

Elipsis de la ciudad: Paco Urondo, Salim Miguel y la literatura comprometida

Natan Schmitz Kremer

Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil

Natan.kremer@gmail.com

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, se encontra 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 arrebanhar, 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 Mississipi 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 estuprador, utiliza para convencê-la a declarar a culpa de O Negro, garantindo impunidade ao 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 imagem familiar na qual se sentisse acolhida. Assim, o senador a convence (mesmo que logo se perceba 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, furtar-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 respeitosa*, 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 aprisionados em quarto trancafiado, inviabilizando tanto a saída quanto a entrada: a campainha que aciona o Camareiro, a simular torturador, não funciona, cabendo aos personagens se torturarem entre si, cada um deles feito verdugo do outro. A reclusão é o cenário demandado pela liberdade: estando o ser grudadado às próprias contradições, deve por elas se fazer 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 Urondo. 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 Urondo e as peças de Sartre, pode-se elaborar imagem da moral burguesa que, como problema literário de então, abre via de 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 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 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 ao correr 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 sua 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 produziu 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 “para-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 a falsa consciência do ser – 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 Castelnuovo 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; Castelnuovo, 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 se encontram 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 as 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 pelo imprevisto do urbano – 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 propiamente 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 substitubilidade 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 iriam dormir ali, mas uma tia de Enrique, para impossibilitar relações furtivas, dividiria quarto com o rapaz. As imagens, pouco relevantes aos acontecimentos da prosa, produzem uma tensão erótica que expressa as contradições burguesas:

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 incomodo 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 pelas quais Esmeralda será lida.

É neste ambiente algo infernal e no qual cada personagem é apresentada em sua contradição que cintila o corpo de Esmeralda. Também o protagonista dormiria na casa de Enrique, e é ela convidada a se juntar a eles:

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), tomando o teatro como forma 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; ambos desejando, não o assumem, mas encenam falsa moralidade que impossibilita que o esboçado passe 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 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 circunscribe. 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 de uma verdade do referente.

Referências

ADORNO, Theodor W. **Dialética negativa**. Tradução de Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

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.

GINZBURG, Carlo; CASTELNUEOVO, 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. **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.

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 Urondo. **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. **Sete ensaios sobre Walter Benjamin e um lampejo**. Tradução de Joana d'Avila Melo. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2013.

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. **Que é a literatura?**. Tradução de Carlos Moisés. Petrópolis: Vozes, 2019.

SCRAMIM, Susana. Cartas ao humanismo. BENJAMIN, Walter. **Gente Alemã** Florianópolis: Nave, p. 243-263.

URONDO, Francisco. Todo eso. **Todos los cuentos**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011, p. 51-150.