de sus banderas, y que admirara profundamente a poetas como Paul Éluard, René Char, Jacques Prévert, Robert Desnos, Georges Schehadé, Aimé Césaire, René Daumal, Achille Chavée, la gran prosa de André Pieyre de Mandiargues o la presencia inmolada de Antonin Artaud. (Alonso, 2014: 12)

Alonso recusa designação de surrealista não por opor-se à vanguarda, indicando antes como liam naquele então os poetas oníricos, sem esquecer Césaire. Aponta assim a como já nos anos 1950 sua obra fora recebida no Rio da Prata, sinalizado também por Antelo (2016) ao compilar comentário de Juan L. Ortiz sobre o martinicano. Embora não tenha Césaire publicado em Poesía Buenos Aires, está ele situado na constelação surreal, esta que fora dada a ver nas páginas do impresso em traduções inéditas. Inviável seria reconstituir a poesia portenha de então, o que fez já Antelo (2006), mas interessante seria atentar ao comparecimento da história nos poetas argentinos que em Sul publicaram.

Em poema de Alonso publicado na década seguinte, cujo título perverte oração cristã que se coloca em louvor ao Deus Filho, *La magia nuestra de cada día dánosla hoy*, Mario Abreu, de 1967, lê-se:

Como esas cosas traídas de los cabellos a la luz que nos presentas casi sin proponértelo, como si fuera cosa de todos los días (y lo es), pero también es el alma negrísima y radiante de África traída por miles y miles de esclavos a esta Venezuela donde viniste al mundo, a esta América que nos das, y el barroco impagable que los indios le regalaron a los españoles que se creían conquistadores, y el diablo de todo buen dicho popular metiendo la cola sabiamente, y la religión hecha de magia y la magia que es una religión, y la

acumulación de lo acumulable hasta hacerlo maravilloso, porque sí, pero no de cualquier manera, y esta manera tuya de haber nacido en 1910, de ser así, nomás, de mandarte estas cosas nuestras, tuyas, estas cosas de indio, de africano, de venezolano, de argentino, de americano, de español (conquistador o conquistado), de hombre nomás, del pueblo, apenas, nada menos.

Porque no es poca cosa ésta la tuya de conjurarnos en pleno siglo veinte (que ya se nos acaba), y nada menos que con los mismísimos sobrantes de esta agitada maquinaria del mil novecientos tanto, esta manera tuya de ser de aquí y de allá, ciudadano, campesino, surrealista, realista, expresionista, lírico, poeta de las cosas, cosa de poeta, apenas nada menos que tú mismo, Mario Abreu, conjurador, conjurado, Mario Abreu que no conozco, que conozco, porque me bastaron estas fotos, como a ti los residuos recogidos, lo que otros dejan, tiran, no levantan, olvidan, las huellas de su paso, de su ser, sobras de su vivir, cimientos, detritus, evidencias. Es sólo nada menos que otra manera de ser hombre, de estar presente, de decirlo, en lenguaje que todos puedan comprender, maravillándose, y también maravillándote de hacerlo: el de sus propias cosas, de sus hechos, las marcas de su vida, las huellas de ser hombre.

Cosas holladas por la vida, sudor de hombre, mano que se vuelve herramienta, utensilio, amuleto, icono de pedazos, santo fabril, arcilla para el hombre que sobrevivirá, que deberá vivir, entero, con todo lo suyo, más allá de esto, más allá de Venezuela, la sociedad industrial, el siglo veinte, el mundo moderno, lo que vendrá.

De nosotros, Mario Abreu, a quienes te diriges, con nuestra misma voz. (Alonso, [1967] 2017: 240-1)

A gestualidade constrói o palimpsesto da barbárie histórica: as analogias fazem passar de um processo de expropriação a outro, dando a ver o funcionamento colonial – a escravização de africanos trazidos à América, a catequização de indígenas pelos espanhóis, atualizado na sociedade industrial, imagem crítica ao sistema de produção capitalista. Como antítese aponta o poema, contudo, àquilo que teria força expressiva de tal violência, encontrando no surrealismo, no expressionismo e no barroco formas a plasmar a exploração. A imbricação de imagens e a demanda de experimentação produzem efeito de libelo: ao mesmo tempo em que peça de acusação dos processos de dominação, há no plano lexical a expectativa de união que, como classe, poderia assinalar tal denúncia, a da espoliação terceiro-mundista pelo colonialismo, atualizada pelo capital. É duplo o construto: ao mesmo tempo que expressa a violência e a expectativa de sua superação, estão ali expostos, também, os experimentos formais para que tal anseio se materialize; ao bifurcar da representação, aposta em estética negativa.

As imagens da exploração colonial se fazem igualmente presentes na poesia de Urondo. Em *África cansada* nota-se procedimento formal dos mais interessantes para a análise de sua estética:

Al viejo patriarca que ha clavado su lanza
sobre el arcaico suelo de otros;
al tímido servidor
cuya queja ni los lince han alcanzado a escuchar;
el caído
o el derrotado reciente;
el aire; el neón de los cazadores,
sonrisa de la jungla; el deporte y la fiebre. Los ignorantes
que decidieron enseñar a escribir
y a leer en los ojos el rayo de cierta inquietud,
al sentir un magnánimo y sombrío malestar.

A los que nunca esperan un desenlace,
a los descreídos, a los que se aburren,
a los que piensan que las cosas difícilmente
pueden ser modificadas. A los que meditan y corrigen,
a los cobardes y también a los bondadosos que prefieren
mirar el mal de algunos
y no el dolor de todos. A las doncellas vagamente europeas
que nunca soñaron
ser garchadas de esa manera indudable.

A las sonoras reliquias y a la belleza;
al más allá lejano del más acá de los golpes. A los puros,
a la furia de un grito sostenido,
a la eternidad de un muerto que no dejará de gritar
como un santo. Una garganta
detenida y sin límites. Una voz eterna envolviendo para siempre
un tiempo que derrotará toda postergación.

A los que tienen,
a los que se resignan
y tampoco esperan. A los que no se compadecen
y no soportan y no se arrepienten; a los que no perdonan,
a los que han visto caer sin olvido
a un hombre negro como la buena memoria,
a un hombre sin suerte,
a un hombre que será vengado
por los signos más eficaces de este tiempo,
salvado por la voluntad más firme de la impaciencia.

Hay una palabra secreta, que anda por la calle;
se corre una voz, un frío. Hay una revolución que todos callan
y nadie prefiere comentar. (Urondo, [1965] 2014: 265-6)

Há no corpo do poema constante abertura à contradição. Já o título refere-se ao cansaço de África a assinalar a diferença, na sensibilidade dos gestos, entre aqueles que

no continente vivem e os europeus que o frequentam: a lança do velho patriarca, traço do arcaico solo ao qual pertence, em muito difere da do caçador em esporte predatório, assim como não há honestidade no sexo das donzelas vagamente europeias e as relíquias fazem esquecer a violência da exploração. Trata-se de irredutível diferença sensível entre a potência revolucionária de África e sua apropriação burguesa, apontando Urondo, de modo mais taxativo que Alonso, à iminência da revolução. Tal potencial revolucionário não é, contudo, garantido: ao passo que frequentam o poema caídos e derrotados, há nele também descrentes e resignados; embora na última estrofe esteja a revolução em vias de acontecer, há igualmente os que se calam, preferindo não comentar. Opera, assim, pela abertura à contradição: ao mesmo tempo que o vindouro mostra-se latente, é impreciso; ao mesmo tempo que é a revolução iminente, pode não suceder. Não há garantia semântica nos versos, funcionando o plano lexical, antes, como produção de imagens imprecisas, inconclusas. Destaque-se por ora, porém, o giro formal da última estrofe. Deslocada dos demais versos – que se iniciam por “A los”, “aos”, demandando um sujeito concreto como referente –, os finais indicam nova estrutura de enunciação, ainda que tal semântica não possa ser precisada como potência, tampouco como seu contrário.

O giro ao findar do poema, a inverter sua estrutura sintática, faz-se igualmente presente em *Martes de carnaval*, de Bayley:

lejos de helena de troya
del hotel notre dame
de hans de Islandia
y del mar de hojas desiguales y motores ahogados
lejos del sombrero olvidado en la última estación
lejos de las madrugadas y los días siguientes
de las cruces y el pálido fuego
circuido por vagabundos
lejos de la sonrisa del bien perdido
de la bahía y la noche rectangular
lejos del sol piel del amor
de la eugenia posible
de la madurez esquina posible del mundo
lejos del ascenso de la incisión más bien
de la ternura a la raíz del sur
lejos del punto de vista y los párpados lentos
de algunas islas detenidas para siempre
en el corazón y en las manos
lejos de algunas calles
de algunos dolores y compromisos
de escenas a la luz de las estrellas
y de conversaciones entre caballeros
lejos del rostro
lejos del trapequista internacional

lejos de la cascada
 por donde corre tu vida
 lejos de los nombres
 de los días sumergidos en la amistad y el amor
 lejos de las líneas telefónicas
 de los precios módicos y los sueldos mensuales
 lejos de las organizaciones
 y de las plazas a la hora del amor
 lejos del insulto
 del olvido y las intemperancias
 de algunas trompadas y grescas
 de algunos incidentes policiales
 lejos de la pálida existencia
 de la oscura o la brillante
 lejos de la caída o el ascenso
 de algunas noches en blanco
 de algunas pasiones en procura de lo absoluto
 de canales por donde iban tus días sin saberlo
 hoy recorres las calles de tu ciudad
 es un martes de carnaval
 quisieras ver otra vez algunos rostros
 hace unos años pasaste la treintena
 y procuras dominar unas pocas palabras
 desconoces el nombre del porvenir
 y el horario de los trenes
 tengo hijos y amigos
 voy al encuentro del día siguiente
 las máscaras me rodean
 bebo en un viejo vaso
 entro en la caravana
 oh mis lecturas mis embarcaderos
 abro las puertas de par en par (Bayley, [1955] 2015: 48-9)

O verso “hoje percorres as ruas de tua cidade” inverte a sensibilidade do poema. Nele se explicita método surrealista, a máxima extensão a aproximar realidades distantes, inventando imagem nova. Na primeira parte recorre, porém, à memória: funde focos de recordação montando novo sentido, marcado pela falta – o passado, não acessível de todo, encontra na fusão o agora que se impõe ao sujeito. No sintagma destacado, a sua vez, a máxima extensão passa a presentificar o urbano no próprio poema, afetando o conteúdo: perde o tom nostálgico e passa a contornar a cidade. Esta é, ainda, operação surrealista, e faz lembrar romance da imaginação técnica portenha, *El amor brujo*, de Arlt (1980): um homem na casa dos 30 anos desloca-se em trem, no carnaval, pela região metropolitana de Buenos Aires, à procura do objeto desejado. Na estrutura enunciativa a inversão se desvela: já não recorrendo ao passado – “lejos” é o adverbio utilizado para iniciar os versos anteriores, ainda que não se refira a distância geográfica, senão temporal –, mas se valendo de imagens cada vez mais concretas (rostos, filhos e amigos, em geografia

sentimental; trens, máscaras, copos, símbolos da folia do Momo), presentifica o urbano, embora abdique, para tanto, de representação verossímil.

A recusa da poesia representacional é por Bayley teorizada em *Realidad interna y función de la poesía*, ensaio originalmente publicado no número duplo 6-7, de 1952, de Poesía Buenos Aires. Nele, opõe-se ao signo linguístico representativo ao sugerir que à palavra poética caberia operação que, ao estranhar os sentidos usuais da língua, se pautasse na invenção. A linguagem poética, escreve Bayley ([1952] 2014: 70),

Inventa, no traduce. Su interés no está en mantenerse fiel a la emoción inicial, sino en aprovecharla estéticamente, combinando las valencias poéticas de las palabras que la emoción hace surgir en su espíritu. De ahí, entonces, que, frecuentemente, sólo quede del estado emocional del comienzo un tono difuso, pero que posee, no obstante, una utilidad indudable, puesto que concurre a dar una coherencia de fondo al poema. Podemos, por lo tanto, identificar este primer aspecto de la condición permanente de la poesía – el de su realidad interna – con el lenguaje poético. (...)

En este lenguaje poético, la palabra entra en relaciones que, en vez de reducir o encerrar su poder poético, como en el discurso lógico, tienden a liberarlo, dotándolo de una coherencia nueva, inventiva. Es en este acto de liberación creadora de la energía emocional de las palabras, donde parece residir el proceso interno de la poesía.

A palavra poética estranha o sentido usual da língua; não sendo representação, opera ao inventar – antípoda da linguagem prosaica sartreana – e, ainda que impulsionada no sentimento do poeta, o desfigura, não sendo tampouco representação de tal sentimento. Como aponta Antelo em panorama da poesia argentina do último século, Bayley e o irmão Tomás Maldonado dão ao Prata seu concretismo, nomeado invencionismo. Esboça-se peleja entre invenção e ficção na qual a poesia, ao não buscar referente na matéria, desfigura, na linguagem, o existente, dando a ver o novo. Sua origem, segue Antelo, é afim a do surrealismo: os caligramas de Apollinaire. Não estranha, pois, que Bayley, teorizando o invencionismo, participasse de agrupação de tom surrealista, Poesía Buenos Aires: “ao traçarem a filiação desse grupo poético, em 1953, os poetas Raúl Gustavo Aguirre e Nicolás Espiro destacaram que a marca do grupo era um espírito autônomo, que se achava em contradição aberta com as reduções da poesia a questão de forma ou ideologia”, e segue dizendo que Aguirre, seu diretor, “define o grupo *Poesia Buenos Aires* como produtor de uma poesia rebelde. Mas rebelde num sentido construtivo, ou seja, sem se furtar de assumir o risco da lucidez, nem de fechar os olhos à autêntica poesia, seja ela clássica, popular, socialista, surrealista, metafísica ou mística” (Antelo, 2006: 68).

Bayley, teórico invencionista, sedimenta sua poesia na cidade, o que se origina na pré-história do surrealismo, destacadamente em Baudelaire. De outro autor dessa pré-história advém, ademais, o método, a máxima extensão. Como lê Aira, foi Lautréamont, escritor que mobiliza a atenção de Césaire, quem o empregou por vez primeira:

De Lautréamont tomaron los surrealistas la idea de la “máxima extensión”, como generadora de la imagen: de los “bello como...” de los *Cantos de Maldoror*, de los cuales el que quedó como modelo, no sin motivo, es éste: “Bello como el encuentro fortuito en una mesa de disección de un paraguas y una máquina de coser”. Ahí el procedimiento está duplicado: “bello como... el encuentro fortuito”, y además “el encuentro fortuito” en sí. El encuentro o la contigüidad de elementos que un instante atrás habían estado separados por una máxima extensión constituía el hallazgo de lo nuevo, y éste era (y sigue siendo) el imperativo del modernismo. (Aira, 2020: 121)

A máxima extensão, ao aproximar realidades distantes e não relacionadas, engendra, como imperativo da vanguarda, o virtual nascimento do novo, como notara Bayley em Baudelaire. Comentando *Correspondências*, no qual Baudelaire (2016: 135) escreve que “Há aromas frescos como a carne dos infantes,/ Doces como o oboé, verdes como a campina,/ E outros, já dissolutos, ricos e triunfantes”, destaca Bayley ([1952] 2014: 79) que “La estructura inventiva llegaba anteriormente, como hemos visto en el caso de San Juan de la Cruz, con todo un tejido de justificaciones. Aquí Baudelaire dice simplemente: hay perfumes verdes como praderas, y da así la pauta, con estos perfumes verdes, del acentuado carácter inventivo de todo el proceso poético contemporáneo”.

Se as comparações anteriores a Baudelaire pediam justificação, o gesto analógico faz de sua poesia inventiva ao ofertar a todo tempo nova semântica que, desgrudando-se de signo de antemão conhecido, abre-a. Ganha a poesia, assim, força, já que, faltando-lhe a explicação, choca os ovos do nascimento do novo. Segue sua poesia, porém, métrica canônica (Friedrich, 1978), pouco visual. É isto para Bayley um limite, talvez não tanto do lírico do auge do capitalismo, senão de sua retomada pelos surrealistas:

El superrealismo sigue a Apollinaire, pero sólo en pequeña medida. El movimiento ha tomado su nombre del prefacio de *Les Mamelles*, pero no ha partido del concepto que allí se expresa. Los superrealistas no han creado una rueda para imitar la marcha; han dado una versión deformada de la pierna. El superrealismo es romántico, más baudelaireano que apollinaireano. Busca lo nuevo, es verdad, pero sin esa dirección inteligente y ese propósito de integración social a los que nunca renunció Apollinaire. Es descriptivo, está más acá del prefacio de *Les Mamelles*. Esto no significa, lógicamente, negar la calidad de muchos poetas superrealistas, ni mucho menos el avance que, desde el

punto de vista de la tendencia general de la nueva poesía, constituyen sus imágenes. (Bayley, [1952] 2014: 80-1)

Os surrealistas, roubando nomenclatura de Apollinaire, seguem antes, diz Bayley, Baudelaire, e isso porque não há, neles, preocupação com a visualidade do poema, a forma gráfica, o que Apollinaire inventara nos caligramas. Estão aquém, portanto, daquilo no qual se inspiram, uma vez que, embora tenham aprendido a lição analógica, não teriam percebido da formal. Focando na exposição gráfica, entretanto, Bayley talvez recaia em um limite, o de, ao a isso se ater, obliterar o acesso à potência sintática das analogias. É na sintaxe, contudo, que a pujança surrealista se mostra: a máxima extensão, como método, produz construto sintagmático e, neles, é efetivamente o estranhamento do discurso lógico, ainda que não tanto pela composição gráfica, o que se postula – o novo no surrealismo, ao nascer da fusão do anterior já conhecido, monta formas oníricas a oferecer um terceiro termo do qual até então pouco se sabia.

A sintaxe, porém, marca a ruptura formal no *Mário Abreu* de Bayley, escrito antes da elocubração teórica, uma vez que, ao alterar a estruturação de enunciação dos versos, rompe com os anteriores. É a sintaxe, ademais, aquela que produz a não garantia no *África cansada* de Urondo, no qual igualmente a nova estrutura enunciativa dos versos abre-os à imprecisão semântica do porvir ali almejado. E é ainda a sintaxe que dá chave à leitura de um último poema de Urondo ([1959] 2014: 166-7), *Tú donde estás*:

cuando todo parece terminar
– un saludo olvidado
un sollozo cimbrando en la memoria
un olor nuevo que se evapora para siempre en la habitación
una mirada alerta que has presentado a tus espaldas –

cuando queda muy poco de lo que había
de lo que solía ponerlo fuera de sí
o nos agolpaba el corazón

cuando ya no se puede dormir en paz
ni eludir
la agresión de formas penosas
difíciles
peores que aquellas de la vigilia endurecida

cuando ya no hay hombres que puedan amar
ni elegir
cuando ya no hay país que defender
– cuando el suelo donde uno ha nacido
se quiebra y se hunde –

cuando ya no queda ninguna esperanza flotando en el ánimo

ningún pueblo sin conocer
calles para ser presentidas
anchas y polvorientas en la siesta
el piso habitualmente sucio del bar frente a la plaza
el batón sucio de la hermosa hotelera de *intiyaco*
o el impecable de la dueña de *el gato colorado*
o de todos los lugares aquellos
que pudieron ser fácilmente conocidos

cuando ya no queda alguna carne que necesitaría ser descubierta
por una inexperiencia perdida

cuando el humo ayuda al fuego que se extingue
cuando el hombre esta resignado y piensa en soltar el remo
abandonarse
cuando es amenazante y encarnizada el agua
cuando el remanso en donde gira aumenta su propio vértigo
dejarse estar
cuando él mismo fue quien llegó hasta ese lugar
arrastrado por designios y fuerzas que ya no posee

cuando algunos caminan despreocupados
como si nada malo hubiese ocurrido en el mundo
o andan de prisa como si nada tuvieran que ver
o se enamoran como quien no quiere la cosa

cuando ya no llueve
cuando “ya no canta la alondra en su nido”
y todo parece terminar

cuando uno ya no se interesa por seguir adelante
cuando ni siquiera se atreve a preferir la nostalgia

O poema recusa formalmente a sintaxe canônica. O início dos versos, “quando” – marcador de passado (quando aconteceu tal coisa) ou de futuro (quando venha a acontecer coisa tal) –, demanda condicionante, oração subordinada que dê consequência solicitada pelo advérbio: quando disso, aquilo; quando isso, o outro. Tal subordinação demandada pelo sintagma canônico, contudo, inexiste no poema, que rompe com a lógica estrutural da língua. Já em *África cansada* a imprecisão do complemento carecia de precisão semântica; o procedimento era ainda passível, porém, de resolução lexical. Aqui, ao contrário, o poeta radicaliza a operação de uma sintaxe que não logra se fechar por meio de uma falta, na estrutura mesma do poema, daquilo que lhe é demandado para que se chegue ao sentido – o complemento demandado pelo advérbio se mantém ausente; não o apresentado, coloca-se como o porvir que não encontra referente anterior.

Agamben conceitua por enjambement a disjunção entre a linha semiótica e a linha semântica do poema. Se na primeira poderia se pensar na sequência do som e, na segunda,

na do sentido, o enjambement corta virtualmente com o desencadeamento sintático lógico uma vez que aponta à não identidade entre as linhas. Sendo a semântica do verso oferecida virtualmente pelo posterior, o som enunciando antes da pausa pode ser negado pelo que lhe segue, abrindo o sentido na forma mesma do poema: ao recusar o desencadeamento formal do sintagma canônico, poderia produzir uma quebra, mesmo uma inversão, do significado aparente. Seria então o final do poema sumamente importante uma vez que, ao não ter uma linha semiótica que o segue, o abriria à proliferação do sentido:

Acerca de otro poema baudelairiano, Benjamin observa que “se interrumpe bruscamente, lo que produce la impresión, doblemente sorprendente para un soneto, de algo fragmentario”. El decaimiento del último verso es índice de la relevancia estructural y no contingente en la economía poética del acontecimiento que he denominado “final del poema”. Como si el poema, en cuanto estructura formal, no pudiese, no debiese terminar, como si la posibilidad del final le fuese radicalmente sustraída, puesto que ella implicaría ese imposible poético que es la coincidencia exacta entre el sonido y el sentido. En el punto en el que el sonido está por precipitarse en el abismo del sentido el poema busca salvarse suspendiendo, por así decir, su propio final en una declaración de estado de emergencia poética. (Agamben, 2016: 255)

Se é a sintaxe a coincidência entre som e sentido, é dela que o fim do poema salva a poesia, mantendo-a aberta à proliferação semântica para além daquilo que o sintagma poderia, em princípio, fechar. Urendo, no último poema compilado, mais não faz do que radicalizar a questão: recusando sintaxe canônica e subordinação requerida pelo advérbio, mantém em aberto no poema não apenas a semântica da língua, mas também a da história: expondo futuro a todo tempo demandado, mas em momento algum imagetivamente oferecido, furta-se finalmente da teleologia, encontrando no porvir tal imprevisibilidade que, totalmente desprovida de referentes no mundo, não poderia receber, tampouco, imagem. Mesmo que não tão afeito aos procedimentos surrealistas como os amigos de Poesía Buenos Aires, mais próximo que estava do postulado existencial, é, porém, a poética de Urendo aquele que mais fortemente logra se afastar de qualquer a priori político, guardando em si algo do espírito onírico como latência do novo.

Sob o signo do novo

[António Simões Junior, Blanca Terra Viera]

Na primeira cena de *Rosmersholm*, creio que Ibsen descreve a sala como “mobiliada com conforto, no estilo antigo”. Mas Craig preferiu fazer o interior de um grande templo egípcio, com o pé-direito bem alto subindo aos céus e paredes sumindo ao longe. Só que, ao contrário de um templo egípcio, no fundo havia uma grande janela quebrada. Ibsen descreve a janela como abrindo para uma avenida com velhas árvores levando a um pátio. Craig quis fazer o pátio com 10 metros por 12, abrindo para uma flamejante paisagem de amarelos, vermelhos e verdes que poderiam estar em algum lugar do Marrocos. Aquilo não podia ser um pátio no estilo antigo. (Duncan, 2012: 174)

Do excerto de Isadora Duncan não interessa tanto a peleja entre Eleonora Duse, responsável por adaptar *Rosmersholm*, e Gordon Craig, a quem incumbe o cenário para a peça de Ibsen, e sim as correspondências evocadas ao descrevê-lo. Suas memórias a todo tempo se ocupam do vindouro, que finalmente vislumbra na viagem à Rússia – “o Estado ideal, tal como sonhado por Platão, Karl Marx e Lênin, havia sido criado na Terra” (Duncan, 2012: 304) –, mas este antes encontrara, no corpo de *Minha vida*, sedimentação que nomeara dupla geografia: a arquitetura de Craig ecoa a egípcia, sua paisagem tem cores marroquinas. Egito, Marrocos. Dois territórios da África setentrional. Dois ensaios publicados por autores que constelam a Revista Sul. Dois sujeitos residentes do Rio da Prata. Se a assertiva de Noémia de Sousa, aquela que afirmara a falsidade das imagens de África produzidas por não-africanos, estivesse correta, não teriam os ensaios de António Simões Junior sobre o Marrocos e de Blanca Terra Viera sobre o Egito maior relevância. Lendo-os, contudo, a posição dos versos de *Negra* mostra algum equívoco: da América, os autores encontram em África o signo do mundo novo prestes a nascer.

Editada entre 1948 e 1957, por Sul passaram Simões e Viera, autores antagônicos entre si e que à revista chegaram por diferentes caminhos. Têm eles em comum, porém, a vida em trânsito: Simões descobre em Buenos Aires exílio à perseguição sofrida no Portugal salazarista, Viera prefere as capitais da Argentina e da Espanha como paragens de seu nomadismo após deixar o Uruguai. Por razões distintas, a viagem a eles se oferece como anseio de amplidão, e tal será o espírito amalgamado nesses ensaios cuja natureza igualmente difere: enquanto a passagem do algarvio pelo Marrocos diz do período em que lá permanecera ao cruzar Gibraltar antes de aportar no Prata, a da montevidiana não se refere exatamente à residência no Egito, e sim ao périplo que fizera ao país. E, ainda

que os textos datem dos primeiros anos da década de 1960, posteriores, portanto, ao fim de Sul, neles se coadunam as preocupações da década anterior, seguindo neles a haver, então, diferenças fundamentais que, para além dos porquês da viagem, revelam-se no estilo. Simões, responsável pela defesa do neorrealismo português no impresso ilhéu, adota a escrita objetiva da história colonial marroquina; Viera, preocupada com o tracejo corporal provocado pela dança, retorna ao mito egípcio para apreender mimeticamente o histórico. Tal antagonismo se atesta na leitura dos começos. O parágrafo inicial de *Marruecos: ayer-hoy*, já visto, dá o tom de todo o ensaio:

Las páginas que el lector tiene ante los ojos, sobre el viejo Imperio de la Fortuna, escritas a raíz de nuestra estancia de dos años en Marruecos, son el fruto de una auténtica peregrinación por este deslumbrante país, durante siglos invadido por algunos de los más poderosos y nefastos imperialismos que la humanidad ha conocido. Desde aquel viaje han transcurrido varios años. Por ello, tras las notas de aquel entonces, incluimos una “*Conclusión*” que actualiza el proceso histórico y social de Marruecos. Su paso de la situación de colonia francesa a la de nación políticamente independiente. (Simões, 1961: 7)

O tom anula a subjetividade do autor e, ao referir-se à viagem, abdica da impressão singular ao conjugá-la na primeira pessoa do plural, este que será o sujeito (coletivo) da enunciação. Opositor das correntes vanguardistas na arte de meados de século, também na ensaística adota linguagem objetivada para apontar à mazela colonial, empregando a verossimilhança do discurso histórico para atingir a pretensa verdade do narrado. Ao mesmo tempo, não há neutralidade nessa enunciação que se posiciona a respeito daquilo que substantiva por imperialismo poderoso e nefasto, o colonialismo. Logo após, porém, retorna à escrita objetiva: publicado em 1961, diz ter sido escrito antes, sendo necessário, ao final, atualizar o processo político do país que se independizara da França em 1956. Ora, ainda que não se saiba a data exata da escritura, viu-se que há indícios textuais que sugerem que sua passagem pelo Marrocos se dera entre 1945 e 1947, antes de chegar a Buenos Aires; e, se verá, há também sinais que sugerem que fora escrito nos primeiros anos da década de 1950, antecedendo *Vieja crónica de Olhão*, de 1956. O manuscrito de *Marruecos: ayer-hoy* deve datar, pois, de 1952, e a conclusão de 1961 atualiza a situação do país em busca da efetiva superação da antiga Metrópole: “Varios años han transcurrido desde que escribimos las crónicas que el lector acaba de leer. Marruecos es hoy día un país soberano, pese a las limitaciones que dificultan su desarrollo cultural y económico, creadas por el enemigo de ayer y de hoy: el colonialismo francés” (Simões, 1961: 87).

O estilo revela, então, a natureza do texto: há nele uma tomada de posição, a crítica ao colonialismo em África, e, para narrar a barbárie exportada pela Europa, necessário seria o recurso ao realismo, movimento que o influenciara também no romance. Trata-se uma vez mais da diferença que Lukács (1965) propusera entre narrar e descrever: se Zola, o autor naturalista, descreve a situação sem com ela se envolver, Balzac, o romântico, narra, e, ao o fazer, possibilita que o leitor encontre sua essencialidade genérica para além da determinação da classe. A posição crítica à colonização de África não anula, portanto, a objetividade da narração, e as duas faces da verossimilhança do registro respondem ao mesmo problema político encarnado no estético: qual realista crítico, busca Simões a verdade histórica para que a condição presente do Marrocos seja efetivamente superada.

Ao assim proceder, o tom adotado pelo português em tudo diverge do de Blanca Terra Viera. Publicado em 1963, *El Nilo pasa por mi ciudad* é um dos vários ensaios que a uruguaia dedica ao Egito, tema antes ausente em sua obra que, embora já exercitara a ensaística ao tratar da dança, tinha por gênero prioritário o poético. A poesia, contudo, não se bifurca do ensaio, e este se interessa sobretudo pela captação mimética do objeto: longe de se ocupar da história como conceito objetivado, a autora emprega linguagem poética, enquanto processamento do sensível, para apreender, na forma textual, o meneio das imagens que ali cintilam. A hipótese, sustentada na leitura de *Rostros de la danza*, encontra evidência, aliás, na página inicial de *El Nilo pasa por mi ciudad*:

Era la luz. Y estaba en él como naciendo de su mismo seno.
Era el color. Y andaba en él como renovación y seña.
Eran la marcha, el día, la gracia. Era el misterio. Era el todo en el agua.
Era el Río
Y era, sobre todo, un río. El Nilo.
Le llamaban así desde que un día un hombre recogió a su lado,
corriendo en juego puro, adorativo, un flequillo de aguas y lo acarició
con la piel firme y huidiza de un vocablo.
Era el Nilo.
Y el canto creció sobre todos los bordes. Y se llenó de vientos y de
músicas. Se llenó de ondas y de escamas, de rostros, de luchas
escondidas, de peces y de pies transformados en su frescura corriente y
suave. Fue entonces el andar. Y luego el navegar.
Era ya el río con su nombre: Nilo.
Y la historia levantó párpados de piedra en juego de piel y sangre. Y
estatuas florecieron. Y estrellas se asomaron. Y el sol nació y murió en
el secreto de su seno. La mitología cabalgó en sus propias ondas.
Era el Nilo.
Y ellos llegaron. Faraones. Con toda su corte magistral de oros y
presagios, de sabidurías y gobiernos. Ellos llegaron y con ellos religión
y columna tomaron forma.
Tiempo fue de arquitecturas.

Luego, tiempo de líneas. De color y de gracia, de arte em suma. Nilo era. Y río navegable. Espejo de templos y ciudades. Siglos rozaron su piel sin penetrarla. Fueron, en suma, alzándose. Hasta el día en que la luz volvió hacia el rostro el eje y señaló el presente. Fecha exacta. Nilo. Por ellos yo coincido. Y aquí, entre imagen y página, vengo a alcanzarlos. Río. Y en él yo cumplo testimonio de verdad y belleza. (Viera, 1963: 9-10)

O penúltimo verso da epígrafe, escrita qual poema, denota o estilo do ensaio: há um movimento, o das águas do Nilo como origem do mundo e, em seu ato de escrita, ao formular imagens na página do livro, busca a autora alcançá-lo ao mimetizar textualmente sua gestualidade. Para tanto, nota-se um processo de reescrita que, se prolifera imagens evocadas a partir do mesmo referente, o rio, o faz para precisar sua conotação, pouco lhe interessando o caráter denotativo da linguagem, mas sim o estabelecimento de semântica nova. Na verossimilhança de Viera não há busca pela verdade do dado, o estímulo de Simões, senão o mimetismo do fato, o intento de captar o espírito do Nilo para além de sua geografia física, atribuindo-lhe uma subjetiva que o toma por topos do nascimento da humanidade. Os procedimentos da uruguaia vão, assim, na mão oposta dos do português, pouco havendo de semelhante no impulso imagético: Nilo, o nome, advém do jogo; as margens que o contêm são as da música; tem ele por substância o segredo e o mistério. Enquanto *Marruecos: ayer-hoy* desencadeia a história sequencial das invasões, *El Nilo pasa por mi ciudad* aposta no enigma; para tanto, emprega o anacronismo mítico, que em tudo se difere do postulado por Lukács em sua defesa do realismo crítico. Como pontua Benjamin (2016: 182) no estudo sobre o Drama Trágico, aquele que Lukács não pudera entender, “a alegoria medieval é cristã; o Barroco regressa à Antiguidade, num sentido místico e histórico-natural. Essa Antiguidade é a egípcia, e será depois também a grega”. Ainda que a religião do Filho se imponha à autora, que lê o Nilo como o corpo encarnado de Cristo, é sobretudo o enigma egípcio que alça ao plano formal e, assim, pouco do desencadeamento teleológico comparece a seu ensaio, cujo estilo funda-se na proliferação de semelhanças para conformar o mundo por vir cristalizado no Nilo Antigo.

Nessa situação de extrema repelência epistêmico-estilística as obras atraem-se, no entanto, em seu espírito, qual seja, a viagem à África como anseio do vindouro. Ainda que o código composicional dos ensaios em tudo difira não são eles expressões cindidas, nutridos que estão de fundo comum; e, assim, os textos de Blanca Terra Viera e de

Antônio Simões Junior operam como dobras de um problema afim, não tendo um a exata possibilidade de esclarecer o outro, senão a de proliferar sentidos que não logram resolver esses enigmas, mas sim ampliar a exposição contraditória: como sinaliza Susana Scramim (2007: 149), “a dobragem de sentido não ocorre mediante o desvendamento do mistério, ao contrário, opera com base no vazio deixado pelo sentido no espaço lacunar entre as duas histórias”. E, mais que isso, a partir das dobras entre os ensaios de Simões e Viera algo do espírito de Sul, de sua expectativa no vindouro a conectar África de expressão portuguesa e Rio da Prata, deixa-se entrever. É o caso, pois, de acentuar o método de leitura contrastiva até aqui adotado e buscar, no corpo dessas obras, o índice nominal capaz de evocar o esboço de imagens dialéticas que, ao lampejarem no presente, expõem as contradições do modernismo de Sul. Ora, se a imagem dialética deve ser buscada precisamente na tensa preeminência dos opostos, “é assim, como uma imagem que lampeja no agora da cognoscibilidade, que deve ser captado o ocorrido. A salvação que se realiza deste modo – e somente deste modo – não pode se realizar senão naquilo que estará irremediavelmente perdido no instante seguinte” (Benjamin, 2018: 784).

[Gilberto Freyre, Aimé Césaire]

No anseio objetivo de *Marruecos: ayer-hoy*, depara-se o autor com a necessidade de retroagir ao dado antigo, embora a operação não busque a origem do Marrocos, e sim sua gênese. Como lê Raúl Antelo (2025: 18) na diferenciação conceitual proposta por Benjamin, a origem “diferencia-se da gênese, uma vez que não pode ser compreendida como o instante em que um objeto passa da simples existência à existência efetiva, mas como algo que emerge da experiência e da extinção, numa espécie de cristalização do momento histórico da gênese, que assim interrompe o curso evolutivo da história”: “a *Ursprung* [origem] não é exatamente restauração do idêntico esquecido, mas, certamente, diferença emergente”. A pergunta de Simões não se volta exatamente ao pretérito que, diferido, impõe-se como origem do presente, e sim à descrição genético-evolutiva das invasões que acometeram aquele território. O construto é, pois, menos o do palimpsesto e mais o da sequencialidade e, ainda que não possa precisar os dados – “resulta muy difícil, sino imposible, ubicar al viejo Magreb, império del occidente, en la geografía antigua del continente africano” (Simões, 1961: 8) –, a primeira metade do ensaio registra o desenvolvimento das invasões ao Marrocos, evocando a chegada dos berberes cristãos e a islamização árabe, os conflitos entre almoravides e almohades, o surgimento de

cidades como Rabat e Salé. Se é o colonialismo francês seu objeto, ao longo das primeiras quarenta páginas pouco o tematiza, voltando-se aos antecedentes da ocupação de 1912.

O mais interessante de seu texto é, porém, o momento no qual abandona o registro historiográfico e passa a contar da viagem que, quando residia em Casablanca, realizara ao interior da então colônia. Ainda marcado pela objetividade enunciativa – não se trata da exposição das impressões do viajante, mas do intento de estabelecer construto objetivo da degradação à qual os marroquinos, submetidos a séculos de explorações várias, se encontravam quando do colonialismo francês –, o excurso diferencia-se do restante de *Marruecos: ayer-hoy* ao abandonar a história e guinar à etnografia e, então, as invasões enumeradas anteriormente mostram-se atualizadas na barbárie colonial. Simões (1961: 47) assim inicia o capítulo *A través del Bled*, no qual comenta a viagem a Monod:

Resulta harto difícil para quien no dispone de medios de locomoción propios, viajar a través del *bled* y de las pequeñas aldeas del interior de Marruecos donde no llegan el ferrocarril ni los conocidos ómnibus de la C.T.M. El medio más viable que se ofrece al viajero para trasladarse a esos sórdidos lugares indígenas, donde la vida transcurre indolente a paso de buey, es conseguir tomar en los puntos de parada, a los encontones entre berberiscos y judíos, lugar en la boca de los pequeños y desmantelados autobuses que hacen el recorrido del *bled*.

Simões adota, ainda, a verossimilhança objetiva; mas passa, agora, a descrever a falácia das promessas coloniais. Em seu *Discurso sobre o colonialismo*, critica Césaire a falsificação discursiva da invasão europeia à África que, sob o pretexto de civilizar o continente, mais não faz que tomá-lo por fonte ilimitada de recurso econômico. Para responder à pergunta sobre a natureza do colonialismo seria então necessário, enfatiza o martinicano, admitir “que o gesto decisivo aqui é do aventureiro e do pirata, dos merceeiros em geral, do armador, do garimpeiro e do comerciante; do apetite e da força, com a sombra maléfica, por trás, de uma forma de civilização que, em um momento de sua história, se vê obrigada a estender à escala mundial a concorrência de suas economias” (Césaire, 2020: 10). Se a Europa justifica a empreitada sob o argumento de modernizar África, o poeta assinala a disjunção entre colonialismo e civilização ao comentar que o primeiro, longe de levar a técnica para que o continente viesse a efetivamente se desenvolver, disso o priva ao destiná-la apenas aos brancos, que lucraram com a exploração.

É por isso que o excurso ganha interesse: abandonando a cidade e partindo ao campo, Simões aponta às falácias das promessas coloniais. Se há na vida urbana restos da modernidade implantada em África, nos confins do Marrocos isso se mostra em sua fantasmagoria: “era la hora de la puesta del sol, cuando el crepúsculo cubría de sombras

a la campiña. Íbamos andando por la carretera (una de las obras de que se vanaglorian los colonos que la hicieron para su uso y comodidad, ya que los moros no poseen automóvil y no suelen pasearse por ellas [...])” (Simões, 1961: 53). O choque entre a miséria do campo e a autopista construída pelos franceses denota a ardilosidade do discurso colonial que, longe de produzir melhoria técnica efetiva, embora a prometa, mais não produz que o próprio conforto, inacessível à população desprovida de veículos de locomoção. Como declara ainda Césaire (2020: 9), a dita “civilização ‘europeia’, civilização ‘ocidental’, tal como foi moldada por dois séculos de governo burguês, é incapaz de resolver os dois principais problemas aos quais sua existência deu origem: o problema do proletariado e o problema colonial. Levada ao tribunal da ‘razão’ e ao tribunal da ‘consciência’, a Europa se mostra impotente para justificar-se”. O desenvolvimento prometido pelo colonialismo aplica-se no máximo às cidades ocupadas pelos colonos e, assim, atesta seu blefe – o moderno instaurado em África é artificial e produz experiência material cindida a separar europeus de africanos, oferecendo a um o que ao outro, priva, tensão que o excuro de Simões, ao abandonar o registro histórico, dá a ver:

A través del recorrido van surgiendo magníficas *villas europeas*, propiedad de los colonos, con algunos cafés y bares con patios y zaguanes enguinaldados con plantas trepadoras y flores propias de la estación, los cuales invitan al viajero sediento y fatigado, a detenerse el tiempo necesario para tomarse un vaso de cerveza, un cáliz de anís, o una copa de *peppermint*.

Ellas evidencian cabalmente las etapas de colonización patrocinadas por Francia y sintetizan a la perfección los privilegios de que disfrutaban los conquistadores en países conquistados. Hace cuarenta años aproximadamente, Henry Amieux, el primer colono francés de Marruecos, iniciaba en este país el cultivo de las tierras fértiles que ahora contemplamos y que en ese entonces yacían abandonadas por la inercia en el espíritu rutinario de las castas privilegiadas del Islán, apenas surcadas aquí y allá, muy esporádica y superficialmente por el arado primitivo, tirado por el asno o en el mejor de los casos por el camello. (Simões, 1961: 48-9)

A pretensa modernização transportada ao Marrocos pelos franceses é falsa não apenas por servir de apropriação pecuniária das riquezas locais, mas, ademais, porque os colonos “no lo hicieron con sus propios medios”: “siguiendo los métodos colonizadores en su más actual significado, hicieron trabajar al moro a cambio del libre ejercicio de la religión musulmana y de un sueldo de hambre que no le permitiera morir ni salir de su hereditario estado de pauperismo” (Simões, 1961: 49). Na exploração do trabalho em troca do livre exercício religioso, o colonialismo desvela sua dupla face econômica ao surrpiar de África a riqueza levada à Europa e ao fazê-lo por meio da exploração laboral

da população autóctone. E, sendo falacioso o discurso metropolitano que omite o domínio dos meios de produção, igualmente o é o discurso sociológico que ratifica as justificativas europeias e escamoteia o traço bárbaro inerente ao colonialismo. Ao discutir o impasse do Marrocos a meados de século, Simões nomeia as linhas que fundamentam seu argumento, sublinhando *an passant* o nome de Gilberto Freyre como objeto de sua crítica. Referindo-se à organização da cidade de Monod, no *bled* (campo) marroquino, escreve:

En esta aldehuela habitan dos o tres centenares de árabes – peones agrícolas, pastores, mercachifles y dos o tres pequeños comerciantes, que se arrastran en la más degradante fosilización que hasta la fecha nos ha sido dado contemplar, víctimas del feudalismo ejercido por los colonizadores que aquí en estas plagas, representan a la civilización occidental. Al igual que en Monod, más allá del burgo indígena, yérguense dominadoras las villas europeas. Los habitantes de la *noualas*, que forman el burgo a que nos referimos, son los moros de más ínfima condición social, simples asalariados que trabajan en las heredades de los colonos, no percibiendo por un trabajo extenuante que atrofia el físico y la mente, lo necesario para satisfacer las exigencias del estómago. Hambrientos y andrajosos, auténticos harapos humanos, expresan la mayor degradación social, el cáncer más funesto que para vergüenza y descrédito de la decantada civilización cristiana, el bisturí de los políticos burgueses y los sociólogos sin sociología (tipo Gilberto Freyre) evita extirpar. (Simões, 1961: 51)

Em 1961, Simões sublinha o déficit sociológico de Freyre, igualmente criticado *an passant* no ensaio de Augusto dos Santos Abranches sobre Marques Rebelo – “sem querer agora falar aqui dos aspectos negativos que alguma obra tivesse vindo a tomar, em referência ao enquadramento na renovação social, que se poderá descobrir quanto a Gilberto Freyre” (Abranches, 1958: 12) –, e isso indica o ano da escrita de *Marruecos: ayer-hoy*. Ao referir-se a Henry Amieux, Simões anotara que sua chegada ao Marrocos se dera quarenta anos antes da escrita do ensaio e, páginas depois, pontua que os europeus “comenzaron a moverle una guerra continua, a tejer a su alrededor una red de intereses y provocaciones que culminó en 1912 con el establecimiento del Protectorado francés” (Simões, 1961: 69). Se fora Amieux o primeiro colono e sua chegada datara de 1912, parece correto tomar 1952 como o ano da escrita, sendo necessário atualizá-la quando, em 1956, Marrocos conquista a independência. Mais que isso, a impressão se acentua, e a crítica a Freyre ganha corpo, ao se cotejar o livro de 1961 a breve nota do mesmo 1952.

Em 1953 Gilberto Freyre edita, em *Um brasileiro em terras portuguesas*, os discursos e conferências proferidos na viagem a Portugal e às então colônias em África e Ásia durante o inverno europeu 1951-52, publicando os registros públicos do périplo que, no mesmo ano, tivera feição privada lançada no diário *Aventura e rotina* (Freyre, 1953a).

Chama atenção nos documentos públicos, além das conferências que conceituam o luso-tropicalismo, a compilação de notas e comentários editados pela imprensa metropolitana e ultramarina a respeito de sua viagem. Em gesto ambíguo – de eventual honestidade, aceitando a crítica, ou de narcisismo, por aparentar ser o único texto editado em Ásia –, Freyre adjunge ao volume nota que António Simões Junior estampara no jornal *Ressurge, Goa!*, de Bombaim, Índia, em 15 de agosto de 1952. Intitulada *O sr. Gilberto Freyre e a verdade sobre Portugal*, nela Simões explicita a crítica ao sociólogo, sobretudo ao teor oficial de suas manifestações sobre a viagem às ditas terras portuguesas, e sublinha que o luso-tropicalismo mais não faz que servir aos interesses de Salazar, seu patrocinador:

Pertence este senhor ao grupo de intelectuais gênero André Maurois, que tem passado por Portugal sem entrar em contato com o povo português. Por isso, uma vez regressados ao seu país, referem-se às recepções oficiais, citam com orgulho o número de conferências pronunciadas para um auditório *snob*, elogiam as cantadeiras de fados, essa canção de vencidos, e tecem as mais utópicas conclusões com o cordão umbilical.

O sr. Sociólogo esteve em Lisboa, no Porto, em Cabo Verde, na Guiné, em Angola, em Moçambique, em Goa e em muitos outros pontos da África e do Oriente. Que viu nessas plagas por onde andou, convidado pelo governo salazarista? Não o sabemos; somente a sua consciência poderá dizer.

Não sabemos o que viu, mas sabemos o que declarou à imprensa, e isso nos basta para ajuizar acerca de sua idoneidade moral. De Lisboa nada nos conta. Nem uma só palavra sobre a miséria confrangedora da população alfacinha. Entretido nas suas conversações com Salazar, não teve tempo para percorrer e observar a Lisboa Noturna com o seu enxame de prostitutas, tuberculosos e homossexuais, que são o cancro a gotejar pus sobre a consciência dos homens responsáveis do nosso tempo.

No Porto tampouco se debruçou sobre o drama das carquejeiras, verdadeiros ouriços humanos. Ele desconhece talvez a tragédia cruciante dessas mulheres que, para angariar uns míseros escudos, chegam a transportar à cabeça ou ao dorso 150 quilos em percursos de 4 e 5 quilômetros, tuberculizando-se lentamente.

De Goa, a capital da pretendida Índia Portuguesa, igualmente não diz o sociólogo nada, salvo que pronunciou uma conferência. Para ele o povo goês não luta contra o colonialismo português, não pretende integrar-se na União Indiana, a sua verdadeira Pátria. Desconhece que as tropas expedicionárias, brancas e negras, enviadas por Salazar para se impor à força aos desejos de emancipação da maioria do povo de Goa, assaltam os bairros de pescadores, espancam os homens, violam as mulheres e assassinam, com requintes de selvageria, os que resistem às suas imposições.

Claro que este representante da reação não poderia volver de Portugal à sua pátria disposto a dizer ao povo brasileiro o que era esse mundo de lágrimas, desditas e esperanças, por ele percorrido. Se o fizesse perderia a confiança que nele depositam os dirigentes portugueses, e nunca mais

lhe seria possível viajar de graça, adulado como um grande senhor, pelas nulidades de nossa época. (Simões, [1952] 1953: 431-2)

A posição adotada por Freyre sobre os territórios ultramarinos, na leitura que dela faz Simões, apaga a experiência concreta das lutas pela superação do colonialismo uma vez que, ao silenciar a concretude das manifestações goesas, serve ao interesse de Salazar – que adota a imagem de Portugal como metrópole colonial para manter sua posição política, o que se revela mesmo na escultórica que, ao virilizar a representação de homens de pedra-e-cal espalhados pelas ruas lisboetas, recorre ao “enaltecimento simbólico da raça portuguesa” para mostrar “à comunidade internacional a capacidade colonizadora de Portugal” (Flores, 2003: 348). Ora, o sociólogo dissimula a situação histórica efetiva, o anseio de independência dos povos colonizados, ratificando o discurso do colonizador, o de Portugal como nação expansionista corporificada em homens esculpidos “em blocos monolíticos [que] expressam a certeza perene de sua identidade; o olhar distante à frente denota a determinação do homem de ação e movimento, da conquista e da expansão; em sua rigidez ereta, o governo de si e a capacidade para dirigir a nação; bem postados em suas pesadas indumentárias (...), está neles depositada a memória; em seus gestos, determinados e seguros, a vontade de poder” (Flores, 2003: 350). A arte fascista portuguesa atualiza, pelas colônias em África e Ásia, o passado colonial que, antes, tivera topos na América, e o americano Freyre, em viagem a convite do ditador, repete no ensaio aquilo que, sob ordens de Salazar, António Ferro orquestrara na representação escultórica.

Na nota de 1952 a crítica apenas nominal de *Marruecos: ayer-hoy* ganha cognição e, embora Simões não reconstitua textualmente o traço reacionário do conceito de Freyre, no retorno à materialidade do objeto suas observações se comprovam. O tom oficial do luso-tropicalismo revela-se, por exemplo, na conferência *Em torno de um novo conceito de tropicalismo*, proferida em janeiro de 1952 na Universidade de Coimbra. Nela, expõe o sociólogo sua leitura das formas de relacionamento entre metropolitanos e colonizados:

Na verdade, creio ter encontrado nesta viagem a expressão que me faltava para caracterizar aquele tipo de civilização lusitana que, vitoriosa nos trópicos, constitui hoje toda uma civilização em fase ainda de expansão; e que, embora mal identificada pelo Professor Arnald Toynbee, em sua obra monumental sobre as civilizações, é, decerto, entre as civilizações modernas, uma das mais cheias de possibilidades e virtudes. Essa expressão – luso-tropical – parece corresponder ao fato de vir a expansão lusitana na África, na Ásia, na América, manifestando evidente pendor, da parte do português, pela aclimação como que voluptuosa e não apenas interessada em áreas tropicais ou em terras quentes. Onde não se poder falar em tropicalismo moderno sem se destacar a ação do português como pioneiro de modernas civilizações

tropicais: aquelas em que a valores e sangues tropicais juntam-se, em novas combinações, valores e sangues europeus. O caso da Índia Portuguesa. O caso do Brasil. O caso de províncias portuguesas na África, onde as mesmas combinações, com outras substâncias, mas sob formas sociologicamente iguais às que se encontram na Índia e no Brasil e através de processos sociologicamente idênticos, começam a afirmar-se. (Freyre, 1953: 176)

É o luso pioneiro no estabelecimento de modernas civilizações tropicais, nas quais fundem-se valores e sangues na produção de nova combinação humana. Ainda que em *Casa grande & senzala* Freyre (2006) reconheça traços violentos na miscigenação, sua leitura da colonização portuguesa no Brasil, no estudo de 1933, lê na “mestiçagem – como discurso simbólico e como fator de integração da unidade nacional e da diferenciação de nossa realidade psicossocial – e de nossa origem portuguesa, as alavancas para uma saída positiva de nossa nacionalidade” (Flores, 2001: 545), argumento repetido nos escritos sobre o colonialismo português em África. Seu conceito de luso-tropicalismo pacifica a ocupação dos trópicos pelos lusos, pouco atentando à barbárie das empreitadas coloniais:

Essa vitória de formas e de processos portugueses de constituição e desenvolvimento de sociedades e culturas – formas predominantemente europeias e cristãs, mas, a seu modo, plurais, isto é, com considerável aproveitamento de valores nativos e considerável tolerância de credos e etiquetas e substâncias acatólicas – veio contribuir para o novo conceito de tropicalismo entre os europeus, no meio dos quais tanto se generalizara o preconceito de serem os trópicos de todo inadequados à aclimação ou sobrevivência dos valores um tanto arbitrariamente considerados “civilizados”, em oposição aos “primitivos” ou “bárbaros” que seriam todos os não-europeus. (Freyre, 1953: 176)

Se o conceito canônico de tropicalismo negaria o advindo dos trópicos, o luso dele se difere ao se dispor a incorporar o que outras nações europeias considerariam bárbaro, primitivo. Em sintaxe que relativiza a dita civilização ocidental (a determinação de seus valores em oposição aos autóctones seria arbitrária), diz Freyre ser próprio do português o emprego plural das instituições europeias – com destaque ao cristianismo, que pôde assimilar os acatólicos – e a tolerância à idiossincrasia local – podendo friccionar esses valores aos lusos –, mas isto, repete-se, ganha tinta harmônica. No argumento, o autor obnubila a violência colonial e, assim, à diferença de Césaire, equivale colonialismo e civilização; dissera o martinicano, contudo, não poder ser civilizado aquele que domina e espolia, operando o colonizador, antes, a partir de racionalidade instrumental que leva à regressão do próprio europeu – “seria preciso, antes, estudar como a colonização funciona para descivilizar o colonizador; para brutalizá-lo no sentido apropriado da

palavra, degradá-lo para instintos soterrados, cobiça, violência, ódio racial, relativismo moral” (Césaire, 2020: 17). Freyre apaga de sua leitura a violência colonial e falsifica o acesso à concretude histórica, e isso o faz ao ratificar o discurso que sustenta o Estado novo de Salazar, qual seja, o do português como viajante expansionista.

Não é Simões, no entanto, quem radicalmente apresenta os limites da proposição de Freyre, senão Césaire, autor implicitamente citado na conferência de Coimbra. Na fala, o sociólogo menciona revista literária sobre os trópicos que, editada na América e em francês, parece-lhe incompreensível não haver existido em língua e em terra portuguesa:

Não se compreende que o pioneiro do tropicalismo, em estudos e não apenas em realizações, deixe a outros povos, só agora voltados para os estudos tropicais, o comando desses estudos. Não se compreende que seja publicada em língua francesa, e não na portuguesa, a revista de cultura tropical chamada *Tropique* [sic]. Como não se compreende que o ardor missionário, o fervor pela conquista de povos tropicais para o Cristianismo, tenha declinado tanto entre os portugueses que, no conflito verdadeiramente dramático que hoje se desenrola em terras africanas em torno das almas dos povos animistas, em fase de rápida desintegração das culturas ancestrais, a energia mais viva seja a islâmica, expressão, aliás, de belas virtudes árabes, parentes das hispânicas. (Freyre, 1953: 185)

Embora Freyre diga não entender como é na Martinica que a peculiaridade tropical seja discutida, o que efetivamente não entende é a semântica da revista citada. Dirigida por Césaire no território ultramarino francês, encontrada por Breton – “por el azar de la compra de una cinta para mi hija, me ocurrió hojear una publicación exhibida en la mercería donde esa cinta era ofrecida. Bajo una presentación muy modesta, era el primer número de una revista llamada *Tropiques*, que acababa de aparecer en Fort de France” (Breton, 2010: 84) – quando por lá passara a bordo do Capitaine-Paul-Lemerle, na mesma viagem que deixaria Lévi-Strauss em São Paulo – “a ralé, como diziam os guardas, incluía, entre outros, André Breton e Victor Serge. André Breton, muito pouco à vontade nessa galera, zanzava de um lado a outro nos raros espaços vazios do convés” (Lévi-Strauss, 1996: 23) –, *Tropiques* guarda os germes da crítica nominalmente exposta pelo martinicano em sua dramaturgia. Na peça *Uma temporada no Congo*, que trata das lutas pela independência deste que foi um dos mais cruéis colonialismos, o belga, Césaire ficcionaliza Patrice Lumumba, primeiro chefe do Estado recém liberto, logo assassinado pelo imperialismo estado-unidense. Pela voz da personagem, surge a resposta do poeta aos defensores da ação colonial portuguesa: “Ali, Angola! principal exportação: nem açúcar, nem café, mas escravos! Sim, meu coronel, escravos! Duzentos mil homens

entregues todo ano às minas da África do Sul em troca de um bom dinheiro, que entra fresquinho nos caixas vazios do papai Salazar” (Césaire, 2022: 134-5).

Esquece Freyre do logro econômico do colonialismo, cuja principal mercadoria não é o gênero exportado, mas a escravidão que expolia o sujeito da própria existência. Césaire, autor que tem no surrealismo o suporte para a crítica ao colonialismo (Kremer, 2025), sublinha o que o conceito de luso-tropicalismo apaga, o interesse pecuniário de Portugal que, pouco atento à modernização de África, busca no continente fonte de renda para a manutenção de sua economia decadente. Por isso, segue o Lumumba de Césaire:

E não é somente de Deus que a África está frustrada, é dela, dela mesma, que a África é roubada! É dela, dela mesma, que a África tem fome! É por isso que não quero nem messias nem mahdi. Como arma tenho apenas a minha palavra, falo e desperto, não sou um reparador de erros ou um fazedor de milagres, eu sou um reparador de vidas, falo e devolvo a África a si mesma! Eu falo e devolvo a África ao mundo! Eu falo e, atacando na base, opressão e servidão, torno possível, possível pela primeira vez, a fraternidade! (Césaire, 2022: 152)

Se diz Freyre não compreender como a discussão sobre os trópicos ganhara forma americana no crioulo martiniquense, sua verdadeira desinteligência reside na semântica de *Tropiques*, em nada convergente à do luso-tropicalismo: nesta África que tem fome de si mesma, Salazar é o pai explorador (Césaire), não o plural e tolerante (Freyre).

O dado indicativo do ensaio de Simões não é, contudo, Césaire. Da vista passagem sobre as autopistas construídas por franceses no Marrocos suprimiu-se a continuidade, e cabe agora atentar ao que lá se diz: “(una de las obras de que se vanaglorian los colonos que la hicieron para su uso y comodidad, ya que los morros no poseen automóvil y no suelen pasearse por ellas, pero que son en cualquier caso, vestigios imperecederos del progreso mecánico)” (Simões, 1961: 53). Para Simões, a técnica levada à África pela Europa, ainda que marcada pela dominação laboral e servindo à espoliação pecuniária, pode ter valor *per se* e, portanto, embora sua face bárbara não deva ser esquecida, em qualquer caso tratar-se-ia de progresso material. O registro é ainda antitético ao de Césaire, e no *Discurso* o poeta pontua como tal construto funciona, na verdade, como intento desonesto da Europa ao “legitimar *a posteriori* a ação colonizadora pelo evidente progresso material realizado em alguns campos do regime colonial” (Césaire, 2020: 27).

O valor positivo que Simões atribui à técnica levada pelos europeus à África não é equivalente ao argumento colonial; ecoa, antes, o progressismo da esquerda concentrada nos Partidos Comunistas: trata-se do apreço pelo desenvolvimento como etapa teleológica da superação do capitalismo. Se a crítica radical de Césaire (2020: 27) cinde-se de tal

chave, e isso porque “ninguém sabe em qual estágio do desenvolvimento material esses mesmos países estariam sem a intervenção europeia”, a leitura de Simões, embora oposta ao colonialismo, não alcança o martinicano, fundamentando-se antes no nacionalismo de esquerda. Ora, já em *Vieja crónica de Olhão* Simões tangenciara o existencialismo – “el hombre no nace hombre, se hace... Yo comprendía que era mi deber participar en la huelga, hacerme solidario con la causa común” (Simões, 1956: 90) –, e a atribuição de valor independente à técnica em *Marruecos: ayer-hoy* segue postulado sartreano. Como lê Rodrigo Davi Almeida, há nos estudos de Sartre sobre o Terceiro Mundo, compilados em *Situations, V* (Sartre, 1968), dialética do colonialismo na qual o desenvolvimento técnico produziria uma vantagem no caminho ao socialismo em África:

A expansão capitalista nessa “era dos impérios” apresenta, contraditoriamente, um duplo processo. Por um lado, engendra a ruptura da ordem e do equilíbrio das sociedades tradicionais pela distorção de sua economia. A principal responsável pela distorção da economia tradicional é a introdução da propriedade privada da terra pela expropriação da propriedade coletiva camponesa (estatal, familiar ou tribal). Eis porque há a desestruturação completa das sociedades tradicionais que até então desconheciam o êxodo rural, o elevado crescimento demográfico e o surgimento de um proletariado industrial ou agrícola. O resultado final desse processo é o subdesenvolvimento e a dependência econômica e, no plano psicocultural, o complexo de inferioridade e o racismo. (...). Por sua vez, a expansão capitalista, nos planos social e político-ideológico, introduz elementos modernizadores que têm papel fundamental no processo de descolonização. No plano social, o principal elemento modernizador é a formação de uma nova classe social: a pequena burguesia (administrativa, intelectual e militar). No plano ideológico, o desenvolvimento do nacionalismo e do socialismo, em particular, o marxista, ideologias predominantes na maioria dos movimentos de libertação colonial e, no plano político, a adoção de partidos políticos modernos e de formas parlamentares ou republicanas. Contudo, o nacionalismo é o principal elemento a unidade dos movimentos de libertação afro-asiáticos. (Almeida, 2018: 35-6)

Teria o desenvolvimento técnico efeito modernizador que prepararia terreno à superação da sociedade de classes, já que pela formação da pequena burguesia local poderia o nacionalismo desenvolver economia própria, não mais dependente da indústria estrangeira, como etapa necessária à suplantação do capitalismo. O argumento, viu-se na crítica de Roberto Schwarz (2014) às expectativas do PCB de conciliação com a burguesia brasileira, mostra-se fracassado: nada garante (ao contrário, tudo indica a não-garantia) que a burguesia nacional venha a efetivamente sentir-se mais pertencente à nação que à classe, e é ainda discutido em estudo de João Madeira sobre o Partido Comunista Português. Ao findar da 2ª Guerra Mundial, Stálin radicaliza a política cultural soviética

contra a “idolatria da cultura burguesa ocidental”, propaganda que se alastra sobretudo nas diretrizes dos PC’s da França e Itália, “que empreenderam uma campanha aberta contra o cosmopolitismo, exigindo mais vigilância e mais disciplina partidária aos intelectuais militantes” (Madeira, 2019: 131). Sartre, que rompe em definitiva com o PCF em 1956, rouba de suas diretrizes o nacionalismo, repetindo o vício teleológico ao engajar sua filosofia. É tal a linha adotada por Simões (1961: 93) para encerrar seu estudo:

No obstante haber conquistado la independencia política (¿?), el viejo Imperio de la Fortuna está muy lejos de haber alcanzado la necesaria emancipación de su economía. Los colonos franceses siguen dominando la industria y el comercio, impidiendo con esa explotación sistemática, la elevación del bajo nivel de vida de obreros y campesinos. Concediendo al indígena la reclamada carta de ciudadanía, se quedaron en cambio, con las inmensas riquezas del país.

La monarquía autócrata de Mohamed ben Youssef, alcanzados sus fines de consolidación política, parece haberse estancado. Tan es así, que no ha admitido la nacionalización de las grandes industrias, ni la reforma agraria, medidas imprescindibles para el desarrollo de Marruecos.

Pero el vasto imperio francés del África septentrional se ha derrumbado. La vaca mancornada por los colonialistas se metamorfoseó en un toro indómito que hace morder al polvo al pretense domador.

Falta ainda ao país, precisamente, política nacionalista que, tendo por telos o comunismo, poderia levá-lo à verdadeira independência: apesar de libertar o Marrocos do Protetorado francês, a monarquia de Mohamed ben Youssef vetara a nacionalização das indústrias e recusara a reforma agrária, processos tidos por necessários para se desenvolver a economia nacional e, assim, superar a dependência terceiro-mundista. Avesso à sociologia reacionária de Freyre, autor distante de Sartre – “se há escritor francês de hoje que eu lamente não conhecer de perto não é, de modo algum, o Sartre, admirável pelas criações de seu teatro mas filósofo desigual” (Freyre, 1953a: 63) –, não alcança Simões a radicalidade que Césaire toma do surrealismo, e isso demarca a raiz de seu argumento: autor neorrealista, encontra no Partido não apenas a forma estética adotada em *Vieja crónica de Olhão*, mas também a chave interpretativa da situação econômica do Marrocos após independência – lendo no desenvolvimentismo etapa teleológica à caminho da superação da sociedade de classes, o Partido lhe oferece o fundamento ao estudo; por isso, na viagem, “volvemos a tomar el autobús, prosiguiendo nuestro itinerario a través del *bled*, ansiosos por beber el alma de las cosas de este futuro gran país” (Simões, 1961: 51). Ainda que esteja Marrocos sob o signo do novo, todavia não chegara, teleologicamente, ao futuro assegurado.

[Alves Redol, Jorge Luis Borges]

Freyre não é o único nome próprio que, evocado no excuro, dá cognição ao ensaio de Simões. Embora o autor não abdique da objetividade, surgem ali imagens que, já não respondentes à história da barbárie que assolara o Marrocos, surpreendem-no no agora das consequências de séculos de invasões: “la creencia que los alimenta y devora a la vez, les ayuda a soportar con estoicismo, en una resignación de bestia de carga, los mayores reveses de la vida” (Simões, 1961: 54); “los medios que disponen en el fellah para cultivar la tierra son demasiado rudimentarios para satisfacer las necesidades materiales que la vida les impone, no pudiendo en consecuencia competir con los colonos, quienes disponen de modernos tractores que revuelven la tierra en surcos profundos” (Simões, 1961: 55); “más allá del río, en la loma de la vieja ciudad e imponiéndose a las destartadas casas de barro rojizo, medio derruidas, se levanta en ángulos arcillosos, una vetusta Kasbah, en cuyo interior ha sido construido el Bousbir (prostíbulo), otro cáncer social de esta ciudad sonámbula” (Simões, 1961: 67). Ora, é que

Estos grupos de parias, abyectos y repugnantes, a los cuales pareciera faltar algo para alcanzar la condición humana, sufren toda serie de humillaciones que ningún individuo sano podría soportar, pero de que feliz o infelizmente, parecen no sentir el peso, constituyen el núcleo más ínfimo de la raza mora. Su degradación y miseria no son tenidos en cuenta por los colonizadores franceses, fidedignos representantes de la civilización occidental, que simulan desconocer su existencia o la menosprecian como cosa propia de la fatalidad y el fanatismo que devoran a los pueblos musulmanes. (Simões, 1961: 65)

Mulçumanos, mouros e indígenas comungam da violência que, constante nas invasões pretéritas, acentua-se sob Protetorado francês, o que se mostra no giro que, do documento à observação, resvala na prosa realista: buscando em princípio reconstituir os diferentes núcleos populacionais marroquinos, no agora unifica os grupos étnicos que enfrentaram processos diversos, abandonando o registro histórico e fundindo-os em sensibilidade literária. Essa unificação é a da classe, e os trabalhadores, embora não necessariamente nela se reconheçam, partilham da exploração laboral que emerge na imagem da resignação e da animalização do humano, sua redução ao menos que máquina, resultando inclusive na prostituição. Sem embargo, o traço prosaico que comparece a *Marruecos: ayer-hoy* tivera seu referente nomeado em *Vieja crónica de Olhão*:

... Como ha escrito Alves Redol, *la vida del pobre es la historia más triste del mundo*. Paco de Julia se entrega a sus sueños, olvidando que

el hombre no puede vivir sólo de esperanzas. La sociedad lo tuberculiza y lo arroja a la sepultura, mientras él creía que se iba a precipitar en los amplios y anchos caminos del mundo. Cuando se convence del engaño, ya es tarde. Aún intenta retroceder, pero el caballero acorazado de lanza en ristre impídele el paso. (Simões, 1956: 83)

Simões cita em seu primeiro romance um nome próprio, Alves Redol, e, ao dele tomar a sensibilidade expositiva das mazelas do capitalismo, filia-se ao movimento iniciado em 1939 com a publicação de *Gaibéus*. A aproximação ao neorrealismo, notável no construto romanesco e asseverada pela citação nominal, denota, ademais, a autoria de comentário sem assinatura editado em Sul-20 (agosto, 1953) sobre o escritor português:

Alves Redol é considerado um dos grandes romancistas portugueses de hoje. Nascido em Vila Franca de Xira, em 1911, Alves Redol concluiu em 1926 o curso comercial e, em 1927, partiu para Angola (...) [onde] se demorou até 1930; foi funcionário público e depois vendedor de pneus numa grande empresa colonial. Em Angola conheceu também, o desemprego. Quando regressou a Portugal (em 1930), durante dois anos, primeiro por doença e depois por dificuldades de encontrar trabalho, conservou-se inativo.

Empregado de escritório, trabalhando os seus livros nos intervalos das suas tarefas profissionais, nos trajetos de comboio, nas horas roubadas a um repouso que a sua doença tornava indispensável, Redol publica em 1938 o seu primeiro livro GLÓRIA, UMA ALDEIA DO RIBATEJO. A carreira do escritor iniciou-se com este ensaio etnográfico. Só um ano mais tarde se estreava como romancista com GAIBÉUS (...).

Com GAIBÉUS iniciou-se o movimento neorrealista que veio agitar o marasmo em que caíra a literatura portuguesa. Em 1941, Redol publicou um novo romance: MARES. Em 1942 AVIEIROS, em 1943, FRANÇA, traduções publicadas em russo, checoslovaco e búlgaro. em 1945, ANÚNCIO. Em 1946, PORTO MANSO, traduzido em checoslovaco. (...)

Com HORIZONTE CERRADO, 1949, o romancista encetou uma série de três romances com o título geral de Ciclo Port-Wine. É a tragédia dos agricultores da região do Douro, onde se produz o vinho do Porto. O vinho tem fama internacional, impõem-se nos mercados do mundo, figura, em boa posição, na lista das exportações portuguesas, mas só a gente do Douro sabe as canseiras que cada gota de vinho do Porto custa, só a gente do Douro sabe os sacrifícios que foram necessários para criar as cepas preciosas nos chistos abruptos do vale do Alto Douro. Nas terras conquistadas às fragas das montanhas, ao preço de heroísmo e tragédias sem conto, os homens do Douro português, criam, num milagre de sacrifício e persistência, um vinho que se impõe no mercado mundial, Port-Wine – o vinho dos ingleses e dos ‘bars’ de todo o mundo, é para o paladar delicado dos apreciadores um verdadeiro ‘sol engarrafado’. Em Horizonte Cerrado o escritor, fiel ao espírito das suas obras anteriores, mostra as lutas e os trabalhos dos homens do Douro. Esse é o fundo onde se recorta o conflito do romance a que a Academia das Ciências de Lisboa atribui o ‘Prémio Ricardo Malheiros’, coroando um belo sucesso e a obra de um escritor que já conquistou o seu lugar nas letras portuguesas contemporâneas.

A nota, que pouco adentra a obra de Redol, servindo mais como informativo de sua produção, dá ao final, porém, notícia do interesse literário de Simões: no Ciclo Port-Wine estaria o olhar de Redol atento à opressão dos trabalhadores da vitivinicultura que, sob más condições laborais, sofreriam a barbárie inerente à exportação do vinho do Douro – sua literatura, ao se voltar a estes trabalhadores, poderia mostrar a face contrária da celebração econômica e documentar a espoliação laboral no processo produtivo. Ainda que falte ao comentário assinatura a identificar a autoria, pelo sublinhado deve ser Simões seu autor, o que revela tanto a filiação de *Vieja crónica de Olhão* ao neorrealismo quanto a reincidência dos temas de *Gaibéus* em *Marruecos: ayer-hoy*.

No romance de 1939, Redol volta-se a grupo de ceifadores de arroz alugados que, trabalhando apenas durante a safra de verão, são pagos por temporada, estando no inverno à mercê de infortúnios variados – o que pouco se diferencia das imagens de Simões, nas quais os trabalhadores, igualmente desprovidos de representação sindical, estão privados de quaisquer direitos, restando-lhes salário a não morrer de fome. Na situação, que sequer garante as mínimas condições de subsistência, estão em Redol à revelia do patrão e, em Simões, à do colono. Sob influência do primeiro, é o capitalismo semifeudal apresentado pelo segundo: ao mesmo tempo que se trata de exploração laboral, não há estrutura estatal secular a regular seu funcionamento, uma vez que, na colônia, adota-se modelo arcaico a beneficiar os franceses, proprietários da terra: o “ritmo de las canciones cotidianas de los guindastes y los silbidos (...) agitan rebaños de descargadores indigentes, descalzos, guiñaposos, que trabajan bajo la amenaza del azote del guardián francés que los vigila. Todo prueba que ellos viven aún en régimen de feudalismo armonizado con la esclavitud moderna, método de que se vanaglorian los colonizadores” (Simões, 1961: 81).

Gaibéus, no entanto, intensifica o construto da opressão do trabalhador por meio de duplo recurso formal: composto pelo diálogo, discurso direto, obnubila a nomeação das personagens e, assim, mimetiza a animalização laboral ao privá-las da subjetividade. Ora, ainda que surjam nomes pela evocação dos demais, não há estrutura narrativa de nomeação e, então, não se pode identificar o enunciador das falas, produzindo o efeito da fungibilidade universal dos trabalhadores (Kremer; Vaz, 2026). O traço etnográfico do excursus de Simões responde a tal sensibilidade: faltando o nome, resta a denúncia da redução do humano, substantivado como ex-homem no laboro degradante. Mas há em *Gaibéus* um ápice da dessubjetivação, a prostituição. No segundo capítulo surge o nome Rosa e, embora não tome o protagonismo da prosa, interessada que está na representação

do coletivo de ceifadores, após longo hiato retorna às últimas páginas atestando a maior mazela inerente à condição de alugada, a prostituição como alternativa laboral no inverno:

Mas o corpo dela não tinha memória para os carinhos das suas mãos. Os afagos não lhe traziam outras recordações que não fossem as da Rua Pedro Dias. Ela sabia que se perdera para o mundo e não era a mesma mulher vinda à emposta para ganhar o sustento. Tinha no saco mais dinheiro que as companheiras e não o juntara no sol a sol da ceifa. O inverno não a atemorizava pela penúria. Teria pão esse ano e a mãe não andaria pelas portas a receber restos. Mas via-a abatida a um canto da casa, sem alentos para ir à água, porque ela estivera no aposento do Agostinho Serra e traíra o Tóino – um pedaço de rapaz mais lavado que os ares do monte.

Sofria mais por ele do que por si. Aquele homem aparecia-lhe como um estranho. Não chorava o passado, pois parecia-lhe ainda que entre eles nada houvera.

Não lhe ficara uma recordação. Aquelas mãos que a procuravam vencer eram-lhe tão desconhecidas como as do João da Loja – a atraí-la, a repetir-lhe promessas. Ela sabia bem para onde caminhava – não via outra estrada para seguir na vida. A tantas outras sucedera o mesmo e arranjaram lar – tinham marido e filhos. Mas aquele fim de rua tão triste, a serpear como em tortura, era o seu futuro. Não seria Rosa o seu nome – chamar-lhe-iam Balbina. (Redol, 1989: 151)

É duplo o movimento do romance de Redol: primeiro privando as personagens do nome, quando Rosa o recobra opta por dele se furtar, preferindo adotar o chamativo Balbina ao se prostituir. A dessubjetivação encontra forma na estrutura nominal da prosa, que nega ao sujeito o traço mais singular, o nome como garantia de sua não-fungibilidade (Kremer; Vaz, 2026). Mais que isso, deve ser de *Gaibéus* que Simões toma o trato com a prostituição, tema já presente na crítica de 1952 a Freyre – não teria ele percebido o mal-estar das prostitutas lisboetas –, e que retorna no ensaio sobre o Marrocos como face maior da precarização laboral no Protetorado francês. Ao expor a crítica, entretanto, o autor evoca segunda referência que, antagônica a Redol, marca o conflito que fundamenta a sensibilidade literária de *Marruecos: ayer-hoy*. Se ao comentar a situação dos *calabrias* anotara que “cuando un día se escriba una auténtica historia universal de la infamia, los *calabrias* de Marruecos tendrán un lugar asegurado en sus páginas” (Simões, 1961: 56), logo retorna à referência para distanciar Alves Redol de Jorge Luis Borges:

Las calles, como en un cuento de las mil y una noches, llenase de mujeres medio desnudas, envueltas en gasa transparente de seda muselina azul, verde, roja, amarilla y otros colores, evidenciando la belleza de los cuerpos provocativos, dando la ilusión al extranjero recién llegado, de haber hallado un paraíso perdido.

Todos los prostíbulos de Marruecos se denominan por extensión *Bousbir*, pero en realidad, el único que responde directamente a tal

nombre es el de Casablanca. La historia universal de la infamia tiene un capítulo sensacional en el prostíbulo de esa ciudad, el más grande de todo el África Septentrional. (Simões, 1961: 67)

Ainda que não seja nominalmente citado, está o título do livro que Borges lançara em 1935 diluído nos sintagmas de Simões, que o adjetiva por falso: faltaria à *Historia universal de la infamia* índice verdadeiro, no qual o prostíbulo de Casablanca e a situação dos *calabrias* ocuparia lugar destacado. A Simões, que busca a verossimilhança realista do histórico, os simulacros de Borges não poderiam ser senão falaciosos – as referências finais pouco dizem da verdade objetivada, mas da produção de uma ficção de citações, como ficcional é, ainda, a determinação da origem desses contos. Pela vanguarda, Borges faz troça do anseio realista, aquele que rouba Simões de Redol, e, ao falsificar documentos e citações, chega em *Historia universal de la infamia* a seu livro, diz Beatriz Sarlo (2007: 103), mais experimental, no qual procede a partir de “materiales de segunda mano, traducciones europeas de relatos orientales, falsificaciones, artículos de enciclopedia, vidas de bandidos, episodios insignificantes de historias mayores” contados a partir do Rio da Prata. Longe do escritor realista a captar a verdade do objeto ao qual se dedica, Borges (2012: 9) declara não ter “otro derecho sobre ellos que los de traductor y lector”.

Faltaria a Borges, na leitura que dele faz Simões, a garantia realista do acesso à verdade histórica, anseio que a verossimilhança adotada pelo português busca tocar. Sua crítica ecoa, entretanto, o espírito da esquerda argentina de meados de século, aquela que, sem poder conceber estética não realista, não vê em Borges outro fim que o divertimento burguês, esta que fora, se viu, a crítica dos jovens de Contorno, que habilitavam Roberto Arlt como alternativa ao poeta editado nas páginas de Sur, revista coordenada por Victoria Ocampo. A confusão interpretativa de Simões chega ao entendimento, então, na análise das datas. Se a escrita de seu ensaio se dera em 1952, apenas na década seguinte, considera Sarlo (2022: 146-150), teria sido a estética de Borges legitimada à esquerda:

en un artículo publicado en el tercer número de *El Grillo de Papel*, de 1960, Abelardo Castillo dice que no es posible que los escritores de izquierda supongan que escribir mal es una virtud revolucionaria. Castillo se pregunta lo que ya se había preguntado Sartre en *¿Qué es la literatura?*: para quién se escribe. En su respuesta, Castillo polemiza con quienes llaman ‘los escritores de izquierda’, que son, en realidad, los de la vieja izquierda argentina del grupo de Boedo, y discute la utilidad social del arte: el arte no debe demostrar nada, ya que la utilidad no es un rasgo ontológico de la literatura. Al definir la naturaleza propia de la literatura en términos ontológicos, Castillo muestra que es legítimo para la izquierda leer a Borges, y también escribir y leer

literatura fantástica. Es más, se podría afirmar que, con esta frase, Castillo elimina la poética realista. (...)

Dentro de ese marco, la izquierda literaria debía ganarse el derecho a escribir literatura fantástica con el sudor de su frente y sostener que el fantástico era un asunto literario y por supuesto tan válido, tan necesario, como el mejor realismo. Después Castillo realiza un movimiento, que es el de la trampa, cuando dice que los fantasmas de Cortázar son realistas y que, por eso, se integran a la dinámica de la historia. Es el movimiento de la trampa en el sentido de leer a la literatura fantástica en clave realista para legitimarla. Con esto, realiza una legitimación: se puede escribir literatura fantástica y se puede leer a Borges, pero con la trampa de decir que los fantasmas son reales.

Não pudera a esquerda argentina pré-Castillo perceber a semântica experimental de Borges, tampouco entendida por aqueles que, pós-Castillo, leem-no em chave realista. Na *Historia universal de la infamia*, contudo, busca o autor o gesto de uma história universal que possa vir a ser duplamente narrada desde seu lugar menor, a Buenos Aires nas *orillas* do moderno: se por um lado “Borges ‘universaliza’ los temas de la literatura argentina, con el gesto que afirma la legitimidad de toda historia, incluso la más decabellada por exostismo”, por outro exerce “el *derecho de lengua* sobre las historias universales: China, Japón, Persia, el oeste y el sur americanos (...) son tratados a partir del castellano de Buenos Aires” (Sarlo, 2020: 65-6). Da periferia do moderno, Borges ativa os dados menores dessa mesma modernidade e, então, conta novamente a história ocidental a partir de sotaque próprio, produzindo, na língua, o simulacro da história. Mas a força do procedimento, o voltar-se ao universal a partir de suas periferias, não pudera ser compreendida por Simões que, via realismo, insiste na recusa da vanguarda: suas operações falsificariam o acesso à verdade histórica, obliterando a tomada de consciência do homem enquanto universalidade genérica para além da posição determinada da classe.

A peleja que fundamenta a sensibilidade literária do ensaio igualmente se mostra no agenciamento de autores portugueses editados em Sul. Entre 1952 e 1953 a revista publicou quatro notas sobre artistas plásticos portugueses, possivelmente solicitadas por Simões aos amigos do PCP. Na primeira delas, Sul-15 (março, 1952), Dias Coelho comenta a obra de Júlio Pomar; na segunda, Sul-18 (dezembro, 1952), o artista resenhado agora analisa as telas de Lima de Freitas, pintor que assinará textos sobre a pictórica de Cipriano Dourado (Sul-19, maio, 1953) e Rogério de Freitas (Sul-21, dezembro, 1953). Não interessa reconstituir os escritos, já estudados (Kremer; Vaz, 2024), mas atentar à linha geral: ao defenderem o realismo, afastam-se das escolas francesas de vanguarda, como percebe Madeira nos ensaios que os mesmos lançavam naquele então em Portugal:

Estava criado, e devidamente alimentado, o ambiente para o combate às correntes formalistas de todo o tipo, que se traduz na crítica cerrada ao abstracionismo, ao simbolismo e ao surrealismo que despontavam na criação artística no país. Isso era particularmente evidente nas artes plásticas, em que o campo neorrealista se começava a firmar precisamente nesta altura, o que de algum modo repunha a questão da hegemonia neste domínio.

Neste registro, um artigo de 1953 do pintor Lima de Freitas, por exemplo, sobre arte abstrata, ficaria como exemplo da rigidez dogmática com que o tema era tratado ao sentenciar, sarcástico, “Qual é coisa qual é ela que não significa nada, não quer dizer nada, não pretende nada, não leva a nada, não provoca nada, não se compromete com nada e não vale senão em si mesma? Resposta: é a arte abstrata. Por outras palavras: pouco mais que... nada”.

Ainda nesse ano, o pintor Júlio Pomar escreve no diário *O Comércio do Porto* que os caminhos por onde se vinha desenvolvendo o neorrealismo visual eram perigosos, pois as soluções formais estariam a sobrepor-se aos aspectos de conteúdo. (Madeira, 2019: 132)

No bojo do neorrealismo as posições de Simões encontram entendimento, e deve ser ele o responsável pela seleção desses ensaios que, críticos à vanguarda, têm conteúdo editado em simultâneo no veículo ilhéu e na imprensa portuguesa. Mais interessante é, entretanto, o entrave que em *Marruecos: ayer-hoy* acende a peleja entre realismo crítico e experimentação, entre Alves Redol e Jorge Luis Borges, impasse que não diz apenas da idiossincrasia do autor, mas ilumina as contradições do espírito de Sul.

O dossiê que Eglê Malheiros compila sobre o IV Congresso da Associação Brasileira de Escritores atribui nova feição à revista. Se nos anos iniciais o interesse dos jovens voltara-se sobretudo à vanguarda, a partir de 1952 o realismo passa a ocupar as páginas do impresso; ainda que não seja extinta de Sul, é a vanguarda secundarizada não tanto nas obras a ela acopladas, mas nos documentos que passam a ser nela divulgados, priorizando o interrogante político que, finalmente, determinará a forma dos romances de Salim Miguel e António Simões Junior. Salim, responsável por estética experimental a surpreender o urbano em ebulição na Florianópolis de meados de século, afasta-se da ambiência dos primeiros contos, editados tanto na revista quanto em *Velhice e outros contos*, 1951, e passa a compor seus livros subsequentes, *Alguma gente - histórias*, 1953, e *Rêde*, 1955, sob respectiva influência da literatura engajada sartreana e do realismo crítico lukácsiano. Viu-se, no entanto, que há pergunta latente que, embora tente ser contida, escapa nos gestos de scarto, nos gestos de plagiotropia que comparecem às obras: o interesse pela urbe como força literária, aquele que se toma da vanguarda. O realismo, que passa a ser conceitualmente defendido, não será exatamente a estética exercitada, e o estudo das obras mostra como mesmo quando adotado, sua forma é tensionada.

Cabe atentar, no entanto, a como o deslocamento ao realismo soviético defendido nas páginas de Sul tem consequências concretas na vida de seus autores após o fim do impresso. Ricardo Machado recentemente compilou os documentos sobre a prisão do casal-Miguéis quando do golpe de 1964, e chama atenção que a participação no encontro da ABDE, como a fundação de sua seção catarinense, seja neles destacado. Lê-se na *Exposição de Motivos* da prisão de Salim Miguel, lavrada em Brasília 5 anos após o encarceramento: “Fundou a seção de Santa Catarina da Associação Brasileira de Escritores, que atua como Frente do Comunismo Internacional” (Brasil in Machado, 2025: 93). O mesmo se repete no *Relatório das averiguações sumárias das atividades da Sra. Eglê Malheiros*, de 6 de junho de 1964: “Relatório elaborado pelo Chefe do DOPS, participa do item III dona Eglê da Costa Malheiros – foi destacado elemento no seio do PCB, tendo exercido diversos cargos de chefia. Representou a A.B.D.E. do Estado no IV Congresso Brasileiro de Escritores realizado em Porto Alegre de 25 a 30 de setembro p.passado (1951) para onde afluíram os principais comunistas brasileiros” (Brasil in Machado, 2025: 64). A referência ressurge, ademais, na *Informação nº 074/SNI/APA/65*, de 1965 (in Machado, 2025: 103):

- SALIM MIGUEL, redator da AGÊNCIA NACIONAL, nível 18, é comunista.
- EGLÊ MALHEIROS MIGUEL, esposa de SALIM MIGUEL, professora, bacharel em Direito, é militante do PCB desde 1946; pertenceu à CÂMARA JUNIOR de Florianópolis, organizou a gráfica MARIA QUITÉRIA, imprensa de publicações subversivas, fundou, também em 1951, a Associação Brasileira de Escritores, Seção de Santa Catarina, órgão de inspiração comunista.

Os documentos oficiais da prisão do casal fundador de Sul corroboram a hipótese que Salim evocara vezes várias ao rememorar o encarceramento: a raiz para a detenção, diz o narrador memorialístico de *Primeiro de abril: narrativas da cadeia* (Miguel, 1994), fora sua atuação literária na Florianópolis de meados de século. Tal experiência não será, além disso, restrita ao casal-Miguéis, como tampouco será exclusiva dos que adotaram o realismo socialista, impondo-se igualmente, aliás, a vários daqueles que passaram por Sul. É o caso dos autores angolanos que, concentrados na revista Mensagem, ansiavam por nacionalismo estético que pudesse se opor ao colonialismo português em África.

Se nas poéticas de António Jacinto e Viriato da Cruz nota-se composição linguística que aproxima sensibilidade infantil e saber antigo, o que chega à melhor forma na prosa de Luandino Vieira, não é exatamente de literatura realista que se trata; são esses autores, porém, igualmente encarcerados pela censura política salazarista quando se inicia

a guerra pela independência de Angola. Na verdade, a prática da ditadura Estado-novista fora sublinhada por Simões ao criticar Freyre: este diz “que nas Universidades de Portugal se disserta livremente. É esta uma das afirmações mais infelizes e tendenciosas com que ele pretende iludir a sua responsabilidade de intelectual e enganar o povo brasileiro, induzindo-o em erro acerca do que se passa na outra Pátria de além-Atlântico”; ora, “nós sabemos bem como se pode criticar o governo salazarista – às escondidas, em sigilo. Não é permitido formular o mais insignificante protesto. Basta uma palavra, um trejeito denunciando inconformidade para ir malhar com os ossos no Aljube, no Forte de Caxias ou – o que é muito pior – no campo de concentração do Tarrafal” (Simões, [1952] 1953: 429-30). É em Tarrafal, prisão política portuguesa na ilha de Santiago, Cabo Verde, que são os mensageiros aprisionados, mas, mesmo sob privação da liberdade, não abandonam a escrita: na prisão, Luandino escreve, em 1967, *Nós, o do Makulusu* (Vieira, 2019), seu primeiro romance, e, entre 1971 e 1972, as prosas de *Lourentinho, Dona Antónia de Sousa Neto & Eu* (Vieira, 2004); antes, lá elaborara as novelas de *Luuanda*, como *Estória da galinha e do ovo*, “escrita mesmo com o sentido deliberadamente político” (Vieira, 2015: 187). Sua semântica não é, porém, a da homologia realista, mas alegoria da figuração colonial por meio de estrutura racionalizante que se quebra ao emergir voz infantil.

Mesmo na prisão não adota Luandino linguagem realista, como realista tampouco o é sua forma, ocupada da estilização das onomatopeias infantis que atualizam o saber dos velhos na emergência do vindouro. Algo semelhante se mostra nos versos que Jacinto escreve-reescreve no Tarrafal. Igualmente preocupado com a força política da poesia, não recorre, contudo, ao realismo, mas encontra, na decomposição da linguagem, formas de recomposição dos poemas, como atestam as duas versões de *Paisagem*: a prisão deteriora a língua. Na primeira delas, de 17 de fevereiro de 1969, escreve Jacinto (2013: 53):

O Sol
Como um círio suspenso das alturas
Na praia
aquecendo o esqueleto desfeito de um perdido veleiro
Coração
abandonado na saudade de uma viagem nunca iniciada

Mas na versão de 18 de fevereiro do mesmo ano os versos se abreviam, deixando cada vez mais em aberto as imagens tateadas pelo poeta:

O Sol
Como círio nas alturas
Na praia

o esqueleto de um veleiro
Coração
na saudade duma viagem-nunca (Jacinto, 2013: 55)

Cortando acessórios linguísticos, a prisão compõe estilização da linguagem que abdica do sintagma canônico sujeito-verbo-objeto a dar a ver referente completo. Ao contrário, o poeta adota, na segunda versão, a frase elíptica que Mário de Andrade (2013: 271) propusera em *A escrava que não era Isaura*, de 1925, como natureza da poesia de vanguarda: “o que alguns abandonaram é o preconceito de uma construção fraseológica fundada na observação do passado em proveito de uma construção muito mais larga, muito mais enérgica, sugestiva, rápida e simples”, na qual “pululam os verbos, adjetivos, advérbios tomados como substantivos”. Nessa linha, Jacinto furtar-se do componente representativo da imagem realista e, ao elipsar o sintagma canônico, oferece substantivos que impõem, pelos resquícios da língua, a solicitação de que o leitor complemente a semântica pouco precisada no verso. Pela leitura espelhada dos poemas a língua mostra-se em processo de deterioração, procedimento que lhe chega da literatura de vanguarda, como se estivesse ao sujeito encarcerado vetada a possibilidade do discurso afirmativo sobre a história, mais não lhe restando que a degradação conceitual da expressão estética. Em outro verso de *Sobreviver em Tarrafal de Santiago*, livro que compila seus poemas prisionais, a operação passa a independer da leitura espelhada, constituindo-se no corpo de um só poema. É o que se lê em *Neste navio embarcados*, de 28 de dezembro de 1965:

Neste navio	embarcados
somos naufragos	ancorados
Oh!	
neste navio	ancorado
somos naufragos	embarcados
Oh! Navio!	
Oh! Naufragos da terra longe!	
Oh! Terra longe!	
Oh! Terra!	
Oh! (Jacinto, 2013: 23)	

Já não é necessário o espelho para que se perceba a decomposição da linguagem: os versos finais, decantados dos anteriores, mantêm apenas núcleo essencial e perdem construto conceitual, como se fossem efetivamente decompostos e deles restasse apenas o derradeiro lamento exprimido na onomatopeia “Oh!”. Na experiência da prisão, na qual radicaliza-se a política dos versos, a vanguarda segue sendo matéria dos de Mensagem, e isso porque não estão eles interessados, como estavam Noémia de Sousa e Eglê Malheiros em sua poesia afirmativa, na falsificação teleológica da história a garantir realisticamente

o futuro: os poemas de Jacinto não apenas na prisão, ainda que acentuadamente nela, mimetizam a angústia do sujeito negativo que lamenta diante das incertezas da história; diante do desejo que dá indícios da atrofia de sua potência, precisamente ao expor-se fraturado – “em cada poema lírico devem ser encontrados, no *medium* do espírito subjetivo que se volta sobre si mesmo, os sedimentos da relação histórica do sujeito com a objetividade, do indivíduo com a sociedade”, embora seja importante reconhecer que “esse processo de sedimentação será tanto mais perfeito quanto menos a composição lírica tematizar a relação entre o eu e a sociedade, quanto mais involuntariamente essa relação for cristalizada, a partir de si mesma, no poema” (Adorno, 2012: 72).

A poética de Jacinto cristaliza, pois, um dado: depois de 1950 os de Sul partilham da experiência da perseguição política que, no melhor dos casos, leva à prisão e, no pior, à morte. Mas se cabe atentar ao que isso diz da escolha pela vanguarda, força que segue pujante nos autores de Mensagem, cabe igualmente notar o que diz de sua secundarização, cujo caso mais explícito talvez seja o de Francisco Urondo. Em 1968 o santafesino lançou *Veinte años de poesía argentina*, ensaio no qual discute a poética do país entre 1940-1960, fazendo levantamento das tendências da produção recente com destaque à tensão entre surrealismo e invencionismo. Editado em livro somente ao final da década, teve o ensaio síntese apresentada em 1963 no segundo número de *Zona de la poesía americana*, periódico dirigido pelos colegas que, nos 1950, imprimiram *Poesía Buenos Aires*. De *La poesía argentina en los últimos años* chama atenção nota de rodapé a informar a natureza: trata-se de “fragmento del libro ‘VIEJAS Y NUEVAS VANGUARDIAS – apuntes sobre poetas y movimientos argentinos de vanguardia’” (Urondo, 1963: 14). Em 1963, Urondo intitula o ensaio por estudo sobre a vanguarda, assim considerando a própria poética; em 1968, porém, decai a vanguarda como substantivo da poesia argentina contemporânea e comparece como adjetivo característico de alguma poesia daquele então.

Ora, no começo da década é de vanguarda a poesia argentina; cinco anos depois sua primazia se encolhe, sendo sua substância secundária e sua prática, limitada: na versão em livro Urondo ([1968] 2016: 110) critica as escolas de vanguarda do impresso que lançara *Historia antigua* – “son previsible las ingenuidades en las que incurrieron los surrealistas hace cerca de veinte años; las contradicciones de los invencionistas” –, como o antiperonismo de seus editores, Raúl Gustavo Aguirre e de Edgard Bayley – “hoy pueden reconocerse la precariedad de estas tomas de posición de nuestros poetas” (Urondo, [1968] 2016: 113) –, e isso porque cabe à poesia, agora, um novo fim:

La nueva poesía que crece entre nosotros, dentro de un proceso más general de conformación de una conciencia transformadora, tiende a procurar un lenguaje propio que nace justamente de un ejercicio compartido de la realidad, y tal vez de una necesidad de objetivarla – darle una forma – designándola, incorporándola al poema y, por tanto, signando nuestra cultura. No excluyo la posibilidad de que una falta de perspectiva me impida ver demasiado claro. Sin embargo, parece configurarse una poesía que, aunque marcada por los movimientos europeos, no está sometida por ellos, aunque siempre, con mayor o menor intensidad, subsistió entre nosotros, hasta nuevo aviso, un condicionamiento de esta índole. Claro que una cosa es sentirse complacido con la situación y otra muy distinta, no aceptarla.

En una palabra, esta poesía elige no ser epígona, reniega de una de las técnicas premisas oficialistas. No por eso se propone enajenarse de su contexto, sino que se preocupa por expresar aquello que nos concierne; por obtener una forma propia de expresión, social y artísticamente legítima. Se abastece en un espíritu de liberación que excede los contenidos estrictamente poéticos. (Urondo, [1968] 2016: 118-9)

Não se trata da defesa do realismo poético do Partido Oficialista de Frondizi, mas cabe à poesia da década de 1960, ao dar a ver ao invés de comentar, exceder-se do poético e alcançar o político. A correção do título aponta à tensão da vanguarda no ensaio, e Ricardo Piglia discute o titubeio. Rememorando aulas ministradas sobre Rodolfo Walsh, sublinha a afinidade da guinada política dos autores – há neles, lê Piglia (2024: 56-7), o cansaço diante da abertura estética, cuja soçobra a convicção política poderia vir a sanar:

Yo leo esos caminos como crisis literarias. El de Walsh queda claro ahora que podemos leer el diario... Y también el de Paco Urondo... (...). Estos tipos – Walsh, Urondo – encuentran en la política revolucionaria una alternativa de vida porque están en crisis. Una crisis que los escritores resuelven a su manera, siempre, ¿no? Mucha gente resuelve la crisis yéndose a la política. Hay que decirlo como es: al revés de lo que se puede pensar. Yo creo que muchas crisis literarias se resolvieron con el paso a la política como un lugar donde el sentido era visible, mientras que en la literatura es indeciso siempre.

A guinada à política pode equalizar a angústia do escritor diante da inutilidade da arte, ainda que não se trate, por definição, de gesto anti-vanguardista. Piglia o discute nas aulas sobre Walsh, nas quais busca precisar o conceito de vanguarda a partir do qual opera o autor. Ao abandonar a ficção e se aproximar da política, adota Walsh nova relação com o suporte, abdicando do romance e partindo ao jornalismo:

Dentro de esta línea, existe una tradición que plantea que para pasar de la literatura a la realidad hay que abandonar la ficción: que si uno quiere hacer política con la literatura o quiere que la literatura cumpla una función en el plano social, no puede usar la ficción. En esta tradición está Walsh. Es una posición que viene de la vanguardia soviética de los años veinte. Es la que sostiene Tretiakov y Ossip Brik, conocido porque

era el marido de la amante de Maiacovsky, pero además por formar parte del grupo de escritores y críticos que tendían a pensar en el fin de la novela y proponían la utilización de las formas de no ficción como un modo de intervención en la problemática relación entre arte y vida y entre escritura y realidad. (Piglia, 2016: 159-60)

Nessa tradição situa a *¿Quién mató a Rosendo?*, obra lançada por Walsh em semanários, furtando-se do livro como suporte romanesco e adotando o jornal como meio de divulgação de sua investigação. Não se trata, contudo, da suposição lukacsiana na qual o romance “tiene que producir un efecto inmediato en lo real [que] implica pensar que el arte puede tener una función política inmediata”, e sim da “intervención política de un escritor, ante todo como una cuestión práctica, ligada a una renovación de la forma y de los modos de usar la palabra escrita” (Piglia, 2016: 161). A vanguarda de Walsh se insere, pois, na linha considerada por Walter Benjamin (2017a) em *O autor como produtor*, qual seja, aquela na qual a literatura recorre ao máximo desenvolvimento técnico para esboçar formas não capturáveis pelo fascismo. É então formal a politização da arte de Walsh – ao empregar os meios técnicos de divulgação, a imprensa, encontra suporte à crítica política.

Nesta linha se insere, ademais, *La patria fusilada*, livro de Urondo ([1973] 2022) que, ao abdicar do narrador romanesco, emprega um gravador para capturar o depoimento dos sobreviventes do massacre de Trelew. A literatura não solicita, aqui, o herói engajado do realismo socialista a oferecer ao leitor a consciência da barbárie política, mas cede a voz, pela captação de áudio, ao testemunho dos que não foram assassinados pela chacina estatal. O experimento de Urondo diferencia-se, porém, do de Walsh: já *La patria fusilada* fora lançado em livro (ainda que pelo selo da revista Crisis), e seu único romance, *Los pasos previos*, é para Piglia (2016: 172-3) marcado pelo respingo da forma socialista: “mientras David Viñas en *Cosas concretas* o Francisco Urondo en *Los pasos previos* narraban la incertidumbre – o la fascinación – de un escritor por la política revolucionaria, Walsh se ocupaba en esos años de dirigir el periódico de la CGTA donde publicó en entregas semanales su investigación *¿Quién mató a Rosendo?*”.

Partindo de angústia comum, adotariam Urondo e Walsh caminhos diversos, restando no primeiro laivos do herói realista que fazem-no bifurcar-se da vanguarda. Seria o caso de atentar até que ponto não há, também em *Los pasos previos* (Urondo, [1974] 2011), alguma experimentação, o que se desvela em duplo recurso formal. O primeiro é a inserção de excertos jornalísticos oriundos do livro *Sólo el pueblo salvará al pueblo*, de Raimundo Ongaro e Walsh, recorrendo à montagem como composição romanesca; o segundo é a escrita de capítulos em forma dramatúrgica, esta que fora sua predileção na

década de 1960, tendo seu teatro compilado em *Muchas felicidades* (Urondo, 1986). Mas, ainda que os procedimentos estejam efetivamente presentes em *Los pasos previos*, não está Piglia de todo equivocado: embora haja elementos experimentais no romance, a linha primeira é a do herói a engajar-se na política. Seja como for, excessivo seria sugerir a completa expulsão da vanguarda de sua obra, como igualmente o seria não reconhecer a permanência do interesse pelo experimento nos autores que constelam a Revista Sul. Se depois de 1950 a pergunta política assume a linha aparente da prosa de Urondo, os resquícios da vanguarda revelam o anseio incontido do autor: ao mesmo tempo em que se ocupa da política não pode acatar de todo o realismo por ela solicitado e, ainda que em aparência secundária, a vanguarda segue impondo-se como estímulo da escrita.

Esse jogo de contradições é o de Sul. Para que se valha dos nomes próprios evocados no ensaio de Simões, a batalha entre Redol e Borges permanece em latente tensão nas páginas da revista. Ao submeter o estético ao político, na guinada da vanguarda ao realismo, Sul perde a força contraditória dos anos iniciais, nos quais o experimento se impusera. Mas, ainda que a linha aparente do impresso pós-1952 seja o realismo soviético em sua versão nacional, a defendida pela Associação Brasileira de Escritores, surgem nas obras a ela acopladas expressões dissidentes dessa normativa prosaica, cujo traço mais explícito deve ser a troça que faz Guido Wilmar Sassi do postulado da ABDE. Mesmo ao se considerar que Sul se converta em veículo de defesa do realismo a força da contradição não é expurgada de suas páginas: não tanto o mimetismo contraditório do experimento dos primeiros anos, a grande contradição de Sul deve ser a de dar a ver, em impresso que se pretende de veiculação realista, estéticas que a todo tempo negam o realismo defendido discursivamente nas notas e informes editados neste veículo. Ora, ao perder a potência da vanguarda Sul ganha, ao mesmo tempo, a força do negativo, editando em suas páginas estáticas explicitamente contrárias àquilo que conceitualmente nela se defende: embora se faça suporte do realismo, a obra de Simões como referente maior, segue em Sul pujante a expressão da vanguarda que resiste na obra dos autores a ela acoplados. É o que se desvela, ademais, na dobra do ensaio de Blanca Terra Viera que, ao também se voltar à África, encontra no neobarroco latino-americano recurso antitético ao realismo soviético.

[Érico Veríssimo, José Lezama Lima]

A peleja entre vanguarda e realismo, entre Borges e Redol, dá índice nominal à descrição que faz António Simões Junior do colonialismo francês no Marrocos. A linha de fuga dos ensaios de Blanca Terra Viera sobre o Egito a isso se assemelha, embora em

posição inversa. Em 1964 a autora lançou *Por el camino de la libertad*, cujo título aciona conceito central da filosofia de Sartre, mas sua vinculação à esquerda tem razão outra. No romance escrito a quatro mãos, ainda que sem mútua penetração, a poeta dá continuidade a texto iniciado por Gamal Abdel Nasser, que o abandonara após escrever cinco capítulos; como anota Viera em prólogo ao romance, Nasser, “su autor, que después entró en la Historia por la puerta de una de las más extraordinarias revoluciones mundiales, comenzó, años antes de convertirse en héroe, esta obra que tuvo desde su origen, el mismo título que lleva en el presente” (Viera; Nasser, 1964: 3). Apresentando em espanhol os capítulos traduzidos do árabe por Abdel Hamid Awad, a uruguaia agrega, “como en un juego, un final de historia, o una sobre novela, en la que he querido ver la vida que, por razones de tiempos y de cambios históricos, podría tocar a los descendientes de los personajes que él dibuja en un siglo anterior” (Viera; Nasser, 1964: 6). As dez páginas escritas por Nasser sobre o Egito do século XIX são atualizadas nas 200 laudas que Blanca a ele dedica sobre o do XX, e a retomada do presidente das Repúblicas Árabes Unidas, mais que dado pontual, responde, na verdade, aos anseios da esquerda de meados de século.

Na primeira parte de *Incidente em Antares*, romance de 1971, Érico Veríssimo expõe o ideário que mobilizara o PCB no interregno democrático brasileiro. Se o primeiro congresso da ABDE concentra a oposição a Vargas, deposto em 1945 – “foi com certa apreensão (...) que Tibério Vacariano viu entrar o ano de 1945. Em janeiro leu nos jornais a notícia de que se havia reunido o Primeiro Congresso de Escritores Brasileiros, do qual resultara um memorial em que se reclamava publicamente a volta do país ao regime democrático” (Veríssimo, 2006: 63) –, nos primeiros anos da década de 1960, antes do golpe que instaura em 1964 a ditadura civil-militar, não deixa Veríssimo (2006: 131) de sublinhar o nome de Nasser como parte constitutiva das expectativas do Partido:

– Mas onde se viu governar com bilhetinhos? – perguntou Tibério. – E depois vocês devem convir que o Jânio fez um mundo de besteiras. Por exemplo, andou pelo Egito e veio de lá elogiando o nasserismo. Queria que a China Comunista fosse admitida na ONU. Inventou que o Brasil precisava de reatar suas relações com a Rússia Soviética. Estava tão voltado para a esquerda que os nacionalistas e os comunistas, que não votaram nele, já estavam elogiando a sua política...

Um nome centraliza o anseio terceiro-mundista de descolonização, destacado ademais por Sarlo (2025: 169-170) nas memórias da juventude: os “años cincuenta fueron los de la descolonización. Mi padre, anglófilo puro y duro, aborrecía ese surgimiento de lo que luego se llamaría Tercer Mundo. (...). Sin saber nada, me hice fanática de Nasser,

el líder nacional egipcio que aparecía mucho en los diarios”. Nasser, que buscara na ficção histórica o caminho à liberdade do Egito, é associado aos conceitos de Sartre, a quem o problema terceiro-mundista impõe-se como tema capital do engajamento filosófico após o fim da 2ª Guerra Mundial. Na prosa de Veríssimo, o líder egípcio emana o apelo político de então, mas, embora haja algo fantástico em seu realismo – a revolta dos mortos insepultos a vagar pelas ruas de Antares como alegoria da ditadura civil-militar de 1964 –, é, todavia, na afiliação descritiva da história que sua obra se situa. Tal não é, porém, o estímulo da escritura de Viera, como demarca o introito de *Por el camino de la libertad*:

El cuadro me es familiar y este camino de la Libertad, más humano que territorial, lo he visto mil veces dibujarse preciso en las orillas del Nilo. Lo más querido al fin de este juego, es el pulso que establece más allá de todas las citas, una profunda simpatía humana que no inscribe límites ni nombres. Hacia ese fin corre la novela que en su conclusión abraza la hora y el medio en que comienza, abriéndolo más allá de su medio nacional, hacia una universalidad siempre presente.

Al fin todo concluye en una simpatía abierta hacia la seña única en que el camino de la libertad, cubra toda la extensión del planeta. Y por el que todo hombre puede transitar sin guerras ni dominios, guiado por la luz de sus más puras señas de comprensión. (Viera; Nasser, 1964: 7)

O caminho da liberdade concentrado no Egito é mais humano que territorial e mais universal que nacional. Se o ideário de esquerda evoca no nome de Nasser impasse de geografia determinada, o Terceiro Mundo, e liberdade objetivada, a superação do colonialismo como estágio teleológico à suplantação do capitalismo, Blanca afasta-se dos registros realistas redigidos sob o signo de Sartre e encontra, no Nilo, impulso mitológico a pôr a história em movimento. Sendo três seus livros sobre o país localizados – *El Nilo pasa por mi ciudad*, de 1963, *Por el camino de la libertad*, de 1964, e *Egipto en blanco y negro*, de 1965 –, o primeiro ilumina já no título a aposta: a universalidade do Egito abandona África e, pela escrita mágica da montevideana, chega à sua cidade natal. Sua liberdade não é tanto, pois, a da literatura realista ou a do engajamento existencial, e sim aquela que surpreende, nas águas do Nilo, a latência do mundo novo prestes a nascer.

Em *Rostros de la danza*, se viu, fora Shiva a responsável pelo surgimento do mundo. *El Nilo pasa por mi ciudad* retorna à correspondência, embora aqui Shiva ganhe contorno nas águas do Nilo: “Es el Nilo abierto. Sus brazos se dan al sol, al mar, al hombre. Shiva eterno. Dios huido de muchas manos y de caracoleados brazos en torno a una cabeza misteriosa. Medusa humana, con vértebras humanas, con pulso humano, con corazón también humano”. No rio, Shiva finalmente encontra precisão, como se fosse o Nilo seu corpo encarnado, e a imagem apresentada nas primeiras páginas passa a reincidir

nos ensaios de Viera: “el Nilo se da, se entrega, se humaniza, se sabe, se limita, se defiende, en este tumultuoso dibujo del Delta” (Viera, 1963: 22). A gestualidade do Nilo propaga-se pela Terra, e a volição da água, qual corpo humano, sustenta o pensamento analógico – as veredas do rio são braços e mãos, de sua cabeça afluem serpentes que se propagam dilatando a espacialidade, sendo ele, por seu pulso e coração, antropomórfico.

É pelo traço volitivo, ao atribuir à água sensações humanas, que pode o Nilo expandir-se para além do Egito; além disso, a autora atribui-lhe outra geografia – não apenas presente no território físico de África, tem ele face subterrânea que possibilita que se prolifere, chegando a lugares tão longínquos quanto o Uruguai:

Si el Nilo corre desde sus fuentes en el corazón de África hacia Alejandría, subiendo hasta el Delta en su gama de colores, el Río, desde su desembocadura hasta su cuna, va en un crecimiento mágico de profundidad y de misterios.

Por eso el Nilo se remonta de ambos modos. Desde la geografía real de su primer hilo hasta los siete brazos dados al Mediterráneo y desde su abierto paso múltiple al mar hasta el remoto misterio de sus orígenes.

Prefiero este trayecto, porque una geografía trazada en el recuerdo, en el alma, en la historia, en la vida, en una geografía subterránea, el Nilo gana sus grados trascendentes, ascendiéndolo hacia el camino milenar de sus templos distantes y su cuadro de desierto más desnudo. (Viera, 1963: 27)

Dotado de geografia física, não é esta a que reluz aos olhos de Viera, que prefere o trajeto subterrâneo do rio, sua capacidade de espriar-se globo afora. Ora, do Nilo o mundo se origina e, assim, tudo “desciende hondo y sereno. Desciende la Historia hasta sus raíces, la vida hasta los secretos originales del alma, la tierra hasta su entraña misma” (Viera, 1963: 32): “el Nilo corre y guarda en su fondo las respuestas. Vamos hoy en él y seguimos, tanto como su eternidad, la fugacidad del pulso diario” (Viera, 1963: 29), o que solicita “viaje desde el fin hacia el origen” (Viera, 1963: 25). Do instante-já pode-se acercar ao mundo pretérito, aquele que, pelas águas do Nilo, dá à humanidade seu vir a ser. Demarca-se na sensibilidade imagética do estilo, portanto, o ponto extremo de Viera na contramão do de Simões: nada há aqui do anseio genético-evolutivo do português, que responde ao espírito da esquerda dos anos 1950, sendo antes composto o ensaio da uruguaia em sedimentação mágica a surpreender o Nilo para além de suas margens. Se a busca de Simões é a da gênese linear do particular, o Marrocos, a de Viera é a da origem simultânea e anacrônica do universal que, do Egito, pode despertar em Montevideu.

O Nilo originário, que carrega monadologicamente a imagem abreviada do mundo – a mônada “hace que cada substancia simple tenga relaciones que expresen todas las

demás, y que ella sea, por consiguiente, un espejo viviente y perpetuo del universo” (Leibniz, 1983: 39) –, é, a sua vez, nutrido de mistérios. A geografia secreta e subterrânea, capaz de ilimitados e incontidos movimentos corporais, não pode ser conceitualmente explicitada e, por isso, é por meio de imagens analógicas que busca Viera conformá-la. Está-se diante do efeito egípcio que, estudado por Mario Perniola, diz precisamente do traço enigmático da imagem. Atentando à permanência desse efeito no contemporâneo, diz o crítico ser sua atualidade o pensamento não hermenêutico que, ao abandonar a tentativa de deciframento de código anterior, mostra sua potência na impossibilidade de desvelamento do sentido final. Assim, no lugar do princípio explicativo da interpretação o enigma prolifera aquilo que não pode ser de todo apreendido, mantendo-se em aberto:

O pensamento enigmático conjuga a vida intelectual, a vida afetiva e a vida prática num único modo de estar acordado; justamente essa inseparabilidade de aspectos racionais e de aspectos emocionais é profundamente apolínea: a ideia heraclíteana de que todas as coisas são governadas pela fulguração introduz na experiência do enigma um dinamismo e uma imediatez prenunciadora de surpresas e de eventos inesperados, que explode qualquer postura unilateralmente cognitiva em relação àquilo que está escondido. (Perniola, 2009: 41)

Inapreensível por conceitos, o enigma embaralha as segmentações interpretativas do fenômeno, mesclando à vida intelectual a prática e a afetiva, dando à imagem natureza de níveis indissociáveis: congrega em si, em forma única, a ampliação do pensamento, expressando na unidade o intento, no limite inalcançável, de se acessar o todo que reside precisamente no fragmento. Mas essa busca da totalidade do pensamento conformada no enigma responde, a bem dizer, à sensibilidade pictórica egípcia, como analisa Ernst Gombrich. Há naquela arte, pontua o discípulo de Warburg, caráter não narrativo a diferenciá-la da grega: pouco interessava aos egípcios, diz, a ideia de um como, mais preocupados que estavam com a de um que; pouco importava, pois, o desenvolvimento gradual da catarse aristotélica, e sim o intento de conformar, por fora do desencadeamento lógico, a feição total. Pode, então, ser o tronco representado de frente na pictórica egípcia, enquanto as extremidades do corpo o são de perfil: não há perspectiva a decretar o ponto de observação do artista, senão a tentativa de captação das várias feições do objeto como gesto tateante da composição da figura. Daí que, ao sublinhar o desinteresse de Platão pela arte grega como falsificação da verdade, já que marcada pela parcialidade do observador, Gombrich pontue o possível interesse do filósofo pela estética egípcia:

Será exagero inferir que Platão via no estilo conceitual dos egípcios uma abordagem mais próxima daquela do carpinteiro, que imita ideias feitas – como a do sofá – e não aparências fugidias? Porque isso é precisamente o que a famosa passagem da República sugere: “Um sofá difere de si mesmo quando visto de lado ou de frente ou de qualquer outro ângulo? Ou será que de fato não difere, apesar de parecer diferente?” É, em primeiro lugar, por esse motivo – pela incapacidade de representar o sofá tal qual é por si mesmo e por incluir apenas um aspecto dele no quadro – que o artista [grego] é condenado [por Platão] como um “fazedor” de fantasmas. (Gombrich, 2007: 108)

Pela perspectiva, a arte grega produz fantasmas; ao recusá-la, a egípcia produz enigmas nos quais “as forças opostas não se sucedem cronologicamente uma à outra, mas estão presentes simultaneamente no mesmo objeto” (Perniola, 2009: 39). O efeito diverso diz da divergência do procedimento, e por isso Simões, ao tematizar o Marrocos, adota estrutura conceitual de desencadeamento histórico, enquanto Viera, ao se voltar ao Egito como matéria, mas sobretudo ao efeito egípcio como estilo, não o faça: a escrita imagética pauta-se em pensamento analógico que, desdobrando-se, recai com insistência nas imagens do Nilo, como se fosse o ensaio o intento textual de absorção de suas várias faces. Mais que tematizar o Egito, a uruguaia toma o egípcio como gesto composicional e, assim, não é o como da história articulada que lhe funda a forma, mas o que das imagens semelhantes que conformam o enigma que não pode ser desvelado, embora prolifere-se “sobre inúmeros registros de sentido, todos igualmente válidos, e abre um espaço suspensivo intermediário que não é destinado a ser preenchido” (Perniola, 2009: 31).

O Nilo, poder-se-ia objetar, não é obra de arte à qual a análise estética do efeito egípcio teria aderência. Nas correspondências de Viera, contudo, perde ele o traço natural e recobra o estético: “Gran Período del Arte Egipcio! Período capital del saber humano, cumbre de un conocer, crear, decir y trascender, cuyas claves más remotas las guardan en Egipto las Pirámides, el Nilo y la Esfinge” (Viera, 1963: 64). Ao apresentá-lo como força da criação humana equivalente às pirâmides e à Esfinge, Viera denuncia o fundamento egípcio do ensaio: se Érico Veríssimo dá Gamal Abdel Nasser como espírito da esquerda, não é o gaúcho o americano contemporâneo de Blanca Terra Viera, e sim o cubano José Lezama Lima. Isso se mostra na raiz da tensão entre simultaneidade e anacronismo. Sendo forma animada do espírito, o Nilo corporifica na matéria um conjunto de aporias que, se supõem a anulação dos enunciados antagônicos, finalmente apresenta-os na tensão de síntese irrealizável a demarcar os extremos contraditórios. Aporética é, no ensaio de Viera, a natureza do Nilo, aquilo que encontra construto geográfico tateante – sendo físico e tendo solo africano, ao mesmo tempo o é subterrâneo e espraia-se pela Terra. Nesse

jogo reside tópica fundante do efeito egípcio, qual seja, a sensibilidade temporal que surpreende o passado e o presente para além de esferas cindidas:

Típica da civilização egípcia foi a tendência de anular numa única dimensão temporal o antigo e o novo, colocando-os um ao lado do outro e deixando aberta a contradição que disso deriva. Daqui a impressão de enigmática sincronicidade e quase de completamento do tempo que as produções egípcias inspiram. (...). Não se trata mais, simplesmente, daquela incrível contração do passado (...), mas de uma enigmática copresença de passado e presente, que exclui ao mesmo tempo a possibilidade de provar o momento vivido e de remontar a uma *arché*, a um princípio, a uma origem: o presente se tornou um passado que retorna subitamente, e o passado um presente potencial que pode se tornar atual em qualquer momento. (Perniola, 2009: 119-120)

A leitura do Nilo como espírito que se faz matéria é afim ao anacronismo egípcio, marcado pela contradição latente na anulação da cisão temporal entre o atual e o antigo, entre o de agora e o de antanho, na qual não apenas o passado se impõe ao presente, mas na qual também o agora pode simultaneamente apresentar-se como arcaico. Sensibilidade que advém do Livro dos Mortos, não estranha que a ele Viera atente nas páginas de seu ensaio; se a pergunta pela geografia subterrânea rompe com o dado histórico objetivado e se esboça no registro mitológico, a força do antigo como origem do porvir é destacada pela uruguaia no texto primevo:

Desde el fondo del tiempo, emergen.
Vienen subiendo la corriente de las épocas y levantando voces en oleaje indiviso. Cantan al sol, al valor, a la esperanza, al desierto y al Río. Cantan, con todos sus vocablos, a Dios. Único e infinito, que hace de su país un ala en la que los milagros se prodigan.
Cantan. Humanamente entonan estrofas que ciñen en el aro de la tibieza cotidiana, citando al trigo, a los niños y la arena. (...)
Oír, repetir estos himnos, navegar con ellos hasta tocar el presente con las dianas que repiten hoy estrofas de libertad y de esperanza, es cumplir toda la trayectoria humana. Es recorrer, de punta a punta, todas las circulaciones del canto, teniendo como barca el mismo corazón que les sostiene. (Viera, 1963: 135)

Do tempo anterior emerge o de agora, quando seu vocábulo pode finalmente ecoar – “su oído puede percibir este canto que viene desde una aurora que él no sabe”, a aurora do “famoso ‘Libro de los Muertos’, el ‘primer libro de la Humanidad’” (Viera, 1963: 137). Os mortos, assim, habitam o presente, como rubrica Gombrich (2007: 105) na arte mortuária do Egito: não se trataria tanto, nessas figuras, da representação do morto em visita ao território dos vivos, mas, sendo elas compostas por dois diagramas distintos, embora simultâneos, não simbolizam “realidade passada, mas uma presença potente, a do

morto ‘vigiando’ o trabalho dos seus empregados”. Segue o falecido a ter, *post mortem*, efeito equivalente ao de quando vivo estava, como se, com o óbito, não houvesse sido da terra privado: continua o defunto a exercer poder sobre a vida e, como senhor, cuida do campo e vigia os trabalhadores. A morte não impõe, pois, cisão; como o anacronismo a reluzir no presente, como o presente simultaneamente arcaico, seguem os mortos a ocupar o reino dos vivos. Em uma palavra, “el egipcio se apegó tanto a un ideal y prefiguración tanáticos, que la muerte sigue el mismo curso que la vida” (Lima, 2014: 91)

Quem percebe a sensibilidade tanática do Egito é José Lezama Lima, autor que, em 1961, escreve *Los egipcios*, ensaio síncrono aos de Viera sobre aquele país. Como a uruguaia, o cubano, expoente maior da vanguarda da década, o neobarroco latino-americano, volta-se ao Livro dos Mortos e, ao lê-lo, segue atentando a como “en la muerte [o egípcio] sigue un destino, la navegación no está cumplida. El muerto agricultor sigue sembrando, el muerto guerrero recupera su gritería al entrar en la pelea y celebra la francachela del triunfo de las batallas” (Lima, 2014: 92). Longe de mera evocação na memória dos vivos, os defuntos guiam o mundo dos vivos não como fantasmas, antes produzindo efeito no real, como se o seguissem habitando. Está-se diante do mito de Osíris, que Lezama reconstitui ao estudar as eras imaginárias, e cabe atentar à relação que a persona fundante do reino dos mortos estabelece com o deserto:

Ninguna construcción hecha por el hombre puede mostrar algo tan semejante a la eternidad como las pirámides. Es paradójal que esas construcciones causen una impresión temporal más que espacial, desprenden un fluir temporal, la emanación necesaria para la tierra roja donde se aposentán los muertos. Las pirámides son megalitos funerarios, en un momento en que aún no existía la continuidad temporal, el sentido sucesivo, sino la eternidad, el tiempo que fluye por las grandes extensiones desérticas sin tropiezos. De ahí precisamente la raíz de su construcción, como un hito en el desierto, en la muerte, como una señal para las mutaciones en el reino de Osiris. (...) La zona desértica ocupa todo el reino de Osiris, donde iban las almas de los muertos y donde tal vez se aventurarían los gigantes vivos y los reyes gigantes y sus descendientes los reyes, en los cuales el gigantismo era meramente simbólico. (Lima, 2014: 104)

Na arquitetura da pirâmide não há sucessão temporal, senão sua concentração paradoxal no espaço. Essa é a imagem do terreno de Osíris, o deserto como lugar originário no qual o pretérito encontra morada e faz dos mortos, vivos, o que reside precisamente na anulação do desencadeamento entre vida e morte. A pirâmide, que se impõe no deserto, demarca-o como metáfora produtiva do novo a nascer, na qual a sobreposição anacrônica do antigo e do atual aponta ao anseio do vindouro. Ora, a

sensibilidade tanática toma o deserto como topos de materialização do espírito e, assim, pouco surpreende que o Nilo, rio de águas a aflorarem qual miragem, se faça obsessão de Viera ao ensaiar o nascimento do mundo novo. É que este, também a partir de Osiris, encontra, em *El Nilo pasa por mi ciudad*, a imagem efetiva do novo calendário— o Nilo é análogo à figura do corpo encarnado de Cristo:

La poesía avanzó sobre este reino de la fe. El sol convocó en los sueños marchas desconocidas y búsquedas extrañas. El amor entró en su historia. Si él ya era Osiris y cumplía como un dios su cruce peligroso, nuevas formas vinieron a nacer y a acompañarle en su reino celeste. Al culto de la vida venía a agregarse el culto de la muerte. Osiris era la vida y contaba en sus mismas profundidades con la muerte. En el doble misterio, una nueva deidad viene a asistirle, una luz pálida y seductora, una representación femenina que va a tocar otra estela del monoteísmo cabal de los cristianos.

Isis, diosa de lunares reflejos, sentada en su trono sostiene en sus faldas al pequeño Horus, hijo de Dios. Las escenas divinas repetidas en el arte egipcio de la antigüedad, se aproximan de un modo sorprendente a las que el arte cristiano, millares de años después, extenderá por el mundo, propagando el culto de la Virgen y el Niño.

La familia solar antecede así a la Sagrada Familia del Cristianismo. La imagen acerca y aun les acerca el mito. Porque Isis, esposa que atraviesa el cielo de las representaciones antiguas con regazo materno, sostendrá hacia la avanzada de los siglos al todopoderoso Osiris desfalleciente, trayéndolo desde la muerte hacia la resurrección. También la Virgen tendrá, acompañada por María Magdalena (dos Marías en un amor unido) el cuerpo caído de Jesús entre el paso de la cruz a la Resurrección. (Viera, 1963: 96)

Na proliferação imagética Ísis, esposa de Osiris e mãe de Hórus, tem gestualidade afim à do nascimento cristão, a Virgem Maria e o Filho de Deus Pai, encontrando Viera no Egito a origem iconológica do cristianismo. Tema comum em seus ensaios é, pois, a adoção do catolicismo como fundamento da observação, ainda que não se trate, visto está, da face fechada da religião de Jesus, aquela da repetição automática da imagem de Cristo na *Rua de mão única* de Benjamin (2017b), mas de sua possibilidade, enquanto registro mitológico, de abertura ao não sabido que pode vir a despertar. Isso encontra evidência em *Egipto en blanco y negro*. Em nota introdutória ao ensaio, espécie de carta endereçada a Nasser, Viera dá precisão ao interesse pelo país da Esfinge:

Señor presidente

Soy poeta.

Soy cristiana.

Soy occidental.

Es decir, triplico las bifurcaciones que parecen esenciales con su país. Pero es por esas tres condiciones de mi espíritu por las que le admiro y escribo este libro.

Por poeta, sé la grandeza de una hazaña que va a más allá de los límites humanos. Creo, en verdad, que hay que estar conducido por “voces” como nuestra Juana de Arco para llegar a ser tan fuerte como el vencedor de Goliath. Esas son imágenes y destinos de santos, poetas o héroes. ¿No lo fueron Ghandi, Washington, Bolívar o nuestro Artigas, hombre también de iluminaciones rápidas? Y hay que ser tan puro como un aldeano, como un niño, como un poeta, es decir, hallarse incontaminado, para comprenderlo. Me valgo de la última condición para “tocar” su obra.

Escribo este libro con admiración de poeta.

Por cristiana, aprendí que el hombre posee, como atributo celeste, la libertad y el derecho igualitario. Aprendí, en un catecismo, que los humildes son acreedores de bendición. Y por ese espíritu de hermandad, de modestia, de respeto a la libertad llevado hasta el sacrificio por su obtención llego a decir los hechos que en su país y su obra comprueban. Escribo este libro con conciencia cristiana.

Soy occidental. Y, aún más exactamente, soy sudamericana. Por serlo, conozco los episodios de conquista y de liberación. Y sé también los problemas del presente. Nuestros continentes están llenos de coincidentes razones. En el fondo de todo, creo que estamos en la misma línea de demarcación de sombras. Y que el blanco y negro da en su mundo y el mío los mismos, similares contrastes.

Por ello escribo este libro con sentimiento occidental.

Todo ello es razón de esta obra que, al fin, se propone sólo comprobar que la Humanidad es una, más allá de criterios, prejuicios y geografías. Y que el hombre, en todas partes, no es más que un ser en lucha por sus derechos fundamentales: la libertad y la paz. (Viera, 1965: VII-VIII)

A passagem dá o tom do cristianismo de Viera que, ecoando o de Gabriela Mistral, liga-se à justiça, à liberdade e à paz. É o que se desvela na leitura de *Motivos de San Francisco*, exercícios de prosa poética lançados pela chilena no periódico mexicano El Mercurio entre 1923 e 1927. Neles, Mistral não recorre exatamente a Cristo, e sim a São Francisco – Juan Cristóbal Romero (2022) a considera mais franciscana que cristã – como referente ascético da persona caridosa que comunga da pobreza mundana para se aproximar da liberdade divina: “había sobrevenido a Francisco la inquietud por la suerte de la Orden, y como otras veces, buscó el consejo sobrenatural: hizo abrir al acaso el Evangelio por tres veces, invocando al Señor. Las tres veces dejó em descubierto las páginas sobre la Pasión. Él comprendió entonces que Jesús quería poner sobre él aflicción para revelar una cosa profunda a través del dolor” (Mistral, 2022: 107). A profundida apresentada nessa ascese da humilhação – “en vez del hambre nuestra de alabanzas tú tenías un hambre de humillación que llegaba a parecer frenesí” (Mistral, 2022: 64) – é, na pena de Mistral, a da igualdade entre os homens, aquela que Viera, na condição de sul-americana conhecedora da dominação colonial, vislumbra na independência do Egito.

Há no cristianismo de Viera, então, anseio democrático, de justiça social, e para apresentá-lo recorre ao mito que, se na nota introdutória a *Egipto en blanco y negro* se justifica pelo terceiro elemento da tríade de seu olhar, a poesia, na vista passagem de *El Nilo pasa por mi ciudad* reside no deserto. Ao destacar o nascimento do filho de Osíris como análogo ao do de Deus, Viera aciona a metáfora do deserto como origem do mundo, topos espiritual que encontra, na Sagrada Escritura, solo fértil. Nessa linha segue o ensaio de 1963: o deserto, território que na cosmogonia egípcia pertence a Osíris, é o mesmo no qual seu filho, Hórus, mas também o de Deus, Cristo, além de nascer, passara a infância:

Un día, cruzando el Sinaí, hasta el Río, llega la tierna presencia de un niño guardado por sus padres. Por las callejas de El Cairo entra y encuentra su casa allí donde era extranjero.

Sus primeros juegos, su despertar humano, quedan bajo el trazado de las sombras de las pirámides. Su primer entendimiento estrenó el resplandor de Dios en términos egipcios.

La constancia de su pasaje podemos palparla en los muros de la habitación que ocupó con sus padres en el viejo Cairo. Y en el árbol de Matarieh, que en las cercanías a Heliópolis, entre el cascabeleo oriental de las tiendas, el lugar en que descansara durante el viaje. ¿Qué constancia nos queda de lo que Egipto inscribió en el espíritu del Niño, incrustándose de modo perpetuable en el futuro de sus acciones? ¿Qué hubo en su ser como constancia de esta “Huída a Egipto”? (Viera, 1963: 116-7)

A passagem sublinha a infância de Cristo no Egito, e Walnice Nogueira Galvão discute o imaginário. Estudando o anseio de amplidão concentrado no deserto como topos da sensibilidade ocidental, encontra nele tema bíblico por excelência, ganhando o Egito referencialidade quando a crítica atenta à vida do Filho:

O deserto é, portanto, o lugar onde se sela o pacto com a divindade. É no deserto que Deus fala e o homem pode ouvir sua voz. Por isso atraía profetas nos tempos do Velho Testamento e anacoretas no cristianismo primitivo, seres vocacionados para um recolhimento propício ao silêncio, caixa de ressonâncias para a voz de Deus.

Em diferentes instâncias, tanto no Velho quanto no Novo Testamento, profetas como Elias, Isaías, João Batista, ou então o próprio Jesus Cristo, demandaram o deserto. Mais tarde Maomé proviria igualmente dali, revelando a palavra divina a outro povo do Livro, o Islã. É usual que as religiões comecem por um “afastamento”, nos termos de Propp, a exemplo da expulsão do Jardim do Éden, ou então por uma viagem iniciática. O Islã também: o ano zero da era muçulmana é até hoje referido à Hégira (fuga, êxodo, emigração) em 622 a. C., quando Maomé escapou de Meca para Medina com seus sequazes; assim como Jesus Cristo nasceu no roteiro da fuga para o Egito, para precaver-se da matança dos inocentes ordenada por Herodes. (Galvão, 2006: 187)

Dá-se no deserto, a caminho do Egito, o nascimento de Cristo, quando Maria e José fugiam da perseguição de Herodes aos infantes. Lá chegando, teria Jesus passado a infância nas margens do Nilo e, mais que isso, fora naquele território, sugere Viera, que encontrara o vir a ser daquele que foi. Tal é a semântica das perguntas que encerram o excerto: estaria o Egito inscrito no espírito do Filho, o deserto originara seu ser.

Na leitura que faz Viera do deserto como terreno primevo de Cristo segue a se impor a analogia ao Nilo: como a água, a areia expande-se, não afixando o sujeito às margens de contenção, mas levando-o a extrapolar-se para além de si, gestando anseio de amplidão que, incontido pela geografia física, prolifera-se subterraneamente. Ora, tais são as imagens que Viera oferece do Cristo egípcio: “El mensaje de Aquel que, niño, tuviera, como primera plana abierta a la escritura de su mente, el cielo egipcio, y como primer gracia reflexiva constante y maravillosa, el correr de las aguas del Nilo” (Viera, 1963: 119); “La llave de la Vida, antigua, egipcia, faraónica, inscribe aún en el reino cristiano, como absoluto signo, en las losas de sus tumbas” (Viera, 1963: 102); “Ein-Shams cree. Cree en Dios y en su sul bienhechor. Y nada más. Ensayo el monoteísmo a millares de años de distancia del advenimiento cristiano” (Viera, 1963: 94).

O deserto, território de Osíris na leitura neobarroca que dele faz Lezama, coloca-se como fonte de proliferação do futuro no cristianismo mistralino de Viera, e o gesto neobarroco da ensaísta uruguaia, que oferece Hórus como antecedente de Cristo, demarca em definitiva sua distância da retomada de Nasser pela esquerda engajada de matriz existencial. Em *As moscas*, Sartre (2001: 64) igualmente recorre ao mito da morte, no qual o finado adentra a esfera política do mundo dos vivos em sua busca pela liberdade – “pero de pronto la libertad cayó sobre mí y me traspasó, la naturaleza saltó hacia atrás, y ya no tuve edad y me sentí completamente sólo, en medio de tu mundito benigno, como quien ha perdido su sombra; y ya no hubo nada en el cielo, ni Bien, ni Mal, nadie que me diera órdenes” –, mas a persona que toma de empréstimo não é a egípcia, Osíris, e sim a grega, Orestes. A personagem da *Oréstia* de Ésquilo, a sua vez, em tudo difere da sensibilidade egípcia, como considera Cheikh Anta Diop:

Essa luta econômica e política, semelhante em todos os aspectos à que os países coloniais travam atualmente contra o imperialismo moderno, era acompanhada, como hoje, de uma reação cultural devida às mesmas razões. É no contexto dessa opressão cultural que se devem situar a *Oréstia* de Ésquilo e a *Eneida* de Virgílio para compreendê-las. Longe de traduzir, como creem Bachoffen e outros pensadores que o seguiram, a passagem universal do matriarcado ao patriarcado, essas obras marcam o encontro e o conflito de duas concepções diferentes: uma que

tem suas mais profundas raízes nas estepes eurasiáticas e a outra que as tem no centro da África. No início, foi esta última (o matriarcado) que triunfou e se difundiu em torno de todo o Mediterrâneo egeu por meio da colonização egípcio-fenícia das populações por vezes até brancas, mas cuja inconsistência cultural não permitia, na época, nenhuma reação positiva. Seria esse o caso dos lícios e de algumas outras populações egeias. Mas os autores da Antiguidade são unânimes em dizer que essas ideias nunca penetraram profundamente o mundo branco da Europa Setentrional e que, assim que este teve a possibilidade, rejeitou-as ao longo de uma série de reações nacionais, como sendo ideias estranhas a suas próprias concepções culturais. Esse é o significado da *Eneida*. O imperialismo cultural egípcio-fenício não sobreviverá, em suas formas mais estranhas, à mentalidade setentrional, ao imperialismo econômico. (Diop, 2025: 144-5)

Se busca Diop afastar-se das teorias da egiptologia que decretam a proveniência euroasiática do egípcio e comprovar documentalmente o surgimento de sua população no interior de África, o autor demarca, ademais, a concepção divergente entre aquela que se expressa nas obras gregas – Ésquilo – ou de sua *aemulatio* – Virgílio leitor de Homero – das de procedência egípcia, sinalizando a diferença da organização social dos povos (o matriarcado egípcio em contraponto ao patriarcado euroasiático adotado na Grécia). Ao eleger mito para engajar seu teatro opta Sartre, contudo, por seguir no registro grego, mais aderente à Europa Setentrional, que no egípcio, fundamentalmente diverso. Na vanguarda neobarroca, contudo, solicita-se justamente a diferença da arte egípcia e, sendo várias as afinidades de traço, chega Perniola (2009: 153) a tomá-los por sinônimo: o neobarroco “faz voltar à tona a enigmática afinidade entre racional e irracional, da qual a pirâmide egípcia constitui no imaginário coletivo do Ocidente o símbolo plurimilenar”, podendo ser pelo autor conceitualizado, aliás, como neoegípcio.

É no registro neobarroco, o do efeito egípcio, que a ensaística de Viera encontra cognição, afastando-se em definitiva, portanto, da verossimilhança realista adotada por Simões. Se o português dá a ver, nas páginas de Sul, o afastamento da vanguarda, a uruguaia, a sua vez, nela insiste, dando forma extrema à contradição que passa a se cristalizar nas páginas da revista a partir de 1952. Há em comum, contudo, um desejo, o anseio pelo novo que, de África, chega à América. Em Viera, isso se mostra precisamente nas eras imaginárias estudadas por Lezama: se Osíris, deus primeiro a fundir Tântos e Eros, pôde corporificar-se no Nilo que circunda o deserto (Lezama), o corpo de Cristo, equivalente ao de Hórus, será encarnado pelas águas do mesmo rio (Viera). Longe está a platense de qualquer resquício realista, operando antes por dobras do pensamento que se convertem em enigma inabarcável na matéria, mas capaz de despertar o mundo por

vir. Recusando a descrição realista da política, porém, pode a autora chegar ao verdadeiro anseio político, qual seja, o de que a força que advém do Nilo e se atualiza no Egito sob presidência de Nasser deixe o território africano e encontre o Uruguai. É nesta chave que encerra seu ensaio, em breve capítulo final de título homônimo ao do livro:

La pregunta cortó la tarde, como un enigma en el cerebro más empírico.
El hombre, en pie, miraba de frente, como si nada extraño fuera consultado. Su mente traía la intriga, desde un planeta donde todo es limpio y la geografía se dicta por el alma.
Ingenuo, sí, pero estrenando con su ángel de ojos vendados un mundo más efectivo que el de nuestros sentidos.
La voz pequeña consultó casi afirmando:
– El Nilo, ¿llega al Uruguay? (Viera, 1963: 253)

A voz infantil que comparece ao diálogo que encerra *El Nilo pasa por mi ciudad* abandona a semântica conceitual e, na ingenuidade da interrogação, contorna o enigma do ensaio: “olas del Nilo tomadas al cruzar dispar de la extensión terrestre y en la unidad completa del espíritu” (Viera, 1963: 260). Ao registro realista de Simões está o neobarroco de Viera interditado e, ao recorrer poeticamente ao mito, pode a autora dar forma estética ao ensejo investigativo de Diop. Se na ensaística de Blanca Terra Viera o Nilo, como encarnação de Cristo, coloca-se como origem da humanidade, é tal a hipótese que busca o historiador sustentar. Afastando-se dos argumentos de Champollion-Figeac, Champollion o Jovem, Chérubins, Fontanes, Maspéro, egiptólogos involucrados no branqueamento da história egípcia ao inventarem genealogia euroasiática, busca Diop (2025: 314) comprovar a origem negra não apenas do Egito, mas da própria humanidade:

Os argumentos invocados para defender a tese do povoamento da África negra pelo Oceano Índico, a partir da Oceania, não se apoiam em nenhuma base. Nenhum fator arqueológico ou outro nos autoriza, atualmente, a encontrar para os negros um berço exterior à África. Tomaram-se por fundamento as lendas que, coletadas na África Ocidental, consideram que os negros tenham vindo do leste, do lado da Grande Água. Delafosse identificou, sem outra prova, talvez por preocupação em estabelecer uma hipótese de trabalho, a chamada Grande Água das lendas com o Oceano Índico, e também porque, na época, ainda se situava o berço da humanidade na Ásia, por causa da descoberta do pitecantropo (Java), do sinantropo (China) e da Bíblia (Adão e Eva).

A opinião cristalizou-se em torno dessa identificação; durante muito tempo esqueceu-se de que se tratava apenas de uma afirmação *a priori*, e a hipótese foi tomada por um teorema demonstrado.

De acordo com tudo o que sabemos da arqueologia da África do Sul, onde a humanidade parece ter nascido, de acordo com tudo que sabemos da civilização núbica, provavelmente mãe da egípcia, de acordo

com tudo o que sabemos da pré-história do Vale do Nilo, podemos supor legitimamente que a Grande Água não é senão a água do Nilo.

Viera adota no registro mítico o que Diop trabalha no histórico; pelo mito pode ela, no entanto, ativar sobretudo uma força que, arcaica, atualiza-se no contemporâneo: de África, chega o novo ao Uruguai, colocando-se, pois, como o pretérito pujante de seu anseio de amplidão. Se o Uruguai se encontra sob o signo do novo, sua potência mais não é que a da atualização daquilo que, em África, oferece-se como o vir a ser da humanidade.

[Gabriela Mistral, Lila Ripoll]

Se a África se oferece como origem do vindouro na ensaística de Blanca Terra Viera, a América opera em vetor semelhante no anseio dos jovens poetas de Mensagem. Pululam no diálogo epistolar de Salim Miguel com António Jacinto e Viriato da Cruz comentários referentes ao IV Congresso da Associação Brasileira de Escritores, com “cujos resultados”, diz Jacinto (in Miguel, 2005: 17) a 24 de setembro de 1952, “estamos firmes”; ora, como anotara Cruz (in Miguel, 2005: 38) em missiva do dia anterior, sua “Declaração dos Princípios e Resoluções merece o sacrifício de ser realizada. Sentimo-la inteirinha”. A divergência estética, contudo, nítida está: Salim Miguel e António Simões Junior tomam das diretrizes da associação o realismo socialista, em tudo distante da preferência poética de Cruz e Jacinto pela infância como topos do virtual nascimento do novo, que chega às últimas consequências na prosa de Luandino Vieira. Não interessa tanto, porém, retornar ao impasse, e sim atentar ao nome próprio evocado pelos poetas de Mensagem em consonância ao congresso de Porto Alegre: Lila Ripoll.

Na mesma carta em que comenta da reunião da ABDE, Cruz solicita o endereço postal da poeta gaúcha responsável pela organização local do evento. No dossiê de 1952 é o nome de Ripoll estampado em Sul por vez primeira e, em seguida, passa a frequentar a revista na condição de autora. O diálogo iniciado a fins de 1951 na capital do Rio Grande do Sul é frutífero, não estranhando que Jacinto comente que “há tempos escrevi a Lila Ripoll, por intermédio de Sul. Espero façam chegar esta carta com a maior brevidade”, e siga a dizer que o “amigo Viriato da Cruz (o nosso melhor poeta) escreveu-lhe outro dia, a pedir o endereço de Lila” (Jacinto in Miguel, 2005: 18). Enviando a primeira missiva destinada a Ripoll à Caixa Postal 384, os de Mensagem não se contentam com a mediação de Florianópolis, solicitando seu logradouro para com ela estabelecer contato direto.

As missivas, que datam de setembro de 1952, devem responder ao lançamento de *Novos poemas*, obra editada no ano anterior pela revista Horizonte (1949-1956), veículo

dos novos de Porto Alegre dirigido por Ripoll. Seguindo na leitura das correspondências, a solicitação dos angolanos é atendida e, seis meses depois, em carta de 30 de março de 1953, Jacinto (in Miguel, 2005: 21) atesta o início das trocas de correspondências com a poeta, destacando precisamente o recebimento de *Novos poemas*:

Lila me mandou umas coisas. Imprudência na situação de pouco senhor de meus actos e de minhas palavras, em que me encontro. Todavia gostei e foi bom. Gostei tanto de “Novos poemas” que os leio constantemente. Aquilo meu amigo é poesia, daquela poesia que estabelece contacto amistoso entre poeta e leitor. Mero leitor, fiquei estimando Lila como qualquer velha amiga, fiquei desejando abraçar a Lila como a qualquer minha irmã.

Depois veio “Manhã”, de Eglê. Fora de dúvidas que nada de definitivo, de ponto culminante na jornada, mas também fora de dúvida a confirmação do muito apreço que Eglê nos merecia, a promessa do mais e melhor que aguardamos em expectativa.

Não é gratuita a admiração que sentem Jacinto e Cruz por Ripoll. Eglê Malheiros, outra poeta elogiada pelos de Mensagem, resenha em Sul-16 (junho, 1952) o livro da companheira de Partido e, no breve ensaio, destaca haver em *Novos poemas* um espírito que, lendo em retrospectiva, mostra-se afim ao dos de Angola: trata-se da atenção às imagens da infância ou, se se quer, à sensibilidade formal em captar a opressão da experiência infantil (esta que igualmente fora, a bem dizer, a busca de Malheiros nos poemas editados em *Manhã*, ainda de 1952). Anota a escritora de Florianópolis sobre a de Porto Alegre no comentário sobre *Novos poemas* que

De há muito vem a discussão de se o artista deve “participar” ou não. Creio que a simples formulação da questão já é uma definição. Ninguém pode viver afastado do seu meio e do seu tempo, pode sim, deixar de contribuir para o melhoramento de seu meio e para o avanço de seu tempo, veremos então no “não participante” um adepto do atraso e do obscurantismo. Mas outra é, e sempre foi no decorrer da história, a atitude do verdadeiro artista e, no caso, do poeta.

Ser poeta não é só fazer versos e descobrir ritmos, é antes de tudo ser dotado de uma especial sensibilidade pronta a reagir não só diante da beleza e da bondade, como diante da miséria e da injustiça, uma sensibilidade que faça tornar suas todas as dores e todas as alegrias da humanidade, ser poeta é antes de tudo sentir amor. O amor não é, no entanto, um sentimento passivo e extático, ele é dinâmico e combativo; o que ama não se compadece somente de quem sofre, não, ele luta para acabar com o sofrimento. E essa atitude de amor e combatividade tem sido a atitude de todos os poetas, de todos os artistas.

Em *Novos poemas* o dinamismo do amor pela humanidade, que se materializa na consigna do não esquecimento do sofrimento, encontra residência estética precisamente nas imagens da infância. Apresenta-o *Andantino*, versos de abertura do volume:

Menino pretinho
vestido de andrajos,
teu rosto rebrilha
debaixo da chuva
que cai
e se esvai.

Teu cesto de flores,
molhado, desfeito,
sugere motivos
que fazem pensar.
E fico
a te olhar.

Na curva do lábio
que treme e palpita,
o pranto contido
bem sei compreender.
Mas finjo
não ver.

Com lírios e rosas
compravas, menino,
venturas caseiras
e um pão para a mesa.
E a bela
certeza,
que havia em teus olhos,
vivia nas flores,
no cesto de palha,
com ar domingueiro,
florindo
faceiro.

Fugiu-te a alegria
– a triste alegria –
de dar tuas flores
de prata e coral,
amigas
antigas

que enfeitam teu lar,
por breves instantes
de falsa esperança
de pobre esplendor.
E a água,
de mágoa,

nascendo em teus olhos,
transformam meu canto
– que é um brando queixume –
num vivo clamor
de aceso
desprezo.

E penso, menino,
ouvindo o suspiro
que cai de teus lábios,
na força precária
do mundo onde andamos
– de cegos
e sábios.

E sonho, menino,
guardar tua infância,
criar-te alegrias
e dar-te um ofício
isento
de mágoas.

– Caçar borboletas,
soltar as pandorgas,
subir pelos montes,
descer pelas águas.

Mudar os traçados
que afogam teus sonhos
e criam venturas
mas nunca transformam
teus dias tristonhos.

Transbordam ternuras
dos lábios dos homens,
chorando-te a sorte
e os sonhos inúteis
de barca
sem norte.

Mas quem te recorda?
quem vê teu exílio?
quem olha os abismos?
quem quer te salvar?
Tão simples
falar!

Andemos, menino,
andemos andemos
com chuva ou luar.
– O chão não floresce

sozinho por nós.
E é tempo
de andar.

Nas altas montanhas,
nas rasas planícies,
com chuva ou luar,
plantemos, menino,
que é tempo

de andar! (Ripoll, [1951] 1998: 139-141)

O infante negro, cujo fenótipo é elipsado após o primeiro verso declarar a cor, tem a infância pervertida pela obrigação laboral, sendo privado dos divertimentos e incumbido da tarefa de alimentar a mesa familiar com a venda de flores nas ruas da cidade. Essa será a chave de leitura adotada por Manoelito de Ornellas, outro gaúcho que, como Ripoll, passa a em Sul publicar após a viagem dos de Florianópolis ao congresso de Porto Alegre. Em ensaio sobre a contrerrânea editado em *Máscaras e murais de minha terra*, percebe Ornellas (1966: 61) em *Andantino* que “o poeta sofre o drama que surpreende, a cada passo, e sua angústia se transforma em canto”. Essa infância pervertida pela violência da ocupação laboral compulsória destaca-se da experiência material do moderno, na qual “o homem que passa, apressado, no asfalto, respirando a pesada atmosfera impura, olhando, como autômato, os ponteiros implacáveis do relógio, suando ou tiritando, conforma a inclemência da estação, não tem mais olhos para perceber nem coração para sentir a pequena e banalíssima tragédia do menino”. Ora, “só o poeta compreendeu a tragédia e cantou sua ressonância na alma humilde do menino negro, abandonado nos caminhos, empurrado pelos homens que passam no asfalto sufocante” (Ornellas, 1966: 64).

Partindo da imprecisão da experiência infantil, Ripoll aproxima-se dos interesses plasmados nas poéticas de Cruz e Jacinto: a infância, embora se apresente como força virtual do vir a ser do mundo, mostra-se igualmente sob o risco de sua não realização – não podendo oferecer, pois, qualquer garantia, mas expondo-se no impasse entre a potência e sua atrofia. Deve ser por isso que Jacinto prefira a poesia de Ripoll a de Malheiros: ainda que diga a Salim que, em Sul, “sobressaem os seus trabalhos e de Eglê Malheiros” (Jacinto in Miguel, 2005: 17), e que afirme Cruz (in Miguel, 2005: 41) que “não se lê E. Malheiros em vão. Porque se sente que E. Malheiros não escreve para passar simplesmente o tempo. É alguém que compreende a grande responsabilidade da Palavra”, a estética dos de Mensagem é mais consonante à de Ripoll, ligada à imprevisibilidade do vir a ser infantil que, ao dar-se enquanto teatro (Benjamin; Lacis, 2002), tem gestualidade imprevisível, de inviável aferimento apriorístico. Se há por vezes em Eglê Malheiros, como em Noémia de Sousa, o surgimento da infância em verve teleologia a confirmar futuro garantido àqueles que hoje, aqui, nascem, em Ripoll, como em Cruz e Jacinto, este futuro mostra-se em sua imprevisibilidade; apresenta-se sob o risco de sua alienação.

A sensibilidade de Ripoll ao tema da infância tem, porém, origem específica: faz ecoar os escritos políticos de Gabriela Mistral, poeta de formação cristã interessada em

catolicismo de sentido social. Em seus ensaios a infância impõe-se reiteradamente como força, e não espanta que escreva em *Los derechos del niño*, de 1928, que “cada niño trae una esperanza llena de fuerza y de misterio a las colectividades caducas que son las nuestras, hasta en esa fresca América. No hay ninguna entidad de adultos que contenga sugestión semejante a la de la infancia de vida superiormente pura. Y ninguna sugiere con más fuerza que ella organizaciones nuevas del mundo” (Mistral, 1994: 277). De Mistral, Ripoll toma a infância como latência da poesia, ainda que, à semelhança dos jovens de Mensagem, esta não se encontre garantida, correndo o risco da reificação na cidade dos adultos, a da exploração laboral que acomete inclusive o infante. Não apenas na semântica da infância, entretanto, Ripoll e Mistral atraem-se. Malheiros inicia sua resenha sobre a gaúcha ao destacar *A Gabriela Mistral*, outro verso de *Novos poemas*:

Um nome tão simples,
a força que tem.

Três letras apenas,
três letras pequenas,
não custa dizer.

Joguemos o nome
por onde passarmos.
E o nome tão simples
veremos crescer.

Joguemos o nome
por onde passarmos.
Joguemos ao vento
e à brisa do mar.

Um nome tão simples,
tão fácil,
três letras,
cantemos, cantemos,
joguemos ao ar.

Passando fronteiras,
crescendo, crescendo,
veremos o nome
se multiplicar.

Veremos os homens
de todas as raças
de todas as línguas
na paz se encontrar.

Joguemos o nome
– ó, sim, Gabriela –
por onde passarmos

e onde estivermos,

aos mais distraídos,
aos desesperados,
e todos um dia
nos hão de escutar.

Juguemos o nome
por onde passarmos.
A paz em teus versos,
nos meus ainda a paz.

A paz despontando
nos cantos do povo.
No canto dos ventos
a paz a cantar.

O nome crescendo,
subindo,
irrompendo,
criando raízes
no peito dos homens.

O nome brotando
de todas as bocas,
em todas as línguas,
na terra e no mar.

Três letras apenas,
três letras pequenas,
um nome tão simples,
a força que tem.

Cantemos o nome,
cantemos,
cantemos,
juguemos o nome
que vai germinar.

Por onde passarmos,
e onde estivermos,
e até mesmo os surdos
nos hão de escutar. (Ripoll, [1951] 1998: 155-7)

O nome de apenas três letras referido no poema não diz respeito aos sons vocálicos anagramáticos do nome próprio que lhe empresta o título (Gabriela Mistral, combinações das vogais [a-e-i]), e sim aquele que retorna em vários dos versos: a paz que, para Ripoll, seria bandeira da escrita mistralina. Ora, como considera ainda Malheiros em Sul-16,

Todo o amor à paz, a luta sem tréguas que homens e mulheres do mundo inteiro estão travando para os filhos do povo em busca de carne para canhão, está tudo sintetizado nas páginas de “A GABRIELA

MISTRAL”. Um nome tão simples – Paz – que move multidões, une pessoas antes estranhas, provoca o ódio dos fazedores de guerra e é a esperança de toda a humanidade. O amor combativo de milhões de seres simples pela paz nós o sentimos nos versos da Autora. E ganhamos a certeza de que o nosso é o bom combate, que o nome nós o veremos crescer até que se torne uma realidade permanente e feliz.

No poema de Ripoll sobre Mistral lê Malheiros o findar da guerra como gesto de amor à humanidade, este que fora o tema igualmente percebido ao tratar da infância, e a evocação à prêmio Nobel chilena nas páginas de Sul não é exclusividade da poeta gaúcha. Deu-se a ver em Sul-12 (outubro, 1950) a coluna Poesia Uruguaia, primeira inclusão organizada de autores daquele país, e nela Matilde D’Espaux, autora assídua no impresso, lança o poema *Lejano* ao lado de *Soledad en la oficina*, de Gladys Bormioli, e *Broadway, esquina 42*, de Gastón Figueira. Dos últimos, de passagem efêmera pela revista, interessa sobretudo o nome masculino. Ainda que não tenha estabelecido contato efetivo com os de Florianópolis, mantinha Figueira vínculos com outro impresso da geração dos novos, Letras da Província (1951-1985), editado pela Casa de Cultura de Limeira, São Paulo, no qual participava, ademais, como membro do corpo redatorial. Em separata, a revista editou a brochura *A poesia contemporânea da América Espanhola* (Figueira, 1958), na qual o uruguaio apresenta aos brasileiros a produção latino-americana daquele momento, como antes dera a ver, em movimento inverso, *Poesía brasileña contemporânea* (Figueira, [1947] 1968) pelo Instituto de Cultura Uruguayo-Brasileño de Montevideu.

Na antologia originalmente lançada em 1947 busca Figueira apresentar aos rio-platenses a poesia brasileira de vanguarda, compilando autores que haviam escrito entre 1920 e 1946, dentre eles Mário e Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Raul Bopp, assim como surrealistas da envergadura de Jorge de Lima e Murilo Mendes. Em 1968, lança edição ampliada, a única que se pôde acessar, e nesta inclui poetas vários da geração dos novos, como Ledo Ivo e Darcy Damasceno, da carioca Orfeu (1947-1953), e a própria Ripoll, da Horizonte. Dentre o jogo de divulgações poéticas extra-nacionais, contudo, um nome se destaca no estudo lançado por Letras da Província: Mistral. Em *A poesia contemporânea da América Espanhola*, sublinha o americanismo da poeta – “americana essencial, Gabriela sabe que estes países necessitam de otimismo, sem ocultar a face amarga da vida, porém convidando ao dever da luta. Por isso, e sem propô-lo, sua arte é rica em contrastes e tem deliciosos lugares de paz angélica e de sonho diáfano, junto a abismos furiosos” (Figueira, 1958: 12-3) – tema efetivamente discutido em *De la vida y la obra de Gabriela Mistral*, ensaio que lança no ano seguinte por casa de Montevideu.

No estudo sobre a poeta recém falecida, pontua Figueira (1959: 24-5) a natureza de seu vínculo americano que, “ni enfático ni político”, trata-se “americanismo esencial, en muchos casos sin nombres geográficos ni históricos”, mas que “se explica por razones humanas”: “si bien la edición original de ‘Desolación’ apareció en 1922 cuando ya Gabriela había realizado su primer viaje a México sólo pocos poemas de ese libro (...) fueron escritos fuera de Chile (...). ‘Tala’, en cambio, responde a una larga experiencia de viajera que ha gustado lentamente el paisaje y ha comprendido los colores típicos de casi toda América”. Ora, suas viagens pela América, assim como a residência no Uruguai e no Brasil, proporcionaram um “estilo en que la sobriedad se hermana al valor adjetival, estilo armonioso y pleno de verdad, [que] no es sino el segundo escalón de su ascenso al amor universal (el primero es Chile)” (Figueira, 1959: 28).

Ao substantivá-lo por universal, Figueira igualmente lê o americanismo de Mistral como amor à humanidade, espírito conformado pela autora em *Cristianismo con sentido social*. No ensaio de 1925, busca a chilena desvencilhar-se da aproximação à Rússia de 1917, já que lá se banira a religião – “la pauta de las reformas más agudas las ha dado la dictadura rusa aterrizante, [e] los discípulos de la estepa consideran parte de sus programas, no ya la arreligiosidad, sino la impiedad” (Mistral, 1994: 272) –, e, ao atentar às consequências do comunismo na América – “un espectáculo doloroso de la América Latina en ese momento es el divorcio absoluto que se está haciendo entre las masas populares y la religión, mejor dicho, entre democracia y cristianismo.” (Mistral, 1994: 272) –, intenta reabilitar o catolicismo como fé igualitária e fraterna a guiar o futuro das jovens democracias: “si somos lo otro, los cristianos totales del Evangelio total, iremos hacia el pueblo. Ordenaremos un poco sus confusos anhelos sobre reformas de nuestro sistema económico y mezclados con ellos, hemos de discutir primero y conceder en seguida” (Mistral, 1994: 276). Explicitamente distante da aposta comunista – “descarto el comunismo porque todavía creo en la familia” (Mistral, 1994: 278) –, a poeta toma do cristianismo a matriz social de sua crítica política, qual seja, o anseio de irmandade entre os povos americanos que, para redimir a pobreza que os assola, deveriam encontrar suporte antes no catolicismo que no comunismo: “la fe de Cristo fue, entre la plebe romana y sigue siéndolo para el pueblo hoy, una doctrina de igualdad entre los seres humanos, es decir, una norma de vida colectiva, una política” (Mistral, 1994: 274).

A religião do Filho oferece-se a Gabriela Mistral como princípio democrático, de promoção da igualdade social, este que fora o ímpeto que a ensaística cristã de Blanca Terra Viera vislumbrara em Gamal Abdel Nasser. Há na poética de Ripoll, entretanto,

divergência das mais significativas: à diferença das hispano-falantes, a semântica de democracia da brasileira perpassa o comunismo. Ainda em *Novos poemas* lê-se *Retrato*, cujos versos voltam-se à imagem de Luís Carlos Prestes esboçada por Jorge Amado – “Reconheço a figura, a fronte ampla, / o olhar audaz e manso ao mesmo tempo. / É ele sim, é o grande Cavaleiro, / Cavaleiro de muitas esperanças.” (Ripoll, [1951] 1998: 153) – e tematizam o exílio no qual, embora se encontrava, não o afastava do Brasil – “Anda longo o Luís Carlos, de seus dias. / Anda longe e está próximo e presente” (Ripoll, [1951] 1998: 155). Contra Mistral, a poesia de Ripoll reside no PCB; com ela, a sua vez, cristaliza no americanismo a força capaz de equalizar a dominação que violenta os pobres do continente. Ora, de Mistral rouba Ripoll duplo amor pela humanidade que, tendo por objeto o infante como vir a ser do mundo, demanda que se abdique da guerra para que essa infância efetivamente aconteça; seu registro é, no entanto, o da classe: não é a religião a alternativa ao fim da exploração do menino negro, e sim a Rússia de 1917.

Deve ser por isso que nas correspondências dos poetas de Mensagem endereçadas a Florianópolis as referências a Mistral e a Ripoll sigam a se entremear. Em carta de seis de janeiro de 1953, Cruz (in Miguel, 2005: 42) diz que Salim “não calcula a festa que fizemos ao livro de Lila Ripoll. Quando o recebi, li-o umas quantas vezes (para mim e para os meus amigos) no mesmo dia. E em 3 do corrente (...) li versos de Lila para uma roda de amigos. Não falando já no poema ‘A Gabriela Mistral’, considero ‘Ciranda’ um exemplo de maestria poética”, uma vez que “o conteúdo determinou uma forma à altura de si mesmo. Certas passagens de poemas de Lila recordaram-me as ‘rondas’ de Gabriela Mistral”. As referências não se limitam ao tema do poema e à citação do nome próprio; em missiva de 23 de fevereiro de 1953, o poeta pergunta se “se realizou a conferência continental em que Gabriela Mistral andava empenhada?” (Cruz in Miguel, 2005: 45).

Cruz refere-se ao anúncio que, estampado em Sul-17 (outubro, 1952), dera a ver o chamamento da chilena por um encontro para se discutir as questões atuais da América Latina. Em *Apelo de Gabriela Mistral, prêmio Nobel de literatura, a todos os intelectuais americanos por um congresso continental de cultura*, excepcionalmente traduzido, lê-se:

A inquietação e a angústia da consciência universal bem como os problemas que afetam o Continente Americano, conclamam os homens e mulheres de boa-fé a unir seus esforços no interesse de manter uma convivência baseada na compreensão e na confiança. A responsabilidade humana atinge a todos nós; contudo, cada grupo profissional tem deveres particulares a cumprir e questões a esclarecer em benefício de seus integrantes. Os escritores, cientistas, artistas, os

trabalhadores intelectuais em geral, possuem interesses comuns que devem ser examinados e defendidos num debate livre e generoso.

Para discutir problemas que dizem respeito à nossa obra, para combinar meios de fecundo intercâmbio, para desenvolver nossas possibilidades de investigação e criação, buscar pontos de contato que multipliquem o rendimento do nosso esforço, consideramos de grande utilidade uma reunião de homens e mulheres de todas as tendências e credos religiosos, entregues às atividades artísticas e científicas. Estamos seguros de que este contato há de produzir benefícios consideráveis, melhores perspectivas e vantagens de nosso trabalho em favor das melhores causas americanas.

Convencidos da oportunidade e da utilidade da iniciativa que lançamos, dirigimo-nos a quantos na América se dedicam à tarefa intelectual, desejosos de conhecer suas opiniões e critérios sobre nosso propósito. Do conjunto de todas as vantagens e entendimentos virá, por certo, a possibilidade de uma obra melhor e a colaboração mais ativa pelo bem-estar de nossos povos.

Julho de 1952

GABRIELA MISTRAL

Nas cartas de Cruz às quais se têm acesso, não retorna o poeta ao nome de Mistral ou à pergunta pela conferência por ela proposta. Diversas são, no entanto, as passagens que atestam seu anseio por um novo que, oriundo da América, poderia chegar à África, e são precisamente as ideias evocadas a partir da literatura que concentram a efervescência do vindouro. Ainda na mensagem de janeiro de 1953, comentara suas impressões sobre o congresso da ABDE, cuja notícia lhe chegara pelo dossiê de Malheiros:

O vosso IV Congresso de Escritores foi, de facto – pelo que li nas revistas que me mandou –, um grande acontecimento. Até nós aqui, em África, nos congratulamos com o seu êxito. Porque vós, compreendendo estar a resolução dos problemas de qualquer país, hoje, indissoluvelmente ligada a um perigo que ameaça cair sobre a cabeça de todos os povos – a guerra –, resolvestes colocar a enorme força da vossa actividade cultural ao serviço do partido positivo, na luta que divide o mundo. (Cruz in Miguel, 2005: 41)

Se a geopolítica da Guerra Fria divide o globo em dois e atribui ao restante a alcunha de terceiro, o congresso de escritores terceiro-mundistas toma posição contra o bloco capitalista e, ao apostar no comunismo, coloca-se como fonte de esperança àqueles que, sob colonialismo português, vislumbram na aproximação à URSS a possibilidade de independência político-econômica de África. Ainda que as diretrizes da ABDE não resvalam na efetividade poética dos autores de Mensagem, ao bifurcarem-se da forma ali normatizada os jovens de Angola encontram respaldo à aposta política: com a guinada dos brasileiros ao comunismo, os de Luanda reconhecem no país estímulo à luta angolana, como evidencia a lista nominal de autores evocados por Cruz como suas predileções:

Soube, há poucos dias, da morte de Graciliano. Vocês, brasileiros, podem, melhor do que quaisquer outros, avaliar a perda sofrida pela vossa admirável literatura. Mas nós de modo algum podemos deixar de sentir o estancamento de uma inteligência, de uma sensibilidade, de uma vida enfim aos serviços das causas do homem comum de todo o mundo. Desconheço até que ponto os asiáticos, os americanos e os europeus amam os grandes filhos de outros povos, mas posso afirmar, todavia, que nós, africanos – em virtude da nossa indigência cultural e, consequentemente, da falta, entre nós, de indivíduos esclarecidos – amamos profundamente, num misto de admiração e esperança, os homens como Graciliano, como Jorge, Aragon, Alves Redol, para só citar alguns. É como se África fosse a noite, e eles o sol que sabemos já existir e que esperamos iluminar numa próxima manhã. (Cruz in Miguel, 2005: 47)

Na metáfora da manhã Malheiros encontra a certeza do futuro que aqui se cantaria; em Cruz, a sua vez, evoca-se esperança que, latente, não apresenta qualquer garantia, mas estímulo incerto ao vir a ser ansiado. Mesmo assim, trata-se do desejo que, a meados de século, encontra contorno na literatura de esquerda: seu cânone pessoal é formado por autores que, filiados aos PC's – Jorge Amado e Graciliano Ramos, ao PCB; Louis Aragon, ao PCF; Alves Redol, ao PCP –, posicionam-se contra a dominação em África, seja o imperialismo estado-unidense, seja o colonialismo europeu. Nos documentos vinculados aos jovens de Mensagem é sobretudo da América, pois, que cintila a energia do vindouro prestes a despertar. Ora, se os ensaios de Simões e Viera rubricam em África a imagem originária do futuro, as cartas de Cruz e Jacinto corporificam sua esperança na América. Enquanto os de aqui lá encontram o estímulo do mundo novo, os de lá aqui assinalam o porvir. A revista de Florianópolis faz a mediação transnacional dessa expectativa.

Referências

[Arquivo]

ADINOLFI, Goffredo. António Ferro e Salazar: entre o poder e a revolução. PINTO, António Costa; MARTINHO, Francisco Palomares. **O corporativismo em português: estado, política e sociedade no salazarismo e no varguismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 109-137.

ADORNO, Theodor W. **Dialética negativa**. Tradução de Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

AIRA, César. Copi. **Cuatro ensayos**. Rosário: Beatriz Viterbo, 2020, p. 9-86.

ANDRADE, Mário de. **Quatro pessoas**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985.

ANDRADE, Mário de. **Poesia completa** (v. 1). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

ANTELO, Raúl: **Literatura em revista**. São Paulo: Ática, 1984.

ANTELO, Raúl. **Na ilha de Marapatá**: Mário de Andrade lê os hispano-americanos. São Paulo: Hucitec, 1986.

ANTELO, Raúl. A modernidade Sul. SOARES, Iaponan (org.). **Salim Miguel, literatura e coerência**. Florianópolis: Lunardelli, 1991, p. 65-71.

ANTELO, Raúl. As revistas literárias brasileiras. **Boletim de pesquisa NELIC**, v. 2, p. 5-11, 1997. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1041>. Acesso em 20 de jul. 2024.

ANTELO, Raúl. Coleccionismo y modernidad: Marques Rebelo, Marchand d'art. **Anais da VII Jornada de Teoría e Historia de las Artes**: epílogos y prólogos para um fin de siglo. Buenos Aires: CAIA, 1999, p. 125-140.

ARAÚJO, Hermetes Reis de. **A invenção do litoral**: reformas urbanas e reajustamento social em Florianópolis na Primeira República. Dissertação (Mestrado em História). São Paulo – Pontifícia Universidade Católica, 1989.

ASSIS, Machado de. **O alienista**. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2014.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2016a.

BENJAMIN, Walter. **História da literatura e ciência da literatura**. Tradução de Helano Ribeiro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016b.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica. **Estética e sociologia da arte**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017a, p. 7-47.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire. **Baudelaire e a modernidade**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017b, p. 103-149.

BENJAMIN, Walter. As afinidades eletivas de Goethe. **Ensaios reunidos**: escritos sobre Goethe. Tradução de Mônica Bornebush. São Paulo: Editora 34, 2018a, p. 11-121.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução de Irene Aron e Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018b.

BENJAMIN, Walter. Anúncio da revista: Angelus Novus. **Agesilaus Santander**. Tradução de Helano Ribeiro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2021, p. 24-43.

BREST, Jorge Romero. **La pintura brasileña contemporánea**. Buenos Aires: Poseidon, 1945.

BUCK-MORSS, Susan. **Origen de la dialéctica negativa**: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt. Tradução de Nora Maskivker. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011.

CORREA, Sílvio Marcus. Conexão Sul: o contributo africano para o modernismo sul-brasileiro. CORREA, Sílvio Marcus; PAULA, Simoni de (org.). **Nossa África**. São Leopoldo: Oikos, 2016, p. 15-30.

DALCASTAGNÈ, Regina. O rumor da vida: sobre escrita, afetos e revolução. **O eixo e a roda**, v. 27, p. 59-72, 2018. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/28410/22262. Acesso em 20 de jul. 2024.

DEBASTIANI, Gustavo. “**Meu caro Salim**”: a mediação cultural de Salim Miguel no contato com intelectuais de língua portuguesa na África (década de 1950). TCC (Graduação em História. Chapecó – Universidade Federal da Fronteira Sul, 2024.

FLORES, Maria Bernardete Ramos. **A Farra do Boi**: palavras, sentidos, ficções. Florianópolis: EdUFSC, 1997.

FLORES, Maria Bernardete Ramos. Homens de pedra-e-cal do Estado Novo português: estatutária e virilidade da nação. SZESZ, Maria Manuela et all (org.). **Portugal-Brasil no século XX**: sociedade, cultura e ideologia. Bauru: EDUSC, 2003, p. 343-368.

FREYRE, Gilberto. **Aventura e rotina**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953a.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Primavera em Florianópolis. **Uma questão colonial?** São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 214-218.

HILLACH, Ansgar. Imagen dialéctica. OPITZ, Michael; WIZISLA, Erdmut. **Conceptos de Walter Benjamin**. Buenos Aires: Las cuarenta, 2014, p. 643-708.

KOHAN, Martín. **La vanguardia permanente**. CABA: Paidós, 2021.

KREMER, Natan Schmitz. **Revista Sul entre centro e periferia**. TCC (Graduação em Ciências Sociais. Florianópolis – Universidade Federal de Santa Catarina, 2020.

KREMER, Natan Schmitz; VAZ, Alexandre Fernandez. Amálgama da Florianópolis modernista (Grupo Sul, 1948-1957). In VIEIRA, Ana Flávia Braun; Freitas Júnior, Miguel Archanjo. **Norbert Elias em debate: usos e possibilidades de pesquisa no Brasil**. Ponta Grossa: Texto e Contexto, 2020, p. 355-380.

KREMER, Natan Schmitz; VAZ, Alexandre Fernandez. Imagens do passado, da memória, da cidade – Sartre e Freud do escritor catarinense Salim Miguel. **Revista de Literatura, História e Memória**, [S. l.], v. 17, n. 29, p. 45–63, 2021a. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/article/view/25780>. Acesso em 20 jul. 2024.

KREMER, Natan Schmitz; VAZ, Alexandre Fernandez. A geração dos novos na biblioteca de Salim Miguel e Eglê Malheiros. **Revista brasileira de pesquisa (auto)biográfica**, v. 6, p. 147-164, 2021b. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/rbpab/article/view/9762>. Acesso em 20 de jul. 2024.

KREMER, Natan Schmitz; VAZ, Alexandre Fernandez. Três momentos de Mário de Andrade na crítica de Salim Miguel (Grupo Sul, 1948-1957). **Criação&Crítica**, v. 33, p. 124-141, 2022. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/198389>. Acesso em 20 de jul. 2024.

KREMER, Natan Schmitz; VAZ, Alexandre Fernandez. Manuel Pinto, o neorrealismo português e o modernismo florianopolitano. **ABEHACHE**, n. 23, p. 130-150, 2023. Disponível em: <https://revistaabehache.com/ojs/index.php/abehache/article/view/454/357>. Acesso em 20 de jul. 2024.

LEITE, Ilka Boaventura. Descendentes de africanos em Santa Catarina: invisibilidade histórica e segregação. LEITE, Ilka Boaventura (org.). **Negros no Sul do Brasil: invisibilidade e territorialidade**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1996, p. 37-53.

MACÊDO, Tania. Revista Sul (uma ponte com a África). SOARES, Iaponan (org.). **Salim Miguel, literatura e coerência**. Florianópolis: Lunardelli, 1991, p. 73-77.

MACÊDO, Tania. A Revista Sul e o diálogo literário Brasil-Angola. **Angola e Brasil – estudos comparados**. São Paulo: Arte e Ciência, 2002, p. 41-51.

MICELI, Sergio. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MIGUEL, Salim. **Velhice e outros contos**. Florianópolis: FCC, 1981.

MIGUEL, Salim. A propósito de Mário de Andrade. **O castelo de Frankenstein: anotações sobre autores e livros** (v. 2). Florianópolis: EdUFSC, 1990, p. 15-30.

MIGUEL, Salim. Raízes de um intercâmbio. PADILHA, Laura Cavalcanti (org.). **Anais do I Encontro de Professores de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa**. Niterói: UFF, 1995, p. 53-61.

MIGUEL, Salim. Relações culturais latino-americanas: um perpétuo recomeço. **Variações sobre o livro**. São Carlos: EdUFSCAR, 1998a, p. 45-50.

MIGUEL, Salim. Raízes de um intercâmbio. **Variações sobre o livro**. São Carlos: EdUFSCAR, 1998b, p. 35-44.

MIGUEL, Salim. Sartre em Florianópolis. **Eu e as corruíras**. Florianópolis: Insular, 2001, p. 43-45.

MIGUEL, Salim. A obra poética de Rodolfo Alonso. **Estrangeiros: releituras**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2003, p. 105-107.

MIGUEL, Salim. **Cartas d'África e alguma poesia**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

MIGUEL, Salim. No centenário de Marques Rebelo. **Minhas memórias de escritores**. Palhoça: Unisul, 2008, p. 23-37.

MORAES, Eliane Robert. O dito pelo não dito. **Seleta erótica Mário de Andrade**. São Paulo: UBU, 2022, p. 9-56.

PONTES, Roberto. Realismo de 70 e Neo-Realismo português. **Revista de Letras**, v. 1, n. 27, p. 45-53, 2005. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/revletras/article/view/2285>. Acesso em 20 de jul. 2024.

RASSIER, Luciana. Dialogues Lusophones: les échanges épistolaires du Cercle d'Art Moderne de Santa Catarina. **Quadrant**, v. 27, p. 71-97, 2011.

REBELO, Marques. Augusto dos Santos Abranches. In MIGUEL, Salim. **Cartas d'África e alguma poesia**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005, p. 145-149.

REVISTA SUL. Revista do Círculo de Arte Moderna de Florianópolis. 30 números. Janeiro de 1948 a dezembro de 1957. Disponível em: <https://www.portalcatarina.ufsc.br/documentos/?id=160778>. Acesso em 20 de jul. 2024.

REZOLA, Maria Inácia. A Igreja Católica portuguesa e a consolidação do salazarismo. PINTO, António Costa; MARTINHO, Francisco Palomares. **O corporativismo em português: estado, política e sociedade no salazarismo e no varguismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 239-271.

ROSA, Maristela da; DALLABRIDA, Norberto. Uma mulher de vanguarda: trajetória social de Eglê Malheiros. **Revista Estudos Feministas**, [S. l.], v. 22, n. 2, p. 429-447, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36519>. Acesso em 20 de jul. 2024.

SANTIAGO, Silviano. Eça, autor de Madame Bovary. **35 ensaios de Silviano Santiago**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 212-227.

SARLO, Beatriz. **Una modernidad periférica** – Buenos Aires, 1920 y 1930. CABA: Siglo XXI, 2020.

SARLO, Beatriz. Periodismo cultural, literatura contemporânea y nuevos medios de comunicación. **Las dos torres**. CABA: Siglo XXI, 2024, p. 197-210.

SCHOLEM, Gershom. **Los nombres secretos de Walter Benjamin**. Tradução de Ricardo Ibarlucía e Miguel García-Baró. Madri: Trotta, 2004.

SCHWARZ, Roberto. Leituras em competição”. **Martinha versus Lucrécia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 9-43.

SCRAMIM, Susana. **“Pervivências” do arcaico**: a poesia de Drummond, Murilo Mendes e Cabral e sua sombra. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação: Sobre o conceito de História de Walter Benjamin. BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de História**. São Paulo: Alameda, 2020, p. 9-28.

SILVEIRA, Iran. **A crítica da e na Revista Sul**. Dissertação (Mestrado em Literatura). Florianópolis – Centro de Comunicação e expressão, 2018.

SIMÕES JUNIOR, Antonio. **Vieja Cronica de Olhão**. Montevideu: Imprenta Letras, 1956.

SIMÕES JUNIOR, Antonio. El realismo en la última obra de Salim Miguel. **Revista Veladas**, Buenos Aires, p. 81, 1957.

SIMÕES JUNIOR, Antonio. **Marruecos**: ayer-hoy. Buenos Aires: Futuro, 1961.

SIMÕES JUNIOR, Antonio. **Antiga Crónica de Olhão**. Tradução de Diamantino Piloto. Olhão: Associação de Valorização de Património Cultural e Ambiental de Olhão, 2009.

VALVERDE, Leonardo. **Acadêmicos versus modernistas**: um estudo sobre o debate literário no jornal O Estado (1949-1950). TCC (Graduação em História) Florianópolis – Universidade do Estado de Santa Catarina, UDESC, 2012.

VAZ, Alexandre Fernandez. Machado de Assis, Candido Portinari, Walter Benjamin: um pouco de loucura, outro tanto de infância, em O Alienista. PINTO, Fábio Machado; WEBER, Melissa; JUSTINO, André. **Experiências educativas: infância e educação do corpo** na obra de Portinari. Florianópolis: Ateliê da Casa, 2022, p. 139-159.

VIEIRA, Luandino. Pela voz de Luandino – entrevista a Rita Chaves e Jacqueline Kaczorowski. **Scripta**, v. 19, n. 37, p. 179-202, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.5752/P.2358-3428.2015v19n37p179>. Acesso em 20 de jul. 2024.

[Ruínas do arcaico, desejo do moderno]

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Honesko. Chapecó: Argos, 2009, p. 57-73.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução de Márcia Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAUDELAIRE, Charles. Novas notas sobre Edgar Poe. **Prosa**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Penguin-Companhia, 2023a, p. 511-532.

BAUDELAIRE, Charles. Edgar Poe, sua vida e suas obras. **Prosa**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Penguin-Companhia, 2023b, p. 483-510.

BENJAMIN, Walter. Karl Kraus, homem universal. **Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos**. Tradução de Roberto Vernengo. Barcelona: Planeta-Agostini, 1986, p. 159-188.

BENJAMIN, Walter. A Paris do Segundo Império na obra de Baudelaire. **Baudelaire e a modernidade**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017a, p. 9-102.

BENJAMIN, Walter. Infância berlinense: 1900. **Rua de mão única/Infância berlinense: 1900**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017b, p. 67-116.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica. **Estética e sociologia da arte**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017c, p. 7-47.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire. **Baudelaire e a modernidade**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017d, p. 103-149.

BENJAMIN, Walter. Rua de mão única. **Rua de mão única/Infância berlinense: 1900**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017e, p. 7-65.

BENJAMIN, Walter. Parque Central. **Baudelaire e a modernidade**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017f, p. 153-189.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. **O anjo da história**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2019, p. 9-20.

BENJAMIN, Walter. **Crônica de Berlim**. Tradução de Helano Ribeiro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2024.

BRETON, A. **Nadja**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: 100/cabeças, 2022.

CASCAES, Franklin. **O fantástico na Ilha de Santa Catarina**. Florianópolis: EDUFSC, 2012a.

CASCAES, Franklin. **Crônicas de Cascaes** – segundo volume. Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes, 2012b.

CASTRO, Edgardo. 2024. [prelo]

CAVALLETTI, Andra. **Mitología de la seguridad** – la ciudad biopolítica. Tradução de María Teresa d’Meza. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010.

D’Eça, Othon. **Homens e algas**. Florianópolis: EDUFSC, 2008.

DURKHEIM, Émile. **O suicídio**: estudo de sociologia. Tradução de Andréa da Silva. São Paulo: Edipro, 2014.

FLORES, Maria Bernardete Ramos. **A Farra do Boi**: palavras, sentidos, ficções. Florianópolis: EdUFSC, 1997.

FOUCAULT, Michel. El lenguaje de la locura. **La gran extranjera**: para pensar la literatura. Tradução de Horacio Pons. Buenos Aires: Siglo XXI, 2015, p. 33-69.

FREUD, S. O inquietante. In: **Obras completas volume 14**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 328-276.

FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. **Obras completas volume 6**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 13-172.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos (Obras completas volume 4)**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Limiar: entre a vida e a morte. **Limiar, aura e rememoração**: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014, p. 33-50.

HELLER-ROAZEN, Daniel. **Ecolalias**: sobre o esquecimento das línguas. Tradução de Fábio Durão. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

JENSEN, Wilhelm. **Gradiva** – uma fantasia pompeiana. Tradução de Claudio Willer e Diogo Cardoso. São Paulo: 100/cabeças, 2023.

KOHAN, Alexandra. **Un cuerpo al fin**. Buenos Aires: Paidós, 2022.

KRECAUER, Siegfried. **Calles de Berlín y de otras ciudades**. Tradução de Manolo Laguillo. Madri: Errata naturae, 2018.

KREMER, Natan Schmitz; VAZ, Alexandre Fernandez. Espiridião, o carnaval e uma estética do moderno na Florianópolis de Salim Miguel. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 62, p. 1-15, 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/elbc/a/LWVMhFTBqjFmkrcD67kRYRr/?lang=pt>. Acesso em: 18 nov. 2024.

KREMER, Natan Schmitz. Notas sobre o duplo na reescrita da Revista Sul. **Chuy**, v. 12, n. 19, 2025a. [prelo]

KREMER, Natan Schmitz. Fluxos editoriais entre as revistas Mensagem (Luanda, 1951-1952) e Sul (Florianópolis, 1948-1957). **Abril**, v. 17, n. 34, p. 99-114, 2025b. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/abriluff.v17i34.65032>. Acesso em 18 dez. 2025.

KREMER, Natan Schmitz. Imagens do feminino na Florianópolis de meados de século. 2026. [prelo]

LEIBNIZ. Monadologia. **Monadología / Discurso de metafísica / La profesión de fe del filósofo**. Tradução de Manuel Benot. Buenos Aires: Hyspamerica, 1983, p. 21-50.

MACÊDO, Tania. **Luanda, cidade e literatura**. São Paulo, Luanda: UNESP, Nzila, 2008.

MARTIN, Vima Lia. **Literatura e marginalidade**: um estudo sobre João Antônio e Luandino Vieira. São Paulo: Alameda, 2008.

MIGUEL, Salim. **O primeiro gosto**. Porto Alegre: Movimento, 1973.

MIGUEL, Salim. **Velhice e outros contos**. Florianópolis: FCC, 1981.

MIGUEL, S. **As várias faces**. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1994.

MIGUEL, S. **A vida breve de Sezefredo das Neves, poeta**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, [1987] 2005.

MIGUEL, Salim. **O sabor da fome**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**: a decomposição da figura humana de Lautreamónt a Bataille. São Paulo: Iluminuras, 2017.

POE, Edgar Allan. **Histórias extraordinárias**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia de bolso, 2008.

POE, Edgar Allan. **Contos de imaginação e mistério**. Tradução de Cássio Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

ROSA, Francisco. **Sociología urbana**: de Marx y Engels a las escuelas posmodernas. Madri: Centro de Investigaciones Sociológicas, 2014.

SADE, Marquês de. **120 dias de Sodoma ou A escola da libertinagem**. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Penguin-Companhia, 2018.

SARLO, Beatriz. **A cidade vista** – mercadorias e cultura urbana. Tradução de Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

SERPA, Élio Cantalício. A identidade catarinense nos discursos do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina. Revista de Ciências Humanas, v. 14, n. 20, p. 63-79, 1996. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/revistacfh/article/view/23486>. Acesso em 18 de nov. 2024.

SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito. BOTELHO, André (org.). **Sociologia** – essencial. Tradução não informada. São Paulo: Penguin-Companhia, 2013a, p. 311-329.

SIMMEL, Georg. O dinheiro na cultura moderna. BOTELHO, André (org.). **Sociologia** – essencial. Tradução não informada. São Paulo: Penguin-Companhia, 2013b, p. 330-350.

SIMMEL, Georg. A ruína. **Cultura filosófica**. Tradução de Lenin Bárbara. São Paulo: Editora 34, 2020a, p. 150-158.

SIMMEL, Georg. A coqueteria. **Cultura filosófica**. Tradução de Lenin Bárbara. São Paulo: Editora 34, 2020b, p. 117-138.

SOARES, Francisco. **Antologia lírica angolana**. Campinas: UNICAMP, 2019.

SONTAG, Susan. O mundo-imagem. **Sobre fotografia**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 169-196.

SZONDI, Peter. Esperança no passado – sobre Walter Benjamin. **Artefilosofia**, v. 4, n. 6, p. 13-25, 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/691>. Acesso em 18 de nov. 2024.

SZONDI, Peter. Iluminaciones sobre ciudades em Benjamin. **Iluminaciones sobre ciudades em Walter Benjamin y otros ensayos**. Tradução de H. A. Murena. CABA: El cuenco de plata, 2016, p. 129-143.

VIEIRA, Luandino. **Luuanda**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

VIEIRA, Luandino. **A cidade e a infância**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

VIEIRA, Luandino. Pela voz de Luandino – entrevista a Rita Chaves e Jacqueline Kaczorowski. **Scripta**, v. 19, n. 37, p. 179-202, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.5752/P.2358-3428.2015v19n37p179>. Acesso em 18 de nov. 2024.

[Poeta marxista]

ABRANCHES, Augusto dos Santos. **Um retrato de Marques Rebelo**. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura, 1958.

ALENCAR, José de. **Lucíola**. Porto Alegre: L&PM, 1999.

ALENCAR, José de. **Iracema**. São Paulo: Hedra, 2006.

ANDRADE, Mário de. A estrela sobre. **O empalhador de passarinho**. São Paulo: Martins Fontes, 1972, p. 125-129.

ANTELO, Raúl. **Literatura em revista**. São Paulo: Ática, 1984.

ANTELO, Raúl. Coleccionismo y modernidad: Marques Rebelo, Marchand d'art. **Anais da VII Jornada de Teoría e Historia de las Artes**: epílogos y prólogos para um fim de siglo. Buenos Aires: CAIA, 1999, p. 125-140.

ARAÚJO, Hélio Alves de. **Marques Rebelo, poeta morto**. Florianópolis: Cadernos Sul, 1956.

ASSIS, Machado de. **Esaú e Jacó**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

ATHAYDE, Tristão de. Marcel Proust. In COELHO, Saldanha. **Proustiana brasileira**. Rio de Janeiro: Revista Branca, 1950, p. 19-41.

BANDEIRA, Manuel. Fala brasileira. **Crônicas província do Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 45-48.

BANDEIRA, Manuel. Oscarina. **Crônicas inéditas 2**. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 24-25.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. **Estética e sociologia da arte**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017a, p. 49-78.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. **Estética e sociologia da arte**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017b, p. 79-105.

BENJAMIN, Walter. Rua de mão única. **Rua de mão única/Infância berlinense: 1900**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017c, p. 7-65.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire. **Baudelaire e a modernidade**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017d, p. 103-149.

BENJAMIN, Walter. Crisis de la novela. **La tarea del crítico**. Tradução de Ariel Magnus. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2017e, p. 69-76.

BENJAMIN, Walter. O contador de histórias: reflexões sobre a obra de Nikolai Leskov. **Linguagem, tradução, literatura (filosofia, teoria, crítica)**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2018, p. 139-166.

BENJAMIN, Walter. A vocação de Gide. **Diário parisiense e outros escritos**. Tradução de Carla Damião e Pedro Hussak. São Paulo: Hedra, 2020, p. 179-195.

CAMPOS, Haroldo de. Miramar na mira. In ANDRADE, Oswald de. **Memórias sentimentais de João Miramar**. São Paulo: Globo, 2004, p. 19-60.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira (v.2)**. Belo Horizonte, São Paulo: Itatiaia, USP, 1975.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. **O discurso e a cidade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004, p. 17-46.

CANDIDO, Antonio. Na noite enxovalhada. **O albatroz e o chinês**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010, p. 205-210.

CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão**: ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2012.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. **Vários escritos**. São Paulo: Todavia, 2023, p. 183-208.

CASTRO, Ruy. Maneco: um autor que escreveu sua obra-prima aos vinte anos – e levou os dez restantes a caminho do oblívio. In ALMEIDA, Manuel Antônio de. **Memórias de um sargento de milícias**. São Paulo: Penguin Companhia, 2013, p. 7-28.

CAVALLETTI, Andrea. **Clase**. Tradução de María D’Meza. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013.

CONY, Carlos Heitor. Apresentação: Manuel Antônio de Almeida. In REBELO, Marques. **Vida e obra de Manuel Antônio de Almeida**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012, p. 9-21.

CUNHA, João Manuel dos Santos. **A lição aproveitada**: modernismo e cinema em Mário de Andrade. Cotia: Ateliê Editorial, 2011.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura na idade clássica**. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2019.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. **Discurso de Recepção** [de Marques Rebelo na Academia Brasileira de Letras]. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/marques-rebelo/discurso-de-recepcao>. Acesso em 04 de agosto de 2024.

KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do feminino**: a mulher freudiana na passagem para a modernidade. São Paulo: Boitempo, 2016.

KREMER, Natan Schmitz; VAZ, Alexandre Fernandez. A Sul e a Branca: literatura dos novos no Brasil pós-1945. **Web Revista Linguagem, Educação e Memória**, Dourados, v. 15, n. 15, 27-44, ago./dez 2018. Disponível em:

<https://periodicosonline.uems.br/index.php/WRLEM/article/view/2995>. Acesso em: 04 de agosto de 2024.

LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o modernismo**. São Paulo: Editora 34, 2000.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. **Ensaio sobre literatura**. Tradução de Giseh Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 43-94.

LUKÁCS, Georg. **Realismo crítico hoje**. Tradução de Ermínio Rodrigues. Brasília: Coordenada Editora de Brasília, 1969.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução de José Macedo. São Paulo: Editora 34, 2009.

LUKÁCS, György. **Marx e Engels como historiadores da literatura**. Tradução de Nélcio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2016.

MALHEIROS, Eglê. Entrevista concedida a Natan Schmitz Kremer em 09 de janeiro de 2018. Florianópolis, 2018.

MARX, Karl. **O capital**: crítica da economia política – livro I (v. 2). Tradução de Reginaldo Sant’Ana. São Paulo: DIFEL, 1984.

MARX, Karl. **Contribuição à crítica da economia política**. Tradução de Florestan Fernandes. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

MARX, Karl. **Os 18 de Brumário de Luís Bonaparte**. Tradução de Nélcio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011.

MATTOSO, Glauco. **A planta da donzela**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2005.

RAMOS, Graciliano. **Viventes das Alagoas**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

REBELO, Marques. **A estrela sobre**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

REBELO, Marques. **Cenas da vida brasileira**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

REBELO, Marques. **Vida e obra de Manuel Antônio de Almeida**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

REBELO, Marques. **Cortina de ferro**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014.

SANTIAGO, Silviano. Alegoria e palavra em Iracema. **35 ensaios de Silviano Santiago**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019a, p. 168-181.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. **35 ensaios de Silviano Santiago**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019b, p. 409-422.

SARLO, Beatriz. **La imaginación técnica**: sueños modernos de la cultura argentina. Buenos Aires: Nueva Visión, 2004.

SCHWARZ, Lilia. **Lima Barreto**: triste visionário. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SCHWARZ, Roberto. Encontros com a Civilização Brasileira. **Seja como for**: entrevistas, retratos e documentos. São Paulo: Editora 34, 2019, p. 27-47.

SCRAMIM, Susana. **“Pervivências” do arcaico**: a poesia de Drummond, Murilo Mendes e Cabral e sua sombra. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019.

SCRAMIM, Susana. Esgotar o campo do possível: Paulicéia desvairada e A educação dos cinco sentidos, a pulsão do amor em dois tempos. **Outra travessia**, v.1, n. 35, p. 54-77, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/94688>. Acesso em: 04 de agosto de 2024.

SISCAR, Marcos. Figuras de prosa: a ideia da “prosa” como questão da poesia. In SCRAMIM, Susana; SISCAR, Marcos; PUCHEU, Alberto. **O duplo estado da poesia: modernidade e contemporaneidade**. São Paulo: Iluminuras, 2015, p. 29-40.

SONTAG, Susan. A crítica literária de Georg Lukács. **Contra a interpretação e outros ensaios**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2020, p. 11-125.

STERZI, Eduardo. **Saudades do mundo** – notícias da antropofagia. São Paulo: Todavia, 2022.

TRIGO, Luciano. **Marques Rebelo**: mosaico de um escritor. Rio de Janeiro: Relume, 1996.

VEDDA, Miguel. Introducción. In MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Escritos sobre literatura**. Buenos Aires: Colihue, 2013, p. 7-41.

[**Aforas da cidade**]

ADORNO, Theodor W. Apuntes sobre Kafka. Tradução de Manuel Sacristan. **Crítica cultural y sociedad**. Barcelona: Ariel, 1969, p. 133-173.

ADORNO, Theodor W. Reconciliación extorsionada – sobre Contra el realismo mal entendido de Lukács. **Notas sobre literatura** (Obras completas, 11). Trad. A. B. Muñoz. Madri: Akal, 2003a, p. 242-269.

ADORNO, Theodor W. Intento de entender a Fin de Partida. **Notas sobre literatura** (Obras completas, 11). Trad. A. B. Muñoz. Madri: Akal, 2003b, p. 270-310.

ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.

AGUIAR, Joselia. **Jorge Amado**: uma biografia. São Paulo: Todavia, 2018.

ALENCAR, José de. **O guarani**. Jandira: Principis, 2019.

AMADO, Jorge. **Seara vermelha**. Rio de Janeiro: Record, 1976.

AMADO, Jorge. **O cavaleiro da esperança**. Rio de Janeiro: Record, 1979.

AMADO, Jorge. **Mar morto**. Rio de Janeiro: Record, 1992.

AMADO, Jorge. **Navegação de cabotagem**: apontamento para um livro de memórias que jamais escreverei. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ANTELO, Raúl. **Literatura em revista**. São Paulo: Ática, 1984.

ANTELO, Raúl. Arqueologia de 1971. In CAPELA, Carlos Eduardo Schmidt; REALES, Liliana (orgs). **Arquivos de passagens, paisagens**. Florianópolis: EdUFSC, 2012, p. 9-28.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. **Prosa**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Penguin-Companhia, 2023, p. 866-912.

BENJAMIN, Walter. **Diário de Moscou**. Tradução de Hildegard Herbold. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BENJAMIN, Walter. Crônica dos desempregados alemães. **O capitalismo como religião**. Tradução de Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2013, p. 159-166.

BENJAMIN, Walter. **A hora das crianças** – narrativas radiofônicas. Tradução de Aldo Medeiros. Rio de Janeiro: Nau, 2015.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BENJAMIN, Walter. O que é o teatro épico? (segunda versão). **Ensaio sobre Brecht**. Tradução de Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017a, p. 23-29

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica. **Estética e sociologia da arte**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017b, p. 9-47.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. **Estética e sociologia da arte**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017c, p. 49-78.

BENJAMIN, Walter. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana. **Linguagem, tradução, literatura (filosofia, teoria e crítica)**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2018, p. 9-27.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. **O anjo da história**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2019, p. 9-20.

BENJAMIN, Walter. “Diário de Svendborg” (1934, 1938). **Diários de viagem**. Tradução de João Barrento. Porto: Assírio & Alvim, 2022, p. 345-368.

BENJAMIN, Walter. Um outsider se faz perceptível. Sobre [Os funcionários] de S. Kracauer. **Walter Benjamin: literatura**. Tradução de Maria Aparecida Barbosa. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2023a, p. 183-189.

BENJAMIN, Walter. Pierre Mac Orlan [Sob a fria luz]. **Walter Benjamin: literatura**. Tradução de Maria Aparecida Barbosa. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2023b, p. 139-141.

BERGAMO, Edvaldo. **Ficção e convicção: Jorge Amado e o neo-realismo literário português**. São Paulo: UNESP, 2008.

BUENO, Luís. **Uma história do romance de 1930**. São Paulo; Campinas: EDUSP, Editora da UNICAMP, 2015.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: UBU, 2017.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. Plano-piloto para Poesia Concreta. TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012, p. 556-559.

CAMPOS, Haroldo de. **A educação dos cinco sentidos**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CAMPOS, Haroldo de. **O sequestro do barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2017, p. 231-255.

CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia. **Literatura e sociedade**. São Paulo: PubliFolha, 2000, p. 5-16.

CANDIDO, Antonio. De cortiço a cortiço. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Ouro sobre azul, 2004, p. 105-129.

CANDIDO, Antonio. O congresso dos escritores. **Teresina etc**. São Paulo: Ouro sobre azul, 2007, p. 99-103.

CANDIDO, Antonio. Lembrança de Mário de Andrade. **O observador literário**. São Paulo: Ouro sobre azul, 2008, p. 91-95.

CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão**: ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2012.

CANDIDO, Antonio. Poesia, documento e história. **Brigada ligeira**. São Paulo: Ouro sobre azul, 2017, p. 41-55.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. **A educação pela noite**. São Paulo: Todavia, 2023a, p. 191-222.

CANDIDO, Antonio. A revolução de 1930 e a cultura. **A educação pela noite**. São Paulo: Todavia, 2023b, p. 247-270.

GALVÃO, Patrícia; FERRAZ, Geraldo. **A famosa revista**. São Paulo: Cintra, 2019.

GARCIA JUNIOR, Edgar. **Tempo Narrado**: romance e modernidade em Santa Catarina. 200f. Tese (Doutorado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

KOHAN, Martín. **1917**. Buenos Aires: Godot, 2017.

KOHAN, Martín. **La vanguardia permanente**. CABA: Paidós, 2021.

KREMER, Natan Schmitz. SALIM/CASCAES. 2025.

KREMER, Natan Schmitz; VAZ, Alexandre Fernandez. A geração dos novos na biblioteca de Salim Miguel e Eglê Malheiros. **Revista brasileira de pesquisa (auto)biográfica**, v. 6, p. 147-164, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/rbpab/article/view/9762>. Acesso em 27 de mai. 2025.

KREMER, Natan Schmitz; VAZ, Alexandre Fernandez. Três momentos de Mário de Andrade na crítica de Salim Miguel (Grupo Sul, 1948-1957). *Criação&Crítica*, v. 33, p. 124-141, 2022. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/198389>. Acesso em 27 de mai. 2025.

KREMER, Natan Schmitz; VAZ, Alexandre Fernandez. Manuel Pinto, o neorrealismo português e o modernismo florianopolitano. **ABEHACHE**, n. 23, p. 130-150, 2023. Disponível em: <https://revistaabehache.com/ojs/index.php/abehache/article/view/454/357>. Acesso em 27 de mai. 2025.

KREMER, Natan Schmitz; VAZ, Alexandre Fernandez; Gaibéus, de Alves Redol: isotopias modernas, estrutura de nomeação. 2026 [prelo]

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. **Ensaios sobre literatura**. Tradução de Giseh Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 43-94.

LUKÁCS, Georg. **Realismo crítico hoje**. Tradução de Ermínio Rodrigues. Brasília: Coordenada Editora de Brasília, 1969.

MIGUEL, Salim. **Rêde**. Florianópolis: Edições Sul, 1955.

MORETTI, Franco. **O romance de formação**. Tradução de Natasha Belfort Palmeira. São Paulo: Todavia, 2020.

PAGU. **Autobiografia precoce**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

PIMENTEL, Irene. A polícia e a justiça política nos primeiros anos do salazarismo. 1933-1945. In MARTINHO, Francisco; PINTO, António (orgs). **O corporativismo em português**: Estado, política e sociedade no salazarismo e no varguismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 307-343.

RAMOS, Graciliano. **Infância**. São Paulo: Círculo do livro, s. a.

RAMOS, Graciliano. **Viagem**. Rio de Janeiro: Record, 1980a.

RAMOS, Graciliano. O romance de Jorge Amado. **Linhas tortas**. Rio de Janeiro: Record, 1980b, p. 92-96.

RAMOS, Graciliano. **Caetés**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

REBELO, Marques. **Cortina de ferro**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014.

REDOL, Alves. **Gaibéus**. Lisboa: Caminho, 1989.

REIS, Daniel Aarão. Entre reforma e revolução: a trajetória do Partido Comunista no Brasil entre 1943 e 1964. In RIDENTI, Marcelo; REIS, Daniel Aarão (orgs). **História do marxismo no Brasil**, v. 5. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007, p. 73-108.

REZOLA, Maria Inácia. A Igreja Católica portuguesa e a consolidação do salazarismo. In MARTINHO, Francisco; PINTO, António (orgs). **O corporativismo em português**: Estado, política e sociedade no salazarismo e no varguismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 241-271.

RIPOLL, Lila. Discurso. **Obra completa**. Porto Alegre: IEL; Movimento, 1998, p. 363-364.

SALLA, Thiago Mia. **Graciliano na terra de Camões** – difusão, recepção e leitura (1930-1950). Cotia; São Paulo: Ateliê; Nakin, 2021.

SANTIAGO, Silviano. **Em liberdade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SANTIAGO, Silviano. **Genealogia da ferocidade**. Recife: CEPE: 2017.

SANTIAGO, Silviano. **Fisiologia da composição**. Recife: CEPE, 2020.

SANTIAGO, Silviano. Sentimento da vida, sentimento do mundo. **Grafias de vida – a morte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2023a, p. 9-54.

SANTIAGO, Silviano. “Se lutas por alimento, tens de estar com fome”. **Grafias de vida – a morte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2023b, p. 148-160.

SARLO, Beatriz. Lo blando y lo podrido. **Ficciones argentinas – 33 ensayos**. Buenos Aires: Mardulce, 2012, p. 129-133.

SARLO, Beatriz. **Viajes – de la Amazonia a las Malvinas**. Buenos Aires: Seix Barral, 2014.

SARLO, Beatriz. **Una modernidad periférica – Buenos Aires, 1920 y 1930**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2020.

SCHWARZ, Roberto. Ao vencedor as batatas 30 anos depois [entrevista concedida a Lília Schwarz e André Botelho]. **Revista Brasileira de ciências Sociais**, vol. 23, n. 67, p. 147-160, 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/cFsJ3Jzy4D7XVh8nH6zxcg6w/?format=pdf>. Acesso em 27 de maio de 2025.

SCHWARZ, Roberto. Leituras em competição. **Martinha versus Lucrecia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 9-43.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. **As ideias fora do lugar**. São Paulo: Penguin-Companhia, 2014, p. 7-46.

SCHWARZ, Roberto. Retrato de grupo. **Seja como for**. São Paulo: Editora 34, 2019, p. 270-299.

SIMÕES JUNIOR, Antonio. **Vieja Cronica de Olhão**. Montevideu: Imprenta Letras, 1956.

SONTAG, Susan. Fascinante fascismo. **Bajo el signo de Saturno**. Tradução de Juan Trejo. Barcelona: Debolsillo, 2007, p. 81-116.

[Infância]

ARENAS, Fernando. **África lusófona**: além da independência. Tradução de Cristiano Mazzei. São Paulo: EDUSP, 2019.

ARENDT, Hannah. A crise na educação. **Entre o passado e o futuro**. Tradução de Mauro Almeida. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 221-247.

ARENDT, Hannah. Walter Benjamin (1892-1940). **Homens em tempos sombrios**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução de Márcia Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BENJAMIN, Walter. **Diário de Moscou**. Tradução de Hildegard Herbold. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BENJAMIN, Walter. Brinquedos e jogos. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Tradução de Marcus Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2002a, 95-102.

BENJAMIN, Walter. Elogio da boneca. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Tradução de Marcus Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2002b, 131-138.

BENJAMIN, Walter. Uma pedagogia comunista. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Tradução de Marcus Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2002c, 121-126.

BENJAMIN, Walter. La obra de arte en la época de su reproducción mecánica. **Escritos franceses**. Buenos Aires: Amorrortu, 2012, p. 165-198.

BENJAMIN, Walter. **A hora das crianças** – narrativas radiofônicas. Tradução de Aldo Medeiros. Rio de Janeiro: Nau, 2015.

BENJAMIN, Walter. Imagens de pensamento. **Imagens de pensamento / Sobre o haxixe e outras drogas**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017a, p. 7-132.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica. **Estética e sociologia da arte**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017b, p. 9-47.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. **Estética e sociologia da arte**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017c, p. 79-105.

BENJAMIN, Walter. Rua de mão única. **Rua de mão única/Infância berlinense: 1900**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017d, p. 7-65.

BENJAMIN, Walter. O contador de histórias: reflexões sobre a obra de Nikolai Leskov. **Linguagem, tradução, literatura (filosofia, teoria, crítica)**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2018, p. 139-166.

BENJAMIN, Walter. “Diário de Svendborg” (1934, 1938). **Diários de viagem**. Tradução de João Barrento. Porto: Assírio & Alvim, 2022, p. 345-368.

BENJAMIN, Walter; LACIS, Asja. Programa de um teatro infantil proletário. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Tradução de Marcus Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2002, 111-119.

CANDIDO, Antonio. Poesia, documento e história. **Brigada ligeira**. São Paulo: Ouro sobre azul, 2017, p. 41-55.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. **A educação pela noite**. São Paulo: Todavia, 2023a, p. 191-222.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. **Vários escritos**. São Paulo: Todavia, 2023b, p. 183-208.

CASTRO, Edgardo. **Vocabulário de Foucault**. Tradução de Luis Gil. Belo Horizonte: Autêntica, 2024.

CRUZ, Viriato da. Poemas. In SANTOS, Aires de Almeida; LARA, Ernesto; CRUZ, Viriato da. **Obra poética**. Luanda: Edições Maianga, 2004.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Os irmãos Karamázov**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2012.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 2014.

FREUD, Sigmund. Dostoiévski e o parricídio. **Obras completas, 17**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 337-362.

GARCIA, Fabiano. Forma literária e processo social: uma leitura do conto Piá, de Guido Wilmar Sassi. Cunha, André et all. **O fazer historiográfico na contemporaneidade**. Curitiba: Setor de Humanas da UFPR, 2019, p. 246-263.

JACINTO, António. **Poemas**. Luanda: Edições Maianga, 2004.

KOHAN, Martín. **¿Hola? Un réquiem para el teléfono**. Buenos Aires: Godot, 2022.

KOHAN, Martín. **Zona urbana: ensayo de lectura de Walter Benjamin**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2023.

KREMER, Natan Schmitz. Fluxos editoriais entre as revistas Mensagem (Luanda, 1951-1952) e Sul (Florianópolis, 1948-1957). **Abril**, n. 17, v. 34, 2025, p. 99-114. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/abriluff.v17i34.65032>. Acesso em 29 de jun. 2025.

MACEDO, Tânia. Cantos do sertão e do musseque. **Angola e Brasil – estudos comparados**. São Paulo: Arte e Ciência, 2002, p. 107-116.

MALHEIROS, Eglê. O território da infância. In MIGUEL, Salim; SOARES, Iaponan. **Guido Wilmar Sassi: literatura e cidadania**. Florianópolis: Edufsc, 1992, p. 127-134.

MARX, Karl. **O capital**: crítica da economia política – livro I (v. 2). Tradução de Reginaldo Sant’Ana. São Paulo: DIFEL, 1984.

MIGUEL, Salim. **Cartas d’África e alguma poesia**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Entre voz e letra**: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX. Niterói; Rio de Janeiro: UdUFF; Pallas, 2007.

PIGLIA, Ricardo. **Las tres vanguardias**: Saer, Puig, Walsh. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.

RAMOS, Karina. A angolanidade literária nas páginas da revista Mensagem (1951-1952). **Transversos**, v. 10, ago. 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.12957/transversos.2017.29973>. Acesso em 22 de set. 2024.

SARLO, Beatriz. **Clases de literatura argentina**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2022.

SARLO, Beatriz. **No entender** – memorias de una intelectual. Buenos Aires: Siglo XXI, 2025.

SASSI, Guido Wilmar. **Piá**. Florianópolis: Edições Sul, 1953.

SCHWARZ, Roberto. Braço de ferro sobre Lukács. **Seja como for**. São Paulo: Editora 34, 2019, p. 117-154.

SOARES, Francisco. Para uma observação estética da poesia de A. Jacinto. In: TAVARES, Ana Paula (org.). **António Jacinto e sua época**. A modernidade nas literaturas africanas em língua portuguesa. Lisboa: CLEPUL, 2015, p. 43-55.

SOARES, Francisco . **Antologia lírica angolana**. Campinas: UNICAMP, 2019.

VERTOV, Dziga. **Cine-olho**: manifestos, projetos e outros escritos. Tradução de Luís Felipe Labaki. São Paulo: Editora 34, 2022.

VIEIRA, Luandino. **A cidade e a infância**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

[Aporias]

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor W. **Dialética negativa**. Tradução de Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

ADORNO, Theodor W. Revendo o surrealismo. **Notas de literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012, p. 135-140.

ADORNO, Theodor W. **Estética 1958-1959**. Tradução de Silvia Schwarzböck. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2013.

AGAMBEN, Giorgio. Por una filosofía de la infancia. **Teología y lenguaje**: del poder de Dios al juego de los niños. Tradução de Matías Raia. Buenos Aires: Las cuarenta, 2012a, p. 25-32.

AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**. Tradução de Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012b.

AGAMBEN, Giorgio. **O aberto** – o homem e o animal. Tradução de Pedro Mendes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e a ciência sem nome. **A potência do pensamento**: ensaios e conferências. Tradução de António Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 111-131.

AGUIRRE, Osvaldo. **Francisco Urondo**: la exigencia de lo imposible. Santa Fe: Ediciones UNL, 2021.

AGUIRRE, Raúl Gustavo. Poetas de hoy: Buenos Aires, 1953. **Poesía Buenos Aires: edición facsimilar**. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2014, p. 139-157.

AIRA, César. Alejandra Pizarnik. **Cuatro ensayos**. Rosario: Beatriz Viterbo, [1998] 2020, p. 87-153.

ANTELO, Raúl. A poesia não pensa (ainda). SCRAMIM, Susana (org.). **Alteridades na poesia**: riscos, aberturas, sobrevivências. São Paulo: Iluminuras, 2016, p. 91-155.

BEAUVOIR, Simone de. **El Marqués de Sade**. Tradução de J. E. de la Sota. Buenos Aires: Leviatan, 1956.

BENJAMIN, Walter. O surrealismo – o mais recente instantâneo da inteligência europeia. **Os pensadores**. Tradução de Erwin Theodor Rosental. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 75-85.

BENJAMIN, Walter. Karl Kraus, hombre universal. **Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos**. Tradução de Roberto Vernengo. Barcelona: Planeta-Agostini, 1986, p. 159-188.

BENJAMIN, Walter. Infância berlinense: 1900. **Rua de mão única/Infância berlinense: 1900**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017a, p. 67-116.

BENJAMIN, Walter. Rua de mão única. **Rua de mão única/Infância berlinense: 1900**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017b, p. 7-65.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire. **Baudelaire e a modernidade**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017c, p. 103-149.

BENJAMIN, Walter. La prostituta. **Materiales para un autorretrato**. Tradução de Marcelo Burello. CABA: FCE, 2017d, p. 87.

BENJAMIN, Walter. A Paris do Segundo Império na obra de Baudelaire. **Baudelaire e a modernidade**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017e, p. 9-102.

BENJAMIN, Walter. Doutrina das semelhanças. **Linguagem, tradução, literatura (filosofia, teoria, crítica)**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2018a, p. 47-52.

BENJAMIN, Walter. O contador de histórias: reflexões sobre a obra de Nikolai Leskov. **Linguagem, tradução, literatura (filosofia, teoria, crítica)**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2018b, p. 139-166.

BENJAMIN, Walter. Diário parisiense. **Diário parisiense e outros escritos**. Tradução de Carla Damião e Pedro Hussak. São Paulo: Hedra, 2020a, p. 53-84.

BENJAMIN, Walter. Imagem de Proust. **Diário parisiense e outros escritos**. Tradução de Carla Damião e Pedro Hussak. São Paulo: Hedra, 2020b, p. 107-128.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Tradução de Carlos Moisés e Ana Ioriatti. São Paulo: Companhia de bolso, 2007.

BUCK-MORSS, Susan. **Origen de la dialéctica negativa**: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt. Tradução de Nora Maskivker. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011.

CAMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Tradução de Cleonice Mourão, Consuelo Santiago e Eunice Galéry. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

DUNCAN, Isadora. **Minha vida**. Tradução de Beatriz Horta. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

FOUCAULT, Michel. Sade, sargento do sexo. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema (Ditos e escritos III). Tradução de Inês Autran Dourado. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2001.

FOUCAULT, Michel. Conferencias sobre Sade. **La gran extranjera**: para pensar la literatura. Tradução de Horacio Pons. Buenos Aires: Siglo XXI, 2015.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. **Obras completas, v. 14.** Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 161-239.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização.** Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Companhia, 2011.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos (Obras completas, v. 4).** Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

GALIAZO, Evelyn. La biblioteca de Pizarnik. **Pagina12**, 11 de março de 2020. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/252109-la-biblioteca-de-pizarnik>. Acesso em 09 nov. 2023.

GIZZO, Luciana del. Sobrevivientes del infinito. Urondo, Pizarnik, juventud y vanguardia. **Perífrasis. rev,lit.teo.crit.** v.5, n.10, Bogotá, jul/dec. 2014. Disponível em: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2145-89872014000200005&lang=pt. Acesso em 09 nov. 2023.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Fenomenologia do espírito.** Tradução de Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, 1992.

HORKHEIMER, Max. Teoria tradicional e teoria crítica. **Os pensadores.** Tradução de Edgard Malagodi e Ronaldo Cunha. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 117-154.

KOHAN, Alexandra. **Y sin embargo, el amor:** elogio de lo incierto. Buenos Aires: Paidós, 2020.

KOHAN, Alexandra. **Un cuerpo al fin.** Buenos Aires: Paidós, 2022.

KOHAN, Martín. **Zona urbana:** ensayo de lectura de Walter Benjamin. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2023.

LEIBNIZ. Monadología. **Monadología / Discurso de metafísica / La profesión de fe del filósofo.** Tradução de Manuel Benot. Buenos Aires: Hyspamerica, 1983, p. 21-50.

LIMA, José Lezama. Mitos y cansancio clásico. **Ensayos barrocos**: imagen y figuras en América Latina. Buenos Aires: Colihue, 2014, p. 211-228.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**: a decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille. São Paulo: Iluminuras, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. **Aisthesis**: cenas do regime estético da arte. Tradução de Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Editora 34, 2021.

SARLO, Beatriz. **La batalla de las ideas** (1943-1973) . Buenos Aires: Emecé, 2007.

SARTRE, Jean-Paul. **El ser y la nada**: ensayo de ontología y fenomenología. Tradução de Juan Valmar. Buenos Aires: Losada, 2021.

SEBRELI, Juan José. Idas y vueltas con Sartre. **Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades**. Buenos Aires: Sudameriicana, 1997, p. 515-570.

SONTAG, Susan. Fascinante fascismo. **Bajo el signo de Saturno**. Tradução de Juan Trejo. Barcelona: Debolsillo, 2007a, p. 81-116.

SONTAG, Susan. Una aproximación a Artaud. **Bajo el signo de Saturno**. Tradução de Juan Trejo. Barcelona: Debolsillo, 2007b, p. 21-80.

URONDO, Francisco. Historia antigua. **Obra poética**. CABA: Adriana Hidalgo, 2014, p. 35-76.

URONDO, Francisco. Veinte años de poesía argentina. 1940-1960. **Ensayos**. CABA: Adriana Hidalgo, 2016, p. 51-119.

VAZ, Alexandre Fernandez. Sobre o corpo na reforma da vida. **Conexões**, Campinas, v. 18, p. 1-17, 2020. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conexoes/article/view/8660930>. Acesso em 09 nov. 2023.

VAZ, Alexandre Fernandez. Subjetividade, memória e experiência: sobre a infância em alguns escritos de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno. **Educação em Revista**, n. 6, p. 51-66, 2005. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/educacaoemrevista/article/view/598/481>. Acesso em 09 nov. 2023.

VIERA, Blanca Terra. **Rostros de la danza**. Buenos Aires: Taller gráfico de Maucci & Curotto, 1950.

WEBER, Max. **A ética protestante e o “espírito” do capitalismo**. Tradução de José Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WILLER, Cláudio. **Um obscuro encanto**: gnose, gnosticismo e poesia moderna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

[Um latente desconforto]

ABRAHAM, Tomás. **El deseo de revolución**. CABA: Tusquets, 2017.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor W. **Dialética negativa**. Tradução de Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

ADORNO, Theodor W. Compromiso. **Notas de literatura** (Obra completa, 11). Tradução de Alfredo Muñoz. Madri: Akal, 2003a, p. 393-413.

ADORNO, Theodor W. Intento de entender a Fin de Partida. **Notas de literatura** (Obra completa, 11). Tradução de Alfredo Muñoz. Madri: Akal, 2003a, p. 270-310.

AGAMBEN, Giorgio. El sueño de la lengua. **El final del poema**: estudios de poética y literatura. Tradução de Edgardo Dobry. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2016a, p. 93-119.

AGAMBEN, Giorgio. **Ideia da prosa**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2016b.

AGAMBEN, Giorgio. Kommerell, ou do gesto. **A potência do pensamento**: ensaios e conferências. Tradução de António Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 211-221.

AGUIRRE, Osvaldo. **Francisco Urendo**: la exigencia de lo imposible. Santa Fe: Ediciones UNL, 2021.

ALMEIDA, Rodrigo Davi. **Sartre no Brasil**: expectativas e repercussões. São Paulo: UNESP, 2009.

AMADO, Jorge. **Navegação de cabotagem**: apontamento para um livro de memórias que jamais escreverei. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

BARRENTO, João. Comentários. In BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única/Infância berlinense: 1900**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 117-155.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

BEAUVOIR, Simone de. **El Marqués de Sade**. Tradução de J. E. de la Sota. Buenos Aires: Leviatan, 1956.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

BEAUVOIR, Simone de. **A força das coisas**. Tradução de Maria Helena Martins. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021.

BENJAMIN, Walter. O surrealismo – o último instantâneo da inteligência europeia. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 21-36.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BENJAMIN, Walter. A Paris do Segundo Império na obra de Baudelaire. **Baudelaire e a modernidade**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017a, p. 9-102.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire. **Baudelaire e a modernidade**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017b, p. 103-149.

BENJAMIN, Walter. Rua de mão única. **Rua de mão única/Infância berlinense: 1900**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017c, p. 7-65.

BENJAMIN, Walter. O que é o teatro épico? (segunda versão). **Ensaio sobre Brecht**. Tradução de Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017d, p. 23-29.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. **Ensaio sobre Brecht**. Tradução de Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017e, p. 85-99.

BENJAMIN, Walter. Contra una obra maestra: sobre El poeta como líder en el clasicismo alemán, de Max Kommerell. **La tarea del crítico**. Tradução de Ariel Magnus. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2017f, p. 133-143.

BENJAMIN, Walter. Imagens de pensamento. **Imagens de pensamento / Sobre o haxixe e outras drogas**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017g, p. 7-132.

BENJAMIN, Walter. Apontamentos de viagem (maio-julho de 1931). **Diários de viagem**. Tradução de João Barrento. Porto: Assírio & Alvim, 2022, p. 275-303.

CALDERÓN. **A vida é sonho**. Tradução de Renata Pallotini. São Paulo: Hedra, 2009.

CARVALHO, Bernardo. Cultura europeia está ameaçada, disse Lévi-Strauss à Folha em 1989. **Folha de São Paulo**, 18 dez. 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha-100-anos/2021/12/cultura-europeia-esta-ameacada-disse-levi-strauss-a-folha-em-1989.shtml> Acesso em: 26 mai. 2024.

CASTRO, Edgardo. **Introducción a Foucault** – guia para orientarse y entender una obra en movimiento. Buenos Aires: Siglo XXI, 2023.

CROCE, Marcela. **Contorno**: izquierda y proyecto cultural. Buenos Aires: Colihue, 1996.

DUNCAN, Isadora. **Minha vida**. Tradução de Beatriz Horta. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

FREUD, Sigmund. A negação. **Obras completas volume 16**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 275-282.

FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. **Obras completas volume 6**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 13-172.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos (Obras completas volume 4)**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

GINZBURG, Carlo; CASTELNUOVO, Enrico. História da arte italiana. In GINZBURG, Carlo. **A micro-história e outros ensaios**. Tradução de António Narino. Lisboa, Rio de Janeiro: DIFEL, Bertrand Brasil, 1989, p. 5-93.

GINZBURG, Carlo. Raíces de un paradigma de inferencias indiciarias. **Mitos, emblemas e indícios: morfología e historia**. Tradução de Verónica Trentini. Buenos Aires: Prometeo, 2013, p. 171-221.

GINZBURG, Carlo. **Ninguna isla es una isla: cuatro visiones de la literatura inglesa desde una perspectiva mundial**. Tradução de María Terán. Rosário, Cidade do México: UNR Editora, Contrahistorias, 2016.

KREMER, Natan Schmitz; VAZ, Alexandre Fernandez. Imagens do passado, da memória, da cidade – Sartre e Freud do escritor catarinense Salim Miguel. **Revista de Literatura, História e Memória**, [S. l.], v. 17, n. 29, p. 45–63, 2021. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/article/view/25780>. Acesso em: 26 mai. 2024.

KREMER, Natan Schmitz; VAZ, Alexandre Fernandez. Sobre o gesto infantil na primeira poesia de Hilda Hilst e Eglê Mallheiros (ou: os anos 1950, uma propedêutica). **Intelligere**, [S. l.], n. 16, p. 100–129, 2023. Disponível em: <https://revistas.usp.br/revistaintelligere/article/view/219077>. Acesso em: 26 mai. 2024.

KREMER, Natan Schmitz.; VAZ, Alexandre Fernandez. Quadros sartreanos: Un dios cotidiano, de David Viñas; Informação ao crucificado, de Carlos Heitor Cony. **El Taco en la Brea**, [S. l.], n. 19 (2024), p. 162-180, 2024. Disponível em: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ElTacoenlaBrea/article/view/13563>. Acesso em: 26 mai. 2024.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do Eu. **Escritos**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 96-103.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Tradução de Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus, 1989.

MASOTTA, Oscar. “Sur” o el antiperonismo colonialista. **Contorno: edición facsimilar**. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2007, p. 161-167.

MASOTTA, Oscar. **Conciencia y estructura**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

MIGUEL, Salim. **Alguma gente - histórias**. Florianópolis: Edições Sul, 1953.

MIGUEL, Salim. Sartre em Florianópolis. **Eu e as corruíras** (crônicas – não só). Florianópolis: Insular, 2001, p. 43-45.

PAZ, Octavio. Memento. Jean Paul-Sartre. **Hombres en su siglo**. Buenos Aires: Seix Barral, 1990, p. 111-125.

REDONDO, Nilda. La representación de la sexualidad, la mujer y la revolución en Francisco Urendo. **Hologramática**, anp 2, n. 3, p. 53-76, 2007. Disponível em: <https://www.cienciared.com.ar/ra/usr/10/289/urondo.pdf>. Acesso em: 26 mai. 2024.

ROMANO, Luís Contatori. **A passagem de Sartre e Simone de Beauvoir pelo Brasil em 1960**. Campinas: Mercado das Letras, 2002.

SABINO, Lina Leal. **Grupo Sul: o modernismo em Santa Catarina**. Florianópolis: FCC, 1981.

SARLO, Beatriz. **La máquina cultural**: maestras, traductores y vanguardistas. Buenos Aires: Ariel, 1998.

SARLO, Beatriz. **La batalla de las ideas** (1943-1973). Buenos Aires: Emecé, 2007.

SARLO, Beatriz. **Sete ensaios sobre Walter Benjamin e um lampejo**. Tradução de Joana d'Ávila Melo. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2013.

SARLO, Beatriz. Los dos ojos de Contorno. **Escritos de literatura argentina**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2019, p. 46-56.

SARLO, Beatriz. David Viñas – Un dios cotidiano (1957). **Clases de literatura argentina**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2022, p. 105-113.

SARTRE, Jean-Paul. **Un teatro de situaciones**. Tradução de Mirta Arlt. Buenos Aires: Losada, 1979.

SARTRE, Jean-Paul. La puta respetuosa. **La puta respetuosa / A puerta cerrada**. Tradução de Aurora Bernárdez. Buenos Aires, Madri: Losada, Alianza, 1981a, p. 7-65.

SARTRE, Jean-Paul. A puerta cerrada. **La puta respetuosa / A puerta cerrada**. Tradução de Aurora Bernárdez. Buenos Aires, Madri: Losada, Alianza, 1981b, p. 67-136.

SARTRE, Jean-Paul. **O existencialismo é um humanismo**. Tradução de João Kreuch. Petrópolis: Vozes, 2014.

SARTRE, Jean-Paul. **O muro**. Tradução de Alcântara Silveira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

SARTRE, Jean-Paul. **A náusea**. Tradução de Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?**. Tradução de Carlos Moisés. Petrópolis: Vozes, 2019.

SARTRE, Jean-Paul. **El ser y la nada**: ensayo de ontología y fenomenología. Tradução de Juan Valmar. Buenos Aires: Losada, 2021.

SCHWARZ, Roberto. Um seminário de Marx. **Sequências brasileiras**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1999a, p. 104-128.

SCHWARZ, Roberto. Nunca fomos tão engajados. **Sequências brasileiras**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1999b, p. 211-218.

SCRAMIM, Susana. Cartas ao humanismo. BENJAMIN, Walter. **Gente Alemã** Florianópolis: Nave, p. 243-263.

SONTAG, Susan. Fascinante fascismo. **Bajo el signo de Saturno**. Tradução de Juan Trejo. Barcelona: Debolsillo, 2007a, p. 81-116.

SONTAG, Susan. Una aproximación a Artaud. **Bajo el signo de Saturno**. Tradução de Juan Trejo. Barcelona: Debolsillo, 2007b, p. 21-80.

SONTAG, Susan. Saint Genet de Sartre. **Contra a interpretação e outros ensaios**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2020, p. 126-133.

SOUZA, Thana Mara. **Sartre e a literatura engajada**. São Paulo: EdUSP, 2008.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TELLES, Lygia Fagundes. Papel quadriculado. **Durante aquele estranho chá**: perdidos e achados. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 33-40.

URONDO, Francisco. Archivo general de Indias. **Muchas felicidades y otras obras**. La Habana: Arte y Literatura, 1986, p. 203-254.

URONDO, Francisco. Todo eso. **Todos los cuentos**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011, p. 51-150.

VAZ, Alexandre Fernandez. Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir: uma visita, muitas ideias. **Pensar a educação em pauta**. Belo Horizonte, p. 1-2, nov. 2015. Disponível em: <https://pensaraeducacao.com.br/jean-paul-sartre-e-simone-de-beauvoir-uma-visita-muitas-ideias-exclusivo/>. Acesso em: 26 mai. 2024.

WEIGEL, Sigrid. Eros. OPITZ, Michael; WIZISLA, Erdmut. **Conceptos de Walter Benjamin**. Tradução de Natalia Bustelo. Buenos Aires: Las cuarenta, 2014, p. 417-478.

[Teleologia e seu contrário]

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor W. Compromiso. **Notas de literatura** (Obra completa, 11). Tradução de Alfredo Muñoz. Madri: Akal, 2003a, p. 393-413.

ADORNO, Theodor W. Intento de entender a Fin de partida. **Notas de literatura** (Obra completa, 11). Tradução de Alfredo Muñoz. Madri: Akal, 2003b, p. 270-310.

ADORNO, Theodor W. **Dialética negativa**. Tradução de Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

ADORNO, Theodor W. **Estética 1958-1959**. Tradução de Silvia Schwarzböck. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2013.

ADORNO, Theodor W. Tabus acerca do magistério. **Educação e emancipação**. Tradução de Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Paz e Terra, 2022, p. 105-128.

AGAMBEN, Giorgio. Infância e história – ensaio sobre a destruição da experiência. **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p. 21-78.

AGAMBEN, Giorgio. El final del poema. **El final del poema**: estudios de poética y literatura. Tradução de Edgardo Dobry. CABA: Adriana Hidalgo, 2016, p. 249-258.

AGAMBEN, Giorgio. **O tempo que resta** – um comentário à Carta aos Romanos. Tradução de Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

AIRA, César. Alejandra Pizarnik. **Cuatro ensayos**. Rosario: Beatriz Viterbo, [1998] 2020, p. 87-153.

ALONSO, Rodolfo. Alrededor de Poesía Buenos Aires. **Poesía Buenos Aires: edición facsimilar**. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2014, p. 9-17.

ALONSO, Rodolfo. **El uso de la palabra**: poesía reunida 1956-1983. Villa María: Eduvim, 2017.

AMADO, Jorge. **O amor do soldado**. Rio de Janeiro: Record, 1982.

ANTELO, Raúl. Visão e pensamento. Poesia da voz. **Crítica e ficção, ainda**. Florianópolis: Pallotti, 2006, p. 9-87.

ANTELO, Raúl. A poesia não pensa (ainda). SCRAMIM, Susana (org.). **Alteridades na poesia**: riscos, aberturas, sobrevivências. São Paulo: Iluminuras, 2016, p. 91-155.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Editorial, 2016.

ARENDT, Hannah. Da violência. **Crises da república**. Tradução de José Volkmann. São Paulo: Perspectiva, 2017, p. 91-156.

ARLT, Roberto. **El amor brujo**. Buenos Aires: Losada, 1980.

BAUDELAIRE, Charles. As flores do mal. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BAYLEY, Edgar. **Antología poética**. CABA: Fondo de Cultura Economía, 2015.

BAYLEY, Edgar. Realidad interna y función de la poesía. **Poesía Buenos Aires: edición facsimilar**. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2014, p. 69-82.

BEAUVOIR, Simone de. **El pensamiento político de la derecha**. Tradução de Osiris Troiani. Buenos Aires: Leviatán, 1956.

BENJAMIN, Walter. Livros infantis velhos e esquecidos. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Tradução de Marcus Mazzari. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2002a, p. 53-68.

BENJAMIN, Walter. Brinquedos russos. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Tradução de Marcus Mazzari. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2002b, p. 127-130.

BENJAMIN, Walter. História cultural do brinquedo. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Tradução de Marcus Mazzari. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2002c, p. 89-94.

BENJAMIN, Walter. Sobre el concepto de la historia. **Escritos franceses**. Buenos Aires: Amorrortu, 2012a, p. 387-406.

BENJAMIN, Walter. O surrealismo – o último instantâneo da inteligência europeia. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012b, p. 21-36.

BENJAMIN, Walter. **Radio Benjamin**. Tradução de Joaquín Chamorro. Madri: Akal, 2015.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. **Escritos sobre Brecht**. Tradução de Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017a, p. 85-99.

BENJAMIN, Walter. O lugar social do escritor francês na atualidade. **Estética e sociologia da arte**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017b, p. 153-180.

BENJAMIN, Walter. Rua de mão única. **Rua de mão única/Infância berlinense: 1900**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017c, p. 7-65.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. **O anjo da história**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2019, p. 9-20.

BENJAMIN, Walter. Paul Valéry – em seu sexagésimo aniversário. **Diário parisiense e outros escritos**. Tradução de Carla Damião e Pedro Hussak. São Paulo: Hedra, 2020, p. 93-99.

BENJAMIN, Walter. Eduard Fuchs, colecionista e historiador. **El coleccionismo**. Tradução de María Tellechea e Martina Polcuch. Buenos Aires: Godot, 2022, p. 27-82.

BRETON, André. **Manifiestos del surrealismo**. Tradução de Andrés Bosch. Madri: Visor Libros, 2009.

BRETON, André. Un gran poeta negro. **Martinica** – encantadora de serpientes. Buenos Aires: Argonauta, 2010, p. 83-98.

BRETON, André; TROTSKY, León. Manifiesto por un arte revolucionario independiente. **El encuentro de Breton y Trotsky en México**. Tradução de Ariane Díaz. CABA: Ediciones IPS, 2016, p. 191-200.

BUCK-MORSS, Susan. **Walter Benjamin, escritor revolucionario**. Tradução de Mariano Seoane. CABA: la marca editorial, 2014.

CAVALLETTI, Andrea. **Clase**. Tradução de María D'Meza. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013.

CÉSAIRE, Aimé. **Las armas milagrosas**. Tradução de Lizandro Galtier. Buenos Aires: Ediciones Librerías Fausto, 1974.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Tradução de Noémia de Sousa. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1978.

CÉSAIRE, Aimé. Discurso sobre a negritude. **Textos escolhidos**. Tradução de Sebastião Neto. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022, p. 213-229.

FOUCAULT, Michel. **Nacimiento de la biopolítica**: curso en el Collège de France, 1978-1979. Tradução de Horacio Pons. CABA: Fondo de Cultura Económica, 2022.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Companhia, 2011.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Trad. M. M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GILROY, Paul. **O atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. Tradução de Cid Knapel. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, 2012.

GOFFMAN, Erving. **Estigma** – notas sobre a manipulação da identidade. Tradução de Mathis Lambert. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

KOHAN, Martín. **Narrar a San Martín**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

KRACAUER, Siegfried. **Historia**. Las últimas cosas antes de las últimas. Tradução de Guadalupe Marando e Augustin d'Ambrosio. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2010.

KREMER, Natan Schmitz; VAZ, Alexandre Fernandez. Sobre o gesto infantil na primeira poesia de Hilda Hilst e Eglê Mallheiros (ou: os anos 1950, uma propedêutica). **Intelligere**, [S. l.], n. 16, p. 100–129, 2023. [Disponível em: https://revistas.usp.br/revistaintelligere/article/view/219077](https://revistas.usp.br/revistaintelligere/article/view/219077). Acesso em: 25 fev. 2024.

LEIRIS, Michel. ¿Quién es Aimé Césaire?. **Para leer a Michel Leiris**. Tradução de Jorge Ferreira. México: FCE, 2010a, p. 391-399.

LEIRIS, Michel. De la literatura considerada como una tauromaquia. **Para leer a Michel Leiris**. Tradução de Flora Brulá. México: FCE, 2010b, p. 31-42.

LIMA, Jorge de. **Poemas negros**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

LUDMER, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

MALHEIROS, Eglê. **Manhã e outros poemas**. Brasília: Edição da autora, 2018.

MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. Tradução de Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2010.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível: a decomposição da figura humana de Lautreamont a Bataille**. São Paulo: Iluminuras, 2017.

ROSA, Maristela da; DALLABRIDA, Norberto. Uma mulher de vanguarda: trajetória social de Eglê Malheiros. **Revista Estudos Feministas**, [S. l.], v. 22, n. 2, p. 429–447, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36519>. Acesso em: 25 fev. 2024.

SARLO, Beatriz. La persistencia en lo incompleto. In: BENJAMIN, Walter. **El coleccionismo**. Buenos Aires: Godot, 2022, p. 9-25.

SARTRE, Jean-Paul. **Un teatro de situaciones**. Tradução de Mirta Arlt. Buenos Aires: Losada, 1979.

SCHMIDT, Simone Pereira. Rotas (trans)atlânticas na poesia africana do tempo colonial: o caso Noémia de Sousa. **Abril – NEPA / UFF**, v. 4, n. 7, p. 23-30, nov. 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/abriluff.v4i7.29737>. Acesso em 25 fev. 2024.

SCHOLEM, Gershom. **Los nombres secretos de Walter Benjamin**. Tradução de Ricardo Ibarlucía e Miguel García-Baró. Madri: Trotta, 2004.

SIMMEL, Georg. O conceito e a tragédia da cultura. **Cultura filosófica**. Tradução de Lenin Bárbara. São Paulo: Editora 34, 2020, p. 257-288.

SEBRELI, Juan José. Idas y vueltas com Sartre. **Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades**. Buenos Aires: Sudameriacana, 1997, p. 515-570.

SONTAG, Susan. Bajo el signo de Saturno. **Bajo el signo de Saturno**. Tradução de Juan Trejo. Barcelona: Debolsillo, 2007, p. 117-143.

SONTAG, Susan. Contra a interpretação. **Contra a interpretação e outros ensaios**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2020, p. 15-29.

SOUSA, Noémia. **Sangue Negro**. São Paulo: Kapulana, 2016.

SZONDI, Peter. El mito del drama moderno y el teatro épico. **Iluminaciones sobre ciudades em Walter Benjamin y otros ensayos**. Tradução de H. A. Murena. CABA: El cuenco de plata, 2016, p. 179-185.

URONDO, Francisco. **Obra poética**. CABA: Adriana Hidalgo, 2014.

WEBER, Max. **A ética protestante e o “espírito” do capitalismo**. Tradução de José Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

[Sob o signo do novo]

ABRANCHES, Augusto dos Santos. **Um retrato de Marques Rebelo**. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura, 1958.

ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. **Notas de literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2012, p. 65-89.

ALMEIDA, Rodrigo Davi. **Sartre e o terceiro mundo**. São Paulo: EDUSP, 2018.

ANDRADE, Mário de. A escrava que não era Isaura. **Obra imatura**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p. 231-335.

ANTELO, Raúl. A memória de Mário. **Modernismos múltiplos**. Rio de Janeiro: Mórula, 2025, p. 17-50.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. **Estética e sociologia da arte**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017a, p. 79-105.

BENJAMIN, Walter. Rua de mão única. **Rua de mão única/Infância berlinense: 1900**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017b, p. 7-65.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução de Irene Aron e Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

BENJAMIN, Walter; LACIS, Asja. Programa de um teatro infantil proletário. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Tradução de Marcus Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2002, 111-119.

BORGES, Jorge Luis. Historia universal de la infamia. **Cuentos Completos**. Barcelona: Debolsillo, 2012, p.7-82.

BRETON, André. Un gran poeta negro. **Martinica** – encantadora de serpientes. Buenos Aires: Argonauta, 2010, p. 83-98.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Tradução de Claudio Willer. São Paulo: Veneta, 2020.

CÉSAIRE, Aimé. **Uma temporada no Congo**. Tradução de João Vicente et all. São Paulo: Temporal, 2022.

DIOP, Cheikh Anta. **Nações negras e cultura**: da antiguidade negro-egípcia aos problemas da África negra de hoje. Tradução de Monica Stahel. Petrópolis: Vozes, 2025.

DUNCAN, Isadora. **Minha vida**. Tradução de Beatriz Horta. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

FIGUEIRA, Gastón. **A poesia contemporânea na América espanhola**. Limeira: Letras da Província, 1958.

FIGUEIRA, Gastón. **De la vida y la obra de Gabriela Mistral**. Montevideu: Talleres Gráficos Gaceta Comercial, 1959.

FIGUEIRA, Gastón. **Poesía brasileña contemporánea (1920-1968)**. Montevideu: Instituto de Cultura Uruguayo-Brasileño, 1968.

FLORES, Maria Bernardete Ramos. A intimidade luso-brasileira – nacionalismo e racismo. **Revista de História das Ideias**, v. 22, p. 517-552, 2001.

FLORES, Maria Bernardete Ramos. Homens de pedra-e-cal do Estado Novo português: estatutária e virilidade da nação. SZESZ, Maria Manuela et all (org). **Portugal-Brasil no século XX**: sociedade, cultura e ideologia. Bauru: EDUSC, 2003, p. 343-368.

FREYRE, Gilberto. **Aventura e rotina**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953a.

FREYRE, Gilberto. Em torno de um novo conceito de tropicalismo. **Um brasileiro em terras portuguesas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953b, p. 170-186.

FREYRE, Gilberto. **Casa grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. São Paulo: Global, 2006.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Anseios de amplidão. **Cadernos de literatura brasileira** – Euclides da Cunha, Instituto Moreira Salles, p. 162-200, 2006.

GOMBRICH, Ernst. **Arte e ilusão**: um estudo da psicologia da representação pictórica. Tradução de Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

JACINTO, António. **Sobreviver em Tarrafal de Santiago**. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2013.

KREMER, Natan Schmitz. Césaire, colonialismo, surrealismo. 2025. PRELO

KREMER, Natan Schmitz; VAZ, Alexandre Fernandez. Manuel Pinto, o neorrealismo português e o modernismo florianopolitano. **ABEHACHE**, n. 23, p. 130-150, 2023. Disponível em: <https://revistaabehache.com/ojs/index.php/abehache/article/view/454/357>. Acesso em 07 nov. 2025.

KREMER, Natan Schmitz. VAZ, Alexandre Fernandez. Gaibéus, de Alves Redol: isotopias modernas, estrutura de nomeação. 2026. [prelo]

LEIBNIZ. Monadología. **Monadología / Discurso de metafísica / La profesión de fe del filósofo**. Tradução de Manuel Benot. Buenos Aires: Hyspamerica, 1983, p. 21-50.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LIMA, José Lezama. Los egipcios. **Ensayos barrocos** – imagen y figura en América Latina. Buenos Aires: Colihue, 2014, p. 110-136.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. **Ensaios sobre literatura**. Tradução de Giseh Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 43-94.

MACHADO, Ricardo. **Arquivos de prisão** – Eglê Malheiros e Salim Miguel. Chapecó: Humana, 2025.

MADEIRA, João. Os intelectuais e o Partido Comunista Português. In MARTINHO, Francisco; FREIRE, Américo. **Intelectuais e marxismo no mundo lusófono**. Recife: EDUPE, 2019, p. 113-142.

MIGUEL, Salim. **Primeiro de abril**: narrativas da cadeia. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

MIGUEL, Salim. **Cartas d'África e alguma poesia**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

MISTRAL, Gabriela. **Escritos políticos**. Organização de Jaime Quezada. Santiago de Chile: FCE, 1994.

MISTRAL, Gabriela. **Motivos de San Francisco y otras prosas cristianas**. Santiago de Chile: Universidad Diego Postales, 2022.

ORNELLAS, Manoelito de. Lila Ripoll. **Máscaras e murais de minha terra**. Porto Alegre: Globo, 1966, p. 61-66.

PERNIOLA, Mario. **Enigmas**: egípcio, barroco e neobarroco na sociedade e na arte. Tradução de Carolina Torquato. Chapecó: Argos, 2009.

PIGLIA, Ricardo. **Las tres vanguardias**: Saer, Puig, Walsh. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.

PIGLIA, Ricardo. **Introducción general a la crítica de mí mismo**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2024.

REDOL, Alves. **Gaibéus**. Lisboa: Caminho, 1989.

RIPOLL, Lila. Novos poemas. **Obra completa**. Porto Alegre: IEL; Movimento, 1998, p. 137-160.

ROMERO, Juan Cristóbal. Mistral, peregrina inquieta. In MISTRAL, Gabriela. **Motivos de San Francisco y otras prosas cristianas**. Santiago de Chile: Universidad Diego Postales, 2022, p. 11-28.

SARLO, Beatriz. **Borges, un escritor en las orillas**. Buenos Aires: Seix Barral, 2007.

SARLO, Beatriz. **Una modernidad periférica**: Buenos Aires 1920 y 1930. Buenos Aires: Siglo XXI, 2020.

SARLO, Beatriz. Julio Cortázar – Rayuela (1963). **Clases de literatura argentina**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2022, p. 143-157.

SARLO, Beatriz. **No entender**: memorias de una intelectual. Buenos Aires: Siglo XXI, 2025.

SARTRE, Jean-Paul. **Colonialismo y neocolonialismo** (Situations, V). Tradução de Josefina Alinari. Buenos Aires: Losada, 1968.

SARTRE, Jean-Paul. **Las moscas**. Tradução de Aurora Bernárdez. Buenos Aires: Losada, 2001.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. **As ideias fora do lugar**. São Paulo: Penguin-Companhia, 2014, p. 7-46.

SCRAMIM, Susana. Dobrar e desdobrar: procedimentos da literatura do presente no relato de Bernardo Carvalho. **Literatura do presente**: história e anacronismo dos textos. Chapecó: Argos, 2007, p. 143-158.

SIMÕES JUNIOR, António. O Sr. Gilberto Freyre e a verdade sobre Portugal. In FREYRE, Gilberto. **Um brasileiro em terras portuguesas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953, p. 429-432.

SIMÕES JUNIOR, António. **Vieja Cronica de Olhão**. Montevideu: Imprensa Letras, 1956.

SIMÕES JUNIOR, António. **Marruecos: ayer-hoy**. Buenos Aires: Futuro, 1961.

URONDO, Francisco. La poesía argentina en los últimos años. **Zona de la poesía americana**, ano 1, n. 2, p. 12-14, 1963. Disponível em: <https://americalee2.cedinci.org/wp-content/uploads/2017/11/ZONA-de-la-poesia-2.pdf>
Acesso em: 07 nov. 2025.

URONDO, Francisco. **Muchas felicidades y otras obras**. La Habana: Arte y Literatura, 1986.

URONDO, Francisco. **Los pasos previos**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.

URONDO, Francisco. Veinte años de poesía argentina. 1940-1960. **Ensayos**. CABA: Adriana Hidalgo, 2016, p. 51-119.

URONDO, Francisco. **La patria fusilada**. CABA: FCE, 2022.

VERRÍSSIMO, Érico. **Incidente em Antares**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2006.

VIEIRA, Luandino. **Lourentinho, Dona Antónia de Sousa Neto & eu**. Luanda: Edições Maianga, 2004.

VIEIRA, Luandino. Pela voz de Luandino – entrevista a Rita Chaves e Jacqueline Kaczorowski. **Scripta**, v. 19, n. 37, p. 179-202, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.5752/P.2358-3428.2015v19n37p179>. Acesso em 07 nov. 2025.

VIEIRA, Luandino. **Nós, os do Makulusu**. São Paulo: Kapulana, 2019.

VIERA, Blanca Terra. **El Nilo pasa por mi ciudad**. Madrid: Gráficas Norte, 1963.

VIERA, Blanca Terra. **Egipto en blanco y negro**. Madrid: Gráficas Norte, 1965.

VIERA, Blanca Terra; NASSER, Gamal Abdel. **Por el camino de la libertad**. Madrid: Gráficas Norte, 1964.