

Edla van Steen e as imagens de Florianópolis na ditadura

Edla van Steen and the images of Florianopolis during the military dictatorship

Natan Schmitz Kremer¹ , Alexandre Fernandez Vaz¹ 

¹ Universidade Federal de Santa Catarina^{OR}, Florianópolis, SC, Brasil

RESUMO

Neste texto questionamos como os temas da memória e da ditadura civil-militar de 1964, tendo como plano de fundo a cidade de Florianópolis, se articulam no conto Cheiro de Amor, de Edla van Steen. Para tanto, discutimos alguns aspectos da narrativa, focando, por meio da chave da repetição, nas passagens que se dedicam à vida sexual de Camila, a protagonista. Com isso buscamos perceber, pela forma da narrativa, como uma imagem de Florianópolis está associada àquela dinâmica sexual. Finalizando, cotejamos o conto com outras opções estéticas que perguntam pela cidade de Florianópolis, especialmente a do também escritor Salim Miguel.

Palavras-chave: Edla van Steen, Florianópolis, Ditadura civil-militar, Memória, Repetição

ABSTRACT

In this paper, we ask about how memory and Brazilian civil-military dictatorship meet each other in Cheiro de Amor, a short story of Edla van Steen. The city of Florianopolis makes the framework for the storytelling. Toward this purpose, we discuss some topics of the narrative, focusing on the repetition of sex episodes of Camila, the protagonist. We take the literary form to put in question how an image of Florianopolis is associated with Camila's sex life. We conclude by comparing Edla's writing with others esthetic approaches that take Florianopolis as subject, especially that of the writer Salim Miguel.

Keywords: Edla van Steen; Florianopolis; Civil-military dictatorship; Memory; Repetition

Embora sua narrativa seja algo esquecido no contemporâneo, Edla van Steen desenvolveu extensa obra que acompanha uma série de problemas que acometeram a sociedade brasileira e sua literatura ao correr da segunda metade do século XX. Em romances como *Madrugada* (STEEN, 2008), publicado originalmente em 1992, a catarinense capta o espírito da violência na cidade na qual elegeram viver, São Paulo, onde, em um assalto a uma casa funerária na qual se realizam simultaneamente três velórios, grupos diferentes se encontram e formam o conflito que constitui a narrativa. Nele, há marcas da solidão na grande cidade, a presença constante da violência, uma espécie de fragmentação do sujeito.

Mas se *Madrugada* é catalogado como romance, sua extensão se assemelha a muitos dos contos assinados pela escritora, gênero ao qual mais se dedicou e, também, no qual exerceu maior influência editorial, tendo coordenado a série Melhores Contos, da Editora Global, na qual antologias dos maiores nomes da literatura brasileira foram publicadas. Nas narrativas curtas de Steen, compiladas em livros diversos ao longo de cinco décadas, alguns dos temas de *Madrugada* também aparecem, mas há uma série de outros elementos presentes, como a vida afastada da cidade, em tramas que expressam uma ideia de fuga do urbano, dilemas como a sexualidade, geralmente em torno de personagens femininas, com certo tom de crônica familiar. Nos contos também encontramos diversas referências à Florianópolis, cidade onde Steen nasceu, em 1936, e na qual passou a infância. E essas referências à Florianópolis são, especialmente no conto *Cheiro de Amor* (1996), postas em articulação com a memória.

O tema da memória foi discutido por Walter Benjamin (2017) sob influência dos escritos de Freud, Bergson e Proust, resultando na formulação, a partir principalmente deste último, dos conceitos de memória voluntária e involuntária. A segunda, para ele mais interessante, está conectada àquilo que não pode ser acessado pela consciência, mas que surge por chave que associa passado e presente, afirmando o sujeito na história. Pelo cheiro das *madeleines*, a infância

voltava à consciência do narrador francês, em um jogo como que de sorte, que não podia ser previsto, tampouco racionalmente reproduzido.

A narrativa é um intento de dar forma à memória. Contando uma história, mais colocando perguntas do que se apressando nas respostas (BENJAMIN, 2018), rememora-se o visto, vivido, ouvido, aquilo que foi experienciado, atribuindo sentido ao passado, mas também retirando do esquecimento as vítimas da história, o que pode reposicionar o sujeito no presente e, com isso, possibilitar que se deseje outro futuro. É pela memória que se revivem as vítimas do passado, é pela narrativa do cronista, cujos menores detalhes são relevantes, que se revisita o espírito da face esquecida pela História, redimindo a experiência dos vencidos (BENJAMIN, 2019).

A narrativa pode tomar para si a preocupação com o presente em perspectiva memorialística, expressando na estrutura textual as contradições de seu tempo. Amalgama na forma questões latentes que emergem, mesmo que de forma não racional, no sujeito. Nos exemplos oferecidos por Benjamin estão obras de Kafka, Leskov, Singer, Baudelaire e Aragon. É na elaboração subjetiva, individual, do passado, onde a narração se constrói como fonte legítima de compreensão daquilo que lateja nas veias da história; mais do que um discurso oficial, a literatura pode expressar o espírito de um tempo na forma como é interiorizado por aqueles que o vivem. Não é surpreendente, então, que a ditadura civil-militar brasileira siga sendo tema do texto literário.

Uma interpretação sobre a literatura brasileira pós-ditadura, em comparação com a experiência argentina, é aquela apresentada por Ricardo Lísias (2010) ao propor que, na primeira, o tema foi pouco elaborado. Talvez um problema na crítica do autor diga respeito mais ao que se coloca como questão da literatura do que a presença ou não do tema. Se a literatura argentina apoiou-se historicamente em gênero algo ensaístico, com uma relação aparentemente mais imediata com a história, focalizando as grandes instituições, a brasileira voltou-se às suas dinâmicas subjetivas, questionando como a questão afetou estruturas

psíquicas, com destaque para o trauma. Parece então que não se trata tanto de um apagamento da ditadura civil-militar como matéria literária, senão de um posicionamento que se pergunta pela forma como o período impacta a vida dos sujeitos: o suicídio, o sexo, o medo e a perseguição. Uma narrativa que se coloca mais no plano da experiência, transfigurando a situação histórica em prosa. Como propõe Roberto Schwarz (2019), trata-se menos de retomar realisticamente um tema e mais de posicionar uma narrativa em relação a ele.

Neste texto questionamos, então, como as questões da memória e da ditadura civil-militar brasileira, tendo como plano de fundo a cidade de Florianópolis, se articulam na obra de Edla van Steen, especialmente no conto *Cheiro de Amor*. Para tanto, discutimos alguns aspectos da narrativa, focando, por meio da chave da repetição, nas passagens que se dedicam à vida sexual de Camila, a protagonista. Com isso buscamos perceber, pela forma da narrativa, como uma imagem de Florianópolis está associada à sua vida sexual. Finalizando o texto, situamos o escrito de Steen em comparação a outras leituras que perguntam por Florianópolis, especialmente a de Salim Miguel.

* * *

Alice, ao sofá, lembra-se de um trem que jamais tomou, no qual a narrativa, marcada por interrupções diversas – longos diálogos, fragmentos de cartas e diários, transferência da voz narrativa de um personagem ao outro, embora sempre retome os fios que formam o texto –, se constitui. Ela, jornalista de São Paulo, é a intrusa no vagão que conduz a família de Camila Albuquerque de Andrada ao enterro da matriarca, em Vale das Flores, pequena cidade do sul do estado.

Camila Von Braun nasceu em “Desterro” em 1944 – antigo nome da cidade de Florianópolis, cuja mudança data de 1896 –, no interior de uma família pequeno-burguesa. O pai, descendente de alemães, escreve, era “comerciante de artigos importados para a indústria” (STEEN, 1996, p. 222), especialmente a médica. É por

isso que recebe em sua casa Antônio Albuquerque de Andrada, médico de Vale das Flores, para firmarem, em almoço, um contrato de importação de equipamentos. É no festim que se conhecem e, após a refeição, encontram-se no jardim da casa, onde conversam algo.

O fato dele [Antônio] ser mais velho não tinha a menor importância. Foi exatamente por isso que se apaixonou. Quando ele a agarrou e apertou nos braços, ela se assustou, ia gritar, mas aspirou o seu cheiro de homem com prazer. E se entregou. Ela não sabia exatamente o que ia acontecer. Eles estavam no jardim, era domingo. Antônio precisava importar aparelhos. O calor fez com que eles se protegessem do sol no caramanchão de maracujá. Antônio sentou-se, falou da sua solidão de solteiro, da vontade que tinha de se casar. Uma vontade que piorava aos domingos – Camila encarou-o com a maior ternura. Que postura e elegância. Aquilo sim era um homem. Ele pegou a mão dela, puxou-a para perto de si, as pernas abertas. E a apertou forte contra o peito. Camila sentiu o sangue subir ao rosto, de vergonha e desejo. E pressentiu o amor dele crescendo, crescendo (STEEN, 1996, p. 230).

Camila tinha 13 anos, Antônio já chegara aos 29. Da relação descobriu-se grávida, parecendo o casamento natural a ambos. Em um Simca, Antônio corria centenas de quilômetros nos fins de semana, saindo de Vale das Flores para visitá-la em Florianópolis. O casamento ocorre e, no ano seguinte, Camila, agora não mais van Braun, senão Albuquerque de Andrade, muda-se à cidade do marido com Miguel, o primeiro filho, prestes a nascer. Vitória nasce após dois anos. Com os filhos pequenos, as frustrações aparecem. O sexo com Antônio não lhe satisfaz, sente-se excluída da vida social do marido, seus amigos são mais velhos, a questão geracional a atormenta. Começa a empreender, então, sucessivas viagens ao Sul, à “Desterro” dos pais. De lá voltava com novo fôlego à vida que, embora não fosse ruim, tampouco lhe agradava. Em um desses retornos “viu o que não devia. A amiga Gabriela e Antônio nus, na sua própria cama” (STEEN, 1996, p. 244).

Mesmo após descobrir-se traída, tanto pelo esposo quanto pela única amiga que tinha em Vale das Flores, mantém o casamento. Antônio preocupa-se com as aparências, o que faz com que sigam compartilhando, também, o quarto. Mas há um afastamento sexual no qual Camila abdica das relações com o marido. Ao

mesmo tempo, as viagens a Florianópolis se intensificam, ampliando a imagem da cidade como lugar de segurança na qual é acolhida ao abrigo dos pais. Quer fazer algo de sua vida e, então, matricula-se no colégio para concluir a escolarização básica. Chega 1964.

Antônio e Camila vivem em desarmonia. Ela escreve em seu diário que a relação se mantém pelos filhos. A experiência do tempo começa a aparecer nos jantares entre amigos, uma delas é narrada por Renzo Vigo, colega de profissão de Antônio:

Eu me lembro muito bem das reuniões que fazíamos em 1964, quando surgiram os boatos de que o presidente Jango estava distribuindo armas para os colonos das fazendas. A reforma agrária era outro tema. Se o Jânio não tivesse renunciado, nunca estaríamos naquele buraco – Antônio reclamava. Por isso participamos da Marcha da Família com Deus para a Liberdade. Nosso brio era posto em xeque, nos sentíamos parte da história, responsáveis por ela. Ouvíamos rádio o dia inteiro. O comunismo, uma ameaça. Camila voltava do colégio cheia de ideias diferentes na cabeça. Não conseguia concordar conosco e, uma noite, nos enfrentou e nos chamou de reacionários... Negou-se a participar da caravana política e quando os militares assumiram o poder, ela sabidamente repetia: “Agora vocês vão ver com quantos paus se faz uma canoa. Os milicos não largam nunca mais o poder. Eles deram o golpe e passaram todo mundo para trás” (STEEN, 1996, p. 251/252).

A paranoia da ameaça comunista, a política de Jango e a articulação de camadas conservadoras da sociedade brasileira compõem o espírito da época. É consequência dos fatos Camila conhecer Guilherme, irmão mais novo de Antônio, estudante de Agronomia em São Paulo. Em sua chegada a Vale das Flores diz querer aplicar o que em teoria conhecera. “Não era quadrado nem reacionário”, pensa Camila, que “não sabia o porquê, mas ele lhe dava a impressão de que estava fugindo de alguma coisa” (STEEN, 1996, p. 252-253). Fugia. Ela logo descobre que da perseguição instaurada pela ditadura.

Embora a chegada de Guilherme date de 1964, a tensão que o leva a esconder-se em Vale da Flores é, talvez, resultado de uma narrativa escrita em momento posterior e cuja preocupação não é o desencadeamento de dados

históricos, senão o espírito de seu tempo. Na narrativa de Steen lemos: “os jornais falam em perseguição a estudantes, em quebra-quebra em faculdades, em intelectuais e artistas presos, em gente desaparecida ou morta nos quartéis e delegacias de polícia” (STEEN, 1996, p. 259-260). Esses foram os motivos do deslocamento de Guilherme, que permanece na cidade até meados de 1970. Mas a narrativa parece corresponder já a um segundo momento da ditadura, aquele que se instaura em fins de 1968 com a promulgação do Ato Institucional número 5, fechando o Congresso, ampliando censura e perseguição, extinguindo o habeas corpus e a necessidade de mandato para invasão domiciliar. A diferença se expressa na própria cena literária do país, onde é curioso reparar como até 1968 a produção literária que se opunha ao Estado de Exceção não enfrentava grande censura – vide romances de Antonio Callado (2014), *Quarup*, de Marques Rebelo (2003), *O simples coronel Madureira*, além de *Pessach – a travessia*, de Carlos Heitor Cony (2007), todos publicados em 1967. A cena muda em 1969. Roberto Schwarz explica:

Se em 1964 fora possível à direita “preservar” a produção cultural, pois bastara liquidar o seu contato com a massa operária e camponesa, em 1968, quando o estudante e o público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros já constituem massa politicamente perigosa, será necessário trocar ou censurar professores, os encenadores, os escritores, os músicos, os livros, os editores – noutras palavras, será necessário liquidar a própria cultura viva do momento. (SCHWARZ, 2014, p. 9)

Voltando a Vale das Flores, a própria cidade era por demais perigosa, o que leva Guilherme a residir em uma fazenda nos arredores, onde recebe Léo Veloso, amigo da faculdade que igualmente se esconde. Nas férias, Camila e as crianças os visitam. É quando tudo muda. A vida conjugal medíocre é posta novamente em confronto ao se apaixonar simultaneamente por Guilherme e Léo, estabelecendo relações sexuais com ambos, além de ainda amar o marido (o que relata em seu diário): com Guilherme sentia-se sexualmente realizada, por Léo nutria amor intelectual, pelo marido, carinho pelo passado. Ao fundo da narrativa coloca-se

uma série de questões sobre os sentidos da sexualidade ao correr da ditadura. A figura de Antônio, o marido, expressa uma resposta incerta sobre a conservação dos valores. Ele, que mantém uma relação extraconjugal até o fim da vida, conservando um padrão de masculinidade, de alguma maneira também tolera as traições de Camila, expressão de um momento em que a sexualidade e as ideias de livre-amor, tão expressas no movimento hippie, se colocam na sociedade brasileira. A própria amizade de Léo e Guilherme é também consequência desse tempo, mantendo-se mesmo ao compartilharem o sexo com a mesma mulher. A sexualidade de Camila mostra os conflitos entre uma dona de casa de classe média e uma série de novas configurações de feminilidade; não é estranho que, no plano discursivo, a narradora afirme Camila como “feminista”. O que se coloca em torno das experiências dos personagens são dilemas que marcam o tempo e que, mesmo em seu registro conservador, expressam as dinâmicas da sociedade brasileira das décadas de 1960-1980.

Ao findar das férias Camila segue na fazenda, lá residindo em sua relação amorosa tripla. Acompanhando o regime autoritário, sua vida vira conflito: a gravidez com paternidade indefinida, o aborto feito pelo médico da família – que não se sabe se realmente por conta da afirmada má-formação genética ou se a mando de Antônio. Com a ditadura, a vida sexual de Camila parece transformar-se em confusão, mas talvez já o fosse há mais tempo. Se a primeira relação sexual entre Camila e Antônio pode ter rastros de violência sexual, é em cena semelhante que a personagem conhece o gozo, antes da chegada de Guilherme e Léo. Voluntária no serviço social com crianças em um orfanato, é surpreendida por um jovem que lhe mete a mão entre as pernas em um dos corredores, o que a leva ao primeiro orgasmo.

É peculiar a percepção sobre a relação sexo/ditadura no conto. Em *Romance sem palavras*, de Carlos Heitor Cony (1999), Jorge Marcos, preso e torturado, torna-se impotente. O narrador, que com ele compartilhava a cela, retira da uretra do companheiro algo introduzido pelos verdugos, o que impossibilitaria qualquer

futura ereção. Elvira Vigna, em *Sete anos e um dia* (1987), também mostra a impossibilidade do sexo, não como resultado de disfunção erétil, mas como trauma que paralisa Tânia, sua personagem, diante do toque do outro. No exílio em Paris, após tortura psicológica, ainda mantém relações sexuais, o que ao retornar ao Brasil torna-se impossível. A questão também aparece em outros romances dos mesmos autores, quando a temática deixa de ser imediatamente a ditadura, mas cuja construção expressa a impotência dos sujeitos que tiveram subjetividades deformadas nos anos de chumbo: trata-se dos romances *Pilatos* (2001), de Cony (com primeira edição de 1974), e *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* (2016), de Elvira Vigna. No primeiro, o de Cony, a metáfora mostra um homem que tem seu órgão genital, apelidado Herodes (o rei), mutilado, e o carrega em um pote, sem poder “usá-lo”, sendo constantemente confundido com uma linguiça ou com compota de frutas; toda a energia pulsional que poderia estar atrelada ao falo aparece em uma imagem de castração física. No segundo, o de Vigna, a impossibilidade de dar contorno a um objeto para si faz com que João, o personagem, entre em um jogo de repetições no sexo (marcado pela ejaculação precoce) com prostitutas, o que, na verdade, acaba por esconder um desejo homossexual que apenas se revela muito tardiamente, quando abandona todos os projetos de uma “vida de sucesso”. Os romances apontam ao visto na introdução com Roberto Schwarz (2019): um afastamento do temático e a preocupação com a percepção da violência de Estado por meio da esfera subjetiva, na impotência do sujeito.

Ora, há vasta tradição literária que pensou sobre a ditadura como suspensão da subjetividade, tendo o sexo como mecanismo narrativo. Steen diverge, é mais ambígua. Camila descobre o orgasmo ao repetir a cena de violência que a condiciona à vida que leva em Vale das Flores – aquela na qual tivera sua primeira relação sexual, com Antônio, em Florianópolis. Há algo de aniquilamento do sujeito por meio da impossibilidade da construção de objeto, não por uma impotência marcada diretamente pelo trauma (como em Vigna e Cony), mas pela repetição da

situação traumática. A violência da primeira vez ou da descoberta do orgasmo também se faz presente. Se, a princípio, poderia parecer que ela enfim se realiza sexualmente na fazenda (e, sim, ela lá alcança o orgasmo), há também uma série de imagens de violência (o aborto, a paternidade indefinida, a necessidade de uma decisão) que preenchem essas cenas, a começar por sua impossibilidade em formular um objeto, não podendo decidir entre Guilherme, Léo ou Antônio. Quando os dois primeiros regressam a São Paulo no final dos anos 1970, reassumindo suas vidas, eles a convidam para que os acompanhe à cidade, mas a impossibilidade de escolher faz com que acabe voltando a residir com o marido, mesmo que sem atividades sexuais, tampouco desejo.

A imagem da fazenda é, então, contraditória. Ao mesmo tempo em que aparece como espécie de realização sexual na vida de Camila, ela tem um desfecho e, ao findar, volta à violência por não conseguir escolher. A fazenda se produz, assim, como hiato, momento no qual Camila não é ela mesma, no qual se encontra em fuga de sua própria vida, uma fuga que não é plena e que impossibilita uma elaboração do eu; dela não pode resultar algo novo e, então, retorna ao sempre-igual da ligação a Antônio. Em sua posição neurótica, encontra um lugar seguro no qual pode justificar haver cedido de seu desejo, recalçando-o em uma série de ações: primeiro, não deixa o esposo por conta dos filhos, depois, não deixa Vale das Flores por trabalhar em um orfanato, sempre desenvolvendo alguma racionalização àquilo que está reprimido.

Talvez isso reverbere na imagem de Florianópolis. Vejamos.

- Boa noite, Léo.

- Me conta mais sobre você, Camila. Como consegue gostar de viver aqui, longe da civilização?

- Simplesmente gosto. São Paulo, por exemplo, me aflige. Talvez eu tenha até de estudar lá, aqui não tem nenhuma faculdade.

(...)

- Quantos anos você tem?

- Vinte e um. Mas preciso ir para o sul, antes de mais nada. Minha mãe tem me pedido tanto!

- Pelo amor de Deus, agora não. Você prometeu passar as férias aqui. (STEEN, 1996, p. 264)

E envia carta aos pais: “Meus queridos, estou tão feliz aqui na fazenda, vocês não podem imaginar. Agora me é impossível ir ver vocês. Quando as férias acabarem, vou sem falta. Temos tanto a conversar. Eu queria contar como estou apaixonada.” (STEEN, 1996, p. 266). Camila opta por não visitar os pais já que encontra na fazenda um ritmo de vida que lhe satisfaz – vide diálogo com Léo. Ela sabe que “precisa” ir ao Sul, seu lugar de suporte emocional, mas indica já não ser necessário: na fazenda encontra o que buscava em “Desterro”.

O tom pacato de uma vida afastada da cidade não aparece de forma negativa; é o que deseja Miguel, o filho, que reside na pequena Santana do Parnaíba, enquanto sua irmã, Vitória, prefere São Paulo – afirma que não poderia viver longe da cidade; mas não há julgamento sobre as escolhas, respeita-se a decisão de Miguel. O equívoco de Steen não está, portanto, em uma valoração que coloca a província em detrimento da metrópole, senão em enfatizar Florianópolis como imagem de passado, cuja expressão máxima é a referência a “Desterro”. O novo nome é expressão de um conjunto de reformas urbanas que acometeram a cidade na passagem do século XIX ao XX, como o asfaltamento de vias públicas, a iluminação das praças, reformas urbanas e redes de saneamento básico (ARAUJO, 1989). Políticas modernizadoras que desde a proclamação da República buscavam inserir a cidade em um projeto moderno de país. “Florianópolis” não é apenas nova denominação, senão expressão de uma nova estrutura da cidade que dá forma à vida social, política, intelectual.

A memória em Benjamin, como mostrou Susan Sontag (2008), não se trata propriamente de ordem cronológica de recordação, senão da criação de uma imagem espacial, aquilo que em Freud (2011) aparece como sobreposição de traumas que podem ocupar o mesmo espaço, onde a ideia de um “passado” e de

um “presente” estão associadas. E, ao construir um passado marcado pela lembrança, o esquecimento ocupa também um lugar central no lembrar (VAZ, 2019). No caso de Camila a situação se apresenta de forma confusa. Por um lado, não produz uma imagem de Florianópolis por meio da memória, buscando atribuir sentido a algo que não é linear. Em verdade, ela visita a cidade com frequência, o que tenderia a produzir um relato atualizado, percebendo-a em ritmo histórico; não apenas recordação, mas também contraste entre passado e presente. Contudo, Camila não logra produzir essa atualização, pouco percebendo da cidade no seu movimento contemporâneo, o que acaba por retirá-la do palco da política. As referências expressam um lugar específico, nunca narrado, apresentado sempre como retorno à casa dos pais, a um espaço de segurança. Camila não dá forma a Florianópolis, não a narra, mas a apresenta como resolução de conflitos que lhe impacta no presente; joga, à imagem de Florianópolis, uma espécie de fuga, como veremos – o significado, então, não diverge daquele atribuído à fazenda, onde embora tudo se encontre em hiato, nada se resolve. Após estes hiatos – as viagens ao Sul, o tempo na fazenda – ela volta à repetição. Parece que o elemento traumático, a violência sexual na casa dos pais, faz com que sua memória crie um bloqueio da situação, projetando no que chama de “Desterro” aquilo que lhe é anterior, a vida que levava antes de, naquele almoço, conhecer a Antônio.

Freud mostra, em *Recordar, Repetir e Elaborar*, a relação entre repetição e repressão. Se a clínica se preocupa com o preenchimento de lembranças compostas pelo esquecimento, um dos mecanismos do analista é a indicação, ao analisando, de onde se encontra a resistência. A repetição, com isso, se coloca como uma espécie de oposição obstinada à recordação, quando “o analisando não recorda absolutamente o que foi esquecido e reprimido, mas sim o atua. Ele não reproduz como lembrança, mas como ato, ele o repete, naturalmente sem saber o que faz” (FREUD, 2010, p. 70). Se na análise o procedimento pode levar à elaboração do eu, há de se reparar que Camila não se encontra em tratamento, sua repetição não caminha no sentido de uma elaboração, apenas atuação de uma

mesma imagem de violência que é reencenada: ao recalcar a violência de sua primeira relação sexual, a repete na violência do primeiro orgasmo, como também a repete na violência da terceira gravidez, aquela na fazenda, com paternidade indefinida, o que também é repetido quando não pode escolher com qual dos homens gostaria de seguir sua vida.

Na repetição, Camila mantém recalçada a violência, mas o recalçamento não é um processo de anulação, senão de envio ao inconsciente – que retorna, quando não elaborado, como sintoma (FREUD, 2016). Assim, todo o gozo do qual desfruta na fazenda não resulta de um processo de consciência marcado pela elaboração de um objeto de desejo, mas de uma situação na qual se vê forçada ao ato sexual. Isso atrelado ao trauma daquela primeira relação sexual, com Antônio na casa dos pais onde, por conta do contexto social no qual se encontra, é induzida ao matrimônio e à maternidade, elementos que não pode elaborar, o que a leva a repetir sempre a mesma situação, a impossibilidade de construção de um objeto para si.

No movimento, ela “esquece” a imagem de Florianópolis ou da casa dos pais como possibilidade da violência, a situação está recalçada, e preenche com uma lembrança encobridora que se apega apenas ao anterior, uma situação que tem seu significado bloqueado. A questão mais interessante, porém, é que a situação não é exclusividade deste conto, mas algo constante na narrativa de Steen. Em outro conto, intitulado *Um dia como outros*, lemos:

- Não sei como a cidade consegue viver em meio a tanta violência, sinceramente.
- A vontade que eu tenho é de me mandar para Florianópolis. Podíamos abrir uma agência lá.
- É melhor acreditar que tudo vai dar certo, um dia. (STEEN, 2004, p. 110)

Algo semelhante pode ser encontrado no romance *Corações mordidos*, de 1983, onde novamente o estado de Santa Catarina aparece como local ao qual se foge e a angústia é aplacada:

[...], mas Greta precisava relaxar. Depois que atravessou a Avenida, ouvia prazerosamente (sic) seus passos a pisar nas folhas secas. A cabeça, repleta de angústias, de envolvimento com... Sônia recuperava-se da renúncia ao mundo, Míriam preparava-se para voltar a Santa Catarina. Mais dia menos dia tudo ia se resolver (STEEN, 2002, p. 147).

Assim, a imagem de Florianópolis em Steen não tem significante; ela é um vazio que não pode ser narrado. Não existe a cidade, senão uma oposição às fontes de angústia de seus personagens. É assim que surge em Camila: eterna infância, espaço sem conflito ao abrigo dos pais. Como na fazenda, ligado ao amor e ao afeto, lugar em que Camila pode fugir de sua vida e ancorar-se, mas, a sua vez, onde não pode romper com a repetição de uma situação de violência. Deste modo, a repetição não aparece como uma das facetas da clínica psicanalítica, onde poderia acabar por expressar, também, o “despertar das recordações, que após a superação das resistências se apresenta sem dificuldade” (FREUD, 2010, p. 72), levando à elaboração da experiência – isso não acontece com Camila. Não se trata, então, de uma memória de Florianópolis, senão de projeção de um passado perfeito que oblitera os problemas que emergem no contemporâneo, um tom quase folclórico de projeção de uma certeza em momento anterior – oposto ao movimento que Benjamin (2019) propõe à elaboração do sujeito na história. A Florianópolis que Camila inventa para si é um ideal de família, pacífica e burguesa.

* * *

Caberia questionar, então, sobre este lugar que é Florianópolis em meados do século XX, tomando a literatura como sua expressão. As categorias “pacíficas” e “burguesas” foram utilizadas por Salim Miguel (1981), o grande modernista florianopolitano, em *Velhice e outros contos*, seu livro de estreia publicado em 1951, para se referir às famílias daquela Florianópolis das décadas de 1940 e 1950, onde e quando Camila haveria nascido. No conto *Carnaval; Casos de Espiridião*, as famílias pacíficas e burguesas são atestado daquilo que acontece sob seus olhos,

mas ao qual não podem atinar: namoros escondidos, pequenos recalcamientos, uma estrutura de cidade que possibilita que muito se veja, mas que algo se esconda (KREMER, 2021a). Salim, preocupado com o urbano, opõe-se às estéticas que produzem uma narrativa do atraso, como a relação de inerência entre homem e mar nos escritos de Othon Gama D'Eça ([1957] 2008), assim como o folclore de Franklin Cascaes ([1946-1975] 2012), que mantém estática a ideia de cultura, ou ainda ao atraso da província em detrimento da metrópole, o Rio de Janeiro, na crônica de Marques Rebelo ([1952] 2010) sobre a cidade.

Steen conhecia a obra de Salim, eram inclusive amigos. Ela publicou na antologia *Este amor catarina* (1996), organizada por Salim Miguel, Flávio José Cardozo e Silveira de Souza, o conto intitulado *A Promessa*; ele lhe dedicou o livro *Estrangeiros – releituras* (MIGUEL, 2003) e a peça de teatro *As várias faces* (MIGUEL, 1994). Sobre *Cheiro de Amor*, escreveu um breve comentário, embora sem adentrar na questão da ditadura com profundidade (MIGUEL, 2004). Steen (2001) também escreveu sobre o autor, em livro-homenagem aos cinquenta anos de sua atividade literária, publicado em 2001; no conto *A ira das águas* (STEEN, 2004), o escritor Salim Miguel e sua esposa, a escritora Eglê Malheiros, são citados pela protagonista, dona de um sebo que organiza os livros por casais de autores. Ora, embora se trate de uma relação de amizade consolidada, parece que Steen não presta muita atenção à estética de Salim e ao incansável movimento de retirar as narrativas sobre Florianópolis da chave do atraso.

A questão, evidentemente, não é isentar a produção de Salim Miguel de críticas. Em seu livro de estreia o autor também apresenta algo ainda incipiente quando se utiliza da memória, especialmente na trilogia *Velhices*, contos nos quais a ideia de passado aparece por meio da fotografia. Seus personagens, velhos, não se reconhecem na nova experiência do urbano e, então, fadados à casa, consultam fotografias do passado (KREMER, 2021b). A questão, mostrou Susan Sontag (2010), é ambivalente. Se a imagem pode ser, por um lado, disparadora da rememoração, pode igualmente gerar o congelamento da memória, fazendo com que seja

lembrado apenas das imagens. O problema é que o processo acaba por indicar um afastamento da presença do sujeito, de uma formulação que se dá na esfera do eu, e acaba por situá-lo em um espaço externo a este sujeito, rompendo assim com uma ideia de memória involuntária, aquela à qual, já vimos, se dedicou Benjamin (2017; 2018). A emergência do jornal e das imagens caminha ao lado do declínio da possibilidade de narrar, atividade marcada pelo tempo e pelo ócio, aqueles elementos que chocam os ovos da experiência. Daí decorre a vivência na modernidade: uma impossibilidade de conexão do que é disperso, de produção de sentido, de elaboração do sujeito, de narração.

Mas se os contos de Salim nos quais a memória aparece de forma ainda inacabada são de 1951, o autor reformula sua concepção ao retrabalhar a questão, inclusive ao discutir a ditadura civil-militar no romance *A Voz Submersa* – texto com primeira publicação em 1984, pela Global, editora pela qual também Steen publicava. Seus contos (os de Steen), posteriores, pouco atinaram ao movimento de Salim.

Assim, nota-se que Steen, ao reforçar a ideia de cidade pacata, *natural*, como espaço de reconhecimento, produz Florianópolis como hiato, como fuga do presente, jamais como elaboração da experiência (vale lembrar: não há narração das viagens de Camila, tampouco em outras narrativas Florianópolis é narrada, não tem forma) – lugar muito próximo daquele atribuído à fazenda, espaço aparentemente libertador, mas no qual também não é possível a subjetivação, resultando, assim, no retorno à violência pela repetição. No movimento, aproxima temática/representativamente a ditadura civil-militar com a fazenda e, por consequência, com Florianópolis. Mas ao pensar formalmente, a imagem de Florianópolis na ditadura perde o peso da política: na fazenda, ela repete a dessubjetivação sexual, a impossibilidade de construir objeto; em Florianópolis, repete a ideia de verdade que seria possível apenas no seio da família (e as certezas familiares de Camila fracassam ao longo de toda a vida). No movimento esquece que o elemento traumático que condiciona sua vida sexual é uma resposta a algo

que aconteceu em Florianópolis e, com isso, acaba por olhar para um momento anterior ao da violência, cristalizando uma imagem da cidade sem movimento. E, como processo que não se atualiza, é também algo que se coloca fora do tempo, fora do espaço – fora da história. Ao insistir no esquecimento do trauma na infância, projeta um passado sem conflito, associando Florianópolis à imagem da segurança familiar que distancia a narrativa da cena política, pouco percebendo a ditadura civil-militar que também frequentou a cidade.

REFERÊNCIAS

ARAUJO, H. R. de. **A Invenção do Litoral**: reformas urbanas e reajustamento social em Florianópolis na primeira república. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1989.

BENJAMIN, W. Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire. In: BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. p. 103-149.

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

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

CALLADO, A. **Quarup**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014.

CARDOZO, F. J.; MIGUEL, S.; SOUZA, S. de. (orgs.). **Este amor catarina**. Florianópolis: EdUFSC, 1996.

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

CONY, C. H. **Romance sem palavras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

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

CONY, C. H. **Pessach** – a travessia. São Paulo: Alfaguara, 2007.

D'EÇA, O. G.O. G. **Homens e algas**. Florianópolis: EdUFSC, 2008.

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

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

FREUD, S. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: FREUD, S. **Obras completas volume 6**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 13-172.

KREMER, N. S.; VAZ, A. F. Espiridião, o carnaval e uma estética do moderno na Florianópolis de Salim Miguel. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, Brasília, n. 62, p. 1-15, jan./abr. 2021a. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2316-40186216>, acesso em 20 de maio de 2022.

KREMER, N. S.; VAZ, A. F. Imagens do passado, da memória, da cidade – Sartre e Freud do escritor catarinense Salim Miguel. **Revista de Literatura, História e Memória**. V. 17, n. 29, p. 45-63, jun. 2021b. Disponível em: <https://doi.org/10.48075/rhlm.v17i29.25780>, acesso em 20 de maio de 2022.

LÍSIAS, R. Dez fragmentos sobre a literatura contemporânea no Brasil e na Argentina. In: TELES, Edson & SAFATLE, Vladimir (eds.). **O que resta da ditadura**. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 319-328.

MIGUEL, S. **Velhice e outros contos**. 2ª ed. Florianópolis: FCC, 1981.

MIGUEL, S. **A Voz Submersa**. São Paulo: Global, 1984.

MIGUEL, S. **As várias faces**. Porto Alegre: Movimento, 1994.

MIGUEL, S. **Estrangeiros** – releituras. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2003.

MIGUEL, S. Possibilidades de Alice. In MIGUEL, S. **Gente da terra: perfis – anotações**. Florianópolis: Lunardelli, 2004. p. 97-98.

REBELO, M. **O Simples Coronel Madureira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

REBELO, M. **Cenas da vida brasileira**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

SCHWARZ, R. Cultura e política, 1964-1969. In: SCHWARZ, Roberto. **As ideias fora do lugar**. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2014. p. 7-46.

SCHWARZ, R. **Seja como for** – entrevistas, retratos e documentos. São Paulo: Editora 34, 2019.

STEEN, E v. **Cheiro de amor**. São Paulo: Global, 1996.

STEEN, E v. A voz do amigo de todos. In: CARDOZO, Flávio José (ed.). **Salim na claridade**. Florianópolis: FCC, 2001. p. 43-45.

STEEN, E v. **Corações mordidos**. 2ª ed. São Paulo: Global, 2002.

STEEN, E v. **A ira das águas**. São Paulo: Global, 2004.

STEEN, E v. **Madrugada**. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2008.

SONTAG, S. **Bajo el signo de Saturno**. Barcelona: Debolsillo, 2008.

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

VAZ, A. F. Elogio do anacronismo: afetos, memórias, experiências, em *Asas do Desejo*, de Wim Wenders. **Educ. rev.** 35 (73), p. 117-134, jan.-fev. 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0104-4060.62755>, acesso em 20 de maio de 2022.

VIGNALEHMANN, E. **Sete anos e um dia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

VIGNALEHMANN, E. **Como se estivéssemos em palimpsesto de putas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

Contribuição de autoria

1 – Natan Schmitz Kremer

Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, Brasil

<https://orcid.org/0000-0002-6360-8502> • natan.kremer@gmail.com

Contribuição: Autor

2 – Alexandre Fernandez Vaz

Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, Brasil

<https://orcid.org/0000-0002-6360-8502> • alexfvaz@uol.com.br

Contribuição: Autor

Como citar este artigo

KREMER, N. S.; VAZ, A. F. Edla van Steen e as imagens de Florianópolis na ditadura. **Revista Literatura e Autoritarismo**, Santa Maria, v.41, e70437, p. 1-19, 2023. DOI 10.5902/1679849X70437. Disponível em: <https://doi.org/10.5902/1679849X70437>. Acesso em: dia mês abreviado. ano