



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA E CIÊNCIA POLÍTICA

Natan Schmitz Kremer

Deslocamentos do feminino em Salim Miguel

Florianópolis
2022

Natan Schmitz Kremer

Deslocamentos do feminino em Salim Miguel

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação
em Sociologia e Ciência Política da Universidade
Federal de Santa Catarina para a obtenção do título de
Mestre em Sociologia.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Gustavo da Cunha de Souza
Coorientador: Prof. Dr. Alexandre Fernandez Vaz

Florianópolis

2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Kremer, Natan Schmitz

Deslocamentos do feminino em Salim Miguel / Natan Schmitz Kremer ; orientador, Luiz Gustavo da Cunha de Souza, coorientador, Alexandre Fernandez Vaz, 2022.
154 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Ciência Política, Florianópolis, 2022.

Inclui referências.

1. Sociologia e Ciência Política. 2. Salim Miguel. 3. Modernismo. 4. Modernidade . 5. Ditadura civil-militar. I. Souza, Luiz Gustavo da Cunha de . II. Vaz, Alexandre Fernandez . III. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Ciência Política. IV. Título.

Natan Schmitz Kremer
Deslocamentos do feminino em Salim Miguel

O presente trabalho em nível de mestrado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Luiz Gustavo da Cunha de Souza, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Alexandre Fernandez Vaz, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. José Carlos Freire, Dr.
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri

Prof^a. Susana Célia Leandro Scramim, Dr^a.
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof^a. Franciele Bete Petry, Dr^a
Universidade Federal de Santa Catarina

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de mestre em Sociologia.

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Prof. Luiz Gustavo da Cunha de Souza, Dr.
Orientador

Florianópolis, 2022

AGRADECIMENTOS

Ao Luiz Gustavo da Cunha de Souza, pelo apoio e disponibilidade na orientação do trabalho.

Ao Alexandre Fernandez Vaz, pela generosidade com que tanto me ensinou na última década. Como Nadja que não pode ser alcançada, também as palavras não logram alcançar.

À Susana Scramim e ao José Carlos Freire, pelas contribuições na banca de qualificação, fundamentais para que o trabalho recebesse sua feição final. A ambos, assim como a Franciele Bete Petry, por aceitarem compor a banca de defesa e nela apontarem caminhos para o aprimoramento da pesquisa.

À Maiara Corrêa e à Núbia Almeida, que ouviram essa dissertação antes de ser texto.

Às amigas e aos amigos que me acompanharam nos últimos dois anos.

Aos meus pais e minha irmã.

Ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Ciência Política.

Ao Espaço Salim Miguel e Eglê Malheiros, da Universidade do Estado de Santa Catarina.

Ao CNPq, pelo financiamento que possibilitou a dedicação integral à pesquisa.

“Em vez de uma hermenêutica, precisamos de uma erótica da arte”

(SONTAG, 2020)

RESUMO

A pesquisa articula, a partir das imagens do feminino na obra de Salim Miguel, uma conexão entre estética e política. No primeiro capítulo, são tematizadas duas expressões da modernização de Florianópolis a meados do século XX: os contos de Franklin Cascaes, que se utilizam das bruxas para propor uma crítica à modernidade, e o conto *História Banal*, de Salim Miguel, que recorre ao onírico para apresentar uma construção erótica da cidade. O posicionamento vanguardista do segundo autor o leva a afirmar que foi por sua atuação modernista junto ao Grupo Sul (1948-1957) que foi levado à prisão quando da ditadura de 1964. Nos capítulos seguintes investimos nessa afirmativa, considerando a relação entre erótica e política. No segundo, discutimos o tema do duplo em sua obra, pondo em questão o que diz do modernismo de Sul e dos percalços com a vida intelectual florianopolitana de então; no terceiro, analisamos como seus temas anteriores, sobretudo a relação entre feminino e cidade, são pervertidos nos romances sobre a ditadura civil-militar que assolou o país, reverberando em uma impotência do sujeito outrora desejante. Concluimos o trabalho pensando nas marcas que essa associação entre estética e política, rubricada nas imagens do feminino, deixam em sua última obra, *Nós*, entendida como elaboração final do modernismo florianopolitano.

Palavras-chave: Salim Miguel; Grupo Sul; Modernismo; Modernidade; Ditadura civil-militar.

ABSTRACT

The research articulates, based on the images of the feminine in the work of the writer Salim Miguel, a connection between aesthetics and politics. In the first chapter, two expressions of Florianopolis modernization in the mid-twentieth century are thematized: the short stories by Franklin Cascaes, where witches are used to propose a critique of modernity, and the short story *História Banal*, by Salim Miguel, where oneiric images are used to present an erotic construction of the city. The avant-garde position of the second author leads him to say that it was because of his modernist work with Grupo Sul (1948-1957) that he was taken to prison during the 1964 dictatorship. In the following chapters we invest in this statement, considering the relationship between eroticism and politics. In chapter two, it is discussed the theme of the double in his work, questioning what he says about Southern modernism and the mishaps with the intellectual life of Florianopolis at the time; in the third, it is analysed how the previous themes, especially the relationship between the feminine and the city, are perverted in the novels about the civil-military dictatorship that devastated the country, reverberating in the impotence of the once desiring subject. The conclusion reflects about the marks left in the author's last work, *Nós*, understood as the final elaboration of Florianopolitan modernism, of this association between aesthetics and politics, inscribed in the images of the feminine.

Keywords: Salim Miguel; Grupo Sul; Modernism; Modernity; civil-military dictatorship.

SUMÁRIO

1. GRUPO SUL, MODERNISMO E MODERNIDADE	12
2. IMAGENS DA POLÍTICA, IMAGENS DA NATUREZA	23
2.1. TRADIÇÃO E CONSERVAÇÃO.....	24
2.2. O FEMININO E A CIDADE.....	34
2.3. PÓS-ESCRITO.....	45
3. O DUPLO MODERNO	49
3.1. O DUPLO DE BIGUAÇU.....	49
3.2. O DUPLO DO XIX.....	56
3.3. O DUPLO ERÓTICO.....	62
3.4. O DUPLO ÉPICO.....	67
3.5. O DUPLO DE SUL.....	72
4. A DITADURA: DESLOCAMENTOS	76
4.1. UMA IMAGEM ONÍRICA.....	76
4.2. MEMÓRIA E METÁFORA.....	80
4.3. CIDADE E OBJETO.....	88
4.4. DULCE, RENATO, SALIM: PERDAS.....	97
4.5. ALEGORIA E REPETIÇÃO.....	103
5. O ÚLTIMO FEMININO DE SALIM MIGUEL	116
5.1. NARRADOR ARCAICO, NARRADOR MODERNO.....	116
5.2. LEMBRAR, ESQUECER.....	121
5.3. MÃO AMPUTADA, MÃO ATROFIADA.....	128
6. REFERÊNCIAS	138

1. GRUPO SUL, MODERNISMO E MODERNIDADE

A cidade de Florianópolis conheceu seu modernismo com a ruptura realizada pelo Grupo Sul. Em meados da década de 1940, nas imediações da sede local do Partido Comunista do Brasil (então PCB, antes da cisão de 1961), jovens de procedências diversas passaram a se encontrar para discutir estética e política, literatura e outras artes, o que reverberou na criação da *Página Literária da Folha da Juventude*, impresso de divulgação do PCB de Florianópolis. Mas não se satisfizeram com os seis números da coluna, publicados ao longo de 1947, o que os levou a planejar algo maior, uma revista literária, com proposta de periodicidade bimestral. Para tanto, organizaram três experimentos teatrais, interpretando *O homem da flor na boca*, de Luigi Pirandello, *Como ele mentiu ao marido dela*, de Bernard Shaw, e a peça *Um homem sem paisagem*, de um até então desconhecido Ody Fraga e Silva, um dos jovens que frequentava o Partidão. A bilheteria rendeu fundos para a impressão dos primeiros números, levando à repetição das montagens em maio de 1948, agora com a subtração da terceira e com o acréscimo, em seu lugar, de uma adaptação livre do conto *O Quarto*, de Jean-Paul Sartre, traduzido no Brasil no mesmo 1948 e publicado no compilado *O Muro*, à qual chamaram *As estátuas volantes*. Diz Salim Miguel (2001) que foi a primeira adaptação teatral do existencialista no país, o que, investigamos em outro momento (KREMER; VAZ, 2021a), parece ser correto.

Certo marxismo, apresentado pelas pautas do PCB, assim como o existencialismo, lido sobretudo pela literatura de Sartre, são temas que perpassam a proposta modernista dos jovens do Grupo Sul. Apareceram de forma temática ainda nos primeiros números da revista, publicados em 1948, por meio da reprodução de clichês do Sistema Francês de Informação, do qual retiraram notícias sobre a obra do autor. As republicações utilizadas como preenchimento de página foram, contudo, se escasseando. Se os primeiros números do periódico continham 16 folhas, ele foi se ampliando ao passar dos anos, chegando a números com 150 laudas. Também a periodicidade se modificou, perdendo sua forma bimestral e saindo sem datas fixadas (MALHEIROS; MIGUEL, 2002). Ao longo dos 10 anos em que o impresso teve vida, entre 1948 e 1957, foram 30 volumes publicados, com material inédito não apenas dos modernistas de Florianópolis, mas também de outros escritores da “geração dos novos” (KREMER; VAZ, 2018a; 2021b) que se impunha no Brasil de então. Também contribuíram jovens autores de

Portugal e das ainda colônias em África, Angola e Moçambique, recebendo também uma série de contribuições da Argentina e do Uruguai (KREMER; VAZ, 2018b).

Os números de Sul se dilatavam em tamanho e à revista foram agregadas duas séries editoriais pelas quais os membros da agrupação passaram a publicar obras de maior fôlego. Foi pelo selo Edições Sul que Salim Miguel trouxe a público seus três primeiros livros, os compilados de narrativas breves *Velhice e outros contos* ([1951] 1981) e *Alguma gente - histórias* (1953), assim como o romance *Rêde* (1955). No segundo título, resquícios do existencialismo de Sartre; no terceiro, marcas de uma inspiração nas pautas do PCB. Esses ecos teóricos, que em Salim acabam por obliterar algo do potencial estético que havia encontrado ao tratar a cidade moderna em seu primeiro livro, influenciaram de forma mais positiva outras obras publicadas então. O questionamento sobre o ser pode ser lido nos poemas de *Manhã*, compilado de estreia de Eglê Malheiros (1952), assim como há vestígios de uma pergunta pela superação da sociedade de classes nos contos de Guido Wilmar Sassi, publicados em *Piá* (1953) e *Amigo velho* (1957).

Salim, Eglê e Guido devem ser, dos jovens involucrados no Grupo Sul, aqueles que desenvolveram obras de maior expressividade estética. Não foram, porém, os únicos membros de um “núcleo duro” da agrupação. Nela também estiveram, além de Ody Fraga e Silva, Adolfo Boos Júnior, Anibal Nunes Pires, Antonio Paladino, Élio Balstaedt, Hamilton Ferreira, Hugo Mund Júnior, Meyer Filho, Walmor Cardoso da Silva, dentre outros. Não se encontra em Sul, a sua vez, algo que poderia ser pensado como unidade estética. Na leitura das obras, embora encontremos pontos comuns – como uma preocupação temática com o urbano que atinge grande parte dos escritores, ou uma investida formal no conto, o gênero mais exercitado –, são postas formas diferentes de elaboração dos temas modernos, mesmo quando recaem reincidentemente na pergunta predileta dos vanguardistas (não só florianopolitanos): a cidade. Além disso, a obra de Guido Wilmar Sassi, assim como os livros de Salim de 1953 e de 1955, dão uma guinada ao regional, afastando-se deste modo do espaço urbano. Ao fundo, o que se coloca como unidade no modernismo de Sul não é, então, um componente estético compartilhado, senão uma oposição às instituições que detinham o establishment intelectual da cidade a meados do século XX; na vanguarda, encontravam um lugar de corte com essas instituições (o Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina, a Academia Catarinense de Letras), vislumbrando uma nova sensibilidade que pudesse dar forma expressiva à tentativa de superar o tempo em que estavam, responsável que este tempo era pelo intento de atualizar, por

meio de suas instituições, um passado que já não respondia à sensibilidade moderna que na cidade se instaurava.

Como lembra Maria Bernardete Ramos Flores, foi em 1948 que se deu o I Congresso de História Catarinense, organizado pelo Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina (IHGSC). O inquietamento que o encontro veio apaziguar era a ameaça da mudança geográfica da capital catarinense, o que respondia ao acúmulo econômico que não estava no litoral, senão no centro do estado. É então que se desenha, nos discursos de Oswaldo Rodrigues Cabral e Henrique da Silva Fontes, “uma forte preocupação em definir o assentamento do açoriano na região litorânea como uma empresa colonizadora, que serviu a fins nobres, à defesa da terra no Sul do país, ou melhor, à construção da brasilidade nesta região. Se não houve sucesso econômico, houve sucesso cultural pela sedimentação da cultura luso-brasileira” (FLORES, 1997, p. 117). Nesse movimento de invenção política da identidade açoriana, são escolhidas as tradições que devem ser resguardadas, ou melhor, inventasse-as propriamente, atribuindo-lhes o estatuto de tradicional. Para pensarmos com Eric Hobsbawm (2014, p. 8), “elas são reações a situações novas que ou assumem a forma de referência a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória”.

Se a invenção política do tradicional se dá no plano dos discursos históricos (Fontes) e médico-antropológicos (Cabral), ela também encontra sua resposta na literatura. Flores (1997) discute, então, os contos de Othon Gama D’Eça publicados em *Homens e Algas* ([1957] 2008), nos quais, em sua leitura, desenvolve-se a concepção de um indivíduo fadado às mazelas do mar, sendo ele tão impotente como as algas na água. Gama D’Eça, talvez o responsável pela estética mais apurada da Academia Catarinense de Letras, era membro da instituição que demandava, por meio de Altino Flores, seu presidente, um retorno ao naturalismo do XIX, em oposição direta, por exemplo, ao simbolista Cruz e Souza.

Cruz e Souza não podia ser um grande poeta, ou antes, 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.

(...) a sensibilidade tem sua tábua de valores, que a psicologia discrimina e pela qual está provado que a estesia do africano é diminuta e, embora se refine tanto quanto possa não atingirá o limite médio em que oscila a da raça branca (FLORES [1923] in ARAUJO, 1989, p. 146-147)

Sem adentrar nos impropérios racistas do “papa” da literatura catarinense de então, para utilizarmos a expressão de que Salim Miguel (2004) ironicamente se vale para chamar o

defensor do parnaso em Florianópolis, há na retomada que os jovens modernistas da cidade fazem do Cisne Negro um posicionamento antagônico, encontrando nele um lampejo de ruptura que tentam atualizar. É pela chave da peleja, inclusive em sua versão pública, que a relação entre os jovens modernistas de Sul e os representantes da Academia, especialmente Altino Flores, pode ser tomada. Como discute Leonardo Valverde (2012), o clima de tensão começa com as divergências na forma como liam o modernismo de 1922. Se os acadêmicos a ele se opunham, apostando ainda no naturalismo e no parnaso de fins do XIX, os modernistas buscavam ecoar a Semana de Arte Moderna. Um dos primeiros textos críticos de Salim ([1949] 1990) se refere precisamente a Mário de Andrade, discutindo a presença da linguagem oral em sua obra (com argumento semelhante ao da crítica de Manuel Bandeira [2006], que se constitui na percepção de um excesso de oralidade que seria, ao mesmo tempo, necessário para a expressão de uma “fala”, e não língua, brasileira). Mas a forma pública da disputa se dá nas páginas do jornal *O Estado*, tematizando o bicentenário de nascimento de Goethe e dividindo opiniões entre os modernistas e Altino, discussão que se estende pela troca de comentários semanais ao longo de 10 meses (VALVERDE, 2012).

À diferença das instituições consolidadas, os jovens de Sul colocavam a política que vinha do PCB, o existencialismo de Sartre, e a Semana de 1922, como preocupação estética. Carrega-se em suas obras, com formas nem sempre bem elaboradas, um fora do lugar, quando pensado a partir do establishment intelectual da cidade. Se em Gama D’Eça haveria um indivíduo ontologicamente ligado à natureza e às mazelas do mar (FLORES, 1997), pelo existencialismo desmonta-se com o pressuposto de uma ontologia do ser ao postular-se que a existência precede a essência (SARTRE, 2014). Se o Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina construía discursivamente a manutenção política por meio da ressignificação da descendência açoriana (SERPA, 1996), pelo Partido Comunista do Brasil coloca-se a possibilidade não da conservação, mas da superação dessa sociedade pela luta de classes. Se a Academia Catarinense de Letras insistia na literatura do último quartel do XIX, pela aposta no modernismo os jovens de Sul encontravam na experimentação estética, pela feminização e pelos componentes técnicos da arte, a diluição do cânone naturalista produzindo um novo olhar sobre a cidade.

Este outro olhar deve responder a um fora do lugar ocupado pelos jovens modernistas de Sul. Sem nos alongarmos nas trajetórias individuais dos membros da agrupação, pelo menos um comentário sobre Salim Miguel deve ser feito. Nascido no Líbano em 1924, migrou com a

família, ainda na primeira infância, ao Brasil. Chegando ao Rio de Janeiro, partiram ao Sul do país, onde conheciam outros imigrantes libaneses. Passaram a residir primeiro em São Pedro de Alcântara, à época um bairro pertencente ao município de São José, fronteiro a Florianópolis. Mas a forte colonização alemã acabou por resultar em um processo de “expulsão” da localidade, o que levou a família a fixar residência em Biguaçu, município ainda próximo à Ilha. Foi em Biguaçu que Salim permaneceu até o começo da vida adulta, na década de 1940, quando se mudou para Florianópolis. Não nos interessa, aqui, tomar sua obra pela chave biográfica, embora o autor o sugira em momentos diversos, especialmente naqueles livros que se referem à constelação da infância. Esta, contudo, será pouco discutida no corpo do trabalho, interessados que estamos na constelação do feminino. Mas há um breve conto do livro *Onze de Biguaçu mais um*, intitulado *É turco*, que coloca em sua abertura este fora do lugar por meio de um narrador memorialístico:

Não faz muito a família chegou a Biguaçu. O filho foi logo matriculado no Grupo Escolar. Ainda resabiado chega na sala. Nada sabe, não conhece ninguém. Talvez seja um tanto mais velho que os outros. A professora pede silêncio. Apresenta o novo aluno, que é motivo de curiosidade. A aula começa. Meses se passam. De novo na aula. Ele já se relacionou, fez até mesmo amigos. A mesma cena. A professora pede atenção. Se vira para os alunos. Ergue a voz. Quer silêncio. Diz apontando para ele: olhem só, olhem e se mirem no exemplo, há pouco não sabia uma só letra, não conhecia uma única palavra do português, mal falava um precário português misturado com árabe e alemão, é turco, e já sabe ler e escrever melhor do que quase todos, ou todos, aqui dentro.

E o filho do seu Zé, do Zé Turco, do Zé Gringo, do seu Zé da venda, raramente seu Zé Miguel, nunca seu José, desaba num choro ferrado, interminável, incontrolável, fundos soluços, lágrimas escorrendo, o que causa risos nos colegas e espanto da professora. (MIGUEL, 1997, p. 17)

O choro não sabe ser precisado pela memória do narrador se fora desencadeado pelo elogio inesperado ou pelo “turco”, a alcunha que recai sobre a figura do pai nas prosas memorialísticas de Salim. Sem adentrarmos agora na questão, que tangenciaremos no corpo do texto, há um fora de lugar no acesso às instituições que detinham a vida intelectual de Florianópolis de meados do XX, preocupadas com a invenção da açorianidade, inclusive pela conservação de sobrenomes de origem portuguesa entre seus associados.

Voltando, não é apenas do primeiro modernismo, o de 1922, que vêm as influências nas obras dos jovens de Florianópolis. Se a colonização portuguesa, lembra Sérgio Buarque de Holanda (2014), se dera sobretudo no litoral, tipologizada pela figura do semeador das terras

para a exportação de bens à Metrópole, não se desenvolveu aqui, como nos territórios vizinhos de colonização espanhola, a construção das cidades pelo ladrilhador – o que perpassa, também, a formulação de uma vida intelectual, como a Universidade, e os meios gráficos de impressão, a imprensa, o que surpreende o autor pelo fato de já em 1535 ela existir no México: “Em todas as principais cidades da América espanhola existiam estabelecimentos gráficos por volta de 1747, o ano em que aparece no Rio de Janeiro, para logo depois ser fechada, por ordem real, a oficina de Antônio Isidoro da Fonseca” (HOLANDA, 2014, p. 143).

Com a política nacional-desenvolvimentista de Vargas, tanto em seu primeiro mandato, de eleição indireta, quanto no golpe que instaura o Estado Novo e a primeira ditadura da história da República, a emergência de uma vida urbana é tema que se coloca. Nas décadas de 1930 e 1940 as cidades brasileiras (aquelas que não haviam se desenvolvido como empreendimento colonial, como acontecera com Salvador e Rio de Janeiro) encontram um processo de implosão, que havia começado com a proclamação da República, em fins do XIX, mas que resulta sobretudo do nacional-desenvolvimentismo de Vargas, modificando suas estruturas materiais em simultâneo à formulação de novas sensibilidades. O processo não é diferente em Florianópolis, e recebeu já uma série de estudos que se preocuparam com as reformas urbanas e a construção da cidade moderna (ARAÚJO, 1989), mas também com os processos de subjetivação nesta nova estrutura material. Veremos a questão mais de perto no primeiro capítulo.

A modernização do país é acompanhada, também, por uma nova sensibilidade no que se refere às Letras. Em sua estrutura material, grandes editoras se constituem, como a Globo, em Porto Alegre, e a José Olympio, no Rio de Janeiro, ainda na década de 1920. Coloca-se em pauta a tradução de obras (BERTASO, 2012) que antes eram consultadas apenas por uma camada restrita da população que conhecia a língua original dos impressos, assim como a necessidade da construção de sistemas de distribuição que correm o território nacional, chegando então às capitais periféricas que se urbanizavam (SORÁ, 2010). É com essas cidades, que vivem experiências semelhantes àquelas que acometem Florianópolis, que os jovens de Sul vão trocar sua literatura, desenvolvendo uma trama epistolar de circulação de impressos em meados do século XX (KREMER; VAZ, 2021b). Mas é o acentuar desses processos de urbanização que torna possível, também, a emergência de uma nova literatura. É nesse espírito de uma modernização nacionalista que Raúl Antelo (1984) busca pensar em duas estéticas que se desenvolveram no Brasil da década de 1930, as de Graciliano Ramos e de Marques Rebelo,

autores que constituem – o primeiro ao dar forma aos empreendimentos de industrialização do campo, o segundo ao retratar as parcelas de uma indefinição social do Rio de Janeiro, que não constituíam nem a classe dos operários nem a dos proprietários – os polos do “espectro literário no Brasil de 1930” (ANTELO, 1984, p. 88).

O que se coagula são duas vertentes de uma mesma questão. Ao passo em que há o desenrolar de novas experiências urbanas, resultantes de um processo de industrialização do campo e de expansão de suas capitais periféricas (que resultam, por exemplo, nas prosopopeias na estética de Graciliano, como destacado por Antelo [1984]), assim como a ebulição de uma vida propriamente urbana nos grandes centros, marcada pelos recursos técnicos na formulação de novas sensibilidades (veja-se o destaque que Rebelo dá, por exemplo, ao rádio em um romance como *A estrela sobe* [REBELO, {1939} 2009]), há também um componente técnico que possibilita tanto altas tiragens de impressão quanto a circulação desses impressos pelo território nacional, já não fadados a um público restrito como aquele dos modernistas da São Paulo de 1922 (SORÁ, 2010).

É nesse contexto que se dá, materialmente, a Revista Sul. Como periódico de alta tiragem (eram impressos mil exemplares de cada número [MALHEIROS; MIGUEL, 2002], quantidade bastante expressiva), demandava um aparato técnico para a sua produção, assim como uma via epistolar para a sua circulação. Para tanto, seus editores utilizavam a Imprensa Oficial do Estado de Santa Catarina – que detinha um aparato gráfico na cidade, assim como o jornal *O Estado*, que se imprimia diariamente, detinha outro (BUDDE, 2017). Mas é neste contexto, também, que se manifesta expressivamente a literatura de Sul.

Graciliano Ramos e Marques Rebelo eram autores conhecidos pelos modernistas de Florianópolis. Graciliano mais pela leitura, embora o tenham encontrado quando de uma viagem que fizeram ao Rio de Janeiro em 1950, assim como no IV Congresso da Associação Brasileira de Escritores (aquela instituição que ainda na década de 1940, lembra Antonio Candido [2007], havia se coloca em defesa da liberdade e em oposição à ditadura de Vargas), então presidida pelo regionalista, que se deu em Porto Alegre em 1952 e sobre o qual foi publicado um dossiê nas páginas da Revista Sul, tendo nele sido impresso inclusive o discurso de abertura proferido pelo alagoano. Rebelo, além de ter sua obra lida pelos modernistas florianopolitanos, era também amigo próximo. Ele trouxe à Ilha, ainda em 1948, uma exposição de artistas plásticos contemporâneos, o que reverberou na criação do atual Museu de Arte de Santa Catarina. À cidade voltou vezes diversas, tendo sobre ela escrito uma breve crônica

publicada em seu *Cenas da vida brasileira* (REBELO, [1952] 2010), e também apresentou diversos escritores que foram importantes para a internacionalização da Revista Sul. As questões foram aprofundadas em outro momento (KREMER, 2020). Cabe pensar agora que, além dos modernistas de 1922, também esses autores, que davam forma expressiva à política nacional-desenvolvimentismo de Vargas (ambos publicavam, não sem discordância com os rumos do governo ditatorial, na revista Cultura Política, do Departamento de Imprensa e Propaganda, DIP, chefiado por Lourival Fontes [ANTELO, 1984]), eram lidos pelos jovens de Sul. Neles os florianopolitanos encontravam uma sensibilidade literária que respondia, também, às preocupações que a modernização de Florianópolis colocava, encontrando então uma influência para a nova literatura que buscavam desenvolver – embora no processo não emulassem as formas de Graciliano e Rebelo. O que se coloca na narrativa dos jovens de Sul, e quem tem sua materialidade expressa em *Velhice e outros contos*, de Salim Miguel, são os mecanismos que auxiliam a expressão da periférica Florianópolis de meados do século XX.

Na estreia de Salim, é a cidade que habita suas páginas. Com contos influenciados pela montagem cinematográfica – seus cortes e sobreposições de imagens, produzindo narrativas em movimento, com personagens se deslocando pelo espaço público à procura da mulher que aspiram –, o que se coloca como mecanismo narrativo para expressar o urbano é o desejo. Com o deslançar dessa proposta, o autor opõe-se às instituições intelectuais da cidade. O desejo – e, por conseguinte, a peleja – não se realiza apenas com a literatura, impressa na Revista Sul e nas edições a ela acoplada; o modernismo de Florianópolis dá também uma guinada à via pública, que perpassa o experimento teatral e a exposição de artes plásticas trazida por Rebelo, como vimos brevemente, mas também a produção do primeiro longa-metragem produzido em Florianópolis, *O preço da ilusão* (1957), assim como pela fundação de uma livraria, a Anita Garibaldi, da qual Salim foi o primeiro proprietário. Ao mesmo tempo em que elaboram literariamente a cidade moderna (com flertes na Figueira da Praça XV de Novembro, foliões travestidos na folia do Momo, mulheres que desfilam em concursos de beleza e vendem votos para a caridade na Rua Felipe Schmidt), também ocupam os espaços públicos desta cidade, com locações externas na gravação do filme, com uma loja de livros nas imediações da Praça XV, forçando, deste modo, com que sejam vistos inclusive por aqueles que vão contra à arte moderna. Estas imagens dos empreendimentos públicos do modernismo de Sul são aquelas que aparecerão na prosa do ator nas obras que se referem à ditadura de 1964, aquela que o levou à prisão por ser, diz seu narrador, modernista.

É na tensão entre uma proposta estética modernista – que se constitui sobretudo em um duplo desejo, já que materializado nas imagens do feminino, que funcionam como um objeto que possibilita aos narradores desbravar o urbano da cidade moderna – e a prisão pela ditadura – entendida como consequência deste desejo – que o trabalho aqui apresentado se constitui.

No primeiro capítulo tratamos, de forma comparada, o conto *História Banal*, do livro de estreia de Salim Miguel, e as narrativas de Franklin Cascaes sobre as bruxas em Florianópolis. A discussão aponta para a diferença na formulação do olhar sobre a cidade moderna. Se em Cascaes o feminino assume metaforicamente o lugar daquele que poderia pôr fim a uma vida tradicional, sendo por isso criticado pelo folclorista, em Salim, a sua vez, o feminino emerge como a possibilidade de um deslocamento pelo espaço urbano, levando à expressão das contradições da cidade moderna. Ao passo em que o primeiro recai em um olhar conservador, o segundo coloca, já em suas primeiras obras, dois mecanismos narrativos que se apoiam nos procedimentos das vanguardas das primeiras décadas do XX: as imagens oníricas e a sensibilidade técnica, a “arte como fotografia”.

No segundo capítulo discutimos como Salim constrói, em livros das décadas de 1980 (*A vida breve de Sezefredo das Neves, poeta*) e de 1990 (*As várias faces*), um duplo, tema moderno por excelência que percorre a literatura do século XIX, e que nestes romances indica um lugar de ruptura com a vida intelectual da Florianópolis de meados do século XX, ao recorrerem, ambas as obras, ou diretamente ao Grupo Sul (a primeira) ou a um ambiente que parece alegorizá-lo (como a segunda). Em um jogo de simulacros, é pelo duplo de Biguaçu (aquele que funciona como uma espécie de duplo reverso do autor) que se desenha o desejo estético modernista em uma imagem ora de perda (*A vida breve*), ora de busca (*As várias faces*) do feminino.

A questão tem consequências importantes. O narrador de *Primeiro de Abril*, livro sobre a ditadura civil-militar, associa a prisão do autor a seu empreendimento modernista. No terceiro capítulo, é a esta questão que nos voltamos, destacando as obras de Salim que se referem à ditadura de 1964. Nele discutimos as memórias de *Primeiro de Abril – narrativas da cadeia*, a novela *As confissões prematuras*, o romance *A voz submersa* e a peça de teatro *As várias faces*. Tensionando os mecanismos narrativos (memória, metáfora, alegoria), o posicionamento dos narradores e buscando apresentar uma chave de leitura que ambienta as obras em um mesmo espaço, a discussão aponta para uma perversão dos mecanismos que foram desenhados em *Velhice e outros contos*: dando forma à impotência do sujeito sob um Estado ditatorial, aqueles

temas que habitaram sua prosa pretérita – a cidade, a memória, o feminino, mas também as imagens oníricas, o sujeito do desejo, uma potência da vanguarda – são quebrados, produzindo um sujeito impotente, que perde, não logrando subjetivar-se sob um Estado de exceção.

O trabalho é fechado com um capítulo que funciona ao mesmo tempo como conclusão. Nele discutimos a novela policial *Nós*, último livro de Salim publicado em vida, a partir do qual buscamos mostrar como, após uma guinada à memória, alguns temas que se viam obliterados em seus escritos sobre a ditadura reaparecem: os sentidos, expressos sobretudo pelas mãos; a possibilidade de concretização do ato sexual, antes obliterado. Os temas, contudo, seguem apontando para um lugar da perda: após o ato sexual, a protagonista, que tinha dois dedos amputados, é assassinada por um matador de aluguel, que aproxima o alvo pela visão, atrofiando com isso o tátil. Em jogo está um processo de elaboração final do modernismo florianopolitano, no qual o autor retoma temas e imagens das obras anteriores, mas por meio de uma tensão que parece indicar algo de sua impotência: um autor cego que, legitimado ao fim da vida, segue em um processo obsessivo de dar forma estética à experiência traumática do modernismo florianopolitano.

Embora comecemos o trabalho nos dedicando a seu primeiro livro e o fechemos discutindo o último, as páginas que se seguem não respondem necessariamente a uma organização cronológica da obra de Salim. Colocamos, na verdade, uma pergunta temática, produzindo um texto que se guia pelo deslocamento das imagens do feminino em sua obra romanesca. Para tanto, partimos de uma problemática que se expressa pela chave literatura e sociedade, lembrando dos estudos de Antonio Candido, para o qual a possibilidade de uma sociologia da literatura não se coloca na análise dos elementos externos (aquilo que o autor chama de “sociologismo crítico” em sua “tendência devora de tudo explicar por meio dos fatores sociais” [CANDIDO, 2000, p. 9]), senão em como “o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na construção da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (CANDIDO, 2000, p. 6). Pelo interno da obra de Salim, alguns desvios foram feitos, sobretudo ao épico de Brecht, ao surrealismo e à certa literatura do século XIX que engendrou um processo de decomposição da figura humana. Pouco diferenciamos, contudo, as perspectivas de André Breton, George Bataille e Antonin Artaud, nos limitando a trazer elementos de suas propostas com os quais Salim dialoga. O trabalho é composto principalmente a partir de Walter Benjamin e de duas benjaminianas contemporâneas, Beatriz Sarlo e Susan Sontag.

2. IMAGENS DA POLÍTICA, IMAGENS DA NATUREZA

Algo que ensina Beatriz Sarlo é como um mesmo impulso pode acarretar em narrativas destoantes. É o que se evidencia em sua leitura da obra de Jorge Luis Borges (SARLO, 2007) e de Roberto Arlt (SARLO, 2004). Ambos escritores vanguardistas na Buenos Aires dos anos 1920, ao passo em que Borges desenha, pelo deslocamento a Palermo e a Evaristo Carriego, uma cidade do passado, aquela Buenos Aires de fins do século XIX, construída em suas *orillas*, Arlt, a sua vez, inventa a cidade do futuro, já não afastada de seu centro, senão em avenidas como a Corrientes, colocando temas demandados pelas páginas dos jornais de grande circulação (os saberes de pobre, o saber-fazer, a imaginação técnica), escrevendo nos anos 1920 a cidade que a capital portenha viria a ser na década seguinte. Ambos autores dão expressão estética diversa à cidade que se moderniza.

Capta-se nessas estéticas, a sua vez, uma capital periférica, que encontra sua modernização constituída, também, pela falta e pela mescla (SARLO, 2010). O que Sarlo coloca em sua investigação é a necessidade de tensionar as experiências modernas na periferia pelos mecanismos desenvolvidos para a sua expressão, sem se preocupar tanto com uma transposição conceitual (SARLO, 2013), mas em como os estímulos modernos ganham forma expressiva.

São essas tensões que buscamos pôr em evidência ao tomar os registros expressivos que a modernização de Florianópolis produziu sobre si na passagem dos anos 1940 aos anos 1950. Nela não se desenhou, como em Buenos Aires, uma peleja entre vanguardistas, senão, por um lado, registros preocupados com a sua modernização, dando forma expressiva às sensibilidades que se colocam na cidade moderna – marcada pela emergência dos cinemas e de uma vida ligada ao urbano, como o footing e os passeios pela Praça XV de Novembro (VIEIRA, 2010) – e, por outro, motivos conservadores que atentavam àquilo que se perdia com o advento do moderno, marcados pela invenção de um homem açoriano ontologicamente ligado à natureza, fadado às mazelas do mar (FLORES, 1997).

O feminino como metáfora do moderno aparece de forma diferente em pelo menos duas estéticas que começaram a se desenvolver na Florianópolis de meados do século XX. São elas o folclorismo de Franklin Cascaes, que aproxima o feminino da natureza, e o modernismo de Salim Miguel, que associa feminino e vanguarda.

2.1 TRADIÇÃO E CONSERVAÇÃO

Se há por um lado a produção de discursos oficiais na cidade, por parte do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina (IHGSC), assim como uma estética dura ligada ao parnaso da Academia Catarinense de Letras (ACL), propostas que respeitam o mesmo posicionamento das elites da cidade engendradas na censura de práticas consideradas “bárbaras” dentro de um processo que se preocupa com a civilização (KREMER, VAZ, 2021c), o Grupo Sul parece ter imposto uma nova via a este caminho. A cidade poderia se dividir, então, entre modernistas e acadêmicos. No primeiro bloco encontramos o Grupo Sul, cujo representante mais significativo é Salim Miguel, tanto em sua obra na década de 1950 quanto em sua produção posterior. No segundo grupo, a principal figura é Othon Gama D’Eça, não o mais acadêmico dos escritores – este deve ser Altino Flores – senão aquele que produziu obra mais importante, *Homens e Algas* ([1957] 2008). Esse par, porém, não compreende a trajetória do solitário Franklin Cascaes. Com produção que começara nas artes plásticas em 1946, alguns estudos apontam sua participação no I Congresso de História Catarinense, em 1948 (SOUZA, 2000) – aquele promovido pelo IHGSC e que tinha como preocupação a celebração da imigração açoriana como forma de manutenção política da capital do estado na cidade de Florianópolis (FLORES, 1997) –, embora não ocupe lugar de destaque na organização do evento, tampouco em sua programação. Outra aproximação efêmera foi a de Cascaes ao Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis (GAPF), que congregou, ao final da década de 1950, artistas visuais que tiveram primeiras publicações nas páginas da Revista Sul (LEHMKUHL, 1996); Cascaes participou de algumas exposições do GAPF, embora não fosse um de seus membros. Inclusive nas páginas de Sul a obra escultórica do folclorista recebeu comentários (como os de Doralécio Soares [Sul-23, dezembro de 1954] e de Salim Miguel [Sul-26, fevereiro de 1956]), mas ele, que à época ainda pouco se dedicava à escrita, não se tornou membro efetivo da agrupação modernista, tampouco se engajou em suas preocupações estéticas.

Em sua obra, Cascaes apresenta uma preocupação da cidade moderna: um olhar retrospectivo ao passado, colocando assim uma preocupação temporal, marcada pela consciência da temporalidade, que se explicita na modernidade (VAZ, 2010). Na sua obra escultórica, principalmente, vemos distintas manifestações da cultura popular açoriana, colecionando o que, para ele, mereceria não morrer. Suas esculturas de argila, trabalhadas com

a mão, formam instalações que vão de cortejos de festas populares, como a Festa do Divino Espírito Santo, a procissões religiosas, como a de Nosso Senhor dos Passos, dentre outras.

Nutrido por uma preocupação auto-referenciada como “etnográfica” (CASCAES, 1981), semelhante à que resultou nessas obras escultóricas, Cascaes também começa a gravar a literatura oral das comunidades pesqueiras da Ilha de Santa Catarina, por meio de transcrições de benzeduras e crônicas sobre a Festa do Divino Espírito Santo (CASCAES, 2008), assim como informações sobre o funcionamento dos engenhos de farinha (CASCAES, 2012a). Esses textos, originalmente publicados entre 1956 e 1959 na coluna *Folclore Catarinense*, do jornal *A Gazeta*, da capital, foram editados recentemente em livro, trabalho orquestrado pela Fundação Franklin Cascaes, órgão voltado ao fomento cultural da prefeitura de Florianópolis. Nos breves escritos do final da década de 1950 já não se percebe tanto o componente de um colecionador do passado – aquele que produz peças de argila para colecionar o que fora visto pelos olhos – senão o movimento de uma crítica ao presente. Isso se evidencia quando lemos as crônicas sobre as Festas do Divino Espírito Santo, escritas na década de 1950, mas em pares, uma sobre a daquele momento (1959, o da escrita), outra sobre como fora outrora, a partir dos relatos memorialísticos contados ao folclorista por aqueles que assistiam à festa. É a partir deste conflito que se esboçam os comentários de uma “famosa riqueza folclórica (...) sendo mortalmente amortalhada” (CASCAES, [1959] 2008, p. 56), na qual “hoje os recordam com respeitosa reverências e profundas saudades” (CASCAES, [1959] 2008, p. 50), perdas decorrentes da “falta de respeito que muitos deseducados reservam para aquelas ocasiões” (CASCAES, [1959] 2008, p. 40); ora, “transformaram a festa [do Divino Espírito Santo do bairro Trindade] toda na ‘festa da laranja’. Lá, fizeram a ‘rainha da laranja’. Colocaram na Santíssima Trindade mais uma divindade: Pai, Filho, Espírito Santo e laranja” (CASCAES, 1981, p. 168).

Essas narrativas mostram o que, sob os olhos de Cascaes, se perde na cidade moderna, aquela que, segundo o autor, desprezaria o componente tradicional. Sujeito moderno, que se utiliza inclusive de um gravador na coleta de material folclórico (veja-se o documentário de José Rafael Mamigonian, *Cascaes Documentarista*, de 2017), experimenta linguagens diversas que parecem ter um componente vanguardista, embora coloque o sentido de sua produção para a percepção dos malefícios da modernidade; moderno, mas não modernista.

Os textos em que a questão mais se evidencia são aqueles compilados em *O Fantástico na Ilha de Santa Catarina*. Neles, o feminino se converte em imagem não do que se perde, mas

elemento que carrega em si a força de destruir o tradicional. Os contos foram escritos ao longo de três décadas, de 1946 (*Vassoura Bruxólica*) a 1975 (*Madame bruxólica e o saci-pererê e Velha bruxa-chefe*), período no qual a figura da bruxa, tema do compilado, sofre variações – vão desde as perversões por elas exercidas até seus congressos na presença do “Tinhoso”, passando pelas estratégias de “desembruxamento” no intento de desvendar a identidade das mulheres metamorfoseadas em feiticeiras. Mas não é exatamente sobre a experiência “bruxólica” em Cascaes que nos deteremos, senão na relação entre uma imagem do feminino e o que ela diz sobre a cidade moderna.

A imortal madame Tradição é, no meu entender, um monumento de belezas que o homem errante, habitante do globo terráqueo, guarda carinhosamente nos baús do seu pensamento e, na maioria das vezes, oferece por via oral aos descendentes, imortalizando-a.

A cultura popular dos povos é uma verdadeira joia preciosa. A Ilha de Santa Catarina é um autêntico e vivo relicário da cultura popular tradicional re florida. [Esta foi] colonizada, a partir do ano de 1748 [até 1756], por colonos açorianos que habitavam aquelas ilhotas que vivem bem lá em riba da careca do oceano, açoitadas diariamente pelas ondas bravias encarneiradas do mar e pelas bocas infernais de vulcões seculares que vomitam fogo e gemem furor incontido sobre as pobres populações [do Arquipélago dos Açores]. Seu povo é mesclado, inteligente, audacioso, de espírito arguto e, sobretudo, religioso e arraigado em crendices mitológicas.

Grande parte dos descendentes desse povo nobre e ordeiro habita a Ilha de Santa Catarina, [cuja capital foi chamada, até 1894] Nossa Senhora do Desterro, e [a faixa continental litorânea] do estado de Santa Catarina de Alexandria, onde vivem, em seu ambiente cultural, estórias como a que vou narrar. (CASCAES, [1955] 2012b, p. 21)

Os enxertos em colchetes são do responsável pela edição publicada em 2012 pela editora da Universidade Federal de Santa Catarina, Oswaldo Antônio Furlan. A passagem serve de prelúdio a uma das muitas estórias narradas em *O Fantástico na Ilha de Santa Catarina*, e dá algo do ritmo do compilado: a rememoração da colonização açoriana e da cultura dos Açores, por meio de “causos e ocasos”, a partir da qual se tematiza o “bruxólico”. Nos contos de começo de carreira, as bruxas são retratadas por Cascaes como seres cômicos, desmascaradas ao fim dos textos, com o desencantamento dos feitiços realizado por uma benzedeira ou um curandeiro. As mulheres se arrependem, declaram não fazer o mal por interesse próprio; ao contrário, atestam serem dominadas pelo Diabo, que lhes toma a agência e, em vida, devem obedecê-lo: ao final das prosas encontramos mulheres feias e despidas, fracas, que não conseguiram voltar

às suas casas antes do cantar do galo preto e, tendo a identidade descoberta no espaço público, são ridicularizadas pelos demais membros da comunidade.

Entretanto, é notável que, ao passar dos anos, críticas à política e à modernidade começam a aparecer nos escritos do folclorista, cabendo à imagem da bruxa seu espaço metafórico. As narrativas, que têm em seu fundamento espécie de lamento pelo que se perde na cidade moderna, retiram da bruxa a condição de “prática tradicional”, “crença popular” – imagem que segue pertencendo às benzedadeiras e curandeiras –, e a converte em elemento narrativo para atestar, negativamente, a modernização de Florianópolis. Em *Madame Bruxólica e o saci-pererê*, de 1975, escreve:

A Maria Macária não via nada com bons olhos de amizade o namoro do filho com a tal bisca prosa, a Irineia das Dores. Ganhar uma namorada daquele jeito ou uma nora era, para a Maria Macária, um presente de valor mesquinho e inútil. A danada da Irineia tinha uns parentes cá pras bandas da cidade que eram que nem ela, metidos a arrogantes e importantes, mas que, no fundo da razão, não passavam de uns pobres-diabos que escaparam da roça através do auxílio de um chefe político, garimpeiro de votos para políticos estrábicos e primo segundo do tio dela. (...)

O Bento Leandro era um homem simples, de costumes roceiros, o que não valia orgulho ou qualquer pretensão cidadina, mas que também não queria opor qualquer tomada de justiça contra as extravagâncias da sua exótica e arrogante namorada. Até que ele a apreciava muito, principalmente quando ela se apresentava bem ensacada dentro de uma calça de brim descorado, exibindo o seu par de nádegas calípiagianamente avantajadas aos olhos esbigalhados da população da comunidade dela. E, engolindo um a um os feitiços bruxólicos que ela copiava na cidade e exibia a ele, combinou casamento e casaram-se mesmo a contragosto da mãe dele (...). (CASCAES, [1975] 2012b, p. 217-218).

São diversas as questões sugeridas pelo fragmento. O fluxo entre os bairros do interior da Ilha e o Centro, a moda ditada pelas grandes metrópoles, os conchaves políticos. Nele estão latentes questões modernas, mas que assumem, em Cascaes, um tom conservador. O componente moderno das narrativas se acentua quando da comparação a um breve conto de Robert Walser, *Calça Comprida*. Na prosa do suíço, é a vestimenta das mulheres o que se tematiza:

Encanta-me poder fazer aqui um relato e mergulhar em considerações acerca de assunto tão delicado como o é a calça comprida, e, enquanto escrevo, sinto que um sorriso lascivo e satisfeito se espraia por todo meu semblante. Afinal, as mulheres são e sempre serão uma delícia. Mas, no tocante à moda da calça comprida, que tende a exaltar e acelerar corações e espíritos, ela remete o

pensador sério antes de mais nada àquilo que a calça comprida acentua e reveste de importância: a perna. Em certa medida, a perna da mulher é, assim, conduzida ao primeiríssimo plano. Quem, como eu, ama, venera e admira pernas femininas aparentemente só pode se posicionar em dócil concordância com essa moda, e assim me posiciono de fato, embora, na verdade, eu também seja muito a favor das saias. A saia é nobre, inspira respeito e tem algo de misterioso. A calça comprida é incomparavelmente mais indelicada e, de certo modo, provoca um arrepio de pavor na alma masculina. Por outro lado, por que o pavor não deveria nos atingir um pouco, a nós, seres modernos? A mim, me parece que precisamos muito que nos acordem e sacudam. (WALSER, [1911] 2014, p. 16)

Como em Cascaes, a calça como aquilo que valoriza as pernas é apresentado pelo narrador de Walser. À diferença do florianopolitano, contudo, o suíço mostra indignação pela vestimenta feminina ser larga a ponto de lembrar turbantes turcos e bombachas. O interessante é como Walser, ao tematizar uma questão comum a Cascaes, apresenta solução diversa. Enquanto as calças de Irineia são vistas pelo folclorista como exposição do corpo, um “feitiço” da cidade moderna que é “engolido” por aquela que frequentava o Centro de Florianópolis e estava indiretamente vinculada à política institucional (recebendo, então, um tom crítico por parte do autor), em Walser a mesma vestimenta aparece associada ao plano da política: “Além disso, a questão da calça comprida toca muito de perto o problema da mobilização política feminina. É muito mais adequado às pobrezinhas se dirigir de calça comprida à urna de votação. As iludidas, ora, as pobres mulheres... Se pelo menos soubessem como é terrivelmente aborrecido ter direito a voto” (WALSER, [1911] 2014, p. 18). Na fina ironia de Walser, que mostra sem dizer, está o desconforto causado pela obrigação, ele que tanto se interessava pela desilusão, pela falta da esperança, pelo nada (BENJAMIN, 1987). Melhor às mulheres seria continuar longe das calças não por outro motivo que o de livrar-se da obrigação de votar – obrigação imposta pelo Estado burocrático e da qual também o narrador gostaria de ver-se livre.

Se em Walser a modernidade pode se expressar, então, a partir de seus objetos mínimos, cotidianos, como as calças, em Cascaes o sentido toma direção oposta e constrói outra imagem. No fim de seu conto, coloca a vestimenta e os hábitos de Irineia como feitiços copiados da “cidade” (leia-se o Centro de Florianópolis) e que, assim, estão em oposição à ideia de família – a sogra esteve desgostosa do matrimônio, Irineia era o oposto de Bento Leandro, o marido, aquele de costumes roceiros e tradicionais. Ela, que representa o fim da harmonia familiar como desencadeamento do moderno, é, ao findar da narrativa, desmascarada como bruxa.

A associação entre uma vida moderna, marcada pelas calças e pela política, aparece também nas ilustrações de Cascaes, embora não em seu trabalho escultórico. Neste último,

buscava deformar o barroco e dar, com isso, expressão aos sofrimentos do homem da terra; escreve: “tive que recriar o barroco para poder representar as pessoas do interior da Ilha [...], de modo que a minha preocupação é representar a fisionomia do homem cansado, pois o pescador nunca vive bem” (CASCAES, 1981, p. 82). Nessas obras as mulheres aparecem em sua inserção laboral, no cultivo e na roça, nas benzeduras e crendices populares, ou seja, nas ocupações tidas como tradicionais (KRÜGER, MAKOWIECKY, 2010) e que divergem daquelas retratadas como pertencentes ao espaço urbano.

Nas ilustrações, a sua vez, a arquitetura da cidade moderna se incorpora ao corpo feminino das bruxas. Um exemplo é a gravura *A Bruxa Grande* (ela pode ser consultada em Graipel Júnior, 2011, p. 48). Como reparado por Hermes José Graipel Junior (2011), no nanquim de 1976 suas pernas são ilustradas em forma de prédios, os cabelos são mantas de asfalto, de sua bolsa caem moedas. Por estes três símbolos da cidade moderna, os edifícios, o asfalto e o dinheiro, Cascaes joga à figura da bruxa os elementos que demarcariam um corte com a vida tradicional, apontando uma diferença com um modelo de feminilidade considerado correto e apresentado na obra escultórica. Textualmente as imagens também estão colocadas:

- Tu já visse aqueles predo alto de cem metros de altura pra riba das ruas da cidade?
- Já, minha santa, já vi e inté me deu susto.
- Não te assustes, minha fia, se um dia os home colocá um par de asas neles e eles saí por aí voando por riba de nós, das nossas casa baixa e inté poisá onde quisé.
- É, minha fia, ‘temo vendo cosa memo que parece qu’o fim do mundo já chego. (CASCAES, [1975] 2012b, p. 223)

Os edifícios arquitetônicos poderiam, assim como as bruxas, saírem voando e anunciar o fim da tradição (ou, nas palavras de Cascaes, o fim do mundo). O que no conto emerge como um prejuízo da cidade moderna, a sua verticalização como ruptura com um ritmo de vida antigo, imageticamente aparece nas ilustrações das bruxas ao atribuir ao feminino os elementos que marcariam essa destruição: os prédios dando forma às pernas, em uma relação mais direta entre o texto e a ilustração, mas também o papel-dinheiro como elemento que redefine as formas de troca na cidade moderna, como lembra Georg Simmel (2013), assim como o asfalto, que redefine o ritmo da cidade, possibilitando a aceleração do deslocamento e ampliando a velocidade, oferecendo então mais estímulos à visão e demandando uma atitude blasé por parte do sujeito que não pode a tudo despender atenção, no vocabulário de Simmel, ou implantando

uma sensibilidade do choque, nos termos de Walter Benjamin (2017a). Em uma palavra, na obra de Cascaes é a imagem do feminino que assume o símbolo da ruptura com o tradicional.

Falando em Benjamin (2015), o autor discute, em breve ensaio dirigido às crianças, a relação entre bruxaria e ciência. A perseguição às bruxas na Idade Média, especialmente entre os séculos XV e XVII, pautada n’*O Martelo das Feiticeiras*, estava ligada ao domínio da natureza feito por uma ciência que ainda não se distinguia entre teoria e empiria; as bruxas, ligadas, segundo a Igreja, à Magia Negra, eram alvo de perseguição por não se enquadrarem no plano de questões postas pelos padres-filósofos. Sua perseguição era uma forma de normatização da construção do conhecimento por parte da Igreja romana em momento de secularização da alquimia. No fundo do argumento, pode-se entreler uma relação entre domínio da natureza e manutenção do conhecimento a um grupo específico de pessoas. Coloca-se, pois, uma tensão de poder.

Se seguirmos a etnografia de Sônia Maluf (1992) sobre a bruxaria na Lagoa da Conceição, bairro do Leste de Florianópolis, parece ser justamente a relação entre feminino e poder que acarreta na condenação de bruxaria às mulheres. A autora mostra que se trata de uma comunidade fundada discursivamente em uma oposição entre público/masculino e privado/feminino, par binário que passa por uma afetação quando da partida dos homens aos portos de Santos (SP) e Rio Grande (RS), onde vendiam a pesca. Assim, quando os homens se afastavam da comunidade, cabia às mulheres assumirem o espaço público necessário para a manutenção da estrutura familiar (a roça, o engenho, atividades que no plano discursivo do grupo seriam masculinas): “a mitologia em torno da presença das bruxas traz consigo uma inversão das regras do sistema social. As mulheres saem do espaço doméstico e passam a assumir um comportamento que a princípio parece ser oposto às expectativas da coletividade” (MALUF, 1992, p. 104-105). A imagem da bruxaria emerge quando, na volta dos homens ao lar, as mulheres não retornam ao imaginário privado e, neste conflito, surgiria uma estigmatização por parte da comunidade.

O que está em jogo é a relação entre imagem do feminino e natureza. Em sua leitura das *Minima Moralia*, de Theodor W. Adorno, Franciele Bete Petry (2014, p. 341) comenta a associação:

Adorno situa [criticamente] a construção da imagem do feminino em sua relação com aquilo que para aquela racionalidade se coloca como ‘natural’ e que, portanto, deve ser dominado pela razão. Esta, contudo, se associa à imagem masculina, como símbolo de força e dominação. Dessa forma, quando

a imagem se torna sinônimo daquilo que é ‘puro’, ‘natural’, essas representações assumem o caráter de justificação para a opressão exercida sobre as mulheres no interior de uma sociedade patriarcal, em que o homem assume o papel de senhor sobre a natureza. ‘Natural’ não é, por isso, o âmbito da ausência de poder, mas sim de sua privação, o que faz da representação feminina o inverso do masculino, não na forma de uma oposição direta, mas a partir de um princípio de dominação.

Neste sentido, Adorno (1993) percebe uma dupla negatividade na imagem do feminino. Se há uma reificação de ordem social, que afeta homens e mulheres, há ainda uma segunda negatividade quando da invenção do feminino como natureza, pelo masculino. O problema que se guarda ao fundo é o da dominação reificante que, ao jogar o feminino ao lugar da natureza, retira o sujeito do marco da história e, com isso, corta com a possibilidade da política.

É pelo elemento da vestimenta masculina utilizada por uma mulher que a peça *O julgamento de Joana d’Arc em Rouen, 1431*, de Bertolt Brecht ([1952] 1995), se formula, tendo em conta a relação entre política e imagem do feminino. É pelo fato de a Joana d’Arc de Brecht recusar-se a se despir das roupas masculinas que o Bispo vê em seu comportamento traços da heresia. “Você não sabe que nas Escrituras está escrito”, diz o Bispo, “a mulher não deve vestir roupas de homem, nem o homem roupas de mulher” (BRECHT, [1952] 1995, p. 163), tema que circunda toda a obra e que ganha nova camada interpretativa quando das afirmações da protagonista. Diz a Joana d’Arc de Brecht: “Vai perguntar outra vez sobre a roupa? A roupa não significa nada, é o que menos importa. Por que não dizem logo que querem me queimar por eu ser contra os ingleses?” (BRECHT, [1952] 1995, p. 168). A protagonista logo é confundida com uma bruxa que escuta vozes vindas do Diabo e, por isso, deve ser queimada na fogueira pelo verdugo. O que está ao fundo da questão é apresentado pelo Senhor Elegante: “Uma camponesa, por mais refinada que seja, é sempre uma camponesa. As relações políticas entre a França e a Inglaterra, meu Deus, são muito complicadas, há implicações de caráter histórico, como uma camponesa vai entender isso?” (BRECHT, [1952] 1995, p. 188).

Ora, para pensar a peça de Brecht a partir de Adorno, é a dupla negatividade do feminino que cobra espaço, deslocando ironicamente Joana d’Arc à natureza e, com isso, cortando a possibilidade – histórica – da política. Como mito natural, as roupas masculinas da protagonista não poderiam ser outra coisa que efeito demoníaco, bruxaria, aquela forma de possessão medieval que Benjamin (2015) traduziu em sua narrativa radiofônica.

Algo deste apagamento da política na imagem do feminino aparece em Cascaes. Em *Congresso Bruxólico*, de 1964, ele escreve:

- So Hermes, antão, si máli não le prigunto, o ajustamento dessas mandraca c'ò tinhososo é ansim memo qui nem esses congresso qu'os home grande da cidade faze de tempos em tempo, pra mo'de dá conta dos negoço deles, não é inzato; - pringuntô o mo avô.
 - É inzato, so Cornelo, é munto inzato memo – respondeu o velho feiticeiro. (CASCAES, [1964] 2012b, p. 39).

No fragmento, há uma associação entre os congressos “bruxólicos” (um sabá, embora o folclorista não utilize a categoria) e a política institucionalizada, moderna. Se a política institucionalizada aparece como mecanismo de controle na cidade, que expressa inclusive o fim do tradicional (como nos posicionamentos de Othon Gama D'Eça [do Partido Social Democrático, PSD] e Osvaldo Rodrigues Cabral [da União Democrática Nacional, UDN] ao condenarem a Farra do Boi como prática “bestializada” [a categoria é de Cabral] na cidade moderna [KREMER, VAZ, 2021c]), Cascaes associa a Assembleia Legislativa e o encontro de políticos nas grandes cidades com aqueles encontros que congregavam bruxas em seu exercício de poder. O folclorista, em sua preocupação moderna, apresenta pela imagem das bruxas um componente do presente que lhe parece perda do tradicional. O que se coloca é a imagem folclórica percebida por Carlo Ginzburg (2006, p. 128) ao estudar os discursos da contrarreforma que se opunham à cosmogonia de Menocchio:

Nas sociedades baseadas na tradição oral, a memória da comunidade tende involuntariamente a mascarar e a reabsorver as mudanças. À relativa plasticidade da vida material corresponde uma acentuada imobilidade da imagem do passado. As coisas sempre foram assim; o mundo é o que é. Apenas nos períodos de aguda transformação social emerge a imagem, em geral mítica, de um passado diverso e melhor – um modelo de perfeição, diante do qual o presente aparece como declínio, degeneração.

Neste deslocamento à imagem (falsa) de um passado (mítico) isento de conflito, afasta-se da política colocando, na natureza, uma certeza que encobre o nexo da história, inventando assim um lugar do mito que reforça a consciência reificada. Como adverte Adorno, “pela sua mediação naquela outra ordem, em que a categoria progresso enfim receberia o que lhe é devido, ele tem participação nisso, que os desastres provocados pelo progresso sempre serão afinal remediáveis pelas próprias forças deste e jamais pela restauração da situação anterior, que era vítima desse nexo” (ADORNO, 1992, p. 229). Ora, cabe ao contemporâneo lidar com as mazelas inerentes ao progresso não por um retorno à natureza, em processo de fuga do

presente, o que acaba por obliterar a esfera da política, senão por um processo de fazer presente aquela dialética entre cultura e barbárie que fora discutida por Benjamin (2019). Cabe mais, assim, um progresso “que tivesse seu telos na redenção” (ADORNO, 1992, p. 229), do que os empreendimentos, no limite folclóricos, de retorno à natureza.

É neste deslocamento ao plano do mito, contudo, que Cascaes elabora uma imagem do passado que corta com a política de seu tempo. Ela ganha forma nas ilustrações sobre o Boitatá, tema ao qual o folclorista se dedicou sobretudo na década de 1960. Aline Krüger (2011), ao trabalhar com uma série de ilustrações do autor, mostra como há uma construção do Boitatá como figura isolada vivendo em lagoas inabitadas, triste pela impossibilidade de sua reprodução (as imagens podem ser consultadas em Krüger, 2011, p. 22, p. 29, p. 32, p. 35, p. 37 e p. 39). É então que o folclorista inventa, pela ilustração, aquilo que chamará de Vaca-tatá (em Krüger, 2011, pode ser consultada na p. 27), imagem que emerge a fazer companhia àquele solitário resquício da tradição e que possibilita a sua reprodução:

Eu vou fazer um desenho
Nas areias desta lagoa
Dele nascerá uma vaca
Para ser a tua patroa

Será uma vacatátá
Nascida no Jacaré
Lagoinha do Rio Tavares
Onde se Pesca na fé
(CASCAES [1962] in KRÜGER, 2011, p. 24)

Cascaes abandona o registro dito etnográfico dos primeiros anos de carreira, aquele escultórico e, afastando-se de uma arte de componente mimético acentuado (pela deformação do barroco), passa a inventar personagens e atribuir formas que atestam, em registro conservador, os malefícios da modernização da cidade.

Ora, se por um lado o folclorista percebe uma nova subjetividade feminina a se formar na Florianópolis de meados do século XX, ele expressa um juízo a esta imagem; as mulheres modernas (as bruxas) colocariam fim à tradição masculinista metaforizada na figura do Boitatá – o que demanda a invenção da Vaca-tatá, que guarda imgeticamente um traço tradicional que imita o do Boitatá, como forma de reprodução da vida tradicional masculinista; os Boitatás de Cascaes não se reproduzem com as bruxas, senão com a Vaca-tatá que lhe imita o traço, imagens negativas em sua construção que reproduz o masculino. Desenha-se uma crítica à

política modernizadora, mas esta crítica ganha forma encarnada nas imagens do feminino, figurando, deste modo, não na dialética do progresso sobre a qual Benjamin refletiu, senão em uma imagem conservadora da política, buscando encontrar, no plano do mito, uma imagem de fuga da cidade moderna. Como lembra Benjamin (2019), porém, a potência de uma dialética do progresso não está no retorno ao passado, senão na possibilidade de encontrar nos lampejos que vêm de um tempo outro, mas que se deixam conhecer no agora da cognoscibilidade, um corte com o ideal de um progresso ininterrupto de domínio da natureza, colocando assim, pelos clarões que emergem no presente, o passado como dimensão sensível que cobra espaço no agora. Cascaes, em seu movimento conservador, recalca os processos históricos que resultam na cidade moderna e, pelo recalçamento, projeta uma imagem encobridora (FREUD, 2010) que vislumbra a composição artificial do passado como algo isento de conflito. Ao desenhar uma imagem do feminino na cidade que se moderniza, a projeta em um resquício conservador que ignora a história ao defender a imutabilidade do tempo. O posicionamento dos modernistas do Grupo Sul não poderia ser mais diferente.

2.2 O FEMININO E A CIDADE

“Por ochenta centavos, los fotógrafos venden los cuerpos de las mujeres que se bañan” (GIRONDO, [1922] 2014, p. 34)

Se as novas configurações de uma sensibilidade feminina dão forma, pelo rechaço, ao folclore de Cascaes, a questão é tematizada de modo diferente na obra modernista de Salim Miguel. A problemática aparece em via dupla, tanto no que diz respeito à política quanto no que se refere às imagens do feminino e a uma nova sensibilidade que se coloca na cidade de meados do século XX. Sobre a primeira, foi nas imediações do PCB, como vimos, que os jovens de Sul começaram a se articular como agrupação modernista; Eglê Malheiros, importante escritora vinculada ao movimento, era inclusive filiada ao partido (ROSA, 2013), tendo no cerne de sua obra poética (MALHEIROS, 1952) temas que perpassam a liberdade e a superação da desigualdade de classes. No que tange o feminino, ao fundo estão as sessões de cinema, que trazem novas formas no que se refere à moda e ao desejo, mas também a um erotismo algo romântico que reverbera em programação de cinema específica para as mulheres, como a Sessão das Moças (VIEIRA, 2010), apresentando pela forma cinematográfica uma educação

dos sentidos que cobra seu espaço na cidade moderna. Além do cinema, era também pelas revistas de moda, que chegavam de Paris a Florianópolis (PEDRO, 1998), pelos cuidados com o corpo e as questões de uma “feminilidade” que se apresentavam pelas páginas temáticas de jornais (ALBINO, 2012), assim como pelo desenvolvimento de camadas de especialização médica, no que se refere, por exemplo, à gestação e ao parto (MOTTA, 2015), dentre outros dispositivos de subjetivação, que se constituíram as experiências do feminino na cidade moderna, questões que assaltam vezes diversas o livro de estreia de Salim, o compilado *Velhice e outros contos* ([1951] 1981).

As narrativas da obra seguem dois caminhos: um sobre o urbano, que se volta à cidade como espaço de interações, como nos contos *Carnaval; Casos de Espiridião, Alvina, essa minha noiva, História Banal, Medo*; outro, mais preocupado com os dilemas da existência no privado, como *Jantar em Família*. Por fim, na trilogia *Velhice, um, Velhice, dois e Velhice, três*, lemos uma mescla entre as duas perguntas anteriores, nos quais o narrador assume uma preocupação urbana enquanto as de ordem privada são encarnadas pelos personagens.

As narrativas que se ocupam do urbano coagulam experiências da cidade em modernização. Desde os deslocamentos pelo Centro, em contos que se constroem em trânsito – seja pelas caminhadas na cidade (*Carnaval; Casos de Espiridião*), seja pelo deslocamento em ônibus atravessando a Ponte Hercílio Luz (*Alvina, essa minha noiva*) –, até o componente formal – com marcas de sobreposição de imagens, influência da montagem cinematográfica –, são os temas da vida moderna que comparecem na prosa de Salim, marcadas por um erotismo que se dá na via pública. Em conto como *Carnaval; Casos de Espiridião* o narrador percebe os “pequenos recalcaamentos” daqueles que se travestem na folia do Momo, os “namoros escondidos” na Praça XV (na qual “as luzes se acendem”), às escondidas das famílias “pacíficas” e “burguesas”. Em *Alvina, essa minha noiva*, o feminino se impõe quando somos apresentados à trama de uma “mulherzinha” angustiada em meio a casos extraconjugais com um médico que visita Florianópolis, em cenas localizadas na Ponte Hercílio Luz e na Figueira da Praça XV de Novembro.

A obra de Salim Miguel muito difere da de Roberto Arlt, mas não deixa de causar alguma curiosidade um comentário de Beatriz Sarlo (2014, p. 150) sobre o portenho: “o que Arlt escreveu (...) continua me assombrando por sua tomada de partido. 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”. O que se constrói na prosa de Arlt não é tanto a cidade como espaço do erotismo, senão a construção de um *corpus* erótico da cidade marcado, inclusive, pelo segredo de sua arquitetura: “gosta das 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” (SARLO, 2014, p. 151).

Essa erótica da cidade na estética de Arlt está relacionada a seu lugar social na Buenos Aires moderna. Filho de imigrantes, era da primeira geração da família que aprendera o espanhol; por sua inserção laboral nos jornais, onde publicava suas águas-fortes, desenvolveu uma estética ligada aos saberes de pobres, marcada pela imaginação técnica; há um lugar de desligamento de uma tradição intelectual da cidade, que o afasta do mecenato privado (SARLO, 2004). Muitos desses elementos estão também na consolidação individual de Salim Miguel. Filho de imigrantes libaneses, viveu em pequenas cidades próximas a Florianópolis, onde as alcunhas “turco” e “gringo” marcavam as adjetivações da figura paterna, segundo o narrador de seu romance presumidamente autobiográfico, *Nur na escuridão* (MIGUEL, 1999). Ele, que não provinha de uma elite intelectual, conciliava o desejo estético com atividades laborais que chegaram a inspirar sua literatura (é o caso, por exemplo, de seu trabalho coletando dados para o censo demográfico, que resulta no narrador da trilogia *Velhice*); o próprio Grupo Sul era um movimento bastante distante das tradições intelectuais da cidade, a elas se opondo e assumindo peijas públicas em defesa de uma estética de vanguarda. Ora, parece haver neste fora do lugar ocupado por Arlt e por Salim alguma aproximação entre o desejo estético e o desejo pelo feminino, que reverbera em uma sensibilidade erótica nas cidades que se modernizam. Em *Velhice e outros contos*, a conexão entre erotismo e espaço urbano se dá de forma mais elaborada em *História Banal*.

Na história, o narrador e seus amigos seguem pela cidade uma mulher desconhecida. “Aparecia na esquina pisando firme, certa. Dominando. Era uma figura de impressionar” (MIGUEL, [1951] 1981, p. 89), é a abertura da narrativa. A trama é simples. Um grupo de rapazes começa a reparar em uma moça que anda pelas ruas e, nutridos pelo desejo de tê-la para si, passam a especular sobre a vida dela, seguir seus passos no intento de desvendar o que nominam de “mistério”: ela “não aparecia à noite, não ia a cinemas, não víamos nos bailes ou no footing, não visitava pessoa alguma. (...). Parecia não conhecer ninguém e ninguém a conhecer” (MIGUEL, [1951] 1981, p. 90), o que lhes causa estranhamento: “nem que se

satisfizesse com leituras românticas ou em amar platonicamente galãs de cinema. Não!” (MIGUEL, [1951] 1981, p. 90). Há algo na mulher que, embora se empenhem, não logram acessar. Com o desenrolar da trama, descobrimos que a moça desconhecida é, na verdade, amante de um vizinho do narrador. Ele, que fora casado, deixou a esposa após o falecimento do filho e uniu-se à amante, com quem se mudou para uma nova casa, deixando aquela na qual morara com a esposa, contígua à do narrador, abandonada.

Na trilogia *Velhice*, do mesmo compilado, a casa assume um lugar peculiar na estrutura narrativa. Nos contos, em que se percebe certo resquício de Sartre, Salim perverte os escritos do existencialista francês ao construir, por um lado, a casa como lugar da angústia, habitado pelos personagens, enquanto a rua, posta como espaço da liberdade, é frequentado pelo narrador (KREMER; VAZ, 2021a). Em *História Banal* a ficcionalização da casa se assemelha a esta estrutura. A relação do narrador com o urbano se dava no Centro, onde, com os amigos, percorria as ruas, sentava-se nos bares, observava os transeuntes que por ela se deslocavam, dentre eles a mulher desejada. No bairro em que vivia, contudo, pouco se atinava aos acontecimentos; em casa “metia-me com os livros”, onde “para tudo encontro um fim de ficção ou na ficção, imagino como não teria sido tratado em livro” (MIGUEL, [1951] 1981, p. 92). Na casa, constitui-se um espaço ligado à imaginação e a certo afastamento da experiência material que a cidade proporciona.

É por conta dessa construção do privado como espaço da imaginação que os amigos do narrador ficam com ele indignados. Já para o fim do conto, eles descobrem que a moça desconhecida era amante do vizinho do narrador, e afirmam que este sabia da história e não a havia compartilhado, guardando para si o desvelar do mistério. O narrador, a sua vez, diz não se tratar da verdade; afirma novamente que, em casa, dedicava-se aos livros e de nada percebia. São essas imprecisões da ficção, a marca de um espaço privado do narrador que se afasta da experiência material da cidade moderna e que coloca, em seu lugar, a imaginação, que constroem o clímax da narrativa. “Não afirmo se foi sonho ou realidade” (MIGUEL, [1951] 1981, p. 98), diz, quando, ao voltar de uma festa na qual se excedera na bebida alcoólica, deita-se na cama com a janela do quarto aberta. Através dela percebe luzes que partem da casa ao lado, aquela que havia sido abandonada com a separação do vizinho e posterior união à amante. A imagem imprecisa que se forma guarda tons oníricos. No dia seguinte o narrador busca precisar, sem êxito, se se tratara de um sonho ou se fora real aquilo que vislumbrara: as cortinas esvoaçantes, o tocar de músicas “de um sensualismo mórbido, exacerbante” (MIGUEL, [1951]

1981, p. 98), uma imagem que se oferece à visão pela janela aberta, na qual dois vultos dançam seguindo a eletrola. Beijam-se, envolvem-se, despídos, “lascivamente unidos, enredados. (...) A mulher pendia, o homem sobre ela, pendia mais, ela braços erguidos, arcada, a cabeleira desprendendo-se, tombando” (MIGUEL, [1951] 1981, p. 100). “Era a mesma mulher que tantas vezes nós víamos na rua, que todos nós desejávamos. Ali estava” (MIGUEL, [1951] 1981, p. 99). No dia seguinte, porém, “ergui-me, olhei para a casa, esquadrinhei. Fechada, morta, sem sinal de vida recente. Sem movimento algum que denunciasse alguém, a chaminé calada, janelas e portas com poeiras de dias, meses” (MIGUEL, [1951] 1981, p. 100).

A cena deve responder a uma imagem onírica ocasionada pela “bebedeira” do narrador na noite anterior. Carrega, porém, algo do espírito estético da proposta modernista de Salim. Como mostrou Benjamin (1983) em seu estudo sobre os surrealistas, há no instantâneo da inteligência europeia o corte com a cisão moderna entre Eu e corpo marcada pelo ritmo do trabalho. Se na modernidade há um Eu que enuncia a propriedade de seu corpo (SERE, 2017), o que resulta no trabalho assalariado estudado por Marx (2010) ao pensar na forma estranhada de produção, no capitalismo, que resulta em algo externo ao Eu, os surrealistas rompem com essa cisão ao colocar o sono como matéria da literatura. Amplia-se, então, o lugar da subjetivação, já que se mobilizam elementos do inconsciente para a confecção do objeto estético, mas rompe-se, também, com a separação entre tempo de trabalho e tempo de descanso, já que o fazer artístico não se desgruda do sujeito que o produz.

Embora Salim e seus companheiros de Sul não tenham desenvolvido uma estética propriamente surrealista (mesmo que com ela Salim tenha flertado, ainda que de forma discreta, em momentos diversos), a arte de vanguarda europeia chega a eles especialmente pela pictórica portuguesa das décadas de 1940 e 1950. A Revista Sul, como vimos, se relacionava intensamente com escritores de Portugal continental, assim como com as ainda colônias Angola e Moçambique. Uma das consequências desse intercâmbio intelectual foi a série *Artistas Portugueses*, publicada entre Sul-18 (12/1952) e Sul-21 (12/1953), com breves ensaios sobre as obras de Julio Pomar, Lima de Freitas, Cipriano Dourado e Rogério Ribeiro. Esses artistas plásticos se posicionavam em oposição à arte escultórica portuguesa de então, que respondia aos interesses da ditadura salazarista. Como mostra Maria Bernardete Ramos Flores (2003), foi apoiada na atualização de um passado colonial (ainda presente, no caso das então colônias em África) que se desenrolou uma escultórica de pedra e cal que louvava os grandes homens da nação:

As vanguardas artísticas, da virada do século XIX para o XX, com seu experimentalismo, teriam rompido com a noção de representação, libertas de qualquer preocupação conteudística; aparece nas artes plásticas o caráter andrógino do corpo; expressava-se, enfim, o sentimento de perda da identidade masculina e da feminização da cultura (FLORES, 2003, p. 344).

É em resposta a esta feminização estética que surge uma “floresta de gigantes” pelas ruas de Portugal nas décadas de 1940/1950, a emprestar à nação uma nova masculinização produzida sobretudo pela escultórica de pedra e cal. Mas a situação coloca um conflito estético. Ao mesmo tempo em que se via uma aproximação de António Ferro, propagandista da ditadura de Salazar, ao fascismo italiano e ao futurismo de Marinetti (ADINOLFI, 2007) em seu elogio à Guerra, surge também uma literatura vinculada ao Partido Comunista Português (MADEIRA, 2019) que coloca, como tema, a oposição ao fascismo e ao imperialismo. Desta literatura os jovens de Sul se aproximavam; um exemplo é o romance *Antiga Crônica de Olhão*, de Antonio Simões Junior ([1956] 2009), amigo epistolar dos jovens modernistas de Florianópolis, que coloca em sua trama um duplo movimento de oposição à ditadura salazarista e à 2ª Guerra Mundial (o romance é ambientado em 1945). Ora, se há entre as décadas de 1930 e 1940 uma guinada, a partir das estéticas fascistas, à natureza, como pode-se ver na obra cinematográfica de Leni Riefenstahl e a invenção de uma pureza racial que se opõe à miscigenação (SONTAG, 2015a), há também a acentuação dos processos de feminização das vanguardas (a *Guernica* de Picasso, em sua oposição à Guerra, é de 1937) inclusive em seu desenrolar latinoamericano, desde os autorretratos de Frida Kahlo, no México, até o rompimento com uma lógica racionalista em Xul Solar, na Argentina, passando pelos andróginos de Ismael Nery no Brasil (FLORES, 2017).

Este espírito de uma feminização estética, que não ganhou forma apenas nas artes plásticas, mas também nas vanguardas literárias, cobra lugar importante na obra de Salim. Na leitura que Eliane Robert Moraes (2017) faz do corpo no modernismo francês, com especial atenção aos surrealistas (tanto no que se refere aos “mais canônicos”, como André Breton e Louis Aragon, mas analisando também as obras daqueles que cortaram a vinculação com o movimento embora por ele tenham passado, como George Bataille e Antonin Artaud), são as imagens do feminino que fundam um fazer estético. Este feminino, que aparece como impossibilidade, como inacessibilidade, é, ao mesmo tempo, imagem de corte com o Eu da

razão, a figura de Édipo, abrindo caminho às elaborações da Esfinge, colocando na recusa da razão – na abertura ao inconsciente – uma potência do sujeito.

Na verdade, Moraes mostra um percurso que corre o século XIX na literatura europeia que desemboca, nas primeiras décadas do XX, no surrealismo. A questão será acompanhada mais de perto no próximo capítulo. Por ora, contudo, importa uma lembrança a Joris-Karl Huysmans ([1984] 2011) e a seu *Às avessas*, livro ao qual a autora se dedica por encontrar, nele, lastros precursores de uma aproximação entre feminino e morte que se dá pela retomada da personagem bíblica Salomé. “Mais que personagem literário ou iconográfico, Salomé foi figura emblemática de uma sensibilidade que a época viveu com intensidade e inquietação” (MORAES, 2017, p. 28), sendo elaborada esteticamente por uma série de autores além de Huysmans, como por Gustave Flaubert ([1877] 2019) e Oscar Wilde ([1891] 2016), na Europa do século XIX, como por Menotti del Picchia ([1939] 1986), no Brasil da década de 1930.

Às avessas, de Huysmans ([1884] 2011), foi, a sua vez, lido por Salim Miguel antes da escrita de *História Banal*, e é dele que deve vir a imagem de um erotismo conectado ao onírico. A bem dizer, como veremos, muitas imagens do livro de estreia de Salim devem vir de Huysmans. Mas foquemos nesta. Se no cerne do conto que viemos discutindo o narrador observa da janela de seu quarto, marcado pela embriaguez, uma trama erótica que no dia seguinte não pode comprovar se acontecera ou não, algo semelhante se dá na prosa do decadentista francês. Des Esseintes, o protagonista de Huysmans, isolado em sua casa, na qual não recebia visitas e trocara o dia pela noite, decide em dado momento comprar flores diversas para a execução de um jardim de inverno. Vai à vila próxima, encomenda as mais exóticas, pede aos camponeses para que façam a entrega em sua casa. É lá que, após receber as encomendas, deita-se exaustos e acaba por cochilar, sendo tomado por um sonho violento. Nele, vê uma mulher que invade sua casa, mas não pode precisar suas feições, já que elas não são estáticas, vão assumindo novas formas: primeiro, as de uma bela mulher, que logo vai sendo associada à morte, passando a receber camadas de um erotismo perverso até que, no fim, “cores flamejantes corriam-lhe pelas pupilas; seus lábios se tingiam do vermelho furioso dos Antúrios; os bicos dos seios cintilavam, envernizados como duas vagens de pimenta rubra” (HUYSMANS, [1884] 2011, p. 164).

Trata-se de uma das flores que Des Esseintes havia comprado anteriormente. Mas aqui a natureza, longe de surgir como imagem da pureza feminina – como estava em Cascaes –, se coloca como mistério, assombro, fantasmagoria que ilude e engana os sentidos do protagonista.

É o que o leva, na passagem seguinte, a compará-la à Esfinge. No livro de Huysmans, ainda do último quartel do XIX, já está formulada a abertura do corpo humano que cobrará espaço nos surrealistas. Salim, que parece ainda pouco conhecer de Breton, Aragon, Bataille e Artaud na década de 1940, parte, contudo, de uma referência comum para produzir uma trama marcada pelo erotismo na Florianópolis de meados do século XX.

É a imagem onírica de *História Banal* que preenche de feminino um inconsciente erótico marcado pelo desejo. É na imagem do feminino que se elabora um objeto não de todo apreensível, mas que dá forma à vida que o narrador consolida na cidade e, mais que isso, que provoca o seu deslocamento pelo urbano. Caminhando pelas ruas, encontra o objeto do desejo, pela chave do mistério, o que provoca a expressão da cidade moderna quando se põe a seguir este objeto; na casa, contudo, naquele espaço que é dado à leitura e à ficção, não é a cidade, mas o objeto do desejo, que passa a ganhar algum contorno, porém não em sua materialidade, senão em sonho. O que se encontra em *História Banal* é uma associação do espaço da literatura ao espaço do objeto feminino desejado, mediado pelo onírico. Como escreve Benjamin (2018a, p. 138-139) nas *Passagens*:

Só então se compreendeu que justamente neste século, o mais árido e menos imaginativo de todos, toda a energia onírica de uma sociedade se refugiou com dupla veemência no reino nebuloso, silencioso e impenetrável da moda, no qual o entendimento não a pode acompanhar. A moda é a precursora, não, é a eterna suplente do Surrealismo.

Desgrudando-se do conservadorismo das roupas, como estava em Cascaes, e colocando a possibilidade do desejo no feminino, desejo este que nasce mesmo como impossibilidade (“Marca da moda de então: sugerir um corpo que jamais conhecerá a nudez total”, continua Benjamin [2018a, p. 143]), o movimento literário de Salim realiza um afastamento do espaço da natureza, ligado ao mar, aquele que foi a matéria das estéticas de Othon Gama D’Eça e de Franklin Cascaes. Posicionando-se no urbano, seus personagens começam a seguir um caminho do desejo, metaforizado na imagem do feminino – como o objeto que o narrador deseja para si e que busca na cidade. Seus narradores nem sempre, na verdade quase nunca, logram conquistar este objeto (às vezes, inclusive, eles o abandonam, como no conto *Amor, Lascínia, E...*, publicado originalmente na Revista Sul e compilado em livro em 1973, guardando familiaridade com *História Banal*), o que é o caso do conto de 1951, mas ao seguir o desejo possibilitam que a cidade como estrutura de sensibilidades modernas se expresse. O desejo do

feminino no conto de Salim, deste modo, não aparece propriamente como realização pulsional do narrador, senão como mecanismo de deslocamento pela cidade moderna, um novo posicionamento neste espaço urbano em ebulição no qual formula uma estética para si.

Ora, se Cascaes se apodera das imagens do feminino, metaforizadas na figura da bruxa, para inventar uma crítica à modernização de Florianópolis, em Salim a feminização se coloca como forma expressiva das contradições dessa modernização. Um exemplo é o choque presente em uma das cenas de *História Banal* na qual, ao perceber uma série de mulheres ao “saírem da missa” (MIGUEL, [1951] 1981, p. 91), marca-se a diferenciação com aquela que é desejada pelo protagonista e seus amigos, a amante do vizinho. Este choque se expressa, também, no conto *Velhice, dois*, do mesmo compilado. Nele, ao ouvir a história de uma senhora católica, que nascera ainda no século XIX e que defendia a pureza e a privação consciente do erotismo em favor de uma elevação espiritual, o narrador escreve:

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, p. 62)

O contraste entre erotismo e pureza, entre desejo e privação ascética, se coadunam na cidade individualizante, na cidade do choque. Mas se o choque, como sensibilidade moderna, se coloca em *Velhice, dois*, ele também está presente em *História Banal* como componente técnico que possibilitaria perceber esta cidade, acoplado à imagem do feminino:

Um dia resolvi brincar. Cheguei, domingo pela manhã, excitado, contei uma rocambolesca aventura de amor e ódio, em que entravam maridos enganados, tuberculosos, pobre mulher na flor da idade largada ao abandono, sem o que viver, mantendo-se à custa do sacrifício, trabalhando de costureira, noites e noites derreada sobre a máquina, etc. Depois então vem o tradicional vizinho que a auxilia, sempre prestativo, se insinuando, tendo em mira fins excusos (sic) que a pobrezinha não desconfia quais sejam. (MIGUEL, [1951] 1981, p. 91).

A história inventada pelo narrador, contada – como invenção, ele afirma várias vezes que não sabia a verdade, embora a “verdade” seja muito parecida à história que inventa – aos colegas, não é exatamente o mais interessante. O que chama a atenção é como aquilo que é

contado é por eles recebido: “Foi um sucesso, ainda que ninguém acreditasse. Pensamos até em radiofonizar o caso” (MIGUEL, [1951] 1981, p. 91).

É pela ficcionalização da imagem do feminino por parte do narrador que se coloca uma relação com a técnica no conteúdo do conto: o rádio. Não deixa de chamar atenção que seja justamente neste aparato que Benjamin (2015) tenha proferido seu comentário recém visto sobre as bruxas. Como potência técnica, o crítico nos lembra que o processo de legitimação da fotografia, no século XIX, não responde tanto à aceitação desta como arte, senão a uma redefinição do fazer estético que nos possibilita pensar a arte como fotografia (BENJAMIN, 2017b). O que está em jogo é o fato de, ao desenvolver-se um novo mecanismo técnico de expressão, o que na modernidade se coloca pela reprodutibilidade técnica, que possibilita o rádio e a fotografia, mas também a impressão do romance e do jornal, há um reposicionamento estético que absorve as condições técnicas socialmente produzidas, redefinindo assim a própria arte. Mudam-se, então, os esquemas de percepção e as formas estéticas que respondem ao tempo, a partir de suas possibilidades de reprodução. Ou seja, o cinema reinventa o lugar da arte não tanto por se tornar a única forma expressiva capaz de elaborar a modernidade, mas por colocar a reprodutibilidade técnica como possibilidade formal, o que corta com um original aurático e, por consequência, com a noção de cópia [BENJAMIN, 2017c). Mas ele impacta também a prosa, ao colocar, por exemplo, a montagem como chave narrativa, a sobreposição de imagens como desencadeamento dos acontecimentos, a produção de cortes e interrupções como ruptura com o registro realista – ambos procedimentos que se fazem presente no livro de estreia de Salim, respectivamente em *Carnaval; Casos de Espiridião, Alvina, essa minha noiva e Medo*.

Mas não é apenas em seu livro de estreia que a influência da técnica cinematográfica ganha forma na obra de Salim. Na verdade, se as sobreposições, os cortes e a montagem já estavam formalmente presentes nos contos de 1951, a sonoridade associada ao rádio, em *História Banal*, se dá apenas como conteúdo. É no romance *Rêde*, de 1955, porém, que Salim logra alçá-la à forma, chegando assim a uma construção mais expressiva da associação entre técnica, vanguarda e imagem do feminino:

1º lavadeira – Pus né, Ti’Ntônia, ond’se 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 sè 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 cruz, 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 levaro 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 tinroso, si não cumo é qui foro descubri onde stava as cosa nas casa? (MIGUEL, 1955, p. 256-257).

A passagem guarda uma contradição. Se por um lado pode ser lida como um mimetismo algo ingênuo, de estilização fonético-lexical (e não sintática, ou seja, um mimetismo que não capta o movimento da língua, por isso ingênuo) de uma linguagem oral (o que se encontra, por exemplo, na prosa de Cascaes), por outro coloca uma questão importante quando da enunciação do nome das personagens. Ao ler a passagem no interior da obra *Rêde*, percebemos que, nela, os personagens masculinos são todos nomeados, resquício antes de um componente algo épico que responde ao realismo socialista, representado no país por Jorge Amado, do que de uma pretensa fuga da modernidade, como o efeito produzido pela obra de Cascaes. Isso porque a quebra se dá justamente nas personagens femininas que, ao não serem nomeadas, respondem por 1º, 2º, 3º, 4º, 5º lavadeira.

O que o modo de grafar as palavras nesta cena (e que não se repete no restante da obra, é exclusivo dela) expressa é o ápice da associação que Salim realiza entre técnica, vanguarda e imagem do feminino. Na sequência em que assim são grafadas, desagregam-se do restante da narrativa – que tem os homens em seu protagonismo – e denunciam o lugar do desejo estético. Se a montagem cinematográfica havia influenciado contos vários de sua estreia, em simultâneo à escrita de *Rêde* Salim se dedicava, com Eglê Malheiros, ao roteiro do longa-metragem *O preço da ilusão*, rodado em 1957. Em ambas as obras, o romance e a película, vemos uma reincidência de temas e aproximações que, embora no romance ainda não se concretizem de todo, na obra visual ganha forma das mais interessantes. Mas em *Rêde*, mesmo que de forma

incipiente, a questão já se coloca: ao retirar o nome das lavadeiras e chamá-las por um algoritmo, sendo este o único momento em que a grafia da língua oral ganha tal expressão na obra, não parece tratar-se de outra coisa que não seja a ideia de que as personagens falam na presença de uma câmera que capta seus rostos, assim como suas vozes. Capturadas por um instrumento técnico de áudio e vídeo, é desnecessário o nome, já que serão reconhecidas pela visão, assim como é imposta a oralidade, já que serão gravadas pelo som, e não pela forma gráfica da língua. A estilização da oralidade, portanto, não responde a um retorno, senão a uma identificação visual que coloca o narrador como aquele que, como um diretor de cinema, carrega na mão sua câmera de vídeo. Mas, repetindo, é apenas na cena em que as lavadeiras – o feminino – assumem o espaço romanesco em que a operação se processa.

Já Benjamin (1983) em seu ensaio sobre o surrealismo havia destacado a presença da fotografia na obra de Breton, tema no qual segue Adorno (2012, p. 140):

Como um instantâneo do momento em que se desperta, o Surrealismo é parente da fotografia. Sem dúvida ele saqueia o mundo das imagens, mas não aquelas invariantes e a-históricas do sujeito consciente, nas quais a concepção convencional gostaria de neutralizá-lo, mas sim as imagens históricas, nas quais a intimidade do sujeito toma consciência de que é algo externo, imitação de algo histórico-social.

Nas narrativas de aprendizado de Salim, encontramos um desenvolvimento formal que carrega, desde os primeiros escritos, um anúncio que associa a imagem do feminino ao desejo modernista, em *História Banal* mediado pelo onírico, em *Rêde* mediado pela técnica cinematográfica de captura de imagens – mecanismos de apreensão que, na verdade, se relacionam: surrealismo e fotografia como sensibilidade moderna que, desenroladas ao longo do século XIX, chegam ao apogeu nas vanguardas das primeiras décadas do XX.

2.3 PÓS-ESCRITO

Em 1979 Salim escreveu um breve conto, intitulado *As desquitadas de Florianópolis*, que veio a ser publicado em livro apenas em 1988. As personagens remetem a uma ambientação à Cascaes, voando pela cidade em crinas de cavalos, passando pelo buraco de fechaduras, metamorfoseando-se em outros seres. É, contudo, o erótico que se coloca nestas imagens. No conto aparecem “potrancas selvagens” que desejam o sexo, uma luxúria que precisa ser saciada,

o odor do esperma que se confunde com o da maresia; e é após correrem o urbano, após estabelecerem uma relação erótica com a cidade (a ponte, um “símbolo fálico”; a profanação dos lares “sacrossantos” e “imaculados”; sentam-se em “jardins” e “bares”), que elas se veem saciadas, que elas podem chegar ao orgasmo. Como se propositalmente se apropriasse das imagens de Cascaes para perverte-las em cada uma de suas frases.

Na noite de prata e uivos, as desquitadas de Florianópolis esporeiam e fustigam seus 65 cavalos de olhos de fogo e ventas fumegantes. Altirruiva uma, a gordibaixa tem crinas longas e empretcidas. Potrancas selvagens, elas se metamorfoseiam, se multiplicam, se subdividem. Indefinidamente. Os olhos da gordibaixa devassam os descaminhos mais secretos; a altirruiva grunhe e gargalha. De suas virilhas, insaciáveis, indomáveis – elas desinquietam e desequilibram um pobre povo aprisionado entre ruas de monotonia, contido-freado por tédio e preconceito. Vindas da ilha coroada de areal e marés, de sóis e ventos, joguetes de prazeres e soluços, elas soltam sequiosas as rédeas do instinto e da imaginação. À chegada de ambas (das múltiplas?), a terra órfã freme e se retorce, geme e urra na noite enlanguescida. As desquitadas de Florianópolis varam a pracinha, se infiltram pela ruela delimitada em todos os quadrantes por águas inconstantes e sexo reprimido. A noite tudo encobre-desvendando – pensamentos recônditos, desejos recalçados, ânsias insuspeitas – e só persistem, repetindo-se, repercutindo, verrumando, os enervantes uivos-gemidos que compõem uma longa melopeia erótica. Somem e ressurgem inesperadamente as desquitadas de Florianópolis, não se sabe como nem por que. Mas não desaparecem nunca os aflúvios que elas emitem ao passar. Um ressaibo permanece no ar, infiltra-se no mais íntimo das pessoas. Não tem dia nem noite nem hora determinada. É já: ei-las. As desquitadas de Florianópolis atravessam e violentam o velho caminho de aço e ócio, que molengão coleia até atingir, num espasmo, com um suspiro lerdo e garras vorazes, a outra margem. Furando o céu, a ponte metálica – símbolo fálico encravado nas duas bandas – nada resolve, frígida que é ela. A lua prateada fende a ferrugem, se debate na água, espadanando respingos que o gemido do vento espraiando-se arrasta para longe. De repente, eis um rumor surdo, um rubor incandescente, a circundar e a envolver a ilha ilhada que as desquitadas de Florianópolis deixaram para trás. Em vão as perseguem – duendes, fantasmas, imaginação, fantasia – imploram, rastejam, ameaçam. Elas continuam. Agora atravessam o Estreito. Infrene, a cavalgada prossegue, avista Biguaçu. Relincha, retine. Fechando-se da periferia para o centro, em círculos cada vez menos largos, depois perfazendo o caminho inverso, retornando, repetindo-se, o lamentoso uivo que as acompanha é uma súplica e um apelo, uma ameaça e uma exigência, que se derrama sobre o pachorrento riozinho, atravessa planícies, invade morros e bosquetes, senta-se em jardins e bares, infiltra-se pelas frinchas de palacetes e casebres, se embate nos rochedos, envenena a igrejinha e seu velho pastor de almas. O odor ácido-adocicado a maresia-esperma tudo contamina. O vento chicoteia as ancas esguias. O suor poreja. Resfolegam. É a hora do orgasmo. E uma ânsia de pecado se espraia, coleia, sobrepara, galopa, pára, desce, penetra no sacrossanto recesso dos lares imaculados, levando o desassossego e a discórdia, a luxúria e a perplexidade. As ventas indóceis aspiram o asfíxiante miasma a esmegma, lambem a ilharga suada, babujam as crinas

louro preto azuladas. Mas agora a cidadezinha é atravessada por uma cavalgada de dezenas, centenas, milhares de animais, caudal em pleno cio, perseguindo os relinchos das desquitadas de Florianópolis, que, multiplicadas, arquejam, esgotadas. Saciadas saciando a gente as gentes. Bem mais tarde: lenta, mordente, caprichosa, suave-agressiva, em camadas concêntricas, a onda se espalha, se aproxima, a branca espuma se funde à areia, cópula perfeita. E na posse silenciosa e áspera, aguça-se mais e mais o nauseante odor a maresia (MIGUEL, [1979] 1988, p. 51-52)

3 O DUPLO MODERNO

“Quanta pena haveria de causar nosso provinciano nos jovens colegiais de Paris, que aos quinze anos já sabem entrar num café de maneira distinta!”

(STENDHAL, [1830] 2018, p. 203)

“Sua razão tinha horror à insigne loucura que acabara de cometer” (STENDHAL, [1830] 2018, p. 415)

“Lembre-se do grande princípio do século: mostre-se o contrário do que esperam do senhor” (STENDHAL, [1830] 2018, p. 477)

3.1 O DUPLO DE BIGUAÇU

Pela conexão radical entre deslocamento ao feminino, imagem onírica e técnica narrativa, Salim Miguel dá forma expressiva, ainda em 1951, à modernização de Florianópolis. O posicionamento urbano dos narradores, mas também uma clareza política por parte dos membros de Sul, além de um fora do lugar daqueles que não pertenciam às elites intelectuais locais, produzem um olhar sobre a cidade que se afasta, por exemplo, do tom naturalista do folclore de Franklin Cascaes. A ruptura estética do modernismo de Sul, que se materializa em *Velhice e outros contos*, tem consequência importante na obra romanesca posterior de Salim, sendo ela constantemente reelaborada em sua literatura. Especialmente em duas obras, *A vida breve de Sezefredo das Neves, poeta* e *As várias faces*, esse retorno se dá pela construção de um duplo, nas quais personagens que passaram a infância e a adolescência em Biguaçu – espécie de duplo também do autor – flertam com a arte de vanguarda em Florianópolis, com referências mais ou menos diretas ao empreendimento modernista que se desenrolou na cidade na década de 1950.

Já na dedicatória de *A vida breve de Sezefredo das Neves, poeta* (MIGUEL, [1987] 2005, s. p.) lemos:

Esta ficção/montagem/colagem (ou biografia imaginária), na qual o autor tanto se envolveu que nem consegue mais separar fantasia de realidade, é dedicada, *in memoriam*, a ODY FRAGA (ou Ody F. e S., ou Ody Fraga e Silva, Florianópolis/SC, 1927 – São Paulo/SP, 1987), amigo de sempre e

companheiro de primeira hora das lutas culturais na Florianópolis das décadas de 40/50.

Ody F. e S., companheiro dos anos de Sul, não é apenas merecedor da dedicatória deste romance-edifício de Salim, mas também personagem – citado pelo protagonista, Sezefredo das Neves –, assim como autor, emprestando seu nome para que com ele seja grafado um dos depoimentos que compõem a parte final da narrativa. Nela, *Reminiscências – Depoimentos*, aqueles que antes foram evocados por Sezefredo em seu *Diário Íntimo* assumem a autoria do texto, dando sua versão sobre o personagem que guia a trama.

Embora Sezefredo seja seu protagonista, há muito pouco da forma do século XIX nas páginas de *A vida breve*, aquela do romance de formação a seguir os anos de aprendizagem daquele que empresta o nome ao título. Trata-se, na verdade, da construção de um edifício narrativo que mescla a visão do narrador sobre os fatos, o diário do protagonista, sua produção na poesia e na prosa, depoimentos assinados por outras pessoas, obituários. Nessa construção narrativa a experimentação cobra espaço no processo de elaboração do empreendimento estético do Grupo Sul, na qual vemos, mais que nada, um efeito de duplicação para a construção de uma leitura do modernismo florianopolitano que, embora o autor, em sua dedicatória, se refira como uma possível “biografia imaginária”, tem muito pouco de biográfico. Já no primeiro capítulo, *A maçaroca* – o único no qual o narrador assume a voz –, este duplo começa a se desenhar.

Sentado em seu escritório, aquele que conta a história recebe a visita de um antigo conhecido, com o qual há tempo não dialoga. O amigo pretérito traz, ao narrador, uma maçaroca, conjunto de textos dispersos de um autor que vivera na Florianópolis de meados do século XX e que, sabemos, morreu em 1986. Nos papéis avulsos encontram-se textos abandonados por Sezefredo na pensão em que morou, ainda na década de 1950, e que lá foram deixados quando o poeta declarara a sua morte, escrevendo de próprio punho um obituário. É quando abandona as expectativas da vida juvenil, marcada pelo desejo estético e pelo projeto de seguir carreira nas Letras e, trocando o nome, parte ao interior do estado de Santa Catarina, onde enriquece no ramo da suinocultura. A morte de 1986, descoberta pelo obituário do jornal é, então, a do corpo; antes, houvera uma morte encenada, em 1954, quando do abandono de seus escritos, do nome pelo qual era conhecido, do desejo da poesia, assim como da cidade de Florianópolis. Na maçaroca encontramos sua esparsa produção literária que, a pedido do

visitante inesperado, deve ser ordenada pelo narrador, constituindo a montagem a que temos acesso.

O que começa a se desenhar após a visita é a edificação de um duplo, tema moderno por excelência, que impregna páginas que vão de E. T. A. Hoffman ([1819] 2009) a Fiódor Dostoievski ([1846] 2013), no romance, de Joaquim Maria Machado de Assis ([1882] 2012a) a Franz Kafka ([1915] 2018), no conto, e que, junto com as imagens dos autômatos, dos espelhos, das sombras, compõem um indumentário estético moderno ao correr do século XIX e que, nas primeiras décadas do XX, cobra seu lugar no surrealismo, chegando à decomposição da figura humana, processo especialmente presente na obra de George Bataille (MORAES, 2017).

O duplo passa a se formar por um jogo de proximidades entre protagonista e narrador, o que leva o visitante a entregar os manuscritos de Sezefredo ao segundo. Ambos interessados pela escrita, haviam igualmente crescido em Biguaçu, cidade próxima à capital catarinense, tendo ambos se mudado para Florianópolis no começo da vida adulta, na década de 1940, onde ensaiaram nas Letras. Na verdade, estes são também os deslocamentos que marcam a figura do autor, Salim Miguel, daí sua possível referência a uma “biografia imaginária”. Não se trata aqui, contudo, de tomar o escrito em chave biográfica de leitura, senão como ficcionalização da experiência, marcada por deslocamentos nos quais está formulada a imagem de Sul. Sezefredo buscava se aproximar dos jovens modernistas da cidade, embora “num misto de galhofa e desprazer, sentindo-se superiores” (MIGUEL, [1987] 2005, p. 21), estes faziam troça da produção do aspirante a poeta.

A situação aparece como pretexto para que o Grupo Sul e suas pelejas com a vida intelectual de Florianópolis de meados do século XX sejam encenadas. Passando por referências a Cruz e Sousa, de quem o visitante haveria “desencavado” documentos inéditos, “revelou-se exímio polemista duelando pelos jornais com o então papa da literatura catarinense” (MIGUEL, [1987] 2005, p. 55), deslocamento que também se dá à figura de Sezefredo, quando o narrador frisa os nomes que se encontram em seu *Diário Íntimo*: “Ti Adão, Stela [prima de Dulce], Sizenando, seu Zé-Gringo, J. M. cego, seu Galiani, fáceis de localizar no tempo e no espaço” (MIGUEL, [1987] 2005, p. 44), assim como por meio de referências a Sartre e sua encenação em Florianópolis, além da forma de recepção dos livros, que “descobrimos (...) na edição da Globo, de Porto Alegre” (MIGUEL, [1987] 2005, p. 37).

Na profusão de imagens evocadas pelo narrador, pelo visitante e por Sezefredo, formula-se uma elaboração de Sul que igualmente perpassa a obra de Salim. Em suas crônicas memorialísticas posteriores, são constantes as referências à livraria do Globo, de Porto Alegre, pela qual leram, dentre outros, Sartre (MIGUEL, 2001). Cruz e Sousa fora imagem retomada pelos jovens modernistas como lampejo de ruptura estética: o terceiro número da revista (Sul-3, abril de 1948) é a ele dedicado, em perspectiva diversa daquela defendida por Altino Flores, aquele que, em crônica, Salim chama ironicamente de “papa” da literatura catarinense (MIGUEL, 2004). Nas páginas do jornal *O Estado*, inclusive, travaram disputa com Altino quando do bicentenário de nascimento de Goethe, opondo-se à Academia Catarinense de Letras, instituição que, vimos, dominava o establishment intelectual da cidade (VALVERDE, 2012). Os próprios personagens acima citados, Ti Adão, Stela, a prima de Dulce, seu Zé-Gringo, J. M. cego, Galiani, são aqueles que compõem a cartografia da obra literária de Salim: Galiani, personagem de seu livro de estreia, *Velhice e outros contos*, de 1951; Ti Adão e J. M. cego, originalmente elaborados em contos de 1953, compilados em *Alguma gente – histórias*, mas que retornam às narrativas do autor ao longo de toda a vida, como em *Nur na escuridão* (MIGUEL, 1999), onde também seu Zé-Gringo é ficcionalizado como o pai do protagonista do romance. Dulce, a prima de Stela, leva o narrador de *A vida breve* a perguntar-se: “E ‘Dulce, prima de Stela’, seria a mesma que mais tarde se tornaria personagem do meu romance *A voz submersa*?” (MIGUEL, [1987] 2005, p. 45) – obra de 1984 que discutiremos ao pensarmos sobre a ditadura civil-militar na obra de Salim.

Não deve ser casual que Cruz e Sousa e Dulce apareçam como referências cruzadas em *A vida breve*. Na verdade, o próprio lampejo é um dos mecanismos para dar forma ao comentário do narrador sobre a maçaroca: “a palavra que me surge como uma faísca” (MIGUEL, [1987] 2005, p. 53), a memória que se recusa ou se oferece, “o passado [que] nunca volta íntegro e puro como foi” (MIGUEL, [1987] 2005, p. 35).

Para pensar em Cruz e Sousa como lampejo não parece demais recorrer a Benjamin quando, em suas teses *Sobre o conceito da História*, formula uma imagem do passado que cobra sua presença por meio de um lampejo que emerge no agora da cognoscibilidade. No movimento de Benjamin (2019), a guinada ao passado se relaciona à atualização das promessas não cumpridas, colocando assim não propriamente um retorno, senão fazendo dele uma forma sensível de lidar com o presente: “articular historicamente o passado não significa reconhecê-lo ‘tal como ele foi’. Significa apoderarmo-nos de uma recordação (*Erinnerung*) quando ela

surge como um clarão num momento de perigo” (BENJAMIN, 2019, p. 11). No deslocamento a Cruz e Sousa, os jovens de Sul encontraram a possibilidade de uma ruptura estética na Florianópolis de meados do século XX, redimindo sobre aquela figura então obliterada do meio estético o potencial de ruptura com as estruturas fechadas de uma cidade periférica.

Sobre certa retomada do simbolista vale lembrar o livro de Roger Bastide (1943) sobre a poesia negra no Brasil. Nos ensaios dedicados a Cruz e Sousa, considera uma série de afinidades que o coloca dentre os grandes simbolistas franceses, como Mallarmé, figura também importante para o desenvolvimento do surrealismo francês. De fato, no manifesto de Breton ([1924] 2009) lemos que, embora o surrealismo tenha se desenvolvido como estética de vanguarda nas primeiras décadas do XX, já autores pretéritos haviam se utilizado de procedimentos que, sob a rubrica do surrealismo, se acentuam – dentre eles, Mallarmé. Segundo as pistas de Susan Sontag (2020), podemos pensar em um princípio comum entre surrealismo e simbolismo: a fuga das amarras da interpretação. O simbolismo, ao se utilizar de aliterações, assonâncias e paranomásias, joga à musicalidade dos símbolos seu efeito, cortando com um componente hermenêutico dos versos, algo semelhante ao processo de formação de imagens no surrealismo: mais do que a fusão de duas imagens de origem diversa, trata-se de pô-las em movimento na formulação de uma imagem única que aproxima polos em princípio intransponíveis. Se o simbolismo representado por Cruz e Sousa produz, então, uma atmosfera que se aproxima ao surrealismo, a questão também se dá pela referência a Dulce, embora em sua perversão, como veremos no capítulo seguinte.

As referências aos anos de Sul por parte do narrador, do visitante e de Sezefredo vão formulando um clima de imprecisão no corpo da prosa. Ao mesmo tempo em que se afirma um eu-Salim que conta a história (ora, é de Salim o romance *A voz submersa*, que o narrador assume como seu), há uma mixórdia de vozes narrativas ao longo do texto, na qual os três (narrador, visitante, Sezefredo) se confundem, com tom próprio pouco claro:

– escuta então. Fui na pensão me informar quando ele sumiu. Gesticulando muito, a velha italiana explica como eram, nos derradeiros tempos, os dias do Sezefredo na pensão, seu estranho comportamento, um bicho xucro ou amável, tinha ocasiões em que fazia as refeições ali, animado, conversando com todos, em outras não sei onde, o pobre bambino, fugia da gente, a roupa miúda (eu reclamava em vão) lavava no quarto desrespeitando o aviso, a maior, calças-camisas-paletós, mandava lavar quando já podiam caminhar sozinhas de tão sujas, reclamava do preço que eu cobrava, esquecido que tinha ocasião que demorava dois-três meses, brigava por um nada hoje, amanhã era um mão aberta esbanjador, falador ou quieto, resmungava muito. Não pense

mal dele, era pontual nas contas quando podia, o bambino, porca miséria, não sei nem por que sumiu, na véspera conversou comigo, me agradou, estranhei, me recordei depois que parecia uma despedida. Sumiu. De repente. Também, no meio daquela confusão, quem ia se lembrar dele, me diga. Me inquietei, perguntei, ninguém sabia. Fui então no quarto, dar uma limpeza pra ver se descobria alguma coisa e alugar para outro. Eu precisava, capisca. Preciso. Vivo do aluguel dos quartos, do restaurante, sei preparar uma massa, uma lasanha (sic), um ravióli, um macarrão ao suco (sic), massa feita em casa minhas mãos, não essa porcaria. Viviam, vivo. Nas gavetas encontrei montes de papel, dei uma olhada, poesia, contos, rascunho, anotações, notas, contas, números, somas, divisões. Ta tudo aí. Pensei jogar fora. Não. Se o rapaz me aparece pedindo, não é. Já tinha acontecido, hi-hi, ficava fora três-quatro dias, uma semana, mais até. Voltava sujo, desnorteado, fedendo. Guardei. Mais de mês depois é que aluguei o quarto. Os papéis estão comigo. Quer ver. Melhor, como o moço me parece amigo do bambino, veio procurar ele, leva, é melhor levar, ficam mais seguros. E se ele aparecer me dá notícia, sim, eu gostava do pobrezinho, tão desamparado.

A velha abriu um armário, tirou a papelada que me passou. No momento pensei, que faço com essa maçaroca, jogar na lixeira da primeira esquina. Nem sei qual o motivo, recuei. Cheguei em casa, dei uma bispada, curioso li um pedaço aqui outro ali, havia trechos que me interessavam, outros me cansavam, tinha mais o que fazer, atirei o pacote numa gaveta, qualquer dia me disponho e leio tudo, por uns tempos a ideia me perseguiu. Ia deixando para amanhã, de amanhã não passa. Depois, me esqueci. Como se aquilo jamais tivesse acontecido, sumiu inteiramente da minha cachola, da mesma forma como sumira o dono. Nunca mais abri a gaveta; ou se abri em busca de outros guardados passei pela maçaroca sem a ver. Até que o necrológio do próspero empresário me devolveu o passado. Li a primeira notícia sem prestar maior atenção. Outra, mais outra. Eram meias páginas que se repetiam, avisos para o enterro, para a missa do sétimo dia. De repente me dei conta da coincidência. A princípio duvidei. Não, não poderia ser o mesmo: poeta Sezefredo das Neves e empresário S. Antero das Neves, Cel. Antero. Era. Debrucei-me sobre as coincidências, pesei-as, avaliei-as, juntei fatos, busquei aproximações. Quem diria! Idiota eu, um chapado idiota por não ter me dado conta antes. Ou dera? Sei lá! (MIGUEL, [1987] 2005, p. 17-18)

Ao passo em que no fragmento se colocam temas que perpassam o romance, está ali presente, também, uma diluição formal da voz dos personagens. No primeiro parágrafo da citação a fala do visitante, marcada por um travessão, logo perde o tom e é assumida pela senhora italiana dona da pensão na qual Sezefredo residia em Florianópolis após a morte do irmão e dos pais. Quando o visitante retorna à condução do texto, porém, não se encontra indicativo gráfico de sua fala, passando ela a pertencer ao narrador, embora se evidencie a voz do personagem. Situação semelhante ocorre no *Diário Íntimo* de Sezefredo, no qual a voz passa a pertencer ao personagem, mas passagens diversas utilizam os mesmos mecanismos sintáticos empregados pelo narrador: “Como todo autodidata me-perco-me-reencontro na leitura”

(MIGUEL, [1987] 2005, p. 83), “traço algumas linhas, paro, amasso, jogo fora, recolho, desamasso” (MIGUEL, [1987] 2005, p. 84), “perto a casa-pensão-bar-bilhar” (MIGUEL, [1987] 2005, p. 85), “divago. Me perco. Estou cansado. Infeliz. Paro. Volto amanhã. Outro dia. Ou depois” (MIGUEL, [1987] 2005, p. 88). As repetições, antes de indicar fragilidade na composição dos personagens, apontam para um embaralhamento de imagens caro ao efeito estético da obra.

Parece cobrar espaço, em *A vida breve*, certo pós-modernismo – estético, não se trata da pós-modernidade como conceito sociológico, desenvolvido por Jean-François Lyotard (2020) e criticado por Anthony Giddens (1991); como lembra o segundo, se pelo conceito de pós-modernidade vê-se um descrédito das epistemologias canônicas da modernidade, uma ruptura com a teleologia da história e a emergência de uma nova agenda social, “pós-modernismo (...) [a sua vez] é mais apropriado para se referir a estilos ou movimentos no interior da literatura, artes plásticas e arquitetura. Diz respeito a aspectos de reflexão estética sobre a natureza da modernidade” (GIDDENS, 1991, p. 56) – que embaralha a narrativa. Como escreve Cristovão Tezza (2015, p. 251-252) no posfácio à 3ª edição de seu romance *A suavidade do vento*, obra publicada originalmente em 1991,

O que com o tempo passou a me incomodar no texto original era o seu toque, digamos, “pós-moderno”, alguns cacoetes literários típicos dos anos 80 e 90, hoje bastante datados, e que agora me pareciam intrusos no livro. Uma parte destes sintomas – o amor pelas citações, por exemplo, ou o abuso da metalinguagem e das conversas com o leitor.

Outra característica deste pós-modernismo dos 1970/1980/1990 é o simulacro, quando "o espetáculo torna a ação representação. Dessa forma, ele retira do campo semântico de 'ação' o que existe de experiência, de vivência, para emprestar-lhe o significado exclusivo de *imagem*, concedendo a essa ação liberta da experiência condição exemplar de um agora tonificante, embora desprovido de palavra" (SANTIAGO, 2019, p. 422). Guardados os limites de aproximação entre a obra de Edilberto Coutinho (1989), sobre a qual escreve Silviano Santiago, e a prosa de Salim – mais econômica na experimentação, insistindo ainda em um valor da experiência –, é o simulacro que aparece na dedicatória a Ody F. e S., mas também na ideia de uma “biografia imaginária”. Ao mesmo tempo em que lemos temas e personagens de Salim, muito pouco há de uma hermenêutica do sujeito que poderia ser posta seja como biografia, seja como uma experiência direta com o ocorrido. O que há neste simulacro de *A vida breve* é uma

construção que quebra inclusive com a imagem do autor, como veremos. O próprio visitante sugere algo ao narrador quando de sua visita: “Quem sabe consegues extrair, de tudo que te passo, do exemplo do ‘poeta’, um painel pertinente da época e do meio em que convivemos e dos motivos reais do fracasso de uma geração...” (MIGUEL, [1987] 2005, p. 24).

Nos simulacros que constituem o romance, o próprio autor, quando lido pelo conjunto da obra, é jogado ao papel não de narrador – o que o biográfico poderia sugerir – senão ao de personagem referenciado por Sezefredo: “o turco mais pra gordo que me irrita nem sei qual o motivo e me lembra o filho do seu Zé-Gringo” [MIGUEL, [1987] 2005, p. 154]). Zé-Gringo é, vimos, a alcunha que, no romance memorialístico *Nur na escuridão* (MIGUEL, 1999), é utilizada pelo protagonista para falar do pai. Mas a imprecisão está também na imagem de fundo que retorna constantemente na narrativa, o Grupo Sul como tema do romance, os flertes de Sezefredo e as ambiguidades de sua relação com os modernistas de Florianópolis. Nas confusões da trama há, contudo, a imbricação de algumas questões que levam a um tema moderno, o duplo.

3.2 O DUPLO DO XIX

Sezefredo se refere, vimos, à constelação de personagens que acompanham a prosa de Salim: J. M. cego, Ti Adão, Dulce, seu Fedoca, Zé-Gringo. Um desses personagens ganha feições interessantes em *A vida breve*: Galiani. Recordando a infância em Biguaçu, naquela escrita que se refere ao ano de 1937, Sezefredo anota em seu *Diário Íntimo*:

Pouco paro em casa. São as aulas no Grupo Escolar, são os banhos no rio Biguaçu, são as peladas no campinho que fia em terrenos de seu Galiani, quando aproveitamos para furtar frutas de sua chácara. Enigmática figura o seu Galiani, de fala tatibitati e conversa macia, em cada meia dúzia de palavras incluindo um per la Madona. Prefere deixar que as frutas apodreçam a nos dar algumas, mesmo as já caídas no chão e que estão apodrecendo, ou vender, mas permite tranquilamente o nosso furto, fica nos observando galgar as árvores, colher os frutos, pular o alto muro. Finge não nos ver, ri um risinho maroto, repete per la Madona. (MIGUEL, [1987] 2005, p. 100)

Galiani fora ficcionalizado pela primeira vez na obra de Salim no conto *Velhice, um, de Velhice e outros contos* ([1951] 1981). Pouco entrosado na Florianópolis de meados do século XX, o velho italiano recebe a visita de um coletor de dados para o censo demográfico que se fazia então. Lá, Galiani aparece fadado à casa na qual, com a irmã Julieta, vive das

rememorações dos licores produzidos por ela, mas que por complicações médicas ele já não pode beber, assim como obcecado por sua coleção de relógios que produzem sons os mais diversos. É neste ambiente algo claustrofóbico que o narrador, coletando os dados para o censo, é convidado a consumir as bebidas. O velho lhe indica os movimentos que a boca deve fazer para apreciar o líquido, produzindo estalos que se confundem aos dos relógios e gerando, no narrador, uma sensação de assombro: “não sei por que um pânico me tomou. Antigas leituras, Hoffman, E. A. Poe, Huysmans, modernos romances de mistério americanos, me surgiram à memória” (MIGUEL, [1951] 1981, p. 49).

Pelas referências do narrador emergem autores modernos do século XIX cujas obras se preocuparam com o corpo, o duplo, os autômatos, as sombras. As referências, contudo, não são gratuitas, senão um procedimento que denuncia certa influência sobre Salim ainda na década de 1940. Se voltarmos ao romance de Huysmans, *As avessas*, além da presença de uma erótica feminina noturna que discutimos anteriormente ao pensarmos em *História Banal*, há também uma série de imagens da história de Des Esseintes que formulam a ambientação do Galiani de Salim no conto de 1951. Em *Velhice*, um o velho italiano via nos licores e nos relógios – e na relação destes com a sonoridade – o passar de seus dias. Não deixa de chamar atenção a ritualização obsessiva que, na verdade, já estava no personagem de Huysmans e em sua relação com a bebida:

Foi até a sala de jantar onde, embutido num dos tabiques, um armário continha uma série de pequenos tonéis, alinhados um ao lado do outro, sobre minúsculos poiais de madeira de sândalo, com torneiras de prata logo abaixo do bojo.

Ele chamava, a essa coleção de barris de licores, seu órgão-de-boca.

Uma haste podia articular todas as torneiras, fazendo-as funcionar num movimento único, de sorte que, uma vez instalado o aparelho no lugar, bastava tocar um botão oculto na guarnição para que todas as torneirinhas, giradas ao mesmo tempo, enchessem de licor as imperceptíveis taças colocadas sob elas. O órgão achava-se agora aberto. Os registros etiquetados ‘flauta, trompa, voz celeste’ estavam puxados, prontos para a manobra. Des Esseintes bebia uma gota aqui, outra lá, executava sinfonias interiores, lograva suscitar, na garganta, sensações análogas às que a música derrama nos ouvidos (HUYSMANS, [1884] 2011, p. 112-113)

Parece ser de *As avessas* que Salim rouba o mote para seu primeiro conto sobre Galiani, associando licores e sonoridades, produzindo uma sinfonia na boca. Nas obsessões de Des Esseintes formulam-se imagens modernas a não mais poder. Um descompasso com a vida na cidade, as obsessões modernas pelo tempo, o esteticismo do dândi, a fantasmagoria, a

iluminação artificial, a produção sintética da natureza. Também em Huysmans ([1884] 2011) está a relação entre onírico e feminino. Na verdade, para seguirmos a investigação de Eliane Robert Moraes, há nessas elaborações estéticas do feminino no fim do XIX, seja em Huysmans, mas também em Wilde, Flaubert, dentre outros, uma “aproximação entre a sexualidade difusa de Salomé e a cabeça decapitada de S. João Batista [que] atenta para um tema que a modernidade estética não se cansará de representar: a perda da unidade do corpo” (MORAES, 2017, p. 34).

De acordo com Moraes, também em Hoffman, autor tardio do romantismo alemão, a questão da decomposição da unidade do corpo cobra espaço. Na verdade, já em Benjamin (2013) podemos ver uma aproximação entre Hoffman e Huysmans, ao pensar a obra de Oskar Panizza, destacando o noturno, sombrio, por meio de uma discussão sobre o demoníaco – aproximação que se volta mens ao *As avessas* e mais aos romances de Huysmans sobre as missas negras. Nos contos de Hoffman, a sua vez, Moraes percebe a presença de bonecas e autômatos que ganham forma animada, onde o espanto não se dá propriamente pela metonímia, pelo emprego de termos animados a objetos inanimados, senão pela indagação sobre a realidade da figura humana, colocando assim uma recusa às formas seculares do antropomorfismo que recaem em uma crise da representação. Uma das consequências é a emergência do duplo, que assume uma configuração noturna na qual “o sócia se apresenta frequentemente na qualidade de um outro de contornos sinistros” (MORAES, 2017, p. 97).

A questão se expressa em Hoffman ([1819] 2009), como alegoria do moderno, na novela *O pequeno Zacarias chamado Cinábrio*. Em um reino no qual fora proclamado o Iluminismo, bruxas e fadas foram expatriadas, resultando em uma terra livre da magia – forma expressiva ligada ao mágico, em Hoffman, que responde ao desencantamento do mundo estudado por Max Weber (2004). Uma dessas fadas, contudo, logrou esconder-se. É ela quem dá a Zacarias, um patife com nanismo, a possibilidade mágica de roubar, daqueles que estão próximos a si, as qualidades. Na novela, formula-se sobretudo a imagem do duplo perverso, noturno. Zacarias, que passa a se chamar Cinábrio, não é exatamente um duplo do Eu, senão aquele que rouba os feitos, tomando para si a conquista do alheio. Balthasar, apaixonado por Cândida, foi um dos lesados pelo efeito mágico de Cinábrio. Em uma festa na casa do pai da amada, seu professor, Balthasar profere um poema de sua autoria dedicado ao objeto amado, Cândida. Pelo feitiço, contudo, as palavras saem proferidas por Cinábrio, o que leva a moça, como que enfeitiçada, a

apaixonar-se por ele (mesmo que tenha alguma consciência de que há algo de falso em sua figura), resultando em um noivado.

O que mais interessa em sua história, contudo, é o efeito de realidade produzido pelo espelho. Vendo-se lesado pelo feitiço do pequeno, Balthasar procura Prosper Alpanus, mago que vive nas aforas da cidade, para descobrir como se davam os feitiços de Cinábrio. É então que Prosper Alpanus, apontando para um espelho, fala: “– Venha – disse ele com voz abafada e solene –, venha para diante deste espelho, Balthasar, concentre firmemente seus pensamentos em Cândida... Queira com toda a sua alma que ela se mostre, neste instante que agora existe no espaço e no tempo” (HOFFMANN, [1819] 2009, p. 93). Pelo espelho, Cândida passa a existir no espaço e no tempo. Mas aparece ao lado de Cinábrio, em quem Balthasar, a pedido de Prosper Alpanus, bate com um bastão. Quando retorna à cidade descobre, porém, que o procuram por ter surrado o noivo de sua amada. Os golpes contra o espelho surtem efeito no corpo do pequeno Zacarias.

A reverberação de Hoffmann na prosa de Salim é menos evidente do que a de Huysmans, mas o desvio sobre o efeito de realidade provocado pelo espelho em sua novela se mostra importante por abrir caminho para pensarmos em dois contos de um autor já bastante conhecido pelo catarinense na década de 1940: Machado de Assis.

Em *O Espelho*, de Machado de Assis, Jacobina nos apresenta sua “teoria da alma humana”. Nela, sabemos que o homem teria duas almas, uma interna e outra externa, e que, com o passar dos anos, a primeira cederia espaço para a plena realização da segunda. É quando Jacobina começa a contar sua teoria, a partir da história de sua vida, que vemos o elemento externo, a farda do alferes que lhe empresta a profissão, condicionando o corpo e formulando um Eu, externo, a partir da indumentária.

Na leitura de Alfredo Bosi (2014), partindo de Durkheim, na farda de Jacobina encontra-se um fato social: mais do que simples vestuário, simboliza a coisa, externa e coercitiva, encarnada pelo indivíduo. Por meio dela, há um reposicionamento de Jacobina que se dá no corpo, mas também na sociedade, já que é pelos olhos dos Outros que ele se constitui como alferes (a tia que o protagonista visitara não o chamava mais pelo nome, ou de sobrinho, senão de Senhor Alferes, assumindo a profissão como nome próprio). Como lembra o sociólogo, no conceito de fato social, externo e coercitivo, há uma maneira de fazer que impele o indivíduo, um dado que, no âmbito da sociedade, assume existência própria e independente das ações individuais (DURKHEIM, 2001).

No conto, lemos um conflito moderno. Embora Bosi coloque, por chave marxista, o lugar da reificação do sujeito no sistema de produção capitalista, poderíamos seguir com os conceitos de Durkheim (2014) para pensarmos em outro desdobramento do indivíduo na modernidade. Concomitante ao conceito de fato social o autor desenvolve o de anomia, processo de desajustamento do indivíduo diante da ordem social diagnosticada como patologia moderna marcada pelo enfraquecimento moral ocasionado pela solidariedade orgânica que, quando do enfraquecimento das estruturas regulatórias, como a religião, periga na falta de coesão, por parte do indivíduo, resultando na anomia.

Se Durkheim elabora, pelo fato social e pela anomia como desajustamento da ordem coesa, um aparato conceitual para pensar a modernidade, também em Freud vê-se a produção de conceitos para apreender a passagem do XIX para o XX que, embora não apontem às mesmas respostas de Durkheim, partem de uma pergunta comum: o lugar do Eu na vida moderna. Para pensarmos na segunda tópica de Freud (2011a), há na modernidade um processo de reconfiguração da estrutura psíquica que dá primazia ao Super-Eu na contenção das pulsões do Id. No movimento, vê-se um processo de introjeção, na estrutura psíquica, da imagem arcaica da castração, o pai de Horda:

O Super-eu deve a sua especial posição no Eu ou ante o Eu a um fator que deverá ser estimado a partir de dois lados: é a primeira identificação, acontecida quando o Eu era ainda fraco, e é o herdeiro do complexo de Édipo, ou seja, introduziu no Eu os mais imponentes objetos. Em certa medida, ele está para as mudanças posteriores do Eu como a fase sexual primária da infância está para a vida sexual após a puberdade. Embora acessível a todas as influências posteriores, conserva por toda a vida o caráter que lhe foi dado por sua origem no complexo paterno, ou seja, a capacidade de confrontar o Eu e dominá-lo. É o monumento que recorda a anterior fraqueza e dependência do Eu, e que mantém seu predomínio sobre o Eu maduro. Assim como a criança era compelida a obedecer aos pais, o Eu submete-se ao imperativo categórico do seu Super-Eu (FREUD, 2011a, p. 60).

Como mostra Norbert Elias (2011) em seu estudo sobre o processo civilizador, a contenção das pulsões do Id, pelo Super-Eu, resulta em uma estrutura civilizatória, moderna, que possibilita a ação racional, sublimando a energia pulsional do Id. Mas, como desenvolve Freud (2011b) em textos de fim de vida, a contenção das pulsões resulta, também, em um constante mal-estar (ao qual Elias pouco atenta) que diz respeito às sanções que possibilitam a organização das sociedades complexas e individualizadas; um conflito marcado pela tensão entre pulsão e coerção, linha na qual segue, não sem discordâncias de Freud, Bataille (2021).

Um desvio: como lembra Adorno (2012, p. 136-137),

As composições surrealistas podem ser consideradas, no máximo, como análogas ao sonho, na medida em que a lógica costumeira e as regras do jogo da existência empírica são descartadas, embora respeitem nesse processo os objetos singulares retirados à força de seus contextos, ao aproximar seus conteúdos, principalmente os conteúdos humanos, da configuração própria aos objetos. Há decomposição e rearranjo, mas não dissolução. O sonho age, certamente, do mesmo modo, mas o mundo das coisas aparece nele de forma mais velada, sem se apresentar tanto como realidade – o que ocorre em maior grau no Surrealismo, onde a arte abala a própria arte. O sujeito, que no Surrealismo age de maneira muito mais aberta e desinibida do que nos sonhos, concentra sua energia justamente na autoextinção, o que no sonho não requer nenhuma energia; mas por isso mesmo tudo aparece mais objetivamente, por assim dizer, do que no sonho, onde o sujeito, ausente desde o início, dá novas cores e permeia tudo o que encontra nos bastidores. Os próprios surrealistas descobriram que as pessoas não realizam livres associações da mesma maneira que eles escrevem, nem mesmo na situação psicanalítica. Além disso, a espontaneidade, mesmo nos processos psicanalíticos de associação, não é de modo algum espontânea. Todo analista sabe o quanto é trabalhoso e difícil, quanta vontade é requerida para a expressão espontânea, que ocorre na situação analítica graças justamente a esse esforço, um esforço que, certamente, também configura a situação artística pregada pelos surrealistas. No mundo de detritos do Surrealismo, não vem à tona o em si do inconsciente. Se ele tomasse como medida sua relação com o inconsciente, os símbolos apareceriam como algo racional demais. Esse tipo de decifração encaixaria a vigorosa multiplicidade do Surrealismo em alguns poucos parâmetros, reduzindo-a a um par de categorias sofríveis, como o complexo de Édipo, sem alcançar a violência que emana, se não das obras de arte surrealistas, pelo menos de suas ideias.

Voltando ao conto de Machado, há em seu cerne algo desta contradição moderna. Quando Jacobina olha ao espelho, com roupas civis, e não logra se reconhecer, percebe que “não me estampou a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra” (MACHADO DE ASSIS, 2012a, p. 57). No mesmo parágrafo se refere a um “impulso inconsciente” e, posteriormente, ao falar de seu próprio corpo, a um “gesto (...) mutilado”, a uma “decomposição” – veja-se a proximidade à terminologia de Bataille (2021) ao pensar o erotismo como transgressão do interdito que funda a civilização. O que se evoca na imagem produzida por Machado é a noção de um corpo aberto (a defesa de Bataille) que é fechado pela farda (o fato social de Durkheim) quando, ao perceber-se à intempérie, em um lampejo veste-a e, então, vê sua angústia aplacada; Jacobina percebe, trajando a vestimenta, o contorno integral de seu corpo refletido pelo espelho. É quando afirma: “Não era mais um autômato, era um ente animado” (MACHADO DE ASSIS, 2012a, p. 58). Ora, Machado de Assis, em vocabulário do

mais moderno, inverte o jogo: Jacobina verbaliza que, ao ser um indivíduo que duplica a estrutura social, deixa de ser autômato para virar ser animado. Ironicamente, Machado se afasta da noção de um Eu que se constrói na experiência interior (como proposto por Bataille) e coloca o Eu externo (a questão de Durkheim) como forma que se afastaria do autômato. Na verdade, a questão reverbera certo cientificismo (o próprio título do conto o indica ao propor uma “teoria” da alma humana) que ocupa também as páginas de *O Alienista*, sobre o qual, escreve Alexandre Fernandez Vaz (2022, p. 151), “para Simão Bacamarte, não se trata de narrar o que foi visto e vivido com intensidade, ou ouvido de outros narradores, mas de dizer sobre o objeto em seus contornos estando, distante dele, com a expectativa, no limite sempre malograda, de encontrar a total objetividade que não teria interferência do sujeito”.

Em Machado, coagula-se o cientificismo do XIX e seu desacreditamento do sujeito, à moda do positivismo. Mas o faz por uma guinada irônica, como se lê ao findar de *Teoria do Medalhão*, quando o pai, ao aconselhar o filho, afirma: “só não debes empregar a ironia” (MACHADO DE ASSIS, 2012b, p. 47). Mas o mesmo pai já havia afirmado, anteriormente, que o filho também não deveria ter ideias, tampouco propósitos claros, senão uma adequação sempre calculada que pudesse reverter em benefício próprio. Os narradores de Machado, ao firmarem-se no Eu da razão, visando o lucro individual, impregnam seus personagens de uma fina ironia que age contra eles próprios: não deve existir ironia maior do que o protagonista de *Teoria do Medalhão* opor-se ferrenhamente a ela, como coisa negativa. É na figura de linguagem que Machado funda o conto ao mostrar uma sociedade que se constitui pela herança monárquica, escravocrata, colonial, imagem que já estava exposta, inclusive, em *O Espelho*, quando lemos a descrição do objeto que empresta seu nome ao título: “era um espelho que lhe dera a madrinha, e que esta herdara da mãe, que o comprara a uma das fidalgas vindas em 1808 com a corte de dom João VI” (MACHADO DE ASSIS, 2012a, p. 53). É no objeto colonial, de uma sociedade escravocrata, que Jacobina constrói sua imagem ao vestir a farda de alferes, o homem com profissão, ideal das tendências liberais – tensão esta, entre liberalismo e escravidão, que é o mote da análise de Roberto Schwarz (2014a) ao pensar as ideias fora do lugar.

3.3 O DUPLO ERÓTICO

Na produção de um duplo pelo cerceamento do interno pelo externo, tema que recebeu forma expressiva na literatura europeia do século XIX, mas que teve também no Brasil sua elaboração na ironia machadiana, guarda-se uma imagem que terá consequências em *A vida breve de Sezefredo das Neves, poeta*. Seguindo o primeiro capítulo do romance, *A maçaroca*, e antes de chegarmos ao *Diário Íntimo*, dois necrológios são compilados na montagem de Salim. O primeiro, datando de 24 de agosto de 1954, atesta a morte do “poeta Sezefredo das Neves, filho de modesta família de Biguaçu, residindo em Florianópolis, onde completava estudos na tradicional Academia do Comércio” (MIGUEL, [1987] 2005, p. 60). O segundo, de 24 de agosto de 1986, informa do falecimento do “próspero empresário S. Antero das Neves, mais conhecido por Coronel Antero” (MIGUEL, [1987] 2005, p. 63). Neste jogo de duplicações, ao passo em que o segundo necrológio fora encontrado em jornal, o primeiro “só pode ser do próprio poeta. Pelo menos a letra é idêntica à da última fase do *Diário Íntimo*, possui o mesmo talhe” (MIGUEL, [1987] 2005, p. 59).

Como visto, Sezefredo abandonara Biguaçu após a morte dos pais (entretanto passou algum tempo na casa de uma tia, que perdera a filha), mudando-se a Florianópolis. Na cidade, flertando com os jovens do Grupo Sul, não teve sucesso nas Letras. Em dado momento, abandona a pensão da velha italiana, sem informar sobre eventual regresso; nela, deixa seus escritos, a “maçaroca” na qual se encontra o necrológio de próprio punho. Esta morte figurada, auto-enunciada (a de 1954), é a do poeta. Morre ele para que ganhe lugar o Coronel Antero, próspero empresário que enriquece no Oeste de Santa Catarina. A passagem da “alma interna” à “alma externa”, seguindo com os conceitos propostos pelo Jacobina de Machado de Assis, se desenrola sobretudo no *Diário Íntimo*.

Junto à constelação de personagens da obra de Salim no diário de Sezefredo, há também ali sua geografia literária: a Biguaçu da infância, as proximidades a São Miguel e a Ganchos (onde se passa *Rêde* [1955], seu romance de estreia), as relações com uma Florianópolis algo longínqua, à qual depois os personagens se deslocam, uma trama pelo Centro desta Florianópolis, passando por bares e pensões anteriormente frequentados pelos narradores de *Velhice e outros contos* ([1951] 1981). Mas é na Biguaçu anterior ao deslocamento a Florianópolis que Sezefredo descobre a sexualidade:

Foi um escândalo. O berro: FORA. Vagabundo, o que está fazendo com a minha filhinha, a inocente. Olha, olhem, vejam este mau-caráter, sem-vergonha, bandido, cachorro. Eu bem que andava desconfiada desses sumiços, desses agradinhos.

Parentes e amigos acorrendo, minha tia me apontando o dedo, bufando, espumando, gritava cada vez mais alto, desnorteada, um som esganiçado que me furava o cérebro. Num gesto brusco, arrancou a filha de perto de mim, ali mesmo começou a surrá-la, sem escolher lugar. Os tabefes explodiam na cabeça, nos braços, nas pernas, na bunda, nos peitinhos nascentes, explodiam e se repetiam. Eu ali, parado e duro, sem saber o que fazer. A prima aos soluços só sabia dizer mamãe, mamãe. Ela, olhos fuzilantes, repetiu FORA, FORA. E eu me vi correndo, enquanto me acompanhando chegava ao mesmo tempo a continuação, deixa estar que já-já vou conversar com a tua mãe. (MIGUEL, [1987] 2005, p. 102-103)

No movimento de Sezefredo em seu diário, primeiro lemos a cena, depois sua explicação. É na amizade com a prima de idade próxima que partilhava as brincadeiras infantis, nas casas, mas também pelas ruas, subindo em árvores, pulando galhos, caçando e colhendo frutas. A mesma prima com quem começa a conhecer do corpo e de seu erotismo: “Não lembro quando nosso relacionamento começou a sofrer sutil transformação” (MIGUEL, [1987] 2005, p. 103), leve roçar das peles que incendiava a imaginação de Sezefredo: “suas formas se arredondavam, as coxas grossas e macias de penugem suave, a bunda alteada, os peitinhos surgentes e durinhos me agredindo, os lábios rosados arfantes, novo brilho nos olhos agateados” (MIGUEL, [1987] 2005, p. 104).

É no desenrolar de um erotismo logo interdito pelo flagrante da tia que se formula uma imagem erótica na descoberta da sexualidade do protagonista, definitivamente aniquilada quando, em uma enchente, o rio de água fina, sem forças, transborda e leva a prima. Na rememoração do objeto morto, formulam-se imagens que passam a aproximar a morte também do Eu, por uma construção onírica que aproxima erotismo e feminino:

Noite. Insone. Viro-reviro na cama. A vida é mágica e aterradora. A vida é simples e complexa. Mistérios. Incongruências. Hoje, à distância, serei fiel ao que me ocorreu? Vou tentar reconstituir: naquele instante que precede o afundar no nada, entre vigília e sono, me vi flutuando. Vareei a casa pela parede, sobrevoei Biguaçu. Planava leve. Silêncio. Escuro. Eu apreendia os menores ruídos. Me guiava com extrema facilidade. Rápido cheguei ao pequeno centro, penetrei na intimidade das pessoas, invisível me sentei na pracinha em frente à igreja ouvindo as conversas dos namorados que se tuteavam. Voltei a flutuar, retornei, detive-me sobre a ponte, atento ao calmo rumorejar. Num dado momento senti, apavorado, o fervilhar das águas indomadas. Uma cabeça submergia, ressurgia, submergia. Mãos que nem garras me chamam em desespero. Me atraem. Um salve-me-salve-me reboa por tudo. Mergulho em desespero. Vasculho. Afundo. O corpo pesado. Bracejo. Acordei banhado em suor. Sufocado. (MIGUEL, [1987] 2005, p. 91)

Na imagem do afogamento da prima, o objeto erótico não conquistado já que interdito pela tia, formula-se um deslocamento ao Eu que se expressa por meio do onírico e que vai se repetindo, como em um palimpsesto, ganhando novas formas ao correr de toda a narrativa. Não deixa de ser curiosa a presença destes elementos formando uma intersecção na produção das imagens, tema que, se retornarmos ao *Manifesto Surrealista* de Breton ([1924] 2009, p. 25), é lá discutido:

El espíritu apenas se atreve a expresarme y, caso de que lo haga, se limita a constatar que tal idea, tal mujer, le *hace efecto*. Es incapaz de expresar de qué clase de efecto se trata, lo cual únicamente sirve para darnos la medida de su subjetivismo. Aquella idea, aquella mujer, *conturban* al espíritu, le inclinan a no ser tan rígido, producen el efecto de aislarse durante un segundo del disolvente en que se encuentra sumergido, de depositarle en el cielo, de convertirle en el bello precipitado que puede llegar a ser, en el bello precipitado que es.

A imagem do feminino funcionaria em Breton, deste modo, como possibilidade de uma concretude que leva aquilo que pode chegar a ser (em uma palavra não empregada pelo autor, o devir) àquilo que é. Para pensarmos nos termos de Sezefredo, o processo de retirada do desejo de um plano propriamente do desejo, e dar-lhe forma material, levá-lo à materialidade: a emergência de um objeto. Isso não quer dizer que, em Breton, este objeto seja alcançado. Na verdade, no mesmo manifesto, quando o autor se propõe a expor os “segredos” do surrealismo, e enuncia o objeto feminino em sua relação com a rua, não são palavras o que emprega, senão linhas pontilhadas. Ora, estas linhas haviam sido definidas anteriormente, no mesmo manifesto, como “líneas [que] equivalían a mantener los ojos cerrados ante unas operaciones del pensamiento que me consideraba obligado a ocultar al lector” (BRETON, [1924] 2009, p. 32). O inalcançável do objeto está também em *Nadja* (BRETON, [1928] 2007), que discutiremos no capítulo seguinte.

A questão ganha então camada de um desejo ligado à sua inconcretude, questão que está também em Freud (2011a) quando pensa a economia psíquica do sujeito, na modernidade, como marcada pela ampliação das forças do Super-eu, em um processo de internalização das sanções anteriormente exercidas pelo pai de Horda. Ora, o que está em jogo é uma estrutura psíquica que se constitui na tensão entre o desejo e seu cerceamento, na impossibilidade do acesso pleno às pulsões do Id, sublimadas pelo Eu quando do confronto com o Super-eu.

Seja como for, é essa relação de um erótico interdito sempre reescrito que marca todo o *Diário Íntimo* de Sezefredo, com pistas que se apresentam a cada nova grafia, constituindo

uma intersecção entre as imagens da infância em Biguaçu, as da rejeição de sua figura pelos autores do Grupo Sul e por uma constante inibição que o leva à impotência sexual. Ao mesmo tempo, vai se formulando também uma imagem do conflito, aquele entre o desejo de ser um escritor e as demandas pecuniárias em uma sociedade capitalista. “Dinheiro. Cada vez mais me divido. De um lado, sonho com minha obra, vejo meu nome nas prateleiras das livrarias, citado nos jornais, discutido. De outro, me vejo rico, dono de empresas, procurado pelos políticos, pelos administradores”, e continua: “Me vejo: ex-famoso poeta inédito hoje, amanhã bem-sucedido empresário do ramo da suinocultura” (MIGUEL, [1987] 2005, p. 135-136). Das Letras aos porcos, da abertura do erótico à certeza do logro econômico.

É neste jogo de ambiguidades que a presença de um passado que se coloca pela esfera traumática, a morte da prima, vai condicionando sua vida: “Necessito de contacto sexual, de penetrar uma mulher até a exaustão, desmaiar em cima dela, sinto um difuso erotismo que me banha todo o ser. Se um dia consigo vencer a inibição, se venço a fixação em... em quem, em quê?” (MIGUEL, [1987] 2005, p. 141). É quando começa a procurar casas de prostituição, conversa com garotas de programa, paga bebidas, mas “logo uma inibição inexplicável me tolhe, lavando-se-despindo-se ali está a híbrida figura de Stela-a-prima com quem me deitei um dia, que vi nuinha em outro lá da ponte em Biguaçu” (MIGUEL, [1987] 2005, p. 141).

Ao passo em que Sezefredo não logra desenrolar uma experiência erótica, já que marcado pela imagem da prima, que se confunde em corpos das diversas prostitutas das quais se aproxima (“a mulher do puteiro surge, se esvai substituída ora pela prima ora por Stela ora pelas duas fundidas em uma” [MIGUEL, {1987} 2005, p. 141] – o que leva a uma inibição da ereção, impossibilitando o sexo), passa a afundar-se também na angústia que se relaciona à insistência nas Letras. Com a morte dos pais, ele vendera suas posses, à exceção de uma casa em Biguaçu, que alugara. É com a renda do aluguel que se mantém em Florianópolis, tendo deixado os recursos da venda em uma poupança não utilizada. Com a constante imprecisão sexual, começa a pensar em mudar de vida, partindo então para os negócios, teria recursos iniciais. Flerta com a Academia do Comércio, onde poderia estudar. Preenche os papéis, abandona, volta, toma algumas aulas, desiste. Acentua-se no movimento uma contradição que lembra aquela de Machado de Assis: um jogo entre a “alma interna” e a “alma externa”: “Sinto-me cada vez mais preso no eu. Voltado pra dentro. Desligo-me da vida em redor” (MIGUEL, [1987] 2005, p. 128), escreve Sezefredo em seu diário íntimo. Mas este Eu interior, o Eu das Letras, recebe cada vez menos, tem cada vez menos. “Dos bares da noite para a pensão, da

pensão para os bares da noite. Eis uma síntese da minha vida atual. No mais: por vezes livros, a busca de uma literatura doentia que me afunda mais, me sufoca” (MIGUEL, [1987] 2005, p. 160). É quando enfim volta a estudar, “mexer com números, conhecer algo de contabilidade. Na Academia do Comércio. Pode me ajudar” (MIGUEL, [1987] 2005, p. 159).

Avanço no tempo.
 Sou menos eu e sou ainda eu.
 Indústrias, fábricas, chaminés fumegando.
 Conglomerado de empresas, as indestrutíveis Organizações Neves.
 Todos me prestam vassalagem.
 Avanço no tempo.
 Sendo eu, não me reconheço. (MIGUEL, [1987] 2005, p. 167)

É quando põe fim ao diário, escrevendo em 1954 o necrológio proclamando a morte de Sezefredo das Neves, o poeta, para que ganhe vida S. Antero das Neves, o Coronel Antero, industrial da suinocultura. A transformação se dá pela privação de um erótico que nunca logra se concretizar, já que marcado pela morte do primeiro objeto feminino desejado, fundando uma experiência traumática que o leva à inibição em todas as empreitadas eróticas posteriores, o que se dá em associação à impotência estética e ao “fracasso” dos intentos de aproximação aos modernistas do Grupo Sul. No mesmo movimento, perde tanto o desejo erótico quanto o estético, sendo por fim silenciado em detrimento da razão; a alma interna é calada, fica o alferes de Machado, o Coronel Antero de Salim, o homem com profissão a duplicar o externo pela aceitação do fato social.

3.4 O DUPLO ÉPICO

Se em *A vida breve de Sezefredo das Neves, poeta* o externo mata o interno, algo de diferente há na elaboração, mais irônica, do duplo em *As várias faces*, peça de teatro, chamada de novela, publicada por Salim em 1994. Veremos o texto mais de perto no próximo capítulo; por ora, foquemos em uma passagem que envolve o duplo e que emerge pela chave dos Gêmeos, dois irmãos – de Biguaçu – que se encontram em um vernissage de arte moderna no bar de um hotel pequeno-burguês de Florianópolis.

Os irmãos são caracterizados antes do começo da peça, quando da descrição dos personagens:

Poetas, autores teatrais, um tanto ingênuos, sempre com um poema novo no bolso, prontos para dizê-lo, sempre com uma peça que está sendo escrita, que nunca é concluída, “está em preparo, sabem, coisa sólida, na linha tradicional, com começo-meio-fim, nada de modernismo besta sem pé nem cabeça”. Sempre fazendo o mesmo circuito pelo salão (ou pelos salões, cafés, bares, etc.), sempre repetindo as mesmas coisas, um completando a frase do outro, iguais em tudo, no trajar, no falar, no andar, nos trejeitos, nas opiniões. Insinuam sempre que sabem isto e aquilo, misteriosos. Não afirmam nunca nada. Porta-voz deles é o Cronista Social. Querem, precisam ficar em evidência, duvidam do próprio talento, se indignam com a dúvida. Querem dizer um poema, falar da peça que estão escrevendo, coisa de sustança. (Deles a peça dentro da peça). (MIGUEL, 1994a, p. 15-16).

Já na composição dos personagens, resquícius de Sezefredo. O desejo de mostrar o que produzem, de mostrarem-se, assemelha-se àquele do poeta d’*A vida breve*, sempre se aproximando dos que circundam a arte moderna, mesmo que rejeitado por eles. Em *As várias faces*, é o Cronista Social, outro personagem da obra, que aparece a cancelar os Gêmeos. Ele, que funciona como espécie de padrinho, pede que os jovens comentem de sua obra, entreguem-lhe textos inéditos. É a seu pedido, inclusive, que executam a “peça dentro da peça”. A partir desta relação os Gêmeos passam a falar, com a tosca voz duplicada:

Gêmeo Um – Parabéns. Belíssima exposição. Ainda não tivemos oportunidade de ver tudo...
 Gêmeo Dois – ... belíssima exposição. Parabéns. Já percebemos.
 (...)
 Gêmeo Dois – O popular Barbicha, sempre brincando.
 Gêmeo Um – Sempre brincando, o popular Barbicha.” (MIGUEL, 1994a, p. 47)

O movimento de duplicação das vozes, com a repetição invertida, marcará a aparição dos personagens ao correr de toda peça, exceto quando falam o mesmo texto, ao mesmo tempo.

Os Gêmeos assumem um posicionamento, a bem dizer, bastante conservador da arte, o que agrada ao Cronista Social. Na verdade, há uma imagem já bastante antiga desses representantes de colunas de jornais na cidade de Florianópolis, que fora elaborada originalmente no roteiro do longa metragem *O preço da ilusão*, peça coletiva desenvolvida pelos de Sul ainda na década de 1950. Lá, em um concurso de beleza, também um cronista social deveria elogiar, em sua coluna, Maria da Graça, garota pobre que fora apadrinhada por Doutor Castro, um amigo de Miro (o colunista do jornal). É quando Miro diz: “Não louvo a escolha. Como é que eu vou citar em minha coluna uma moça tão sem... tão do povo”.

Em ambas as expressões, a de 1957 e a de 1994, o jornal assume um tom de adequação ao establishment. Se na primeira ele serve aos interesses de uma high society que queria ver-se representada, sem se confundir com alguém “tão do povo”, em 1994 há uma guinada para o irônico ao mostrar como esta representação de uma elite pelo jornal guarda um quê de repetição que se dá pela duplicação da voz dos Gêmeos.

Se seguirmos na leitura, é o próprio elemento conservador que se expressa quando, a pedido do Cronista Social, eles passam a comentar os pressupostos teatrais da peça que estão escrevendo:

Gêmeo Um – Nada mesmo. Estudo de tipos e situações.

Gêmeo Dois – Bem definido. Situações precisas.

Gêmeos – Peça certinha: começo, meio, fim.

Gêmeo Um – Que vai num crescendo sempre maior.

Gêmeo Dois – Sempre maior, que vai num crescendo.

Gêmeos – Exigindo que os atores se integram, vivam os personagens, se esqueçam de si mesmos, se esqueçam e fiquem sendo as pessoas da peça encenada. Realismo. Igual à vida. Morte é morte. Sangue é sangue. Luta é luta. Emoções humanas são emoções humanas. Nada artificial. Não estamos mais no palco, não senhor. O certo mesmo, dentro de nossa concepção de teatro, é que o ator, quando tivesse que receber um tiro recebesse de verdade pra sentir o impacto e a dor. O mesmo impacto atingindo também o público, que nunca deverá se lembrar de que está num teatro, mas participando efetivamente, vivendo, sofrendo, gozando, chorando, rindo (MIGUEL, 1994a, p. 92-93).

Na passagem, a estrutura da *Poética* de Aristóteles (2015) é evidente. O realismo responde à verossimilhança; o crescente à identificação do público com o herói; a morte, o sangue, a luta, o tiro, às peripécias; o esquecimento da atuação, assim como o impacto que atinge o público, à catarse e à possibilidade da expiação coletiva. E os Gêmeos continuam: “acordando um problema de sempre, muito velho e sempre novo” (MIGUEL, 1994a, p. 93): o universal que chega da Grécia Antiga e que demanda a imposição do modelo sofocliano/aristotélico, tema criticado pelo menos desde Nietzsche (1998), mas que assume marco histórico principalmente na leitura que Benjamin (2016) faz do barroco alemão, encontrando neste movimento estético mais do que uma deturpação da Tragédia aristotélica. Benjamin vê, nele, a emergência, na imagem do coro, de um quadro histórico que posiciona o acontecimento – afastando-o, deste modo, do plano do mito, e colocando o lugar histórico da modernidade, a secularização como contorno. O coro, que passa a funcionar como enquadramento é, aliás, tema que retorna em sua análise d’*As afinidades eletivas*, de Goethe,

onde percebe um movimento dialético na forma: ao passo em que o romance se constitui na esfera do mito, diz Benjamin (2018b), a novela que o integra responde à da história, constituindo assim uma antítese que, como marca do moderno, coloca a possibilidade de que o acontecimento assuma moldura temporal.

Se os Gêmeos afirmam uma recorrência a Aristóteles em seu comentário, contudo, a questão é negada quando eles assumem a direção da “peça dentro da peça”, mostrando com isso sua própria concepção estética. A questão já estava presente em *A vida breve*. Lá, sabemos por voz de Sezefredo que ele havia lido, em 1947, Brecht: “Pra que andei lendo alguns ensaios, descobri por acaso Brecht e o distanciamento cênico, Stanislavski e o papel do ator. Não creio ter assimilado bem as teorias deles, ou de um Strasberg, mas gostaria de vê-las aplicadas na prática” (MIGUEL, [1987] 2005, p. 146). Atentemos aos efeitos que sua noção de teatro épico cobra formalmente na prosa de Salim, especialmente em relação ao duplo.

Operando nas rupturas com a tragédia aristotélica, Brecht se insere em uma tradição que, ao soterrar a presença da orquestra, rompe com o fosso que separa o público do palco, cortando com um componente sacro e colocando a possibilidade de que o palco se converta em tribuna. No movimento, emerge a possibilidade de uma demanda da consciência, por parte do público, desmobilizando assim a chave aristotélica da expiação e colocando, em seu lugar, a consciência de classe: “a dramaturgia de Brecht descartou a catarse aristotélica, o extravasamento dos afetos pela empatia com o destino comovente do herói. (...) O público, em vez de sentir empatia pelo herói, deve aprender a se espantar com as situações em que esse herói se encontra” (BENJAMIN, 2017d, p. 25).

É justamente pela imagem do duplo que uma questão da possibilidade de ruptura com certa perspectiva de classe emerge no teatro de Salim. A peça que os gêmeos estão escrevendo passa a ser encenada, os personagens da obra *As várias faces* passam a assumir a atuação dessa “peça dentro da peça”. No movimento formal, corta-se com a lógica dos atores “puros”, aqueles que interpretam cada qual seu personagem, sem com isso confundirem atuação com o autor. Essa, a “pureza” da atuação, era a proposta defendida pelos Gêmeos em sua fala, embora formalmente a realização produza efeito oposto. Como refletiu Benjamin em textos diversos sobre o dramaturgo alemão, mas cujas ideias devem ter sido mais bem elaboradas em *O autor como produtor*,

A interrupção da ação (...) impede constantemente uma ilusão do público. Uma tal ilusão é, evidentemente, inútil para um teatro que pretende tratar os

elementos do real no sentido de uma série de experiências. Mas é no fim e não no princípio dessa experiência que se encontram as situações que, sob esta ou aquela forma, são sempre as nossas. Não se procura aproximá-las do espectador, mas sim distanciá-las dele. Ele as reconhece como as verdadeiras situações, não com presunção, como no teatro do naturalismo, mas com espanto. O teatro épico não reproduz, pois, situações, e sim as descobre. A descoberta das situações processa-se através da interrupção do fio da ação. No entanto, a função da interrupção não é excitar, mas sim organizar. Faz parar a ação em curso, e com isso obriga o ouvinte a tomar posição perante o acontecimento, o ator a tomar posição perante o seu papel. (...)

À obra dramática total ele contrapõe o laboratório dramático. Retoma de uma nova maneira o velho grande trunfo do teatro: fazer sobressair e pôr à prova o que se passa diante dos nossos olhos. No centro das suas experiências está o ser humano limitado, neutralizado num meio hostil. Mas, como não dispomos de outro homem, temos interesse em conhecê-lo. É submetido a provas, a juízos de valor. O que daqui resulta é o seguinte: os acontecimentos não são transformáveis no seu clímax, através da virtude e da decisão, mas apenas no seu desenrolar estritamente habitual, através da razão e da prática. Construir, a partir dos mais ínfimos elementos dos modos de comportamento, o que na dramaturgia aristotélica se designa por “ação” – é esse o sentido do teatro épico. (...). Pretendo não tanto encher o público com sentimentos, mesmo que sejam os da revolta, mas antes distanciá-lo de uma maneira duradoura, através da reflexão, das situações em que vive. (BENJAMIN, 2017e, p. 103)

Tentemos pensar a “peça dentro da peça” a partir da questão. Trata-se de um triângulo amoroso entre personagens que se conhecem desde a infância em Biguaçu. Lúcia, o objeto de desejo, encena a si mesma, ao passo em que o Comprador da peça original faz as vezes do Marido e o Ator a de Patrão (o dono da fábrica na qual o Marido trabalhava). Na trama dos Gêmeos, Lúcia é casada com o Marido, embora tentada pelo Patrão a com ele ter um caso, em troca de que este aumente, ao Marido, o salário.

Esboça-se no fundo uma questão moral que envolve a imagem do feminino perpassando uma questão de classe. O Patrão, desejoso da relação extraconjugal, visita Lúcia frequentemente, insistindo na proposta que ela, ao mesmo tempo em que não quer aceitar, vê-se pressionada a considerar pelas dificuldades econômicas. Na verdade, não sabemos da concretização da peça, já que ainda estava sendo escrita pelos Gêmeos e dela tenhamos apenas breve fragmento. Mas interessam as questões postas:

Patrão – Tua honra? Quem mais do que eu preza-a, quem mais do que eu te respeita? Mas vê, Lúcia, a honra como tu a encaras é um conceito abstrato e fugidio. Faças tu o que fizeres, se ninguém ficar sabendo não continuarás sendo honrada, desde que tua consciência não te acuse? Melhorar a situação de teu marido, a tua, me tornar menos infeliz, não é algo que merece ser chamado de honrado? Diz, vamos! Depois, o que sabe a plebe a respeito de

honra e outros conceitos? Nós no forjamos de acordo com nossos interesses e conveniências...

Lúcia – Somos de classes diferentes, se lembre, pensamos de maneira diferente. Não é para os outros, para uso externo, que a honra existe. É um conceito nosso, íntimo, sabe. (MIGUEL, 1994a, p. 96)

Forma e conteúdo se entrelaçam na inspiração brechtiana levada a cabo por Salim. Se em *A vida breve* é possível encontrar um jogo que mimetiza uma estrutura dual das possibilidades do sujeito, cabendo àquele de Biguaçu, espécie também de duplo não biográfico do autor, a escolha entre a alma externa e a interna, para seguir com os conceitos de Machado de Assis, ou seja, o sucesso da profissão ou o desejo da poesia, aqui em *As várias faces* a questão que se coloca é novamente a do duplo como simulacro irônico. Como duplicação que se expressa pela relação dos Gêmeos com o Cronista Social, surge o pífio da legitimidade externa, da aceitação pública, de uma afirmação passadista que, no teatro, se refere à *Poética* de Aristóteles. Mas, formalmente, é por meio do deslocamento ao épico de Brecht que as coisas acontecem, fazendo ele, por meio de sua peça, com que os atores assumam nova configuração que coloca inclusive a consciência de classe como tema/contéudo, o que acaba por desmontar o próprio texto integral. Se eles defendiam, no plano discursivo, a “pureza” da atuação, a partir do momento em que, na “peça dentro da peça”, os personagens de *As várias faces* passam a assumir o papel de um novo personagem, toda a obra é denunciada como encenação. Os personagens, que seguem com o mesmo figurino, passam a encenar novos papéis a partir da mudança dos gestos corporais, o que desacredita uma “verdade” do gesto na peça “original”. Ora, aqueles que assumem, em princípio, forma tosca, a da duplicação da voz legitimada pelo Cronista Social, são, na verdade, os que colocam o épico de Brecht como chave de leitura não apenas da “peça dentro da peça”, mas de toda *As várias faces*. O duplo de Biguaçu deixa, então, o lugar da cópia, e é por meio dele que Salim aponta, na verdade, ao da vanguarda.

3.5 O DUPLO DE SUL

O tema do duplo coloca, então, um enigma. Se em *A vida breve* lemos a tomada de posição, por parte do protagonista, de um Eu externo, o que o leva à equalização, pela atrofia do desejo, dos dilemas da abertura do corpo e das imprecisões que a pulsão cobra do sujeito na modernidade, há lá na aferição da própria morte, por parte de Sezefredo, um aniquilamento do Eu, que se expressa pela chave de um condicionante externo que, à Durkheim, poderia ser

pensado como um fato social. Mas se neste mesmo romance já há uma série de elementos que buscam situar o externo como um aniquilamento do sujeito, é em *As várias faces* que a questão se complexifica e nos possibilita colocar, quando da leitura comparativa, uma nova camada de impressão marcada por um Eu do desejo.

Como mostra Maria Rita Kehl, pela ironia dos narradores poderíamos vislumbrar um movimento bovarista na obra de Machado de Assis. Partindo de Flaubert, o que a autora percebe nas páginas de *Madame Bovary* seria um empreendimento moderno marcado pelo desejo de ser Outro, no qual a individualização jogaria um papel importante ao criar projetos de um sujeito que poderia, pela imaginação, almejar a “fantasia (...) de transformar-se em uma outra mulher através de uma relação amorosa com um homem que a arrebate para viver com ele uma vida muito diferente da sua medíocre realidade de pequeno-burguesa de província” (KEHL, 2018, p. 29). Evidentemente, não se trata de um processo de escolha, simplesmente. Como lembra Ginzburg (2006, p. 20)

da cultura do próprio tempo e da própria classe a não se sai a não ser para entrar no delírio e na ausência de comunicação. Assim como a língua, a cultura oferece ao indivíduo um horizonte de possibilidades latentes – uma janela flexível e invisível dentro da qual se exercita a liberdade condicionada de cada um.

Mas, partindo desta janela flexível dada pelos processos de subjetivação, o bovarismo emergiria na ironia machadiana como forma de afirmação de um Eu que burla os condicionantes de sua posição social e constrói a possibilidade de um Outro legítimo – promessa que responde à individualização e ao “projeto tipicamente moderno de tornar-se autora de seu destino” (KEHL, 2018, p. 21). É nessa direção que Kehl percebe a ironia de Machado constituída em uma tensão que se expressa pela narrativa, ironia que faz com que se desacredite o próprio enunciado. É nesta potência da voz que se desacredita que Roberto Schwarz (2014b) aponta, na análise de *Dom Casmurro*, por exemplo, a estruturação de uma sociedade do favor, na qual a própria desconfiança de uma relação extraconjugal seria resultado de uma estrutura de classes que coloca o dilema dos interesses da parentela, aquela camada nem de proletários nem de proprietários, que depende da estrutura do favor em uma sociedade que concilia liberalismo com escravidão (SCHWARZ, 2014a).

Salim não é Machado. Parece descabido colocar, sobre sua obra, um mimetismo tão profundo como aquele do grande autor. Mas se pensarmos em como se dá, no deslocamento de

um texto a outro, a emergência do duplo, é possível encontrar nele algo sobre Florianópolis de meados do século XX, aquela na qual se desenrolou o empreendimento estético do Grupo Sul, tão lembrado pela voz de Sezefredo. Ao passo em que a herança condicionante dos anos em Biguaçu forma Sezefredo como aquele que não se enquadraria em uma cena intelectual florianopolitana, é pelo mesmo recurso à cidade da infância, em *As várias faces*, em que pode ser quebrada a imagem da capital do estado como plano de uma configuração nas artes quando, ao mostrarem formalmente o potencial estético por meio do retorno a Brecht, os Gêmeos quebram com o discurso do Cronista Social e sua expressão do moderno – o jornal, a moda –, mostrando uma possibilidade de elaboração estética no não hegemônico, no periférico mesmo – naquele que é tomado, em princípio, como duplicação.

Ora, se já há algo de farsa, pelo simulacro, no duplo de Sezefredo ao construir o dilema do sujeito moderno, em *As várias faces* a questão se acentua. A encenação do Grupo Sul, na obra de Salim, parece indicar certo componente bovarista daqueles jovens que, por um movimento de oposição estética ao establishment intelectual ali dominante – representado em *As várias faces* principalmente pelo Cronista Social, mas em *A vida breve* de forma mais concreta pelas referências ao Grupo Sul e seus procedimentos de ruptura –, lograram, pelo confronto com as instituições consolidadas – a Academia Catarinense de Letras, o Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina –, apresentar à cidade de Florianópolis seu modernismo, o que se dá justamente por um fora do lugar, por um não pertencimento às elites intelectuais de então. Enquanto Salim dá forma, por um lado, à possibilidade de um Eu do desejo a seguir em um projeto estético, guarda também, pelas marcas da ironia, o espaço social no qual este Eu moderno da ruptura, dono de seu próprio destino, pode se formar. A prosa se coloca, neste sentido, como oposta ao biográfico, daí a possível referência à “biografia imaginária” na dedicatória de *A vida breve*: traz, ao contrário, não aquilo que o autor teria feito, senão os processos de afastamento das expectativas que poderiam haver sobre ele. Longe de assumir-se como o homem com profissão (aquilo que Sezefredo se assume), Salim segue no desejo estético, que é o oposto do enunciado na história de Sezefredo. No movimento, opõe-se diretamente à vida intelectual florianopolitana e a sua vinculação político-institucional, colocando o desejo estético como a possibilidade artística daqueles para os quais as instituições estabelecidas estavam fechadas. Desenha-se, sobretudo, uma peleja. É por isso que o autor afirma, de forma peremptória, que seu posicionamento modernista o levou à prisão quando da deflagração do golpe de 1964.

4 A DITADURA: DESLOCAMENTOS

4.1 UMA IMAGEM ONÍRICA

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. (BENJAMIN, 2018a, p. 788, grifos do autor)

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... (BRETON, [1924] 2009, p. 33, grifos do autor)

Em 1994, Salim Miguel publicou *Primeiro de Abril*, livro de memórias da prisão decorrente da instauração do golpe de 1964. Em texto silencioso, narrado na segunda pessoa do singular, expressando o absurdo pela forma de atribuição de significado sobre o ocorrido – daquele que escreve, a posteriori, a partir do que se lembra, em movimento algo hermenêutico –, há, no entanto, a construção de uma ou duas imagens oníricas. A primeira se dá quando, na prisão, fica sabendo que a livraria da qual fora proprietário até 1959, a Anita Garibaldi, fora incendiada a gritos que carregavam seu nome, seguidos de “fogo-fogo” (MIGUEL, 1994b, p. 25). *O Capital*, de Marx, é lançado à fogueira junto a *A Capital*, de Eça de Queirós, assim como livros sobre o cubismo, associados à Cuba de Fidel. Até aí uma construção bastante realista, o que se quebra pelo deslocamento feito pelo narrador:

Tens um momento de alucinação. Não estás mais entre os presos, no alojamento. Por um esforço mental, pelo poder da imaginação, retrocedes no tempo e te situas entre os que assistem à fogueira. (...). Pouco interessa o tempo físico, minutos, horas, dias. Para ti, para tantos mais, as chamas não se extinguíram, não irão acabar jamais. (...). Procuras relaxar. Mas a fogueira não te larga, caminhas com ela, comes com ela, sonhas com ela, tens pesadelos com ela, os incendiários, lanças flamejantes em riste, livros espetados que nem

churrasco dançam uma dança macabra, te cercam e te atiram brasas de livros que te atingem todo o corpo (MIGUEL, 1994b, p. 26-28).

Funde-se aí o tempo em uma imagem que se produz no espaço. A fogueira perde o componente realista, sua relação com a história, e surge como algo que segue os passos do narrador, criando uma espécie de condicionamento do Eu. Na verdade, o próprio movimento produzido pela imagem evocada tem muito pouco de realista: ele se desloca da prisão, pode ver (pela imaginação) a cena que não viu, ela o persegue. O que há na breve passagem é a exposição de uma construção traumática. A Anita Garibaldi, sua pequena livraria ao correr da década de 1950, deve ter sido uma das formas mais visuais do empreendimento modernista que Salim representava, o Grupo Sul. Situada na cidade de Florianópolis, à beira da Praça XV de Novembro, por ela passavam aqueles que queriam comprar livros nacionais, mas também efetuar pedidos de importação, assim como os que não o desejavam, mas que eram forçados a vê-la quando da passagem pelo Centro de Florianópolis, expondo, assim, aquela intempérie que a rua provoca, mesmo que de maneira intermitente, aos que por ela circulam (SARLO, 2013).

Como viemos observando, é nas ruas da cidade moderna que o empreendimento estético de Sul se dá, seja pela estrutura material que o torna possível, pelos mecanismos de impressão e circulação característicos de um empreendimento urbano – que dão suporte material ao jornal –, seja ao amalgamar as experiências desta cidade como problema de sua literatura, tema, aliás, compartilhado pelos colegas modernistas de Salim. É frente à emergência do urbano e à formulação de sensibilidades por ele demandadas que Sul se coloca como experimento estético – tema que, temos insistido, é retrabalhado constantemente na prosa do autor, inclusive após o fim do movimento.

Dentre as muitas faces dessa elaboração, uma das mais importantes é a que conecta o modernismo florianopolitano à ditadura civil-militar que assolou o país a partir de 1964. A questão é das mais relevantes para pensarmos a obra de Salim em conjunto. Ainda na década de 1950, publicou três livros pela série Edições Sul: *Velhice e outros contos*, em 1951, *Alguma gente - histórias*, em 1953 e *Rêde*, romance de 1955.

Se o primeiro compilado de contos, o de 1951, busca dar forma ao urbano e às experiências na cidade moderna, o tema torna-se como que rarefeito nos livros subsequentes. Em *Alguma gente*, a influência de Sartre e do existencialismo resulta em prosas curtas com alguma pergunta existencial, deslocando os protagonistas a pequenas cidades ou grupos fechados (uma das histórias se passa em um navio no qual um grupo restrito de pessoas é

obrigado a conviver pelo tempo da viagem), privando-os de uma relação mais direta com a rua. Também em *Rêde* a situação muda; o romance se passa entre Ganchos e São Miguel, à época bairros pertencentes a Biguaçu, e é neste cenário ligada à pesca onde a influência das pautas do PCB cobra maior espaço na literatura de Salim.

Essas influências vêm tanto da aproximação dos jovens de Sul ao Partido quanto de um movimento literário nacional que se manifestava em associações diversas. Nas páginas da Revista Sul, encontramos dois dossiês sobre a participação dos jovens em encontros nacionais, um deles o IV Congresso Brasileiro de Escritores (realizado em Porto Alegre, publicado em Sul-15, de março de 1952, organizado por Eglê Malheiros), o outro o I Congresso Nacional de Intelectuais (realizado em Goiânia, publicado em Sul-22, de julho de 1954, organizado por Salim Miguel).

Em suas diretrizes, os temas vão da oposição ao imperialismo estadunidense, presente nas histórias em quadrinho, à valorização de uma produção chamada “folclórica”, mas que na verdade se relaciona mais que nada à valorização do regional (o próprio Graciliano Ramos presidiu o IV Congresso Brasileiro de Escritores, tendo seu discurso de abertura publicado no mesmo dossiê de 1952, na Revista Sul). O que se desenha aí é uma aproximação ao regionalismo por parte da esquerda nacional, aquela que, como lembra Roberto Schwarz (2014c, p. 10), era marcada por um socialismo “forte em anti-imperialismo e fraco na propaganda e organização da luta de classes”, consequência em parte das estratégias do Partido Comunista, mais preocupado que estava com um pacto nacionalista, conciliatório, do que com a superação da sociedade de classes.

Salim, que em sua estreia logra dar forma à cidade moderna, ao trabalhar com um leque de influências existencialistas e de um certo marxismo em seus dois livros posteriores, acaba por produzir livros menos bem-acabados. Ele próprio o percebe. Após a publicação de *Rêde*, de 1955, opta por deixar de lado a impressão de seus textos, lançando novo livro apenas em 1973, o compilado de contos *O primeiro gosto. Rêde e Alguma gente*, inclusive, nunca foram reeditados, o que, segundo o autor, se deve a um tom algo “demagógico” do primeiro romance (MIGUEL in GARCIA JUNIOR, 2008).

Não nos interessa tanto, neste momento, medir a avaliação de Salim sobre *Rêde*, senão atentar para a articulação do conjunto de sua obra. Para pensarmos nas imagens do feminino após o experimento estético de Sul, é importante termos em conta que, à exceção dos três primeiros livros, os da década de 1950, toda sua obra é marcada pela prisão pela ditadura.

Detido ainda em 1º de abril de 1964 – o que leva o narrador de suas memórias acreditar se tratar de uma piada com a data quando os guardas o abordam para levá-lo à prisão –, volta à publicação apenas em 1973, quase uma década depois do cárcere, quase duas após *Rêde*.

Ora, se há em sua estreia uma interconexão entre o urbano e o feminino, marcada por uma proposta de vanguarda que joga ao onírico a produção de imagens, é por este procedimento que o narrador de Salim compreende a prisão nas memórias de *Primeiro de Abril* (1994b). Lá, perdem-se os dois objetos: a privação do urbano, a privação do feminino. Mas se neste livro é ainda pela chave da memória em que as perdas se evidenciam, interessa lembrar a ficcionalização de Silviano Santiago ([1981] 1994) sobre a prisão de Graciliano Ramos pela ditadura de Vargas, deslocamento ao passado empreendido para falar da ditadura de 1964. O Graciliano de Silviano, obrigado a tomar nitro na prisão, para controlar as reações eróticas do corpo (o consumo do nitro inibiria a ereção), ao sair do cárcere redescobre, na rua, o desejo pelo feminino. O que há de interessante na ficcionalização deste falso diário de Graciliano é um processo de corte com uma proposta realista, em sua expressão hermenêutica. Na prosa, há uma dissolução do nexos texto-autor, quebrando com a proximidade que a “memória” poderia em princípio induzir e colocando, em seu lugar, uma memória falsa, não pertencente àquele que escreve, senão ao personagem. Emerge como potência a ficção como possibilidade expressiva do tempo, por meio de uma história que dá saltos, proposta benjaminiana que Silviano Santiago deveria ter em conta quando da escrita de *Em liberdade*, livro que compõe a biblioteca de Salim Miguel.

Diferentemente de *Em liberdade*, porém, na prosa de Salim há muito pouco de uma redescoberta do erótico no urbano. A articulação entre modernismo e feminino recai em um duplo lugar, questão que apareceu no capítulo anterior: seja por um sujeito cindido que intersecciona impotência sexual e impotência estética (Sezefredo), seja pela forma do duplo que encontra na estética de vanguarda a possibilidade de se aproximar do objeto, embora não o alcance (os Gêmeos e a atuação de Lúcia). É neste processo formal de construção de um sujeito que perde – o erótico e a cidade, a estética e a política – que seguem se formando as imagens que compõem a obra de Salim após a prisão pela ditadura civil-militar, sob forma romanesca. Embora *Primeiro de Abril* seja uma das obras mais importantes de sua vasta produção, não parece desinteressante trazer à luz os demais romances do autor que, afastados de uma ideia de verdade biográfica materializada pela chave da memória, tematizam os anos de chumbo por meio de construtos ficcionais que se afastam do nexos autor-texto.

4.2 MEMÓRIA E METÁFORA

Memória e metáfora podem ser tomadas, em princípio, como formas antagônicas de contar. Na memória, a ideia de uma verdade, que de verdadeira muito pouco tem, mas que, em sua elaboração, pressupõe alguém que sabe de algo e que o apresenta – a si mesmo, mas também àqueles que o leem – ou que, pelo menos, quer saber, busca acessar o esquecido para recobrar o acontecimento. Na metáfora, a ideia de um deslocamento da situação por meio de uma imagem que carrega estrutura equivalente, a afirmação de uma “mentira”, de uma ficção, de uma alegoria, para pensarmos em sua forma moderna, quando o componente mimético vai se diluindo e abrindo espaço para construções a partir da imaginação, por meio de conexões menos imediatas. Em uma palavra, “uma metáfora [Antiga, no sentido de mimesis] estabelece uma conexão que é sensorialmente percebida em sua imediaticidade e dispensa interpretações, ao passo que uma alegoria sempre procede de uma noção abstrata e então inventa algo palpável, para representá-lo praticamente à vontade” (ARENDDT, 2008, p. 179).

Uma possibilidade de leitura da memória em *Primeiro de Abril* é aquela realizada por Ana Cláudia de Oliveira da Silva (2015). As memórias narradas na segunda pessoa do singular demonstrariam, segundo a autora, uma espécie de cisão entre um sujeito do passado e um sujeito outro que o narra, no presente: “o sujeito que narra, encarregado de recolher os ‘cacos’ e dar voz aos envolvidos na história, já não pode ser o mesmo sujeito que vivenciou aquela experiência”, produzindo um deslocamento “pela escolha do narrador, o qual se apresentará em segunda pessoa e tentará desvendar os acontecimentos (...) por meio de um intrincado diálogo consigo mesmo, com o ‘eu’ que ele era no passado” (SILVA, 2015, p. 11).

Parece que o problema de sua análise está na produção de um sujeito que pode ser cindido (a alma interna e externa, do Jacobina de Machado e do Sezefredo de Salim), virar outro depois do choque traumático. Se pensarmos na constituição da memória involuntária em Benjamin (2017a), aquela ligada à experiência, trata-se justamente do contrário: a construção de um sujeito sobre as ruínas do passado, na qual a formulação de imagens se dá pela sobreposição de acontecimentos, não eliminando, deste modo, as camadas pretéritas na formulação do sujeito, mas possibilitando que elas se mostrem simultaneamente. A partir de uma apreensão mimético-corporal do mundo (“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, até que, finalmente, era como se a sua captura fosse o único preço que me permitia recuperar a minha condição humana” [BENJAMIN, 2017g, p. 77]), a formulação da memória se dá mais pela disponibilidade, aquele “pássaro onírico” que aponta ao inconsciente e coloca a abertura do sujeito às conexões e à possibilidade de elaboração que rompe com uma interpretação imediata (BENJAMIN, 2018c), do que pela percepção consciente. A memória involuntária, escreve Benjamin (2017a, p. 107), “constitui-se 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”. Ou seja, memória não se trata daquilo que se processa em consciência, mas sim de uma formulação pelos sentidos: “traduzindo 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’ para o sujeito” (BENJAMIN, 2017a, p. 111).

A memória, assim, não fala da verdade, tampouco do objetivo, senão do sensível, dos atravessamentos que marcam a constituição de uma sensibilidade na qual as experiências corporais se colocam (VAZ, 2019). Nesta chave, o antagonismo entre memória e metáfora se desfaz. Ambos perpassando o corpo e os sentidos, se são as sobreposições que potencializam a formulação de imagens no presente, pela chave da memória, é também na metáfora moderna, aquela que se relaciona com a alegoria, que as imagens distantes se aproximam, formulando uma sensibilidade surrealista que poderia ser posta, em alguma medida, como marca do moderno. Isso é o que se pode inferir a partir do comentário de Michel Löwy (2018) sobre a importância que tomar conhecimento do surrealismo cobrou na obra de Benjamin, sendo um dos impulsos desencadeadores do projeto das *Passagens*.

Löwy (2018) destaca, a sua vez, uma diferença significativa entre a abordagem surrealista e a obra de Benjamin sobre a modernidade no século XIX. Como desenvolve Aléxia Bretas (2008), ao passo em que na primeira poderíamos pensar no lugar do onírico, ou de um despertar para o sonho, na segunda o que cobra espaço é o movimento do despertar do sonho, colocando então a possibilidade da consciência – tema que estava nos já discutidos estudos de Benjamin sobre Brecht, mas que também ganha forma nas *Passagens* em seu fichário dedicado a Marx. Assim, o onírico no projeto inacabado de Benjamin funciona sobretudo como procedimento metodológico que traria à tona a constelação histórica do despertar (BRETAS, 2008). Como escreve o autor, é ao arrancar o fragmento de seu *continuum* da história que se

daria a possibilidade de salvá-lo e, tomando-o no seu agora da cognoscibilidade, levaria o historiador à “tarefa da interpretação dos sonhos” (BENJAMIN, 2018a, p. 770).

É pela interpretação dos sonhos que podemos tomar outra imagem narrada em *Primeiro de Abril*. Trata-se do capítulo *Passeio*. Nele, o narrador descreve um suposto deslocamento para interrogatório, quando guardas o chamam, pedem para que adentre o carro, o levarão para outro prédio onde será entrevistado. No automóvel, deslocam-se pela cidade, cruzam a Ponte, onde um dos policiais que o acompanha pergunta “será-que-alguém-sabe-a-altura-exata-da-ponte-até-o-mar-e-o-impacto-de-um-corpo-na-água?” (MIGUEL, 1994b, p. 31). Chegam ao continente, dirigem em direção a Biguaçu, chegando ao bairro de Ganchos (hoje pertencente ao município Governador Celso Ramos). Quando retornam à Ilha e o levam para o depoimento, Jade Magalhães, o verdugo, está ocupado, interroga outro preso, o que faz com que o narrador seja levado novamente à prisão. A imagem não pode ser comprovada, ele se pergunta: “pensas, vai ver foi um pesadelo, vou sair já dele, acabei de acordar” (MIGUEL, 1994b, p. 35), as sensações se confundem, não se sabe precisar se fora tortura psicológica ou ação do inconsciente. O que o narrador sabe, porém, é que “não tens mais nome, nem ‘o detido’ és mais. Agora és ‘ele’”; mas sabe, também, que “o ‘ele’ és tu” (MIGUEL, 1994b, p. 35).

Neste movimento onírico do narrar, que confunde o acontecimento com a imaginação, não sabendo precisar se se trata de algo que acontecera ou que fora experimentado em pesadelo, na construção de um inconsciente a “pregar peças” e mentir àquele que produz a fusão do que vemos, formula-se uma imagem onírica que podemos ler, a partir de Benjamin (2018a), em forma de imagem dialética. O movimento de aproximação dos extremos se dá pela presença – que já estava também em *A vida breve de Sezefredo das Neves, poeta* – de uma série de elementos que respondem ao empreendimento estético dos anos de Sul e que, por sua associação, conecta a prisão pela ditadura ao modernismo de Florianópolis.

A geografia do Centro da cidade é a mesma que ocupa as páginas da produção de Salim que viemos acompanhando ao longo deste trabalho. Associação semelhante se dera na já vista referência a Ganchos, onde se passa seu romance de estreia, *Rêde* (MIGUEL, 1995). Ainda a presença de Biguaçu, terra na qual nasceram Sezefredo e os Gêmeos, é ali mencionada. O que há de novo nesta cena, contudo, é a referência indireta ao longa-metragem *O Preço da Ilusão*, peça coletiva produzida pelos jovens de Sul entre 1955-1957, cujo roteiro foi escrito por Salim Miguel e sua esposa, Eglê Malheiros.

No filme, cujos originais audiovisuais foram perdidos, mas não o roteiro, que se encontra no acervo de Salim e Eglê doado à Universidade do Estado de Santa Catarina, conhecemos uma imbricação dialética que busca fundir, ao longo de suas cenas, as imagens de Maninho e de Maria da Graça. O menino representa um universo da cultura popular, marcado pela presença do Boi de Mamão e das brigas de canários, a renda de bilro e as imagens do regional, ao passo em que a garota encarna os desejos de certa elite, que aposta em concursos de beleza e nas colunas de jornal, em uma vida da high society que percorre o Centro fazendo-se ser vista. É na Ponte Hercílio Luz, contudo, que as duas histórias são fundidas, quando Maninho a atravessa caminhando, durante a noite, indo do continente à Ilha, ao passo em que Maria da Graça, de carro, vem em direção contrária. É quando ela e Castro, com quem estava no carro, percebem Maninho, fazendo com que o motorista perca a direção e o carro caia ao mar, levando-os presumivelmente à morte.

Ora, não deixa de ser casual que a pergunta sobre as dimensões da queda da Ponte seja feita a este narrador que, preso, vê-se em assombros sobre o trajeto para o interrogatório. As aproximações a uma experiência traumática que busca sua elaboração seguem modulando a dimensão da articulação feita pela imagem produzida pelo narrador. Biguaçu, Ganchos, São Miguel estavam fora de um raio geográfico que poderia ser percorrido para que chegasse ao interrogatório. Pela cena, precisam sair da Ilha para, depois, retornar, não reverberando, assim, em qualquer sentido lógico. Mas, se quisermos lembrar da passagem de *Rêde* compilada no primeiro capítulo do trabalho, era lá, por meio da produção de uma associação entre feminino e cinema, que Salim dera forma à associação entre desejo modernista e imagem do feminino como força de sua literatura por meio da técnica cinematográfica.

Não se trata aqui da elaboração de uma metáfora, senão de uma imagem dialética que associa a prisão pela ditadura à atuação modernista na Florianópolis de meados do século XX. Como na imagem da fogueira, vemos deslocamentos aos empreendimentos mais visuais do Grupo Sul – a livraria que ocupava o Centro da cidade, o filme que mobilizou pessoas as mais diversas, tanto em suas gravações em estúdio (feitas no Teatro Álvaro de Carvalho), quanto com as locações, na rua, demandando figurantes que habitavam a Praça XV de Novembro e adjacências. Ao mesmo tempo, as imagens aparecem associadas à prisão: na cena da fogueira, aquilo que o narrador descobre pelo ouvido, contado a ele por um novo preso que chegava à detenção; nesta, pelo deslocamento que o leva ao interrogatório, sempre associando, assim, a lembrança da prisão – do estar preso – ao acontecimento modernista que passa a ser encarnado

como aquilo que o condicionara a tal situação, trazendo os elementos que o coloca como empreendimento urbano, que se dá no espaço da cidade. Em ambas, a fusão entre as duas imagens se dá por meio do onírico. Na cena da fogueira, como em um sonho acordado, o autor imagina, e essa imaginação passa a agir sobre seu corpo; na cena da Ponte, o narrador desperta sem saber se se tratara de um acontecimento, ou do conteúdo de um sonho. Parece mais plausível o segundo.

Nesse deslocamento a um sujeito debilitado, que mesmo quando coloca suas memórias não pode precisar o que seria a verdade – ele mesmo duvida se sonhara ou se a coisa acontecera –, o que se coloca parece ser uma estética do trauma. Retomemos uma breve passagem vista anteriormente: “Mas a fogueira não te larga, caminhas com ela, comes com ela, sonhas com ela, tens pesadelos com ela” (MIGUEL, 1994b, p. 27). Sintaticamente, não lemos que a fogueira o persegue enquanto ele caminha, come ou sonha; ele que caminha, come e sonha com ela, ao seu lado; mais do que um fantasma onipresente que persegue o narrador, é uma condição que passa a compor o sujeito. A utilização da segunda pessoa do singular nas memórias de Salim não parece indicar, então, um “eu do passado” em oposição a um “eu do presente”, como sugerido por Silva (2015). O componente traumático constitui uma memória na qual o sujeito se vê condicionado por sua historicidade, inclusive pela interdição externa do desejo – aquele componente que poderia inscrevê-lo na história (VAZ, 2019).

Como aponta Márcio Seligmann-Silva (2018) sobre a relação entre literatura e testemunho, o elemento traumático coloca-se como potência estética a partir do começo do século XX, na “era das catástrofes”. Cobra lugar, então, uma urgência de elaboração das experiências sob regimes totalitários, desde os genocídios nas primeiras décadas do século, passando pelo nacional-socialismo de Hitler, assim como pelas ditaduras do Cone Sul. Neste sentido, não se trata tanto de encontrar uma “verdade” sobre o acontecimento em si, senão as possibilidades de elaboração estética sob esta sociedade:

A literatura de testemunho apresenta um modo totalmente diverso de se relacionar com o passado. A sua tese central afirma a necessidade de se partir de um determinado presente para a elaboração do testemunho. A concepção linear do tempo é substituída por uma concepção topográfica: a memória é concebida como um local de construção de uma cartografia, sendo que nesse modelo diversos pontos no mapa mnemônico entrecruzam-se, como em um campo arqueológico ou em um hipertexto (SELIGMANN-SILVA, 2018, p. 79).

A literatura de testemunho não é, então, autobiografia, aquilo que vezes diversas parece ser a pretensão de Salim (veja-se a referência ao “autobiográfico” em romance como *Nur na escuridão* [MIGUEL, 1999]), tampouco historiografia: “ele apresenta uma outra voz, um ‘canto (ou lamento) paralelo’, que se junta à disciplina histórica no seu trabalho de colher os traços do passado” (SELIGMANN-SILVA, 2018, p. 79). É neste lugar da elaboração por parte do sujeito traumatizado que se coloca uma pergunta que a literatura de testemunho poderia responder.

Seria possível tomarmos um livro como *Primeiro de Abril* nesta chave, questão que chegou a ser explorada por Octavio Ianni (2002) em seu comentário sobre a obra de Salim, pensando em uma relação mais estreita entre memória e história, não como substituição de uma pela outra, senão como este “canto paralelo” ao qual se refere Seligmann-Silva. Como lembra Sarlo (2012, p. 63), contudo, nas narrativas de testemunho haveria uma demanda da experiência direta com o acontecido que poderia reverberar em uma “fetichización de la verdad testimonial [que] podría otorgarles un peso superior al de otros documentos, incluidos los testimonios contemporáneos a los hechos de los años sesenta y setenta. Sólo una confianza ingenua en la primera persona y en el recuerdo de lo vivido pretendería establecer un orden presidido por lo testimonial”. Se Sarlo aponta para um limite político do testemunho, poderíamos pensar, também, em um limite na análise estética da obra de Salim por essa chave. Se em *Primeiro de Abril* a memória cobra seu espaço, já ali a formulação de imagens oníricas passa a apontar para um componente de montagem, ficção, que foge de uma resposta à experiência direta com o acontecido, colocando em seu lugar a possibilidade – moderna – da imaginação como forma expressiva. O procedimento ganha consequências diversas, inclusive, em uma série de outros textos do autor, da novela ao teatro, passando pelo romance, que buscam elaborar a prisão pela ditadura em um afastamento do nexos autor-texto como chave da escrita. A hipótese de leitura que propomos, então, busca desmontar as memórias de Salim como um texto que se poderia tomar como testemunho, afastando-o da chave do biográfico, mesmo que o autor assim sugira. A narrativa em segunda pessoa parece apontar certa falsidade na construção da memória, em seu jogo ativo entre lembrança e esquecimento. É nesse “fracasso” da memória que seguem as obras de Salim sobre a ditadura. A forma em que ela percebe sua impotência é a da metáfora, metáfora que dá forma à novela *As Confissões Prematuras* (MIGUEL, 1998).

A metáfora é a de um homem qualquer que acaba por ser capturado na rua por dois outros homens. Levado a interrogatório, descobre que o verdugo, expresso no corpo do marido, quer que ele, o capturado, dê uma comprovação da traição de sua esposa – aquele que faz as

perguntas acredita que foi traído, e que capturara o amante. O protagonista nada fala, não por discordar propriamente, senão por desconhecer a situação. Ele – Renato, usemos o nome para facilitar, embora logo saberemos sobre este nome – havia perdido a memória, e como que “desperta” na primeira cena do livro, a partir da qual encontramos seu movimento de tentar saber.

O marido faz perguntas a não mais poder, mesclando a violência da privação da comida com ameaças de agressão física – sempre neutralizadas pelo oferecimento sucessivo de grande quantidade de alimentos e afirmação de que não machucará o interrogado. Em sua paranoia, assume a forma metafórica de um torturador. Longe de esperar que aquele que interroga lhe dê uma resposta, almeja mais que nada pela comprovação de sua hipótese, mesmo que esta não responda aos fatos – ou que, pelo menos, não seja passível de verbalização por parte do interrogado, já que este perdera a memória e não pode enunciar por não saber.

Mas nesta incomunicabilidade, o verdugo acaba por pô-lo em liberdade. É aí então que, andando pela rua, é atropelado. Dirigindo o carro, a mulher do torturador.

Segundo a mulher, trata-se de uma coincidência, acaso não planejado; segundo o marido, trata-se de uma estratégia para se safar das consequências da relação extraconjugal. Segundo o protagonista, não sabemos: sua memória segue abalada. Após sair do hospital com as contas pagas pelo verdugo, volta ao mesmo apartamento onde fora anteriormente torturado psicologicamente. Estando lá a sua última memória, retorna para conseguir produzir uma lembrança.

Começam a se desenhar aqui proximidades com pelo menos dois romances que se dedicaram aos anos de chumbo no país, *Pilatos*, de Carlos Heitor Cony ([1976] 2001), e *A fúria do corpo*, de João Gilberto Noll ([1981] 2008a). Deixemos a questão momentaneamente de lado e sigamos n’*As confissões prematuras*.

A forma é a da dissolução. Oscilando entre terceira, segunda e primeira pessoa do singular, o personagem retorna ao apartamento, mas dessa vez não para responder, senão para perguntar; com a perda da memória, precisa que alguém o auxilie com as lembranças. O problema é que, dos personagens, o marido nada sabe – era ele quem buscava a confirmação de sua paranoia, mas não pode afirmar, já que demandava a confissão que nunca houve; o protagonista tampouco sabe algo, não lembra nem de onde morava, sequer seu nome (como costumeiro nas narrativas de Salim, os personagens não são nomeados, embora nesta trama ele venha a inventar um nome para si, Renato, re-nato, aquele que nasce novamente). Só quem

poderia saber algo seria, pois, a esposa, aquela acusada de infidelidade pelo marido e que atropelara Renato. O feminino assume na metáfora de Salim a única possibilidade de saber – e não se trata de saber a verdade, mas algo da identidade: a pergunta de Renato é, a bem dizer, sobre si; busca por seu nome verdadeiro, pelo endereço de sua casa.

O que a narrativa impacta é o tema da memória, faculdade que se vê obliterada. Perdendo-a, o protagonista não pode saber de si; precisa retornar ao possível objeto do desejo, à esposa do torturador, mas ela igualmente não garante verdade alguma, já que, caso tenha realmente tido um caso com Renato, poderia mentir, se assim desejasse. Ao mesmo tempo em que precisa do feminino para ter uma resposta sobre si, o feminino não se coloca como garantia, senão como acesso e, ao mesmo tempo, imprecisão.

Neste sentido, a leitura que Tânia Ramos (1991) faz da memória na obra de Salim parece algo equivocada. A autora busca tomá-la como um tema que já estava presente em seu livro de estreia, *Velhice e outros contos* ([1951]), e que permaneceria até em obras como *A voz submersa* ([1984] 2007a), que logo discutiremos. O problema é que, nos contos de 1951, a angústia relacionada à memória aparecia no polo dos personagens, funcionando mais que nada como uma denúncia do desligamento destes da cidade que se modernizava, colocando assim uma questão sobre o urbano, que era, vimos, habitado pelo narrador (KREMER; VAZ, 2021a). Nas prosas sobre a ditadura a memória, contudo, é deslocada do polo dos personagens ao do narrador, colocando assim um não-saber que rompe com qualquer proposta de onisciência e sugerindo, em seu lugar, a debilidade daquele que conta. A mudança de foco não é insignificante. Na verdade, não se trata tanto de uma mudança da voz (também os contos de *Velhice* que tratam da memória são narrados na primeira do singular), senão de um reposicionamento que começa a denunciar as perdas do sujeito sob ditadura. O mecanismo dessa perda, em *As confissões prematuras*, é a memória – aquela que constitui o sujeito, inclusive pela formulação objetual do desejo –, mas em *A voz submersa* veremos como este inventário do que se perde passa a abarcar também a cidade.

Na verdade, há uma relação entre os dois textos, a novela *As confissões prematuras* e o romance *A voz submersa*. Em meio às imprecisões da primeira, cuja reconstituição aqui seria um exagero do texto, há, contudo, a elaboração de uma imagem do desejo nessa impossibilidade da reconstrução, a de não precisar a geografia da cidade na qual a história se passa. A narrativa situada entre Florianópolis e Biguaçu, porém, é marca constante da prosa de Salim. Nessa novela, mesmo que o narrador pareça buscar não o fazer, não consegue resistir. Isso não quer

dizer que a afirmar em Florianópolis nem coisa parecida, mas nela encontramos a presença de uma cena que a liga diretamente ao romance de 1984, *A voz submersa*:

saí, fechei a porta, dinheirinho contado no bolso, primeira parada: pagar o aluguel do quarto, depois compras miúdas no mercadinho do seu Geraldinho, tomas uma pinga no boteco do seu Zé Gringo, resolver outros pequenos assuntos, mais tarde uma passada rápida no bar do Fedoca para um chopinho com os amigos, hoje à noite um cineminha, estão levando um faruestão do John Ford, sim, para o que intento é suficiente, não há furo possível, só pode ser no ‘hoje à noite’, amanhã é o dia do acidente, nome já tenho, qual melhor que Renato, e uma família, não moro com ela, só faço visitas esporádicas (MIGUEL, 1998, p. 75).

A imagem de Florianópolis n’*As confissões prematuras* se constrói pela leitura da novela dentro da constelação de suas obras. O maior ponto de tensão para tomá-la como metáfora da ditadura se dá pelo chopinho no bar do Fedoca, mistério que perpassa o monólogo de Dulce no romance *A voz submersa*.

4.3 CIDADE E OBJETO

Com primeira versão escrita ainda em 1969, cujo texto definitivo veio à luz apenas em 1984, *A voz submersa* marca o retorno de Salim ao romance após a publicação de *Rêde*, de 1955. Sua escrita remonta aos anos do autor vivendo no Rio de Janeiro, onde se encontrava desde 1965 quando, a partir de indicações de amigos e conhecidos, deixou, com Eglê e os filhos, Florianópolis, buscando na Guanabara um clima mais ameno após a prisão. O texto é concluído na capital catarinense, à qual retorna ao final da década de 1970; é esta a cidade que cobra espaço decisivo no romance. Dividido em três partes, a mais interessante é a primeira, longo monólogo de Dulce, a protagonista, ao telefone, conversando com sua mãe. Na frase de pouco mais de 130 páginas, é a experiência traumatizante da ditadura que aparece por meio de uma série de imprecisões. Na segunda parte, *Arremates*, os personagens evocados por Dulce reaparecem, assumindo a voz da narrativa e dando-lhe respostas àquilo que a protagonista afirmara sobre eles. No movimento, afirma Regina Dalcastgnè (1996, p. 130), “os depoimentos finais não a contradizem de forma alguma. Ela é dona de sua própria contradição que aparece, inteira e intercalada, no interior de seu discurso”. É correto que a fala de Dulce funciona como um poço de contradições, marcada pelo recalçamento de sua posição, por um sem-fim de subterfúgios, pela busca de uma afirmação sobre si que funciona também como uma negação.

Mas no movimento da segunda parte, ao ficcionalizar como narradores aqueles que foram mencionados por Dulce, parece haver um procedimento que acaba por retirar algo da contradição da protagonista, colocando-a apenas como uma mentirosa. Ela é, a sua vez, muito mais que isso. Daí a escolha de nos dedicarmos apenas à primeira parte do romance, mais bem-acabada, por manter em cada uma de suas palavras um clima crescente de tensão que demonstra a fragilidade da personagem. A segunda parte, mais do que auxiliar no enredo, parece sobrecarregá-lo e obliterar a potência bem produzida com os devaneios da primeira.

Dulce nasceu em fins de 1930, em Florianópolis. Na infância a família passa por crises financeiras e perde seu status social, o que produz um sem-fim de angústias na personagem. Duas cenas o mostram, expondo também a forma da narrativa:

(...) francamente não entendo, o Sylvio, certo, atravessou outra crise, mas agora se recuperou e estabilizou, os negócios dele vão bem, tudo engrenou é ou não é diga, sim, é, só que não me agrada que ele arrisque tanto na Bolsa, em títulos, que se meta com essa gente que manda e bota ele na frente pros negócios onde não querem aparecer, ora dona Dulce é a vida de seu marido, é só assim que ele sabe viver, a senhora também precisa compreendê-la, cada um de nós tem a sua cachaça, podia até ser pior a dele – (...) (MIGUEL, [1984] 2007a, p. 37)

E as consequências: “(...) sei-sei, o senhor vem sempre com esta conversa, não se lembra daquela experiência tão traumatizante e dolorosa da minha infância lá em Florianópolis, aquilo me marcou, e depois meu pai perdendo tudo que tínhamos, nós tão bem, tão considerados – (...)” (MIGUEL, [1984] 2007a, p. 38).

A narrativa se constitui em jogo de sobreposições no qual questões do passado aparecem latentes no presente. Sylvio, esposo de Dulce, se dedica à importação e exportação, mas é informado por amigos em esquemas na Bolsa de Valores sobre a flutuação do dólar, para que compre e revenda – o Milagre Econômico como política da ditadura, camadas médias emergindo como beneficiárias. A ação instabiliza Dulce, que passa a lembrar da crise financeira que levara a família, quando ainda residiam em Florianópolis, à falência. O pai, angustiado, embriagava-se nos bares, a família deixou de ser convidada aos eventos sociais, a impotência generalizada se ampliava até que, certo dia, a mãe de Dulce acorda e percebe a seu lado o marido morto. Neste jogo de associações de uma narrativa pouco linear, as imagens vão se fundindo e criando a ambientação da angústia da personagem, que vê no marido o risco de que ocorra o mesmo que acontecera outrora ao pai.

Foi por causa da morte paterna que Dulce e sua mãe partiram ao Rio de Janeiro. É lá que a protagonista conhece Sylvio, com quem se casa, união que resulta no nascimento dos filhos, dois garotos frequentemente mencionados em seu monólogo, assim como as cunhadas, “(...) uma carola, uma desquitada e feia pra burro, uma que teve aquele caso infeliz com o diretor da agência de publicidade (...)” (MIGUEL, [1984] 2007a, p. 44). É por meio dos conflitos familiares desta mulher da pequena burguesia carioca, que enriquecera em grande medida pela amizade entre o marido e os militares, e que Dulce conta ao telefone a sua mãe, sempre colocando novas camadas de significação à história, que são apresentadas suas reações ao país assolado pela ditadura. O que comenta sobre sua prima é bom exemplo:

(...) a nossa prima (...), como é possível, palacete, móveis, tudinho novo, com mordomo, mercedes à porta, de motorista, não entendo, ontem não tinha nada, uns pés-rapados, em menos de três anos vê tu só, não é mesmo, pra isto 64 ajudou, mas cala-te boca que as paredes tem ouvidos, não é, três anos mamãe, tumentendes, por isto te digo trabalhar não adianta mesmo, não é nem nunca foi com trabalho que a gente enriquece de verdade, pode quando muito ficar remediado, se trabalho enricasse burro é que morava em palacete (...) (MIGUEL, [1984] 2007a, p. 47).

É pelos mesmos investimentos ilícitos criticados na figura da prima que o casal Dulce-Sylvio calca sua posição social. As críticas à prima estão antes ligadas àquilo que Dulce não tem do que ao que despreza, em um ressentimento de classe em termos sociais, em um recalçamento em termos psíquicos.

O que projeta na prima também ganha forma pela imagem que ela supõe que as cunhadas tenham de si. Em passagens diversas afirma que elas projetariam sobre si os dilemas que lhes pertencem: a ex-amante do chefe insinua que Dulce trai Sylvio com seus médicos (psicanalistas, sobretudo, são os que frequenta); a que não tem as mesmas condições financeiras a acusa de não trabalhar. E Dulce responde, fala da saúde debilitada, das consultas várias. Há dois movimentos em seu monólogo: primeiro, projeta em forma de crítica, na prima, aquilo que ela deseja; depois, constrói imagem para si legitimada, ao responder às críticas que, supõe, as cunhadas lhe fazem – que são as mesmas de Dulce à prima. Os movimentos são expressão de um só processo, o recalçamento de Dulce, que guarda consigo um jogo de ameaça e desejo. Ao passo em que não quer perder sua posição social (ao contrário, quer ter aquilo que a prima tem), não identifica que a origem dessa posição está atrelada às atividades ilícitas do marido, o que o coloca em risco semelhante àquela vivido pelo pai, que tudo perdeu. No recalçamento, não pode ligar fato e ação, deturpa a realidade pelo risco da infância: não quer perder novamente tudo o

que tem, e não quer perder, novamente, o status social. Ser cada vez mais rica periga em a tudo perder; a estabilidade periga em perder o prestígio. Dulce recalca por sua impossibilidade de tomar uma decisão; toda a crítica que faria a si retorna como sintoma nas projeções que faz da prima e das cunhadas.

São as irmãs de Sylvio uma das forças a conduzir o texto. Em visita delas, Dulce conta à mãe que se sentira pouco cômoda e optou por sair de casa. Sabia que não deveria, seu “ (...) horóscopo [havia advertido], eu no meio daquele horror (...)” (MIGUEL, [1984] 2007a, p. 50). O horror ganha forma antes de sua narrativa, em extenso poema que abre o livro e cuja leitura vale ser feita integralmente:

Estática, observa a multidão que se aproxima.
 São quantos? Não sabe.
 Centenas, milhares, milhões.
 Agitando bandeiras. Protestando. Gritando.
 De repente se vê envolvida, engolfada, arrastada.
 Lá no meio, a custo percebe um corpo.
 Imóvel. Sendo carregado.
 E os gritos: assassinos, assassinos.
 E a palavra de ordem: é proibido proibir.
 As vozes repercutem-lhe nos ouvidos. Verrumando.
 O que foi – pergunta.
 Mataram um moço – alguém informa – ali no Calabouço.
 Quem era – volta ela.
 Estudante – outro acrescenta – se dirigem pra Cinelândia.
 Os gritos se intensificam: assassinos, assassinos.
 Intimidada, ela quer escapar. Inútil.
 Forceja. Braceja.
 Teme nem bem sabe o quê.
 Preciso ir pra casa; mamãe – se vê repetindo.
 Desnorreada.
 Vira-se de um lado para outro.
 Mamãe. Eu...
 Mas os gritos, as vozes, lhe cindem o pensamento.
 É uma explosão coletiva de protesto.
 A maré humana ondula, vai e vem, se espraia.
 Com crescente horror observa lá na frente a manifestação.
 Mais gente se incorpora à passeata.
 Surgem de todos os cantos. São de todas as idades.
 Quer fugir. Fu-gir.
 A cabeça lateja.
 Agora a náusea. Ela oscila. Geme.
 Tontura. Os olhos embaçados.
 Se transporta para outros tempos. Outra cidade.
 Medo. Angústia. Pânico.
 Os homens a cavalo. Armas embaladas.
 Cascos retinindo no calçamento.

Noitinha. O vento sul fustiga.
 Cascos retinindo.
 Atacam.
 Com o pai, ela-menina tenta se refugiar na loja.
 A correria.
 Mas a porta de aço se fecha. Os cavalos investem.
 Corre, filhinha. Corre – a voz do pai.
 Ela corre.
 Os cavalos sobre o pai que a protege.
 Depois, mais nada.
 Balbúrdia. Vozes. Gritos.
 A Cinelândia regurgita.
 O corpo do estudante é colocado nas escadarias da Câmara.
 Só mais tarde lhe saberia o nome: Edson Luís.
 Agora braceja por se livrar.
 Começam os discursos. Os gritos de repúdio.
 Assassinos. Assassinos.
 Mataram um estudante.
 Amanhã serão outros.
 Precisam reagir.
 Ela vai se esgueirando.
 As vozes a perseguem. Os gritos.
 Corre-fugindo.
 A cabeça lateja.
 A caminhada é longa. Interminável.
 Arfa. Pára.
 Toma fôlego.
 A noite a envolve.
 Luzes.
 Os sons se diluem.
 Acena para um taxi.
 Rua Paissandu – diz.
 E se recosta no banco.
 Fecha os olhos.
 Mamãe. Mamãe – suspira.
 Horrível: o corpo, os gritos.
 Mamãe. (MIGUEL, [1984] 2007a, p. 15-17)

No poema de abertura, Dulce perde a cidade, tema que se acentua no correr do romance. Mas é a cena, que passa a ser associada à infância em Florianópolis e à presença paterna, que começa a fundir esses elementos da perda da cidade por meio de uma série de imagens oníricas que se fundam especialmente nas primeiras páginas de seu monólogo:

corria, corres, corre: a fuga - vermelhoverdealaranjado, preto, verdevermelhoalaranjado, preto, alaranjadoverdevermelho, preto, azul, preto, acinzentado, azul, pretoazulado, pisca-piscas, preto, luminosos, fixos, cambiantes, preto, azul, preto, azulvermelhoalaranjadoverdepreto, fundindo-se, cumindo, ressurgindo, avançando, recuando, parando, continuando, adelgçando-se, compactando-se, refundindo-se, avançando, recuando,

avançando - na escuridão rasgada por faróis de carros inventando novas tonalidades, no rumos indistinto e permanente expulsando o silêncio, envolvendo a cidade num abraço, subindo pelas ruas, perdendo-se no alto dos edifícios, elevando-se para o céu sem estrelas, sumindo em becos e ruelas na noite interminável - prossegue pela avenida Rio Branco, perde-se no Aterra, chega a Botafogo, de repente não é nada disso, está na avenida Atlântica, o vento embatendo-se no corpo nu, fustigando-o, mordiscando o bico dos seios, forçando o ventre, fedendo as coxas, penetrando pelo sexo, desmanchando os cabelos preto-lours, verde-vermelhos, azul-alaranjados, claro-escuros, corre-fugia, o mar, o mar entranhando-se na areia, posse silenciosa e incansável, os cavalos rugindo, as vozes, as vozes açulando-a, sente medo, mas gosta, arrepios, sensação de braços envolvendo-a, esmagando-a, de algo rasgando-a ao meio, sexocarícia, odor de maresperma, pés afundando no asfalto pegajoso e quente, na areia úmida e áspera, a água que a envolve, as luzes que a perseguem, as cores mutantes, escuro, claro, claro-escuro, nua, suor escorrendo, grudando-se à pele, escorrendo, correndo, arfante, tonta, ar, entontecida, sem fôlego, cai, exausta, geme, dor, gozo, ergue-se, cai, mãos grudadas nodo, manter-se assim, mantê-la assim, tanta firmar-se, erguer-se, quer-não-quer firmar-se-erguer-se, lambuzada, nua e lambuzada, os ruídos dos carros, distantes, próximos, as luzes que vão e que vêm, que a atravessam, o marulho das ondas, o marulho das vozes, os gritos assassinos, assassinos, o grito, corre filhinha, não é mais a Rio Branco, não é mais Copacabana, reconhece Florianópolis, o centro, o calçamento irregular, a porta da loja se fechando, mas a loja é no mercado público, noite ainda, noite sempre, final de feira, restos de movimento, sujeira e lixo, catadores de sobras, varredores, retardatários que vêm às compras, pobres que catam nos montículos de verduras, legumes, frutas, gêneros, cheiro adocicado e enjoativo de peixe que começa a se deteriorar, louça de barro formando pilhas à beira do cais, carregadores, mulheres, risos, fragmentos de frases que se entrecruzam e perdem, a conversa com “seu” Doca que tem aquela banca de bugigangas bem na ponta do mercado, ao lado da Alfândega velha, ela-mocinha sentada num caixote de sabão Wetzel-Joinville, pernas nuas, recebendo o sopro da aragem que vem do mar, nua, um friozinho gostoso penetrando-a, deitada nua, penetrando-a, começando a lhe tomar todo o corpo informe, a envolvê-lo, balança-se pernilonga, ri, fala, gargalha e soluça estirada e nua em plena avenida, quer-não-quer erguer-se, continuar correndo, precisa correr-fugir, lassidão, remexe no que lhe está próximo, apanha uma bruxa de pano, ri, “seu” Doca também ri, coça a barba, “seu” Doca ou o pai, ou Sylvio, não-não, o sogro, Sylvio, ela, os dois sós, ambos no mundo, no mercado, o silêncio, compacto, olhando-os, a sombra que diz qualquer coisa ininteligível, o som se perde no marulhar, nos poucos carros que passam na rua, rua velha de casario desirmanado e colonial, a noite que se vai aprofundando, as fachadas das casas comerciais, tudo tão distante e tão próximo, os luminosos, preto, pretopreto, o escuro que envolve a cidade, uma lancha cruza a baía deixando um rastro luminoso na escuridão, a ponta debruçada sobre as duas margens querendo uni-las, de novo o silêncio e o negror que se vão adensando, os gritos assassino, “seu” Doca se achega mais, quer lhe segredar o quê, não percebe, inocente sente as mãos grudentas subindo-lhe pelas coxas, o asfalto quente, grudento, pegajoso, lambuzando-a, ela nua, o rosto barbudo procurando o seu, o hálito quente, o calor na praça, os gritos, beijos em sua pele macia, recua, nauseada, sem compreender, quer-erguer-se-não-quer, grita, corre-foge, sozinha e nua no meio da avenida, das avenidas, perdida na banca de “seu” Doca no mercado e asfalto, “seu” Doca que sendo-não-é “seu” Doca, não, não

“seu” Doca, “seu” Doca não, não “SEU” DOCA NÃO, o grito se perde entre o burburinho, o ruído dos carros, o freiar e as buzinas, as vozes indistintas, os gritos, as risadas, os apupos, as luzes, corre-correndo, foge-fugindo, refugiar-se aonde, o vento, o cheiro a maresia e esperma, o asfalto quente, o corpo quente ainda, estirado nas escadarias da Câmara, a Cinelândia, a multidão, agonia, as ondas subindo, sensação indefinida, gozo-dor, medo também, curiosidade e insatisfação, suor escorrendo, correndo, infiltrando-se nela, arrepios, confusão de sentimentos, as mãos peludas de “seu” Doca, os abraços do pai, os olhos do sogro, o colo do Sylvio, as várias ela, o tempo que não é, as numerosas ela que se entrecrocaram, se repelem e atraem, procuram se fundir e completar, na avenida, no mercado, na Cinelândia, no Rio múltiplo e na Florianópolis uma, “seu” Doca, o estudante morto, seu pai, o amigo do pai de Biguaçu, o sogro, Sylvio, figuras se fundem e confundem, as cunhadas, o primeiro patrão no Rio, o primo-não-primo, dela ou da mãe, as aulas em Florianópolis, as aulas no Rio, as aulas na rua, as aulas na noite, revolve-se, revolve-se, inquieta, inquieta, inquieta - (...) (MIGUEL, [1984] 2007a, p. 21-24)

É atormentada pelo sonho que Dulce liga para a sua mãe, ligação que a frase que compõe a primeira parte do romance acompanha.

Dos muitos elementos que as imagens oníricas de Dulce colocam, a partir daquilo que ela diz à mãe tratar-se de um “pesadelo”, um deles deve ser destacado: a perda. Um dos pontos que Dalcastgnè (1996) considera em sua leitura de *A voz submersa* é o da relação com o espaço privado, pensando em como a narradora representaria um certo imaginário “feminino”, presente também em outras prosas sobre a ditadura, que coloca no privado o lugar de seu questionamento. Mas na obra de Salim, como temos acompanhado, é a rua o que se coloca como espaço preferencial de seus narradores. Inclusive no poema que abre o romance, a rua aparece como aquele espaço da intempérie e da imprevisibilidade, tão caro aos textos anteriores do autor. Aqui, contudo, a imagem refratária do acontecimento do poema, produzida pelo onírico, quebra com a possibilidade da rua, que se converte em espaço não do desejo, não da busca, senão da violência – novamente, algo que se aproxima de *Pilatos*, de Cony, e de *A fúria do corpo*, de Noll – levando a protagonista a privar-se do espaço urbano.

A profusão de associações oníricas entre feminino e espaço urbano, tema caro ao surrealismo, aparece aqui em sua perversão. Em *Nadja*, de Breton, é na rua que se encontra a possibilidade do objeto, antes pelo acaso do que pelos encontros marcados: é no urbano que o narrador percebe a Nadja pela primeira vez, mas também na qual a reencontra quando ela havia se proposto a furtar-se do convite ao qual, em princípio, assentira. Trata-se de um desejo pelo urbano marcado pelo inalcançável: “Nadja ha telefonado en mi ausencia. A la persona que contestó el teléfono, y que por encargo mío le ha preguntado dónde se la podía alcanzar, ella ha

contestado: ‘No se me alcanza’.” (BRETON, [1928] 2007, p. 43). Na verdade, é a este inalcançável que se relaciona a possibilidade da liberdade:

La libertad, adquirida aquí bajo al precio de mil renunciamentos difíciles, exige que se goce de ella sin restricciones durante el tiempo que se entrega, sin consideraciones pragmáticas de ninguna clase, y esto porque la emancipación humana, concebida en definitiva bajo su forma revolucionaria más sencilla, que no es menos que la emancipación humana *en todos los conceptos*, entendámonos bien, *según los medios de que cada cual dispone*, sigue siendo la única causa digna de servir (BRETON, [1928] 2007, p. 60, grifos do autor)

É esta potência da liberdade, nos surrealistas, que leva Löwy (2018) a seguir na forja de uma aproximação entre a vanguarda parisiense e um marxismo pouco ortodoxo, chamado pelo autor de pessimismo revolucionário. O que cobra seu lugar é a produção de um “mito novo”, na esteira do romantismo alemão, onde não se trata exatamente de um retorno a um passado mitológico, senão um processo de “reencantamento do mundo” marcado pela recusa de uma racionalidade que poderia aniquilar o sujeito. Daí a elaboração de imagens oníricas que, como vimos, cortam a lógica do tempo de trabalho colocando o sonho como matéria do fazer (BENJAMIN, 1983). É neste processo de recusa da razão instrumental, do racionalismo abstrato e do positivismo que emerge uma onipotência do onírico na obra dos surrealistas, na leitura de Löwy (2018).

Mas se há, por um lado, uma presença do romantismo alemão nos surrealistas, há por outro a de Sade e a potência do desejo. O próprio Breton, no manifesto de 1924, já havia referendado sua presença, colocando o sadismo como procedimento surrealista, tema que Eliane Robert Moraes (2006) discute ao pensar na retomada da potência do desejo, de Sade e da imaginação libertina, nos vanguardistas franceses:

Na base da admiração dos surrealistas por Sade está uma espécie de materialismo cósmico, que põe em xeque o primado do homem no universo, operando um deslocamento radical dos valores humanistas que sustentaram, no Ocidente, vários séculos de cultura. Se é desse materialismo que nasce a erótica sádica do marquês, é também dele que partem os signatários do *Manifesto* na tentativa de reinventar o mundo sob o princípio fundante do desejo (MORAES, 2006, p. 116).

Salim se utiliza da potência da imagem onírica em sua prosa desde a estreia de 1951. Mas, como vimos, é marcada pela prisão na ditadura que sua obra madura se constrói. Na

passagem onírica de Dulce, ao mesmo tempo em que um procedimento surrealista se coloca como confecção da prosa, as possibilidades do sujeito do desejo não poderiam ser mais diferentes daquelas que os surrealistas tomam de Sade. A rua se converte no espaço da violência, o sonho torna-se expressão do trauma, o sujeito é constituído por sua impotência. Sob a ditadura, os temas que cobravam espaço na estética de Salim anterior à prisão aparecem pervertidos; quebrados, cortam com um sujeito do desejo, um Eu da liberdade surrealista, e colocam, na verdade, a chave da impotência. A perda da cidade, em *A voz submersa*; a perda de memória, em *As confissões prematuras*. Resta antes a procura pelo trauma do que pelo tempo perdido. Reelaborada compulsivamente em obras das mais diversas, é pela presença traumática que segue o romance de 1984.

Diferentemente de *As confissões prematuras*, onde o que lemos é a impossibilidade plena da memória, em *A voz submersa* ela vai se constituindo aos pedaços, pelas ruínas que se mostram a condicionar o sujeito e que encontram, nas sessões de psicanálise da protagonista, um intento de elaboração. Sobre Doutor Castro, o analista que se utiliza de um “(...) método novo (...)” (MIGUEL, [1984] 2007a, p. 32), ele que não é um “(...) psicanalista clássico (...)” (MIGUEL, [1984], 2007, p. 64), Dulce comenta: “(...) está procurando a raiz do meu mal, do meu trauma, na infância por certo (...)” (MIGUEL, [1984] 2007a, p. 32), aquilo que primeiro aparecera como uma “(...) angústia sem nome (...)” (MIGUEL, [1984] 2007a, p. 25) para logo virar uma “(...) experiência tão traumatizante e dolorosa da minha infância lá em Florianópolis (...)” (MIGUEL, [1984] 2007a, p. 38).

A psicanálise, reivindicada pela protagonista, cobra mais um papel formal do que temático. É pela referência às sessões com Doutor Castro que Dulce vai atribuindo, no presente, significado ao passado. No monólogo não podemos acompanhar este processo em sua linearidade; como dito, é ao despertar de um sonho violento que Dulce liga à mãe, o que formalmente nos dá o texto em uma chamada telefônica, uma narrativa que se passa no agora dessa ligação. Mas Salim logra produzi-lo num crescente temporal, jogando ao momento da enunciação ao telefone uma imagem que vai se formulando e ganhando mais precisão a cada vez que Dulce conta novamente. Refinando a memória, as imagens encobridoras (FREUD, 2010) vão se diluindo, consequência da provocação que o assassinato de Edson Luís orquestrado pelos militares reverbera na estrutura psíquica da protagonista:

(...) quando penso que encontramos outro assunto volta tudo, tudo voltou, vejo-me nitidamente nua na rua, nua na avenida, nua, ainda me sinto correndo,

arfando, perseguida, os cavalos avançando, os soldados atacando, a multidão se espremendo, o corpo do estudante carregado, mas de repente não é nada disso, são os braços do ‘seu’ Doca me buscando e me envolvendo (...), donde fui tirar tudo isto me explica mamãe, imaginação mórbida dizes tu, ora, sei, conscientemente sei que não houve nada com ‘seu’ Doca como nunca andei correndo nua pela avenida Rio Branco ou Atlântica, mas em dados momentos isto adquire mais realidade do que muitos acontecimentos reais de minha vida, sei não, é, quem sabe, então outra coisa, me explica se podes por que o ‘seu’ Doca de repente se diluía adquirindo outras feições conhecidas e íntimas que por mais que me esforce não consigo identificar embora tenha certeza que me são familiares (...) (MIGUEL, [1984] 2007a, p. 63-64).

As outras feições são de um primo distante, como saberemos na continuação do romance. O central, contudo, está na associação entre a ideia de violência no presente e no passado. O assassinato de um estudante por parte da ditadura faz com que Dulce se lembre de um possível estupro nas margens do Mercado Público de Florianópolis. A imagem que se produz é a dos braços peludos de Seu Doca, possivelmente Fedoca, o dono do bar ao qual Renato havia se referido em *As Confissões Prematuras*. Pela leitura constelar dos romances de Salim, o estupro que relaciona a origem do trauma de Dulce a Florianópolis faz com que se associe também o interrogatório descabido da novela de 1998 à cidade. Como registro expressivo, pessoal e coletivo, coloca uma imagem de Florianópolis como “origem” do trauma que marca sua ficção sobre a ditadura civil-militar.

4.4 DULCE, RENATO, SALIM: PERDAS

Susan Sontag (2015b) sugere que não se deve valer da vida de Benjamin para interpretar sua obra, mas que seria possível, pela obra, construir uma imagem do autor. Nos escritos sobre Baudelaire e sobre o Drama Trágico alemão encontra, assim, as faces de seu espírito melancólico, aquele que se volta ao passado como possibilidade de interromper o progresso puramente técnico; encontra nas imagens oníricas a possibilidade de uma diluição da memória cronológica, colocando nos objetos da infância, mas também nos espaços, a construção da alegoria, rompendo, então, com uma cronologia do tempo e implantando, em seu lugar, a produção de imagens espaciais.

Em seu belo ensaio, Sontag (2015b) indica uma diferença entre o que poderia ser tomado como autobiografia, por um lado, e, por outro, aquilo que Benjamin realizou nos fragmentos de *Infância Berlinense: 1990* e *Rua de Mão Única*: na autobiografia, a sequência do tempo, a continuidade, o pensamento hermenêutico; nos aforismos de Benjamin, a busca por

espaços e objetos, a apreensão do mundo pela experiência mimética, a descontinuidade daquele que vê a cidade de baixo, pela estatura de uma criança por volta de seus oito anos. Assim, os acontecimentos são expressos por sua reação, os lugares pela emoção evocada, o Outro por si mesmo. “Benjamin no está tratando de recobrar su pasado, sino de comprenderlo: condensarlo en sus formas espaciales, en sus estructuras premonitorias” (SONTAG, 2015b, p. 124).

Seria possível encontrar, pela composição dos personagens de Salim, elementos em sua estética que mostram deslocamentos que se referem à memória e à cidade, quando lidos em comparação aos textos de *Velhice e outros contos* ([1951] 1981). Como viemos acompanhando, desenha-se em sua obra uma conexão entre feminino e espaço urbano mediada pelo onírico que reverbera em um trânsito pelas ruas marcado pela busca do objeto desejado. Também a recorrência à memória, em seus primeiros contos, acaba por expressar a cidade, onde o plano memorialístico é habitado pelos personagens, mas o narrador, a sua vez, busca pela rua se locomover: “A rua, com seu mistério e humanidade, me chamava.” (MIGUEL, [1981] 1951, p. 65), escreve. Essas duas imagens que estavam desenhadas em sua estreia são, ao mesmo tempo, fundidas e decompostas por Dulce e Renato.

Em *As confissões prematuras*, a perda da memória faz com que Renato perca, também, o saber sobre o desejo, não logrando recordar se haveria mesmo tido uma relação com a mulher. Quando posto em liberdade, é ao apartamento no qual fora feito refém que retorna, não podendo habitar a rua, ele que não se lembrava de onde morava. Há pelo menos três potências que Renato perde: a memória em maior grau e, por consequência, o desejo e a cidade. A perda é também o que perpassa Dulce em *A voz submersa*. A privação do urbano, tema que já vinha se acentuando por conta de seus problemas psíquicos, se agrava após presenciar a morte de Edson Luís; a esfera erótica é debilitada, em associação direta com a memória, colocando as marcas de um trauma, o possível estupro na infância, nas margens do Mercado Público de Florianópolis. Neste conflito entre as imagens do livro de 1951 e aquelas que povoam sua prosa sobre a ditadura, encontramos deslocamentos que podem auxiliar a constituir uma imagem de Salim a partir de seus personagens, por meio do desencadeamento de situações que pervertem os temas construídos em *Velhice e outros contos*.

Parece correto tomarmos a prisão de Salim pela ditadura como fato traumático. Quando em liberdade, é ao Rio de Janeiro que se muda, com a família, consequência da perseguição por sua atuação modernista. Na verdade, se o Grupo Sul rompeu com o establishment intelectual da cidade a meados do século XX, não é surpreendente a existência de conflitos, inimizades,

repulsas – perseguição. A prisão, pelo menos de acordo com o que afirma o narrador de *Primeiro de Abril*, seria decorrência dessa atuação modernista, que é, ao mesmo tempo, lugar de ruptura com a vida intelectual da cidade, assim como elaboração estética desta mesma cidade; no movimento, sem apontar uma resposta conservadora, coloca o choque na experiência moderna, dando forma aos conflitos entre gerações, mas também aqueles que se dão no plano moral, assim como apostando em uma alternativa política. Sul, longe de um empreendimento ingênuo, sabia algo sobre si e seu interesse pela ruptura estética, sua vinculação política e aproximações intelectuais, sobre uma concepção de literatura.

Em um livro como a antologia *Contistas Novos de Santa Catarina*, publicado pela Edições Sul em 1954 (com organização de Osvaldo Ferreira de Melo Filho e Salim Miguel), produz-se, mais que nada, uma pergunta pelo urbano, dando forma às experiências da cidade que encontra sua modernização em boom (KREMER; VAZ, 2020). Aparecem cafés e teatros, lojas e vitrines de vidro, a Ponte Hercílio Luz em sua arquitetura de ferro, assim como os suicídios nela levados a cabo, a perda do objeto do desejo, uma erótica sob a figueira da Praça XV. Neste amálgama da cidade moderna, emergem também as imagens de classe: a empregada do café que escuta as piadas de um freguês, a mulher do músico que o abandona em troca de um homem com mais dinheiro, as apostas em brigas de galos e canários. Já que antes falamos de *O Preço da Ilusão* e de sua ambientação entre a “cultura popular” e os elementos de uma cidade moderna, marcada pelos jornais e concursos de beleza, há elementos de um arcaico que, ecoando Giorgio Agamben (2009), se coloca como uma forma de perceber o contemporâneo: certa presença de um anacronismo que, na estética de Sul, se materializa na divisão de classes, mas sem reverberar em uma aposta no realismo socialista então em voga, como apresentado pelos romances de Jorge Amado (mesmo em *Rêde* [1955], obra na qual Salim mais se aproxima do realismo socialista, há elementos internos que marcam também um afastamento [KREMER, 2020]). O artista plástico Meyer Filho (2011), que publicou uma série de ilustrações em Sul, marca textualmente uma oposição à forma estética “oficial” do PCB, como veremos. E essas imagens do arcaico aparecem por meio de uma imaginação técnica, não apenas em *O Preço da Ilusão*, um filme, mas também pelos recursos de montagem e sobreposição de imagens que já estavam na estreia de Salim em contos que, repetamos uma vez mais, colocam uma pergunta sobre a urbanização da cidade que aparece como expressão da erótica e da política.

É esta Florianópolis erótico-política que se perde quando do exílio no Rio; a expressão máxima é o deslocamento da voz narrativa. Não em segunda ou terceira pessoa do singular

(como em *Primeiro de Abril* [1994b] e em *As Confissões Prematuras* [1998]), senão em uma primeira, porém feminina: Dulce, a narradora de *A voz submersa*, que marca o retorno de Salim ao romance após um hiato de quase trinta anos e, com isso, abre a sequência de obras do autor sobre a ditadura civil-militar. Mas desde o livro de estreia de Salim são os narradores masculinos que desejam o feminino da vanguarda e, como tal, dão a possibilidade de que a cidade moderna se expresse. *A voz submersa*, como dito, embora tenha sido publicado apenas em 1984 teve sua primeira versão escrita ainda em 1969, quando o autor havia saído fazia pouco da prisão, quando recém havia se mudado à Guanabara. No lapso temporal de cinco anos, parece ser a impotência, a privação do urbano, a perda de Florianópolis, que desloca a voz narrativa ao feminino: como consequência da prisão e da mudança forçada pela contingência, perde-se aquele espaço de sua literatura anterior, ocupado pelo masculino do desejo. Na verdade, após a formulação da primeira pessoa de Dulce, os narradores de Salim, mais afastados temporalmente da prisão, retornam à voz masculina; *A voz submersa* é o único de seus romances cujo texto é assumido por uma narradora mulher. Dulce, aquela que mais fortemente coloca o lugar do trauma na configuração do erótico, deseja – em meio a falhas, em uma memória atrofiada, em um objeto que não se contorna: em um recalçamento paranoico – um masculino, imagem contrária aquela que se expressara na formulação do desejo pelo narrador de *História Banal*. Se tematicamente o estupro, em *A voz submersa*, condiciona o trauma da protagonista levando a um aniquilamento do sujeito do desejo, formalmente parece ser este deslocamento a uma narradora mulher, heterossexual – ou seja, que procura um masculino –, que expressa a impotência do autor diante da prisão pela ditadura.

Seria inviável, neste espaço, buscar traçar as linhas da constituição romanesca no período de 1964-1985, questão que, aliás, foi investigada por Pedro Dolabela Chagas (2020) ao pensar a redefinição do romance como gênero no Brasil entre as décadas de 1960 e 1980. Mas se anteriormente aventamos as proximidades da obra de Salim com os romances *Pilatos*, de Carlos Heitor Cony ([1976] 2001), e *A fúria do corpo*, de João Gilberto Noll ([1981] 2008a), cabe agora desenvolver a questão.

Em ambos os romances, fortemente impactados pela ditadura que assolava o país, a relação entre erotismo e cidade se desenha. Em *Pilatos*, o protagonista de Cony tem o pênis decepado, carregando-o em um pote em suas andanças pelo Rio de Janeiro, confundido ora com compota, ora com salsichas em conserva. A privação do erotismo assume a forma biológica; privado do pênis, a única mulher com quem o protagonista se relaciona é uma senhora virgem,

que se furtava da penetração. *A fúria do corpo*, de Noll, assume forma contrária. Também perambulando pela cidade, tudo o que os protagonistas têm é o sexo, que pode se dar em qualquer lugar, com qualquer pessoa; em um desgrudamento da identidade (em uma prosa na qual o narrador perde qualquer certeza sobre o Eu, reverberando em mudanças de gênero na enunciação dos personagens, assim como em mudanças étnicas), a cidade é o espaço não do cerceamento do erotismo, senão da violência que pode vir de todos os lados, expressa principalmente pelo sexo.

Pilatos e A fúria do corpo podem ser lidos como tese e antítese de um movimento: o do erotismo na cidade se pensado sob a chave espacial. Mas nada há de oposição na composição das obras quando tomadas a partir do sujeito: a impotência. Por mais sexual que seja o romance de Noll, há sempre algo de uma busca que denota uma perda, e que pode se converter, a qualquer momento, em violência; os protagonistas estão ali, à intempérie da cidade, podendo ser atacados por qualquer lado. E podendo também atacar.

Questão trabalhada em uma série de prosas que ligam ditadura e exílio, parece ser por um deslocamento ao erótico marcado pela violência que romances vários escritos no último quartel do século passado se colocam. Veja-se, por exemplo, *Bandoleiros*, de João Gilberto Noll ([1985] 2008b), *Sete anos e um dia*, de Elvira Vigna (1987), *Aventuras provisórias*, de Cristovão Tezza ([1989] 2007), *Pedaço de Santo*, de Godofredo de Oliveira Neto (1997). Há nestes romances uma relação traumática que coloca a violência individual como resultado de uma construção histórico-político-social. Nas prosas que versam sobre o exílio (Vigna e Oliveira Neto), sobre a ida a outro país sem se referir diretamente ao exílio (Noll), ou ainda sobre um deslocamento geográfico dentro do próprio Brasil (Tezza), a violência exercida pelos sujeitos, muitas das vezes (Vigna, Oliveira Neto e Tezza), acabam por se colocar como uma espécie de repetição traumática da prisão pela ditadura, como forma de aniquilamento da esfera erótica. Em Elvira Vigna, a impossibilidade das relações sexuais após a tortura, que resultam na tentativa de assassinato de um bebê; em Godofredo de Oliveira Neto, a memória difusa de um assassinato durante uma manifestação contra a ditadura se coloca no fundo de uma cena que beira o estupro; em Cristovão Tezza, a reverberação da prisão pela Estado ditatorial no assassinato do objeto amado, resultando em um agir contra si/contra o desejo, por parte do protagonista.

O que há em ambas narrativas, por formas das mais diversas, é a perda: da cidade, do erótico. Em *Sete anos e um dia* a protagonista se encontra em uma casa de campo nas aforas da

cidade, em *Pedraço de Santo* o personagem principal se encontra em Paris (ou seja, uma cidade, mas aquela do exílio, não a sua Florianópolis sempre e insistentemente lembrada), em *Aventuras provisórias* ele está fugindo da prisão em Curitiba, residindo em uma comunidade alternativa na Lagoa da Conceição, em *Bandoleiro* as imagens de Viamão, nas aforas de Porto Alegre, se confundem com as de alguma cidadezinha nas proximidades de Boston, nos Estados Unidos – nas quais o narrador não morava. A perda do erotismo – seja por sua dissolução, seja pela repetição da violência do Estado ditatorial – e a perda da cidade – como espaço urbano, de formulação de sensibilidades modernas, mas sobretudo de subjetivação dos personagens: a perda das cidades nas quais se formularam como sujeitos – se interconectam nas imagens formuladas nesses romances.

O que cobra espaço nas narrativas acima referidas não é, então, uma relação direta entre a literatura e a história (eles que não se dedicam a narrar a prisão e a tortura, tampouco as ações de oposição ao regime, nem seus feitos, senão a forma como a estrutura política funda – e deforma – sensibilidades, ou seja, seus efeitos), senão um procedimento que busca elaborar, no plano do sujeito, as consequências de um Estado ditatorial.

É interessante que o tema ainda hoje seja elaborado literariamente. Em *Ponto de fuga*, segundo volume da trilogia de Milton Hatoum (2019) sobre a ditadura de 1964, são muitos os elementos postos nas cartas que Lélío/Nortista manda, do exílio no Chile, a Martim, o protagonista. Nelas, a referência e descrição de sonhos são constantes, e surgem ao lado de um sem-fim de comentários sobre literatura e teatro marcados, por um lado, por uma recusa do realismo socialista – que demandaria, em princípio, uma relação mais imediata entre literatura e história – e, por outro, por uma relação com formas expressivas que fogem do real. Sobre o realismo socialista, Nortista comenta sobre o fracasso da imaginação: “eram irônicos e bem-humorados quando não se levavam muito a sério, mas, tu sabes, se enfurecem com o realismo socialista, essa miséria da imaginação” (HATOUM, 2019, p. 84); ao contrário da ausência imaginativa do realismo socialista – a própria formulação de imagens é um desencadeamento moderno, a possibilidade de imaginar, que colocaria, desde o Quixote de Cervantes, um “desgarramiento de un mundo donde la desinteligencia entre lo vivido y la comprensión de lo vivido escinde el acto de su narración” (SARLO, 2012, p. 32) –, é por um deslocamento a Kafka que o mesmo personagem tenta contar de seu esconderijo quando escapara de ser preso:

Quase um mês aqui, Martim. Ninguém sabe meu endereço, Mariela é o meu pombo-correio e a única visitante. Cheguei de Brasília e vim direto pra cá.

Minha amiga me ofereceu abrigo e eu aceitei. Nada de bar, teatro, cinema. Só dei uma escapada pra ver a exposição de fotos na FAU. Não quero ser enterrado vivo no subsolo, que nem rato ferido. Ou somos aquele bicho acuado debaixo da terra, num dos pesadelos de Kafka? Agora chega! O tempo de resguardo está no fim (HATOUM, 2019, p. 98)

O que se coloca pela referência a Kafka é uma questão que, inclusive, já estava em *A voz submersa*, de Salim: o lugar de uma impotência da ação, de um não chegar, de uma impossibilidade da experiência. Estas são, na verdade, as questões discutidas por Benjamin (1980) em suas iluminações sobre o autor contemporâneo a ele. Benjamin percebe, então, como a prosa de Kafka se constitui no declínio da experiência, na ruptura da tradição comunitária da narração, percebendo, ao mesmo tempo, a emergência do Estado burocrático. Daí a presença dos tetos baixos que espreme o sujeito que nunca logra chegar ao fim de seu julgamento (como em *O processo*), ou daquele que tenta levar uma mensagem, mas cuja arquitetura sempre faz com que dê mais voltas e nunca logre chegar ao seu destinatário (como em *Construindo a muralha chinesa*). O que está em Kafka é, pois, a consciência de que a verdade da narração arcaica, coletiva, aquela da experiência, haveria se perdido.

Por eso Kafka no habla de sabiduría. Sólo le quedan los productos de su ruina. Y éstos son dos: el rumor de las cosas verdaderas (una especie de periódico de cuchicheos teológicos); el otro producto de esta diástasis es la locura, que si ha malgastado por completo el valor propio de la sabiduría, ha conservado en cambio el garbo y la tranquilidad que por todos lados se le escapa al rumor. (BENJAMIN, 1980, p. 207)

É na impotência do sujeito diante do Estado burocrático, que reverbera na exacerbação da razão instrumental chegando ao Holocausto, que Kafka encontraria uma forma para narrar a modernidade. Parece ser na linha da impotência que segue a obra de Salim no que diz respeito à ditadura. Abandonando uma relação direta entre literatura e história, e colocando, no lugar, a presença do onírico, é por este caminho, o de uma guinada ao sujeito que perde, que Salim logra dar forma aos cerceamentos produzidos por um Estado de exceção.

4.5 ALEGORIA E REPETIÇÃO

Há uma imagem ambivalente em *As Confissões Prematuras*. O feminino, que é a imagem do desejo modernista, é a única possibilidade de compreensão do fato traumático, ao mesmo tempo em que é o que condiciona o narrador a experienciar o trauma. Se não desejasse

saber sobre si, se não buscasse a mulher, Renato não passaria pelo acidente automobilístico. Desejando, porém, a única forma de elaborar uma memória é voltando àquela imagem que o condicionou, já que seria na figura do marido, a metáfora paranoica de um torturador, que poderia encontrar alguma resposta.

Para pensarmos com Freud (2010), há aí um deslocamento que poderia ser posto pela chave da repetição como ato, pelo menos nos pressupostos da clínica. Na literatura de Salim, a forma da repetição como ato parece se dar pela alegoria, na peça de teatro (formalmente, uma encenação; um ato que repete um texto), chamada novela, *As várias faces*.

Lembrando Benjamin (2016, p. 189-191),

Quando, no drama trágico, a história migra para o cenário da ação, ela fá-lo sob a forma de escrita. A palavra “história” está gravada no rosto da natureza com os caracteres da transitoriedade. A fisionomia alegórica da história natural, que o drama trágico coloca em cena, está realmente presente sob a forma da ruína. Com ela, a história transferiu-se de forma sensível para o palco. Assim configurada, a história não se revela como processo de uma vida eterna, mas antes como o progredir de um inevitável declínio. Com isso, a alegoria coloca-se declaradamente para lá da beleza. As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas. (...). O que jaz em ruínas, o fragmento altamente significativo, a ruína: é esta a mais nobre matéria da criação barroca. O que é comum às obras desse período é acumular incessantemente fragmentos, sem um objetivo preciso, e, na expectativa de um milagre, tomar os estereótipos por uma potenciação da criatividade. (...). O poeta não pode disfarçar a sua arte combinatória, porque o que ele pretende mostrar não é tanto o todo como a sua construção posta à vista. Daí a ostentação dos processos construtivos, que, particularmente em Calderón, se mostra como a parede de alvenaria num edifício a que caiu o reboco.

A alegoria, em sua concepção moderna, assume a possibilidade expressiva do fragmento e da combinação em um movimento técnico (uma construção) que coloca, em sua forma, uma noção de arte de invenção (*ars* – técnica, habilidade). Perde-se a equivalência a uma ideia de natureza (a mimesis aristotélica, por meio da construção mental do verossímil), substitui-a por uma concepção de inacessibilidade à totalidade, jogando à fragmentação, mas também às formas combinatórias de imagens, a produção expressiva do moderno.

É pela composição alegórica que *As várias faces* se constitui, antes apresentando o conflito do que chegando a um consenso. Na verdade, o clima insólito, de um acentuar das disputadas, marca toda a obra, tendo sua primeira formulação nas imagens do cenário, que nos são apresentadas antes do começo do primeiro ato. É este cenário, a sua vez, construção alegórica das mais interessantes, no qual se desenha visualmente os dilemas que irão perpassar

a trama. Com um roteiro simples, que se dá no bar de um hotel “modernoso, estilizado, o ambiente é incharacterístico, bem burguês e convencional” (MIGUEL, 1994a, p. 9), realiza-se o vernissage de uma exposição de arte moderna de um artista de experimentação (o Expositor). Uma das obras será furtada, a polícia chamada para investigar o crime. Em meio a isto, pretextos vários levam a pelepas sobre arte moderna e acadêmica, sobre formas representativas e o lugar das vanguardas, o que, visualmente, se constitui no cenário.

O bar do hotel pequeno-burguês é decorado com as bailarinas do Pintor Velho, “desenhos coloridos (...) em trajes sumaríssimos, num estilo acadêmico, ultrapassado, convencional, iluminadas pelo jorro de luz, parecem se mover lubricamente, chamar a atenção do jovem casal” (MIGUEL, 1994a, p. 10). O próprio Pintor Velho é um personagem “amargurado, cansado, despeitado, desiludido (...), divertindo-se com a exposição do ‘colega’ a quem se refere sempre entre aspas, ao mesmo tempo em que irritado com o possível sucesso artístico e social da exposição” (MIGUEL, 1994a, p. 16). As obras do Expositor, diferentemente, apelam para a experimentação estética e a diluição dos suportes, apresentando desde uma “tela branca, enorme, retalhada a navalha” (MIGUEL, 1994a, p. 10) até obras que se completam com elementos externos, como “uma lente de aumento pendurada por um barbante” (MIGUEL, 1994a, p. 10) – o que faz recordar a obra de Joan Miró e a introdução de objetos, mas também o corte dos suportes, resultando em um “assassinato da pintura”, uma “antipintura” (BOZAL, 2013, p. 128). O desfecho da peça se dá em torno de um animal, outra das obras expostas no vernissage: “um gato empalhado, pêlo pintado a óleo, juntando-se vermelho e verde, numa gaiola toda pintada de preto. O gato parece vivo, pronto para avançar, atirar-se em busca de algo inatingível, romper a grade que o tolhe” (MIGUEL, 1994a, p. 10-11). Ora, “deve, também, haver um contraste violento entre o modernoso, convencional e frio do local, o acadêmico/ultrapassado das bailarinas e o que está sendo exposto, contraditório e informal, talvez irrealizado, mas de qualquer forma intrigante e instigante” (MIGUEL, 1994a p. 11).

No bar, três esferas da arte se encontram: o acadêmico, o decorativo e o vanguardista; Salim logra criar, antes de começar propriamente sua encenação, por meio da sequência de imagens de pinturas e esculturas, um conflito estético que parece alegorizar a Florianópolis de meados do século XX. É a partir desses antagonismos que a peça de desenrola. Um deles, já vimos, é aquele que se dá pela imagem dos Gêmeos: ao mesmo tempo em que defendem, no plano do discurso, a Tragédia sofocliana/aristotélica, colocam formalmente a influência de

Brecht trazendo à peça a consciência de classes e o distanciamento cênico. Outro, porém, se dá no que diz respeito à pintura. O Pintor Velho entrava uma disputa sobre o lugar da representação na arte contemporânea, cuja resposta vem do Ator (jovem):

Vivemos uma época de transição, de busca, de invenção, não lhe parece? Veja no teatro, por exemplo: hoje o ator não é mais o personagem que interpreta, transmutado nele, despido de sua personalidade própria. Não! É um ator consciente, vivendo o seu papel sem se despersonalizar, vivendo o seu papel friamente, lucidamente, conscientemente. Veja um Brecht, o que ele diz. Um Stanislavsky. Já passou a época em que ator melhor era aquele que sofria com o personagem, virava o próprio personagem que vivia. Parodiando Fernando Pessoa eu posso afirmar que o artista, tolo ele, é um fingidor, fingindo que é deveras dor a dor que não está sentindo. Entendeu, papudo? Eu posso, sim, eu posso estar no palco representando com emoção um papel dos mais dramáticos, integrado nele (ou não) até a medula, de repente interrompo a interpretação, me dirijo ao público como eu mesmo, falo com os espectadores, converso normalmente sobre o dia-a-dia, depois me reintegro, volto a viver o papel com a mesma emoção fingida e sem qualquer quebra de unidade interpretativa ou de estilo e de clima (MIGUEL, 1994a, p. 31-32).

No fragmento, desenha-se uma peleja entre uma estética de vanguarda e a sua antípoda, o academicismo. O Pintor Velho, representando o segundo grupo, aprova uma arte na qual cada signo equivaleria a seu exato significante (pesando a mão, o que Altino Flores, representante da Academia Catarinense de Letras, dizia não haver na obra do simbolista Cruz e Sousa); na qual uma banana deveria ser a imagem fiel da mesma banana. É o Ator (jovem) quem coloca elementos para se pensar em uma arte de vanguarda que se afasta da representação que se pretende lógica e fechada, em uma palavra, verossímil. Ele traz, inclusive, Brecht (novamente) para apontar o desmonte de uma obra estética que se pautaria na verossimilhança, o que joga à obra uma atmosfera do teatro brasileiro ao correr da década de 1960.

A discussão sobre teatro e ditadura, no Brasil, não é nova. Schwarz (2014c) comenta sobre a recepção de Brecht no país, especialmente no Rio de Janeiro (onde Salim residia à época), no Teatro Opinião. Ao mesmo tempo, em São Paulo identifica uma forma teatral diferente, por ele considerada mais conservadora (ligada que era ao tropicalismo, alvo de sua crítica), que ganhava expressão no palco do Teatro Oficina, de Zé Celso. Embora Schwarz não dê os nomes, parece interessante lembrar de Sontag (2015c) quando comenta que, Brecht por um lado, Antonin Artaud por outro, foram os dois dramaturgos que se tornaram incontornáveis no teatro ocidental na segunda metade do século XX. Escreve: “En este siglo [XX], solo la concepción de Brecht sobre el teatro puede rivalizar en importancia y profundidad con la de

Artaud, aunque este no logró influir en el teatro siendo, como fue Brecht, un gran director” (SONTAG, 2015c, p. 51).

Para pensarmos em Artaud e seu teatro da crueldade, não parece descabido associarmos elementos de sua proposta cênica à direção de Zé Celso, questão que retorna no já visto romance de Hatoum, *Pontos de Fuga*, quando comenta das obras teatrais frequentadas por aqueles jovens acompanhados por suas páginas. Tanto pela presença de mecanismos do teatro da crueldade nas obras descritas, com uma participação violenta vinda de autores que ocupavam, em princípio, o espaço da plateia (cortando assim com a separação entre palco e público, questão importante na obra de Zé Celso), mas também por referências geográficas (os teatros do Bexiga, bairro onde hoje se localiza o Teatro Oficina), assim como por uma própria referência a Artaud, ao lado de Brecht: “E, enquanto ela falava de Brixton e de outros bairros londrinos, de peças de Brecht e Artaud encenadas para imigrantes” (HATOUM, 2019, p. 194), “Agora, pensando bem, o papel da tua personagem foi escolhido a dedo, a intuição do autor/diretor foi certa, tua atuação me surpreendeu, você gostava de falar de poesia e grupos de teatro (CPC/Opinião, Oficina, Arena)” (HATOUM, 2019, p. 203). É como espírito do tempo que Artaud se faz presente nas últimas décadas do século XX no Brasil, tanto pela organização de um compilado de textos seus vertidos ao português (ARTAUD, [1983] 2019) por Cláudio Willer (que conhecia Salim, tendo o apresentado quando o escritor catarinense recebeu o prêmio Juca Pato [WILLER, 2002]), livro este que compõe a biblioteca do catarinense, quanto pela inspiração que provoca ao projeto estético de Silvano Santiago, convertendo-se em protagonista de um romance como *Viagem ao México* (SANTIAGO, 1995).

Neste jogo de afinidades, que expressam o espírito dos anos de chumbo no Brasil, parece se guardar algo das inspirações de Salim na composição de *As várias faces*. Brecht, vimos, joga papel importante na obra por meio dos Gêmeos de Biguaçu, mas há também alguns elementos da parte final – e decisiva – da peça que podem ser pensados não tanto pela chave de uma influência direta de Artaud, senão por uma sensibilidade do tempo por ele marcada. Trata-se do monólogo do Pintor Meia Idade.

O personagem, que assume no terceiro ato um monólogo no qual discute arte moderna, coloca uma diferença entre a obra do Expositor, o gato que fora roubado, e a sua própria obra, aquela composta pela elaboração estética de galos. Antes da peça começar, quando da apresentação dos personagens, lemos que ele

Entra, quando vem a saber do roubo, descabelado, olhos esbugalhados, alucinado, às pressas, rolos de papel na mão, lápis e tinta numa sacola, anotações nos bolsos, puxa o painel onde estivera o gato para um canto do palco, e discursa, querendo explicar que o roubo não foi de um gato, mas sim de um galo. Um galo dele, que pinta tantos galos, animal viril e lírio, não gato, animal lascinogeno (MIGUEL, 1994a, p. 17).

Os galos do Pinto Meia Idade são apresentados ao correr de seu monólogo, no qual “as palavras jorram, numa linguagem automática, surrealista” (MIGUEL, 1994a, p. 116), em que o posicionamento do narrador do fragmento vai se diluindo e ele passa a assumir o tom dos demais personagens da peça, embora sempre retorne também a seus problemas, passando pela representação do galo e do abstracionismo, no qual não importa tanto o signo que responde ao animal senão o particular que se mantém. O gato, aquele animal que estava na imagem onírica de *História Banal*, o conto de 1951 (“Gatos miavam, miavam, em furiosas lutas de amor. Era um grito enervante, histérico” [MIGUEL, {1951} 1981, p. 98]), emerge na obra de 1994, contudo, pela chave do rechaço: “um gato nojento e lascivo” (MIGUEL, 1994a, p. 118), “o gato. Não. O atog. Pensemos com calma e isenção. O gato. Animal nojento, molestoso, ronronante sempre, sempre libidinoso, esfregando-se pelos cantos, esfregando-se nas gentes, sensual, sexual” (MIGUEL, 1994a, p. 119), “gato, recurvo, peludo, luxurioso” (MIGUEL, 1994a, p. 120), “um atog roubado, este animal nojento, fedorento, erótico, lascivo, que se enrosca nas gentes, nas camas, nas lamas, nele mesmo, nas cadeiras ronronando” (MIGUEL, 1994a, p. 127), “prevaricador. Miante. Notívago. Passe a se chamar, de agora em diante, o quê? Um último esforço conjunto. Atog. Toag. Ou: toga. Gota. Gota. Atog está bem? Otag, quem sabe? Taog, gaot, tago, aotg, oagt. Escolham, senhores meus, escolham. Quem roubaria um atog?” (MIGUEL, 1994a, p. 128).

O que se coloca na passagem é, mais que nada, uma linguagem anagramática que, recordando Benjamin, se aproxima à alegoria: “Nos anagramas, nas expressões onomatopaicas e em muitos outros artificios de linguagem, a palavra, a sílaba e o som, emancipados das correntes articulações de sentido, desfilam como coisas à espera de serem alegoricamente exploradas” (BENJAMIN, 2016, p. 224). Nos anagramas da palavra “gato” dados pelo suposto fluxo de consciência (suposto, já que o ator encenaria o texto do autor) guarda-se um jogo sonoro que se expressa ao longo do monólogo, mais marcado pelas associações fonéticas do que pelo sentido morfológico das palavras (civilização pode se converter em “cifilização”, referência à sífilis, por exemplo). A sonoridade é, inclusive, uma das questões discutidas por Sontag (2015c) para pensar a obra de Artaud (que recusava o fluxo de consciência), ao perceber

que o som das palavras passa a ser a força de composição de seus últimos livros, empreendendo um processo de recusa do signo e colocando, em seu lugar, a construção mimética da linguagem – tema que, aliás, o aproxima a Benjamin (2018d) quando este, ao discutir a faculdade mimética, aponta que, na modernidade secular, não se trata tanto de uma “expulsão” do componente mágico do mundo, senão de um deslocamento deste componente à linguagem e à possibilidade sonora, mas também gráfica, resultando antes em um reposicionamento da magia do que em seu desaparecimento. Escreve o autor em seu comentário sobre os surrealistas: “Assim, os apaixonados jogos de transformação fonética e gráfica, a perpassarem, já agora faz quinze anos, toda a literatura de vanguarda, quer se intitule futurismo, dadaísmo ou surrealismo, são experimentos mágico-linguísticos e não brincadeiras artísticas” (BENJAMIN, 1983, p. 80).

É difícil pensar em uma leitura aprofundada de Artaud (ou de Benjamin) por parte de Salim, o que fica mais visível nos casos de Brecht e Kafka. Mas o que este componente mágico-mimético da linguagem – que chegava ao país por meio do teatro, mas que era também elaborado esteticamente por uma escritora como Clarice Lispector ([1969] 1998), cuja obra Salim conhecia – coloca são os elementos de uma recusa da razão, em seu modelo instrumental, levando à experimentação formal possibilidades miméticas de aproximação ao objeto. Daí a curiosidade dos anagramas do Pintor Meia Idade em seu monólogo, que são, a bem dizer, formas de se afastar da obra do Expositor (aquele que produzira o gato empalhado) para colocar aquilo que fora furtado de si (o galo). Ora, por uma linguagem anagramática, mágica se quisermos, conseguiria se afastar do “gato” (do Expositor) para colocar o “galo” (seu). Ele afirma: “roubado um galo. UM GALO. Meu. Eu. Roubar. Não um tago. Nunca um atog. Não!” (MIGUEL, 1994a, p. 129). Afastando-se, pela construção da linguagem, da obra do Expositor, o Pintor Meia Idade logra aproximar-se do objeto que perdera, o seu desejo estético: o que fora roubado, assim, não teria sido a escultura do Expositor (aquele objeto material), senão seu galo, a sua estética. O clima se intensifica ao retornarmos à dedicatória do livro, que se destina a Ernesto Meyer Filho.

Artista plástico que contribuiu com ilustrações diversas na Revista Sul ainda no correr da década de 1950, teve intensa amizade com Salim. Na Livraria Anita Garibaldi, quando ela ainda pertencia ao escritor, se encontravam (MARTINO, 2011); a partir de uma série de cartões ilustrados por Meyer Filho, Salim escreveu o conto Ficção e (é) realidade (MIGUEL, 2012), publicado em livro homônimo em que se fazem compilados textos de tendências “surreais” – é dito no subtítulo do compilado –, no qual rememora a amizade e a Florianópolis de meados do

século. O próprio ilustrador, na verdade, se situa como pertencente ao Grupo Sul, como opositor ao realismo socialista, trocando a estética do PCB por imagens fantásticas e surrealistas:

Florianópolis (Ilha de Santa Catarina), 1957: Foi a partir dessa época (...) que, na qualidade de ilustrador do jovem movimento literário e artístico da Revista Sul, editada em Florianópolis, comecei a “ver” filmes deste tipo [de Orson Welles]. Na opinião de ilustres membros do PARTIDÃO e não menos ilustres intelectuais da ESQUERDA FESTIVA, eu, trocando os (belos) desenhos de operários e “gente do povo”, pelos galos e personagens fantásticos, e surrealistas, havia, simplesmente, praticado um “crime” tipicamente capitalista!!! (MEYER FILHO, 2011, p. 13, grifos no original)

Na passagem, que rememora os anos do modernismo de Sul, vemos a presença de uma preocupação estética de vanguarda que se afasta do imediatismo de um compromisso político, rubricado no realismo socialista, que poderia obliterar a potência formal da experimentação. Como discutem Rosângela Cherem e Lígia Czesnat (2007), a obra de Meyer Filho pode ser pensada na esteira de temas surrealistas, perpassando o bestiário moderno e a presença animalesca, certa androginia e a decomposição da figura humana, que assumem forma obsessiva na elaboração estética de seus galos, nos quais seria possível visualizar “a linha infra-leve que articula a pulsão sexual como fonte geradora de vida e a potência da finitude como atração pelo inescapável. Na tentativa de se aproximar desta força que tudo traga, é o próprio olhar que se deixa capturar no instante em que se torna objeto e causa do desejo daquilo que não pode ser alcançado” (CHEREM; CZESNAT, 2007, p. 32).

É da obra de Meyer Filho que deve vir o erotismo do galo de *As várias faces*, um galo “viril”, diferentemente do gato “nojento”: “Um galo. Um lilil. Rei da Criação. Seus esporões, sua elegância, sua crista máscula e viril, sua masculinidade pura e lirial” (MIGUEL, 1994a, p. 119). Talvez a composição fragmentária da imagem do galo ao correr do monólogo seja expressão de uma escrita com quês de éfrase, respondendo à imensa quantidade de galos elaborados por Meyer Filho, assumindo feições de diferenciação. Especialmente naquelas das séries cósmicas, porém, a figura fálica transforma-se no central da imagem. É o caso de Galo Cósmico XYPHI-1094, de 1979, ou de Idílio Cósmico VI, de 1981, apenas para pensarmos em duas soluções plásticas bastante distintas em que a imagem é evocada (a primeira, nanquim sobre papel, traços negros sobre a folha branca; a segunda, acrílico sobre Eucatex, com explosão de cores quentes, nada opacas). Em comum, a presença de grandes falos, eretos, desproporcionais ao corpo dos animais, cenários de uma natureza nada natural, seja por uma árvore cujos frutos são pênis (primeira), seja pela estetização dos objetos da natureza, como um

casco de tartaruga que se aproxima a um mosaico de cores vibrantes (segunda) – a própria imagem da estilização do casco de uma tartaruga pode ser encontrada no já visto romance de Huysmans. Com solução plástica diferente, ambas as obras de Meyer Filho apontam para um mesmo elemento, a presença do rosto ligado ao falo. Em Galo Cósmico XYPHI-1094, o saco escrotal é composto por olhos, narizes e bocas, formando um rosto em cada escroto; em Idílio Cósmico VI o falo assume o lugar do nariz. Se aceitarmos a hipótese de que o rosto poderia ser uma espécie de representação da identidade, o que se pode perceber nas obras de Meyer Filho é a constituição da identidade sobre a esfera do desejo. Em Galo Cósmico XYSDB – 8.000, também de 1979, vemos uma árvore muito semelhante à de Galo Cósmico XYPHI-1094, mas, no lugar de falos como frutos, estão desenhados rostos. (As imagens podem ser consultadas, respectivamente, em Meyer, Nunes e Siewerdt, 2011, p. 92, em Cherem e Meyer, 2007, p. 23 e em Cherem e Meyer, 2007, p. 47)

Tudo isso é muito diferente no totalitarismo: “Hitler Mussolini Salazar Franco Stalin, deixem esta bobagem de arte moderna, pintura moderna, isto não dá camisa pra ninguém, façam como eu, vejam esta banana que acabei de pintar, tão parecida que até dá vontade de comer” (MIGUEL, 1994a, p. 121), lê-se no mesmo monólogo quando o Pintor Meia Idade rouba o tom do Pintor Velho para si. Cabe ao totalitarismo a banana representativa do acadêmico, mais um dos mil dilemas que perpassam vanguarda e academicismo e que vão sendo reapresentados ao correr de toda a peça.

No monólogo, porém, abandona-se a busca pelo feminino e coloca-se a perda da potência do masculino. O galo, representante da virilidade, fora roubado – não materialmente, o furto do objeto se refere ao gato do Expositor, mas sim em algum outro sentido que o monólogo não nos apresenta de forma de todo precisa. Mas, para lembrarmos do já visto, é a perda que marca as prosas de Salim sobre a ditadura – perda da cidade, perda do objeto, e, agora, a perda da potência estética: o Pintor Meia Idade perde a sua estética, poderíamos dizer, ao perder o galo.

Mas há pistas na apresentação dessa perda.

O que significarão aqueles galos espoleteados, altivos, fantasiosos, fantásticos, de cristas eretas, de esporões alados e afiados, o que significarão aquelas criações intemporais/atemporais de galos, onde do galo nada se percebe, mera sugestão fugidia, assim, vede (desenha um ser alado, inapreensível, fugidio, mostra-o, retira-o do painel, exhibe-o, rasga-o, traça outro, depois um terceiro), vede-os, mera sugestão mas que mantém intacto o

espírito primevo que o informou, que o ideou e moldou (MIGUEL, 1994a, p. 127)

Neste deslocamento alegórico da fragmentação (ou da decomposição) da imagem, vai se expressando pelas partes rudimentares um todo que desaparece, assumindo seu lugar as formas elementares de constituição do objeto – procedimento alegórico, pois –, que continua por meio de uma discussão das imagens surrealistas:

Ou aqueles galos fantasmagóricos; ou ainda aqueles outros sombrios, demoníacos, homens-galos em meio a brumas de um mundo inexistente? Assim, assim, olhem (vai fazendo os novos, um galo fantasma, um homem-galo, não meio galo e meio homem, mas um ser híbrido, ao mesmo tempo galo surgindo de dentro de um homem e um homem de dentro de um galo (MIGUEL, 1994a, p. 127)

Como visto na epígrafe de Breton ([1924] 2009), não se trata, na imagem surrealista, da fusão de dois objetos estanques, senão da produção em movimento de um objeto novo que junta o distante para o compor, resultando assim, nos termos do Pintor Meia Idade, em um ser híbrido, unindo homem e galo não pela sobreposição de duas metades, senão pela fusão radical dos dois, que passam a formar um.

Se em *As confissões prematuras* (1998) e em *A voz submersa* ([1984] 2007a) o que encontramos é a experiência da perda, do aniquilamento, de um sujeito impotente, estes são os temas que, também, circundam *As várias faces*. Mas o que há de diferente neste empreendimento teatral de Salim é a possibilidade de colocar, pela alegoria, as coisas, digamos, em seu devido lugar: além de assumir a perda, a obra parece funcionar como encenação dos vetores que o levaram a ela. A imagem onírica, aquela que estava presente na estreia de Salim, aqui ganha forma como procedimento estético afirmado pelo Pintor Meia Idade ao referenciar a fusão das imagens distantes na formulação de um ser “híbrido”.

A questão se intensifica quando seu monólogo é interrompido pela entrada do Comissário e dos Investigadores Um e Dois, que foram solicitados pelo Expositor quando dera conta do furto de sua obra. Ouvem ainda algo do monólogo, tomado por eles como uma confissão: “você aí que parece se confessava” (MIGUEL, 1994a, p. 130), diz o Comissário ao Pintor Meia Idade.

As configurações do Comissário e do Pintor Meia Idade não poderiam ser mais diversas, mas há um elemento irônico por parte do autor ao pôr, na fala do Comissário, uma pista para compreendermos a obra. Ao perceber que todos aqueles que frequentaram o vernissage estavam

ali presentes, ele afirma: “Os maiores investigadores e criminalistas têm mesmo razão, quando afirmam convictamente que o criminoso volta sempre ao local do crime” (MIGUEL, 1994a, p. 130). Este parece ser o movimento de Salim, inventando pela alegoria um cenário no qual pudesse situar os elementos que o condenaram à prisão pela ditadura, questão que se acentua por uma fala do Ator (jovem), referindo-se à Lúcia (o objeto por todos desejado, como vimos no capítulo anterior):

A culpa é tua, tua, tudo que acontece é por tua culpa, tens poder pra ativar o caos, tumultuando os espíritos e criando a confusão, impedindo que vivamos nossa vida, nos sugando, manobrando com a gente a teu bel prazer como se fôssemos marionetes, insisto, tu é que tens a culpa, fui roubado eu sim perdi a minha paz meu sossego e não só eu não só.... (MIGUEL, 1994ab, p. 143).

Na alegoria do cenário, o modernismo da Florianópolis de meados do século XX, colocando o dilema entre novos e velhos; no procedimento estético, a sobreposição dos objetos distantes, resultando na imagem surrealista; na atribuição da culpa, o feminino como aquele que levava o personagem ao espaço em que se encontra; como consequência, o Comissário é chamado ao telefone, ao receber uma chamada do Secretário da Segurança Nacional. O assunto: retirar a investigação do âmbito da polícia local. “O caso já é de domínio público, transpirou. Não se restringe, ao que parece, ao simples roubo de um quadro ou de um gato. Existem outras complicações. Existem outras implicações. Componentes que envolvem até mesmo a segurança nacional” (MIGUEL, 1994a, p. 147). Para solucioná-lo, “vem aí um Delegado Especial da Interpol” (MIGUEL, 1994a, p. 147), que seguirá com a investigação medindo todas as consequências que poderiam estar escondidas sob o simples furto da obra de arte do Expositor. A peça termina.

Na encenação alegórica do modernismo florianopolitano de meados do século XX, aquele que, segundo o narrador de *Primeiro de Abril*, o haveria levado ao cárcere, o que se colocam são os elementos da condenação, a paranoia da invasão comunista ao país que precisa ser tratada pela Interpol, polícia internacional: “saberemos se há algo mais, como os escalões superiores supõem” (MIGUEL, 1994a, p. 148), diz o Comissário. Mas o que o movimento nos apresenta são, mais que nada, os elementos que levam à cena. A prisão em si, que havia sido narrada, pela chave da memória, em *Primeiro de Abril*, é a obra com a qual começamos. Nesta peça, publicada no mesmo ano, o que vemos, contudo, são os deslocamentos que marcam a constituição de uma experiência traumática não tanto pela chave de uma elaboração

hermenêutica que poderia ganhar forma memorialística, senão pela possibilidade imagética de produção do conflito. Retira, assim, de um plano da “identidade” e o coloca como possibilidade política do tempo, uma peça de teatro, a coisa pública. Na verdade, o próprio Comissário, em uma discussão com o Expositor sobre a precisão da coisa roubada (ele não pode entender o que seria o gato empalhado, insiste que se trata de um quadro, o Expositor frisa que há uma tela, mas também um gato, e uma gaiola), diz:

Veja, se fosse um gato, o *modus operandi* seria um. Se fosse uma tela, outro. Mais fácil de carregar. A pessoa embrulhava, enrolava num jornal, dobrava, fazia o diabo, podia passar despercebido. Agora um gato, ainda mais empalhado, não dá pra dobrar nem embrulhar, fica um volume bem visível. Percebeu: Fica um incômodo de carregar, de sair com ele por aí. (MIGUEL, 1994a, p. 136)

Para ter mais efeito, só se o Comissário dissesse: “de sair com ele pela cidade”.

Foram precisamente as investidas públicas do modernismo de Sul que ganharam forma de imagem dialética nas memórias de *Primeiro de Abril*: pouco se fala dos livros impressos pelas Edições Sul, pouco se fala propriamente da Revista – os objetos que poderiam ser embrulhados, enrolados em um jornal, que poderiam passar despercebidos. A sua vez, as imagens da livraria Anita Garibaldi, assim como as do longa-metragem *O preço da ilusão*, compõem aquele acervo onírico no qual a narrativa se funda. São estas, também aqui em *As várias faces*, as imagens que aparecem: aquilo que na rua não se pode esconder.

Há algo de circular na obra de Salim, um retorno constante que ganha nova forma a cada nova obra, como se, depois do experimento estético de Sul e da prisão que o seguiu, seu projeto estético fosse condicionado a dar forma àquele acontecimento. Na verdade, há ainda ao final de *As várias faces*, no monólogo do Pintor Meia Idade, uma pista: “Vou retroceder. Erguer minha infância morta e das cinzas recriar um mundo perdido de emoções e sensações. Até aqui, e agora, me chega o perfume do que não mais é. E eu quero-o de volta. Íntegro. Fixar dele um instante parado no tempo” (MIGUEL, 1994a, p. 124). Ora, esta guinada à infância, por parte daquele que trouxera elementos surrealistas à obra, é das mais interessantes. “A afinidade [do surrealismo] com a psicanálise”, escreve Adorno (2012, p. 138), “não será encontrada no simbolismo do inconsciente, mas sim na tentativa de trazer à tona, por meio de explosões, as experiências infantis”. Este parece ser o movimento que Salim realiza após a publicação de *As confissões prematuras*, de 1998: uma guinada à infância.

5 O ÚLTIMO FEMININO DE SALIM MIGUEL

“Não escreva a conclusão do trabalho no lugar onde habitualmente trabalha. Aí, perderia a coragem de fazê-lo” (BENJAMIN, 2017f, p. 28)

5.1 NARRADOR ARCAICO, NARRADOR MODERNO

Como vimos, o Pintor Meia Idade sugere, em seu monólogo ao final de *As várias faces* (MIGUEL, 1994a), uma guinada à infância como possibilidade de recobrar, a partir das cinzas de um mundo perdido, mas de forma íntegra, um instante parado no tempo. O posicionamento do narrador em *A vida breve de Sezefredo das Neves, poeta* (MIGUEL, [1987] 2005), contudo, aponta para o lugar de construção daquele passado no presente, não podendo, assim, aparecer de forma íntegra, senão por meio de uma memória que se recusa e se oferece, que se constitui pela falha. Guardadas as diferenças significativas que o deslocamento ao passado assumiria no intento dos dois personagens, o que há em comum é um voltar-se ao pretérito, à infância, por meio da memória.

No teatro épico de Brecht a consciência cobra seu lugar. Ao romper com o fosso que separa palco e público, o novo modo de encenação responde a uma concepção estética que retira do palco o lugar de uma elevação moral, demandando que os espectadores pensem, através do visto, mais sobre si do que sobre o herói. Abandona-se o impacto do público pela tragédia do protagonista, cortando com a catarse aristotélica e colocando, em seu lugar, a possibilidade da consciência de classe nos espectadores.

Pelo deslocamento a Brecht, mas também por um procedimento psicanalítico, aquele da repetição como ato, na obra de Salim parece de desenhar, no plano da consciência, a associação de dois acontecimentos: a prisão pela ditadura de 1964 e sua atuação modernista na Florianópolis de meados do século XX. Se o épico de Brecht indica uma forma estética capaz de trazer algo à consciência a partir da obra, a psicanálise sugere a possibilidade de o sujeito elaborar o fato traumático. Associando as duas perspectivas, o monólogo do Pintor Meia Idade é dos mais expressivos: recobrando a infância ele poderia encontrar as razões para o desejo estético.

Não se trata, aqui, de aproximar um Eu-autor do monólogo do Pintor Meia Idade, ele que inclusive parecia se referir, pela construção imagética dos galos, a Meyer Filho. Mas,

lembrando do paradigma indiciário de Ginzburg (1989), há nos lapsos da psicanálise, nas pistas do romance policial e no traço incontido das cópias de obras pictóricas auráticas, um resquício do sujeito naquilo que produz. Se, para Marx (2010, p. 85), o trabalho estranhado no capitalismo “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”, a condição de alienação do trabalho parece descabida para se pensar o fazer estético. Seja na já vista ruptura entre tempo de trabalho e tempo de sono no estudo de Benjamin (1983) sobre os surrealistas, mas também na caverna de Bataille (2021) para quem haveria, no erotismo, uma possibilidade de jogo que atribui à prática erótica um fim em si mesma, há nas artes uma possibilidade de corte com o trabalho estranhado ao colocar aquilo que foge da razão – o inconsciente, o erotismo – como matéria do fazer estético.

Voltando a Ginzburg, é então neste incontido do sujeito que o autor pensa em uma metodologia para a história a partir do erro, do equívoco, do esquecimento, o que responderia à fragmentação moderna, que inventa também o conceito de sujeito, como caminho para a reconstrução da experiência histórica – ou seja, uma história que pode ser narrada pelos escombros, pelas ruínas que permanecem mesmo quando sobrepostas por outras imagens, encontrando nos detritos uma possibilidade de leitura do tempo (BENJAMIN, 2019). O que há em *As várias faces* e *A vida breve de Sezefredo das Neves, poeta*, ao referenciarem uma guinada à memória, são pistas do procedimento que Salim adotará em sua literatura.

De forma algo esquemática poderíamos tomar os romances de Salim publicados entre 1984 (*A voz submersa*) e 1998 (*As confissões prematuras*), passando por *A vida breve de Sezefredo das Neves, poeta* ([1987] 2005), *Primeiro de abril – narrativas da cadeia* (1994b) e *As várias faces* (1994a), como textos que compõem uma constelação do feminino, abarcando sob esta imagem a associação entre modernismo e ditadura. Em simultâneo, contudo, o autor seguiu publicando contos em livros diversos. Um deles é o compilado *Onze de Biguaçu mais um* (1997), no qual começam a ser elaboradas as imagens da infância, que ganharão forma melhor acabada no romance de 1999, *Nur na escuridão*. Essas duas obras, acrescidas de *Reinvenção da infância*, romance de 2011 no qual recorre a vários escritos anteriores e que se pretendia seu último livro, formam uma segunda constelação de sua obra, aquela que mais atenção recebeu da crítica, geralmente pela chave de leitura da imigração libanesa; a ela poderíamos chamar de constelação da infância.

Especialmente em *Nur na escuridão* vemos um processo de formulação de imagens que se afasta daquele empreendido na constelação do feminino. Na verdade, o feminino não desaparece, mas nos procedimentos de Salim o masculino começa a cobrar mais espaço. O romance, que se pretende autobiográfico, gira em grande medida em torno da figura paterna, inclusive apresentando, pela montagem, fragmentos de uma biografia escrita pelo pai do autor, traduzidos do árabe ao português. É nas imagens que circundam a inserção laboral de seu Zé Gringo, na venda em Biguaçu, em que surgem o Preto Velho Ti Adão e J. M., Cego, personagens masculinos que remontam a infância e adolescência na Biguaçu da década de 1930 e que foram elaborados pela primeira vez no compilado de contos *Alguma gente – histórias*, de 1953.

A figura de Zé Gringo, a alcunha do pai, assim como as de Ti Adão e de J. M., Cego, passam a formular um ambiente de oralidade. Zé Gringo, silencioso, mais ouvia do que falava; em seu armazém de secos e molhados, escutava as histórias contadas por Ti Adão, velho luandês que fora trazido ao Brasil para ser vendido como escravo. Também ao narrador chegavam essas histórias, que rememora ao longo da prosa, o que se dá de maneira semelhante com aquelas que perpassam o personagem J. M., Cego, livreiro com deficiência visual ao qual o narrador lia textos em voz alta em uma livraria em Biguaçu.

Desenha-se, ao longo de *Nur*, uma espacialidade ligada à narrativa oral. Alberto Sismondini (2017), em estudo preocupado com a presença libanesa na literatura brasileira, abarcando, além do livro de Salim, também as obras de Milton Hatoum e Raduan Nassar, diz que há ali uma influência de *As mil e uma noites* como forma narrativa. Este conjunto de fábulas representaria “a feliz união entre a expressão oral e a linguagem literária na função declaradamente comunicativa dessa última” (SISMONDINI, 2017, p. 91), resultando em um processo de elaboração de uma “cultura mnemônico-oral da emigração” (SISMONDINI, 2017, p. 118).

O argumento de Sismondini, ainda que pouco demonstrado empiricamente, coloca uma questão interessante. Como lembra Benjamin em seu ensaio sobre Leskov, embora existam dois representantes mais arcaicos do narrador, o camponês sedentário e o marinheiro viajante, há também um “contributo nada desprezível dos comerciantes”: “O seu papel foi menos o de aumentar os conteúdos edificantes do que o de refinar os métodos astutos que permitem prender a atenção dos ouvintes, que deixaram profundos vestígios no círculo de influência das histórias das *Mil e uma noites*” (BENJAMIN, 2018c, p. 159).

Na leitura que Benjamin faz da narração arcaica, a espacialidade é de grande importância: “se os camponeses e os marinheiros eram mestres da arte de narrar, as corporações artesanais foram a sua alta escola. Nelas se encontravam o saber de lugares distantes, trazido para casa pelos viajantes, e o saber do passado que o sedentário dominava” (BENJAMIN, 2018c, p. 142). Camponês e viajante se encontram no espaço laboral, aquele que perpassa todo o corpo em um sistema de produção pré-capitalista que articula os sentidos na formulação dos objetos. Enquanto o artesão deixa as marcas de sua mão na olaria que modela, o narrador deixa as marcas de sua relação com a história antes ouvida, depois contada, mas contada a partir de sua relação com a história, resultando assim em marcas impregnadas por aquele que lhe dá continuidade. Nesta relação sensório-espacial, o que cobra lugar é sobretudo a disponibilidade que, pondo o corpo como uma integralidade, une mãos, olhos e ouvidos em um procedimento mimético de apreensão do mundo (VAZ, 2010). Como disponibilidade, não se trata tanto de uma lembrança que poderia ser conscientemente acessada, a vivência, senão da formulação de um acervo da memória que dispara pelos sentidos, a memória involuntária (BENJAMIN, 2017a), possibilitando a continuação da narração.

Chama a atenção que em *Nur na escuridão* espaço e narrativa se conectem. É no armazém de secos e molhados de Zé-Gringo que o Preto Velho Ti Adão conta histórias fantásticas ouvidas com ânimo pelo narrador; é na casa, acoplada a este armazém, que escuta as histórias d’*As mil e uma noites*, contadas pela mãe. Ao mesmo tempo, o personagem paterno, protagonista da obra, pouco fala. Servindo aos clientes, escuta, não tanto como aquele que apreende pela audição para depois aconselhar, mas antes como aquele que pouco teria a dizer – silêncio característico também de outras obras que se dedicam à imigração libanesa, como os romances *Baal*, de Betty Milan (2019), e *Relato de um certo oriente*, de Milton Hatoum ([1989] 2008). Como sugere Susana Scramim (2007, p. 179) sobre o último,

Essa é uma história de exilados, de homens e mulheres que perderam uma cultura, uma língua, uma religião e buscam desesperadamente reencontrá-la, nos objetos, nos rabiscos, nas marcas de café deixadas no fundo das xícaras, nos desenhos de crianças estampados nas paredes da casa e nos depoimentos baseados na memória de pessoas que ainda trazem consigo os vestígios dessa cultura. A historicidade dessa narrativa será construída no ausentar-se do tempo cronológico, pois o presente da narrativa, com suas ausências, oferece a possibilidade de devolver potência ao passado, isto é, aquilo que perdeu o sentido original ganha uma oportunidade de continuar intervindo. Esta historicidade está, portanto, pautada numa concepção de tempo anacrônico, uma vez que o relato marca-se por uma compreensão do passado como um hábito, como uma faculdade ou potência passiva.

Guardadas as diferenças entre as obras de Hatoum e de Salim, há muito do que comenta Scramim sobre o primeiro que pode ser visto em *Nur na escuridão*, desde uma constância da morte a guiar ambas as tramas (embora em Salim elas sejam narradas, e em Hatoum apareçam pela ausência) até uma privação da linguagem que em Salim se radicaliza sobretudo no personagem masculino, estrangeiro, ambivalente: ligado ao comércio e ao mascate, a figura paterna padece de um silêncio marcado pela privação da língua nativa e pela necessária utilização de uma estrangeira para que possa se comunicar nas atividades laborais.

Ora, ao passo em que há, no romance de Salim, uma ambientação que o aproxima do narrador arcaico estudado por Benjamin, as marcas do romance moderno são evidentes. Na narração, a escada que vai do interior da terra às nuvens do céu coloca uma possibilidade coletiva de continuação. Mais por uma pergunta do que por sua resposta, o ancião vai aconselhando por uma história que não se acaba, sendo recontada a partir de cada novo narrador, que lhe atribui forma a partir de sua experiência com aquela narração. Daí a morte individual não afetar a continuidade da coletividade: cada ouvinte assegura a possibilidade da sua repetição, não chegando ao fim da história com o falecimento daquele que a conta. O romance moderno, a sua vez, coloca uma ruptura com a coletividade. Como forma individualizada pelo componente técnico de impressão, mas também por sua possibilidade material, a leitura individual e privada, e ainda por sua sensibilidade histórica, marcada pelo tempo do jornal e da fotografia, o romance moderno responde à forma fragmentária e individualizante, em que a morte passa a figurar, de forma sublimada, pela palavra “fim”. É neste isolamento do romance, como forma moderna, que se coloca uma diferença no que diz respeito à memória: no romance moderno, é o lugar da rememoração, como memória imortalizadora, que atribui à história sua finitude; sabendo onde o protagonista chegou, o narrador pode, então, atribuir significado a esta vida como experiência individual, como afirmação sobre o sujeito individualizado que não responde às experiências coletivas do mundo arcaico.

Aos leitores de *Nur* é evidente que este procedimento algo hermenêutico do romance moderno se coloca em suas páginas. Em uma história temporalmente longa, que percorre a família desde sua chegada no Rio de Janeiro, na década de 1920, até as mortes que a abalam ao final do século XX, o procedimento narrativo se afasta de qualquer tentativa de retorno a uma forma pré-moderna. Mas, em simultâneo, os elementos do narrador arcaico ali emergem,

especialmente pela contação de histórias em sua relação espacial, envolvendo o corpo em um processo mimético com o armazém, que possibilita o ouvir escondido, os subterfúgios e esconderijos, esta paisagem da infância que constitui, na memória, os focos de rememoração e de atribuição de sentido.

Interessa menos, porém, nos dedicarmos a esta constelação da infância, e mais às suas consequências na novela policial *Nós*, publicada por Salim em 2015 (quando já não pretendia voltar a publicar), e que pode ser tomada como último deslocamento ao feminino. Se na constelação da infância vê-se uma afirmação do autobiográfico, os livros aos quais viemos nos dedicando, na constelação do feminino, ligam-se mais que nada a processos de experimentação formal, o que se radicaliza em *Nós*. É pela fragmentação das vozes narrativas que a novela se constitui, com personagens não nomeados – algo frequente na prosa do autor – que, aqui, passam a assumir as pessoas da conjugação verbal, tendo capítulos escritos a partir das flexões. A prosa despedaçada vai surgindo pelas ruínas da história, em um jogo que possibilita mais a impressão pelos indícios e pelas coincidências do que pela precisão afirmativa. Mas, como escreve Benjamin em sua *Infância Berlimense: 1900*, “os traços (...) biográficos se revelam mais na continuidade do que na profundidade da experiência” (BENJAMIN, 2017g, p. 70). Em jogo está não propriamente a descrição, a hermenêutica, a busca pelo sentido, senão os mecanismos de obliteração, deslocamentos, repetições na formulação da memória: aquele que se constitui como sujeito a partir da experiência. São estes elementos que dão pistas para a inconclusão de uma imagem do feminino na última obra de Salim.

5.2 LEMBRAR, ESQUECER

Há algo curioso em *Nós*: o agora da narrativa. É em um casebre nas aforas de Brasília que conhecemos o narrador principal da história, Eu, aquele que arremata o texto – que encontra os originais, que convoca os personagens para que deem satisfação sobre suas aparições na novela. Eu, que nasceu na ilha de Marajó, no Pará, filho de um descendente de libaneses e de uma indígena, ganhou na loteria e estabeleceu-se em Brasília. O resto de sua trajetória, diz, já está explicado. Este procedimento narrativo de Eu, que está, na verdade, no *Apêndice*, último capítulo do livro, faz com que o leitor retorne à abertura da novela, na qual expressara as aflições do passado, as inquietudes do futuro. A forma de resposta seria, segundo ele, a da memória:

“Fico pensando a razão pela qual olho e reolho, citando tudo isso que já cansei de ver. Certamente é para não fazer o que preciso: forçar minha memória” (MIGUEL, 2015, p. 19).

Mas a memória é abandonada como chave narrativa, radicalizando, em seu lugar, a fragmentação das vozes. Ao passo em que afirma a presença da memória, o que aproxima o texto da constelação da infância, os procedimentos estão muito mais próximos aos da constelação do feminino. O que há de componente da memória, então, não se trata de um memorialismo, senão da formulação de imagens que fazem uma espécie de reescrita da obra de Salim, funcionando, em alguma medida, como reelaboração final de sua obra. No movimento, as imagens de Florianópolis emergem pela chave da lembrança, mas o espaço no qual a obra se situa, o casebre nas aforas de Brasília, é imprescindível para a estrutura narrativa: se não estivesse naquela casa, não encontraria os originais, não teria acesso à história, não poderia contá-la. Pelo espaço do casebre, desloca a conclusão de sua obra para local outro, nele tendo coragem para empreender a tarefa.

No segundo capítulo conhecemos Tu, mas também Você. Você, possível político residente de Brasília, visita Florianópolis buscando, na praia, encontrar o folclórico:

“venho lá das securas, adoro surfe, e queria conhecer a chamada ilha da magia e fantástico.” “besteira, inventaram essa novidade pra acabar com a minha tão gostosa ilha.” – “Mas eu li até livros, que falam das bruxas, do que tem de fantástico por essas bandas.” “Repito: besteira. Invenção”. (MIGUEL, 2015, p. 25).

O Tu responde ao Você as mentiras da invenção que ecoam o nome - não citado - de Cascaes. *O Fantástico na Ilha de Santa Catarina* (2012b), nome do compilado do folclorista, aparece diluído na fala de Você (a “ilha da magia e do fantástico”, o livro que lera sobre o assunto), que busca na Ilha as imagens do tradicional:

Sentam no bar, o Você pede uma cerveja, pergunta: “um ou dois copos?” “dois copos, dessa não me libertei.” O Você diz: “qual o prato típico dessas bandas?” “típico não sei, mas tem umas coisas bem gostosas: casquinha ou bolinho de siri, ostra, fritada de camarão, que hoje desapareceu substituída pela pretensiosa omelete, o que preferes?” (MIGUEL, 2015, p. 26).

Se a construção mitológica de Cascaes é posta como besteira, invenção, também o tradicional da alimentação desaparece, de típico o Tu nada sabe, afirma isso. Na verdade, certo movimento de recusa a Cascaes – que pode ser tomado como sinônimo de um movimento de

recusa do folclórico ligado às imagens da natureza –, no plano estético, ocupa, no contemporâneo, uma série de obras de autores catarinenses. Está posta, por exemplo, em *História da Chuva*, romance de Carlos Henrique Schroeder, do mesmo 2015:

E todos eram bonecos grandes, do tamanho de um adulto normal. Eram boitatás, lobisomens, fantasmas, feitiçeras e bruxas, inspirados no universo de Franklin Cascaes, que havia falecido em 1983. Cascaes foi um multiartista singular e coletou durante quarenta anos, junto à população ilhoa (...), depoimentos e histórias em torno de lendas, credices e bruxas, uma das heranças culturais açorianas. Se o espetáculo realmente chegasse a ser executado, seria uma das grandes produções das formas animadas brasileiras, pois era pensado para praças públicas, para se apresentar à noite. Os detalhes dos bonecos eram impressionantes, mas precisariam de luzes especiais e de pequenos motores para movimentar parte do cenário e também dos bonecos. (...)

E Lauro não queria emular a voz de Cascaes, mas sim criar universo próprio através de Cascaes. Os projetos técnicos dos bonecos eram magníficos, o texto estava fluindo, e Lauro cogitava vender um terreno que herdara do Opa para levantar esse projeto.

Arthur continuava tendo pesadelos com chineses e quase não dormia mais, pois, à medida que a obsessão pelos bonecos de Cascaes aumentava, também aumentava o desespero, pois onde arrumariam tanto dinheiro?

(...)

Cascaes o caralho! - disse. Deixou os baldes ali mesmo e voltou para o rancho. Guardou os desenhos que fizera do projeto Cascaes numa maleta e nunca mais voltou a vê-los (SCHROEDER, 2015, p. 109-110)

De forma menos direta, a questão também se faz presente no conto *O galo Adamastor*, de Godofredo de Oliveira Neto, de 2014. O galo que percorre Florianópolis, nutrido de fala e desejo, está, ao mesmo tempo, em um ambiente da “cultura popular”, com referências, por parte do protagonista, ao pão-por-deus e às comidas das festas populares, à ambientação de músicas “folclóricas” e ao litoral “tradicional”. Mas há também uma série de interferências da cidade moderna, com selfies e celulares, e um galo, Adamastor, que, cínico e nutrido da faculdade da linguagem, pergunta a seu dono:

E existem pirâmides de sarrafos para galos de briga, bródi? Pensa bem, Santos. Existem? Pensa bem, E briga de galo é coisa do passado, esporte típico da perversidade humana, acabou faz tempo, mano, ainda bem. Os galos de briga são agora valorizados pela sua estampa, o que vale é a estética. Combate de galos é até proibido. Não queres passear de baleeira com um pescador lá da Armação? Tomar banho nas águas doces da Lagoa do Peri? Ou tens medo de Boitatá e das Bruxas da ilha, bródi? kkkkkk... (OLIVEIRA NETO, 2014, p. 49).

Há uma contradição. Se em 2011 Salim Miguel organizara, com Flávio José Cardozo, a antologia *13 Cascaes*, compilado de contos de vários autores que tematizam o folclorista, o tema aparece de forma diferente em *Nós*, mas também no romance *História da chuva*, de Schroeder, e no conto *O galo Adamastor*, de Oliveira Neto. Esquecer Cascaes, não como olvido histórico, senão como forma de dissociação de sua imagem como condicionante do presente. Esta parece ser a questão que perpassa uma série de narrativas da década passada que se referem de forma mais ou menos direta ao folclorista. Em *Nós*, pela diluição do título de seu compilado; em *História da chuva*, pelo nome próprio; em *O galo Adamastor*, pela referência à Lagoa do Peri, onde se reproduziria, na ficção de Cascaes, o Boitatá, assim como pelo imaginário bruxólico e a ligação à praia da Armação, que cobra espaço em seus textos. Por mecanismos narrativos diversos, esquecer Cascaes perpassa a obra de três dos principais escritores catarinenses contemporâneos.

Em uma análise estrutural de *Nós*, a presença de Cascaes se dá por uma imagem pelo menos reacionária da política. O Você, ao encontrar Tu na praia, formaliza a pergunta pelo tradicional na referência ao livro de Cascaes. Antes disso, contudo, sabemos da aproximação de Você ao Tu: “Alguém tropeça, cai, geme, exclama com dificuldade, ‘me parece luxação no tornozelo, eu ia até mais adiante, não tenho como, posso me estirar a seu lado?’” (MIGUEL, 2015, p. 25). Você, com a debilidade na perna, estira-se ao lado de Tu, na praia. Mas *Nós* é um monumento das coincidências, verdade alguma – pelo menos em uma assertiva definitiva – pode ser depreendida da narrativa, embora a cada página encontremos uma nova possibilidade sugerida:

Nem o ventilador de teto, nem o umidificador, mesmo à noite, minimizam a secura [de Brasília], dizia o escrivão, “tirante isto, o plantão corre tranquilo”, respondia o comissário, “até agora, apenas dois BOs, o trote, com o deslocamento de uma viatura, e o atropelamento insólito”. Os dois tinham acabado de ouvir, pelo repórter que cobria o distrito, a notícia do tal atropelamento insólito: “ao chegar a equipe do distrito, a primeira medida foi arrombar a porta do lado do motorista para conseguir retirar o homem”, e o repórter, depois da chamada “atropelamento insólito” foi logo acrescentando, “o cara teve sorte, a não ser uma luxação no tornozelo e um pequeno corte na mão direita nada mais lhe aconteceu, porém se recusou ao bafômetro, e a dar qualquer indicação, repetindo e repetindo, tenho imunidade, sou deputado federal, precisam me respeitar (...)”. (MIGUEL, 2015, p. 50)

A luxação no tornozelo de Você, que, “das securas”, visita Florianópolis e afirma sobre a cidade a natureza mágica de Cascaes, associa-se estruturalmente à luxação do Deputado

Federal não identificado que, embriagado, atropelara uma banca de jornais na “secura” de Brasília, recusara-se a fazer o teste do bafômetro e fugira em um táxi afirmando sua imunidade correspondente ao cargo político. A associação imagético-lexical, pela referência cruzada à “luxação” e à “secura”, indica uma construção da figura mitológica de Cascaes, no contemporâneo, como um processo que responde a uma política reacionária, questão a qual logo voltaremos.

A narrativa de Salim não é uma ilusão futurista marcada pelo elogio ao progresso ininterrupto. Pelo contrário, seus mecanismos formais apontam para uma retenção do tempo: a memória como forma narrativa, a perda da cidade e do desejo como indícios de uma impossibilidade do sujeito, o passado como mecanismo de subjetivação. As críticas indiretas a Cascaes, em *Nós*, mas também a divergência na formulação de um regime escópico sobre a cidade moderna, o que vimos no primeiro capítulo, se referem mais que nada a uma forma de olhar. Se Cascaes, viemos insistindo, formula imagens da natureza, a preocupação de Salim está na compreensão daqueles dilemas no plano da política. Daí a divergência entre os autores, que os levam a soluções formais antagônicas.

É a perda da cidade, como marca da expropriação do direito à terra, mas também dos processos urbanos de gentrificação, que aparece ainda na imagem do Tu. Lembra-se da casa da família, na praia da Joaquina, onde receberam, ainda em sua infância, a visita de um homem de terno, acompanhado por um policial. O homem dizia ser o dono da propriedade, que a havia comprado. O pai de Tu tinha documentos, mas estes não tinham validade legal, fora ludibriado em algum esquema de venda falsa.

teu pai dá a resposta das três vezes anteriores “mas, doutor, eu comprei essas terras, já mostrei para o senhor os papéis”, “teus papéis não valem nada, foste ludibriado”, e teu pai mal sabe o significado da palavra, “mas doutor, eu comprei, foi passado tudo direitinho no cartório”, “que cartório, tudo empulhação, por que não compareceste pra reunião na justiça, foi lá que tudo ficou esclarecido, eu podia simplesmente te expulsar agora daqui, mas não é este meu feitio, sou um homem de bem”. O homem puxa do bolso outros papéis, estende a mão mostrando-os, diz “tenho aqui esta escritura, estou te passando uma terra um pouco menor, que tenho no Morro do Horácio, lá no Centro, e fiz mais, consegui com a prefeitura dois caminhões e três homens, vi que essa tua cada de madeira é pré-fabricada, fácil de desmontar e montar, eles virão aqui, tens quinze dias para remover tudo e levar para o morro, lá a terra já está preparada, é só montar a casa, os homens têm autorização para te ajudar”. Teu pai retruca “mas doutor, eu preciso morar perto da praia, só sei pescar, o que fazer por lá?” “Isso é problema teu, podes arranjar outro trabalho ou de lá te deslocar, continuar pescando aqui.” (MIGUEL, 2015, p. 31)

A perda da terra, ligada ao sustento da família, que se vê impelida a mudar-se ao Morro do Horácio, aparece no quadro da política e das voltas burocráticas que leva à mudança compulsória. Ora, não se trata, em Salim, de um afastamento das mazelas do “progresso”, senão de um olhar sobre a cidade que a coloca em um quadro político. Se em Cascaes o retorno à natureza assume a forma expressiva, Salim se afasta deste lugar, dando expressão aos processos sócio-históricos e suas consequências. A ruptura se dá antes pela produção do olhar do que pelo afastamento do problema. Ao passo em que no primeiro vê-se a construção de um mito, jogando a um suposto passado isento de conflito a forma de lidar com as mazelas do presente, no segundo como que são dados os nomes, encontrando assim a raiz da questão e colocando, como forma expressiva, aquela dialética do progresso estudada por Benjamin (2019, p. 13): “não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie. E, do mesmo modo que ele não pode libertar-se da barbárie, assim também não o pode o processo histórico em que ele transitou de um para outro”. Em *Nós*, não há processo de gentrificação que não seja, também, dominação e exclusão. Faz, com isso, o contrapelo da progressão linear.

É por conta da mudança ao Morro do Horácio que se desencadeiam dois movimentos importantes da narrativa. O primeiro, a ida de Tu a Brasília. Ele, que ganhara no jogo do bicho após apostar em números que lhe vieram em sonho, compra uma moto pela qual, posteriormente, um desconhecido oferece o dobro do valor. Revende, mas o desconhecido, com pressa, não passa a moto a seu nome. Na sequência, Tu reconhece o rosto do comprador em uma notícia de jornal sobre o roubo de uma joalheria, feito com o veículo que fora seu e cujos documentos seguiam em seu nome. É quando foge de Florianópolis, com medo de ser preso por um crime que não cometera. (Em esquema simplificador, poderíamos dizer que é pelo onírico que Tu foge da cidade)

Chegando a Brasília, começa a trabalhar em um sebo. Antes, contudo, já havia uma ambientação de sua relação com os livros:

No entardecer modorrento, de secura insuportável, o ventilador de teto quase não ajuda. Apenas seis pessoas tiveram coragem de aparecer, metade saiu como entrou, uma comprou ‘O peixe de Amarna’ de Cícero Sandroni, outra vasculhou o sebo até encontrar ‘Os sete mistérios da casa queimada’ de Guido Wilmar Sassi, o terceiro, também no sebo descobriu ‘Avalovara’, de Osman Lins (MIGUEL, 2015, p. 29).

Estão referenciados os contemporâneos Cícero Sandroni e Osman Lins, assim como o amigo dos anos de Sul, Guido Wilmar Sassi. Na listagem dos livros, proximidades literárias se colocam, o que ganha mais força em outra das listas referenciadas por Tu:

Sempre gostaste não de ler, mas de livros, manuseá-los, cheirá-los, seja o cheiro do livro chegado da gráfica, seja o mofo de um que se encontra há dezenas de anos num cantinho da estante. Daniel e Eduardo, da Livros e Livros, te conheciam, ao entrar iam perguntando, onde estão os livros recém-chegados, pegavas o primeiro, botavas o nariz na capa, no miolo, sentir um tiquinho do cheiro da tinta, também, mais do que nome de autores, os títulos: ‘Vidas secas’, ‘Macunaíma’, ‘O sabor da fome’, ‘Samarçanda’. Não bastava, também iam com frequência ao Sebo da Ivete, na Rua João Pinto, chafurdavas por entre aquele amontoado de títulos, em busca dos mais antigos, um ‘Canaã’, do Graça Aranha, 1902, um ‘Mares e campos’, do Virgílio Várzea, 1894, a primeira edição de ‘Angústia’, de Graciliano Ramos, encadernada, não só cheirando a mofo, mas também com páginas comidas pelo cupim, isso te excitava (MIGUEL, 2015, p. 27).

Não há, no fragmento, apenas a prática de um bibliófilo em Florianópolis, seus livros e referências, mas a existência de Salim Miguel como escritor em sua própria narrativa. *O Sabor da Fome* (MIGUEL, 2007b), um dos livros listado por Tu, é um compilado de contos do autor, publicado originalmente em 2007, onde estão presentes, além de textos escritos na passagem do milênio, dois outros originalmente lançados na Revista Sul. Tu, ao citar uma das últimas obras de Salim, coloca a atualidade do modernismo de Florianópolis, referenciando-se a um livro no qual se encontram contos da década de 1950.

Uma das características do modernismo de Sul foi uma vasta articulação com outras revistas literárias, produzindo uma trama de troca de impressos, por via epistolar, em meados do século XX. Muitos dos livros recebidos passaram a compor a biblioteca de Salim Miguel e Eglê Malheiros, hoje sob os cuidados da Universidade do Estado de Santa Catarina. Sem nos alongarmos na questão discutida anteriormente (KREMER, VAZ, 2021b), há pelo menos outra série de documentos nesta biblioteca, recortes de jornais e revistas, assim como cartas diversas, que marcam a recepção dos primeiros livros de Salim por uma vida intelectual que se estabelecia nacionalmente, pelas periferias. Estes documentos guardam algo de certo processo de legitimação de Salim como escritor nacional já em seus primeiros livros. A referência a *O Sabor da Fome*, junto a tantos outros autores que lhe eram importantes – como Mário de Andrade e Graciliano Ramos – ou contemporâneos – como Guido Wilmar Sassi, Cicero

Sandroni, Osman Lins – ou ainda de mesma procedência étnica, como Amin Maloouf, também imigrante libanês, acabam por inscrever Salim como escritor em seu próprio livro.

É interessante reparar, contudo, que não se trata exatamente de um leitor aquele que se refere a *O sabor da fome*, senão de um bibliófilo que, inclusive, pouco lê, afirmando nunca ter terminado um livro. O que se coloca aqui é principalmente a imagem da biblioteca como a formulação do escritor Salim Miguel, o que responde a este intercâmbio empreendido pelos jovens modernistas: ao mesmo tempo em que recebiam livros diversos, enviavam seus impressos aos colegas nos diferentes cantos do mundo. A formação da biblioteca aparece, então, nesta dupla imagem que o coloca como escritor lido por aqueles que lhe enviavam impressos. Em seu último livro, retorna-se àquela imagem que ganha forma material de seu processo de legitimação como escritor, inscrevendo-se, assim, em uma história da literatura brasileira (KREMER; VAZ, 2021b).

5.3 MÃO AMPUTADA, MÃO ATROFIADA

É na intersecção da imagem do bibliófilo e do deslocamento a Brasília que emerge, em *Nós*, uma imagem do feminino. Na capital federal, uma cliente do sebo no qual Tu trabalhava, Ela, busca livros de Cora Coralina que não encontrara nas “modernas livrarias dos shoppings” (MIGUEL, 2015, p. 34). No amontoado de impressos desordenados, não catalogados em computador, a moça encontra um exemplar de *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*. Resolvida a comprá-lo, pergunta a Tu o preço, o qual responde que, se lhe contasse o motivo do interesse pela obra, lhe daria o livro sem custos:

“Não vale, mesmo porque eu levaria muito tempo explicando.” “Dispomos de todo o tempo do mundo.” “Resumo, sou de Goiás Velho, minha mãe, que é ceramista, conheceu Cora Coralina, foram vizinhas, em duas casas perto do rio, é isto.” “Pra mim não basta, quem sabe marcamos um encontro e você me fala mais dessa tal Coralina, e por que de Goiás Velho viste parar aqui.” “Quem sabe!” (MIGUEL, 2015, p. 35).

A imagem da mão, tema caro ao narrador arcaico, na leitura de Benjamin (2018c), é ali formulada, ainda que de maneira pouco concreta. A mãe de Ela, ceramista, fazia com a mão peças diversas, esculpindo o barro e a ele dando forma. Na verdade, a imagem das mãos, de um artesanato feito pelas mãos, era também uma das ocupações da mãe de Tu, inclusive com uma referência cruzado ao shopping: “tua mãe termina os arranjos da casa, vai começar a renda de

bilro, lamenta não ter filha para continuar a tradição que lhe vem da mãe, veio também da mãe da mãe, já sobrinhas, primas e filhas de amigas não querem saber daquele trabalho difícil e pouco rendoso, preferem um emprego em shopping” (MIGUEL, 2015, p. 30).

Há, nas imagens que interseccionam a relação da mão com o shopping, uma ausência. Cora Coralina, a poeta sobre a qual Ela articula mão, cerâmica e literatura, não adentra aqueles lugares que, se pensarmos a partir de Sarlo (2014), colocariam a mercadoria como forma de mediação sensível com o mundo. Se quisermos lembrar de Benjamin (2018a), não seria descabido recorrermos ao livro das *Passagens*, onde o autor percebe na elaboração de uma estrutura material das cidades – o ferro e o vidro, os espelhos e as vitrines – a formulação de uma sensibilidade moderna, que atribui à visão sua preferência. Nas passagens, contudo, a cisão entre a rua e a mercadoria não está de todo marcada, funcionando ainda como espaço de trânsito, frequentado pelo flâneur e sua tartaruga. Os shoppings, a sua vez, pouco cumprem da função: “esse trajeto, embora possível, não está previsto no programa, que pretende tornar-se independente da cidade e reinar sobre ela a partir de uma diferença irreduzível” (SARLO, 2014, p. 8). Pelo controle do sensível – o olfato, a temperatura, por uma primazia da visão que se funda no desejo do consumo, ou seja, a efetivação imediata da compra, mas também a promessa de retorno –, os shoppings criam, na análise de Sarlo (2014, p. 16), uma oposição radical com a rua: “O shopping é ordenado porque expulsa a própria ideia de desordem e, assim, opõe-se à cidade, cujo espaço público, mesmo em seus momentos e lugares de maior ordenamento, não pode condenar instantaneamente o uso não previsto”. Haveria nos shoppings, assim, estratégias de controle – dos corpos, do espaço, da natureza – que cortariam com a possibilidade do imprevisível, da ocupação diversa do espaço, da intempérie da rua. Longe de ser o único espaço das mercadorias na cidade contemporânea, trata-se do lugar de seu ordenamento pela elaboração da promessa da compra, incorporando os elementos estranhos a si e produzindo um efeito de repetição incessante (SARLO, 2014) – aquele que Adorno e Horkheimer (1985, p. 110) identificam, também, no esquema da indústria cultural, ao apontarem para uma “reprodução do que é sempre o mesmo”.

Em simultâneo, a autora busca pensar em uma “cidade dos pobres”, aquela dos ambulantes que a ocupam por meio de um estilo em princípio não controlado. Um dos elementos apresentados a partir da observação é, justamente, o da mão: sob a rubrica do “feito a mão” do artesanato, estaria guardada uma espécie de fetiche contemporâneo que reatribuiria

um componente aurático ao objeto, já que adquirido direto com aquele que o produziu com as próprias mãos.

Há um elemento crítico na leitura de Sarlo neste retorno do aurático pelo artesanato na cidade turística contemporânea, no qual, embora a autora não empregue a categoria, poderíamos pensar pela chave do simulacro – algo que lembra, a bem da verdade, a construção política em torno da figura de Cascaes e em sua imagem como símbolo turístico, mas também artesanal, nas lojas que se dedicam à venda de “produtos típicos” no Centro de Florianópolis e em algumas de suas praias. Em Salim, a sua vez, esta é, mais que nada, uma imagem de perda na cidade moderna, questão que se evidencia no retorno à história de Ela, em *Nós*.

A personagem abandona Goiás Velho para afastar-se não propriamente da mãe, senão do padrasto. Em casa, trancava-se no quarto, receosa de uma possível agressão – não sabemos se física, se sexual – por parte do marido da mãe. A própria mãe, a ceramista vizinha de Cora Coralina, apanhava do marido, o que justifica por uma imagem traumática. O pai de Ela, seu segundo marido, abandonara a família, o que a levou ao matrimônio com um novo homem. O motivo do abandono, assim como a forma que encontra para justificar a violência doméstica exercida pelo atual marido se dá, contudo, em uma associação à ditadura civil-militar:

Retruquei “mas podias ter alguém bem diferente”. “Podia” e a custo sussurrou “é difícil um homem aceitar a presença de um fantasma”, notando minha perturbação esclareceu “teu pai era bom e até hoje me arrependo, mas não conseguia me conter, a qualquer momento, até mesmo na cama com ele, em vez de seu nome, brotava o do meu primeiro amor, assassinado pela ditadura”. (MIGUEL, 2015, p. 76)

Longe de emergir como uma forma de conexão comunitária, em uma relação corporal mimética a fundir olhar, voz e mão na produção da narrativa, como em Benjamin (VAZ, 2010), é a figura traumática que se coloca, na obra de Salim, pelas mãos da ceramista: assassinado pela ditadura, o primeiro amor paira como um fantasma que, tendo seu nome enunciado, resulta em um agir contra si por parte do sujeito. Novamente, não se trata, em Salim, de um retorno à estrutura arcaica pela chave de um retorno à natureza, senão uma forma visual de mostrar as perdas do contemporâneo.

Na verdade, é pela forma visual da mão debilitada, impotente, que *Nós* tem seu clímax. Um Outro, personagem que intitula mais um dos capítulos da novela, é de uma pequena cidade em Alagoas, próxima a Maceió. Ele, que morava com a família em um sítio, e que concorreria à Câmara de Vereadores local, é abordado com um convite para um trabalho inusitado: o

assassinato de uma moça. O pagamento é tentador, ele tem seis meses para executar o serviço, avisa à esposa que fará uma viagem para se dedicar a uma pesquisa. Do contratante nada sabe, fora acionado por um telefone público. Da moça, igualmente faltam-lhe informações. A única forma de identificá-la, vaga, era que “ela tem mais ou menos um metro e setenta de altura, pouco mais de vinte anos, pele morena, cabelos curtos. Devem existir muitas por aí, porém há um sinal identificador, na mão esquerda, bem visível, lhe faltam dois dedos, e tem pequena marca, como se fosse um corte, bem perto do olho direito” (MIGUEL, 2015, p. 46).

É pela mão com dedos amputados, associada à marca facial, que o alvo de Um Outro pode ser identificado. Ele então começa a andar por Brasília, a pé, mas também de ônibus, frequenta cinemas e teatros, restaurantes, buscando a mulher que respondesse às características informadas.

Também pela rua Ela se desloca, em um encontro erótico, possivelmente com o Tu que a havia convidado para sair, quando de sua visita ao sebo. Em uma quitinete, Ela e Tu se encontram, “caminham em direção à cama, deitam lado a lado, as carícias aumentam, ela está mais tranquila, mais excitada, o rapaz sabe onde tocá-la e, pela primeira vez, o orgasmo a leva até um outro patamar” (MIGUEL, 2015, p. 42). O que a cena parece colocar é uma nova camada significativa da relação entre erotismo e feminino na obra de Salim.

O masculino de Florianópolis, Tu, em fuga da cidade – em alguma medida por uma espécie de expulsão, ele que se via amedrontado por vir a ser responsabilizado por um crime que não cometera – logra enfim concretizar o ato sexual com um objeto feminino, levando o desejo à sua concretude. Este feminino, contudo, é aquele que carrega, no corpo, as marcas da ditadura: a fuga de casa, pelo medo do padrasto, desencadeado pelo agir contra si, por parte da mãe, que responde a um assassinato cometido pelo Estado ditatorial.

Enquanto nas prosas anteriores de Salim o feminino se colocava como uma impossibilidade, aqui logra se concretizar a relação erótica que o perpassa, mas no corpo segue a marca – o enigma – e é, por ela, que se desencadeia o assassinato presente na novela policial. Após o encontro, Ela e Tu saem da quitinete em que estavam, à procura de um lugar para comer. Em simultâneo, Um Outro segue buscando, pela cidade, a mulher com a marca indicada:

Continuou na busca, era um caçador implacável, jamais deixara de cumprir um compromisso. Acontece: devia ser umas dez horas da noite, estava passando em frente a um bar, viu chegar um casal, o rapaz levava a jovem pelo braço, ela pisava lentamente no salto alto, virou-se para responder uma pergunta, e o Outro viu não os dois dedos faltando, porém o sinal embaixo do

olho direito, tinha cerca de um metro e setenta, o corpo bem moldado no jeans e na blusa com umas miúdas flores silvestres vermelhas e azuis, cabelo curto, rosto amorenado. Sem titubear, puxou a 38, era exímio atirador, praticava desde a adolescência, o tiro certo atingiu-a em pleno coração, e o Outro já não estava ali. (MIGUEL, 2015, p. 48)

Se nas narrativas anteriores o que encontrávamos era a impossibilidade do erotismo, aqui este inalcançável assume nova forma: a imagem do feminino, com quem o masculino de Florianópolis concretiza o ato sexual, morre.

Como visto, já na leitura de Benjamin (2018c) sobre o romance moderno a sublimação da morte individual cobra papel importante. Também em Bataille (2021, p. 110) a questão está posta, quando o autor pensa, precisamente, nos romances policiais:

O caráter gratuito dos romances, o fato de que o leitor está de toda maneira ao abrigo do perigo impedem normalmente de ver isso com clareza, mas vivemos *por procuração* o que não temos a energia de viver nós mesmos. Trata-se, suportando-o sem demasiada angústia, de gozar dos sentimentos de perda ou de estar em perigo que a aventura de um outro nos dá.

Nesta sublimação pela obra romanesca daquilo que o sujeito não teria energia para viver em carne, coloca-se um par importante composto por sexo e morte que, longe de ser exclusividade do pensamento de Bataille, é nele formulado pela *petite mort* (orgasmo, em tradução ao português). Teria a literatura, diz Bataille, uma herança religiosa que se coloca pela chave do romance como sacrifício, onde “a vítima, animal ou humana, atua só, mas atua até a morte” (BATAILLE, 2021, p. 110). Na sublimação da morte do sacrifício religioso pela *petite mort* na relação sexual, haveria uma inversão da piedade sacrificial: “o sacrifício substitui a vida ordenada do animal pela convulsão cega dos órgãos. O mesmo se dá com a convulsão erótica: ela libera órgãos pletóricos cujos jogos cegos prosseguem além da vontade refletida dos amantes” (BATAILLE, 2021, p. 116)

No movimento dos olhos que se voltam para o interior do corpo, resulta-se na decomposição da figura humana, colocando a acefalia como recusa da razão, assim como a caverna como incontido do sujeito. Pelo erotismo, perdem-se as certezas da razão instrumental e, na mirada à experiência interior, coloca-se a possibilidade erótica pela formulação objetal; escreve Bataille (2021, p. 53): "numa palavra, mesmo sendo conforme àquela da maioria, a escolha humana ainda difere daquela do animal: ela faz apelo a essa mobilidade interior, infinitamente complexa, que é própria ao homem". Em Salim, a morte de Ela, a sua vez, não

responde ao orgasmo (à *petite mort*), senão ao assassinato; e os olhos que se voltam para dentro não se referem tanto a uma acefalia que sobrepõe o real, senão a uma guinada à memória. É após a produção de diversas obras que se voltam à infância e à rememoração que, em *Nós*, um personagem masculino logra concretizar uma relação erótica trazendo à tona a presença da ditadura como trauma. Pelo trabalho com a memória, uma instância interior, do inconsciente, a possibilidade do sujeito de formular um objeto, mesmo que pela chave da repetição, se coloca, embora o mistério, no texto apresentado pela forma do assassinato, continue se fazendo presente.

Mas já que estamos falando de romance policial, todas as evidências apresentadas até o momento são circunstanciais. É no capítulo *Nós*, contudo, em que o caleidoscópio narrativo de Salim parece ganhar forma definitiva como elaboração dos anos do modernismo de Sul. A resolução do assassinato não se concretiza no manuscrito encontrado no casebre nas aforas de Brasília. O narrador fracassa, não pode encontrar a resolução do crime, o assassinato do feminino. É então que o narrador, ao encontrar apenas um jogo de coincidências, convoca Dupin, detetive criado por Edgar Allan Poe, para que o auxilie no desvelamento do enigma. Mas a imagem de Poe, na obra de Salim, remonta na verdade aos anos de Sul: no conto *Carnaval; Casos de Espiridião*, compilado em sua obra de estreia, era a ele que o protagonista se referira como aquele que poderia, como Dostoievski, dar forma narrativa aos “tipos” da Florianópolis de meados do século XX.:

... Ah, o que mais me fascina na humanidade - não só durante o carnaval - são os tipos. Lagartixa, Babão, Esperidião Facada, João Tolo, Antônio idem, irmão do outro, o Treme-trema que gosta de beliscar as moças, outros mais: todos tipos para um novelista, para um Poe ou Dostoviewky (sic), personagens saídos de livros, trazidos para a vida por um novelista louco. Sim, sim, é isto, aqui se dá o contrário, os personagens é que saem dos livros para a vida, criados por um novelista louco, não a vida é que os fornece, não os livros vão colher os personagens à vida, como é de praxe e... (MIGUEL, [1951] 1981, p. 9)

Na reescrita do modernismo florianopolitano, a justificativa de Dupin para a ausência de Poe é das mais expressivas: “Antes de entrar no que de fato interessa, preciso explicar a ausência do Edgar [Allan Poe], insisti, ele pede desculpas por não ter vindo, o homem anda obcecado, não se cansa de mexer e remexer no Corvo, sem conseguir trocar uma única palavra” (MIGUEL, 2015, p. 68). O que o Dupin de Salim coloca por meio da figura de Edgar Allan Poe é uma relação obsessiva de escrita e reescrita, inclusive daquilo que é canônico, *O Corvo*, talvez

o escrito mais conhecido do autor que trouxe as massas da cidade à literatura. O texto já publicado não é abandonado, na procura pela palavra exata para que produza o efeito do verso. A obra acabada é também um retorno: no Poe de Salim, pela expressão exata; no caso de Salim, pelo trauma – que é, também, a impossibilidade da expressão exata.

Só que o processo literário de Salim não se refere às mil revisões de um original após sua publicação, senão ao retorno constante a um tema que merece nova forma expressiva. Allan Poe, nos anos de Sul, era aquele que poderia contar uma história; em *Nós*, é quem pode auxiliar a resolver uma história inconclusa. Se *Nós* pode ser lido como o romance das coincidências – ou dos acasos, ou das imprecisões –, há um lugar de denúncia de Salim como aquele que o escreve. O retorno a uma série de temas e autores, a geografia da qual se ocupa, a oscilação entre as pessoas na conjugação da escrita. No movimento, o texto se enche de imagens anteriores que ganham uma nova forma e cujo lugar que se coloca para o intento da resolução é a biblioteca, o auxílio de uma história da literatura – história na qual, vale repetir, Salim se situa e se inscreve.

Mas se seria pela imagem da mão que poderíamos pensar o ofício do escritor, é da mão que o autor Salim se vê privado quando da cegueira, ditando o texto para que seja redigido por outrem. Como lembra Benjamin (2017f, 28) em sua *Rua de mão única*, “a fala conquista o pensamento, mas a escrita domina-o”. Se a mão poderia dar contorno, pela palavra, ao pensamento, é a imagem dessa perda que passa a fundar a narrativa de Salim, desencadeando as ações da novela: a mão da moça na qual faltam dois dedos e que identifica o corpo que deve ser assassinado; a mão que puxa o gatilho e assassina este corpo. Privado da escrita enquanto gesto tátil, é pela imagem de duas mãos antagônicas que *Nós* chega a seu clímax.

Começando pela segunda, a mão do assassino de aluguel que atira na garota de blusa azul com flores estampadas, lemos:

- Esclareço: carrego um instrumentinho pouco maior do que um dedo mindinho importado dos Estados Unidos, fixei-o na vista e lá estava o sinal perto do olho, ela tinha a altura, o cabelo e a cor do cabelo, o corpo tudo lembrando a descrição que eu recebera.
- Viu os dois dedos? Com o tal aparelhinho poderia ver.
- O tempo se acabava, era pegar ou largar. Peguei. Repito, lamento, o feito não pode ser desfeito” (MIGUEL, 2015, p. 77)

A mão do assassino lembra a do fotógrafo. É pela lente acoplada à arma que aproxima o alvo, disparando com a pressão do dedo um objeto visto pelo recurso técnico. A questão se

refere tanto ao congelamento da imagem, em sua possível consequência ao atrofiamento da memória, assim como ao da mão na produção do objeto, atribuindo ao olho a formulação da imagem, pelo enquadramento, restando ao tato apenas o pressionar de um botão (SONTAG, 2010). A fotografia, assim, diverge da pintura moderna sobre a qual Baudelaire (que à fotografia era pouco afeito) refletiu. Na arte mnemônica, defende o poeta, recusando o modelo vivo e colocando, em seu lugar, a memória do artista na formulação do objeto estético, “a imaginação do espectador, submetida, por sua vez, a essa mnemônica tão despótica, vê com nitidez a impressão produzida pelas coisas sobre o espírito do Sr. G. O espectador é aqui o tradutor de uma tradução sempre clara e inebriante” (BAUDELAIRE, 2010, p. 39). Nesta ruptura com o figurativo, há na defesa de Baudelaire um processamento, por parte do sujeito, daquilo a que dá forma, por meio de sua faculdade mnemônica.

Na leitura de Sontag (2010) a pintura, em semelhança com a fotografia, também produziria um congelamento da imagem, pela forma da impossibilidade da continuação da ação, aquele que seria seu elogio à literatura; na breve novela *Assim vivemos agora* pode-se ler: “Eu estava pensando, Ursula disse a Quentin, que a diferença entre uma história e uma pintura ou uma fotografia é que numa história você pode escrever ‘Ele continua vivo’. Mas numa pintura ou numa foto não dá para representar esse ‘continua’. Você pode apenas mostrá-lo estando vivo. Ele continua vivo, Stephen disse” (SONTAG, 1995, p. 54-55). Mas pintura e fotografia, mesmo que tenham, em comparação à literatura, um déficit comum, são também divergentes em sua análise: na pintura haveria ainda um laivo do sujeito, pelo gesto incontido da mão na formulação das imagens, resultando em uma denúncia do autor. Na câmera fotográfica, ao contrário, engloba-se um vocabulário bélico que associa o atrofiamento do sujeito a uma sensibilidade da guerra: “a câmera como falo é, no máximo, uma débil variante da metáfora inevitável que todos empregam de modo desinibido. Por mais que seja nebulosa nossa consciência dessa fantasia, ela é mencionada sem sutilezas toda vez que falamos em ‘carregar’ e ‘mirar’ a câmera, em ‘disparar’ a foto” (SONTAG, 2004, p. 24).

É nessa atrofia do sujeito que a imagem da mão em sua relação com a arma e seu recurso visual, a câmera, aparece na narrativa de Salim: “- Já deixei subentendido, sou um profissional e preciso abater minha caça” (MIGUEL, 2015, p. 77). Na breve fala, o assassino mostra seu desligamento da situação, a realização de uma tarefa instrumental, na qual cumpre uma ordem que lhe fora atribuída pela recompensa pecuniária. Este atrofiamento, contudo, se relaciona ao já visto tema do duplo. Quando Dupin intima a presença de Um Outro, chega, na verdade,

primeiro o Um, aquele da pequena fazenda próxima a Maceió, candidato a vereador da cidade na qual residia com a família. E é peremptório: “Não preciso nem pedir desculpa. Vou embora, vejam se conseguem trazer para essa acareação o esquivo Outro” (MIGUEL, 2015, p. 71). É, novamente, a imagem do duplo, da cisão, o que põe fim ao sujeito do desejo, assumindo aqui a forma do assassino: cindido, não há objeto, senão uma razão instrumental que libera a violência, a alienação, como no Cel. Antero de *A vida breve*, aquele que abandona o traumatizado Sezefredo em nome do lucro econômico.

A mão do assassino, essa forma de um duplo que atua pela hipertrofia da visão, é diferente daquela que deveria assassinar – e que não sabe se realmente assassinou, a mão com os dedos amputados não pôde ver, a reconheceu pela estatura, pela marca no rosto. A personagem Ela, porém, reelabora as marcas da narrativa de Salim. A moça de Goiás Velho, que rompe com o ciclo da violência que começara com uma imagem traumática da ditadura, interessada que era por uma escritora periférica, Cora Coralina, desloca-se a Brasília e, lá, tem enfim a realização sexual junto ao masculino de Florianópolis. É após um encontro com o rapaz que sai e vai, com este, a um restaurante. Na porta, antes de entrarem, o tiro a leva à morte. Quando encontra objeto para si, morre. Mesmo assim, há uma marca no corpo, a mão com os dedos amputados que faz com que Ela possa ser identificada.

Lendo Salim pelo corpo de sua personagem, os dedos amputados falam algo de sua história literária. Modernista preterido pelo establishment intelectual florianopolitano de meados do século XX, em seguida preso pela ditadura que acometera o país, é alçado ao posto de maior escritor catarinense ao final do mesmo século. Tendo recebido os mais importantes prêmios literários do país, destaque ao Machado de Assis pelo conjunto de sua obra, com parte significativa de seus livros editados/reeditados por uma editora comercial importante, a Record, não logra se desgrudar da experiência traumática, que associa modernismo, feminino e ditadura. Na constelação do feminino, é esta ruína que se atualiza como mecanismo significativo: por mais consolidado que esteja no fim da vida, as marcas de uma experiência periférica seguem em suas obras, a mão amputada como metáfora. Mas, com uma mão de dedos amputados, as marcas deixadas na olaria que esculpe com palavras só podem ser maiores, mais visíveis. Ou, como escreveu Benjamin (2017f, p. 38),

Só quem fosse capaz de contemplar o seu próprio passado como fruto de contrariedades e da necessidade estaria em condições de, em cada momento presente, tirar dele o máximo partido. Pois aquilo que vivemos um dia é, na melhor das hipóteses, comparável àquela bela estátua a que o transporte

quebrou todos os membros, e agora mais não tem para oferecer que o precioso bloco a partir do qual terá de ser esculpido a forma do futuro.

6 REFERÊNCIAS

ADINOLFI, Goffredo. António Ferro e Salazar: entre o poder e a revolução. In PINTO, António Costa; MARTINHO, Francisco Palomares. **O corporativismo em português: estado, política e sociedade**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2007.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor W. Progresso. **Lua Nova**, nº 27, 1992.

ADORNO, Theodor W. **Minima Moralia** – reflexões a partir da vida danificada. São Paulo: Ática, 1993.

ADORNO, Theodor W. Revendo o Surrealismo. **Notas de literatura I**. São Paulo: Editora 34.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

ALBINO, Beatriz Staimbach. Os cuidados com o corpo e o ser mulher na capital de Santa Catarina: sobre a “Página feminina” do jornal “Dia e noite” (1936-1941). In VAZ, Alexandre Fernandez; BOMBASSARO, Ticiane. **Fragmentos para uma história da educação do corpo em Santa Catarina**. Florianópolis: DIOESC, 2012.

ANTELO, Raúl. **Literatura em revista**. São Paulo: Perspectiva, 1984.

ARAÚJO, Hermetes Reis de. **A Invenção do Litoral: reformas urbanas e reajustamento social em Florianópolis na primeira república**. Dissertação - Mestrado em História/Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1989.

ARENDT, Hannah. Walter Benjamin (1892-1940). **Homens em tempos sombrios**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Editora 34, 2015.

ARTAUD, Antonin. **Escritos de Antonin Artaud**. Porto Alegre: L&PM, 2019.

BANDEIRA, Manuel. Fala brasileira. **Crônicas da província do Brasil**. São Paulo: CosacNaify, 2006.

BASTIDE, Roger. **A poesia afro-brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1943.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

BENJAMIN, Walter. Dos iluminaciones sobre Kafka. **Imaginación y sociedade**. Madrid: Taurus, 1980.

BENJAMIN, Walter. O Surrealismo – o mais recente instantâneo da inteligência européia. **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BENJAMIN, Walter. Robert Walser. **Magia e técnica, arte e política** – ensaios sobre literatura e história da cultura (v. 1). São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. E. T. A. Hoffman e Oskar Panizza. **O capitalismo como religião**. São Paulo: Boitempo, 2013.

BENJAMIN, Walter. Processos contra bruxas. **A hora das crianças** – narrativas radiofônicas. Rio de Janeiro: Nau, 2015.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire. **Baudelaire e a modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017a.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. **Estética e sociologia da arte**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017b.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época da possibilidade se sua reprodução técnica. **Estética e sociologia da arte**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017c.

BENJAMIN, Walter. O que é o teatro épico? (segunda versão). **Ensaio sobre Brecht**. São Paulo: Boitempo, 2017d.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. **Estética e sociologia da arte**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017e.

BENJAMIN, Walter. Rua de mão única. **Rua de mão única: Infância Berlinense: 1900**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017f.

BENJAMIN, Walter. Infância Berlinense: 1900. **Rua de mão única: Infância Berlinense: 1900**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017g.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018a.

BENJAMIN, Walter. As afinidades eletivas de Goethe. **Ensaio reunidos**: escritos sobre Goethe. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2018b.

BENJAMIN, Walter. O contador de histórias: reflexões sobre a obra de Nikolai Leskov. **Linguagem, tradução, literatura** (filosofia, teoria e crítica). Belo Horizonte: Autêntica, 2018c.

BENJAMIN, Walter. “A faculdade mimética” e “A doutrina das semelhanças”. **Linguagem, tradução, literatura** (filosofia, teoria e crítica). Belo Horizonte: Autêntica, 2018d

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. **O anjo da história**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019, p. 9-20.

BERTASO, José Otávio. **A Globo da Rua da Praia**. São Paulo: Globo, [1993] 2012.

BOSI, Alfredo. O duplo espelho em um conto de Machado de Assis. **Estudos avançados**, ano 28, nº 80, 2014.

BOZAL, Valeriano. **História de la pintura y la escultura del siglo XX en España**. Tomo I – 1900-1939. Madrid: La balsa de la Medusa, 2013.

BRECHT, Bertolt. O processo de Joana d’Arc em Rouem. **Teatro completo** v. 11. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1995.

BRETAS, Aléxia. **A constelação do sonho em Walter Benjamin**. São Paulo: Humanitas, 2008.

BRETON, André. **Nadja**. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2007.

BRETON, André. **Manifiesto del Surrealismo**. Madri: Visotr Libros, 2009.

BUDDE, Leani. **Jornal O Estado: da glória à decadência (1915-2009)**. Florianópolis: Insular, 2017.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000.

CANDIDO, Antonio. O congresso dos escritores. **Teresina etc**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2007.

CARDOZO, Flávio José (org.); MIGUEL, Salim (org.). **13 Cascaes**. Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes, 2011.

CASCAES DOCUMENTARISTA. Curta metragem. Direção de José Rafael Mamigonian, 2017.

CASCAES, Franklin. **Vida e arte e a colonização açoriana** (entrevista e organização de Raimundo Caruso. Florianópolis: EdUFSC, 1981.

CASCAES, Franklin. **Crônicas de Cascaes** – primeiro volume. Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes publicações, 2008.

CASCAES, Franklin. **Crônicas de Cascaes** – segundo volume. Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes publicações, 2012a.

CASCAES, Franklin. **O fantástico na Ilha de Santa Catarina**. Florianópolis: EdUFSC, 2012b.

CHAGAS, Pedro Dolabela. **Todos eles romances: a variação do gênero no Brasil, 1960-1980**. Campinas: UNICAMP, 2020.

CHEREM, Rosângela; MEYER, Sandra. **Meyer Filho, um modernista saído da lira**. Florianópolis: Instituto Meyer Filho, 2007.

CHEREM, Rosângela; CZESNAT, Lígia. Meyer Filho, um modernista saído da lira. In CHEREM, Rosângela; MEYER, Sandra. **Meyer Filho, um modernista saído da lira**. Florianópolis: Instituto Meyer Filho, 2007.

CONY, Carlos Heitor. **Pilatos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

COUTINHO, Edilberto. **Ofícios perigosos** – antologia. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1989.

DALCASTAGNÈ, Regina. **O espaço da dor** – o regime de 1964 no romance brasileiro. Brasília: Editora da UNB, 1996.

D'EÇA, Othon Gama. **Homens e algas**. Florianópolis: EdUFSC, [1957] 2008.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **O duplo**. São Paulo: Editora 34, 2013.

DURKHEIM, Émile. **As regras do método sociológico**. São Paulo: Martin Claret, 2001.

DURKHEIM, Émile. **O suicídio**: estudo de sociologia. São Paulo: EDIPRO, 2014.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador** – uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

FLAUBERT, Gustave. Herodíade. **Três contos**. São Paulo: Editora 34, 2019.

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: estatuária e virilização da nação. In SZEZS, Christiane Marques (Org.). **Portugal-Brasil no século XX**: sociedade, cultura e ideologia. Bauru: EDUSC, 2003.

FLORES, Maria Bernardete Ramos. **Xul Solar e Ismael Nery entre outros míticos modernos**: sobre o revival espiritual. Campinas: Mercado de Letras, 2017.

FREUD, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar. **Obras completas volume 10**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. O Eu e o Id. **Obras completas volume 16**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011a.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. São Paulo: Penguin-Companhia, 2011b.

GARCIA JUNIOR, Edgar. **Tempo Narrado**: romance e modernidade em Santa Catarina. Tese – Programa de Pós-Graduação em História/Universidade Federal de Santa Catarina, 2008.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Editora Unesp, 1991.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2006.

GIRONDO, Oliverio. **20 poemas para ler no bonde**. São Paulo: Editora 34, 2014.

GRAIPEL JÚNIOR, Hermes José. A obra de Franklin Joaquim Cascaes: entre a arte e a memória. **Franklin Cascaes: outros olhares**. Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes, 2011.

HATOUM, Milton. **Relato de um certo oriente**. São Paulo: Companhia de bolso, 2008.

HATOUM, Milton. **Pontos de fuga**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

HOBSBAWM, Eric. Introdução: A invenção das tradições. In HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (org). **A Invenção das Tradições**. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2014.

HOFFMANN, E. T. A. **O pequeno Zacarias chamado Cinábrio**. São Paulo: Hedra, 2009.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

HUYSMANS, Joris-Karl. **Às avessas**. São Paulo: Penguin-Companhia, 2011.

IANNI, Octávio. Ficção e história em Salim Miguel. **Jornal da UBE**, nº 100, 2002.

KAFKA, Franz. Blumfeld, um solteirão de mais idade. **Blumfeld, um solteirão de mais idade e outras histórias**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2018.

KEHL, Maria Rita. **Bovarismo brasileiro**. São Paulo: Boitempo, 2018.

KREMER, Natan Schmitz; VAZ, Alexandre Fernandez. A Sul e a Branca: literatura dos novos no Brasil pós-1945. **Web Revista Linguagem, Educação e Memória**, v. 15, 2018a.

KREMER, Natan Schmitz; VAZ, Alexandre Fernandez. Cartas D'África e alguma poesia: literatura africana de língua portuguesa na Revista Sul (Florianópolis, 1948-1957). **Cadernos Textos e Debates**, v. 10, 2018b.

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.

KREMER, Natan Schmitz. **Revista Sul entre centro e periferia**. TCC (Bacharelado em Ciências Sociais). Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 2020.

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*, v. 17, nº 29, 2021a.

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. 7, nº 17, 2021b.

KREMER, Natan Schmitz; VAZ, Alexandre Fernandez. Espiridião, o carnaval e uma estética do moderno na Florianópolis de Salim Miguel. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, v. 62, 2021c.

KRÜGER, Aline; MAKOWIECKY, Sandra. 2010. A representação da mulher na obra de Franklin Cascaes – possíveis leituras. **Anais Fazendo Gênero 9 – diásporas, diversidades, deslocamentos**. Florianópolis, 2010.

KRÜGER, Aline. Um retrato da cidade de Florianópolis representada nos desenhos do Boitátá de Franklin Joaquim Cascaes. **Franklin Cascaes: outros olhares**. Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes, 2011.

LEHMKUHL, Luciene. **Imagens Além do Círculo: O Grupo de Artistas Plásticos Florianopolitanos e a positivação de uma cultura nos anos 50**. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Santa Catarina, 1996.

LISPECTOR, Clarice. Menino a bico de pena. **Felicidade clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LÖWY, Michael. **A estrela da manhã: surrealismo e marxismo**. São Paulo: Boitempo, 2018.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2021.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. O espelho – esboço de uma teoria da alma humana. **Contos escolhidos**. São Paulo: Martin Claret, 2012a.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. Teoria do Medalhão – diálogo. **Contos escolhidos**. São Paulo: Martin Claret, 2012b.

MADEIRA, João. Os intelectuais e o Partido Comunista Português. In MARTINHO, Francisco; FREIRE, Américo. **Intelectuais e marxismo no mundo lusófono**. Rio de Janeiro/Recife: Autografia/EDUPE, 2019.

MALHEIROS, Eglê. **Manhã**. Florianópolis: Cadernos Sul, 1952.

MALHEIROS, Eglê; MIGUEL, Salim. **Memória de Editor**. Florianópolis: IOESC, 2002.

MALUF, Sônica Weidner. Bruxas e bruxaria na Lagoa da Conceição: um estudo sobre representações de poder feminino na Ilha de Santa Catarina. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, nº 34, 1992.

MARTINO, Marlen de. As maravilhosas peripécias literárias de Meyer Filho: Orson Weller em Florianópolis. MEYER FILHO, Ernesto. Respeitável público. MEYER, Sandra; NUNES, Teresa; SIEWERDT, Teresa. **Meyer Filho (exercício de imaginação)**. Florianópolis: Instituto Meyer Filho, 2011.

MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2010.

MEYER FILHO, Ernesto. Respeitável público. MEYER, Sandra; NUNES, Teresa; SIEWERDT, Teresa. **Meyer Filho (exercício de imaginação)**. Florianópolis: Instituto Meyer Filho, 2011.

MEYER, Sandra; NUNES, Teresa; SIEWERDT, Teresa. **Meyer Filho (exercício de imaginação)**. Florianópolis: Instituto Meyer Filho, 2011.

MIGUEL, Salim. **Alguma gente** – histórias. Florianópolis: Edições Sul, 1953.

MIGUEL, Salim (org.); MELO FILHO, Osvaldo Ferreira de (org.). **Contistas Novos de Santa Catarina**. Florianópolis: Edições Sul, 1954.

MIGUEL, Salim. **Rêde**. Florianópolis: Edições Sul, 1955.

MIGUEL, Salim. Amor, Lascínia, e.... **O primeiro gosto**. Movimento: Porto Alegre, 1973.

MIGUEL, Salim. **Velhice e outros contos**. Florianópolis: FCC, [1951] 1981.

MIGUEL, Salim. As desquitadas de Florianópolis. **As areias do tempo**. São Paulo: Global, 1988.

MIGUEL, Salim. A propósito de Mário de Andrade. **O Castelo de Frankenstein**: anotações sobre autores e livros (V. 2). Florianópolis: EdUFSC; Editora Lunardelli, 1990.

MIGUEL, Salim. **As várias faces**. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1994a.

MIGUEL, Salim. **Primeiro de Abril** – narrativas da cadeia. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994b.

MIGUEL, Salim. **Onze de Biguaçu mais um**. Florianópolis: Insular, 1997.

MIGUEL, Salim. **As confissões prematuras**. Florianópolis: Letras contemporâneas, 1998.

MIGUEL, Salim. **Nur na Escuridão**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

MIGUEL, Salim. Sartre em Florianópolis. **Eu e as corruíras**: crônicas – não só. Florianópolis: Insular, 2001.

MIGUEL, Salim. Um retrato de Othon D’Eça. **Gente da Terra**: perfis – anotações. Florianópolis: Lunardelli, 2004.

MIGUEL, Salim. **A vida breve de Sezefredo das Neves, poeta**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

MIGUEL, Salim. **A voz submersa**. Rio de Janeiro: Record, 2007a.

MIGUEL, Salim. **O sabor da fome**. Rio de Janeiro: Record, 2007b.

MIGUEL, Salim. **A reinvenção da infância**. Osasco: Novo Século, 2011.

MIGUEL, Salim. **Fantasia e (é) realidade**. Palhoça: Editora Unisul, 2012.

MIGUEL, Salim. **Nós**. Florianópolis: EdUFSC, 2015.

MILAN, Betty. **Baal**. Rio de Janeiro: Record, 2019.

MORAES, Eliane Robert. O “divino marquês” dos surrealistas. **Lições de Sade**: ensaios sobre a imaginação libertina. São Paulo: Iluminuras, 2006.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille. São Paulo: Iluminuras, 2017.

MOTTA, Flávia de Mattos. **Sonoro silêncio**: história e etnografia do aborto. Ponta Grossa: Todapalavra, 2015.

NIETZSCHE, Friedrich. **El nacimiento de la tragedia**. Madri: Editorial EDAF, 1998.

NOLL, João Gilberto. **A fúria do corpo**. Rio de Janeiro: Record: 2008a.

NOLL, João Gilberto. **Bandoleiros**. Rio de Janeiro: Record, 2088b.

O PREÇO DA ILUSÃO. Roteiro escrito por Salim Miguel e Eglê Malheiros [mimeo]. Universidade do Estado de Santa Catarina: Espaço Eglê Malheiros e Salim Miguel. S.d.

OLIVEIRA NETO, Godofredo. **Pedaço de santo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

OLIVEIRA NETO, Godofredo. O galo Adamastor. **Ilusão e mentira**: as histórias de Adamastor e Lalinha. Rio de Janeiro: Batel, 2014.

PEDRO, Joana Maria. **Mulheres Honestas e Mulheres Faladas** – Uma Questão de Classe. 2. Ed. – Florianópolis: Ed. Da UFSC, 1998.

PETRY, Franciele Bete. Theodor W. Adorno: imagens do feminino nas Minima Moralia. **Ethic@**, v. 13, nº 2, 2014.

PICCHIA, Menotti del. **Salomé**. Rio de Janeiro: Ediouro: 1986.

RAMOS, Tânia Regina de Oliveira. Voz e vozes submersas (a memória na obra de Salim Miguel). SOARES, Iaponan. **Salim Miguel, literatura e coerência**. Florianópolis: Lunardelli, 1991.

REBELO, Marques. **A estrela sobe**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

REBELO, Marques. Florianópolis [1952]. **Cenas da vida brasileira**. 2ª Ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

ROSA, Maristela. **Rompendo normas**: trajetória social e prática docente de Eglê Malheiros no Colégio Estadual Dias Velho (Florianópolis, 1947-1964). Dissertação (Mestrado em Educação). Florianópolis, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2013.

SANTIAGO, Silviano. **Em liberdade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SANTIAGO, Silviano. **Viagem ao México**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

SANTIAGO, Silviano. **O narrador pós-moderno**. 35 ensaios de Silviano Santiago. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SARLO, Beatriz. **La imaginación técnica**: sueños modernos de la cultura argentina. Buenos Aires: Nueva Visión, 2004.

SARLO, Beatriz. **Borges, un escritor en las orillas**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

SARLO, Beatriz. **Modernidade periférica**: Buenos Aires 1920 e 1930. São Paulo: CosacNaify, 2010.

SARLO, Beatriz. **Tiempo pasado**: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión. Buenos Aires: Siglo XXI, 2012.

SARLO, Beatriz. **Sete ensaios sobre Walter Benjamin e um lampejo**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

SARLO, Beatriz. **A cidade vista**: mercadorias e cultura urbana. São Paulo: Martins, 2014.

SARTRE, Jean-Paul. **O existencialismo é um humanismo**. Petrópolis: Vozes, 2014.

SASSI, Guido Wilmar. **Piá**. Florianópolis: Edições Sul, 1953.

SASSI, Guido Wilmar. **Amigo Velho**. Florianópolis: Edições Sul, 1957.

SCHOEDER, Carlos Henrique. **História da chuva**. Rio de Janeiro: Record, 2015.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. **As ideias fora do lugar**: ensaios selecionados. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2014a.

SCHWARZ, Roberto. O sentido histórico da crueldade em Machado de Assis. **As ideias fora do lugar**: ensaios selecionados. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2014b.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política – 1964-1969. **As ideias fora do lugar**: ensaios selecionados. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2014c.

SCRAMIM, Susana. Relato de um certo oriente: recordar o presente. In **Literatura do presente**: história e anacronismo dos textos. Chapecó: Argos, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Trauma, testemunho e literatura. **O local da diferença**: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Editora 34, 2018.

SERE, Cecília. **Propriedade do Corpo**: sujeito, direito e trabalho. Tese. Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2017.

SERPA, Elio Cantalício. A identidade Catarinense nos discursos do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina. **Revista de Ciências Humanas**, v. 14, n. 20. Florianópolis: 1996.

SIMMEL, Georg. “As grandes cidades e a vida do espírito” e “O dinheiro na cultura moderna”. **Essencial Sociologia**. São Paulo: Penguin-Companhia, 2013.

SIMÕES JUNIOR, António. **Antiga crônica de Olhão**. Olhão: Associação de valorização do patrimônio cultural e ambiental, [1956] 2009.

SILVA, Ana Cláudia de Oliveira da. A ditadura militar brasileira revista em dois textos de Salim Miguel. **Revista eletrônica literatura e autoritarismo**, 2015.

SISMONDINI, Alberto. **Arabia brasilica**. Cotia: Atêlie editorial, 2017.

SONTAG, Susan. **Assim vivemos agora**. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

SONTAG, Susan. Na caverna de Platão. **Sobre a fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras: 2004.

SONTAG, Susan. **Ante el dolor de los demás**. Barcelona: Debolsillo, 2010.

SONTAG, Susan. Fascinante fascismo. **Bajo el signo de Saturno**. Barcelona: Debolsillo, 2015a.

SONTAG, Susan. Bajo el signo de Saturno. **Bajo el signo de Saturno**. Barcelona: Debolsillo, 2015b.

SONTAG, Susan. Una aproximación a Artaud. **Bajo el signo de Saturno**. Barcelona: Debolsillo, 2015c.

SONTAG, Susan. Contra a interpretação. **Contra a interpretação**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

SORA, Gustavo. **Brasilianas** – José Olympio e a gênese do mercado editorial brasileiro. São Paulo: EdUSP, 2010.

SOUSA, Evandro André de. **Franklin Cascaes**: uma cultura em transe. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Santa Catarina, 2000.

STENDHAL. **O vermelho e o negro**: crônica de 1930. São Paulo: Penguin Companhia das Letras, 2018.

TEZZA, Cristovão. **A suavidade do vento**. Rio de Janeiro: Record, 2015.

TEZZA, Cristovão. **Aventuras provisórias**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

VALVERDE, Leonardo. **Acadêmicos versus modernistas**: um estudo sobre o debate literário no jornal O Estado (1949-1950). TCC (Bacharelado em História) Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, UDESC, 2012.

VAZ, Alexandre Fernandez. Educação, experiência, sentidos do corpo e da infância (um estudo experimental em escritos de Walter Benjamin). In PAGNI, Pedro Ângelo; GELAMO, Rodrigo Pelloso. **Experiência, educação e contemporaneidade**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010, p. 35-50.

VAZ, Alexandre Fernandez. Elogio do anacronismo: afetos, memórias, experiências, em *Asas do Desejo*, de Wim Wenders. **Educar em Revista**, v. 35, nº 73, 2019.

VAZ, Alexandre Fernandez. Machado de Assis, Candido Portinari, Walter Benjamin: um pouco de loucura, outro tanto de infância, em *O Alienista*. In PINTO, Fábio Machado; WEBER, Melissa; JUSTINO, André. **Experiências educativas**: infância e educação do corpo na obra de Portinari. Florianópolis: Ateliê da Casa, 2022. [prelo]

VIEIRA, Alexandre Sardá. **Sessão das Moças**: História, Cinema, Educação (Florianópolis: 1943-1962). 2010. Tese (Doutorado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

VIGNA, Elvira. **Sete anos e um dia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

WALSER, Robert. Calça comprida. **Absolutamente nada e outras histórias**. São Paulo: Editora 34, 2014, p. 16-19.

WEBER, Max. **A ética protestante e o “espírito” do capitalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WILDE, Oscar. Salomé. **Salomé e Uma tragédia florentina**. São Paulo: Peixoto Neto, 2016.

WILLER, Claudio. O catarinense Salim Miguel recebeu o Juca Pato. **Jornal da UBE**, nº 100, 2002.