

A dialética da Ponte (Grupo Sul, Florianópolis, 1948-1957)

The dialectic of the Bridge (Grupo Sul, Florianópolis, 1948-1957)

Natan Schmitz Kremer*
Alexandre Fernandez Vaz**

100

RESUMO: Partindo do conceito de imagem dialética desenvolvido por Walter Benjamin, o artigo analisa o roteiro do longa-metragem *O Preço da Ilusão*, escrito por Salim Miguel e Eglê Malheiros na Florianópolis da década de 1950. Sua escrita se situa no contexto do Grupo Sul, empreendimento modernista que se desenvolveu na cidade a partir dos anos 1940, respondendo ao boom modernizador que acometia a capital de Santa Catarina. Na análise, destacamos o jogo de influências do regionalismo de 1930 e da literatura urbana de Marques Rebelo, apontando para como a obra formula, em seu anticlímax, uma alegoria dos modernismos de 1922 e 1930, chegando a local próximo, embora por caminho outro, ao do modernismo de 1945.

PALAVRAS-CHAVE: Grupo Sul. Modernismo. *O Preço da Ilusão*. Salim Miguel. Eglê Malheiros.

ABSTRACT: This paper takes into account the concept of dialectical image developed by Walter Benjamin, to analyze the screenplay of the movie *The Price of Illusion*, written by Salim Miguel and Eglê Malheiros in Florianópolis in the 1950s. It is born in the context of the modernism developed in the city from the 1940s onwards; which corresponds to the modernizing boom of the capital of Santa Catarina. We highlight the force field of influences from 1930's regionalism and from Marques Rebelo's urban literature, pointing to how the *Oeuvre* formulates, in its anticlimax, an allegory of the 1922 and 1930 modernisms, arriving closely, albeit by another path, to that of 1945 modernism.

KEYWORDS: Grupo Sul. Modernism. *The Price of Illusion*. Salim Miguel. Eglê Malheiros

* Cientista Social pela Universidade Federal de Santa Catarina, cursa o mestrado em Sociologia na mesma instituição. Vinculado ao Núcleo de Estudos e Pesquisas Educação e Sociedade Contemporânea (UFSC). Bolsista do CNPq.

** Doutor em Ciências Humanas e Sociais (Dr. phil) pela Gottfried Wilhelm Leibniz Universität Hannover, Alemanha. Professor do departamento de Estudos Especializados em Educação e do Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina. Coordenador do Núcleo de Estudos e Pesquisas Educação e Sociedade Contemporânea (UFSC). Pesquisador do CNPq (1C).

O espectro do Estado Novo

Como escreveu Raúl Antelo (1984, p. 88, grifos do autor),

Se (...) os trabalhos de [Marques] Rebelo e de Graciliano [Ramos] afinam num mesmo diapasão de mimese e crítica, cabe também pensá-los no horizonte ideológico que o Estado de compromisso é capaz de aglutinar. Haveria, assim, de um lado, setores esclarecidos, reivindicando transformações democráticas modernizantes. É o caso de *São Bernardo* [de Graciliano]. De outro, parcelas conservadoras mais boêmias ou menos sutis. É o caso de *Três caminhos...* [de Rebelo], contos pouco *triviais*. Um e outro polarizam um espectro literário no Brasil de 30. Tal foi o sentido do pacto getulista.

Por um lado, uma literatura que se constitui na fricção entre um autor letrado que dá forma a uma população sem acesso às Letras, que encontra a modernização tecnológica no campo - uma “sociedade desumanizada em que as máquinas e os objetos se personalizam ao passo em que o humano se parcela e até desaparece” (ANTELO, 1984, p. 29); por outro, a formação de uma camada nem burguesa, nem proletária, que encontra em pequenas atividades na cidade (prostitutas e cafetões, cantoras de rádio, leões-de-chácara) a forma de vida, marcada pelo componente liberal da estética de Rebelo, na qual “tom elegíaco e atitude picaresca entrelaçam-se no olhar, institucionalmente conservador e espontaneamente individualista” (ANTELO, 1984, p. 86). São estes elementos que Antelo (1984) identifica no espectro ideológico do Estado Novo varguista: formação de uma vida urbana, modernização do campo.

É consonante ao nacional-desenvolvimentismo de Vargas que Florianópolis experimenta um boom modernizador em meados do século XX. A cidade, cuja estrutura urbana ganha arquitetura moderna desde fins do XIX (ARAUJO, 1989), com uma importante obra na década de 1920, a construção da Ponte Hercílio Luz (COELHO, 1997), encontra em meados do XX a explosão de uma vida urbana relacionada aos jornais (BUDDE, 2017), mas também ao cinema (VIEIRA, 2010). Se há uma estrutura técnica que dá suporte material a uma vida ligada às Letras, há também um desejo modernista que passa a nela se desenrolar. Paulo Emilio Sales Gomes (2016, p. 217), em crônica de 1962, comenta:

Não foi por acaso que os organizadores da Semana de Florianópolis procuraram consagrá-la ao Cinema Novo brasileiro. O Gabinete de Relações Públicas do governo de Santa Catarina está integrado por jovens intelectuais com participação muito viva na vida cultural do estado. Penso que as figuras do casal de escritores Eglê e Salim Miguéis merecem uma menção especial. Para compreendermos o sentido de sua ação é preciso que se tenha uma ideia da situação catarinense. Por um lado, ela evoca certo Brasil anterior à Revolução de 1930, com sua vida política polarizada essencialmente entre duas grandes famílias. Culturalmente é com bastante probabilidade a última região brasileira atingida pela Revolução Modernista de 1922. O acontecimento data de ontem e tomou forma através da revista Sul editada na década de 1950 por Salim e Eglê. Ao lado da revista publicavam-se livros e o movimento estendeu-se à produção cinematográfica, mas em condições tão prematuras que o primeiro esforço foi condenado ao malogro.

Salim Miguel e Eglê Malheiros foram membros assíduos do Grupo Sul, empreendimento responsável pelo desenrolar de uma estética modernista na capital de Santa Catarina na passagem dos anos 1940 aos 1950. Como destaca Paulo Emílio, as contribuições de Sul versaram sobre o cinema, mas também sobre o teatro e as artes plásticas. Foi, porém, na literatura que encontraram sua principal forma de expressão, publicando-a principalmente na Revista Sul, à qual se somaram duas séries editoriais pelas quais apresentaram obras de maior fôlego.

Entre os amigos cariocas dos modernistas de Florianópolis encontramos Marques Rebelo. Ele esteve na cidade em 1948, com uma exposição da nova pintura brasileira, movimento que resultou na construção do atual Museu de Arte de Santa Catarina. Sua visita foi viabilizada por Jorge Lacerda, político catarinense que residia na capital federal, onde dirigia o suplemente Letras e Artes, do jornal A Manhã. A visita de Rebelo não se mostrou transitória, mas amizade que se consolidou. Foi o escritor que recebeu os jovens quando da visita ao Rio de Janeiro, tendo sido o provável responsável pela vendagem do impresso na Livraria José Olympio, ainda na década de 1940; Rebelo voltou a Florianópolis outras vezes, chegando a dedicar crônica à cidade na Suíte nº 2 das Cenas da vida brasileira ([1952] 2010).

Uma comparação desta crônica, porém, com os contos do livro de estreia de Salim Miguel, Velhice e outros contos ([1951] 1981), corta com a chave da

repetição; nos contos de Salim, que amalgamam a cidade que se moderniza, não se encontra a ironia rebeliana que afirma o atraso da periferia, senão uma possibilidade expressiva da modernização da cidade (AUTORES, ANO). A questão da imitação é, inclusive, tematizada por Anibal Nunes Pires (1956, p. 20), escritor vinculado a Sul, em Poema da Província, publicado no compilado Terra Franca: “Os moleques brincam na rua / enquanto a polícia não vem: / G-men, football.../ O cinema inventa/ brinquedos novos. // o “já é” não é mais / o “acusado” foi condenado / e a “bandeira” relegada: / brinquedos abandonados / no museu folclórico // Na província as alternativas: / rotina e imitação / imitação e rotina”.

A província como rotina e imitação é aquilo ao que os jovens de Sul se opõem. A lírica do poema se aproxima das diretrizes de um encontro do qual participaram, o 4º Congresso da Associação Brasileira de Escritores, realizado em Porto Alegre em 1951. A associação, à época presidida por Graciliano Ramos (que os jovens de Florianópolis haviam conhecido na viagem ao Rio, em 1950), anunciava “favorecer a criação de uma literatura infanto-juvenil que fortaleça os sentimentos de amor à pátria e fraternidade com todos os povos e raças, e combater a influência nefasta das historietas em quadrinhos de procedência estrangeira”, como se lê em suas diretrizes, assinadas por Dalcídio Jurandir e publicadas no volume 15 da Revista Sul (03/1952, p. 63).

Ao fundo, uma preocupação da esquerda nacional hegemônica à época que, como lembra Roberto Schwarz (2014a, p. 10), mais do que defender a luta de classes, se preocupava com um pacto nacional, “um complexo ideológico ao mesmo tempo combativo e de conciliação de classe, facilmente combinável com o populismo nacionalista então dominante, cuja ideologia original, o trabalhismo, ia cedendo terreno”. Daí a decorrência de outra pauta do congresso, aquilo que fora chamado de folclore - cultura que se propunha genuinamente brasileira. Se lido a partir das diretrizes do 4º Congresso da Associação Brasileira de Escritores, a “província” referenciada pela voz lírica de Aníbal desloca-se de Florianópolis, colocando, na verdade, a questão como nacional. Seriam a “rotina” e a “imitação” as consequências de uma estética

que imitasse os moldes do imperialismo tematizado nas diretrizes do Congresso. Daí a insistência no folclore.

Rebelo e Graciliano representavam os movimentos literários que mais influenciaram os novos de Florianópolis, a literatura urbana carioca e o regionalismo de 1930. No primeiro bloco estão os contos de Salim Miguel publicados em Velhice e outros contos ([1951] 1981), assim como uma série de outras peças do gênero presentes na antologia *Contistas Novos de Santa Catarina* (MELO FILHO; MIGUEL, 1954); no segundo, o romance *Rêde*, de Salim (1955) e os contos de Guido Wilmar Sassi (1953), como os de Piá.

É na obra “malograda” à qual se refere Paulo Emílio que vemos o encontro dessas estéticas individuais. Trata-se do longa-metragem *O Preço da Ilusão*. Dirigido por Nilton Nascimento (contratado por Sul), teve argumento escrito por Eglê Malheiros e Salim Miguel, o último responsável também pelos diálogos; na produção, Armando Carreirão; na música, Osvaldo Ferreira de Melo Filho. As indicações técnicas estão compiladas no último volume da revista, *Sul-30* (12/1957). Malgrado porque suas cópias audiovisuais foram perdidas, o longa-metragem de 1957 tem seu roteiro conservado no acervo de Salim e Eglê, hoje sob os cuidados da Universidade do Estado de Santa Catarina. A este roteiro nos dedicamos nas páginas a seguir, pondo em questão a forma como as tendências consolidadas da literatura brasileira de então - a prosa urbana de Rebelo, o regionalismo de Graciliano - são tensionadas para a produção, pelo Grupo Sul, de uma estética própria.

O folclore

A necessária orientação para os extremos, que nas investigações filosóficas constitui a norma da formação de conceitos, tem um duplo significado quando aplicada a uma exposição sobre a origem do drama trágico do Barroco alemão. Em primeiro lugar, sugere à investigação que leve em conta, sem restrições, toda a amplitude do assunto. Considerando que não é excessivamente vasto o corpus da produção dramática, a sua preocupação não deve ser a de procurar nela, como a história literária legitimamente o faria, escolas poéticas, épocas da obra de um autor, fases da produção de obras isoladas. Pelo contrário, deve guiar-se por uma hipótese: a de que aquilo que aparece difuso e díspar pode ser visto, à luz dos conceitos adequados, como elementos de uma síntese. Neste sentido, não atribuirá menos importância aos

produtos de poetas menores, em cujas obras se encontram as maiores extravagâncias, do que aos dos maiores. Uma coisa é encarnar uma forma, outra dar-lhe uma expressão própria. Se a primeira é atributo dos autores de eleição, a segunda acontece, muitas vezes de forma incomparavelmente mais significativa nas laboriosas tentativas dos escritores mais fracos. (BENJAMIN, 2016, p. 52-53)

É na leitura de *Rêde*, primeiro romance de Salim Miguel (1955), que a questão do folclore parece se esclarecer. Na obra ainda incipiente, na qual se guardam germes do que viria a ser *O Preço da Ilusão*, algumas exagerações expõem de forma mais significativa, como podemos pensar a partir de Benjamin, tensões do movimento engendrado pelos modernistas de Florianópolis.

Uma das críticas de Edgar Garcia Júnior (2008) ao romance é sobre o tom folclórico que se expressaria por uma expectativa que no retorno ao passado estaria a solução dos conflitos sociais (na trama vemos uma comunidade litorânea, Ganchos, que se dedica à pesca e que tem a atividade laboral impedida pela chegada de barcos industriais que, posicionando-se mais longe da costa, capturam os víveres marítimos antes da chegada ao litoral, colocando empecilhos à pesca em pequena escala ali realizada). Esse retorno ao passado estaria, segundo Garcia Júnior (2008), na aproximação dos pescadores a Seu Jango, dono das lanchas utilizadas na pesca em pequena escala, na oposição aos barcos industriais, o que resultaria em uma conciliação de classes que evocaria o retorno ao tempo anterior à chegada dos barcos industriais que vinham de Santos, São Paulo. Algumas passagens do romance, contudo, colocam uma questão: “Voltavam sempre ao passado, num desejo de esquecer o presente, com medo de enfrentar o perigo” (MIGUEL, 1955, p. 25); “Esse antes terminava por se transformar num paraíso, perdia as características iniciais” (MIGUEL, 1955, p. 26); “Rememoravam o antigo tempo, que quase sempre é melhor, quem sabe mesmo embelezado pela distância, mais do que pela verdade” (MIGUEL, 1955, p. 30); “Donde terá vindo isso não se sabe. Pois que antes, com certeza, não era assim. Todos eram iguais, vindos de um mesmo destino, à procura de uma nova vida. Quando surgira a diferença [de classe]?” (MIGUEL, 1955, p. 47); “Voltemos ao campo; voltemos à praia; voltemos ao

convívio bom e ameno da natureza que é o paraíso. Voltemos ao ar puro e livre, longe do bulício da cidade. Besteira grossa!” (MIGUEL, 1955, p. 58).

As passagens expressam a contradição que constitui o romance de Salim. A ideia de um retorno ao passado aparece como afirmação de fantasia por parte daqueles que nem o viveram; projeção que é fuga do presente, colocando uma certeza em momento outro; é “besteira grossa!”. Na verdade, o movimento da prosa de Salim é bastante diverso daquele de Franklin Cascaes, folclorista que, na Florianópolis de meados do XX, buscava no passado um lugar de oposição ao ritmo da modernização da cidade:

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

Em Cascaes, os malefícios do presente, a cidade moderna, são postos como aqueles que devem ser evitados, resultando em um retorno às certezas inventadas de um passado natural. Ecoa em Cascaes algo que pode ser pensado a partir de Ginzburg (2006, p. 128), quando aponta que

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

Em Rêde, a sua vez, a questão se complexifica. Se o narrador de Salim, nas passagens vistas, atesta a falsidade da invenção de um passado, em outros momentos sugere um retorno à natureza. Mas a contradição se desfaz ao lermos o parágrafo na íntegra:

Um borborinho se ergue, todos falam a um só tempo. Discute-se. A excitação da próxima ‘aventura’ põe uma cócega diferente neles. Pedem mais pinga, bebem. Fumam e gesticulam. Mas logo murcham como um balão pronto a subir, ao qual, de repente, faltara fumaça e vem se esborrachar no chão. Ali estava, diante deles, despedaçada, morta, a ideia. Tornam a beber. E a se animar. Querem ressuscitar o morto. Discutem de novo. Não se decidem, não se entendem. São poucos, uns vinte ou trinta [pescadores], não sei bem, certamente

nem todos os implicados ali, mesmo assim espremidos na vendola, por todos os cantos, por dentro e por fora do balcão, sentados, em pé, encostados. Querem e não querem se convencer. Temem acima de tudo a responsabilidade. Acostumados a obedecer, a só fazer o que se lhes pede, como de repente mudar, tomar uma atitude, uma decisão? E depois um respeito exagerado pelo patrão, por aquele que lhes parecia dono deles, senhor e protetor, que lhes dava alimento e trabalho, que, achavam, precisavam respeitar, acatar. Donde terá vindo isso não se sabe. Pois que antes, com certeza, não era assim. Todos eram iguais, vindos de um mesmo destino, à procura de uma nova vida. Quando surgia a diferença [de classe]? Não Sabiam. Sabiam que esse respeito exagerado e absurdo ainda os retém, os impede de agir, lhes tolhe os movimentos. Afinal - arranjam como último argumento - 'seu' Jango querendo bota todos eles pra rua. É ou não é verdade?

'E até que não é mau homem?' - outros acrescentam.

'Serve a gente quando precisamos!' - aduzem. (MIGUEL, 1955, p. 47)

Ao longo da obra, o narrador assume posicionamentos diferentes ao aproximar-se de ideias concebidas pelos personagens. Neste narrador aberto às posições, quebrando assim com uma onisciência, opera uma ação anti-folclórica: se há no fragmento a defesa de um retorno ao passado por parte dos pescadores de Ganchos, em uma série de outros personagens as concepções sobre a localidade divergem; é, assim, anti-folclórico quando evoca o passado por meio do contemporâneo, sem negá-lo (a política deve ser forma de ação para equalizar a desigualdade, que não é natural), mas também ao não compartilhar ideia única do tempo-espaço, produzindo conflito. Se poderia haver consenso no ponto discursivo do romance (o argumento de Garcia Júnior), a questão formal é marcada por conflitos entre personagens que resultam em um romance imaturo, já que não suficientemente elaborado, mas cujo tom destoa do passadismo.

A imagem de retorno, no romance de Salim, fala mais da política do que da natureza e parece guardar, antes que aproximação ao folclore, uma preocupação da esquerda nacional de então. Garcia Júnior (2008, p. 114) acerta ao afirmar que as possibilidades revolucionárias, em Rêde, "acabam suprimidas pela síntese dialética da sua revolução, que propõe um consenso". O comentador sugere que, ao propor uma síntese, o narrador conformar-se com a manutenção do capitalismo, adotando um esquema mais reformista e

conservador do que revolucionário - consequência da política do PCB, mais preocupado com o anti-imperialismo e com a defesa do nacional, mesmo que com a aproximação aos liberais; um movimento, diz Schwarz (2014a, p. 10), “forte em anti-imperialismo e fraco na propaganda e organização da luta de classes”. Mais do que folclore, encontra-se nas páginas de Rêde o espírito de seu tempo.

O preço da ilusão

É a categoria folclore, porém, que aparece nas diretrizes do 4º Congresso e é por uma imagem folclórica que O Preço da Ilusão começa. Já na primeira sequência do filme deparamo-nos com uma apresentação do Boi de Mamão, musicada, com closes em seus personagens que dançam pela cidade. Na execução florianopolitana do ritual que dramatiza a morte do boi e que ganha suas variações no litoral do Brasil, vemos a presença de outros personagens, como a Maricota, moça alta, bastante branca, de cabelos loiros - possível consequência da migração de alemães e italianos ao estado -, assim como a Bernunça, que se assemelha a uma cobra que come crianças. É pelas alegorias de papel machê correndo a cidade que nos é apresentada a primeira parte do argumento da película, o desejo de um grupo de garotos na faixa dos dez anos de produzir um Boi de Mamão para si. Conhecemos, então, Maninho e Robertinho, o primeiro um dos protagonistas da produção. Eles, que moram na parte continental da cidade, em contexto de pobreza, não podem realizar o desejo do Boi de Mamão próprio. Para que consigam confeccionar suas alegorias e o vestuário dos participantes, contam com a ajuda de um amigo, Adilson, quem arranja um livro de ouro, do qual vendem assinaturas pela cidade.

Na mesma sequência os dois correm ao terminal rodoviário, onde tomarão o ônibus para casa, quando pelo deslocamento da câmera vê-se um casal, Maria da Graça e Paulo. Namorados, vivem um dilema: Maria da Graça fora convidada a participar de um concurso de beleza, no qual teria que desfilar, e vender votos para arrecadar fundos para uma ação de caridade. O namorado, ciumento, não a quer “proibir”, embora não se agrada da ideia. O

mesmo acontece com a mãe da moça, que não se lhe opõe, tampouco concorda com sua exposição. Angustiada, ela pensa e repensa se aceita ou não, já tendo padrinho garantido para lhe ajudar com os custos. Maria da Graça também é pobre, reside possivelmente em Coqueiros, no continente, e trabalha no Centro da cidade, como secretária. Pela Ponte Hercílio Luz, marca do moderno Florianopolitano que inaugura a arquitetura de ferro na cidade ainda na década de 1920 (COELHO, 1997), adjungindo Ilha e parte continental, Maria da Graça e Maninho acessam a cidade. Estão desenhadas na primeira sequência as duas histórias que compõem a trama.

Encena-se uma aparente dualidade entre o arcaico e o moderno; por um lado, o folclore, prática tradicional, congelamento do tempo; por outro, o concurso de beleza, exibição do corpo, deslocamentos pelo urbano. Há, porém, breve passagem de dois personagens. Miro, colunista social, conversa com a Madame folclorista e o Senhor folclorista durante a apresentação do Boi de Mamão:

Madame folclorista: 'Eu não vejo grande diferença entre o Bumba meu Boi e o Boi de Mamão daqui'.

(...)

Senhor Folclorista: 'Mas sempre há. A Bernúncia, por exemplo, é uma figura que só existe aqui'.

O que se coloca como expressão para se pensar o folclore é mais que nada o que estava exposto nas diretrizes do Congresso: o nacional e o regional. É a defesa de um nacionalismo que se opõe ao “cosmopolitismo”, às “revistas em quadrinhos”, mas que pensa na expressão regional, característica da geração de 1930. Novamente o que os jovens e Sul chamam de folclore não aparece como um passado afastado do conflito, mas como chave de leitura d espírito do tempo. Primeiro, afirma que não há “grande diferença”, inserindo Florianópolis em uma ideia de Brasil; em seguida, afirma o que “só existe aqui”, dando estrutura própria à cidade. Local, nacional.

Uma das consequências deste afastamento de uma noção folclórica como retorno ao passado por ser vista pela própria questão musical na trama de O Preço da Ilusão, cujo responsável fora Osvaldo Ferreira de Melo Filho.

Retornando às crônicas de Cascaes sobre a Festa do Divino Espírito Santo, a música é elemento importante. Nas primeiras décadas do XX, a orquestra que acompanhava o peditório era formada por viola, rabeca, tambor e violino, mas em meados do século já não há a presença desses músicos, sendo o cortejo formado por congregações marianas. A substituição das práticas populares pelo catolicismo romano institucionalizado é lida por Cascaes ([1959] 2012, p. 56) como um processo no qual a “riqueza folclórica (...) está sendo lentamente amortalhada pela vaidade dos que desconhecem que o folclore é um traço vivo da realidade que permanece inalterável no coração do Povo, que o cultua espontaneamente, na continuidade infrangível do tempo”.

O movimento de Cascaes responde às experiências de civilização da cidade moderna. A rabeca, o instrumento musical, tinha sido objeto de uma crônica publicada ainda em meados do século XIX no jornal O Mensageiro:

A folia sacudiu louca seus delirantes guizos tôda a semana que findou. Música, bailes, soirées, espetáculo - tudo, tudo foi folia a até a do Espírito Santo por aí andou e anda com a sua viola ante deluviana (sic) e com a rabeca clássica e histórica do Felisberto.
... Já que acima falei em Folia do Espírito Santo, quero dizer alguma coisa a respeito. Ninguém como eu respeita os usos e costumes religiosos, ninguém como eu respeita a religião que me ensinaram, ninguém como eu a acata e reconhece a necessidade do culto externo. Não posso porém habituar-me a ver usos e costumes que possam tornar ridículo o que é santo, risível o que deve ser respeitado. O que quer dizer andar pelas ruas de uma cidade civilizada, uma música infernal composta de uma mal tocada viola, de uma enfumaçada rabeca e de um insuportável tambor? Será isso culto?(Jornal O Mensageiro, 29-03-1856, in CABRAL, 1979, p. 270)

A retirada de práticas populares dos espaços urbanos vem em simultâneo às práticas de controle engendradas em um processo modernizador. Como mostra Márcia Alves, trata-se de ação correspondente a uma divisão de classes em que a Folia, praticada majoritariamente por pessoas de estratos baixas, englobava “participantes [que] não estavam engajados no ideal da cidade civilizada, nem tampouco no ideal burguês de uma parcela da sociedade que tentava transformar cidade à beira-mar num salão de chá carioca (ALVES, 1999, p. 52).

O folclore de Cascaes capta esse espírito, mas escolhe uma resposta conservadora em defesa do tradicional, retirando a cidade de seu movimento histórico e projetando-a em um passado como natureza. No caso de Osvaldo Ferreira de Melo Filho, responsável pelo repertório musical de *O Preço da Ilusão*, a questão é outra. Em conto seu, a técnica musical aparece em vocabulário moderno: “Bem que se lembrava do olhar do ‘spala’, quando fez as quiáleras do segundo movimento. No 6/8, o maestro apenas esboçara uma careta, que logo desfez” (MELO FILHO, 1954, p. 66). Não há negação do moderno, tampouco da técnica, como em Cascaes, senão uma preocupação, compartilhada entre os jovens de Sul, em amalgamar a cidade que se moderniza, dando forma aos entraves nela gerados. É assim que se colocará a relação de Maninho com o folclore; assume dimensão moderna no corpo da trama, ganhando mais feição de classe - ou seja, que se dá na história - do que folclórica - ligada à natureza e à invenção de um passado. O que em Sul se chama de folclore é, na verdade, expressão de um nacional que responde aos experimentos do modernismo de 1930. Melhor chamarmos, então, de regionalismo.

Miro, o colunista social amigado aos folcloristas, faz a articulação entre os dois mundos que se friccionam no filme. Ainda na primeira sequência, ao abandonar o casal, vai ao encontro de Ferreira e Assis, também envolvidos na organização do concurso:

Assis: Então. Em vez de cuidar do concurso o Miro virou cicerone de turistas?

Miro: ‘Mas eu já disse que estava servindo a amigos de fora. Eram folcloristas que desejavam conhecer nossa dança popular’.

Ferreira: ‘Mas desde quando Boi de Mamão virou coisa bem sr. cronista social?’

Na passagem começa a aparecer a imbricação entre dois mundos em princípio separados, o arcaico e o moderno, que Miro aproxima. A sequência de imagens da cidade também o faz. Nela há capturas do relógio da Catedral, de um homem que pesca na Ponte Hercílio Luz, de uma velha rendeira a oferecer seus produtos, do bar Miramar, todos pertencentes a um pequeno raio

geográfico que circunda a Praça XV de Novembro, no Centro da cidade. Mas são também imagens de uma preocupação de classe, como o engraxate que aparece em um aglomerado, próximo a Maninho que, fazendo piadas, vende linha e agulha para ajudar nas contas da casa, prejudicadas em consequência da enfermidade da mãe rendeira.

Se há, por um lado, a insistência em elementos da cultura popular, eles não aparecem de forma isolada. Maninho, sobre seu kit de costura, informa: “... invenção americana, permite enfiar a linha num instante! Tudo é garantido! As agulhas são de puro ácido alemão!” (grifo/erro no original). O roteiro novamente associa a presença do outro polo da narrativa, Maria da Graça, que, em horário de almoço, conversa com Souza, um dos organizadores do concurso. Ao longo das tomadas, elementos caros ao empreendimento estético de Sul aparecem: a pobreza de Maninho, almoçando “média com pão e manteiga”, e seu desejo por aprender a escrever, tema quase obsessivo nos contos que compõem Piá, de Guido Wilmar Sassi (1953). É nesta sequência que vemos a tomada de decisão por parte dos protagonistas, que passam a agir em direção ao desejo: Maninho recebe seu livro de ouro, Maria da Graça se decide por participar do concurso. Seus desejos expõem a pobreza: Maninho acredita que, com o presente, enriquecerá; Maria da Graça é rebaixada por Miro: “Não louvo a escolha. Como é que eu vou citar em minha coluna uma moça tão sem... tão do povo”.

Mas seu desagrado não importa. Ele afirma: “Então ela acabou concordando... Quer dizer que eu tenho que começar os elogios”. O maior interessado é Doutor Castro que, desejando a jovem que lhe parece ingênua, a apadrinha; regala-lhe presentes, compra votos. A moça licencia-se de seu trabalho, sustentando-se com os presentes. Ao mesmo tempo, mantém o namoro com Paulo, resistindo às investidas do Doutor Castro.

Novamente os personagens compartilham a cidade. Caminhando pela Rua Felipe Schmidt, as histórias se encontram. Maria da Graça vende votos, Maninho oferece o livro de ouro. Ambos precisam vender algo para realizarem o desejo, o papel dinheiro regulariza a vida na cidade moderna (SIMMEL, 2013). É nesse

contexto urbano que aparecem os anônimos, inquiridos por Maria da Graça e por Maninho, ao pedirem que se lhes cumpra os desejos. As tomadas 129-131 expressam a angústia do garoto:

TOMADA 129 - PA - Ext. dia - Baixa - Rua F. S.

Senhor austero conversa com amigos, olhando para o grupo de Maria da Graça (fc). Maninho entra pela direita e chama a atenção do cavalheiro. Este, sem olhar, enfia as pontas dos dedos no bolso de níqueis, de um modo ritual.

TOMADA 130 - MPP - Ext. dia - Normal - Rua F. S.

Senhor austero, seus amigos e livro empunhado pela mão de Maninho (com o corpo fc).

Senhor austero olha para o livro aberto e coloca no livro o níquel. Maninho (fc) protesta:

Maninho: 'Moço, lê aí a coisa. Tem que assinar'.

Cavalheiro o despacha e amigo comenta:

Amigo: 'Pedir esmola com livro... esta pelo menos é nova' (E sorri);

TOMADA 131 - PMC - Ext. dia - Normal - Rua F. S.

Formou-se um grupinho animado em torno de Maria da Graça. Ela está sendo assediada, pede calma e já vai perdendo o acanhamento anterior.

Enquanto Maria da Graça é objeto de desejo dos outros, Maninho passa por um processo de exclusão e caridade angustiante. Seu desejo é tratado como condenação à vida que vive, marcada pela pobreza, como se não se reconhecesse que nele possa haver desejo: seu corpo associa o pedido à esmola. O processo que Maria da Graça enfrenta é diferente. Vai aceitando para si o que lhe amedronta, afasta-se dos seus, já quase não parando em casa, pouco tempo sobrando a Paulo, o namorado.

A passagem expressa duas estéticas que se acompanham. Em Maninho, a angústia. Toda sua ligação com o universo da cultura popular, o bilro da mãe, as brigas de canário do pai, o Boi de Mamão, o aproxima de temas que o circundam naquela estética regionalista de 1930, cujo expoente maior é Graciliano. *Angústia* ([1936] 2003) é, inclusive, título de obra sua, na qual o narrador se afasta da cidade, Maceió, ao retornar ao município no qual nascera. A angústia de Maninho está ligada ao seu local de pertencimento no mundo, à classe da qual não pode sair. Em Maria da Graça, porém, o que há é processo característico da narrativa de Rebelo, especialmente no romance *A Estrela Sobe* ([1939] 2009). A imagem da menina pobre que se deixa enganar pela promessa

de ascensão social é próxima à de Leniza. Ela, que morara nas periferias do Rio de Janeiro com a mãe, sonha em ser cantora de rádio e vê-se apreendida em uma trama que talvez a leve ao sucesso. Para isso, cai em dilemas sobre manter ou não relações sexuais com aquele que atuaria como seu produtor. Leniza mantém, mas o sexo aqui não expressa desejo; quando ao fim do mês não recebe o ordenado, oferece-se em troca do valor acertado pelo trabalho de cantora. Ao fim do romance, com um aborto fracassado, abandonada pela mãe e pelos homens com os quais se relacionou, um corte da narrativa impossibilita sabermos o final de sua história. Maria da Graça não cede, mas há composição semelhante: “M[aria da] G[raça]: Dr. Castro é um homem de prestígio. A família dele é respeitada e cheia de dinheiro. Ele tem ótimas relações. Quando ele oferece votos aos amigos não é unzinho só não. É um talão inteiro”. Leniza e Maria da Graça se encantam com a possibilidade da ascensão social¹.

Esses personagens seguem a compartilhar o espaço da cidade. No desfile do concurso as modelos desfilam em carros, enquanto os meninos oferecem o livro de ouro:

TOMADA 215 - PMC - ext. dia - normal - Praça.
Meninos em PP, de costas, observam a Banda. Mas Maninho entra e toca seus amiguinhos para fora, para que façam correr o livro de ouro do ‘Boi’. Maninho é o último a sair, sem pressa e olhando em volta, com seus apetrechos de propaganda.

Esse jogo de inspirações na constituição dos personagens aponta para algo diferente do consenso que, discursivamente, pode existir em Rêde (MIGUEL, 1955). Em *O Preço da Ilusão*, embora Maninho e Maria de Graça ocupem o mesmo espaço, não o fazem de forma equivalente. Ela, mesmo que seja uma exceção no concurso de beleza - já que a menina pobre apadrinhada pelo Doutor Castro - elabora uma imagem da elite da cidade; ele, por sua vez, aparece sempre apagado, vendendo seus produtos, apresentando o livro de ouro. Maria da Graça não repara em Maninho, não o percebe, embora

¹ O componente liberal, de fazer riqueza por si mesma, é muito mais intenso em Rebelo, daí a própria configuração de Leniza (*A Estrela Sobe*) que se aproxima da prostituição, o que não acontece no caso de Maria da Graça (*O Preço da Ilusão*) que, ao findar do longa-metragem, não havia se decidido sequer a manter relações sexuais com Doutor Castro.

compartilhem o palco da cidade. Há uma coexistência que, embora pacífica, não expressa uma síntese que unifica as experiências no urbano.

A dialética da Ponte

Na leitura de Vladimir Safatle (2019), foi apenas com Grande Sertão: Veredas que o Brasil conheceu sua primeira obra dialética, aquela na qual emerge, expressivamente, uma nova sociedade. Isto não quer dizer que a crítica não pôde se dedicar de forma dialética a obras escritas antes do grande livro de 1956. É o caso do estudo de Antonio Cândido (1991) sobre O Cortiço, de Aluísio de Azevedo, em que observa que, mesmo sem conceitos que o exprimam, há no romance a denúncia de uma sociedade organizada pela divisão de classes, assim como do de Roberto Schwarz sobre a obra de Machado de Assis (2014b), na qual reconhece a organização de uma sociedade do favor que coagula tendências liberais e resquícios escravocratas.

Se seguirmos os estudos de Schwarz (2014a), especialmente aquele que se dedica aos primeiros anos da ditadura que acometeu o Brasil a partir de 1964, podemos pensar em uma noção de dialética que não produz uma síntese, mas que extrema, por meio da alegoria, um conflito. É o que se verifica no Cinema Novo de Glauber Rocha.

A alegoria como forma moderna de expressão encontra na obra de Benjamin ressonâncias as mais diversas. Como “outro dizer”, a alegoria capta a fragmentação da experiência moderna quando do declínio do latim, possibilitando pelos desvios, fugas, metáforas, traduções, a constituição de mônadas que exprimem, pelo particular, sua integridade (SELIGMANN-SILVA, 2020). O cinema, como suporte para a sensibilidade moderna, é marcado por esta fragmentação da perspectiva, elevando à forma o componente narrativo. Se a vivência (Erlebnis) responde aos estímulos que encontram seu lugar na cidade, tanto pela imprensa e pelo jornal quanto pela iluminação pública e pelas massas, expressando um processo de desligamento da totalidade, é no cinema que Benjamin (2017) encontra o potencial de desenvolvimento de uma estética do choque que coloca, na montagem, a possibilidade de constituição

da narrativa. No movimento apodera-se dos elementos de desintegração de uma totalidade quando do declínio da experiência, colocando em seu lugar a formulação - pela imbricação, o corte, a fusão - de imagens, constituindo, deste modo, obra que, sem chegar a uma totalidade, guarda em sua forma composta e construtiva a integridade do objeto que busca apreender. Daí a importância da montagem como expressão da sensibilidade do tempo, tema que reverbera no grande projeto intelectual do autor, as Passagens.

É nesta mescla entre fragmento e alegoria que Benjamin encontra a potencialidade da montagem por meio da citação: “no conceito de citação está implícito que o objeto histórico em questão seja arrancado de seu contexto” (BENJAMIN, 2018a, p. 788) e, quando montado, possa assumir seu potencial expressivo que, no interior de uma linearidade, quedaria obliterado. Neste arrancamento do contexto salva-se o esquecido da história e, pela montagem desses fragmentos, constitui-se uma imagem que, no seu agora da cognoscibilidade, apresenta o rosto surrealista da História - aquele no qual, ao acordar, “o historiador assume a tarefa da interpretação dos sonhos” (BENJAMIN, 2018a, p. 770):

Ao pensamento pertence tanto o movimento quanto a imobilização dos pensamentos. Onde ele se imobiliza numa constelação saturada de tensões, aparece a imagem dialética. Ela é a cesura no movimento do pensamento. Naturalmente, seu lugar não é arbitrário. Em uma palavra, ela deve ser procurada onde a tensão entre os opostos dialéticos é a maior possível. Assim, o objeto construído na apresentação materialista da história é ele mesmo uma imagem dialética. Ela é idêntica ao objeto histórico e justifica seu arrancamento do *continuum* da história. (BENJAMIN, 2018a, p. 788, grifos do autor)

A imagem dialética ganha forma em Benjamin, então, como força de leitura do tempo que cobra seu espaço no presente. Não se trata tanto de encontrar na obra a formulação de uma nova sociedade, uma síntese, senão o núcleo de verdade que se expressa quando exposto em seu invólucro temporal (BENJAMIN, 2018b), como forma de cognoscibilidade das forças que, sob tensão, agem para que aquela imagem se formule. É por esta chave que gostaríamos de

refletir sobre a imagem alegórica que o anticlímax de *O Preço da Ilusão* apresenta.

Paulo, o namorado de Maria da Graça, está na praia de Coqueiros, na parte continental da cidade, quando, aos gritos, alguém chama por Maninho, também na praia, mas em segundo plano. Convocam sua presença em casa. As condições de saúde da mãe pioraram e o pai decide que o menino abdique do dinheiro acumulado para o Boi de Mamão, que com ele compre as medicinas maternas. Maninho é tomado por muita angústia, sabe que o pai tem dinheiro, havia ganhado na briga de canários, mas diz não ter, cabendo ao menino a obtenção dos medicamentos.

A sequência é logo transferida para a Agrônômica, bairro próximo ao Centro da cidade, no qual se apuram os votos do concurso. Iracema se acredita vencedora, sabe do apoio do pai, Sr. Ricco que, ao se aproximar da hora de encerramento, “consulta o relógio, levanta-se olhando em volta como quem diz: ‘Bem, agora vou decidir a votação!’”. É quando compra votos para Iracema, que assume o primeiro lugar. O que não se esperava, no entanto, é que em seguida Doutor Castro fizesse o mesmo, obtendo votos para Maria de Graça, que acaba por vencer. A questão não é o dinheiro, é saber a hora da compra. A malandragem de Castro ganha, no jogo, do jogo do Sr. Ricco - e ecoa, em sua configuração, os personagens masculinos de Rebelo, aqueles que sabem se aproveitar das adversidades para a conquista individual.

Com o prenúncio da noite, Maninho vê sua angústia ampliar-se ao dar-se com a piora da mãe. Segue titubeando: ao mesmo tempo em que não quer abdicar do desejo, abrir mão de seu Boi, aflige-se em resistir sabendo da necessidade dos medicamentos. Maria da Graça, também angustiada, tampouco sabe como agir. Comemora, com Castro, em uma festa na Lagoa da Conceição, bairro ao Leste da Ilha, e vê-se impelida a ceder às investidas de seu padrinho. A angústia de ambos vai se prolongando ao correr da noite, Maria da Graça na festa, Maninho às claras, as cenas sendo entrecortadas pela montagem. “Medo do futuro”, é o que ela verbaliza ao Doutor Castro quando tomam o carro para que ele a leve à casa. A noite está chuvosa, as ruas estão molhadas. No carro,

Maria da Graça e Castro, ele diz: “Você precisa tomar uma decisão”, o que é associado à tomada de decisão de Maninho:

TOMADA 517 - PP - Int. noite - Normal - Casa de Maninho. Maninho (crescendo no campo pela baixa) acordando sobressaltado. (Gemidos da mãe doente).
TOMADA 518 - PMC - Int. noite - Alta - Casa de Maninho. Maninho se arruma, sonambúlico, murmurando confusamente: ‘Eu vou comprar o remédio’. Sai repetindo: ‘Eu vou comprar o remédio’.

E sai, no meio da noite. Precisa, porém, atravessar a Ponte Hercílio Luz para chegar à farmácia no Centro, na Ilha. O pai, preocupado, grita ao fundo, chama-o. Mas Maninho o ignora.

Vindos da Lagoa, Castro e Maria da Graça estão no carro, o primeiro carrancudo, andando em alta velocidade, ela não se decidia. Seus cabelos balançam com o vento, o ponteiro do velocímetro sobe, estão sobre a Ponte, na direção contrária à de Maninho, que vem caminhando, ele do continente à Ilha, eles da Ilha ao continente. A decisão que Maria da Graça não consegue tomar é se retorna à casa dos pais ou parte em viagem com Castro. Ele pergunta: “Mas comprei as passagens, não comprei? (...) Isso não quer dizer alguma coisa?”, ao que ela responde negativamente, quando percebe, assustada, o que se passa em sua frente. Também Castro se assusta ao perceber Maninho sobre a Ponte; freia.

TOMADA 546 - PP - Ext. noite - Normal - Ponte. No rosto aterrorizado de Maninho os faróis do carro se desviam. E vem o barulho (f.c.) do chocar-se do carro contra a murada e queda no mar.
TOMADA 547 - PMG - Ext. noite - Normal - Ponte. Escuridão. Maninho segue avançando cautelosamente para olhar, tonto e assustado. Vê o lugar (f.c.) onde se despencou o carro. Para aterrorizado e volta correndo, sumindo-se a gritar no escuro da ponte: ‘O carro caiu! O carro caiu!’
TOMADA 548 - PP - Ext. noite - Alta - Ponte. Bolinho de dinheiro é desfeito e arrastado pelo vento. Voz de Maninho: ‘O carro caiu! Gente, o carro caiu!’
TOMADA 549 - PG - Ext. noite - Baixa c/PAN. Alto/Baixo - na ponte. Maninho continua a correr como louco na ponte escura ‘o carro caiu!’. Sua voz fica longe e o eco de seus passos se distancia. Fica um eco distante e um vento com rajadas intermitentes. (PAN. ALTO/BAIXO). O vento faz o bolinho de notas rolar. (CÂM. CORRIGE) até uma fresta onde está a passagem aérea. Uma lufada mais forte leva tudo. (FUSÃO LENTA)

Se as histórias se cruzam em espaços diversos da cidade, é sobre a Ponte que constroem a unidade entre os sujeitos. Maria da Graça e Maninho partilham, ao longo da narrativa, da angústia, e é sobre a Ponte que ela ganha forma definida: Maninho, quando se vê impelido a agir, é impactado pela morte do Outro. Perde o dinheiro, mas não é com isso que se preocupa, ao invés de procurá-lo não para de enunciar, incrédulo, “o carro caiu!”. Maria da Graça, que pôde decidir, que não soube se afastar em definitivo da família, ceder às investidas de Castro, caiu, com ele, no mar. É na Ponte que se estabelece uma relação entre Maria da Graça e Maninho, eles que até então compartilhavam os espaços embora ela a ele não atinasse. É onde se produz um universal caro ao modernismo de 1945 no Brasil: Maninho, quando decide, perde; Maria da Graça, que embora não tenha decidido, estava a caminho de uma decisão (estava a caminho de casa, ainda que titubeante), provavelmente morre. A angústia é paralisante, a decisão tampouco resolve. Universais, compartilhando de uma pergunta pelo Eu e, marcados pela angústia por ela acarretada, veem o fracasso do sujeito, um diante da outra, a outra diante do um².

Não é por acaso que seja na Ponte Hercílio Luz que as histórias se fundem. Como já assinalado, construída que foi na década de 1920, é a expressão máxima do moderno florianopolitano em sua construção de ferro que insere a cidade na recente arquitetura das pontes penseis de fins do século XIX (COELHO, 1997). Como efeito modernizante, faz com que se encolham as atividades portuárias antes ali presentes, exigindo os automotores como meio de locomoção. Além disso, é por conta de sua construção que a parte continental é anexada à cidade, expandindo assim sua geografia. A Ponte

² É neste contraste entre pessoas diversas que se constitui a pergunta pelo Eu em, por exemplo, A Paixão Segundo G. H., de Clarice Lispector. É quando a narradora, de camadas médias, começa a limpar as dependências da empregada, após tê-la demitido, em que passa a desenvolver uma pergunta por si. No contraste entre os opostos, cria-se uma fusão que resulta em uma pergunta pelo Eu: “Se tu puderes saber através de mim, sem antes precisar ser torturado, sem antes teres que ser bipartido pela porta de um guarda-roupa, sem antes ter quebrado os teus invólucros de pedra, assim como os meus tiveram que ser quebrados sobre a força de uma tenaz até que eu chegasse ao tenro neutro de mim – se tu puderes saber através de mim... então aprende de mim, que tive que ficar toda exposta e perder todas as minhas malas com suas iniciais gravadas” (LISPECTOR, [1964] 2009, p. 115).

reinventa estruturalmente Florianópolis, demandando novas sensibilidades àqueles que nela habitam.

Mário César Coelho (1997, p. 95) investiga o apagamento da imagem da morte na Ponte, tanto a de operários em seu período de construção, quanto a dos suicídios nela realizados; “o suicida”, diz o autor, “é o usuário inicialmente *não previsto* das grandes obras”. Não deixa de chamar a atenção, então, que seja a imagem da morte que apareça na Ponte Hercílio Luz, inclusive por um deslocamento histórico. Como mostra Jaci Guilherme Vieira (1994), foram os operários que a construíram que desenvolveram as primeiras agremiações que resultaram na fundação da seção florianopolitana do Partido Comunista do Brasil. A Ponte, símbolo do moderno e do urbano, é também símbolo de um posicionamento político importante aos jovens de Sul, que se aproximavam às pautas do PCB. Trazendo a imagem da morte à Ponte, produz-se uma contranarrativa do desenvolvimento técnico a ela associado, mostrando o lado bárbaro inerente ao progresso.

120

Na verdade, esta aproximação entre a Ponte e a fundação do PCB guarda também uma imagem ligada à luta de classes que ganha peso na estética de Guido Wilmar Sassi, membro de Sul que não residia em Florianópolis, senão em Lages, cidade do Planalto de Santa Catarina. Em seus contos publicados pelas Edições Sul, as imagens da infância embaralhadas às da pobreza são tema constante nas narrativas preocupadas com a desigualdade capitalista. Sublinhe-se que a imagem de Maninho, o representante da cultura popular, perdendo o dinheiro (em *O preço da Ilusão*), se assemelha sobremaneira àquela descrita por Guido, anos antes, no conto *Piá*, que se passa no interior do estado:

Amarfanhou a nota entre os dedos, segurando-a com firmeza, e botou a égua no trote, ansioso por se desfazer do tesouro alheio, por se livrar da incumbência.

.....
.....

Corpo duro, chocalho pelo andar da égua. Bater de cascos. Espicaçar de vidro. Cansaço. Sono. Frio.

De repente. Sim, foi num repente - quando se lembrou da nota, ela já não estava mais apertadinha na sua mão. Não estava? Não estava mesmo. O coração deu um pinote louco. Parou assustado, sofrendo a andadura do animal. (SASSI, 1953, p. 9)

Salim e Eglê, ao construírem o roteiro de *O Preço da Ilusão*, deslocam uma figura do Planalto catarinense da prosa de Guido para a Florianópolis de meados do século XX. As estéticas individuais de Sul aparecem, no longametrage, como uma imagem coletiva que expõe suas preocupações, mesmo que no processo transplatem o regionalismo para o símbolo da cidade moderna.

Se tomarmos o anticlímax de *O Preço da Ilusão* como uma imagem dialética, a força que leva à sua produção não deve ser resultado de outro par antitético que não seja aquele composto pela forma, por duas correntes literárias. Enquanto a síntese pelo arcaico apontaria uma imagem de passado, de impossibilidade do presente, afastando a cidade do tempo e da política, retirando-a da história (em uma palavra, o folclore), a escolha pelo moderno pode apontar também para um problema, ao cair na ilusão futurista de um progresso sem limites, desumanizador, tecnicista; nas palavras de Benjamin (2017, p. 46), tendo em conta o manifesto de Marinetti, “é a guerra, e só a guerra, que torna possível dar uma finalidade aos mais amplos movimentos de massas, conservando as relações de propriedades herdadas”. Em Sul, diferentemente, o passado ganha nova expressão no presente. Uma forma desta atualização é a homenagem a Cruz e Souza que, como um lampejo, toma as páginas do terceiro número da *Revista Sul*; mas outra está no não esquecimento do sofrimento, trazendo a morte como inerente à arquitetura moderna, a Ponte Hercílio Luz, sugerindo com isso, em vocabulário benjaminiano (2019), a presença do passado como parte sensível do presente. Não se apoiando, então, nem em uma síntese pelo arcaico, tampouco em outra pelo moderno, surge uma dialética em Sul que partilha, como tese e antítese, de uma fricção entre o regionalismo de 1930 e a literatura urbana carioca, aquelas correntes que têm, para os modernistas de Florianópolis, respectivamente Graciliano e Rebelo como principais expoentes.

Nesta fricção produz-se mais que nada uma alegoria da história da literatura brasileira que chega a lugar próximo ao do universal de 1945.

Alegoria, pois destrói a noção de uma linearidade do tempo construindo em um único movimento a espacialidade das três gerações do modernismo nacional. Como potência estética, a geração de 1922 é tomada como espírito da ruptura apresentada pelo Grupo Sul na Florianópolis de meados do século XX, questão que se evidencia mais que nada em ensaio de Salim Miguel ([1949] 1990) sobre Mário de Andrade. Salim escreve sobre a Semana de São Paulo, mas poderia escrever sobre si e sobre os seus: “Foi o que a geração de 22 procurou combater: a estagnação, que é morte” (MIGUEL, [1949] 1990, p. 15). Nas imagens de Maninho e da cultura popular, perpassam os temas do regionalismo de 1930, em que o protagonista se vê absorto em angústias que o paralisam ou impelem à ação; em Maria da Graça, a presença do jogo erótico das narrativas de Rebelo, a passagem pelas camadas boêmias da cidade, certa vida mundana das elites locais. O espectro ideológico do Estado Novo, aquele que desenvolveu as condições materiais para que a cidade de Florianópolis encontrasse um boom

em seu processo modernizador, que possibilitou materialmente a literatura dos jovens de Sul tanto em seus temas quanto em suas condições materiais de produção/impressão/circulação, está ali na estruturação de seus personagens. No processo, porém, não imitam, mas constroem. É na Ponte onde comungam da mesma angústia, situando no marco do moderno florianopolitano o anticlímax possibilitado pela fusão cinematográfica (talvez seja a possibilidade formal do cinema que tenha dado a 'O Preço da Ilusão aquilo que Rêde, como romance, não logrou conquistar). E é a Ponte o que coloca um novo elemento. Se olharmos o acervo da biblioteca de Salim Miguel e Eglê Malheiros percebemos que pouco sabiam daqueles que hoje conhecemos como Geração de 1945. Embora o exemplar de Grande Sertão: Veredas seja de 1956, quando da publicação do romance, neste mesmo ano o roteiro de O Preço da Ilusão já estava escrito; as demais obras de Guimarães Rosa no acervo de Salim e Eglê são posteriores à existência de Sul. O mesmo acontece com livros de Clarice Lispector (edição mais antiga de 1963, de Perto do Coração Selvagem), e de João Cabral de Melo Neto (edição mais antiga de 1961, de Terceira Feira), posteriores à escrita do roteiro.

Mas se a grande questão do modernismo de 1945 é constituição de um universal pelo psíquico, em um questionamento sobre o Eu, Sul chega a lugar próximo por caminho outro, sem se render, assim, a um jogo de cópia e reprodução. Alegórico não apenas pelas fricções com a geração de 1922, de 1930 e com a prosa urbana de Rebelo, destrói a linearidade da história do modernismo nacional colocando pela fusão cinematográfica o universal de 1945, chegando por estética própria a lugar semelhante nas Letras nacionais. Não parece ser outra a imagem dialética que o anticlímax de *O Preço da Ilusão* guarda em seu invólucro.

Referências

ALVES, Márcia. *Entre a Folia e a Sacristia: As (Re) Significações e Intervenções da Elite Clerical e Civil na Festa do Divino em Florianópolis (1896 - 1925)*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Santa Catarina, 1999.

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

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

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

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica. *Estética e sociologia da arte*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 7-47.

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

BENJAMIN, Walter. As afinidades eletivas de Goethe. In *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2018b, p. 11-121.

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

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

CABRAL, Oswaldo Rodrigues. *Nossa Senhora do Desterro - Memórias*. Florianópolis: Lunardelli, 1979.

CANDIDO, Antonio. De cortiço a cortiço. *Novos estudos*, nº 30, julho de 1991, p. 111-129.

CASCAES, Franklin. *Crônicas de Cascaes*. V.1, Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes, 2008.

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

COELHO, Mário César. *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.

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

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

GOMES, Paulo Emilio Sales. Primavera em Florianópolis. *Uma questão colonial?* São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 214-218.

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

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

MELO FILHO, Osvaldo Ferreira. Dó Sustenido. MELO FILHO, Osvaldo Ferreira; MIGUEL, Salim (Org.). *Contistas novos de Santa Catarina*. Florianópolis: Edições Sul, 1954, p. 65-68.

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

MIGUEL, Salim. *Velhice e outros contos*. 2ª Ed. Florianópolis: FCC, 1981.

MIGUEL, Salim. A propósito de Mário de Andrade. *O castelo de Frankenstein - anotações sobre autores e livros*, v. 2. Florianópolis: EdUFSC; Lunardelli, 1990, p. 15-30.

O PREÇO DA ILUSÃO. Roteiro escrito por Salim Miguel e Eglê Malheiros. Mimeo. Espaço Eglê Malheiros e Salim Miguel, Universidade do Estado de Santa Catarina, s. d., s. p.

PIRES, Anibal Nunes. *Terra Fraca*. Florianópolis: Cadernos Sul, 1956.

RAMOS, Graciliano. *Angústia*. São Paulo: PubliFolha, 2003.

- REBELO, Marques. *A estrela sobe*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- REBELO, Marques. Florianópolis. *Cenas da vida brasileira*. 2ª Ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 2010, p. 219-223.
- REVISTA SUL (30 números, janeiro de 1948 - dezembro de 1957). Espaço Eglê Malheiros e Salim Miguel, Universidade do Estado de Santa Catarina.
- SAFATLE, Vladimir. *Dar corpo ao impossível: o sentido da dialética a partir de Theodor Adorno*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019.
- SASSI, Guido Wilmar. *Piá*. Florianópolis: Edições Sul, 1953.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política - 1964-1969. *As ideias fora do lugar: ensaios selecionados*. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2014a, p. 7-46.
- SCHWARZ, Roberto. *As ideias fora do lugar. As ideias fora do lugar: ensaios selecionados*. São Paulo: Penguin Classic/Companhia das Letras, 2014b, p. 47-64.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo: Walter Benjamin romantismo e crítica poética*. São Paulo: Iluminuras, 2020.
- SIMMEL, George. O dinheiro na cultura moderna. BOTELHO, André (org.). *Essencial Sociologia*. São Paulo: Penguin-Companhia, 2013, p. 330-350.
- VIEIRA, Jaci Guilherme. *História do PCB em Santa Catarina - da sua gênese até a operação Barriga Verde (1922-1975)*. Dissertação (Mestrado em História) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1994.
- VIEIRA, Alexandre Sardá. *Sessão das Moças: História, Cinema, Educação (Florianópolis: 1943-1962)*. 2010. Tese (Doutorado em História) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

Submetido em 29 de julho de 2021.
Aprovado em 15 de dezembro de 2021.