Revista de Literatura, História e Memória

Seção: Pesquisa em Letras no contexto Latino-americano e Literatura, Ensino e Cultura

ISSN 1983-1498

VOL. 17 - Nº 29 - 2021

U N I O E S T E / C A S C A V E L - p. 45-63

IMAGENS DO PASSADO, DA MEMÓRIA, DA CIDADE – SARTRE E FREUD DO ESCRITOR CATARINENSE SALIM MIGUEL

Images of past, memory and city – Sartre and Freud in the oeuvre of the brazilian writer Salim Miguel

Natan Schmitz Kremer[1]
Alexandre Fernandez Vaz[2]

RESUMO: Tomando como chave de análise o passado, a memória e a cidade, buscamos discutir a afirmada influência de Sartre na trilogia Velhice, contos do livro de estreia de Salim Miguel, Velhice e Outros Contos (1951), publicado pela série editorial Edições Sul, impresso vinculado a Revista Sul, experimento modernista que se desenvolveu em Florianópolis entre 1948 e 1957. Na leitura dos contos percebemos uma cisão entre público e privado, o primeiro como lugar da angústia, aquele pertencente aos personagens, o segundo como da liberdade, aquele frequentado pelo narrador. Comparando a outros contos do compilado, observamos uma leitura pelo verso do Existencialismo, sem atinar à busca pelo lugar do ser, construindo sua estética sobre uma pergunta pela esfera urbana da cidade moderna; neste caso, o lugar do privado seria uma expressão do desajustamento dos "velhos", nascidos ainda no século XIX, em detrimento de uma cidade cuja modernização é efervescente. Coloca-se em jogo uma educação dos sentidos na cidade, antes do que se poderia chamar de educação sentimental. No movimento, os contos de Salim Miguel parecem se aproximar mais de questões que envolvem a psicanálise de Freud e a literatura urbana, amalgamando a formação de uma esfera subjetiva moderna na Florianópolis de meados do século XX.
PALAVRAS-CHAVE: Salim Miguel; Modernização; Modernismo; Existencialismo; Psicanálise.

ABSTRACT: Past, memory and city are our main topics to discuss the supposed Sartre's influence in the *Velhice* (Oldness) trilogy, short stories of Salim Miguel's debut book. Editions *Sul* (South) published the book. It was part of the modernist experience in Florianopolis, the main city of Santa Catarina, which most important vehicle was the cultural magazine also named *Sul*. The analysis shows a split between public and private, the first as a place of anguish, which belongs to the characters, the second as of freedom whose owner was the storyteller. Comparing them to other short stories of the book, we suppose a reverse reading of Existentialism, without asking for the place of being, but building its aesthetics under a question on the urban sphere of the modern city. In this case, the place of the private is the maladjustment of the "old" people, which were born in the 19th century, in contrast to a city whose modernization is effervescent. An education of the senses happens in the city, but not precisely sentimental. In this sense, Salim's literature seems to be closer to issues involving Freud's psychoanalysis and urban literature.
KEYWORDS: Salim Miguel; Modernization; Modernism; Existentialism; Psychoanalysis.

[1] Mestrando em Sociologia pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Bolsista do CNPq.

[2] Doutor em Ciências Humanas e Sociais pela Gottfried Wilhelm Leibniz Universität Hannover, Alemanha. Professor do departamento de Estudos Especializados em Educação da Universidade Federal de Santa Catarina, onde também atua no Programa de Pós-Graduação em Educação e no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas. Bolsista de produtividade do CNPq 1C.

INTRODUÇÃO

Mesmo que controversa, a leitura e recepção do Existencialismo é tópico fundamental à compreensão da vida intelectual do Ocidente em meados do século XX. Seja nas correntes cristãs, representadas no Brasil por Eurílalo Canabrava, seja na leitura dos escritos filosóficos e literários de Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir, o tema correu as décadas de 1940 e 1950 no país, tendo seu ápice na visita do casal em 1960, recepcionados por Jorge Amado. Nela, passaram por diversas cidades do Nordeste e do Sudeste, e não vieram a Florianópolis. Suas obras, porém, já haviam chegado à capital de Santa Catarina ainda na década de 1940, quando um grupo de jovens articulado ao redor da sede local do Partido Comunista do Brasil buscava apresentar novas perspectivas estéticas às Letras da cidade.

Trata-se do Grupo Sul, empreendimento modernista que, atuando nas artes plásticas e cênicas, produziu a Revista Sul como principal veículo de divulgação. A história do periódico é também a da aproximação ao Existencialismo. Vinculados a dois impressos efêmeros, Cicuta e Folha da Juventude, este do PCB, desejavam publicação própria. Com dificuldades financeiras, encontraram no teatro meio para angariar fundos. Encenaram em 1947 *O Homem da flor na boca*, de Pirandello, *Como ele mentiu ao marido dela*, de Shaw, e *Um homem sem paisagem*, de Ody Fraga e Silva, jovem vinculado a Sul.

A bilheteria patrocinou os primeiros números da revista, que teve 30 volumes impressos entre 1948 e 1957. Decorrência do sucesso das montagens, reencenaram as duas primeiras obras em maio de 1948, junto com a adaptação do conto *O Quarto*, de Sartre. Segundo Salim Miguel (2001), trata-se da primeira montagem do existencialista no Brasil, o que embora não seja o afirmado por Romano (2002), que considera as produções de São Paulo e Rio de Janeiro, não o contradiz: as primeiras foram, diz, em 1948: *Les Mains Sales*, pela Aliança Francesa, no Rio de Janeiro (sem mês) e *Huis Clos*, pelo Teatro Brasileiro de Comédia, em São Paulo, em outubro.

O mais interessante não é ter sido ou não a primeira montagem, e sim a velocidade da recepção de Sartre em Florianópolis pelo teatro, o que não será a única aproximação de Sul ao Existencialismo. Republicações não eram comuns na revista, mas houve exceções nos primeiros números. Um grupo ainda reduzido de escritores locais – o que mudará ao correr dos anos da publicação, que alcançará circulação transnacional – não tinha lá condições de produção vasta, tampouco muitos amigos dos quais pudessem requerer contribuições. Assim, nos primeiros volumes encontramos reproduções de clichês do Sistema Francês de Informação (SFI) e do British News Service (BNS) que apontam temas caros à época: a 2ª

Guerra Mundial, a Psicanálise de Freud, o Existencialismo de Sartre. Já em Sul-1 (janeiro/1948), lemos duas notícias extraídas do SFI: *Uma obra estranha de Sartre* e *Universidade Existencialista*. Curtas, fragmentárias, expostas como preenchimento de página, mais do que pretender caráter pedagógico elas sugerem algo das influências que marcam o processo formativo dos componentes da agrupação.

Não impressiona, então, que a corrente filosófica tenha influenciado também sua literatura. Aqui, propomos discutir alguns traços dos escritos de Sartre nos contos da trilogia Velhice, do livro de estreia de Salim Miguel, *Velhice e outros contos*, aquele que deve ter sido o primeiro grande empreendimento que buscou amalgamar a formação de uma sensibilidade moderna na Florianópolis de meados do século XX. Procuramos nos afastar, porém, de qualquer transposição conceitual. Como apontado por Beatriz Sarlo, estudar as experiências de modernização periférica demanda antes a análise da falta e da mescla do que falar "de uma *flânerie* em cidades onde, por definição, seria impossível sua existência" (SARLO, 2013, p. 92). Neste sentido, partindo das narrativas de Salim, preocupamo-nos em apontar as tensões que as constituem e como os escritos de Sartre são manipulados e inclusive inventados pelo autor para expor a Florianópolis de meados do século XX. Para tanto, começamos pensando em como as imagens do passado, da memória e da cidade se articulam nas narrativas, dialogando com outros textos do compilado, o que nos leva a perguntar sobre a influência da psicanálise na obra. Na sequência, questionamos a recepção do Existencialismo no país e as preocupações com o urbano, o que mostra maior aproximação de Salim a Freud já em sua estreia. A impressão é que as afirmadas referências a Sartre mostram uma espécie de leitura pelo verso do Existencialismo, sem atinar à busca pelo lugar do ser.

IMAGENS DO PASSADO

Velhice, um, *Velhice, dois* e *Velhice, três* (a partir de agora respectivamente V1, V2 e V3) compõem o livro de estreia de Salim Miguel, *Velhice e outros contos*, lançado pelas Edições Sul em 1951. Em comum, enredo e narrador. Este, que aplicava questionários de um censo demográfico, corria o Centro de Florianópolis de meados do século XX quando, pelas manhãs, deixava formulários que nas tardes recolhia. Por diferentes motivos nem todos os preenchiam, o que faz com que o narrador entre em três casas para auxiliar na atividade. Este é o disparar das narrativas, nas quais, na penumbra do privado, emergem angústias e rememorações que assolam os personagens.

Em V1 conhecemos a história dos irmãos italianos Alexandro Galiani e Julieta. Eles,

que não haviam preenchido por insegurança com a língua portuguesa, convidam o narrador para entrar na casa que, outrora, havia sido mais habitada, mas "tudo foi embora, 'el mio bambini', 'em outro stati'" (MIGUEL, [1951] 1981, p. 44, sic). Na sala, rapidamente concretizam o preenchimento, o que leva os velhos a o convidar para alongar a visita. O narrador, impossibilitado de recusar, vai ficando. Galiani o leva a uma sala menor, onde um tique-taque anuncia sua coleção de relógios. Observá-la é seu prazer, chama cada peça por seu nome, comenta a rotina de manutenção. É ao observá-la que o velho vai elaborando uma noção de memória na qual apenas o passado existiria, como veremos.

As obsessões de Galiani com a passagem do tempo, tanto com a memória quanto com os relógios, não são as únicas na narrativa. Julieta prepara licores, atividade que a entretém, ao mesmo tempo em que a angustia: apaixonada pelo ato, já não tem quem deguste seus dotes, consequência da saúde debilitada do irmão, aconselhado pelo médico a abandonar o consumo. Então começa a servi-los ao narrador, que lembra de contos de Poe e Hoffman, histórias de envenenamento, recusando a bebida para logo aceitá-la, tragando o cálice em único gole, sendo repreendido por Alexandro porque não soubera apreciar o líquido. Aparecem então outros copos e licores; enquanto isso, "o velho estalava os lábios, mexia a língua, deixando entrever uma ponta fina, rosada, com uma camada espessa, qual escama" (MIGUEL, [1951] 1981, p. 49).

Os velhos, que vivem no passado, enfim podem (tentar) atualizá-lo. "Gozam às minhas custas. O velho num êxtase, a velha idem" (MIGUEL, [1951] 1981, p. 50). A velha goza por ter novamente alguém que se delicie com sua obsessão; o velho goza por ter outra vez, mesmo que pelo outro, o desfrute prazeroso. Não estranha a imagem da coleção se desfazer; Alexandro volta ao deleite do consumo dos licores, mesmo que indicando à boca alheia como consumi-lo. O problema é que o narrador não pertence àquele espaço do passado e põe fim à situação, abandonando a casa e deixando os velhos. Na rua, "sol brilhando, descambado. Calor. Pessoas passavam, suadas, se abanando" (MIGUEL, [1951] 1981, p. 51). No dia seguinte os trabalhos recomeçariam.

Na comparação entre lugares que narrador e personagens ocupam na vida na cidade se expressa uma cisão que talvez se inspire na leitura do conto de Sartre ([1939] 2015) encenado pelos jovens de Sul, *O Quarto*. Na narrativa encontramos a relação de Ève, filha do Sr. e da Sra. Darbédat, e Pierre, seu companheiro. Em duas partes, na primeira lemos a intriga que envolve a família de Ève e as relações com o genro, que sofre, segundo os sogros, de alguma enfermidade psíquica que, no entanto, não é nomeada. Tentam fazer com que ela o encaminhe a um hospital, onde receberia tratamento adequado, evitando ainda que paralisasse sua vida.

Ève, porém, insiste em seguir vivendo com Pierre, que não sai do quarto do pequeno apartamento no qual residem. É neste quarto que se passa a segunda parte da narrativa, onde Pierre vê estátuas voantes por todos os lados, afetando-lhe a ordem do dia. A narrativa ganha tom intimista, com poucas referências à rua e ao urbano, que aparecem entrementes pelo deslocamento do Sr. Darbédat nas tardes de quinta-feira, quando os visita.

O que Salim lê da prosa de Sartre é certa associação entre a angústia e o espaço privado que carrega uma cisão à ideia de urbano como espaço de liberdade. Nas Velhices a questão aparece quando o narrador se sente demasiado preso às casas e opta por delas se retirar, percebendo, em V2, a "avenida [onde] a sombra das árvores me acolheu" (MIGUEL, [1951] 1981, p. 55), de onde, ao olhar a casa, percebe em V3 o "rosto velho coberto de rugas e lágrimas; rosto velho como uma velha máscara onde estava guardada uma certa cena, uma certa data, bem do passado, inacreditável" (MIGUEL, [1951] 1981, p. 78).Como se lê em V2, trata-se da cisão entre

> Calor, sol.
> Sombra, mofo.
> Duas forças milenares, eternas.
> (...)
> Livre, libérrimo, deitei um último olhar à cena, ao quadro estático; de um lado, à minha direita, a mulher de pé, do outro, à esquerda, a mulher sentada, se balançando.
> (...)
> A rua, com seu mistério e humanidade, me chamava.
> (MIGUEL, [1951] 1981, p. 65).

A cisão está posta, a rua como lugar do sol, a casa como lugar do mofo. Mas não é esta a questão de Sartre, que dá maior complexidade. Na narrativa também a Sra. Darbédat, mãe de Ève, adoentada, não sai do quarto. Nele, come bombons, mas nunca na frente do marido. A ingestão é ritualizada, há forma específica de abrir o envolto, de pô-lo na boca, postura não muito diferente de Pierre, quando o processo de repetição marca a angústia. O posicionamento do Sr. Darbédat coloca ao fundo do conto de Sartre um conteúdo burguês – Pierre é improdutivo, vive à custa do sogro – e de gênero – seria ele quem deveria prover a si e a Ève, o que não se aplica à esposa.

Questões de uma moral burguesa e de gênero não aparecem nas Velhices, embora estejam no compilado, como em *Carnaval; Casos de Espiridião* e em *História banal*, narrativas urbanas, construídas em movimento pelo centro de Florianópolis e com pouca influência de Sartre. Na verdade, pensar a influência direta em termos de uma forma narrativa pode ser equivocado. Em *A Náusea* (SARTRE, [1938] 2016), por exemplo, Antoine

Roquentin não é propriamente um velho, mas a trama se passa entre um café e uma biblioteca, tendo o narrador pouquíssimo diálogo com os demais, rememorando o passado – o amor que não vingou, a biografia que tenta escrever. Longe da rua como lugar de liberdade, da casa como lugar de angústia (a cisão que está em Salim), em Sartre importa o lugar da angústia na construção da liberdade, na responsabilização do eu pelo que faz de si, na consciência da existência (que antecede a essência), pondo fim ao lugar mágico (ou ontológico) do sujeito, gerando consequentemente um espaço de responsabilização e angústia (SARTRE, 2014). O que Salim faz nas Velhices é outra coisa. Ele parece perverter a influência de Sartre ao construir narrativa em que, embora afirme algum resquício existencialista, a pergunta deixa de ser pelo ser e passa a ser sobre a cidade. Tentemos caminhar nesta hipótese.

Galiani afirma que só há passado, o resto dali derivaria. Mas vive as dores do afastamento do filho, que não mora consigo; italiano, está em cidade de colonização outra, o que causa certo isolamento; não há referências ao urbano por se tratar de espaço que provavelmente nunca lhe foi familiar, vide a inexistência de comunidade italiana na qual pudesse desenvolver um conjunto de práticas – como a língua, justamente o que leva o narrador a casa. Nela, então, ritualiza os elementos que pode associar a um eventual passado feliz, nele projetando a única existência.

A postura do narrador é distinta. Em V2 escreve: “Eu, eu, todo cheio de ideias avançadas... eu, filho do século vinte” (MIGUEL, [1951] 1981, p. 64), ideia que retorna em V3: “Eu calado, não sabendo o que dizer, um tanto incrédulo, quase impossível que, ainda hoje, no nosso século tão cheio de si e objetivo e mecanizado, tais fatos fantásticos tivessem ocorrido” (MIGUEL, [1951] 1981, p. 77).

Os posicionamentos dos personagens sobre a vida na cidade e as percepções de si que o narrador elabora permitem entrever declives de uma Florianópolis em transformação. Ao passo em que o narrador, que assume a rua, expressa tom quase iluminista em suas falas, mostra uma série de personagens, velhos que não se reconhecem na cidade moderna. Nascidos em fins do XIX, produzem a certeza de que a vida já passou, como se, nesta nova cidade, já não tivessem lugar para uma existência própria, cabendo-lhes, então, permanecer nas casas.

Nos outros contos do livro essa Florianópolis moderna se torna matéria literária: em *Alvina, essa minha noiva* o narrador escreve: “atravessamos a ponte. Lá em baixo um mar calmo, sereno. Olhando para cima, os grandes ferros querendo encobrir o céu, que se entremostrava” (MIGUEL, [1951] 1981, p. 38). Em *História banal* lemos: “a mulher não aparecia à noite, não ia a cinemas, não víamos nos bailes ou no footing” (MIGUEL, [1951]

1981, p. 90), noite esta que era marcada pelas “luzes [que] agora se acendiam de todo” (MIGUEL, [1951] 1981, p. 7), como descrito em *Carnaval; Casos de Espiridião*. Na prosa modernista de Salim a cidade é o tema, tanto em plano de sua arquitetura material como na subjetividade dos que nela habitam. Destaca a Ponte Hercílio Luz e sua relação com a modernização da cidade, construída sobre um estreito no qual, outrora, a viagem era realizada por barco, mas que também indica a recepção de uma engenharia recém desenvolvida (COELHO, 1997); os cinemas atestam a formação de uma nova subjetividade, formando novas experiências de feminilidades e masculinidades (VIEIRA, 2010). O livro de estreia de Salim amalgama a formação de uma sensibilidade moderna, marcada pelos cinemas, bailes, footing, mas também pela iluminação pública e pela arquitetura de ferro. Seus contos se dedicam à vida na cidade moderna e na trilogia Velhices não parece ser diferente: a constante referência à memória aponta um processo no qual os sujeitos não se identificam na cidade que se moderniza e que assume estrutura urbana. Assim, no passado encontram um lugar no qual a vida lhes é possível, já que a cidade não é a mesma. Isso aparece com mais força em V3:

> – É... os velhos só vivem do passado, pra eles nada mais existe. Que pode me interessar o acontecido hoje no mundo? Meu mundo acabou, morreu. Eu mesma morri. Nós é que morremos, nós. Os que morreram, nossos, não! Esses vivem na nossa lembrança, perenemente, perenemente...
> (...)
> – Quando saio não vejo a cidade como ela hoje é. Vejo-a com os olhos do passado, vejo-a como a via quando era moça, passeando nela, com os meus. (MIGUEL, [1951] 1981, p. 72).

Ao andar na cidade, percebe aquela do passado, não pode vê-la como é hoje. A reestruturação urbana de Florianópolis é, inclusive, associada à constatação de sua morte, elemento que está relacionado àquela situação que a condiciona a casa, a morte de Clodomir, seu irmão. Ele, que trabalhava com viagens marítimas, conheceu em uma dessas, a Buenos Aires, Margarida, com quem veio a se casar. Ela muda-se para Florianópolis e passa a residir com a família do marido, que continua trabalhando em deslocamentos. Em um dos retornos, um conhecido lhe conta que a esposa o traía. A questão não é comprovada, mas ele saca a pistola e mata primeiro o filho do casal, suicidando-se em seguida. A vida de Margarida, como a da cunhada, paralisa-se após as mortes que abalam a família.

Embora o que se coloque no fragmento não seja exatamente o mesmo, a formulação de Galiani sobre a memória é semelhante:

> [Galiani] Falava do tempo, sempre presente, venerava-o através daquelas

> máquinas. Às vezes, confuso, se atrapalhando nas palavras, não diferenciando bem passado, presente, futuro. Tinha uma estranha teoria que me tentava explicar, achava que o que é passado só em nós subsiste mas mesmo assim transformado e nós o podemos recriar a nosso bel prazer. Demais o futuro não é nada mais do que uma projeção do passado e presente. Nós fazemos com o presente o nosso futuro. Logo, futuro é presente assim como presente é passado e só este existe (MIGUEL, [1951] 1981, p. 47).

A estrutura que aparece como aquela da memória pode indicar algo de uma vida pulsional na qual o passado emerge como trauma a condicionar o presente, algo não muito diferente das considerações de Freud (2011). É justamente o que Benjamin (2019) toma do autor ao pensar a história como uma rememoração de seus mortos, sendo esta a possibilidade da não repetição no presente, o que poderia possibilitar futuro outro. Na leitura de Benjamin o passado também é a potência do presente, e se Galiani diz que às vezes o podemos reinventar a "nosso bel prazer", Benjamin nos diz que o pretérito ressurge no presente como um relampejo que se deixa entrever não propriamente como foi, mas como lateja. Nos termos de uma teoria da história, para Benjamin, o passado não existe de forma "pura", mas é acessado de acordo com a sensibilidade atual. Em termos sociais, o que diz é que a história não é estática; a forma de ler o passado é construção do presente. Em termos individuais, o que está posto é o trauma na constituição do sujeito.

Salim, assim, se influencia por algo da estrutura de Sartre, mas de alguma maneira a perverte para pensar seu problema: a cidade moderna, aquela na qual se encontra – inclusive por meio da exclusão, ele que tampouco havia nascido no Brasil, mas sim no Líbano, como veremos. No movimento, se enreda em uma estrutura narrativa que indaga pelo ser, e a perverte para perguntar pela cidade, aquela na qual seus personagens vivem, embora não se reconheçam, o que os faz inventar um passado para si. Há um elemento moderno que aparecerá em todas as casas nas quais o narrador adentra e que fundamenta essa invenção: a fotografia.

IMAGENS DA MEMÓRIA

É em V3 onde a fotografia aparece com centralidade. A trama é a mesma: o narrador recolhe documentos na casa em que as personagens até então não estavam, decorrência de uma viagem e, com pressa, entra para que preencham na hora. Começa a chover, o que faz com que fique ali, esperando o aliviar da tempestade. Nela vivem três mulheres, Luzia, a sobrinha, jovem, e duas tias, velhas: uma de sangue, nunca nomeada, e Margarida, a esposa

argentina do tio Clodomir. Como já vimos, o passado volta à cena. Nada mais existe, senão a rememoração. A fotografia é o disparador. Ela, que nos outros contos aparecia em retratos nas paredes, agora está em um álbum cujas fotos contam a história da família, aquela do assassinato seguido de suicídio.

Tanto a fotografia quanto a memória receberam atenção de Benjamin. A fotografia como arte moderna vê o seu surgimento na era das técnicas de reprodução. Não que a imagem simplesmente possa ser reproduzida, coisa que desde sempre aconteceu, senão que a própria forma é a da reprodução como possibilidade técnica. Muda-se, assim, a natureza do objeto estético, quando a arte perde sua condição aurática, com a qual seria possível distinguir entre um "original" e uma "cópia", e tem a reimpressão como componente formal (BENJAMIN, 2017a). Seu surgimento, deste modo, não fala apenas da legitimação da fotografia como arte, senão da construção da arte como fotografia: as novas técnicas de reprodução acompanham os sentidos que marcam a modernidade como processo histórico (BENJAMIN, 2017b). Benjamin estuda fotografias artísticas, não aquelas familiares/individuais. Mas sua preocupação está em construir um diagnóstico da modernidade, cuja outra expressão é referente ao declínio da faculdade de narrar. Não se trata de tomar o fato como "consequência" da fotografia, senão expressão simultânea do mesmo impulso modernizador. O autor trata da questão justamente ao analisar o tema da memória.

Inspirado principalmente em Freud, Bergson e Proust (também lidos por Sartre), Benjamin (2017c) aponta para duas instâncias da memória: uma delas, a voluntária, ligada aos fatos armazenados cronologicamente no acervo mnemônico, que por meio da razão podem ser acessados. A segunda, a involuntária, trata daquilo que habita o inconsciente no processo de lembrar e esquecer que constitui a memória. Se o trauma, já mostrou Freud (2011), é um condicionante da experiência humana, isso fala daquilo que, embora aparentemente apagado, é reprimido. Nem toda repressão, porém, é negativa e retorna na forma de sintoma. Pode ser também aquilo que possibilita uma elaboração do sujeito, quando sublimada. Um exemplo dado por Benjamin são as madeleines de *Em busca do tempo perdido* onde, pelo olfato, o narrador pode reconstruir a experiência da infância percebendo a historicidade da vida.

Na modernidade, porém, o autor nota o declínio da experiência que se expressa na impossibilidade de narrar (BENJAMIN, 2018). O tempo do jornal apressa os ouvidos, adiantando conclusões que, reduzido o tempo do ócio na formulação da experiência, armazenam-se sem conexão. A fotografia pode produzir efeito semelhante, ao congelar em uma única imagem o símbolo, rompendo com isso a possibilidade da alegoria - que é, em Benjamin (2016), a possibilidade de construção de uma imagem do passado, a possibilidade

alegórica onde a noção de tempo ganha a visualidade de ser, simultaneamente, expressão do passado e do presente, ou melhor, uma imagem do passado construída pelo presente. O que o autor constata é a passagem de uma forma de se relacionar com o mundo, a experiência, à outra que passa a se formar na modernidade, a vivência, quando sequência de elementos cronológicos, embora desconexos, impossibilita a síntese do disperso, gerando assim uma memória mais enciclopédica e menos formativa.

Benjamin não faz propriamente uma crítica à fotografia, mas busca capturar o espírito de um tempo marcado por um lado pelo declínio da narrativa e, por outro, pelo surgimento da fotografia. Neste ensejo segue Susan Sontag (2010) que, apreciadora da nova arte, não deixa de a ela olhar com certa precaução. Seu argumento tem duas direções. A primeira, formal, mostra que a fotografia como arte produzida pela máquina marca menos a presença do sujeito. Sua defesa é, sobretudo, a do texto escrito, mas aponta como, mesmo na pintura realista a óleo, a mão do sujeito é responsável pelo gesto do pincel, o que cria, necessariamente, um processo técnico ligado ao corpo – e ao inconsciente. A fotografia, a sua vez, demanda do aparato técnico a captura da imagem. Neste sentido ela poderia ser uma arte mais "facilmente" empreendida por aqueles que não a dominam tecnicamente, como antes destacado, mas também é mais externa ao sujeito. O segundo fala do lugar da memória. Sontag sugere que a fotografia carrega em si um risco, o de gerar um congelamento da faculdade de recordar. Ao processo está ligada a possibilidade de lembrar-se mais da imagem do que da experiência na qual ela foi formulada. A consequência seria uma lembrança mais da forma fechada, não alegórica, voluntária, do que propriamente da relação estabelecida pelo sujeito, da forma como adentra um espaço do inconsciente. Sontag não toma a fotografia como prática necessariamente regressiva, mas não esquece dos cuidados que devem ser tomados ao pensar a construção de uma memória por meio de um objeto externo ao sujeito.

A questão na narrativa de Salim indica uma contradição. Ao mesmo tempo em que a fotografia aparece como forma de contar a história familiar e, com isso, produz algum bloqueio na possibilidade da memória, ela não tem a forma de uma imagem encobridora, aquilo que, mostra Freud (2010), trata da imposição de imagem falsa/deslocada para encobrir situação de violência que, recalcada, esconde o trauma e acaba por condicionar o presente como repetição do reprimido. Em Salim, a imagem fotográfica auxilia ao contar a história, mas ao mesmo tempo assume um lugar de desconexão "consciente" dos sujeitos no presente. Neste sentido, a fotografia não auxilia em um processo de elaboração do trauma, mas, ao mesmo tempo, não projeta uma ideia falsa de presente. Ela funciona como uma espécie de constatação de que a vida não pode mais ser a mesma, espécie de encontro da felicidade no

passado, embora seus personagens afirmem que este passado não existe, ou pelo menos que não existe mais. Claro que ele existe, é dele que eles vivem, mas isso fala justamente da presença da fotografia nos contos: não se trata de uma deturpação no presente, e sim indica uma imagem de passado que é considerado sem atualização; que serve para destacar o desligamento da cidade moderna. Assim, não se trata de uma tentativa de reencontrá-lo no presente, senão uma constatação de que os dias felizes já passaram. Com isso, o autor não esconde a violência, não tapa a angústia, não dissimula. Tampouco possibilita o seguimento da vida. É nesta ambiguidade que guarda, talvez, uma imagem da cidade. O conto que a evidencia é V2.

IMAGENS DA CIDADE

Em V2 os formulários não foram preenchidos por se tratarem de duas senhoras idosas que saem de casa apenas quando a marmita diária lhes é trazida à porta. É o que conta um vizinho, indicando ao narrador que deve subir as escadas, onde as velhas poderão atendê-lo. Mete-se corredor adentro, onde encontra escada ao segundo piso da edificação. Uma delas concluíra o almoço e, à mesa, pensava. O narrador toma assento, puxa um dos boletins, comenta que ao ver a casa sempre fechada julgava-as de viagem. Otília responde afirmativamente, que estivera com a amiga em longa viagem pelo passado: “o tempo nos tragou, já passou a nossa época, nada mais entendemos deste mundo de hoje, tão diverso do nosso. Vivo de recordações, disto...” (MIGUEL, [1951] 1981, p. 58), recordações atreladas também a casa na qual havia nascido, crescido, casado; a casa que exibia, nas paredes, as fotografias da família.

O narrador lê as questões, anota as respostas, escuta as rememorações da velha. Depois de responder sobre si, Otília contesta as perguntas sobre sua amiga que, na cadeira de balanço, não participa da narrativa. Ela é talvez sua prima, “me parece que filha de escrava. Falavam, nas rodas da família, que com um filho do senhor velho” (MIGUEL, [1951] 1981, p. 61-2). Vive consigo desde antes da Proclamação da República, tendo permanecido no casarão quando do casamento de Otília. Falando da outra diz muito de si, do casamento com Laudelino, ao qual a prima se opôs: ela “não é como os outros, como nós, é pura, pura, e já tem noventa anos, mas nunca homem nenhum a tocou, nunca, é pura, sim...” (MIGUEL, [1951] 1981, p. 61). A palavra “pura” ecoa enquanto conta suas consequências ao narrador: sempre fora requisitada pelos homens, mas nunca se entregara, nutrindo certa abjeção ao contato corporal. Ao seu casamento negou-se a ir; mesmo vivendo na mesma casa, também ao

marido de Otília era hostil, dizendo que a amiga, que tinha prazer na terra, sofreria no outro mundo. “E foi a única da casa que ficou feliz quando meu marido morreu e eu sofri. Achou que um pouco eu estava me redimindo e que só o sofrimento existe e nos purifica” (MIGUEL, [1951] 1981, p. 62), embora percebesse que essa redenção não poderia ser oficiada perante Deus, já que não se tratava de escolha, e sim de consequência da vida: o sofrimento de Otília era impuro por não ser de arrependimento.

O narrador, entre absorto e espantado, reage como pode:

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

Essas diferenças começam a agonizá-lo, o que o leva a retornar à rua, seu espaço de liberdade. Sai. Mais do que a cisão entre urbano e privado, talvez a cena coloque um choque entre as experiências do narrador na cidade moderna e aquelas das casas.

Caberia uma olhada ao urbano que ganha centralidade no livro de estreia de Salim. Os narradores falam do footing, dos cinemas, da iluminação pública, da Ponte Hercílio Luz. Em jogo duplo, expressam a cidade moderna tanto pelas reformas urbanas que a acometem, quanto pela sensibilidade formada nos sujeitos que nela habitam. Embora a trama das Velhices tome outra direção (há de se reparar que a rua é pouco narrada, ela é uma espécie de ideal do narrador, mas não chega a ter uma forma definitiva), há na rua uma espécie de “resposta”, ela sana aquilo que é tido como inconveniente pelo narrador. Se as tramas se constituem com preocupação intimista, é na rua em que o narrador pode salvar-se. Vejamos algo nessa direção.

Uma das esferas pela qual a modernidade aparece na obra de estreia de Salim é pela imagem do desejo. Em *Carnaval; Casos de Espiridião* não há propriamente um erotismo, mas uma série de pequenas relações que tendem ao erótico e se dão como que escondidas das famílias “pacíficas” e “burguesas”; em *Alvina, essa minha noiva*, o desejo começa a aparecer com mais potência, de alguma maneira produz o universal, pelo cerceamento, mas tem, também, uma camada erótica quando a “mulherzinha” e o “doutor” sugerem alguma relação extraconjugal. A maior expressão do erótico, porém, está no conto *História banal*.

A personagem “passava. Parávamos de conversar. A olhá-la. Atravancávamos a rua,

não só nós, porém todos os homens que por ali transitavam" (MIGUEL, [1951] 1981, p. 89). Caminhando pela cidade, ela é o objeto de desejo do grupo de homens que passa a procurá-la, busca saber de sua vida, cria planos para conquistá-la, um "mistério" que deve ser revelado. Nas tentativas, "ríamos, ali, sentados, vendo a manhã avançar e [as outras] moças saírem da missa" (MIGUEL, [1951] 1981, p. 91) – não se trata da personagem em questão quem sai da igreja. Ao continuar da trama descobrimos que a misteriosa moça na verdade era amante de um vizinho do narrador, com quem veio a compartilhar casa quando o filho deste morreu e ele, enfim, rompeu com a esposa.

Há um antagonismo no conto. Por um lado, a imagem da amante, que deseja o homem casado e desperta o desejo dos demais homens da cidade. Por outro, as moças que saíam da missa. Essas figuras não disputam a narrativa, que se detém no primeiro caso, mas expressam a sensibilidade moderna marcada pelo desejo e pelo sexo, também pelo pudor e pela família. As *Velhices* caminham em outro lado, focam na imagem do passado, condenam a sexualidade, insistem naquilo que acabou, mas carregam temas semelhantes: em V2 o componente religioso extremado, em V3 a traição.

Ora, a forma como Salim constrói os contos não fala do passado. O autor toma uma série de imagens da cidade moderna e as coloca em deslocamento na figura dos velhos. Se, por um lado, eles projetam imagem de felicidade no passado, não são encobridoras, e sim constatação de que o presente é outra coisa; as situações lembradas são justamente imagens que denunciam o presente: o suicídio, a relação entre sexualidade e religiosidade, os cerceamentos do corpo, o colecionismo – todas questões que, se não propriamente modernas, ganham nova expressão na modernidade, e como tal se colocam na cidade de meados do século XX.

Elas evidentemente carregam pistas de temas caros ao Existencialismo, mas não produzem, na obra de Salim, a pergunta sobre o ser. Como mostrou Beatriz Sarlo (2007) em sua análise da obra de Borges, se há por um lado todo um leque de referências europeias na estética desse escritor – os duplos e os espelhos, a mitologia nórdica, a literatura inglesa – há, também, a construção de um problema literário que se sustenta no passado rio-platense e na literatura argentina do século XIX, como o criollismo, as obras de Lugones e de Hernandez, assim como a poesia de Evaristo Carriego. Numa modernidade construída pela mescla, "desde la periferia, imagina una relación no dependiente respecto de la literatura extranjera, y está em condiciones de descubrir el 'tono' riopltense porque no se siente um extraño entre los livros ingleses y franceses" (SARLO, 2007, p. 15). Ora, Borges "hace del margen una estética" (SARLO, 2007, p. 15).

Partindo de Sartre, Salim parece compor trama própria para responder à modernização de Florianópolis, com foco no urbano, inclusive nas narrativas que não têm na rua sua questão central. Tomando uma influência incontornável da literatura ocidental, o catarinense elabora uma estética que mais do que copiar, perverte esta influência para expressar a cidade periférica na qual se encontra. Em sua prosa encontramos uma pergunta sobre a formação das sensibilidades na cidade em seu processo modernizador, cuja expressão oferecida pelo autor ao referir-se aos velhos é a do desajustamento que mostra a velocidade da mudança. Salim se apoia em deslocamentos para amalgamar a cidade moderna.

SARTRE, FREUD, SALIM

Mesmo que a pergunta de Salim perverta a de Sartre, há rastros da problemática existencialista em sua literatura. Sua obra, porém, dá uma guinada ao urbano, resultado de outras influências. É interessante, então, pensar em dois contemporâneos que foram também influenciados pelo Existencialismo: Carlos Heitor Cony, estreante na década de 1950, e Clarice Lispector, autora que à época já se encontrava em vias de consolidação.

Como vimos, tanto em *O Quarto* (SARTRE, [1939] 2015) quanto em *A Náusea* (SARTRE, [1938] 2016) o desenrolar se dá principalmente no privado, o que se repete, não sem exceções, em sua obra. Em Carlos Heitor Cony é também no privado em que se passa seu romance de estreia, *O Ventre* ([1956] 2008), primeiro na casa dos pais, depois no colégio interno e, por fim, no apartamento no qual o narrador, solitário, vive, com um interregno numa casa de campo em que acompanha a cunhada grávida; também o irmão se suicida em ambiente fechado (há uma passagem pela cidade, onde o narrador trabalha como motorista de ônibus, mas o lugar do questionamento pela existência é na solidão da casa). *Informação ao Crucificado* (1996), de 1961, se assemelha. Nele, um seminarista se vê em conflito sobre seguir ou não a vocação sacerdotal, com páginas de diário marcadas por leituras clandestinas, inclusive de Sartre e com referências à psicanálise. A rua e a cidade se perdem no fundo dos romances, uma pergunta pelo eu se coloca em primeiro plano. Mas esta, que é uma característica da obra de Sartre, não é hegemônica na produção existencialista. Em livros de outros importantes expoentes da corrente, como *A Convidada* ([1943] 2006) de Simone de Beauvoir ou *Diário de um Ladrão* ([1949] 1983) de Jean Genet, o urbano ganha espaço e, no último, até mesmo centralidade. Caberia a pergunta, então, pela recepção desses livros no Brasil.

A primeira edição de *A Convidada*, de Beauvoir, se deu em 1956, pela Difusão

Europeia do Livro, editora portuguesa sediada no Brasil. *Diário de um Ladrão*, de Genet, foi traduzido em 1968. Parece interessante reparar como a recepção do Existencialismo no Brasil muda com as novas obras e perspectivas. Um exemplo é *Balé Branco*, de Cony (2005), publicado originalmente em 1966. Mesmo que a trama mantenha questões caras ao Existencialismo, como a velhice e as impossibilidades (a narrativa se passa em uma companhia de dança na qual as técnicas do corpo são fundamentais), a frustração dos desejos (uma das bailarinas, grávida, é atormentada por dilemas sobre paternidade e aborto, dentre outros), é destacável como algo de *A convidada*, de Beauvoir, ecoa. Ambos se passam entre palcos e coxias de teatro, atrelados a uma vida boêmia em bares e cafés, marcados por tensões sobre sexualidade, desejo, "traições". Cony, mantendo a preocupação existencial, se desloca a novos elementos que expressam a cidade, acompanhando talvez a recepção de desdobramentos da corrente filosófica – deslocamento ao urbano fundamental à sua grande (e, a princípio, última) obra, *Pilatos* ([1967] 2001), em que o narrador é expulso da pensão em que vive, perdendo qualquer ideia de estabilidade ligada ao privado e fazendo a vida na rua, para onde desloca os dilemas da existência sob a ditadura civil-militar: o homem atirado à rua, o ponto final.

Pode existir deslocamento semelhante na obra de Clarice Lispector. Se *A Paixão Segundo G. H.*, de 1964, se passa no privado, vê-se abertura ao urbano em romance posterior, como *A Hora da Estrela*, de 1977. Na novela de fim de vida conhecemos Macabéa, migrante nortista que passa a residir no Rio de Janeiro e que precisa adaptar-se a novo ritmo de vida, com distintas experiências e outra temporalidade (destaque à centralidade dada por Suzana Amaral [1985], na adaptação ao cinema, ao rádio relógio que marca os minutos e entretém as noites da protagonista).

A história de Macabéa (LISPECTOR, [1977] 1998) é também a história da pobreza e do racismo emergentes em seu ambiente laboral e em suas práticas alimentares, expostos no espaço público. A questão, porém, não é a inexistência desses marcadores ao longo da obra de Clarice; em *A Paixão Segundo G. H.* ([1964] 2009) as descobertas da protagonista se dão por metáfora de classe: é quando a narradora inverte sua função, limpando o quarto da empregada doméstica, que se percebe sujeito. A diferença está posta no plano do urbano, de como as questões, que já estavam presentes na obra, passam a ganhar espaço na rua.

A leitura comparada de *O Ventre* e *Balé Branco*, de *A Paixão Segundo G. H.* e *A Hora da Estrela*, mostram maior abertura da relação entre Existencialismo e vida urbana que ganhará mais fôlego no Brasil ao correr da década de 1960, posterior à publicação de *Velhice e outros contos*, de 1951. Assim, não se estranha que a presença de Sartre, em Salim, seja tão

ligada ao espaço privado e que, sendo sua preocupação o urbano, tenha pervertido a influência do existencialista que, ao fim, parece ser mais afirmada do que propriamente matéria de sua literatura. A obra de Salim acompanha, pelo verso, a recepção de Sartre no Brasil.

As referências ao urbano em Salim seguem, então, outra direção. Em *Carnaval; casos de Espiridião* Alan Poe e Dostoievski são citados como aqueles que podem descrever tipos urbanos. Poe, como Hoffmann e Huysman, também é mencionado em V1 e V3, mas com uma perspectiva diferente. Nas Velhices, o narrador se utiliza de referências ao fantástico e ao misterioso – embora não propriamente o urbano, sua consequência (veja-se as leituras de Benjamin [2017c] sobre Poe e o romance policial). Mesmo assim, as menções a esses autores são por parte do narrador, não dos personagens. Por um lado, há um leque de referências de literatura moderna nos narradores de Salim, mas, mais que isso, trata-se de literatura que influenciou a teoria psicanalítica. A psicanálise aparece também em forma de conceitos empregados pelos narradores: em *Carnaval; Casos de Espiridião* lemos sobre "pequenos recalcamentos", em *Alvina, essa minha noiva* há intensa referência à "angústia". Claro que são questões que compõem o vocabulário da época, a obra teatral de Nelson Rodrigues como exemplo (Salim inclusive publica crítica sobre o teatrólogo na Revista Sul). Mas uma olhada à revista mostra, também, comentários sobre a relação de Dostoievski e Freud, em texto assinado pelo argentino Emílio Mira y Lopez (Sul-1, janeiro/1948), *Aplicação da Psicanálise à Arte*. Também na biblioteca de Salim e de sua esposa, Eglê Malheiros (hospedada hoje pela Universidade do Estado de Santa Catarina), encontramos livros sobre Freud, como sobre Sartre, ainda em edições da década de 1940.

Não se pode medir quão bem Salim conhecia Freud quando escreveu *Velhice e outros contos*, mas, pelo menos de forma indireta, a psicanálise influencia seus primeiros escritos, em especial na relação com o urbano. Essa não é exatamente uma pergunta de Freud, mas o estado psíquico ao qual se dedica está fundado em uma relação entre burocracia e controle pulsional que tem na cidade a sua expressão máxima, e na literatura urbana, aquela que Salim lia, um problema comungado. Sem poder avaliar, repetimos, o quanto dessa influência é material, a formulação das perguntas postas por Salim pelo menos se aproximam mais daquelas de ordem analítica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Caberia questionar o que a pergunta pela cidade, nas narrativas que têm a velhice como questão, podem falar sobre Salim. Em ambos os contos encontramos personagens de

diferentes origens, como os irmãos italianos em V1; a escravidão e a presença negra em V2; a argentina Margarida em V3. De procedências étnicas diversas, estão deslocados da vida na cidade, possível reminiscência do lugar do autor.

Salim nasceu no Líbano em 1924, país que deixou com a família aos dois anos de idade, estabelecendo-se no Brasil. Aqui, passou por duas pequenas cidades, São Pedro de Alcântara e Biguaçu, até que, nos anos 1940, se estabeleceu em Florianópolis. Mas tanto no romance autobiográfico *Nur na Escuridão* (MIGUEL, 2000), quanto nos contos memorialísticos de *Onze de Biguaçu mais um* (MIGUEL, 1997), que se passam em grande medida nessas cidades, o autor destaca processos de exclusão, ao ver associada a descendência libanesa às alcunhas de "turcos" e "gringos".

É o que mostra pelas mudanças do nome do pai nesses livros. Ele, que se chamava Yussef, em São Pedro de Alcântara, sob colonização alemã, passa a ser chamado de Josef (MIGUEL, 2000), o que em Biguaçu, sob colonização açoriana, se repete, agora chamado de José (MIGUEL, 1997). Mas o estigma não está apenas na figura do pai, também aparece na sua imagem, narrada em terceira pessoa: "E o filho do seu Zé, do Zé Turco, do Zé Gringo, do seu Zé da Venda, raramente seu Zé Miguel, nunca seu José" (MIGUEL, 1997, p. 17). O fim da identidade posto por um lado pelo estigma, o "turco", o "gringo", a associação pejorativa do nome, inclusive no "Zé", mas também pela extinção do nome: Yussef, do árabe, converte-se em Josef, em alemão, assumindo, por fim, versão portuguesa, José.

O que esses deslocamentos da identidade nas narrativas memorialísticas bastante posteriores às Velhices mostram é certo lugar de desenquadramento social. Se Florianópolis celebrava em meados do século XX a migração açoriana, questão relacionada à manutenção da cidade como capital administrativa do estado (FLORES, 1997), Salim, em trajetória marginal, percebe cidade outra, trazendo à cena aqueles que não compunham o imaginário político local, lugar semelhante ao seu próprio. Nesta amálgama dos conflitos discursivos que permeiam a cidade, condiciona ao plano do privado aqueles que não adentram numa esfera política oficializada. Por meio do trauma, Salim acaba por expressar uma via contrária àquela das instituições que escreviam oficialmente a história.

REFERÊNCIAS

AMARAL, S. (direção). **A Hora da Estrela** (filme). Brasil, 1985.

BEAUVOIR, S. de. **La Invitada**. Barcelona: Edhasa, 2006.

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

BENJAMIN, W. A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica. *In*: BENJAMIN, W. **Estética e sociologia da arte**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017a. f. 9-47.

BENJAMIN, W. Pequena história da fotografia. *In*: BENJAMIN, Walter. **Estética e sociologia da arte**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017b. f. 51-78.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire. *In*: BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017c. f. 105-149.

BENJAMIN, W. O contador de histórias – reflexões sobre a obra de Nikolai Leskow. *In*: BENJAMIN, W. **Linguagem, tradução, literatura** (filosofia, teoria e crítica). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018. f. 139-166.

BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. *In*: BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. f. 7-20.

COELHO, M. C. **Moderna ponte velha**: imagem e memória da Ponte Hercílio Luz. 1997. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1997.

CONY, C. H. **Informação ao crucificado**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

CONY, C. H. **Pilatos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CONY, C. H. **Balé Branco**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

CONY, C. H. **O Ventre**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

FLORES, M. B. R. **A Farra do Boi**: palavras, sentidos, ficções. Florianópolis: EdUFSC, 1997.

FREUD, S. Recordar, repetir e elaborar. *In*: FREUD, Sigmund. **Obras completas volume 10**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. f. 69-74.

FREUD, S. **O mal-estar na civilização**. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2011.

GENET, J. **Diário de um Ladrão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

LISPECTOR, C. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, C. **A paixão segundo G. H.**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

MIGUEL, S. **Velhice e outros contos**. Florianópolis: FCC, 1981.

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

MIGUEL, S. **Nur na Escuridão**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.

MIGUEL, S. **Eu e as Corruíras.** Florianópolis: Insular, 2001.

REVISTA SUL (30 números, janeiro de 1948-dezembro de 1957), disponível em: http://www.portalcatarina.ufsc.br/documentos/?action=midias&id=160778 (visualizado em 10 de setembro de 2018).

ROMANO, L. A. C. **A passagem de Sartre e Simone de Beauvoir pelo Brasil em 1960**. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: FAPESP, 2002.

SARLO, B. **Borges, un escritor en las orillas**. Buenos Aires: Seix Barral, 2007.

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

SARTRE, J. P. **O existencialismo é um humanismo**. Petrópolis: Vozes, 2014.

SARTRE, J. P. **O Muro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

SARTRE, J. P. **A Náusea**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

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

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

Recebido: 02/09/2020
Aprovado: 16/04/2021