

ARTÍCULOS

NOTAS SOBRE O DUPLO NA REESCRITA DA *REVISTA SUL* NOTES ON THE DOUBLE IN THE REWRITING OF *REVISTA SUL*

Natan Schmitz Kremer

CNPq/UFSC - FUMDES/UNIEDU

Doutorando em Ciências Humanas (Condição Humana na Modernidade) e graduando em Letras Português na Universidade Federal de Santa Catarina, é Mestre em Sociologia (2022) e Bacharel (2020) e Licenciado (2019) em Ciências Sociais pela mesma instituição. Pesquisador do Núcleo de Estudos e Pesquisas Educação e Sociedade Contemporânea (CNPq/UFSC) e bolsista de doutorado da Secretaria de Educação do Estado de Santa Catarina (FUMDES/UNIEDU). Realizou estágio sanduíche na Universidad Nacional de San Martín, Argentina (12/22-07/23), com bolsa SWE/CNPQ; frequentou, em 2016.2, a Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación da Universidad de la República, Uruguay (bolsa movilidad/AUGM); e estudou na Escuela Juana de Arco, no México (2011.2 e 2012.1).

Contacto: natan.kremer@gmail.com

ORCID: 0000-0002-6085-5057

DOI: [10.5281/zenodo.18023169](https://doi.org/10.5281/zenodo.18023169)

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

*Salim Miguel**Revista Sul**Florianópolis**Vanguardia*

El texto toma por objeto dos novelas experimentales de Salim Miguel –A vida breve de Sezefredo das Neves, poeta (1987) y As várias faces (1994)– y, en ellas, analiza cómo el autor elabora, mediante el disimulo, lo que había sido la experiencia modernista de la Florianópolis de mediados de siglo cristalizada en la Revista Sul (1948-1957). Para ello, discute la reescritura del movimiento juvenil en estas obras de madurez, con énfasis en dos imágenes recurrentes –el hombre duplicado, el desplazamiento a lo femenino– que, aunque fueron objeto de sus primeros cuentos, siguen estimulándolo en sus novelas de fin de siglo. Al volverse a diferentes manifestaciones del doble –el del siglo XIX, el épico, lo erótico– se percibe entonces un doble gesto narrativo: el primero abandona la clave biográfica afirmada y se lanza a producir personajes díplices que se presentan en línea opuesta a la vida del autor; el segundo actualiza el concepto de vanguardia, tomando como material ya no la literatura del siglo XIX preocupada por la imposibilidad de representar al cuerpo, sino los experimentos teatrales de Bertolt Brecht y Antonin Artaud.

ABSTRACT

KEYWORDS

*Salim Miguel**Revista Sul**Florianópolis**Avant-garde*

The text takes as its object two experimental novels by Salim Miguel –A vida breve de Sezefredo das Neves, poeta (1987) and As várias faces (1994)– and, in them, analyzes how the author elaborates, through dissimulation, what had been the modernist experience of mid-century Florianópolis crystallized in Revista Sul (1948-1957). To this end, discusses the rewriting of the youth movement in these mature works, highlighting two recurring images –the duplicated man, the displacement to the feminine– which, although they were the subject of his first short stories, continue to stimulate him in his novels at the end of the century. By turning to different manifestations of the double –the nineteenth-century one, the epic one, the erotic one– it is possible to perceive a double narrative gesture: the first abandons the affirmed biographical key and sets out to produce duplicate characters who present themselves in a line opposite to the author's life; the second updates the concept of the avant-garde, taking as its material not 19th century literature concerned with the impossibility of representing the body, but the theatrical experiments of Bertolt Brecht and Antonin Artaud.

Fecha de envío: 14/06/25

Fecha de aceptación: 29/10/25

“Sua razão tinha horror à insigne loucura que acabara de cometer”
(*O vermelho e o negro*, Stendhal)

O duplo de Biguaçu

Entre 1948 e 1957 se editou, em Florianópolis, a Revista Sul, impresso literário que tinha por tarefa dar a ver a nova literatura ali produzida, exercitada sobretudo por jovens que, afastados das instituições consolidadas da cidade – o Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina (IHGSC), a Academia Catarinense de Letras (ACL) –, buscavam apresentar uma estética a romper com àquela que, de influência parnasiano-naturalista, seguia vigente nos objetos dessas associações. Há no impresso espírito de vanguarda que, na literatura brasileira, encontra referência no nome de Mário de Andrade, autor que lhes serve de inspiração. Sobre ele, Salim Miguel ([1949] 1990), representante principal da agrupação, assinou um ensaio programático no qual sintetiza os elementos do modernismo que os jovens de Florianópolis buscavam, 25 anos depois da Semana de Arte Moderna de São Paulo, atualizar.

Ao longo de seus dez anos, vários foram os desdobramentos da Revista. Se em seus primeiros anos estava Sul interessada na nova literatura produzida em Florianópolis, logo estabeleceu relações com impressos de outros territórios, como as congêneres Poesía Buenos Aires (Argentina, 1950-1960) e Mensagem (Angola, 1951-1952). Passou então a editar, no Brasil, autores de África e do Rio da Prata, não apenas de Angola e da Argentina, mas também de Moçambique e do Uruguai, como foi, ademais, suporte aos autores do neorrealismo produzido em Portugal. De início interessada na defesa da vanguarda, a partir de 1952 nota-se nas páginas de Sul uma mudança de direção, focalizando com maior ênfase a relação imediata entre literatura e política. Como lê Raúl Antelo (1991: 68), “*Sul* quis ser moderna. Nem sempre o foi”, e isso porque “julgou, erroneamente, que existia uma propriedade da modernidade ou, em outras palavras, que a modernidade enquanto fenômeno, podia ser definida em função de seus efeitos e atributos”,

tomando por finalidade do estético o encontro direto ao político, como denota a obra de Salim Miguel. À Revista são acopladas duas séries editoriais e, por elas, o autor lançou seus três primeiros livros; há neles, porém, diferenças consideráveis. Se *Velhice e outros contos*, estreia de 1951, ocupa-se das operações de vanguarda, os contos de *Alguma gente – histórias*, de 1953, e o romance *Rêde*, de 1955, ligam-se respectivamente ao engajamento sartreano – "Salim Miguel reforça o sartrismo *avant la lettre* de Mário de Andrade e por esse gesto resgatamos um indício importante da modernidade *Sul*". Ela consiste em uma virtude tautológica em função da qual um artista moderno é moderno ou os tempos modernos são modernos" (Antelo, 1991: 69) – e ao realismo lukacsiano – para Salim, "o realismo social – instância superadora da gratuidade modernista, como salienta um dos intérpretes da ficção de Salim, Antonio Simões Jr., divulgador, na mesma revista, da estética empenhada de Enrique Amorim ou Antonio Machado – é a única forma legítima de realizar a modernidade" (Antelo, 1991: 70) –, afastando-se do experimento ao submeter a literatura à política por via homológica.

O limite do afastamento da vanguarda ao se determinar a finalidade política imediata da literatura, criticado por Antelo (1991), é percebido por Salim. Já neste século, o autor afirma não reeditar o livro de 1955 por notar em seu desfecho traço demagógico (Garcia Junior, 2008) a responder à normativa do Partido Comunista do Brasil (então PCB, antes da cisão de 1961), do qual era próximo. Este giro à política data, porém, de 1952, quando os jovens de Sul se vinculam à Associação Brasileira de Escritores, órgão que, ao propor regulamentar a profissão do escritor, incumbe-se de missão mais política que estética (Kremer, 2026). Nos contos escritos até 1951 – tanto os editados em Sul quanto os publicados em *Velhice e outros contos* (reeditado em 1981 e em 2011) –, contudo, Salim conecta imagem do feminino, vida onírica e técnica cinematográfica para expressar a cidade moderna, recorrendo, para tanto, aos procedimentos da vanguarda. Em suas prosas de fim de século é justamente a estes contos iniciais que retornará, e cabe atentar brevemente ao primeiro esboço do problema que reaparece nos romances que reescrevem os anos do modernismo de Sul, *A vida breve de Sezefredo das Neves, poeta*, de 1987, e *As várias faces*, de 1994.

Em dois contos lançados nos primeiros números do impresso – *O homem solitário* (Sul-9, agosto de 1949) e *Era igual aos outros* (Sul-11, maio de 1950), depois reeditados em *O sabor da fome* (Miguel, 2007a) –, Salim volta-se a tema recorrente na literatura do século XIX, a impossibilidade da representação do corpo humano, o que encontra, na figura do duplo, contorno inquietante. As prosas, versões da mesma história, apresentam

personagem duplicado que, no delírio decorrente da febre, amalgama a ambivalência da configuração do sujeito moderno, composto pela tensão entre a latência da singularidade como traço que o faz insubstituível ao mesmo tempo que, nas massas urbanas, percebe sua fungibilidade, o não reconhecimento do próprio rosto (Kremer, 2026). Em 1951, ao lançar *Velhice e outros contos*, dá forma melhor acabada a outra obsessão dos anos de aprendizagem, as imagens do feminino. Em *História banal*, penúltimo conto da obra, o feminino se oferece como via ao perder-se na cidade, e encontra contorno erótico que, não podendo ser precisado pelo narrador se respondente à embriaguez ou ao efetivamente sucedido, recorre qual surrealista ao onírico para conformar a urbe (Kremer, 2022). Pela posição citadina dos narradores, pela montagem e pela sobreposição, assim como pela pergunta sobre a contradição do sujeito, formula literatura que se distancia do retorno à natureza operado na Florianópolis de meados de século, destacadamente no folclore de Franklin Cascaes e na prosa acadêmica de Othon Gama d'Eça (Kremer, 2022; 2026). Se os jovens de Sul paulatinamente se afastam da pergunta pela vanguarda e guinam à pela política, isso tem ápice em 1952; a obra de 1951, no entanto, ocupa-se ainda do experimento que lhe permite se opor aos conterrâneos.

Anos depois, em 1964, quando se instaura no país o Estado de exceção ocasionado pelo golpe militar, é Salim levado ao cárcere e, em seguida, abandona Florianópolis, encontrando residência no Rio de Janeiro. Insatisfeito com o primeiro romance e impactado pela prisão, o autor passa em torno de duas décadas sem lançar nova obra, voltando às livrarias apenas em 1973. Em seus romances posteriores nota-se, contudo, a reescrita da experiência modernista na Florianópolis da juventude. De forma mais direta, é o que se apresenta em *Primeiro de abril – narrativas da cadeia* (Miguel, [1994] 2025), no qual, ao rememorar os quase dois meses em que permanecera encarcerado, apresenta diversas imagens que apontam à sua participação na Revista Sul como razão de sua prisão. Isso ganha evidência na recente compilação feita por Ricardo Machado (2025) dos documentos que justificaram a detenção de Salim e sua esposa, Eglê Malheiros. Na Exposição de Motivos encaminhada à Presidência da República pela polícia local, é justamente sua atuação como escritor sublinhada como motivo da suposta subversão:

- 1951
- Fundou a seção de Santa Catarina da Associação Brasileira de Escritores, que atua como Frente do Comunismo Internacional.
- 1956

- É proprietário da Livraria “Anita Garibaldi”, distribuidora de publicações subversivas.
- É conhecido em Florianópolis, por suas notórias convicções bolchevistas. (Brasil em Machado, 2025: 93).

Se pela estética que apresenta na Florianópolis de meados de século Salim é levado à prisão quando do golpe de 1964, é pelas marcas da ditadura que sua prosa prosseguirá quando em liberdade, e isso se nota não apenas naquelas que se dedicam de forma direta ao tema, como *Primeiro de abril*, mas também em dois romances que, ao dissimularem a prisão e se voltaram a construtos pós-moderno e alegórico, dão por ferida a perda da estética modernista que tivera suporte nos primeiros anos do impresso. Interessa atentar, pois, a como a ruptura cristalizada nos contos do jovem Salim tem consequências em sua obra romanesca posterior, marcada pela reelaboração do espírito de Sul. Especialmente em *A vida breve de Sezefredo das Neves, poeta* e *As várias faces*, essa reescrita recorre ao duplo, no qual personagens que passaram a infância em Biguaçu – pequena cidade nos arredores de Florianópolis na qual o autor, ainda que nascido no Líbano, também passara a infância – flirtam com a arte moderna na capital do Estado de Santa Catarina, ao Sul do Brasil, com referências mais ou menos explícitas ao empreendimento estético que se desenrolou na cidade na década de 1950.

Para tanto, o texto pretende ler, nessas narrativas de fim de século, os indícios da reescrita dos anos do modernismo de Sul na ficção de Salim Miguel, atentando ao retorno de temas e imagens de seus primeiros contos. A partir do paradigma indiciário formulado por Carlo Ginzburg (2013) – no qual se destacam os vestígios contidos nas pistas da novela policial, nos lapsos da psicanálise e nos detalhes menores das falsificações de obras de arte para se alcançar os indícios de uma singularidade contida nos textos –, destaca-se nesses romances os deslocamentos e as reincidências, e, ao se analisar as diferentes formas de elaboração do duplo em sua fricção ao feminino, busca-se considerar a semântica da reescrita da década de 1950 em sua prosa posterior. O texto se organiza, então, em cinco seções para além desta introdução. A primeira, O duplo do XIX, busca situar a origem do interrogante pelo duplo em sua obra de estreia, *Velhice e outros contos*, e atentar à permanência daquelas personagens em *A vida breve de Sezefredo das Neves, poeta*. A segunda, O duplo erótico, segue analisando o mesmo romance, dedicando-se ao sujeito erótico que encontra expressão cínida. A terceira e a quarta examinam dois desvios de *As várias faces*, nos quais impõem-se os procedimentos da dramaturgia de vanguarda – o teatro

épico proposto por Bertold Brecht e a linguagem anagramática apresentada por Antonin Artaud, respectivamente – como recurso ao afastamento da chave biográfica. A quinta seção, conclusiva, sintetiza os procedimentos da reescrita de Sul na obra de Salim, pontuando como o dado biográfico não aparece tanto na escrita que assim se propõe, senão naquela que o dissimula.

O duplo do XIX

Já na dedicatória de *A vida breve de Sezefredo das Neves, poeta*, lê-se:

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. (Miguel, [1987] 2005: s. p.).

Ody F. e S., companheiro dos anos de Sul, não é apenas merecedor da dedicatória, mas também personagem – citado pelo protagonista Sezefredo das Neves –, assim como autor, emprestando o nome para que com ele seja assinada uma das notas que compõe a parte final da obra. No capítulo intitulado *Reminiscências – Depoimentos*, aqueles que haviam sido evocados por Sezefredo no capítulo por ele narrado, *Diário Íntimo*, assumem a autoria do texto, dando versões sobre a personagem que guia a trama. Ora, embora Sezefredo seja seu protagonista, Salim não adota a forma do século XIX, a do romance de formação a seguir os anos de aprendizado da personagem que, ao final, encontra o sentido da vida, como pontua Walter Benjamin (2018: 157) em leitura de *A educação sentimental*, de Gustave Flaubert: “o romance não pode esperar dar o menor passo para além desse limite, quando convida o leitor a escrever a palavra ‘Finis’ ao pé da página, interiorizando assim a reflexão pelo sentido da vida”. Não é este o gesto de *A vida breve*. Trata-se, aqui, da edificação de andaime narrativo que mescla a visão do narrador, o diário do protagonista, seus escritos, comentários de outros, obituários. O construto reelabora os anos de Sul, valendo-se da duplicação para conformar o modernismo ilhéu; mas, embora seja nomeado como biografia imaginária, pouco há de efetivamente biográfico em suas páginas. Já no primeiro capítulo, *A macaroca*, o embaralhamento se esboça.

Em seu escritório, o narrador é visitado por antigo conhecido que lhe entrega uma maçaroca, conjunto de textos de um autor que vivera na Florianópolis dos anos 1950, mas que morrera em 1986. Os papéis são escritos de Sezefredo abandonados na pensão em que residira, deixando-os lá quando, em 1954, declarara a própria morte, escrevendo o próprio obituário. O jovem abandona, então, as expectativas juvenis, o desejo de seguir carreira nas Letras, e, trocando o nome, parte ao interior do estado, fazendo dinheiro com a suinocultura. A morte de 1986, divulgada pelo jornal, é a do corpo; antes, encenara-a ao abdicar da poesia e abandonar a cidade. A pedido do visitante, sua esparsa produção deve ser ordenada pelo narrador, dando forma à montagem que compõe a parte mais extensa do romance – uma seleta de sua produção, em prosa e verso.

As afinidades entre o protagonista, Sezefredo, e o narrador, não nomeado, são várias: interessados pela escrita, cresceram ambos em Biguaçu, mudando-se a Florianópolis na vida adulta, onde iniciam na literatura. Na verdade, os dados referem-se à vida do autor, Salim Miguel, e vem daí a referência à biografia imaginária. Não se trata, porém, de tomá-los em chave biográfica, senão como ficcionalização da experiência. Sezefredo busca se aproximar dos modernistas de Sul, dentre eles o narrador, mas “num misto de galhofa e desprazer, sentindo-se superiores” (Miguel, [1987] 2005: 21), faziam troça do poeta aspirante. É ele, pois, oposto ao autor, e o insólito da situação dá cenário à encenação de Sul. Passando por referências ao poeta simbolista Cruz e Sousa, de quem o visitante desencavara documentos inéditos, revela-se “exímio polemista duelando pelos jornais com o então papa da literatura catarinense” (Miguel, [1987] 2005: 55), o que se mostra igualmente pela figura de Sezefredo, quando o narrador frisa os nomes encontrados em seu diário: “Ti Adão, Stela, Sizenando, seu Zé-Gringo, J. M. cego, seu Galiani, fáceis de localizar no tempo e no espaço” (Miguel, [1987] 2005: 44), assim como pela citação a Sartre e sua encenação na cidade, além de livros descobertos “na edição da Globo, de Porto Alegre” (Miguel, [1987] 2005: 37).

Na profusão de referentes evocados pelo narrador, pelo visitante e por Sezefredo, formula-se a imagem do autor Salim Miguel. Em crônicas memorialísticas, são frequentes as referências à livraria do Globo, de Porto Alegre, assim como o acesso às primeiras edições brasileiras de Sartre (Miguel, 2001). Cruz e Sousa, ademais, fora retomado pelos modernistas no terceiro número de Sul (abril de 1948), a ele dedicado, em chave diversa daquela defendida por Altino Flores, da Academia Catarinense de Letras, a quem Salim chamara ironicamente

de papa da literatura catarinense de então (Miguel, 2004). Inclusive as personagens citadas, Ti Adão, Stela, Dulce, Zé-Gringo, J. M. cego, antes de serem facilmente localizadas no tempo-espacó, o são na cartografia literária de Salim: Ti Adão e J. M. cego, originalmente elaborados em *Alguma gente*, retornam em obras várias, como no romance *Nur na escuridão* (Miguel, 1999), no qual Zé-Gringo é ficcionalizado como o pai do protagonista. Dulce 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: 45) – obra de 1984 que tematiza a ditadura civil-militar (Miguel, [1984] 2007b). Essas referências produzem imprecisão no corpo da prosa. Ao mesmo tempo em que se afirma um Eu-Salim a contar a história (ora, é dele o romance *A voz submersa*, assumido pelo narrador como seu), há uma mixórdia de vozes que confunde as personagens, com tom 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, um ravióli, um macarrão ao sugo, massa feita em casa por minhas mãos, não essa porcaria. Vivia, vivo. Nas gavetas encontrei montes de papel, dei uma olhada, poesia, contos, rascunho, anotações, notas, contas, números, somas, divisões. Tá 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, avalieei-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: 17-8).

O excerto dilui as vozes. No primeiro parágrafo a fala do visitante, indicada por travessão, é assumida pela proprietária da pensão na qual residia Sezefredo após a morte dos pais em Biguaçu. Quando o visitante retorna à condução do texto, porém, não há sinal gráfico de fala, pertencendo formalmente, portanto, ao narrador, embora evidencie a voz da personagem. O mesmo ocorre no *Diário Íntimo* que, de punho de Sezefredo, emprega sintaxe afim à do narrador no capítulo *A maçaroca*: "Como todo autodidata me-perco-me-reencontro na leitura"; "traço algumas linhas, paro, amasso, jogo fora, recolho, desamasso"; "perto a casa-pensão-bar-bilhar"; "divago. Me perco. Estou cansado. Infeliz. Paro. Volto amanhã. Outro dia" (Miguel, [1987] 2005: 83-8). A repetição do estilo, porém, não indica fragilidade na composição da personagem, mas prolifera imagens e caracteres caros ao efeito da obra, interessada em dissimular seus efetivos narradores: cobra espaço em *A vida breve* certo pós-modernismo a embaralhar a narrativa.

Como anota Cristovão Tezza (2015: 251-2) em posfácio à 3^a edição de *A suavidade do vento*, o traço pós-moderno de então se constitui por "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 de suas características é, pontua Silviano Santiago (2019: 422), 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.”. Guardadas as proporções, o simulacro mostra-se na dedicatória a Ody F. e S. e na ideia de biografia imaginária: ainda que se acompanhe temas e personagens de Salim, pouco há do sujeito hermenêutico na obra. O simulacro quebra com a figura do autor e, se buscado no corpo do texto, ele se mostra antes no papel de personagem citada por Sezefredo do que como narrador: “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: 154]). Zé-Gringo, a alcunha do pai em *Nur na escuridão* (Miguel, 1999), romance memorialístico de Salim, aparece como genitor do turco que desagrada Sezefredo, turco este que, lê-se nos contos de *Onze de Biguaçu mais um* (Miguel, 1997), era o errôneo gentilício empregado pela professora da escola primária para referir-se ao infante libanês. Ora, o romance embaralha a enunciação e rompe com qualquer resguardo biográfico, apontando antes à passagem que faz com que cada personagem assuma algo do autor; mas, como traço proliferado, faz com que igualmente todas as personagens dele se distanciem. A mixórdia de vozes desvia do biográfico, e isso dá sustento à análise de Sezefredo como duplo oposto ao autor.

Sezefredo referencia a constelação de personagens da obra de Salim. Um deles, Galiani, ganha feição interessante em *A vida breve*. Recordando a infância em Biguaçu no ano de 1937, o protagonista 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: 100).

Galiani fora ficcionalizado por primeira vez em *Velhice e outros contos*. Pouco entrosado na Florianópolis de meados de século, lá se

encontrava fadado à casa na qual, com a irmã Julieta, vivia da rememoração: recorda-se do filho, que se mudara a outro estado; relembra a cidade, cujas ruas já não frequenta; é acometido, ainda, pela falta dos licores produzidos pela irmã, os quais já não pode consumir. No conto, o velho recebe a visita de um coletor de dados para o censo demográfico e, no ambiente mordorrento, retrasa o preenchimento do formulário, mantendo o narrador, único visitante, em sua residência. O espaço é tomado, no entanto, pelos sons que chegam de sua coleção de relógios e, em tal claustrofobia, convida o narrador a provar os licores de Julieta. Amedrontado, este sorve de um só gole o primeiro cálice, mas Galiani o recrimina por não degustar da bebida, indicando-lhe os movimentos corretos a se fazer com a boca para despertar os sabores, produzindo estalos confundidos aos dos relógios e acentuando o assombro: "não sei por que um pânico me tomou. Antigas leituras, Hoffmann, E. A. Poe, Huysmans, modernos romances de mistério americanos, me surgiram à memória." (Miguel, [1951] 1981: 49).

Estão evocados autores do século XIX que se voltaram ao duplo, à sombra, ao autômato e, ademais, a citação denota as influências de Salim para capturar a psique citadina em seus primeiros contos. Ainda que *As aressas*, de Huysmans, não trate exatamente da urbe (Des Esseintes, a bem dizer, tem ojeriza pela cidade), sua repulsa demarca a composição artificial da natureza que, como tal, diz de sensibilidade moderna esboçada ao elipso urbano. Dessa construção artificial da natureza (o delírio provocado por plantas carnívoras de seu jardim de inverno) advém a erótica noturna, onírica, que Salim emprega em *História Banal* (Kremer, 2022), e ainda na configuração de Galiani reincidem imagens do romance decadentista – o velho encontra nos sons da apreciação dos licores e no tic-tac dos relógios a ocupação de seus dias, e a ritualização obsessiva do som do licor, análogo ao do relógio, é conformada em *As aressas* por meio do instrumento que serve 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, 2011: 112-3).

De *Às avessas* Salim rouba o mote para seu primeiro escrito sobre Galiani; e, nas obsessões de Des Esseintes, formulam-se imagens das mais modernas: estão aí o descompasso com a vida na cidade, a obsessão pelo tempo, o esteticismo do dândi, a fantasmagoria da iluminação artificial, assim como o construto onírico do feminino. Para seguir a investigação de Eliane Robert Moraes (2017: 34), há nas imagens do feminino do fim do século XIX, em Huysmans mas também em Wilde e Flaubert, a “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.”.

Outro autor referido na história de Galiani é Hoffmann, a quem Moraes inscreve na mesma genealogia, ainda que este proceda no universo dos autômatos, com destaque à boneca Olímpia do conto *O homem de areia* (Hoffmann, 2017). Nele, o espanto não se dá exatamente pela metonímia, que atribui à boneca formas animadas, senão pela indagação sobre a realidade da figura humana, recusando os construtos antropomórficos seculares e pondo em crise a ideia de representação (Moraes, 2017). Na verdade, já Benjamin (2013: 136) unira Hoffmann e Huysmans por meio da dupla influência que esses autores exerceram sobre Oskar Panizza, demarcando como embora haja no decadentista francês uma persistência “em torno do catolicismo medieval”, há sobretudo a insistência em “seu complemento, as missas negras, a bruxaria e o satanismo”. Ora, a dualidade de Huysmans aponta à tensão entre o bem e o mal, produzindo esfera sombria que atribui ao duplo contorno inquietante, quando o sósia se apresenta como “outro de contornos sinistros” (Moraes, 2017: 97) a ameaçar o Eu. Sua condição responde, porém, à configuração do sujeito moderno.

Em estudo seminal sobre a experiência urbana, *As grandes cidades e a vida do espírito*, Georg Simmel (2013) volta-se ao impasse que recai sobre o citadino, qual seja, a dupla estrutura de individualismo que se esboça no moderno. O século XVIII, diz o autor, “encontrou o indivíduo em vínculos violentadores” e, nessa situação, “surgiu o clamor por liberdade de movimento do indivíduo em todas as relações sociais e espirituais, que permitiria evidenciar imediatamente em todos o seu

núcleo nobre e comum." (Simmel, 2013: 328). A emergência do Estado moderno responde, pois, ao anseio de regime político que não distinga a pessoa, garantindo direitos equivalentes aos cidadãos, teoricamente medidos pelo mesmo código de leis. Mas, no século XIX, uma nova sensibilidade, oriunda tanto do romantismo, via Goethe, quanto da divisão econômica do trabalho, via revolução industrial, impõe outra demanda: "os indivíduos, libertos dos vínculos históricos, querem também se distinguir uns dos outros. Agora o suporte de seu valor não é mais o 'homem universal' em cada singular, mas precisamente a unicidade e a incomparabilidade qualitativas." (Simmel, 2013: 328). Se nos primórdios do moderno a categoria de indivíduo fungível responde à equiparação estatal da pessoa, surge em seguida a noção de sujeito que, precisamente ao buscar se furtar da fungibilidade universal, apresenta o direito à unicidade como traço distintivo. Neste impasse o duplo, tema antigo na história da literatura, encontra feição moderna, demarcando o lado sombrio daquele que, se por um lado confunde-se nas massas urbanas, por outro decreta-se irredutível a essas mesmas massas. Ora, como anota Benjamin (2017a: 40) em *A Paris do Segundo Império na obra de Baudelaire*, a "nova situação não era, como reconhece Simmel, nada tranquilizadora": Bulwer-Lytton "apoiou sua descrição das pessoas nas grandes cidades socorrendo-se da observação de Goethe segundo a qual cada pessoa, a melhor como a pior, traz consigo um segredo que, se conhecido, a transformaria num ser odioso aos olhos de todos".

A pessoa, no moderno, equilibra-se na tensão entre fungibilidade e unicidade, entre indivíduo e sujeito, produzindo fantasmas que, encarnados na figura do duplo, dão a ver o construto sinistro do desejante. É justamente como alegoria do moderno que Hoffmann expõe o dilema em *O pequeno Zacarias chamado Cinábrio*. A fábula se passa num reino que, ao proclamar o Iluminismo, expatriara as bruxas e fadas, livrando o território da magia. O construto é afim ao desencantamento do mundo estudado por Max Weber (2004), que rubrica na secularização a racionalidade moderna. Mas se o esclarecimento é oferecido como tese, Benjamin (2015: 200), em narrativa radiofônica endereçada às crianças, apresenta Cagliostro, personagem mitológica alemã, questionando-se sobre o porquê da figura seguir surtindo efeito no moderno; ora, "as pessoas estavam tão firmemente convencidas de que as coisas sobrenaturais eram falsas, que jamais se deram ao trabalho de refletir seriamente sobre elas, e acabaram inevitavelmente tornando-se vítimas de um Cagliostro, que lhes apresentava o sobrenatural com a habilidade de um prestidigitador.". Há antítese mágica que se impõe à

tese da racionalização, e é na ambientação das contradições internas da *Aufklärung* que Hoffmann situa sua história.

Na novela de Hoffmann, uma fada destinada ao exílio se esconde, perdurando no país do Iluminismo, e dá a Zacarias, um patife com nanismo, o poder de roubar as qualidades dos que dele se aproximam. A prosa volta-se às peripécias desse duplo perverso que, agora chamado Cinábrio, apresenta como seus os feitos alheios. Balthasar, apaixonado por Cândida, é um dos lesados: em festa na casa do pai da amada, profere poema de sua autoria dedicado a Cândida, mas, pelo feitiço, as palavras são ouvidas como se enunciadas por Cinábrio, o que leva a moça a enamorar-se pelo pequeno. Interessa da história sobretudo o efeito de realidade produzido pelo espelho. Vendo-se lesado pelo feitiço, Balthasar busca Prosper Alpanus, mago exilado nas aforas da cidade, à procura de antídoto às artimanhas de Cinábrio. Prosper Alpanus aponta ao espelho e diz: “— 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, 2009: 93). Pelo espelho, Cândida materializa-se, mas a seu lado está Cinábrio. A mando do mago, Balthasar desfere golpes contra sua imagem espelhada e, ao retornar à cidade, descobre que o procuram por ter surrado Zacarias. Os golpes contra o espelho surtem efeito no corpo do pequeno; recobram, pois, efeito na realidade.

A reverberação de Hoffmann nas primeiras prosas de Salim é menos direta que a de Huysmans. O desvio ao efeito de realidade provocado pelo espelho, porém, dá fundo à análise de outro contista lido por Salim nos anos 1940, Machado de Assis. Em *O Espelho*, Jacobina apresenta sua teoria da alma humana, segundo a qual teria o homem duas almas, a interna e a externa, e, com o passar dos anos, a primeira cederia espaço à segunda, que chegaria à plena realização. Esta, a externa, é, no entanto, aquela que se materializa ao trajar a indumentária laboral: Jacobina, já não reconhecendo o próprio rosto no espelho, recobra o saber de si ao vestir a farda de alferes que lhe empresta a profissão, condicionando o Eu ao trabalho. A partir de Durkheim, Alfredo Bosi (2014) lê a farda como fato social, sendo a veste símbolo externo e coercitivo que condiciona a ação do indivíduo para além de sua volição: pela farda, ele reconhece a função social do próprio corpo e, abdicando da singularidade, percebe seu contorno.

Embora Bosi, em chave marxista, atente à reificação do sujeito na produção capitalista, poder-se-ia seguir com os conceitos de Durkheim (2013) para se pensar em outro desdobramento do indivíduo moderno. Ele desenvolve, em concomitância ao conceito de fato social,

o de anomia. Processo patológico de desajustamento do indivíduo diante da ordem social, a anomia é marcada pelo enfraquecimento moral resultante da solidariedade orgânica que, com a recessão das estruturas regulatórias, enfraquece a coesão, indicando, assim, o desajustamento do indivíduo quando algum traço singular ainda se impõe e não pode ser silenciado pelo coletivo. Mas não somente Durkheim elabora aparato conceitual para pensar a modernidade. Também Freud o faz e, embora a segunda tópica da psicanálise sublinhe a configuração psíquica moderna como aquela que dá primazia ao Super-Eu na contenção das pulsões do Id, essas pulsões não deixam de cobrar lugar na psique do sujeito moderno:

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, 2011: 60).

Há tensão composicional na noção moderna de pessoa, marcada pelo conflito entre pulsão e coerção, entre desejo e autorregulação, problema centralizado pela prosa de Machado. Quando Jacobina olha-se ao espelho com roupas civis e não se reconhece, diz que “não me estampou a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra” (Assis, 2012: 57). Na sequência, refere-se a “impulso inconsciente” e, posteriormente, ao falar do próprio corpo, a “gesto (...) mutilado”, a “decomposição”. A imagem evoca o corpo aberto, pulsional, que é fechado pela farda quando, ao perceber-se à intempérie, veste-a e, então, aplaca a angústia: pela farda de alferes, o corpo recobra contorno, livrando o sujeito da soçobra que lhe acometia. Então, afirma: “não era mais um autômato, era um ente animado” (Assis, 2012: 58). Machado ironiza a ciência positiva: Jacobina verbaliza que, ao ser um indivíduo que duplica a estrutura social, deixa de ser autômato para ganhar volição; afasta-se do sujeito do desejo, o da angústia, e encontra na externalidade o aplacamento da incerteza. A questão reverbera a

crítica de Machado ao cientificismo igualmente legível em *O Alienista*, no qual, comenta Alexandre Fernandez Vaz (2022: 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 isto por meio de guinada irônica que recorre ao duplo: Jacobina, o homem duplicado, equaliza a angústia da alma interna ao assumir a externa, a da profissão; assim fazendo, entretanto, priva-se do traço singular, o que poderia marcar sua feição própria, desejante. O duplo indica a tensão do sujeito moderno, o conflito entre o desejo pulsional e o logro laboral. O silenciamento da angústia do sujeito por sua adequação ao fato social marca, pois, o apagamento de seu traço erótico, singular, cujo recalcamento é solicitado para que adentre a ordem liberal, para que assuma a profissão.

O duplo erótico

O duplo externo a cercear as ambivalências do sujeito dá sustento à leitura de *A vida breve*. Seguindo o primeiro capítulo, *A maçaroca*, e antes de se chegar ao *Diário Íntimo*, dois necrológios são compilados. O primeiro, 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: 60). O segundo, de 24 de agosto de 1986, informa o falecimento do “próspero empresário S. Antero das Neves, mais conhecido por Coronel Antero.” (Miguel, [1987] 2005: 63). Mas se o segundo fora publicado em jornal, o primeiro “só pode ser do próprio poeta. Pelo menos a letra é idêntica.” (Miguel, [1987] 2005: 59). Como visto, Sezefredo abandonara Biguaçu após a morte dos pais, mudando-se a Florianópolis. Na cidade, flerta com os jovens de Sul, sem sucesso na empreitada. Em dado momento, abandona a pensão na qual residia, sem informar eventual regresso, e nela deixa seus escritos, inclusive o obituário. A morte figurada, que autoproclama em 1954, é, pois, a do poeta. Morre ele para que tome corpo o Coronel Antero, próspero empresário que enriquece na suinocultura. A passagem da

alma interna à externa, seguindo os conceitos propostos pelo Jacobina de Machado, é apresentada em seu *Diário Íntimo*.

Junto à constelação de personagens da obra de Salim, há no diário de Sezefredo a geografia literária do autor: a Biguaçu da infância, as proximidades a São Miguel e a Ganchos (na época, pequenas vilas de pescadores pertencentes ao distrito de Biguaçu, nas quais se passa *Rêde*), a relação difusa com uma Florianópolis longínqua à qual depois se desloca, uma trama pelo Centro desta cidade, perambulando por bares e pensões anteriormente frequentados pelos narradores de *Velhice e outros contos*. Fora na Biguaçu da infância, no entanto, que Sezefredo descobrira do erotismo:

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: 102-3).

No movimento que caracteriza o diário, primeiro lê-se a cena para, depois, saber-se de suas razões. Com a prima de idade próxima partilhara as brincadeiras infantis, nas casas, mas também nas ruas, subindo em árvores, pulando em galhos, colhendo frutas. Com a mesma prima conhecera do corpo e de sua erótica – “Não lembro quando nosso relacionamento começou a sofrer sutil transformação” (Miguel, [1987] 2005: 103), leve roçar de peles que incendiava a imaginação do rapaz: “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: 104). Essa erótica, interditada pela tia ao surpreender os jovens, opera como descoberta da sexualidade de Sezefredo, ocupando a rememoração quando, a posteriori, anota sua angústia no diário. Para além do interdito da tia, porém, o objeto é, desde sua origem, aniquilado

– numa enchente o rio de águas finas, sem força, que corre Biguaçu, transbordara e levara o objeto desejado à morte:

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. Varei 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 reboia por tudo. Mergulho em desespero. Vasculho. Afundo. O corpo pesado. Bracejo. Acordei banhado em suor. (Miguel, [1987] 2005: 91).

Duplo é o mecanismo evocado pela rememoração da personagem, e é ainda dos procedimentos da duplicação que sua sensibilidade advém. Em ensaio sobre *O homem de areia*, Freud atenta às características do *Unheimlich* no conto de Hoffmann, reconhecendo que se sua feição diz do recesso da compreensão do recalcado, sua operação estética pode

exacerbar e multiplicar o inquietante [*Unheimlich*] muito além do que é possível nas vivências, ao fazer sobrevir acontecimentos que jamais — ou muito raramente — encontramos na realidade. Ele como que denuncia a superstição que ainda abrigamos e acreditávamos superada, ele nos engana, ao prometer-nos a realidade comum e depois ultrapassá-la. Nós reagimos a suas ficções tal como reagiríamos a nossas próprias vivências; ao notarmos o engano, é tarde demais, o autor atingiu seu propósito, mas afirmo que não alcançou pleno êxito. Fica-nos um sentimento de insatisfação, uma espécie de desgosto pelo malogro (...). Mas o escritor tem ainda um meio com o qual pode escapar a esse nosso protesto e, ao mesmo tempo, melhorar as condições para atingir seu propósito. Consiste em não nos deixar perceber, durante muito tempo, que premissas escolheu para o mundo por ele suposto, ou em retardar até o fim, com astúcia e engenho, tal esclarecimento decisivo. (Freud, 2010: 373-4).

Este recesso mostra-se na imagem onírica de Sezefredo. Ao mesmo tempo que informa a morte do objeto, produz-se um

deslocamento do Outro ao Eu, marcando, por tal construto, o atordoamento que embaralha as imagens do falecimento da prima com as de sua própria morte, como se fosse o pretérito esquecido, recalcado, que pudesse voltar a atormentá-lo no momento em que se confunde ao objeto: ainda que a morte acometera a prima, é ele igualmente acometido, oníricamente, pelo óbito. Trata-se de delírio no qual o Eu concentra em si aquilo que fora sofrido pelo objeto e, então, o feminino apresenta-se como abertura do sujeito à angústia que, antes de falar propriamente do objeto desejado, diz da posição do desejante como feminina: "Segue-se que, em todo homem que diz a ausência do outro, *o feminino* se declara: esse homem que espera e sofre com isso é miraculosamente feminizado. Um homem não é feminizado porque é invertido, mas porque está enamorado." (Barthes, 2003: 36). O feminino marca a abertura do sujeito pulsional, interior, à intempérie; e, assim, não estranha que Breton ([1924] 2021: 229) o destaque em seu *Manifesto Surrealista*:

Por mais condicionado que ele [o espírito] seja, seu equilíbrio é relativo. Ele ousa apenas exprimir-se e, se o faz, é para limitar-se a constatar que tal ideia, tal mulher *produz algum efeito*. Que efeito, ele seria incapaz de dizer, com isso ele dá a medida de seu subjetivismo, e nada mais. Essa ideia, essa mulher, *o perturba*, ela o inclina a uma menor severidade. Sua ação é isolá-lo um segundo de seu dissolvente e de depositá-lo no céu, belo precipitado que ele possa ser, que ele é.

As imagens do feminino operam, em Breton, como estímulo ao deslocamento: conturbando o espírito, provoca o Eu a deslocar-se pelo urbano, este que é o mote de um romance como *Nadja*, embora não se trate de qualquer concretude, senão do vir a ser do desejante que vislumbra no inalcançável do objeto o pressuposto volitivo da busca – "A ideia a encanta, pelo fato de ser tal viagem para ela irrealizável." (Breton, [1928] 2022: 55). A força do feminino, que abre o sujeito à ampliação de sua própria contradição, é aquela que não pode ser cessada, aquela que não encontra qualquer concreção. Trata-se do sujeito que, fadado à angústia do irrealizável, vislumbra no movimento sem frutos alcançáveis a própria realização. Como sintetiza Benjamin (2022: 55-7), "espírito e sexo passam a se movimentar nessa esfera com uma solidariedade característica cuja lei é a da ambiguidade. A obsessão da sexualidade demoníaca é o ego que transforma a si mesmo em objeto de prazer, cercado de doces imagens femininas 'como se a terra amarga não as abriga.' (...). Nenhum deles atinge seu objetivo". Há pressuposto volitivo que se apresenta pelo feminino, denotando-se como configuração arquetípica do sujeito desejante, o que provoca o

deslocamento, embora seu motor seja precisamente a impossibilidade, encontrando satisfação, antes, no próprio movimento. A questão tangencia o desejo ligado à impossibilidade de sua realização, o que responde à economia psíquica do sujeito moderno, e, como tal, aponta ao jogo que se constitui na tensão entre o desejo e seu cerceamento, as pulsões irredutíveis do Id que o sádico Super-eu busca a todo tempo disciplinar.

Seja como for, é esse erotismo interditado e sempre reescrito que marca 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 de sua rejeição pelos autores da Revista Sul e a constante inibição que o leva à impotência sexual. Ao mesmo tempo, porém, formula-se imagem conflitiva entre o desejo da escrita e as demandas pecuniárias – “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.”; “vejo: ex-famoso poeta inédito hoje, amanhã bem-sucedido empresário do ramo da suinocultura.” (Miguel, [1987] 2005: 135-6). Das Letras aos porcos, da soçobra erótica ao logro econômico: tal o duplo de Sezefredo, marcado pela ambivalência entre a angústia e seu aplacamento, entre a busca e o abandono do objeto, em suma, entre a alma interna e a externa.

Nessas ambiguidades o passado se presentifica pela repetição do trauma infantil, a morte da prima, e vai condicionando o protagonista: “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: 141). Começa, então, a frequentar bordéis, conversar com prostitutas, pagar bebidas às moças, 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: 141).

Ao passo que Sezefredo não logra desenrolar o ato sexual, já que marcado pela imagem da prima a reaparecer no corpo das 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: 141), o que inibe a ereção e impossibilita o sexo –, vê-se igualmente absorto pela angústia relacionada à insistência nas Letras. Com a morte dos pais, vendera suas posses, à exceção de uma casa em Biguaçu, que alugara. Com a renda, mantém-se em Florianópolis, tendo deixado os recursos da venda em uma poupança não utilizada. Com a constante

imprecisão sexual, contudo, surgem os fantasmas da incerteza, e a ideia de dar novo sentido à vida ganha forma, tendo economias para iniciar o projeto. Flerta com a Academia do Comércio, preenche os papéis, abandona, volta, toma algumas aulas, desiste. Acentua-se no movimento a contradição: "Sinto-me cada vez mais preso no eu. Voltado pra dentro. Desligo-me da vida em redor" (Miguel, [1987] 2005: 128); mas o Eu interior, o Eu das Letras, recebe 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: 160). Tamanha a angústia, opta finalmente por abdicar das Letras e, investindo na Academia do Comércio, encontra profissão.

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: 167).

Finda então seu 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 passagem se dá pela privação de erótica que nunca logra se concretizar, já que marcada pela morte do primeiro objeto, fundando experiência traumática que o leva à inibição nas empreitadas sexuais posteriores, imagem que associa à impotência estética e ao fracasso da aproximação aos jovens de Sul. Mas ao invés de assumir a soçobra do desejante, este que se constitui pela falta, pela impossibilidade, Antero, o duplo de Sezefredo, opta por abdicar da abertura feminina e fechar-se em imagem masculina, abandonando a esfera volitiva: priva-se do erotismo, assim como da literatura, tendo por telos o lucro pecuniário. Pouco há, pois, de biografia imaginária no construto de *A vida breve de Sezefredo das Neves, poeta*; trata-se, antes, da construção, via Sezefredo-Antero, de um duplo oposto ao autor-Salim: abdicando daquilo que nele poderia quedar latente, a abertura, silencia Eros ao optar pela *ratio* instrumental; reifica a si mesmo por não poder lidar com a angústia do desejo. No movimento, a alma interna é calada no intento de blindar o sujeito da intempérie de sua titubeante condição desejante; resta o alferes de Machado, o Coronel Antero de Salim, o homem com profissão a duplicar

a alma externa pela aceitação do fato social. Sezefredo é, finalmente, o duplo de Salim, mas, como duplo, o é na medida em que oposto.

O duplo épico

Se em *A vida breve* o externo aniquila o interno, há algo de diferente na elaboração irônica do duplo em *As várias faces*, peça de teatro, nomeada novela, lançada em 1994. Logo se verá o texto mais de perto; por ora, entretanto, cabe enfocar a passagem que perpassa o duplo: os Gêmeos, dois irmãos de Biguaçu, encontram-se num vernissage de arte moderna no bar de um hotel pequeno-burguês de Florianópolis, no qual Lúcia, a imagem feminina, catalisa a atenção. Eles são caracterizados antes do início da peça:

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 sustância. (Deles a peça dentro da peça). (Miguel, 1994: 15-6).

Já na composição das personagens nota-se resquícios de Sezefredo. O desejo de publicizar o que produzem assemelha-se ao do poeta que circunda os jovens de Sul, mesmo que por eles seja rechaçado. Em *As várias faces*, contudo, é o Cronista Social quem chancela os Gêmeos. Padrinho intelectual, pede aos jovens que comentem seus escritos, entreguem os inéditos e, ainda por sua solicitação, executam a peça dentro da peça, efetuando segunda encenação no corpo de *As várias faces*. Por seu estímulo, ademais, passam a falar, e, nas entradas, lê-se 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, 1994: 47). O movimento de duplicação das

vozes, repetição invertida de cada frase, marca a aparição das personagens, exceto quando enunciam, ao mesmo tempo, o mesmo texto. O duplo assume, aqui, efeito cômico; afastando-se da cisão entre o Eu da falta e o do lucro, a de Sezefredo-Antero, há no duplo de *As várias faces* a presença simultânea de dois corpos, mas estes se imitam, adaptando-se ao que deles se espera, como indica a estrutura enunciativa. Na medida em que um repete o discurso do outro, no entanto, não há singularidade que ganhe potência, senão duplicação que independe da idiossincrasia. Por recurso outro, o interno apresenta-se novamente reduzido, mostrando-se externo.

Os Gêmeos assumem posição conservadora no que se refere à história da arte, motivo pelo qual agradam o Cronista Social. Na verdade, a imagem evocada ainda encena os anos de Sul, ainda que o mecanismo divirja do de *A vida breve*. Exemplo é a citação a Barbicha, personagem burlão que produz incessante desconforto em conto homônimo de *Alguma gente*, de 1953, como a referência ao Cronista Social, que remonta o colunista esboçado em *O preço da ilusão*, longa-metragem escrito por Salim e Eglê Malheiros em 1957. A película tematiza um concurso de beleza e, nela, um cronista social deve elogiar em sua coluna Maria da Graça, moça pobre apadrinhada por Castro, amigo do jornalista Miro. É quando este diz: "Não louvo a escolha. Como é que eu vou citar em minha coluna uma moça tão sem... tão do povo". Tanto em 1957 quanto em 1994 o jornal adequa-se às expectativas das elites locais; em *O preço da ilusão*, serve ao interesse da *high society* que anseia ver-se representada, sem se confundir com o povo; em *As várias faces*, há guinada irônica que mostra como a representação dessa *high society* guarda quês de repetição, evidenciado pela duplicação dos Gêmeos. Em seus romances posteriores, Salim insistentemente atualiza os anos de Sul, evocando personagens e objetos, temas e pelejas daquele então.

A posição conservadora dos Gêmeos serve para que o conflito estético entre modernistas e acadêmicos ganhe palco. A pedido do Cronista Social, as personagens de Biguaçu comentam os pressupostos 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 integrem, 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, 1994: 92-3).

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 expiação coletiva, demandando estrutura linear com começo, meio e fim. E os Gêmeos seguem: “acordando um problema de sempre, muito velho e sempre novo” (Miguel, 1994: 93) – o universal que chega da Grécia Antiga e impõe o modelo prescritivo sofociano-aristotélico de Tragédia, criticado pelo menos desde Nietzsche (2020), mas que assume marco histórico na leitura que Benjamin (2016) faz do barroco alemão ao nele encontrar mais do que a deturpação da Tragédia antiga. Há ali, diz Benjamin, a emergência, no coro, de moldura para a ação, o que dá posição histórica ao acontecimento e o afasta do plano do mito. Mas se os Gêmeos defendem na formulação discursiva a Tragédia aristotélica, ao assumirem a direção da peça dentro da peça tal construto é negado. Apresentando concepção estética própria, denotam o teatro épico de Brecht, questão presente já em *A vida breve*, onde Sezefredo afirma, em anotação de 1947, ter lido o dramaturgo: “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 (...), mas gostaria de vê-las aplicadas na prática.” (Miguel, [1987] 2005: 146). É Brecht, pois, quem dá condição de leitura ao duplo em *As várias faces*.

Operando na contramão da tragédia aristotélica, Brecht insere-se em tradição que, ao soterrar a orquestra, rompe com o fosso que separa o público do palco, cortando com o componente sacro e oferecendo o cenário como tribuna. No gesto, o público recobra a possibilidade de tomar consciência da ação, desmobilizando a catarse aristotélica (que levaria, pela identificação ao herói, à expiação) e viabilizando a virtual superação da sociedade de classes: seu teatro “descartou a catarse aristotélica, o extravasamento dos afetos pela empatia com o destino comovente do herói (...). O público (...) deve aprender a se espantar com as situações em que esse herói se encontra”

(Benjamin, 2017b: 25), chegando, pelo espanto, à tomada de consciência de sua própria opressão histórica. A peça dos Gêmeos emprega recursos formulados por Brecht. Na encenação, as personagens de *As várias faces* assumem os caracteres do roteiro dos Gêmeos, gesto que nega o que antes afirmaram: se cabe ao ator confundir-se com a personagem, não havendo diferença entre vida e representação, ao assumir novo papel no corpo da peça os atores negam o pressuposto da atuação pura. Na prática, então, a peça dentro da peça, a estética dos Gêmeos, faz a vez contrária do que defendem conceitualmente, e isso por operarem a partir da interrupção épica, que tem por meta interditar o desenvolvimento gradual solicitado pela catarse.

Como assinala Benjamin (2017c: 103),

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 aproximar-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.

Cabe pensar a peça dentro da peça a partir do teatro épico. O conteúdo trata de um triângulo amoroso entre personagens que se conheceram na infância em Biguaçu. Lúcia, o objeto cobiçado em *As várias faces*, encena a si mesma (variando a maquiagem e a gestualidade), enquanto o Comprador da peça original faz as vezes do Marido e o Ator a do Patrão, proprietário da fábrica na qual o Marido trabalha. Na trama, Lúcia vê-se tentada, pelas investidas do Patrão, a trair o Marido em troca de aumento salarial do cônjuge. Esboça-se, assim, um dilema moral que perpassa o feminino, marcado pela classe. O Patrão, desejoso da relação extraconjugal, visita Lúcia, insistindo na proposta, e ela, embora busque recusá-la, titubeia, uma vez que a oferta aplacaria as dificuldades financeiras. De seu findar nada se sabe, estava sendo escrita e os Gêmeos apresentam apenas fragmentos. Neles, contudo, emergem questões das mais interessantes:

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 fúgido. 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, 1994: 96).

Forma e conteúdo se entrelaçam na inspiração brechtiana levada a cabo por Salim. Se *A vida breve* apresenta jogo que mimetiza a estrutura dual do sujeito, cabendo àquele de Biguaçu, duplo não biográfico do autor, a escolha entre a alma externa ou interna, pelo desejo estético ou pelo sucesso laboral, *As várias faces* retorna ao duplo, mas, aqui, ele aponta ao simulacro irônico. Na aproximação ao Cronista Social, os Gêmeos pontuam o pígio da legitimação externa, a aceitação pública que solicita a afirmação passadista que, no teatro, encontra referente na *Poética* de Aristóteles. Formalmente, contudo, é pelo deslocamento ao épico de Brecht que os eventos da peça dentro da peça sucedem, fazendo com que os atores assumam novos caracteres e, assim, interrompam o sentido da obra *As várias faces*. Se discursivamente defendem a pureza da atuação, no momento em que as personagens assumem novo papel toda a novela denuncia-se como teatro. Embora sigam com o mesmo figurino, as pessoas recorrem a nova gestualidade para encenar os novos papéis, desacreditando, assim, qualquer verdade do gesto na atuação inicial. Os Gêmeos, que primeiro assumem a forma cômica da duplicação da voz, são, por fim, os que apresentam Brecht não apenas como chave de leitura da peça por eles escrita, mas de toda a novela. O duplo de Biguaçu abandona o estatuto da cópia e, por meio dele, Salim aponta à vanguarda.

Embora em *A vida breve* se encontre referências à suposta biografia imaginária, é em *As várias faces* que algo de biográfico se encontra; isso, no entanto, não por meio do afirmativo da biografia, mesmo que sob a forma do diário, como o de Sezefredo. É ao abandonar o simulacro pós-moderno do gênero biográfico e investir no construto alegórico que as marcas efetivamente biográficas do autor-Salim encontram espaço na reelaboração de Sul: ao fim, é ele igualmente duplo dos Gêmeos, mas não pela oposição, como Sezefredo, senão pelo

encobrimento. Disfarçando-se sob discurso agradável às elites locais, é ao partirem ao estético que os irmãos de Biguaçu impõem a vanguarda e, no experimento, denotam o caráter de *ars inveniendi* de *As várias faces*. Se é num espaço que alegoriza a peleja entre a arte de vanguarda e a acadêmica em que a encenação se dá, são precisamente as personagens de Biguaçu que superam a segunda, oferecendo a vanguarda como alternativa às concepções acadêmicas. Mas, para forjar leitura algo homológica, esta é a experiência do modernismo de Sul: não há quem, no centenário de Salim celebrado em 2024, não reconheça o corte que a Revista por ele dirigida apresentou à literatura produzida em Florianópolis. A peça dentro da peça, deslocada a *As várias faces*, marca, assim, o lugar de seu autor: não apenas ao pautar a própria literatura na vanguarda, toda a cena literária da cidade é afetada por Sul. É este o peso cobrado pelo recurso a Brecht, que, abandonando propriamente a peça dentro da peça, fala de toda a obra: Sul, mais que suporte aos artistas descontentes com o establishment intelectual de Florianópolis, é, na verdade, um divisor de águas na história da literatura na cidade, extrapolando seu suporte e reverberando inclusive na arte que não era nela editada. Saindo do particular (Sul, a peça dentro da peça) o gesto assume o mais amplo (a história da literatura feita em Florianópolis, *As várias faces*). Os gêmeos de Biguaçu são sua alegoria.

O duplo alegórico

Se *As várias faces* apresenta construto alegórico dos anos de Sul, cabe recorrer à formulação que, no estudo sobre o *Trauerpiel*, Benjamin (2016: 189-91) oferece:

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.

A concepção moderna de alegoria encontra forma na combinação de fragmentos que, diante da inacessibilidade do todo, joga com as partes para expor os andaimes de sua construção. Como peça alegórica, *As várias faces* não oferece qualquer consenso, mas radicaliza o conflito ao articular os anos de Sul. Isso retorna em toda a novela, que recorre à forma teatral apresentando, antes do primeiro ato, indicações cênicas. O cenário desenha a peleja da trama: no bar de hotel “modernoso, estilizado, o ambiente é incaracterístico, bem burguês e convencional” (Miguel, 1994: 9), realiza-se o vernissage de um artista experimental (o Expositor); com o furto de uma obra, aciona-se a polícia para investigar o crime, o que serve de pretexto ao esboço da disjunção entre arte moderna e acadêmica.

É o bar decorado com bailarinas do Pintor Velho, “desenhos coloridos (...) em trajes sumaríssimos, num estilo acadêmico, ultrapassado” (Miguel, 1994: 10), o que pouco difere do artista “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, 1994: 16). A obra do Expositor, a sua vez, apela à experimentação e à diluição do suporte, variando de “tela branca, enorme, retalhada a navalha” a obra completada por elemento externo, “lente de aumento pendurada por um barbante.” (Miguel, 1994: 10). O desfecho trata do roubo de outra obra ali exposta, “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”; ora, deve “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, 1994: 11). Os estilos acadêmico, decorativo e vanguardista dão cenário à peça e, pelos objetos, Salim alegoriza a Florianópolis de 1950, opondo o Ator (jovem) ao Pintor Velho:

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, transmudado nele, despido de sua personalidade própria. Não! É um ator consciente, vivendo o seu papel sem se despessoalizar,

vivendo o seu papel friamente, lucidamente, conscientemente. Veja um Brecht, o que ele diz. Um Stanislawsky. 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, 1994: 31-2).

Apresenta-se a vanguarda como antípoda do academicismo. O Pintor Velho promulga arte na qual cada signo equivalha ao exato significado, sendo a pintura de uma banana imagem fiel da banana existente. O Ator (jovem), porém, sugere arte distanciada da representativa e, para tanto, cita novamente a interrupção cênica de Brecht. Há em *As várias faces* constante retorno à teoria teatral, insistindo na atmosfera dos anos 1960 e, ao discutir o teatro durante a última ditadura brasileira, Roberto Schwarz (2014) pontua a recepção de Brecht no Rio de Janeiro, destacando adaptações no Teatro Opinião. Ao mesmo tempo, identifica forma diversa em São Paulo, que, sob direção de Zé Celso, encontra palco no Teatro Oficina. Embora Schwarz não o nomeie, Susan Sontag (1986: 35) é enfática ao afirmar que, como Bertolt Brecht, fora Antonin Artaud incontornável na dramaturgia do último século: ele “mudou a compreensão do que era sério, do que valia a pena ser feito. Brecht é o único outro escritor de teatro do século cuja importância e profundidade comprehensivelmente compete com a de Artaud”. Há ecos do teatro de Artaud na direção de Zé Celso, como deixa ver Milton Hatoum (2019) ao sinalizar as obras frequentadas pelas personagens de *Pontos de Fuga*, segundo volume da trilogia *O lugar mais sombrio* (o primeiro volume, *A noite da espera*, é de 2017, e o último, *Dança de enganos*, de 2025 [Hatoum, 2017; 2025]), na qual volta-se aos anos de chumbo. Seja pelos elementos da crueldade ou pela referência aos palcos do Bexiga, a ambição oferece Brecht e Artaud como linhas do teatro brasileiro pós-1964: “falava de Brixton e de outros bairros londrinos, de peças de Brecht e Artaud encenadas para imigrantes” (Hatoum, 2019: 194); “o papel da tua personagem foi escolhido a dedo, a intuição do autor/diretor foi certeira, tua atuação me surpreendeu, você gostava de

falar de poesia e grupos de teatro (CPC/Opinião, Oficina, Arena)” (Hatoum, 2019: 203).

Artaud se faz presente no teatro brasileiro da segunda metade do século XX e, se fora Brecht a inspiração para a peça dirigida pelos Gêmeos, é pela linguagem onomatopaica do dramaturgo surrealista que se constitui o desfecho da obra de Salim. Trata-se do monólogo do Pintor Meia Idade, assumido pela personagem no terceiro ato, oferecendo outra peça dentro da peça, esta tematizando a arte moderna. Mas a composição distancia-se do enredo original: se a obra furtada em *As várias faces*, a do Expositor, tratara-se de um gato, o monólogo voltar-se-á ao furto de um galo. Este fora apresentado nas indicações cênicas, nas quais pode-se ler que o Pintor Meia Idade

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 lirial, não gato, animal lascinogento. (Miguel, 1994: 17).

Os galos do Pinto Meia Idade são apresentados no monólogo, no qual “palavras jorram, numa linguagem automática, surrealista” (Miguel, 1994: 116), diluindo sua voz e assumindo a das personagens, embora retorne sempre ao tema da abstração, importando menos o signo que representa o galo e mais o particular que se mantém nas variações. O gato, animal que compõe a imagem erótico-onírica de *História Banal*, do livro de 1951 – “Gatos miavam, miavam, em furiosas lutas de amor. Era um grito enervante, histérico” (Miguel, [1951] 1981: 98) –, no de 1994 emerge em aparente rechaço (o Pintor Meia Idade toma o galo em detrimento do gato), ainda que mais não trate que de acentuar erótico: “um gato nojento e lascivo”; “o gato. Não. O atog. Pensem com calma e isenção. O gato. Animal nojento, molestoso, ronronante sempre, sempre libidinoso, esfregando-se pelos cantos, esfregando-se nas gentes, sensual, sexual”; “atog roubado, este animal nojento, fedorento, erótico, lascivo, que se enrosca nas gentes”; “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” (Miguel, 1994: 118-28).

Os excertos utilizam linguagem anagramática e, “nos anagramas, nas expressões onomatopaicas e em muitos outros artifícios 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: 224). Nos anagramas produzidos pelo fluxo de consciência a palavra gato marca jogo que retorna em todo o monólogo, oferecendo semântica antes pela associação fonética do que pela formação morfológica, procedimento que nota Sontag (1986: 49) em Artaud: as "passagens de argumentação, claras apesar de febris, alternam-se com passagens nas quais as palavras são tratadas primariamente como matéria (som): elas possuem um valor mágico (atenção ao som e forma das palavras, enquanto distintas do seu significado, é um elemento do ensinamento cabalístico)". Ao recusar estrutura sintática canônica da língua e associar palavras pelos fonemas, Artaud estabelece semântica própria, preenchendo a linguagem de potência mimética, esta que é a força que Benjamin (1985: 28) reconhece no surrealismo: "os jogos de transformação fonética e gráfica, que já há quinze anos apaixonam toda a literatura de vanguarda (...), nada mais são que experiências mágicas com as palavras".

O Pintor Meia Idade emprega os anagramas para se afastar do gato do Expositor, reiterando que lhe fora furtado não o gato, senão o galo: "UM GALO. Meu. Eu. Roubar. Não um tago. Nunca um atog. Não!" (Miguel, 1994: 129). Ao se distanciar do Expositor, o Pintor Meia Idade aproxima-se do objeto perdido, destacando que não fora roubada a obra em si, o objeto material, mas sua estética. Trata-se, pois, de simulacro: se *História banal* associa de modo mais explícito imagens do feminino e vida onírica, lá os gatos são centrais à composição erótica; aqui, enfatizando tratar de um galo que precisamente não é um gato, dissimula-se o autor – o monólogo não responde a qualquer dado biográfico, mesmo o nega. O clima se intensifica no retorno à dedicatória da obra, destinada a Meyer Filho. Artista plástico costumaz em Sul, foi ele amigo de Salim, e sua aproximação à Revista é destacada em comentário no qual afirma ter trocado o realismo soviético por imagens surreais:

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. 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: 13).

A passagem denota eleição pela vanguarda, sem imediatismo homológico, o que se evidencia em suas ilustrações, que perpassam o bestiário moderno e a animalidade, elaborados à exaustão em galos nos quais se observa a articulação da “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: 32). De Meyer Filho advém a erótica dos galos de *As várias faces*, à diferença do gato nojento: “Um galo. Um liril. Rei da Criação. Seus esporões, sua elegância, sua crista máscula e viril, sua masculinidade.” (Miguel, 1994: 119). A composição fragmentária do galo, que surge pela repetição anagramática, mimetiza a proliferação adotada pelo artista, que pulula suas ilustrações com o bicho. Especialmente na série cósmica, porém, a figura fálica centraliza a imagem, como se vê em *Galo Cómico XYPHI-1094*, de 1979, ou em *Idílio Cómico VI*, de 1981, para que se tome soluções distintas que evocam o mesmo tema – a primeira, nanquim sobre papel, traço negro em folha branca; a segunda, acrílico sobre Eucatex, cores quentes. Em comum, no entanto, falos desproporcionais aos animais e estetização da natureza, com árvores cujos frutos são pênis. Com solução plástica diversa, Meyer Filho reincide em uma obsessão, o rosto ligado ao falo. Em *Galo Cómico XYPHI-1094*, o saco escrotal ganha olhos, nariz e boca, esboçando o rosto; em *Idílio Cómico VI*, o falo faz as vezes de nariz. Conformam, assim, a associação entre face e sexo, na qual o sujeito se reconhece sob o signo de Eros: em *Galo Cómico XYSDB – 8.000*, também de 1979, há árvore semelhante à de *Galo Cómico XYPHI-1094*, mas, no lugar de falos, desenha rostos (as imagens estão em Meyer, Nunes e Siewerdt, 2011: 92 e em Cherem e Meyer, 2007: 23 e 47).

Acionando Meyer Filho como autor-enunciador do monólogo, novamente Salim dissimula a autoria, embora seja sua a obsessão em jogo. A segunda peça dentro da peça abdica da busca pelo feminino ao oferecer como imagem o galo, fundamento do enunciador: o galo do Pintor Meia Idade fora roubado, mas não materialmente; ele se vê privado, na verdade, de sua preocupação estética. Mas se é o erotismo que dá condição à leitura desses galos, trata-se, portanto, de simulacro. O que está em jogo é, pois, o fracasso do intento de contornar o feminino, o que se coloca, a bem dizer, como constante na prosa de Salim que se ocupa da ditadura (Kremer, 2022). Ao apontar à impossibilidade do galo (ou seja, à do estímulo estético) sublinha a própria incapacidade de esboçar, como sujeito desejante, a procura pelo feminino. É o que se evidencia em *A voz submersa* (Miguel, [1984] 2007b),

seu único romance com narradora mulher, Dulce, que, ademais, é heterossexual: se os narradores anteriores, desejando o feminino, procuram-no pela cidade, é desse gesto que se vê privado em *A voz submersa*, como se fora sua estética furtada. Trata-se, pois, de um impasse: se *A vida breve*, afirmada biografia imaginária, gruda-se aos dados do autor, *As várias faces*, obra alegórica, ao recorrer a imagens que não as suas, denota, ainda que pela dissimulação, aquela que fora a perda de Salim. A questão se intensifica quando o monólogo do Pintor Meia Idade é interrompido pela chegada do Comissário e dos Investigadores Um e Dois, acionados pelo Expositor para resolver o crime, o furto do gato. Ouvem, então, um resquício do monólogo, que tomam por delação: "você aí que parece se confessava" (Miguel, 1994: 130), diz o Comissário ao Pintor Meia Idade.

As configurações do Comissário e do Pintor Meia Idade não poderiam ser mais diversas, mas há ironia por parte do autor ao pôr, na fala do Comissário, pista para a compreensão da 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: 130). Este parece ser o movimento de Salim, inventando cenário alegórico que situa os elementos que o condenaram à prisão pela ditadura, questão que se acentua em fala do Ator (jovem), referindo-se à desejada Lúcia:

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, 1994: 143).

Na alegoria do cenário, a encenação entre a vanguarda e a academia; na operação, a linguagem anagramática e o fluxo de consciência surrealistas; na atribuição da culpa, o feminino como aquele que levara a personagem ao espaço em que se encontra; como consequência, o Comissário recebe 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" e, para solucioná-lo, "vem aí um Delegado Especial da Interpol" (Miguel, 1994: 147), que seguirá a

investigação. Alegorizando a ditadura, Salim ativa o fantasma da Guerra Fria, a ameaça que deve ser combatida pela Interpol. A peça finda.

O duplo de Sul

O retorno ao homem duplicado, por meio da imprecisão erótica coadunada nas imagens do feminino, oferece-se como problema literário nas obras que Salim Miguel assina ao fim do século XX. Para tanto, porém, adota soluções diversas nos romances aqui estudados. Em *A vida breve* lê-se a tomada de posição, por parte de Sezefredo, de um Eu externo que equaliza a soçobra do sujeito desejante. Tal aniquilamento do erótico responde à imprevisibilidade da vida dedicada à literatura, demarcando, assim, a outra face do sujeito cindido, precisamente a configuração interior composta pela angústia acarretada pelo erotismo. Nesses titubeios, a personagem afirmada imaginariamente como biográfica mostra-se oposta ao autor: enquanto o protagonista abdica da literatura, Salim nela insiste mesmo depois do experimento juvenil, e é no texto literário que apresenta os impasses desse desejo estético que, ao fim, não pode abandonar. Já não é a incerteza da permanência nas Letras, contudo, que dá forma a *As várias faces*. Seu cenário alegórico conforma a Florianópolis de meados de século, aquela amalgamada nos primeiros contos de Salim, e ao recorrer a Brecht e a Artaud, os grandes dramaturgos do século XX, as imagens dos anos de Sul, pelas quais a autoria se inscreve, dão condição de leitura à obra. O registro biográfico, portanto, não se mostra na composição do protagonista romanesco a afirmar a voz Eu (o Sezefredo de *A vida breve*), mas no deslocamento à forma dramatúrgica, dissimulando as vozes e transferindo o dado biográfico a personagens que, longe de serem imagens do autor, indiciam suas marcas (a cidade da infância, Biguaçu, por meio dos Gêmeos, e a perda da estética, quando encarcerado, pelo monólogo do Pintor Meia Idade, em *As várias faces*). Assim, o dado biográfico surge não onde fora afirmado, senão ao recusar a enunciação hermenêutica do Eu e transferir-se às demais personagens.

Ora, há nesses romances de construto pós-moderno e alegórico o intento de elaboração da experiência pretérita; e, na encenação do modernismo de Sul, empreendimento que, segundo o narrador de *Primeiro de Abril*, levara Salim à prisão, vários são os duplos ativados para, ao construir o simulacro do autor, conformar os elementos que o condicionaram ao cárcere. Estes são precisamente os dos anos de

formação: o desejo estético modernista que articula imagem do feminino e duplicação do sujeito por meio de procedimentos experimentais. Se *A vida breve* elabora duplo que, recorrendo à biografia, mostra-se como oposto a Salim, *As várias faces*, ao dissimulá-lo, dele se aproxima, marcando uma vez mais a prisão pela ditadura de 1964 como consequência de sua atuação modernista. Mas, em ambas prosas, lê-se um gesto comum: o duplo que, privado do acesso ao feminino, faz retornar às imagens de seus primeiros contos. São estas as imagens que se atualizam na reescrita da Revista Sul.

Referências

ANTELO, RAÚL. "A modernidade Sul", en Soares, Iaponan (org.). *Salim Miguel: literatura e coerência*. Florianópolis: Lunaderlli, 1991.

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

ASSIS, JOAQUIM MARIA MACHADO DE. *Contos escolhidos*. São Paulo: Martin Claret, 2012.

BARTHES, ROLAND. *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BENJAMIN, WALTER. "O surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia", en BENJAMIN, WALTER. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, WALTER. "E. T. A. Hoffmann e Oskar Panizza", en Benjamin, Walter. *O capitalismo como religião*. São Paulo: Boitempo, 2013.

BENJAMIN, WALTER. *A hora das crianças – narrativas radiofônicas*. Rio de Janeiro: Nau, 2015.

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

BENJAMIN, WALTER. "A Paris do Segundo Império na obra de Baudelaire", en BENJAMIN, WALTER. *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017a.

BENJAMIN, WALTER. "O que é o teatro épico? (segunda versão)", en BENJAMIN, WALTER. *Ensaios sobre Brecht*. São Paulo: Boitempo, 2017b.

BENJAMIN, WALTER. "O autor como produtor", en BENJAMIN, WALTER. *Estética e sociologia da arte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017b.

BENJAMIN, WALTER. "O contador de histórias: reflexões sobre a obra de Nikolai Leskov", en BENJAMIN, WALTER. *Linguagem, tradução, literatura (Filosofia, teoria e crítica)*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

BENJAMIN, WALTER. *Karl Kraus*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2022.

BOSI, ALFREDO. "O duplo espelho em um conto de Machado de Assis", *Estudos avançados*, n. 28, v. 80, 01/2014.

BRETON, ANDRÉ. "MANIFESTO DO SURREALISMO", EN TELES, GILBERTO MENDONÇA (ORG.). *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

BRETON, ANDRÉ. *Nadja*. São Paulo: 100/cabeças, 2022.

CHEREM, ROSANGELA; SANDRA MEYER (ORG.). *Meyer Filho, um modernista saído da lira*. Florianópolis: Instituto Meyer Filho, 2007.

DURKHEIM, ÉMILE. *O suicídio: estudo de sociologia*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

FREUD, SIGMUND. "O inquietante", en FREUD, SIGMUND. *Obras completas volume 14*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

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

GARCIA JÚNIOR, EDGAR. *Tempo Narrado: romance e modernidade em Santa Catarina*. 200f. Tese (Doutorado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

GINZBURG, CARLO. "Indicios – Raíces de un paradigma de inferencias indiciales", en GINZBURG, CARLO. *Mitos, emblemas e indicios: morfología e historia*. Buenos Aires: Prometeo, 2013.

HATOUM, MILTON. *A noite da espera*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

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

HATOUM, MILTON. *Dança de enganos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2025.

HOFFMANN, ERNST THEODOR AMADEUS. "O homem-areia", en HOFFMANN, ERNST THEODOR AMADEUS. *O reflexo perdido e outros contos insensatos*. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

HOFFMANN, ERNST THEODOR AMADEUS. *O pequeno Zacarias chamado Cinábrio*. São Paulo: Hedra, 2009.

HUYSMANS, JORIS-KARL. *Às aressas*. São Paulo: Penguin-Companhia, 2011.

KREMER, NATAN SCHMITZ. *Deslocamentos do feminino em Salim Miguel*. 154f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2022.

KREMER, NATAN SCHMITZ. *Constelação Sul: achegas*. 500f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2026. [prelo]

MACHADO, RICARDO (ORG.). *Arquivos de prisão – Eglê Malheiros e Salim Miguel*. Chapecó: Humana, 2025.

MEYER, SANDRA; KAMILA NUNES; TERESA SIEWERDT (ORG.). *Meyer Filho (exercício de imaginação)*. Florianópolis: Instituto Meyer Filho, 2011.

MEYER FILHO, ERNESTO. "Respeitável público", en MEYER, SANDRA; KAMILLA NUNES; TERESA SIEWERDT (ORG.). *Meyer Filho (exercício de imaginação)*. Florianópolis: Instituto Meyer Filho, 2011.

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

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

MIGUEL, SALIM. *Velhice e outros contos*. 2^a edição. Florianópolis: FCC, [1951] 1981.

MIGUEL, SALIM. "A propósito de Mário de Andrade", en Miguel, Salim. *O castelo de Frankenstein*. Florianópolis: EdUFSC, [1949] 1990.

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

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

MIGUEL, SALIM. *Nur na escuridão*. Rio de Janeiro: TopBooks, 1999.

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

MIGUEL, SALIM. "Um retrato de Othon D'Eça", en MIGUEL, SALIM. *Gente da Terra: perfis – anotações*. Florianópolis: Lunardelli, 2004.

MIGUEL, SALIM. *A vida breve de Sezefredo das Neves, poeta*. 2^a ed. Rio de Janeiro: Record, [1987] 2005.

MIGUEL, SALIM. *O sabor da fome*. Rio de Janeiro: Record, 2007a.

MIGUEL, SALIM. *A voz submersa*. 2^a ed. Rio de Janeiro: Record, [1984] 2007b.

MIGUEL, SALIM. *Primeiro de Abril – narrativas da cadeia*. Florianópolis: EdUFSC, [1994] 2025.

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

NIETZSCHE, FRIEDRICH. *O nascimento da tragédia, ou: Os gregos e o pessimismo*. São Paulo: Companhia de bolso, 2020.

O PREÇO DA ILUSÃO. ROTEIRO (escrito por Salim Miguel e Eglê Malheiros). Instituto de Documentação e Investigação em Ciências Humanas, Universidade do Estado de Santa Catarina. [mimeo]

REVISTA SUL. 30 números. Florianópolis, 1948-1957.

SANTIAGO, SILVIANO. "O narrador pós-moderno", en MORICONI, ÍTALO (ORG.). *35 ensaios de Sihviano Santiago*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

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

SIMMEL, GEORG. "As grandes cidades e a vida do espírito", en BOTELHO, ANDRÉ (ORG.). *Sociologia – essencial*. São Paulo: Penguin-Companhia, 2013.

SONTAG, SUSAN. "Abordando Artaud", en SONTAG, SUSAN. *Sob o sinal de Saturno*. Porto Alegre: L&PM, 1986.

STENDHAL. *O vermelho e o negro* – crônica de 1830. São Paulo: Penguin-Companhia, 2018

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

VAZ, ALEXANDRE FERNANDEZ. “Machado de Assis, Cândido Portinari, Walter Benjamin: um pouco de loucura, outro tanto de infância, em O Alienista”, en PINTO, FÁBIO MACHO ET AL (ORG.). *Experiências educativas: infância e educação do corpo na obra de Portinari*. Florianópolis: Ateliê da Casa, 2022.

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