

Natan Schmitz Kremer

Revista Sul entre centro e periferia

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Ciências Sociais.

Orientador: Prof^o Dr^o Alexandre Bergamo

Coorientador: Prof^o Dr^o Alexandre Fernandez Vaz

Universidade Federal de Santa Catarina
2020

Natan Schmitz Kremer

Revista Sul entre centro e periferia

Este Trabalho de Conclusão de Curso foi julgado adequado para obtenção do título de Bacharel em Ciências Sociais e aprovado em sua forma final pela Comissão examinadora e pelo Curso de Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Santa Catarina.

Florianópolis, 14 de outubro de 2020



Documento assinado digitalmente
Leticia Maria Costa da Nóbrega Cesarino
Data: 23/10/2020 06:34:16-0300
CPF: 046.352.526-47

Prof^o Dr^a Leticia Maria Costa da Nóbrega Cesarino
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora



Documento assinado digitalmente
Alexandre Bergamo
Data: 14/10/2020 10:54:03-0300
CPF: 502.475.828-44

Prof^o Dr^a Alexandre Bergamo
Orientador

Universidade Federal de Santa Catarina



Documento assinado digitalmente
Alexandre Fernandez Vaz
Data: 15/10/2020 14:27:30-0300
CPF: 078.796.968-06

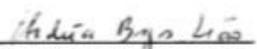
Prof^o Dr^a Alexandre Fernandez Vaz
Coorientador

Universidade Federal de Santa Catarina



Documento assinado digitalmente
Luiz Gustavo da Cunha de Souza
Data: 15/10/2020 18:05:43-0300
CPF: 522.948.728-00

Prof^o Dr^a Luiz Gustavo da Cunha de Souza
Universidade Federal de Santa Catarina


Prof^o Dr^a Andréa Borges Leão

Universidade Federal de Ceará

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

Kremer, Natan Schmitz
Revista Sul entre Centro de Periferia / Natan Schmitz
Kremer ; orientador, Alexandre Bergamo, coorientador,
Alexandre Fernandez Vaz, 2020.
195 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de
Filosofia e Ciências Humanas, Graduação em Ciências
Sociais, Florianópolis, 2020.

Inclui referências.

1. Ciências Sociais. 2. Modernismo. 3. Sociologia da
Literatura. 4. Florianópolis. 5. Salim Miguel. I. Bergamo,
Alexandre . II. Vaz, Alexandre Fernandez . III.
Universidade Federal de Santa Catarina. Graduação em
Ciências Sociais. IV. Título.

Agradecimentos

I

Eu deveria ter uns dez anos quando uma tia, irmã de meu pai, foi a Imperatriz da Festa do Divino Espírito Santo. Na época, talvez 2005, ela me convidou para ser o Imperador Mirim de seu cortejo. Eu aceitei. Foram duas alegrias de uma só vez, a primeira porque os ensaios eram sempre nas quartas pela manhã, o que fazia com que eu não fosse à escola justamente no dia do PROERD; a segunda, porque eu passava mais tempo com ela. Em 2012 eu voltei do México, onde estivera morando, e assumi uma bolsa de Iniciação Científica no Ensino Médio, orientada pelo professor Alexandre Fernandez Vaz. Naquele momento, em um projeto sobre a modernização de Florianópolis no qual precisava encontrar uma pergunta de pesquisa, foi natural que acabasse por estudar as Festas do Divino Espírito Santo na Ilha, por meio dos registros documentais do folclorista Franklin Cascaes. Em 2014 entrei na graduação em Ciências Sociais. Era fevereiro, as aulas só começariam em março, mas tinha ido morar com Aline, uma amiga paranaense que conhecera no México, e que veio fazer a graduação na UFSC, em Relações Internacionais. Naquele fevereiro estávamos esperando um ônibus para ir à praia quando recebi um telefonema de minha mãedizendo que minha tia, Eroni, havia falecido. É a ela, à nossa Buleta, a quem dedico este trabalho. Foi por ela que comecei a estudar a vida intelectual de Florianópolis, por meio de Cascaes, tema ao qual voltei na graduação (em 2015) e que é o prelúdio deste trabalho.

II

Ao fim desta PIBIC sobre Cascaes na graduação, em 2015, Alexandre Vaz, que coorienta este TCC, me mandou um e-mail dizendo que minha pesquisa era suficiente para a Iniciação Científica, mas que eu deveria atentar mais à teoria sociológica clássica e contemporânea, filosofia, história, literatura. Um processo que, nas palavras dele, era para sempre – o que não queria dizer todo dia. Eu definitivamente não passava pelo melhor momento de minha vida, o que se expressava em minha pesquisa, quando recebi aquele e-mail de Alexandre, e sua mensagem foi um gás. Eu tinha deixado de ler literatura, pensava em desistir das Ciências Sociais, e aquilo foi um incentivo a retornar.

Alexandre me ajudou a voltar a ser quem eu era em um momento no qual eu estava bastante abalado. Será sempre impossível agradecê-lo por isso.

III

No mesmo segundo semestre de 2015, quando recebi a mensagem de Alexandre – Vaz – cursava Teoria Sociológica Contemporânea com Alexandre – Bergamo. Nossa relação continuou nos anos seguintes, quando cursei outras duas matérias e um curso de fotografia com ele, o que me levou a convidá-lo para ser meu orientador. Há duas coisas que aprendi com Bergamo e nunca esquecerei. A primeira, a articulação dos planos materiais, simbólicos e discursivos na análise sociológica – o que espero ter logrado nestas páginas. A segunda, Jean Genet, referenciado em um livro de Maria Filomena Gregori que apresentei em um seminário em sua matéria de Métodos, Viração. A primeira, uma forma de fazer sociologia; a segunda, reencontrar a literatura não apenas como prazer pessoal, tampouco como documento do tempo, senão como objeto da pesquisa sociológica.

IV

Em 2016.2 fiz um intercâmbio na Universidad de la Republica, no Uruguay. Uma amiga já muito querida, Caroline Soares de Almeida, foi a Montevideu fazer campo para sua tese em Antropologia, e ficamos alguns dias juntos. Ao fim, Carol trouxe vários livros que não cabiam em minha mala. Quando em Florianópolis, às quatro da manhã na porta do Blues, Campari e Marlboro, ela foi me entregar os livros, pediu para ficar com um deles, acho que se chamava Apocalípticos e integrados frente a la cultura de masas, do Eco. Claro, eu disse. Ao que ela respondeu que me daria um livro do Salim que tinha. Na época eu pensava em estudar comparativamente as formas de narrar a cidade. Café, de Mário de Andrade, um recorrido sobre São Paulo ao correr de uma noite, em contraposição a Nur na Escuridão, de Salim, Florianópolis ao longo de cinco décadas. Nada mais oposto, mas com muitas questões comuns. Quando li o livro que Carol me deu, a pesquisa ganhou forma totalmente nova e o dilema já não era a comparação e se transformava, como tema, no Grupo Sul. Esta pesquisa possivelmente não existiria sem o presente de Carol.

V

A investigação foi longa e contou com muitos apoios, como o do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), por meio de várias bolsas de pesquisa, desde minhas primeiras perguntas sobre Sul, um apanhado geral das fontes possíveis para estudar o movimento. Uma das atividades desse tempo foi visitar o acervo de Salim e Eglê, hospedado no Instituto de Documentação e Investigação em Ciências Humanas (IDCH) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Nas primeiras vezes morri de vergonha e, lá chegando, ficava sentado na Praça dos Bombeiros fumando dois ou três cigarros e olhando a velha construção. Devo ter entrado apenas na quinta vez em que a lá me dirigi. Iracy Borszsz, a bibliotecária responsável, foi muito receptiva e me atendeu da melhor forma, inclusive quando desmontei a estrutura física à caça de mais de trezentas dedicatórias. Fui também muito bem recebido por Andreza Campos da Luz, que assumiu a coordenação do espaço após a aposentadoria de Iracy. O acervo se tornou algo tão importante para mim que comecei a frequentar a Praça dos Bombeiros com assiduidade (pelo menos uma vez por semana) e, lá sentado, olhando o casarão rosa, fiz diversas ilustrações que serviram de prelúdio para outro texto.

VI

Pesquisar *in loco*, porém, tem suas dificuldades. Ainda mais textos longos e algo cansativos, como o caso de *Rêde*, romance de estreia de Salim. Na época, porém, minha irmã ainda advogava e precisava de alguém que fosse a diversos lugares buscar e levar documentos. Por isso, me dava alguns presentes. Se não tivesse me regalado *Rêde*, o livro mais caro que tenho em minha biblioteca, esta pesquisa não haveria chegado aos resultados a que chegou. A discussão final do trabalho, sobre a dialética de *O Preço da Ilusão*, foi totalmente construída por meio de *Rêde*, apenas encontrando no texto para o filme a forma mais bem-acabada do que o romance não logrou ser – além, claro, da Ponte como o espaço de representação da síntese, mas o que já intuía pela leitura de *Alvina*, essa minha Noiva, anterior à leitura de *Rêde*.

VII

Este trabalho demorou mais de dois anos, de forma objetiva, e pelo menos quatro, pensando em quando seu problema ainda não estava expresso, para ser realizado. Muitas amigas e muitos amigos foram fundamentais para a sua concretude, seja por acompanharem de perto as aflições – pessoais, intelectuais, administrativas –, seja por me escutarem lendo longos trechos de Benjamin em voz alta – em uma mescla de espanto pela não compreensão e de admiração pela capacidade de análise –, assim como por acompanhar em viagens diversas à secretária do curso de Ciências Sociais para fazer mais uma – e eventualmente a mesma – pergunta à incrível Rose e ao incrível Rogério. À Rose e ao Rogério, meu muito sincero agradecimento, assim como a Ana Pinheiro, Carol Stresser, Clara Alves, Dani Torri, Jefferson Virgílio, Liz Mathy, Maria Clara Fernandes, Mônica Almeida, Soti Ibarra. Não poderia deixar de destacar, porém, três pessoas que acompanharam a meu lado cada página que escrevi. Rachel Abrão, por todo nosso desespero, nossa aflição, e pela forma como mentimos este desespero e esta aflição; Maiara Correia, por esfregar na minha cara tudo aquilo que eu não consigo ver; Nubia Lourenço, por ouvir a cada dia a mesma coisa, sempre tentando dar uma nova resposta.

VIII

Agradeço a Maria Bernardete Ramos Flores e a Amurabi Pereira Oliveira pelos comentários na qualificação deste trabalho, assim como a Andréa Borges Leão e a Luiz Gustavo da Cunha de Souza por terem aceitado participar da banca de defesa.

Revista Sul entre centro e periferia

Resumo: No trabalho discutimos a inserção da Revista Sul, periódico modernista florianopolitano (1948-1947), na intelectualidade nacional, pela chave de tensão entre centro e periferia. Neste sentido, mais do que uma sociologia dos intelectuais, tomamos Sul como objeto material, fazendo uma sociologia dos objetos simbólicos. No primeiro capítulo, é discutida a aproximação ao Rio de Janeiro, especialmente em relação a dois intelectuais consolidados, Marques Rebelo e Jorge Lacerda, assim como uma comparação com a congênere Revista Branca. No processo, percebemos que Sul cria estratégias de legitimação que não passam pela duplicação do critério estilístico do centro, o que aponta para uma legitimação pelo contato epistolar com outras cidades periféricas do Brasil, análise do segundo, terceiro e quarto capítulos. Neles, discutimos o que chamamos de geração dos novos, uma articulação intelectual entre periferias, marcado pela consolidação de impressos próprios, mas também pela circulação destes novos impressos entre cidades periféricas que encontravam a modernização em ritmo crescente. No último capítulo, discutimos a autoria periférica de Sul por meio dos livros publicados pelo periódico, finalizando a discussão com uma análise do roteiro do filme O Preço da Ilusão, peça coletiva composta por Sul. Ali, observamos uma dialética entre o regionalismo de 1930 e a literatura urbana de Marques Rebelo que se sintetiza em uma alegoria da história da literatura brasileira, chegando por meio de opções periféricas a um universal semelhante ao do modernismo de 1945, mas por caminho diverso. Na conclusão do trabalho, refletimos sobre como a experiência modernista de Sul condiciona a narrativa posterior de Salim Miguel.

Palavras-chave: Florianópolis; modernismo; Grupo Sul; centro e periferia.

Sumário

O modernismo periférico de Sul, p. 16

A Sul e o Rio (1948-1951), p. 20

A Sul e as periferias (1948-1951), p. 46

Dois congressos entre centro e periferia (1952-1954), p. 65

A geração dos novos (Brasil, 1948-1957), p. 78

Interlúdio teórico – autoria e exclusão, p. 98

Sul autoral, p. 105

Valor estético do trauma, p. 151

Referências, p. 163

Anexos, p. 177

À Buleta, outra vez

“Paralelas,
Linhas paralelas...

Fico sempre achando que se trata apenas de uma ilusão de ótica que acontece quando eu me coloco em uma posição injustificadamente centralizadora”
(Elvira Vigna em *O silêncios dos descobrimentos*, 2000)

“Dizem que só pagarão viagens com partida de São Paulo. Para continuar o trabalho, tenho de estar sediada em São Paulo. Sediada. Eu, descubro, tenho uma sede, onde será que fica: buceta, bunda. Bunda. É a bunda. É o que encaixa nas cadeiras pré-moldadas [dos aeroportos]. São Paulo é mais central, também dizem. Central. O centro, como sempre, sendo determinado na ponta de um dedo que aponta. Aqui, o centro. E o resto (eu), periferia, acaso, figura colateral, um imprevisto que entra na cena e acaba incorporado porque sua eliminação é um trabalho que não vale a pena.”
(Elvira Vigna em *Por Escrito*, 2014)

“O frontispício escondido atrás do cartaz, e que João se esforça em ver/não ver, tem uma espiga de milho estilizada a denunciar o quase-quase. Milho é uma impossibilidade em frontispícios europeus. São dois milhos. Um de cada lado, simétricos. E é a simetria, mais do que qualquer rocambole de gesso, a verdadeira ligação, o elo. A simetria, essa ilusão de ótica, a fingir que o centro, que se determina aleatoriamente, é sempre o verdadeiro e único centro. E isso de qualquer lado do Atlântico, igual, igualzinho.
(...)

O néon apaga e acende, apaga e acende, em duas sequências de tempos diferentes, vermelho e amarelo, o que faz com que uma bunda e dois cálices de martíni se mexam sem parar e sem sair do lugar.

Os cálices são simétricos. O centro é a bunda.
(Elvira Vigna em *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, 2016)

Entre uma ditadura e outra, a cidade de Florianópolis conheceu seu modernismo. O Grupo Sul, responsável pelo desenrolar de uma estética de vanguarda na capital catarinense de meados do século XX, produziu cinema e teatro, apoiou as artes plásticas, mas voltou suas preocupações principalmente à literatura. Congregados entre 1946 e 1947 em torno da Página Literária da Folha da Juventude, impresso do Partido Comunista do Brasil, assim como do jornal Cicutá, almejaram publicação própria, o que resultou na Revista Sul. Com um primeiro núcleo composto por Aldo J. Sagaz, Aníbal Nunes Pires, Antonio Paladino, Armando Silvio Carreirão, Claudio Bousfield Vieira, Eglê Malheiros, Salim Miguel e Ody Fraga e Silva, aos quais logo se juntaram outros autores estreados, como Guido Wilmar Sassi e Adolfo Boss Jr., o periódico dos novos florianopolitano foi publicado entre 1948 e 1957, totalizando 30 números. Somaram-se a ele duas séries editoriais, Cadernos Sul e Edições Sul, pelas quais lançaram obras de maior fôlego.

Se estes jovens começaram a se articular em torno do Partido Comunista do Brasil, o que marca uma das influências dos autores, cabe ressaltar que apenas Eglê Malheiros era a ele filiada (ROSA, 2013). A aproximação ao PCB, mais do que marcar um lugar partidário de Sul (o que é, inclusive, negado por Salim Miguel), atualiza no plano local o lugar de certa intelectualidade ocidental em meados do século XX, também influenciada pela Psicanálise e pelo Existencialismo. Nesta abertura às novas correntes estéticas e filosóficas, colocavam suas preocupações de vanguarda, afastando-se da Academia Catarinense de Letras e do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina, instituições que detinham o establishment intelectual da cidade.

A articulação entre os jovens de Sul não responde a uma experiência social originalmente compartilhada. Em breve mirada às trajetórias, vemos como a agrupação era composta por membros com radicações diversas: Salim Miguel nascera no Líbano e migrara ao país na infância, residindo em cidades próximas a Florianópolis e se estabelecendo na Ilha de Santa Catarina apenas em meados dos anos de 1940, mesma década na qual Eglê Malheiros, que nasceu no sul do estado, passou a residir na capital; Guido Wilmar Sassi residia em Lages, afastado de Florianópolis. Se as elites da Ilha formavam o establishment intelectual, os membros de Sul tiveram a Ponte Hercílio Luz, a ligação efetiva entre o continente e a Ilha de Santa Catarina, como acesso à cidade, mas com trajetórias diversas. Segundo Elias,

Era graças a seu maior potencial de coesão, assim como à atividade deste pelo controle social, que os antigos (...) conseguiam reservar para as pessoas de

seu tipo os cargos importantes das organizações locais, como o conselho, a escola ou o clube, e deles excluir firmemente os moradores da outra área, aos quais, como grupo, faltava coesão. (ELIAS, 2000, p. 22)

O autor mostra que a configuração dos outsiders está relacionada à não articulação de um encontro comum entre suas figuras, daí decorrendo a pouca efetividade das ações individuais ao confrontar grupos coesos. No caso de Sul, parece que um movimento de oposição provocou a aproximação entre jovens escritores de preocupações diversas, resultando em uma agrupação de intelectuais em torno de premissas comuns, como o interesse pelos modernismos de 1922 e de 1930, mais a influência da Psicanálise, do Existencialismo e das pautas do Partido Comunista do Brasil (PCB). Ao mesmo tempo, não formavam unidade estética, a revista nunca teve manifesto seu manifesto (SILVEIRA, 2018). Mais do que uma estética coletiva que os identificasse, era a oposição às instituições estabelecidas que nutria a agrupação.

Muitas dessas influências foram discutidas anteriormente (KREMER, 2019), quando nos dedicamos ao livro de estreia de Salim Miguel, *Velhice e outros contos* (Edições Sul, 1951). Naquele trabalho, perguntávamo-nos sobre como o autor amalgamava a cidade moderna em sua literatura, produzindo uma obra de ruptura com a intelectualidade florianopolitana. Nosso objetivo neste momento é outro, se trata da pergunta pela inserção da Revista Sul na cena intelectual nacional, atentando à tensão nas relações entre centro e periferia. Para responder a esta pergunta trabalhamos com documentos variados (cartas, dedicatórias, obras literárias, críticas a estas obras), partindo sempre da Revista Sul e de suas edições como expressão material do movimento.

Este trabalho está dividido em cinco capítulos. No primeiro, discutimos a relação do Grupo Sul com a intelectualidade carioca, tanto os consolidados (Marques Rebelo, especialmente) que circundavam a Livraria José Olympio Editora, como com outros empreendimentos de novos, como a Revista Branca. Esta discussão engloba os anos 1948-1951, recorte temporal ao qual também nos dedicamos no segundo capítulo, enfocando as mudanças da organização do periódico nesses primeiros anos, quando ganha forma mais definitiva. Neste capítulo começamos a perceber a aproximação de Sul a uma vida intelectual nacional que se desenvolvia em cidades periféricas de urbanização recente.

No terceiro capítulo estudamos os dossiês referentes a dois congressos de intelectuais em que os jovens de Florianópolis compareceram. Realizados em Porto

Alegre e em Goiânia, eles representam um lugar de encontro entre intelectuais consolidados e novos escritores “municipais”, alargando as relações de Sul por todo o Brasil. Uma das consequências é a intensa circulação de impressos entre esses novos escritores, analisada no quarto capítulo. Nele apresentamos o que estamos chamando de geração dos novos como uma articulação literária que se correspondia por carta e que encontrava nesta circulação periférica uma chave de legitimação.

Após um breve interlúdio teórico, analisamos a produção literária de alguns membros do Grupo Sul. Finalizando a discussão com o roteiro do filme *O Preço da Ilusão*, longa-metragem produzido por Sul, concluímos que este objeto é uma síntese dialética de duas correntes literárias importantes à agrupação, o regionalismo de 1930 e a literatura urbana de Marques Rebelo.

Sul (I)

O primeiro ano da Revista Sul foi o único no qual sua proposta de publicação bimestral funcionou. No ano seguinte, 1949, o número de edições caiu a quatro e, nos subsequentes, foi incerto, oscilando entre dois e quatro volumes anuais. No recorte desta investigação não nos interessamos pela divisão do periódico em três fazes temporais, como propõe Iran Silveira (2018); a preocupação aqui está voltada à sua inserção e consolidação nas relações entre centro e periferia. Mas alguns de seus apontamentos, os de Silveira, são interessantes.

Os primeiros dez volumes de Sul, publicados em 1948 e 1949, que constituiriam a primeira fase da revista, são marcados, segundo Silveira (2018), por uma linha editorial pouco definida, com textos curtos e dispersos. Um retorno às fontes comprova sua assertiva, mas apresenta também alguns elementos que se não foram analisados pelo autor e que começam a expor uma série de preocupações que se intensificarão nos anos seguintes de Sul.

Embora não tenham escrito um manifesto em momento algum, a apresentação do primeiro volume da revista (01/1948), assinada por Anibal Nunes Pires, aponta questões caras para sua compreensão:

A própria Arte não escapou daquelas idéias e hoje, quando corremos em busca do seu conceito mais perfeito, mais humano, mais de acôrdo com as verdades atuais, mais liberta, mais Arte mesmo, somos acusados de iconoclastas, destruidores atômicos de tudo quanto nos legaram os nossos antepassados. Absolutamente. Agradecemos sinceramente, o que nos legaram. Mas só admiramos e agradecemos àqueles, de cujas obras o tempo fez a sua admirável seleção. Não negamos que os modernos não façam trabalhos medíocres. É muito mais fácil ser medíocre numa época de renovação, mas deixemos que o tempo continue a ser o juiz, êle fará a seleção, consciente e imparcialmente ([Sul-1] PIRES, 1948, s. p.)

Estão postas no fragmento questões que envolvem o modernismo e a história da literatura, as vanguardas e os novos posicionamentos estéticos. As páginas do primeiro volume são compostas por textos em sua maioria assinados por integrantes do núcleo duro de Sul, embora já apresente nomes que não o compunham, em gêneros diversos: conto (Cláudio Bousfield Vieira, José Medeiros Vieira), capítulo de romance em preparo (e nunca publicado, Salim Miguel), poesia (Ody Fraga e Silva, Eglê Malheiros, Ewaldo S. Ramos Schaefer, Armando Carreirão, Antônio Paladino, Anibal Nunes

Pires), crítica (Salim Miguel, Candido Motta Filho). Há ainda dois outros tipos de publicações neste número, um que será frequente no impresso, outro logo abandonado.

O segundo trata-se de uma série de publicações que reproduzem clichês do Serviço Francês de Informação e do British News Service. Utilizadas muitas vezes para o preenchimento de páginas, elas são em sua maioria curtas, fragmentárias, algo soltas. Mais do que propor um conhecimento específico, ou adentrá-lo com alguma profundidade (os temas são, em muitos momentos, repetitivos, mas não cumprem papel didático, de apresentação), essas notícias republicadas ocupam espaços que sobram na diagramação da página. A revista em seu primeiro número tinha poucos contatos e a produção dos jovens ainda era escassa, o que mudará com a consolidação do periódico, acarretando a supressão dessas reproduções.

Mesmo que utilizadas para preenchimento de vazios, essas republicações marcam algumas influências importantes. Em Sul-1 (01/1948) encontramos duas notícias referentes ao Sartre e ao Existencialismo; sem explicar a corrente filosófica, mostram a aproximação àquela que começara a ganhar peso no Brasil, tendo seu ápice com a passagem de Sartre e de Beauvoir pelo país em 1960. No mesmo número encontramos a tradução de um artigo publicado originalmente em um periódico portenho, de autoria de Emilio Mira y Lopes e traduzido ao português por Ody Fraga e Silva, que discute a relação entre arte e psicanálise.

O que essas republicações mostram são algo que está exposto no fundo do argumento de Anibal Nunes Pires na abertura do primeiro número: a necessidade da arte se repensar, uma nova perspectiva da arte na modernidade e o próprio modernismo como ruptura com uma tradição literária. Essas republicações, que serão abandonadas, acabam por expor algo do leque de influências que constitui o modernismo de Sul.

Outra forma de republicação aparece em Sul-3 (04/1948), número temático dedicado a Cruz e Sousa. Nele, porém, os sonetos do autor aparecem em forma de homenagem, além de marcar o lugar histórico de Sul. Como mostra Salim Miguel, em comentário acoplado à edição, Cruz e Sousa começara, ao partir ao simbolismo, com um afastamento formal do parnasianismo que abriu às correntes modernistas. Novamente, ganha materialidade o argumento de Anibal, quando aponta ao necessário reposicionamento estético, além de começarem a se desenhar relações de tensão com a intelectualidade local, especialmente a Academia Catarinense de Letras que, ao insistir no Parnaso, pouco atentara à obra de Cruz e Sousa.

Neste momento não caberia pensar propriamente na relação com o Existencialismo e nas leituras de Cruz e Sousa (KREMER, 2019), senão atinar como as duas situações mostram algo da estruturação da revista. Seus temas caros, aqueles que os influenciam, aparecem nas páginas do periódico, mesmo que sem proposta pedagógica. Daí o outro tipo de publicação que marca os 30 números de Sul: trata-se de uma revista que se refere constantemente ao movimento que engendra.

Ainda em Sul-1 (01/1948) encontramos “P’ra início de conversa”, coluna de crítica literária assinada por Salim Miguel. Ao fim, lemos anúncios do próximo número:

Leia no próximo número:

Lima Barreto, um escritor quase desconhecido

de Salim Miguel

Três histórias sem fim...

Paradoxo teatral em um ato de Ody F. e S. ([Sul-1, p. 4])

O que já havia acontecido nas páginas anteriores:

Leia no próximo número:

Caixa de música

Conto de Anibal Nunes Pires ([Sul-1, p. 2])

As propagandas continuam. Um destaque é aquele dado à montagem de *Um Taciturno*, peça de Roger Martin Du Gard (1945) ensaiada pelos jovens. Em Sul-1 (01/1948) divide página com o comentário de Emilio Mira y Lopes sobre arte e psicanálise, além da quarta capa da revista; ainda na página 9, Ody Fraga e Silva comenta os ensaios da peça. O editorial de Sul-2 (02/1948) é dedicado a Du Gard, com reprodução do texto de Pierre Descaves extraído do Serviço Francês de Informação – Auto-retrato de Roger Martin Du Gard. Os comentários apresentam o autor e sua obra que estava sendo ensaiada em Florianópolis. A peça, lançada no Brasil em 1945 pela Editora do Globo, de Porto Alegre, trata da repressão ao desejo homossexual que acaba por resultar em um estado taciturno em seu protagonista. A montagem acabou não se concluindo, segundo Lina Leal Sabino (1981) pela polêmica do tema, o que pode ser o real motivo, já que nos anos subsequentes Sul continuou adaptando obras ao teatro. Mas na peça de Du Gard não há, por exemplo, descrições eróticas que poderiam ser “polêmicas”; o lugar da homossexualidade funciona como uma espécie de descoberta no terceiro ato, logo antes da conclusão da peça. Pode ser que este seja realmente o

motivo, mas não se deve desprezar eventual impossibilidade técnica na concretização do projeto. Sul, sobretudo nesses primeiros anos, era uma jornada mais ou menos amadora, feita mais a base de favores e trocas do que com financiamento próprio, movendo-se mais pelo desejo do que pela recompensa pecuniária.

Já em Sul-2 (02/1948) encontramos um novo elemento. Hamilton V. Ferreira compila, em sessão intitulada Revista, curtos fragmentos, a maioria em forma de resposta a cartas enviadas à Caixa Postal 384, endereço postal de Sul. Entre estas mensagens vão os “Quinze. Quinze agradecimentos a Dalton Trevisan pela remessa que nós fiz dos quinze números de Joaquim (...)”, revista dirigida pelo curitibano, entre 1947 e 1948; está também a reprodução de carta enviada por Justino Martins, diretor da Revista do Globo, da Editora do Globo, de Porto Alegre: “Quero (...) desejar-lhes felicidades com a revista que pretendem lançar em Florianópolis. Estarei sempre à sua disposição para qualquer consulta de ordem técnica (...)”.

Nestes primeiros números já encontramos expostos uma série de questões que serão importantes na consolidação da revista: uma nova leitura da história literária, inclusive a florianopolitana, por meio de Cruz e Sousa, que acaba por resultar em uma ideia de ruptura modernista que se afasta das instituições estabelecidas da cidade, a Academia Catarinense de Letras e o Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina; a aproximação de temas caros à vida intelectual do ocidente à época, como a Psicanálise, o Existencialismo e certos preceitos de esquerda que circundam o Partido Comunista do Brasil; a ideia de uma literatura nacional que se desenvolve em cidades afastadas do Rio de Janeiro, apontando uma cena intelectual que se desenvolve regionalmente.

De forma discreta, esta coluna mostra algo das primeiras relações que Sul estabelece com a intelectualidade nacional, o que se ampliará. Neste capítulo, nosso interesse volta-se a pensar como se dão essas relações com o Rio de Janeiro, capital federal na qual a cena intelectual se concentrava.

Rebello, Lacerda e os outros

Em Sul-3 (04/1948) encontramos o seguinte anúncio:

Marques Rebello virá a Florianópolis?

Segundo noticiou um jornal carioca, dentre de breve, deverá vir a Florianópolis o escritor brasileiro Marques Rebello, que tem viajado vários Estados do país e alguns países estrangeiros, apresentando uma

mostra de pintura contemporânea brasileira e realizando conferências sobre arte.

Segundo o órgão da imprensa carioca, Marques Rebelo virá a convite do sr. Secretário da Educação e Saúde, dr. Armando Simone Pereira. Esperamos que seja esta nota concretizada, pois nós bem que estamos precisando de visitas como esta.

Em Sul-5 (08/1948) a notícia é confirmada:

Agora podemos afirmar, como certa, a vinda de Marques Rebelo à nossa capital. Como nome entre os escritores brasileiros ele já é sobejamente conhecido. A sua visita à nossa cidade, porém, nos trará um outro Marques Rebelo: divulgador de arte e batalhador pelo elevamento de nosso bem triste nível cultural.

Traz à nossa cidade pintores sobre os quais muito falamos, mas de cujas obras só conhecemos reproduções. Portinari, Pancetti, Legall [*sic*, provavelmente Segall], Santa Rosa etc...

Muitos pintores estrangeiros também serão apresentados ao público de Florianópolis.

E não é só, ainda há mais: Marques Rebelo no recinto da exposição realizará várias conferências sobre pintura, usando como ilustração demonstrativa as próprias obras expostas.

Para terminar assinalamos o interesse do Sr. Secretário de Educação e Saúde e do jornalista Jorge Lacerda, que tornou possível a vinda de Marques Rebelo entre os dias 19 e 21, ficando entre nós até o Congresso de História Catarinense.

O Rio de Janeiro havia se convertido em sede da corte em 1808 com a vinda da Família Real ao Brasil. Uma corte flexível, acessível àqueles que não apenas herdavam títulos, mas que podiam adquiri-lo, como mostra Sérgio Buarque de Holanda (2014) nas Raízes do Brasil, e cujo ritmo de vida foi plasmado pela literatura de Machado de Assis; uma literatura que se passa pelas ruas, que tem um quê de urbano talvez apresentado pela primeira vez na história das Letras no país e inaugurando uma tradição que ganhará fôlego em Manuel Antônio de Almeida, Lima Barreto, Marques Rebelo.

Machado de Assis, além de propor uma nova estética, foi também um dos fundadores de uma nova instituição para a literatura, a Academia Brasileira de Letras. O centro, aponta Ginzburg (1989a), não deve ser medido apenas por critério estilístico, mas também por suas instituições, que acabam por congregar razoável número de artistas e consumidores, com investimento financeiro e instituições de tutela, formação de artistas e público, promoção e distribuição das obras. É em uma cidade com tradição literária e instituições que se consolida um campo intelectual no país, sobretudo nas décadas de 1930 e 1940. Gustavo Sorá (2010) dá pistas ao estudar a trajetória de José Olympio.

Nascido em Batatais, no interior de São Paulo, em 1902, migrou à capital do estado no começo dos anos 1920, onde foi trabalhar na Casa Garraux. Não apenas uma livraria especializada na importação de livros franceses, era uma espécie de empório onde se vendia toda uma ideia de vida francesa, de vestuário a gêneros alimentícios, passando por mobiliário, livros e jornais. Essa construção de uma intelectualidade ligada à importação de bens culturais especialmente da França acaba por demonstrar algo do mercado editorial nacional. Sorá (2010) aponta para a passagem entre diversas editoras dos modernistas da geração de 1922, sem estabelecimento de uma coleção pela qual fossem publicados. Inclusive, era comum que o mesmo autor não se estabelecesse em uma casa editorial, apontando um mercado não consolidado.

O boom editorial em São Paulo havia se dado em fins da 1ª Guerra Mundial, se acentuando com a recessão econômica de 1929 e consequente crise na importação; mas o surgimento de um mercado editorial naquele momento não foi possível em decorrência de outras dificuldades: “Apesar da estrada de ferro e do correio, das viagens e trocas de mercadorias e informações entre as principais capitais do país”, escreve Sorá (2010, p. 61), “cada núcleo urbano funcionava ainda como um sistema semifechado, com suas próprias comunidades de intelectuais, instituições de reprodução cultural e esferas públicas literárias”. E continua, sobre o Rio de Janeiro: “como capital e primeira cidade a ser escolhida pelas autoridades para fundar e refundar, na virada de século XIX, as instituições totalizadoras de uma cultura ‘nacional’ (Escola Nacional de Belas Artes, Academia Brasileira de Letras, Salão Anual, Biblioteca Nacional), dispunha de amplas vantagens sobre as demais”.

Se algumas editoras se firmaram em São Paulo nos anos 1910, o correr dos anos 1920 não resultou em abertura e vendagem no interior do país, mantendo-as voltadas ao público paulista. É quando J. O., ainda trabalhando na Casa Garraux, compra a coleção particular de Alfredo Pujal, cujos volumes começa a vender de forma separada. Ainda em São Paulo, com sucesso nas vendas, lança as obras completas de Humberto de Campos. O impacto o consagra como editor, mas São Paulo, com a crise na exportação do café, não o favorece. Daí a mobilização rumo ao Rio de Janeiro que, capital do país, mantinha uma estrutura econômica que em São Paulo se via afetada, também pela eleição de Vargas, o bloqueio econômico ao Estado vizinho, a alteração da estrutura política do país (SORÁ, 2010).

A consolidação de J. O. se deu em um primeiro momento pela publicação de romances nordestinos. Em Maceió, mostra Sorá (2010), José Lins do Rego, Raquel de

Queirós e Graciliano Ramos, dentre outros, formavam uma roda intelectual com alguma projeção entre Alagoas, Paraíba e Pernambuco, mas a publicação nas tipologias do “Norte” limitava-se à circulação regional. Foi com Zé Lins que a relação começou. Sabendo da finalização de *Banguê*, seu terceiro romance, J. O. o escreveu, oferecendo-lhe tiragem alta tanto para o novo romance (dez mil exemplares) quanto para a reedição de *Meninos de Engenho* (cinco mil exemplares). Além do aceite, Zé Lins enviou também sugestões de outros autores, que começaram a publicar pela casa.

Passam a ser publicados, no Rio, uma série de escritores nordestinos e mineiros. Esses autores, porém, acabam por deixar seus estados de procedência e fixam residência na Guanabara, por motivos diversos. A Livraria José Olympio Editora se converte em espaço da vida intelectual carioca, que congrega estes e diversos outros intelectuais em seu salão nos fins de tarde, além de empregá-los em outras atividades, como a tradução; e, residindo na capital federal, muitos acabam por se vincular a órgãos da imprensa oficial – como na revista *Cultura Política*, a finais de 1930, na qual publicaram Graciliano e o carioca Marques Rebelo (ANTELO, 1984) – ou à própria estrutura estatal – como os mineiros Capanema e Drummond (MICELI, 2001).

O Estado Novo de Vargas, por meio do Departamento de Imprensa e Propaganda, DIP, ocupou-se, por um lado, da produção de instrumentos culturais em prol do governo e, por outro, da censura de obras e perseguição a artistas (SORÁ, 2010; SOARES, 2006; ANTELO, 1984). Um exemplo foi prisão de Graciliano, o que lhe aproximou de J. O., que adiantou pagamento por obras em preparação e, depois, interveio por sua liberdade (RAMOS, 1976), outro é Jorge Amado, levado ao exílio em Buenos Aires e Montevideú (AGUILAR, 2018). As contradições não devem ser esquecidas. Se Graciliano fora preso pelo Estado Novo de Vargas, passa a publicar poucos anos depois na *Cultura Política*, veículo oficial do DIP. Raúl Antelo (1984, p. 26) entende a participação do escritor de *Vidas Secas* como consequência de dificuldades financeiras: “ao que parece, coagido pela delicada situação econômica que atravessava e tentado pelos duzentos a quatrocentos cruzeiros com que se retribuía cada colaboração, continuará na revista até 1943” (ANTELO, 1984, p. 26). No caso de José Olympio, foi pelo selo que as obras do ditador foram publicadas. De acordo com Sorá (2010), a possibilidade de tal feito foi a dissociação da figura de José Olympio do plano autoral, sendo tido, sempre, como editor. Seu escritório já não estava sediado na Rua do Ouvidor, 110, salão de encontro dos intelectuais.

Marques Rebelo dá algo da proximidade a J. O. em *O Trapicheiro*, primeiro volume de *O Espelho Partido*, roman à clef escrito em forma de diários que correm os anos 1936-1941. Segundo Salim Miguel (2008), Vasco de Araújo seria o nome ficcional atribuído por Rebelo a J. O. Em cena de 20 de março de 1936, o narrador encontra Vasco de Araújo em uma barbearia, onde conversam sobre futebol, quando o editor elogia o romance já publicado, ao que o narrador responde:

- Folgo que você assim o ache. Não foi lá muito bem recebido.
- Não foi bem lançado. Livro é como criança, a gente tem de proteger quando nasce. Cercar de carinhos, amparar para os primeiros passos, enfiar-lhe decentemente. Gostaria editar o primeiro que escrever...
Não soube responder. (O barbeiro passou-me a olhar com respeito.)
Meu editor é forreta e burro, mas foi quem editou o meu primeiro livro, por sinal porcamente impresso, e guardo-lhe essa gratidão, guardo-lhe principalmente fidelidade. O êxito de Vasco roubou-lhe muitos editados, coisa com a qual ele não se conforma. É claro que cada um deve procurar o que melhor lhe convém, mas tenho pena daquele pobre-diabo que envelheceu no comércio dos livros sem nunca os ter lido e sem nunca aprender a lançá-los no mercado.
Vasco Araújo não consentiu que eu pagasse o meu corte e juntos saímos para tomar um café. Na despedida reafirmou o seu desejo:
- Não se esqueça. Traga-me o primeiro livro que escrever. (REBELO, [1959] 2002, p. 39-40)

Em 12 de agosto do mesmo ano temos novas notícias sobre o romance:

Iniciei efetivamente o novo romance. Quatro páginas, apenas, que refiz várias vezes e que passadas a máquina ficarão reduzidas talvez a menos de duas. Não há impero, há segurança e controle. Desde o princípio já vou sabendo com relativa clareza o que quero, principalmente o que não quero. Vai se chamar *A Estrela* (REBELO, [1959] 2002, p. 113, grifos do autor).

Rebelo, que havia publicado os contos de *Oscarina* em 1931 e *Três caminhos* em 1933, além do romance *Marafa*, de 1935, por editoras menores, teve publicado, em 1939, *A Estrela Sobe* pela Livraria José Olympio Editora: “preterido de início (...), com apenas um romance na coleção de José Olympio e o resto em editoras menores (Pongetti, *O Cruzeiro*), alcançará o reconhecimento tardio de crítica e público” (ANTELO, 1984, p. 86) com a publicação da trilogia *O espelho partido* – que pretendia-se maior, com sete volumes, embora apenas três tenha sido escritos: *O trapicheiro*, de 1959, *A mudança*, de 1962, e *A Guerra está em nós*, de 1968 – e com a novela *O simples Coronel Madureira*, de 1967.

Embora Rebelo seja um autor algo esquecido no contemporâneo, houve certa invenção recente do escritor como autor da casa José Olympio. Ele que em vida publicou apenas um título por J. O. teve sua prosa¹ completa reeditada duas vezes, a primeira na virada do milênio pela Nova Fronteira e a segunda pelo selo José Olympio, hoje pertencente à Record, entre 2009 e 2014. Seguindo Antelo (1984), porém, a ideia de Rebelo como autor da casa é falha; o que talvez não tenha sido falho foi sua passagem por aquele grupo intelectual.

Rebelo pouco aparece no extenso trabalho de Sorá (2010), preocupado com a formação do mercado editorial nacional. Realmente, não se pode constatar a relevância de Rebelo nas estratégias de legitimação de J. O.: publicou apenas um título pelo selo, sua obra urbana e boêmia, carioca, não acompanhava o romance de 1930. A preocupação de Lucila Soares, neta do grande editor, porém, é outra. Em seu livro com algo de crônica de costumes, Soares (2006) narra uma história da vida intelectual nacional que se encontra no salão da casa editorial. Nela, Rebelo aparece vezes seguidas. Figura ácida, jocosa, a autora conta uma de suas peripécias quando, em 1938, a editora Civilização Brasileira vendera o estoque a preço popular.

A liquidação serviu de pretexto para que Marques Rebelo (...) usasse sua coluna no [jornal] Dom Casmurro para fazer uma de suas maldades. O escritor carioca era dono de uma das línguas mais ferinas da praça; todos os dias destilava veneno na José Olympio (...). Dessa vez, a vítima foi Osvaldo Orico (...).

Rebelo havia espalhado que a assinatura OO, na coluna de Orico no semanário Careta, significava doublezéro (...), e isso virara piada nos meios literários, onde o escritor não gozava de grande reputação. Maldade maior ainda estava por vir. Rebelo escreveu um artigo no qual dizia que, entre as promoções da Civilização, havia sido incluída a oferta de um livro de Osvaldo Orico a cada dois outros adquiridos pelo freguês. O que mais se viu na rua do Ouvidor, segundo Rebelo, foi gente comprando um livro, dando a volta no quarteirão e voltando para comprar o segundo, evitando assim levar o brinde para casa.

Foi demais para Orico, recém-empossado na Academia Brasileira de Letras. No dia em que circulou o Dom Casmurro com a história da liquidação, ele entrou na José Olympio sem cumprimentar ninguém, foi reto até o fundo da livraria e pegou Rebelo de jeito. Arrancou-lhe os óculos e derrubou-o no chão da loja, junto com os livros que estavam sobre as mesas. (SOARES, 2006, p. 70-71)

Sem adentrar as polêmicas de Rebelo, como exposto em O trapicheiro foi em 1936 o convite de J. O. para que Rebelo apresentasse seu próximo livro, A estrela sobe,

¹ Seu teatro nunca foi reeditado.

publicado pela casa em 1939. A cena acima compilada é de 1938. Neste envolvimento, Soares marca o lugar de Rebelo no círculo intelectual em torno da Livraria José Olympio, mesmo que seus livros subsequentes não tenham sido publicados pela casa. Além disso, a cena mostra a presença dos jornais, a importância deles na vida intelectual – pensando principalmente na primeira metade dos anos 1930, Sorá (2010) aponta a crítica de jornal como principal meio de consolidação de um autor. Outro importante amigo de Sul também frequentava os jornais e seus editoriais, Jorge Lacerda.

Lacerda nasceu no interior do Paraná, em 1914, mas logo mudou a Florianópolis, onde passou a infância e completou a escolarização no tradicional Colégio Catarinense. Após, cursou a Escola de Medicina do Paraná e, depois, no Rio de Janeiro, bacharelou-se em Direito em Niterói, em 1949. Como relata Moacir Pereira (2014), em 1950 foi eleito deputado federal por Santa Catarina, cargo ao qual se reelegeu em 1954 e, em 1956, venceu a disputa para governador do Estado.

Principalmente na segunda metade da década de 1940 teve importante participação na página Letras e Artes, suplemente literário do jornal carioca *A Manhã*. Para Soares (2006, p. 111), o jornal mantém uma contradição comum com a revista *Cultura Política*, aquela na qual publicavam Graciliano e Rebelo: “Junto com o jornal *A Manhã*, [a *Cultura Política*] era porta-voz do governo, mas seu corpo de colaboradores era formado por intelectuais de tendências políticas diversas. Tinha um instrumento de persuasão importante (...): pagava bem”. Contradição que se equaliza com o fim da ditadura de Vargas, em 1945, quando o suplemente não perde seu peso.

Pela página Letras e Artes, coordenada por Lacerda desde 1946, passaram nomes como Adonias Filho, Afrânio Coutinho, Alceu Amoroso Lima, Ascendino Leite, Augusto Frederico Schmidt, Carlos Drummond de Andrade, Cassiano Reis, Cecília Meirelles, Cristiano Martins, Ciro dos Anjos, Clarice Lispector, Dalton Trevisan, Dinah Silveira de Queiroz, Euryalo Canabrava, Franklin de Oliveira, Gabriel Munhoz da Rocha, Gustavo Barroso, Gilberto Freyre, João Condé, Zé Lins, Jorge de Lima, Josué de Castro, Ledo Ivo, Lygia Fagundes Telles, Manoelito de Ornellas, Manuel Bandeira, Marcos Konder Reis, Mário Quintana, Marques Rebelo, Murilo Mendes, Olímpio de Mourão Filho, Otto Maria Carpeaux, Paulo Ronai, Peregrino Junior, Roger Bastide, Roland Corbisier, Sérgio Milliet, Wilson Figueredo (PEREIRA, 2014).

Como se vê, sob a organização de Lacerda passaram nomes de maior destaque na cena intelectual carioca da década de 1940. Talvez o ponto alto do livro de Pereira (2014) dedicado a Lacerda seja justamente a compilação de depoimentos, artigos e

crônicas de diversos intelectuais sobre a amizade com Lacerda: Adonias Filho, Manuel Bandeira, Drummond, Carpeaux, Manoelito de Ornellas, Assis Chateaubriand, Flávio de Aquino, Henrique Pongetti, Dinah Silveira de Queiroz, Yvonne Jean, dentre outros.

Como vimos em Sul-5 (08/1948), foi por intermédio de Jorge Lacerda com o Secretário de Educação e Saúde, Armando Simone Pereira, que se cogitou a vinda de Rebelo a Florianópolis, confirmada posteriormente com o apoio de Sul. A revista deve ter chegado a Lacerda por meio de Anibal Nunes Pires, provável colega nos anos de formação no Colégio Catarinense (Lacerda é de 1914, Anibal de 1915). Em Sul-6 (12/1948) Archibaldo Cabral Neves escreve que “Anibal recebeu uma carta de Marques Rebelo indagando sobre as possibilidades de uma exposição em Florianópolis; é que o Sr. Secretário de Educação fora-lhe apresentado no Rio pelo conterrâneo Jorge Lacerda”. Sem poder reconstituir com precisão o movimento, fica a impressão; a viagem de Rebelo, esta sim, se confirma.

A viagem (de Rebelo)

Sul-6 (12/1948) começa a apresentar diferenças significativas. Nela já não encontramos a reprodução de clichês, a organização do periódico é mais madura. Neste volume, informações sobre a visita de Rebelo merecem destaque. Em texto de Archibaldo Cabral Neves lemos sobre a “Exposição de pintura contemporânea” apresentada no Grupo Escolar Dias Velho (onde Eglê Malheiros dava aulas de História), entre 25 de setembro e seis de outubro de 1948. Posteriormente, comenta Salim Miguel (2001) que se tratava de um compilado de obras que, com o apoio financeiro do então Ministério de Educação e Saúde, Rebelo levava a diversas outras cidades do país, além de alguns países estrangeiros. De acordo com Neves, foram apresentados 74 quadros de autores de procedências diversas, cabendo destaque aos brasileiros Iberê Camargo, Santa Rosa, Bruno Giorgi², Di Cavalcanti, Lasar Segall e Portinari, dentre outros.

Além da exposição, Rebelo também ministrou três conferências sobre arte moderna. Na avaliação de Archibaldo Cabral Neves, “Aprendemos bastante, e mais ganhamos, pois agora já possuímos um pequeno museu (a sala Marques Rebelo) de pintura contemporânea que sob a direção de Martinho de Haro, e com o apoio do

²Sua escultura O Rosto e a Máscara, doada ao Museu de Arte Moderna de Florianópolis, é a capa de Sul-10 (12/1948), volume em que se compila entrevista do artista ao Letras e Artes sobre a passagem pela Ilha e outra realizada por Élio Ballstaedt, além de sua conferência ministrada na cidade.

governo municipal, e esperamos, estadual também, estamos certos de muito será acrescido o nível artístico-cultural de Florianópolis”.

Martinho de Haro à época já era artista importante da cidade, tendo contribuído com gravuras e pinturas em alguns volumes de Sul. Na revista, contudo, as ilustrações aparecem de forma algo secundária. O acentuar do modernismo pictórico na cidade apenas se intensificará ao fim da década de 1950, com a criação do Grupo de Artistas Plásticos Florianopolitanos, o qual congregou vários artistas que tiveram primeiras publicações em Sul (LEHNKUHL, 1996). Mesmo que as artes plásticas ainda não se encontrassem tão consolidadas na agrupação, Salim Miguel (2001) mostra que a fundação do atual Museu de Arte de Santa Catarina (MASC) foi decorrência da relação entre Sul e Rebelo, tendo sua ata assinada em 1950, um ano depois do nascimento do irmão paulista, o Museu de Arte de São Paulo (MASP). Rebelo voltou a Florianópolis para a inauguração da sede, em 1952, o que foi relatado em crônica dele mesmo, sua *Conversa do Dia*, em sua coluna no jornal *Última Hora*, do Rio de Janeiro (25/04/1952), republicada em Sul-16 (06/1952)³. A primeira coleção do então Museu de Arte Moderna de Florianópolis, conta Rebelo, foi composta majoritariamente por doações do à época governador de São Paulo Ademar de Barros. À falta de sede, o conjunto de obras era hospedado em um “vestíbulo” do Grupo Escolar Dias Velho, dividindo opiniões entre aqueles que olhavam com espanto as monstruosidades da arte moderna e os a quem os monstrosos lhes pareciam mais os adornos da Catedral e do Palácio do Governo. Ainda seguindo Rebelo, a sede veio em 1952, na gestão de Irineu Bornhausen, graças aos esforços de Jorge Lacerda, então deputado federal, e do secretário de Educação, João José de Sousa Cabral, além da contribuição do desembargador Henrique da Silva Fontes, membro do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina, que conseguiu o espaço físico para o Museu junto ao Instituto, onde também estavam sediadas a Comissão Catarinense de Folclore e a Associação de Jornalistas.

Além da fundação do museu, o dossiê sobre a passagem de Rebelo é composto por um texto de sua autoria sobre Jorge Larco, pintor argentino que se dedicara a Florianópolis em suas pinturas, e a republicação do comentário de Rebelo no catálogo da exposição de artistas modernistas que havia organizado no Salão Peuser, em Buenos Aires, em 1945. Após a exposição de Rebelo e seu comentário sobre Larco, o tema das

³ Alguns fragmentos dessa crônica compõem a narrativa sobre Florianópolis na segunda versão de *Cenas da Vida Brasileira*. Segundo Antelo (1984), há diferenças significativas entre as crônicas publicadas em revistas e as versões para livros.

artes plásticas ganha força em Sul. Por um lado, mais ilustrações começam a aparecer na revista, de artistas regionais e outros jovens periféricos, mas também com algumas poucas reproduções, inclusive do importante capista Santa Rosa (em uma homenagem a Manuel Bandeira). Por outro, aparecem comentários mais frequentes sobre pintura. Entre Sul-18 (12/1952) e Sul-21 (12/1953) encontramos a série Artistas Portugueses, com comentários sobre Lima de Freitas, Cipriano Dourado e Rogério Ribeiro.

Estes comentários mostram outra consequência da amizade de Rebelo com os jovens de Florianópolis, que foi a apresentação aos ilhéus de três amigos portugueses. Manuel Pinto, residindo no país; e Antonio Simões Junior e Augusto dos Santos Abranches, ambos exilados da ditadura de Salazar, respectivamente na Argentina e em Moçambique (MIGUEL, 1998; 2005). Esse contato, que se intensifica, resultou em um trânsito transnacional de textos e impressos entre Portugal e as à época coloniais Angola Moçambique, além dos países do Rio da Prata, Argentina e Uruguai, tema ao qual não nos dedicaremos neste trabalho⁴. O que interessa neste momento é pensar em como as consequências da passagem de Rebelo acabam por afetar a estruturação de Sul, tanto em sua forma impressa, que passa a se voltar mais à ilustração, quanto em plano intelectual amplo, com a formação do MASC, patrimônio não de sul, mas de Santa Catarina.

A visita não é apenas notificada, mas cria um contato consolidado com o escritor carioca. Ele, porém, não é o único amigo de Sul nestes primeiros anos. No número seis (12/1948) encontramos a coluna O que dizem de Sul, com trechos de cartas enviadas pelo Major Luiz da Cunha, carioca, que aponta às semelhanças entre Sul e outras revistas de jovens, como Joaquim, de Curitiba, e Clã, de Fortaleza, além da missiva de Edmur Fonseca que, de Belo Horizonte, elogia o aprimoramento da revista ao sobreviver para além dos primeiros volumes. Destaquemos o comentário de Rebelo:

Rio, 3/9/48

Recebi os números de Sul, gentilmente enviados. Fiquei muito entusiasmado com o movimento que vocês estão realizando e não tenho dúvidas quanto à qualidade do que vocês vão fazer ainda. Agradeço a simpática nota a respeito da minha visita a Florianópolis. Tenho a informar que ela se tornou realidade, graças ao interesse de Jorge Lacerda e a compreensão do Dr. Armando Simone Pereira que fiquei conhecendo e do qual tive uma impressão das mais lisongeiros [sic]. Contava, para o êxito perfeito da missão, com o apoio dos companheiros de SUL tão interessados como eu na divulgação das belas coisas e no elevamento do nosso bem triste nível cultural

⁴ Vimos investindo na questão em nossa pesquisa de mestrado, Periferias em Circulação.

Sul (II)

Além de trechos de cartas, a coluna O que dizem de ‘Sul’ (Sul-6, 12/1948), também compila dois fragmentos de artigos publicados em jornais. No primeiro, assinado por Dirceu Quintanilha, publicado em Panfleto, do Rio de Janeiro (5/09/1948), destaca o “grito de libertação” afastando-se da “água parada das nossas letras”. Seu exemplo deve, então, “proliferar como bandeira revolucionária”.

O segundo, mais extenso, é assinado por Lacerda:

‘SUL’ – MENSAGEM QUE NOS VEM DE SANTA CATARINA

Registramos, mais uma vez, com a simpatia que nos merece, a visita de SUL, a magnífica revista do Círculo de Arte Moderna de Florianópolis, dirigida por Anibal Nunes Pires. Trata-se de uma brilhante mensagem dos ‘novos’ de Santa Catarina e que se incorpora, com o mesmo espírito de independência e o mesmo sentido de renovação artística e literária, a êsses numerosos grupos de jovens que, multiplicando-se por todo o país, erguem sua palavra inquieta e sugestiva através de vivas e palpitantes revistas.

Devemos assinalar que raramente assistiu o Brasil a um movimento tão intenso entre as suas novas gerações.

SUL é uma publicação vitoriosa e já nos ofereceu um crítico seguro como Salim Miguel (...); uma vocação indiscutível e rara de dramaturgo, como a de Ody F. e S.; contistas interessantes como Anibal Nunes Pires e T. C. Jamundá (...); significativas vozes poéticas como as de Eglê Malheiros, C. Bousfiedl Vieira, José Tito Silva e Antonio Paladino; bons ilustradores, como Moacyr Fernandes e José Silveira D’Avila (...).

Deve-se ao ‘Círculo de Arte Moderna, cujo órgão é a revista SUL, a encenação de peças de Sartre, Shaw e Pirandello, na capital catarinense. Tudo isto constitui um esforço admirável desse grupo batalhador, ao qual LETRAS E ARTES envia seus parabéns, muito embora não seja com parabéns que se montam peças teatrais, como aliás pondera um comentário estampado no próprio SUL.

Rio, 5/9/48. Sup. Lit. ‘Letras e Artes’, direção de Jorge Lacerda.

A nota publicada em Letras e Artes traz comentário completo sobre Sul, apontando os principais integrantes, algo de sua estruturação, a potência do movimento dos jovens. Ao mesmo tempo, elenca as dificuldades, o “esforço admirável” para a manutenção da publicação. A revista é recebida com elogios no Rio pelo catarinense.

Se em Sul-3 (04/1948), Sul-4 (06/1948) e Sul-5 (08/1948), encontramos anúncios sobre a venda da revista, adquirível na Livraria Moderna, de Pedro Xavier & Cia, na Rua Felipe Schmidt, nº 8, no Centro de Florianópolis, a situação começa a mudar em Sul-7 (02/1949), quando chega a outras cidades por meio de representantes:

Representantes:
Rio – Hamiton V. Ferreira
P. Alegre – Odílio Malheiros Jor.

Hamilton Ferreira, um dos membros fundadores de Sul, mudou-se ao Rio de Janeiro para exercer atividades relacionadas ao Direito (SILVEIRA, 2018); Odílio Malheiros, provavelmente tio de Eglê Malheiros, morava em Porto Alegre, tendo sido com ele que Eglê residiu quando de sua passagem pela cidade (ROSA, 2013). Como sugerido, e seguiremos nos dedicando à questão nos próximos capítulos, Sul foi estabelecendo ao longo de seu primeiro ano contato com diversas publicações de jovens, não só no Rio de Janeiro. Hamilton Ferreira e Odílio Malheiros representam o começo de uma intensa articulação que marcará a experiência modernista florianopolitana. Estes primeiros representantes começam a mostrar a articulação nacional na qual Sul se envolverá. Outro exemplo está no comentário de Archibaldo Cabral Neves, no qual comenta que as exposições de pintura contemporânea de Rebelo seguem pelo Brasil. “A exemplo do que fez aqui em Florianópolis”, escreve o autor, como em “Porto Alegre, Salvador e outras capitais”, chegando a exposição naquele momento a Minas Gerais, no Instituto de Educação de Belo Horizonte. Nesta leva de trabalhos, o comentarista destaca um bloco de obras infantis, composto por 12 ilustrações, das quais oito são de autoria de catarinenses entre seis e nove anos. São eles: Stela Maria de Souza, Zilá Schmidt, Norma Valmórbida, Márcia Maria Cordoba, Elza Alaide Pereira, Lea Marlene del Pra Neto, José Norberto Dachs e, por fim, Rodrigo Antônio Palma de Haro, filho do já conceituado Martinho de Haro e que veio, posterior, também consolidar-se nas artes plásticas. Além de trazer a exposição a Florianópolis, da cidade Rebelo seleciona ilustrações que leva ao país.

Seguindo a análise dos representantes da revista, Sul-9 (08/1949) parece decisivo. Com os mesmos representantes, encontramos acoplada uma listagem de livrarias cariocas em que o impresso florianopolitano se encontra à venda:

No Rio, Sul encontra-se à venda nos seguintes lugares:
Livraria José Olympio – Rua do Ouvidor
O Livro de Portugal – Rua Gonçalves Dias
Galeria Askanazz – Rua da Quitanda, 56
Livros Franceses – Av. Presidente Antonio Carlos, 53

Não apenas na Livraria José Olympio, o que já seria considerável, Sul encontra-se à venda em mais três casas cariocas.

Se por um lado a revista parece se inserir no interior da intelectualidade carioca estabelecida, mesmo que por notas breves em jornais e pela vendagem na Livraria José Olympio, ainda que não seja publicada pelo selo, os jovens de Florianópolis parecem travar, também, diálogo com publicações de jovens no Rio de Janeiro, como com a Revista Branca, dirigida por Saldanha Coelho. Em Sul-6 (12/1948) lemos:

ANTOLOGIA DE NOVOS

A 'Revista Branca' vai iniciar suas edições com o lançamento de uma ANTOLOGIA DE CONTOS DA NOVA GERAÇÃO, da qual farão parte jovens escritores do Rio e dos Estados. Nessa Antologia, a ser publicada brevemente, os trabalhos serão ilustrados por desenhistas da nova geração (SUL-6, p. 15, sem assinatura)

Como veremos mais a frente, Anibal Nunes Pires foi um dos integrantes da antologia, que foi comentada de forma calorosa nas páginas de Sul.

Uma ideia limitada do nexos centro-periferia é aquele que aponta a segunda como reprodução do primeiro. Esta é uma das críticas que Ginzburg (1989a) faz à história da arte de Lanzi, onde a periferia aparece como estância que segue as normativas do centro. O tema será retomado em diversos momentos deste trabalho, mas os exemplos empíricos dados até o momento começam a construir o lugar da relação na experiência modernista de Sul. No primeiro caso, vemos que a amizade com intelectuais estabelecidos do centro faz com que por lá saiam uma série de comentários sobre a revista florianopolitana, muitos deles republicados nas páginas do empreendimento local, dando assim algo do tom de como é recebida fora da cidade. O segundo mostra a recepção dessa vida intelectual central em Florianópolis, como a viagem e exposição de Rebelo; por fim, a revista mesmo, como objeto, passa a ser vendida no Rio.

Se talvez o segundo movimento pudesse se aproximar de uma ideia de tutoria por parte do centro em detrimento à periferia, e o primeiro como uma forma de constituição de legitimidade por parte do apadrinhamento do centro, o terceiro parece quebrar essa noção de periferia como sombra e faz com que as duas leituras apresentadas (o centro como modelo e o centro como legitimador) precisem ser mais bem avaliadas antes de tal afirmação. Seguir nas páginas de Sul nos auxilia.

A Viagem (dos de Sul)

Já no primeiro volume de 1950, terceiro ano da Revista Sul, encontramos uma imagem com a seguinte legenda: “foto batida por ocasião da estada no Rio, de

elementos da CAM [Círculo de Arte Moderna de Florianópolis] (Revista ‘SUL’ e Teatro Experimental). Além de parte do Grupo, vê-se o Poeta Carlos Drummond [sic] de Andrade e o Dr. Jorge Lacerda, orientador do bem feito ‘Letras e Artes’, Suplemento Literário do jornal ‘A Manhã’”.

Diferentemente das outras empreitadas do grupo, que produzia dossiês sobre ações que lhe pareciam importantes ou, quiçá, legitimadoras, não podemos encontrar nas páginas deste volume (Sul-10, 05/1950), muitas informações sobre a viagem. Isso não quer dizer que não houvesse reflexos nas páginas da revista, senão que não foram compilados de maneira organizada como aqueles que se referem às viagens ao IV Congresso Brasileiro de Escritores (Sul-15, 03/1952) e ao 1º Congresso Nacional de Intelectuais (Sul-22, 07/1954), que discutiremos nos próximos capítulos. Notas e comentários sobre a viagem ao Rio aparecerão ao longo dos números seguintes, geralmente como decorrência de algum evento marcante. Um dos casos foi a morte de Graciliano Ramos, em março de 1953. Em Sul-19 (05/1953) vê-se comentário assinado por Salim Miguel intitulado Lembrança de Graciliano.

Em primeiro momento da crônica encontramos alguma reconstituição da viagem, realizada entre janeiro e fevereiro de 1950 e que contou com apoio financeiro da prefeitura de Florianópolis pela compra das passagens no navio Carl Hoepcke; no Rio, hospedaram-se na Casa do Estudante do Brasil, por trâmites realizados por Paschoal Carlos Magno, que assistira na Ilha a encenação dos jovens de Cândida, de Shaw (MALHEIROS, 2018; MIGUEL, 2008). E, amigos de Rebelo e Lacerda, “contamos com o mundo cultural da Capital da República” (MIGUEL, 2008, p. 113).

Voltando à Lembrança de Graciliano, Salim conta que “por duas ou três vezes passara em frente à José Olímpio, ou mesmo entrara, no desejo de ver o Major Graça. Numa delas me indicaram: - ‘Olhe, lá no fundo, está o Graciliano’”. E continua:

Além da turma da revista Sul e da escritora Nair Batista, estava também presente o poeta Jorge Medaur. E se não me falha a memória, pouco depois chegava Maura de Senna Pereira. Outros entravam e saíam; deles não guardo lembrança.

(...)

De repente, em meio à conversa, Graciliano virou-se para mim, perguntou:

- E você, que faz?

Titubeei, gaguejei, a custo respondi:

- Uns... uns.. pro... projetos de contos...

- Besteira – exclamou – besteira isso de uns projetos de contos. Ou faz ou não faz. Nada de projetos. Meta a cara, faça, faça, trabalho muito... (MIGUEL, Sul-19 [05/1953])

O tom é cordial, refere-se a um encontro, e não a uma relação; nela, não são nomeados Rebelo ou Lacerda (diferentemente da crônica sobre Drummond). Graciliano é realmente uma figura distante, mais um encontro do que uma relação, ele que já se aproximava da morte. O tom é diferente daquele narrado em *Um almoço com Zé Lins*, provavelmente escrita na década de 1980⁵, na qual Salim relembra a viagem ao Rio:

Uma vez no Rio, claro que se deixam fascinar pela Capital Federal, visitam pontos turísticos, a Urca, o Corcovado, as praias, o Museu de Belas Artes... Quem mais: assistir às peças de teatro, ir aos cinemas. Mas querem, especialmente, conhecer Drummond, Graciliano, Bandeira, Aníbal Machado, Adonias Filho, José Lins do Rego, Eneida, Álvaro Moreyra, Jorge de Lima, entre outros. Vão conseguindo. (MIGUEL, 2008, p. 113)

O desejo de Salim, a aproximação, vai se concretizando. Na continuidade da crônica sabemos que, após breve encontro com Zé Lins, convidam-no para almoçar. Após aceitar a oferta o autor de *Fogo Morto* surpreende-se ao ser levado ao *bandejão* da Casa do Estudante do Brasil. A situação inusitada levou Zé Lins a publicar crônica em sua página n'O Jornal(20/01/1950), republicada na última edição de Sul como homenagem ao falecimento do autor, em setembro de 1957. Em *Homens, coisas e letras: os 'brotinhos' do Sul*, Zé Lins comenta o almoço – “uma honra e um encanto o convívio de gente tão cheia de vida e entusiasmo pelas letras” – e as peripécias dos jovens no Rio, “todos naturezas possuídas pelo alto e superior gosto das letras e só aspiram as glórias das artes”, e continua que “ouvi-los e com êles entrar em debate sobre literatura é estar na intimidade dos que não se sujaram com as mesquinhas das competições espúrias”.

Como a crônica de Graciliano assinada por Salim, também a republicação do texto de Zé Lins é homenagem após a morte dos autores. Com Drummond foi diferente. O texto de Salim Miguel, publicado em fevereiro de 1950, mostra algo de como se deu a relação com o poeta de Cataguases. Com fama de pouco acessível, os jovens buscavam uma estratégia de aproximação, esperando que chegasse o novo volume de

⁵ A crônica tem o mesmo embaralhamento de jogar à segunda ou à terceira pessoa a narrativa de uma memória da primeira pessoa, como nos romances escritos nos anos 1980 e 1990 (neste caso, a primeira do plural, “nós”, se converte em terceira do plural, “eles”).

Sul(12/1949) ao Rio para que o levassem pessoalmente ao mineiro. A revista, porém, não chegava, e um acaso os aproximou de Drummond quando, convidados pelo Dr. José Simeão Leal, chefe do Serviço de Documentação do Ministério de Educação, foram conhecer o prédio. No elevador, encontram um homem magro, de rosto miúdo e óculos acavalados. Eglê ou Pedro comentam que deve ser Drummond, Salim diz que não, até que, no sexto andar, um senhor gordo desembarca do elevador e despede-se de “Carlos”. Vem daí a confirmação, que reverbera no diálogo:

Aí então, ‘heroicamente’ nos aventuramos, e eu perguntei, creio que provincianamente tímido: ‘O senhor é que é o Carlos Drummond?’ – ‘Como!’ me veio a resposta. Então repeti de novo, mas bem alto, e todos no elevador se viraram para nos olhar: ‘– O senhor é que é o Carlos Drummond de Andrade?’ ‘– Sim, sou eu’, retrucou. ‘– Nós somos da Revista Sul, de Florianópolis’ ‘– Ah, da Revista Sul, muito bem... Conheço.’ Silêncio de expectativa. Depois: ‘– Eu trabalho aqui no oitavo andar. Venham, vamos conversar um pouco’. Respondi: ‘Nós temos encontro marcado com o Dr. Simeão, agora mesmo, mas depois, daqui a pouco apareceremos, se é possível.’ ‘– Apareçam, sim’. O elevador chegara e ele se despede: ‘– Até já!’ (MIGUEL, [1950] 2008, p. 71).

Após visitar Simeão, dirigem-se ao oitavo andar ao encontro de Drummond.

Há pelo menos duas especificidades nesta crônica. Primeiro, diferentemente do que se dava com textos deste tipo, ela não foi publicada em Sul, e sim na página semanal que o Círculo de Arte Moderna de Florianópolis ocupava no jornal O Estado, importante veículo da imprensa catarinense (BUDDE, 2017). Isso fala algo do movimento por trás da crônica, a construção de um espaço legítimo por parte de Sul – a segunda especificidade. Uma pergunta sobre essa legitimação poderia ser induzida pela recepção de Rebelo e a exposição de arte moderna em Florianópolis, mas parecem se tratar de dois movimentos diferentes: no caso de Rebelo, a recepção, na periferia, de um intelectual central; no caso de Drummond, a recepção de Sul como periferia por um intelectual estabelecido, no centro. Um exemplo mais nítido será discutido na comparação entre a estruturação da Revista Sul e da congênere carioca Branca, mas já há resquícios na crônica de Salim sobre Drummond:

O que se dá é que o artista não tem tempo para ser puramente homem de festinhas sociais. O artista verdadeiro é um ser sofrido, perseguido pelo demônio da arte, da perfeição, do sempre melhor. E não tem tempo a perder com futilidades. (...). Saímos conscientes de ter conhecido um verdadeiro artista, um artista puro, que sempre e sempre

está em busca, que luta sempre por melhor se exprimir, para quem a poesia é uma necessidade psicológica, vinda do mais íntimo do ser, para quem o verso é um trabalho sempre renovado (MIGUEL, [1950] 2008, p. 72)

O que aparece é um *ethos* poético descrito por Salim, ao referir-se a Drummond, que poderia ser generalizado à experiência modernista de Sul. Fala-se da necessidade de uma estética renovada, que se exprima na forma mais adequada, “perseguido pelo demônio da arte” enquanto necessidade de expressão, ou pelo demônio parnaso como enrijecimento da forma. Isso fica mais evidente no fim da crônica, quando Salim puxa assunto à Sul: “Quis saber de que maneira conseguíamos manter a revista [Sul]. E nós mesmos, analisando a coisa, não soubemos explicar. Ele então falou de satisfação que causa aquilo que é conseguido com o nosso próprio esforço, que é o melhor de nós mesmos, o melhor que fazemos, que damos por alguma coisa de útil e bom, de digno e grande” (MIGUEL, [1950] 2008, p. 73).

O interessante do comentário de Salim ao expor as dificuldades de estruturação de Sul não está na novidade do problema, que já havia sido referenciado diversas vezes na revista, senão em enfatizar as respostas de Drummond em seu comentário. O foco está posto na “satisfação” daquilo que conseguimos, do “esforço” feito por nós mesmos. No fim, o texto – escrito por Salim – diz que a existência de Sul é digna, legítima, segundo o poeta Carlos Drummond de Andrade, na sede do então Ministério de Educação e Saúde. Parece que o estatuto de legitimação do periódico muda de lugar. Ao publicar notícias da vida intelectual florianopolitana, mostrando as ações do grupo e as atividades artísticas que se desenvolvem em Florianópolis por intermédio de Sul, busca-se retirar a cidade de uma ideia de atraso. A metrópole aparece como aquilo que traz à província uma exposição de arte moderna, mas neste processo acaba por inserir Sul dentro de uma cena estética nacional; é o que os comentários sobre a exposição de Rebelo indicam, mostrando como também a Florianópolis chega o modernismo, desfazendo a chave do atraso provinciano, colocando na periferia o lugar de formulação estética. Divulgar tais ações é afirmar seu lugar de produção, sua legitimidade como expressão artística na cidade de Florianópolis. Esse processo nas páginas de Sul, por sua vez, é voltado a um público específico, aquele que consome o periódico (e que, como veremos, não é exatamente um público florianopolitano, pelo menos não majoritariamente). Neste sentido, a construção de uma imagem de Florianópolis como produtora é voltada a uma ideia de Brasil, já que Sul era uma revista consumida

nacionalmente. A viagem ao Rio parece diferente. Embora tenha sido importante momento no processo de formação desses jovens, aproximando-os de intelectuais de renome, vendo e dando forma àquilo que era desejo, há um movimento outro que é a sua inserção dentro de um contexto de vida intelectual nacional. Não surpreende, então, que as publicações sobre a viagem ao Rio apareçam em jornais de maior circulação da cidade, como O Estado, onde saiu a crônica sobre Drummond. Se nas páginas de Sul encontramos um processo de legitimação do movimento nas artes no país, a publicação da crônica n'O Estado impõe à cidade de Florianópolis o reconhecimento do modernismo de Sul como estética legítima: eles expõem que são não só aceitos pela intelectualidade nacional, mas sim parte dela; como aqueles que estão ao lado, e no mesmo movimento, que Drummond.

O que se expressa é um duplo movimento no processo de legitimação. Um deles diz respeito a Florianópolis como lugar de produção estética que busca uma legitimação a plano nacional. O outro, a Sul como lugar de ruptura com o establishment intelectual da cidade, encontrando nas imagens consolidadas do modernismo uma possibilidade de inventar certa legitimidade, sustentando o lugar da ruptura com a Academia Catarinense de Letras e com o Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina. Neste sentido, o centro não se coloca como uma proposta normativa de estética literária, mais como uma imagem mais vendida à cidade do que construção de um lugar estético. A ideia de não dependência no que tange à estética periférica de Sul pode ser vista no livro de estreia de Salim Miguel, Velhice e outros contos.

Velhice e outros contos

À revista Sul juntaram-se duas séries editoriais, Cadernos Sul e Edições Sul, nas quais encontramos obras mais extensas dos jovens modernistas de Florianópolis. Velhice e outros contos, livro de estreia de Salim Miguel, foi o primeiro volume em prosa por elas publicado. A recepção do compilado, à época, foi ampla, e muitas dessas críticas foram compiladas por Salim em uma pasta que compõe sua biblioteca e de Eglê Malheiros, doada à Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Entre os diversos comentários, foquemos neste momento naqueles que saíram por impressos do Rio de Janeiro.

Em Letras e Artes (11/11/1951) lemos:

A estreia de Salim Miguel

Em edição da revista 'Sul', de Florianópolis, acaba de sair 'Velhice e outros contos', volume que assinala a estréia de Salim Miguel, jovem ficcionista catarinense. Embora inexperiente e imaturo, e escrevendo com alguma incorreção, lêem-se com prazer os contos de Salim Miguel em que não há como deixar de reconhecer legítima vocação para o gênero.

Também breve é a aquela em A Cigana (12/1951):

VELHICE E OUTROS CONTOS

Salim Miguel – Edições Sul – Florianópolis, 1951. – Êste livro é o primeiro a ser lançado pelas Edições Sul – desdobramento das atividades dos rapazes que constituem o grupo da revista do mesmo nome, de Florianópolis. Salim Miguel, um dos seus componentes, apresenta-nos, com este livro, uma interessante coletânea de contos.

Assim como a publicada em Correio da Manhã (14/11/1951):

UM LIVRO DE CONTOS

Velhice e outros contos assina a estréia em livro do jovem escritor catarinense Salim Miguel, um dos nomes destacados do grupo da revista 'Sul', de Florianópolis. Oito histórias de boa feição literária foram reunidas neste pequeno volume que pode ser incluído entre os melhores no gênero publicado este ano e onde destacamos 'Alvina, essa minha noiva', 'Medo' e 'Jantar em Família'.

Velhice e outros contos aparece na coleção 'Cadernos Sul', que já nos deu anteriormente os poemas de Walmor Cardoso da Silva, prometendo-nos ainda livros de Anibal Nunes Pires, Guido WilmarSasso e Antonio Paladino

As notas são curtas e algo genéricas. Apontam Velhice... como livro de estreia de Salim, da Sul, como se o autor e a revista fossem nomes já mais ou menos conhecidos por seu público leitor. Longe de uma grande avaliação de contribuição, marcam mais o lugar de recepção da obra, colocando o livro na ordem do dia, o que indica a recepção da produção dos jovens de Florianópolis no centro do país. Um segundo exemplo mais interessante é a carta de Drummond enviada a Salim:

Rio, 6 novembro 1951.

A Salim Miguel,

Com um abraço cordial, agradeço o oferecimento de seu livro de contos, 'Velhice', em que revela a sua força de narrador e de criador de tipos, e felicito por esta estréia brilhante.

Carlos Drummond de Andrade

Esta carta foi originalmente referenciada por Luciana Rassier (2010), que teve acesso aos documentos pessoais do autor, aqueles que não foram doados à UDESC (com os quais trabalhamos nesta investigação). O fato indica que provavelmente há mais correspondências, às quais não tivemos acesso, que atestam a recepção do livro de estreia de Salim pela intelectualidade carioca. Mesmo assim, os breves comentários em jornais e a carta de Drummond, tampouco muito concreta e sem elaborar crítica, talvez algo cordial, nos dão algo do clima. Não apresentam uma grande consideração estética, mas começam por situar a circulação da obra impressa em Florianópolis. Caberia retornar a algo deste livro.

Imagens da *província*

Em um momento anterior da pesquisa sobre Sul (KREMER, 2019), foi discutido o livro de estreia de Salim Miguel, *Velhice e outros contos*, perguntando pela forma como o modernista catarinense amalgamava a modernização da Ilha. Especialmente em um conto, *Carnaval; Casos de Espiridião*, trama mais urbana, uma comparação com Marques Rebelo pareceu inevitável. O problema, naquele momento, estava posto em termos estéticos. A comparação com Marques Rebelo, porém, aponta certa noção de autoria na periferia que não se detém apenas em reproduzir a estética normativa do centro. Retornar à *História da Arte Italiana*, de Ginzburg, auxilia a questão.

Mesmo que o autor busque dar um passo adiante nas ideias de Lanzi, em que a periferia aparece “apenas como zona de sombra que faz realçar melhor a metrópole” (GINZBURG, 1989a, p. 18), há algo de novo em sua história da arte que, ao abandonar as biografias individuais de artistas, buscou pensá-la por meio de escolas estéticas. Em Lanzi, diz Ginzburg, há algo mais complexo do que apenas uma ligação entre centro político e centro estético.

Por um lado, verifica-se que a exclusão, embora justificável de um ponto de vista geográfico-político, acaba por ser formulada no terreno estético (...). Por outro lado, algumas cidades súbditas de Roma no momento em que Lanziescreve tinham anteriormente dado vida a escolas autônomas (...). Assim os dois critérios, o estilístico e o político, muitas vezes coincidem porque toda a escola pressupõe um centro, que é cumulativamente um centro político. Às vezes, porém, divergem, porque existem centros artísticos que foram no passado centros políticos e agora já o não são. Por outras palavras, a geografia pictórica e a geografia política da Itália, no momento em que Lanzi escreve, nem sempre se podem sobrepor. Neste caso o critério é, para Lanzi, o estilístico. (GINZBURG, 1989a, p. 14)

Ginzburg (1989a, p. 32-33), porém, ao elaborar sua definição de centro artístico, parece diferenciar-se de Lanzi:

Os centros artísticos, na verdade, poderiam ser definidos como lugares caracterizados pela presença de um número razoável de artistas e de grupos significativos de consumidores que por motivações variadas (...) estão dispostos a investir em obras de arte uma parte de suas riquezas. Este último ponto implica, evidentemente, que o centro seja um lugar ao qual afluem quantidades consideráveis de recursos eventualmente destinados à produção artística. Além disso, poderá ser dotado de instituições de tutela, formação e promoção de artistas, bem como de distribuição das obras. (...). A noção que apresentamos é contraditória com a noção de centro exclusivamente artístico. Só poderá ser centro artístico um centro de poder extra-artístico: político e/ou econômico e/ou religioso. Por isso a mera presença, ou mesmo a concentração de obras de arte numa determinada localidade não basta para fazer desta um centro artístico no sentido acima indicado.

Como vimos, há toda uma estrutura intelectual no Rio que possibilita a afirmação da cidade como centro estético, político e econômico; propor Florianópolis como centro seria, evidentemente, equivocado. Mas talvez seja legítimo destorcer algo do argumento que Ginzburg saca de Lanzi, sobre a relação entre centro político e centro artístico, para refletir sobre algo que também poderia ser infligido por meio do Processo Civilizador pesquisado por Elias (1990; 1993). Como mostra em seus estudos, a modernidade se constituiu por meio de um processo de contenção das pulsões, que passa a exigir do Estado um código de leis burocratizado para que se estabeleça um Estado socialmente coeso. Como consequência da modernidade e o fim da sociedade feudal, vê-se o surgimento das cidades modernas e de sua vida do espírito, marcado pela auto coerção do indivíduo. Novos gêneros literários surgem como consequência. Se a reprodutibilidade técnica retira da arte seu caráter aurático rompendo com as noções de original e cópia, a fotografia ganha legitimidade não apenas como arte, mas transforma a arte em fotografia, contexto no qual também se dá o surgimento do conto. O próprio romance moderno marca o lugar da cisão entre uma noção de indivíduo e sociedade que já não responde à coesão da ideia de comunidade que gerara a épica (BENJAMIN, 2017b; 2017c). O argumento mostra a relação entre processos de modernização e surgimento de novas expressões estéticas que captem as ambiguidades do tempo.

Florianópolis começara a se modernizar ainda em fins do século XIX, com reformas urbanas, saneamento básico, iluminação pública, mas foi com a política nacional-desenvolvimentista de Vargas que o Brasil passou por um surto modernizador.

Assim, Florianópolis como cidade que implode, com a criação de uma nova vida urbana, marcada pelos cinemas, o footing, a vida na cidade (ARAÚJO, 1989; COELHO, 1997; VIEIRA, 2010), abre a possibilidade para que exista uma nova expressão estética – expressão esta que, parece, atingiu seu ápice na obra de Salim Miguel. Salim ao mesmo tempo em que plasma a cidade em transformação é resultado dela, na sua obra vê-se a Florianópolis que se moderniza.

Caberia se questionar quais os significados dessa modernização; ao mesmo tempo em que periférica ela se insere dentro de um ritmo de Brasil. Isso fala da própria noção de periferia como conceito. Se no termo *província* Ginzburg vê uma categoria que carrega um peso valorativo, a relação entre centro e periferia, para o autor, mais do que uma difusão de uma estética central às periferias é uma história de conflito, “mesmo nas situações em que a periferia parece limitar-se a seguir humildemente as indicações do centro” (GINZBURG, 1989a, p. 7). Não se trata então propriamente de uma oposição antitética, mas de um lugar de construção de uma estética. Ao aceitar o centro como lugar de criação e a periferia como aquilo que não está no centro, ou seja, que segue estas normas, tem-se como consequência a formulação de uma ideia de atraso que pouco respeita a complexidade da periferia (isso não significa esquecer as relações de poder, senão a oposição à fixação de um caminho unidimensional à produção estética).

Há então uma chave de leitura na qual a periferia não é tomada como atraso, tampouco *sonho* de assumir-se como centro, podendo ser entendida, assim, dentro de sua complexidade, que se constrói em relação ao centro, mas pensada em sua própria estruturação que, em chave dialética, guarda no particular a integridade do momento histórico ao qual responde.

Pensar a inserção da *Revista Sul* na vida intelectual carioca é importante para a compreensão, por um lado, de sua estruturação e, por outro, de suas estratégias de legitimação. Deparamo-nos com a necessidade de pensar na articulação de Sul dentro do establishment intelectual florianopolitano para que suas especificidades sejam compreendidas; deparamo-nos com a necessidade de pensar como se dão as articulações com o centro dentro de seus meandros, para que a ideia de periferia como sombra do centro não seja reforçada; e deparamo-nos com a potencialidade de articulação periférica que pode afirmar-se como produtora sem depender das normativas do centro. Talvez haja em Sul o desejo de afirmar-se periférica, de afirmar-se autoral.

Sul entre periferias

Se a Revista Sul se relacionou com a intelectualidade nacional estabelecida nos primeiros anos, não foi apenas ao Rio de Janeiro que chegou. No capítulo anterior nos referimos às mensagens de Dalton Trevisan e de Justino Martins sobre as relações com Curitiba e Porto Alegre, publicadas em Sul-2 (02/1948). No número seguinte aparecem novas menções, como a carta de Reinaldo Moura, diretor da Biblioteca Pública de Porto Alegre, agradecendo o recebimento dos primeiros exemplares da revista e elogiando suas qualidades literárias. Envia também poema inédito, A Tarde Imóvel, publicado no volume (Sul-3, 04/1948). Na coluna Recebemos e Agradecemos encontramos listado seu livro Um Rosto Noturno, publicado pela gaúcha Editora do Globo, além de volume de Dalton Trevisan, Sonata ao Luar, e A tragédia dos Lemos, de Carlos Peixoto de Melo, enviados pelos autores, além da Poesia Completa de Manuel Bandeira, em edição da Livraria Editora Casa do Estudante do Brasil – sem referência do remetente.

Em Sul-4 (06/1948) as publicações de outros grupos periféricos começam a ser esquematizadas na revista. Em coluna intitulada Mensagem poética dos Estados encontramos os versos Evocação da Cidade de Natal, de José Bezerra Gomes, do Rio Grande do Norte; Vagabundagem, de Moacir Souto Maior, de Pernambuco; e Minha Nossa Senhora do Desterro, de Beatriz Bandeira, do Rio Grande do Sul, recepção que se ampliará nos números subsequentes. Busquemos reconstituir algo do movimento de inserção da Revista Sul na vida intelectual nacional de meados do século XX.

Periferias em Sul (1948-1949)

Já no primeiro volume de Sul(01/1948) lemos a seguinte mensagem: “Mande suas produções para ‘Sul’, se tiverem mérito serão publicadas”. O comentário será repetido vezes diversas e parece que a recepção de publicações externas ao grupo que compunha e editorava a revista era algo prezado, o que acaba por modificar a organização do impresso.



IMAGEM UM (Sul-1, 01/1948)

Na imagem acima há uma série de elementos na página congestionada. Os poemas inéditos *Tempestade*, de Ewaldo S. Ramos Schaefer, que não voltará a publicar em Sul, ao contrário de Armando Carreirão, assíduo no periódico, tendo inclusive participado do longa-metragem *O Preço da Ilusão*, peça coletiva do grupo de novos florianopolitanos que discutiremos ao fim do trabalho. Na página encontramos também dois clichês do Sistema Francês de Informação, dedicados a Sartre, e um do British

News Service, com comentários sobre o pós-guerra. Por fim, uma propaganda do Figueirense Futebol Clube, time da parte continental de Florianópolis.

A revista mostra, em seu primeiro número, questões que lhe são caras: a produção de membros de Sul, Sartre, certa vinculação a Florianópolis por meio do Figueirense. Mostra, também, diagramação falha, excessiva, sem sobre de espaços. É essa a função dos clichês que reproduzem, o preenchimento de páginas, o que deixará de ser uma preocupação nos números seguintes, afastando-se de um formato que se aproximaria mais ao jornal e adentrando propriamente o de uma revista. Vejamos algumas questões.

Em primeiro, há de se considerar que, naquele momento, Sul ainda contava com poucos escritores em seu núcleo e escassa relação com demais escritores do Brasil e do exterior. Isso, por um lado, levava ao preenchimento de páginas com reproduções de temas de seus interesses. Não encontramos, porém, quase nenhuma republicação de textos de autores consagrados nos números de Sul (os poucos são Cruz e Souza, já visto, e um único poema de Manuel Bandeira, em uma homenagem; as demais republicações são majoritariamente de cartas e comentários, mas não de textos propriamente literários), outra estratégia que poderia ter sido empregada para ocupar as páginas da revista e expor seus interesses. Uma questão poderia ser a falta de diálogo dos jovens com intelectuais estabelecidos, para que pedissem licença em relação aos direitos dos textos. O ponto não pode ser descartado, mas parece que há uma questão mais profunda, que já vinha se esboçando nas páginas da Folha Literária do PCB e do Cicutu, a ênfase no projeto de autoria, na publicação de textos originais que não podiam circular em outros veículos – o que é também uma resposta ao surgimento de Sul, o espaço de divulgação de uma produção periférica na qual os jovens pudessem expor o que compreendiam por arte moderna, mas, sobretudo, o que produziam como arte moderna. Os clichês, tal como as imagens e as propagandas nesse primeiro momento da revista, serviam para o preenchimento de páginas quando o autoral ainda não era suficiente para preencher as 16 laudas do impresso.

A situação talvez fique mais visível em Sul-3 (abril de 1948). O número dedicado a Cruz e Sousa é composto por alguns sonetos do autor, com ilustrações assinadas por Moacir Fernandes (mediante pagamento de Doralécio Soares para as ilustrações, ele que depois se firmará como folclorista), produzidas especialmente para o volume. A republicação dos poemas do Cisne Negro, porém, não está atrelada à falta de textos para a composição de *Sul* ou coisa parecida. Ela marca o lugar de ruptura que

Cruz e Sousa havia firmado um século antes, lugar no qual especialmente Salim Miguel se apóia neste momento, em seu comentário sobre a obra do Cisne Negro, em Sul-3 (-4/1948), ao mostrar como o simbolismo foi um processo gradual de ruptura com o parnasianismo, abrindo caminho à poesia de vanguarda.

Em uma olhada panorâmica percebe-se a diminuição da incidência de clichês, cujo lugar passa a ser ocupado pela compilação de mensagens vindas de outros grupos de intelectuais, do centro das periferias. Essas notas, fragmentos de cartas, republicação de notícias, ocupam os espaços dos clichês; e aquilo que antes faltava, uma produção ampla de textos autorais, chega por meio dos textos inéditos solicitados a escritores de outras cidades. Sul como que deixa de ser propriamente o espaço de publicação da intelectualidade florianopolitana e, investindo no ineditismo, passa a congrega em suas páginas, já nos primeiros anos, a produção dos novos do Brasil.

Esse posicionamento (publicação de autores novos, afastamento dos clichês e reproduções, publicações de notícias sobre si mesma) assumido por Sul vai fazendo com que as dimensões do impresso se modifique. No número 13 (04/1951) conhecemos a nova forma: de 24 cm por 33 cm a revista passa a ser impressa em 15,8cm por 22,5 cm – a tiragem de mil exemplares se mantém (MIGUEL; MALHEIROS, 2002). Assume, com isso, formato mais próximo ao de um livro do que ao de um jornal, o que já acontecera com a organização do material. A página inicial da crítica de Salim à Antologia de Branca mostra algo da nova formatação:

textos, é o da imagem três (abaixo). Porém, o que nela vemos são peças de um mesmo gênero textual que compõe uma coluna, Mensagem Poética dos Estados. As propagandas serão compiladas nas últimas páginas, assim como as notícias com tom mais jornalístico, os clichês desaparecerão, Sul se tornará um espaço do texto literário.

Mensagem Poética dos Estados

Rio Grande do Norte

Evocação da cidade de Natal José Bezerra Gomes

Cidade de já teve, de boiões serroteiros,
que não alcançei...
Lacerai Aguiar (Laciano),
o poeta Ferreira Itajubá,
regressando, de-marãh, cedinho,
das últimas notadas,
chapas de serenatas,
lapias e pastiris,
vestido de frague, segundo dizem,
com uma esfiola de caranguejo
dependurada no dedo da mão,
ali da antilha feira da Tatajabeira...

Onde estão os teus vendalores de vendagens?
— robele de cana...
— lapisa de ovo...
— cucas de milho...
— tola pé de moleque...

E os teus rarras prestamistas?
que se foram das Rocas e do Aleotins,
com os seus lóis de sabedoria,
para a Ilha das Loias
da Ribeira, Cidade Alta...

Cadê o teu Porto do Padre?
de-trenta ao País da Pátria,
com os teus capoteiros,
com os teus bojeiros,
com a tua negra loceiras,
lá de Barreiros...

— urinda...
— chicara...
— malheira...

Não, era filho do barro...

Em todas as lodegas,
para todos os palafares,
sustentam dois vintens de meladilha,
com parde de camarão...

Nos domingos, dias santos,
aproveitam o café, madrinhas,
no tempo das suas enchebadas
das Quintas e do Góssisio,
com muita tartara de
— saji...
— mangaba...
— pitumba...

Do Castelo de Mangue,
das águas azuis do Potengi amado,
alchem vistas os teus jagadeiros,
para, lá fora da costa, em alto mar,
focarem os peixes de linha:
— xaréu...
— rioba...
— estala...

E os teus boes, Natal, tão truz?
— O Beco da Tatajuba,
ali pertinho do velho Cala da Pratiagem,
ali pertinho do velho Cado Tavaras de Lyra
(com um ipôny)
hojezando velhos embarcadigos,
em dia sacorados na tua porto...
— o Beco do Engulo, de nome tão gozado,
sem falar no Beco da Lama, o maior do mundo,
tão grande que parece mais uma rua...

Natal, cidade de já teve,
to-queremos assim messes,
com um palácio, que já foi presidencial,
onde gozava a funcionar o Wonder Bar,
em piecec Ilha da Comêrcio...

Natal, to-queremos com Indes os teus recastos:
a Areia Preta, o Areial, a Linga,
com a Fortaleza dos Três Reis Magos...
Luzes Seca,
a Ilha de Tetha, a Baixa da Curva...
O Córtaço,
o Comêrcio Novo,
transformado, até bem pouco tempo,
num grande campo de futebol...

Mensagem Poética dos Estados

Pernambuco

VAGABUNDAGEM

MOACIR SOUTO MAIOR

Rio Grande do Sul

Minha Nossa Senhora do Desterro

HELENE BANDEIRA

DR. WILMAR DIAS
ADVOGADO
R. VIDAL RAMOS, 73
FLORIANÓPOLIS SANTA CATARINA

IMAGEM TRÊS (Sul-4, 04/1948)

A partir de Sul-15 (03/1952) a organização dos textos ganha uma nova dinâmica. A revista começa a apresentar as contribuições por gênero textual, produzindo seções para versos, crítica, conto, comentários mais gerais sobre arquitetura, teatro, cinema, o que ocasiona um aumento significativo no número de páginas. Se os primeiros volumes, com datas fixas, eram impresso de 16 páginas, o número 15, do qual estamos falando, é composto por 76 laudas. Por um lado a ampliação fala da periodicidade irregular de Sul, cuja proposta bimestral funcionou apenas no primeiro ano; uma consequência é que a paginação deixa de ser fixa e passam a publicar os textos encaminhados e positivamente avaliados, com um número oscilante de páginas por volumes. Os últimos números de Sul chegam a 150 folhas.

A primeira formulação da coluna Mensagem Poética dos Estados (imagem três) dá algumas pistas das mudanças de Sul. Nela vemos como a revista começa a publicar uma série de escritores novos de outras cidades do país. O expediente de Sul-4 (06/1948), assinado por Aníbal Nunes Pires, corrobora a questão:

É possível que ‘Sul’ morra sem alcançar a juventude, porém antes que isso aconteça é preciso que os jovens de Santa Catarina saibam que o movimento dos ‘Novos’, dos ‘Novíssimos’, em todas as províncias (Estados) é um fato real, realíssimo [sic], incontestável e recomendamos seguir de mais perto êsse dinamismo moço, sincero e despido de cabotinismo.

Procurem conversar com o ‘Joaquim’ em Curitiba; no Ceará visitem o ‘Clã’; em Goiás, leiam ‘Agora’; vejam o ‘Panorama’ de Belo Horizonte; ‘Orfeu’ e ‘Juventude’ do Rio de Janeiro; olhem para o ‘Nordeste’ e ‘Região’ de Pernambuco; visitem ‘Quixote’ no Rio Grande do Sul; em São Paulo, ‘Paralelos’ e a ‘A Revista de Poesia’. Procurem sintonizar tantas e tantas ideias novas que nascem aqui e ali

“Sintonizar o novo”, escreve Aníbal ao propor diálogo com as congêneres de Sul. É imprecisa a reconstituição de como o periódico foi se inserindo em uma circulação periférica nacional. Seu objetivo, porém, era este, sintonizar o novo, situar-se no Brasil, encontrando ali uma legitimidade ao romper com a tradição inóspita das Letras em Florianópolis; nas palavras de Aníbal, “ambiente inadequado” ao empreendimento modernista.

* * *

Vejam os de forma sistematizada as publicações autorais de outros novos do Brasil nos dois primeiros anos da Revista Sul⁶:

TABELA I

Número	Título	Autor	Procedência
Sul-3 (04/1948)	A tarde imóvel (poesia)	Reinaldo Moura	Porto Alegre/Rio Grande do Sul
Total: 1			
Sul-4 (06/1948)	Evocação da cidade de Natal (poesia)	José Bezerra Gomes	Rio Grande do Norte
	Vagabundagem (poesia)	Moacir Souto Maior	Pernambuco
	Minha Nossa Senhora do Desterro (poesia)	Beatriz Bandeira	Rio Grande do Sul
Total: 3			
Sul-5 (08/1948)	Dircinha maluca da antiga Desterro (poesia)	Beatriz Bandeira	Rio Grande do Sul
Total: 1			
Sul-6 (12/1948)	Poema (poesia)	Clovis Assumpção	Porto Alegre/Rio Grande do Sul
	Nasceça prima-irmã (poesia)	Lina Tâmega Peixoto	Cataguases/Minas Gerais
	O Ególatra (conto)	Aureo Nonato (*)	Manaus/Amazonas
	O vosso momento (poesia)	Hugo Ramirez	Porto Alegre/Rio Grande do Sul
Total: 4			
Sul-7 (02/1949)	Fuga (poesia)	Marcos Romero	Rio de Janeiro

⁶ A formatação de Sul não era das mais homogêneas, inclusive mudando entre números. Embora muitas vezes a procedência do autor esteja marcada, em alguns casos os dados são faltantes. Quando adicionamos à tabela por nosso conhecimento, e não por grafia em Sul, anexamos (*) ao lado da autoria; é possível que o número de contribuições de novos seja maior, pela inexistência da marcação de procedência. Na tabela, listamos apenas escritores brasileiros. Além disso, ignoramos os fragmentos de cartas e comentários, listando apenas textos literários.

	Serenata romântica (poesia)	F. Cabral	Cataguases /Minas Gerais
	Poema (poesia)	Moacir Souto Maior	Pernambuco
	Poema (poesia)	Reinaldo Moura (*)	Porto Alegre/Rio Grande do Sul
	Roxinha (conto)	Alves de Araujo	Niterói
	Um poeta dramático (crítica, sobre Aureo Nonato)	Aldo Calvet (*)	Rio de Janeiro
Total: 6			
Sul-8 (04/1949)	Finis (poesia)	Marcos Romero	Rio de Janeiro
	Caos (poesia)	Ronaldo Guimarães	São Paulo
	Enterro de criança (poesia)	Antonio da Silva Filho	Porto Alegre/Rio Grande do Sul
Total: 3			
Sul-9 (08/1949)	Aceleração (poesia)	Reinaldo Moura (*)	Porto Alegre/Rio Grande do Sul
	O homem e a desconfiguração (poesia)	Fernando Jorge Uchôa	Rio de Janeiro
	Impulso e necessidade na literatura (crítica)	Silvio de Macedo	Alagoas
	Anoitece (poesia)	Antonio da Silva Filho	Porto Alegre
Total: 4			
Sul-10 (12/1949)	Ode ao ultimopoeta (poesia)	Marco Aurélio de Moura Matos	Belo Horizonte
	Mensagem à amada (poesia)	Sergio Velloza	Rio de Janeiro
	Croisset e o Teatro	Aldo Calvet	Rio de Janeiro

	Brasileiro (crítica de teatro)		
	Ruy e o cooperativismo (ensaio)	Wladimir Guimaraes	Bahia
	Poema marítimo (poesia)	Reynaldo Bairão	São Paulo
Total: 5			

(Fonte: Revista Sul – autoria nossa)

A tabela com as contribuições de autores que residiam fora de Florianópolis e que participavam, em sua maioria, de grupos de novos congêneres a Sul, experimentos literários em outrosestados da Federação, aponta para um movimento crescente de publicação de escritores de diversas cidades nas páginas da revista florianopolitana. Foram ao todo vinte e sete textos de gêneros diversos nestes dois primeiros anos. Pode-se reparar em duas repetições: a primeira, na autoria dos textos, o que indica relações de amizade que passam a marcar as páginas da revista; a segunda, nas cidades/estados de procedência. Nove deles são do Rio Grande do Sul, sete do Rio de Janeiro, três de Minas Gerais, dois de São Paulo, o mesmo número de Pernambuco, além de outras publicações oriundas de Alagoas, Amazonas, Bahia e Rio Grande do Norte.

O número, por si expressivo, é apenas o começo de um processo que ganhará mais intensidade com a entrada de Sul na “vida adulta”. Se a viagem ao Rio, em 1950, os aproximou do establishment intelectual nacional, esta parece não ter sido a única consequência da empreitada.

Os Representantes

Para compreender a ampliação da circulação de Sul pelo Brasil parece importante uma olhada à sua lista de representantes, que realizavam procedimentos diversos, desde a vendagem da revista florianopolitana em suas cidades, o que fez com que Sul estivesse à venda em lugares bastante distantes de Florianópolis, mas também faziam uma espécie de curadoria, selecionando autores locais e enviando suas produções para a apreciação dos editores de Sul, além de publicarem notícias e comentários sobre a revista florianopolitana em veículos locais, divulgando-a. Com

frequência esses jovens eram vinculados a grupos de novos de suas cidades, a maioria deles com revistas próprias. Daí ampliava-se a intensa troca de originais, uma espécie de permuta entre inéditos. Na passagem de 1949 para 1950 a listagem se amplia⁷:

Sul, ano II, nº 9, agosto de 1949

Representantes:

Rio – Hamiton V. Ferreira

P. Alegre – Odílio Malheiros Jor.

No Rio, Sul encontra-se à venda nos seguintes lugares:

Livraria José Olimpio – Rua do Ouvidor

O Livro de Portugal – Rua Gonçalves Dias

Galeria Askanazz – Rua da Quitanda, 56

Livros Franceses – Av. Presidente Antonio Carlos, 53

Sul, ano III, nº 11, maio de 1950

Representantes:

Rio – Dr. Hamilton V. Ferreira

Porto Alegre – Antônio da Silva Filho (R. Joaquim Nabuco, 126)

São Paulo – Ruy Brand Correia (R. Baronesa de Itú, 352 – Fone 51-7595)

Portugal: Dr. Manuel Pinto

Sul encontra-se à venda

No Rio:

Livraria José Olimpio – Rua do Ouvidor

O Livro de Portugal – Rua Gonçalves Dias

Galeria Askanazz – Rua da Quitanda, 56

Livros Franceses – Av. Presidente Antonio Carlos, 53

Em São Paulo:

Museu de Arte – R. 7 de Abril, 244 (secção de livros e revistas de Arte)

Em Florianópolis:

⁷ Os representantes de Sul-9 e Sul-10 (último volume de 1949) são os mesmos. Optamos por referenciar Sul-9 já que em Sul-10 não há referência às livrarias onde a revista se encontrava à venda.

Livraria Moderna – Rua Felipe Schmidt

Sul, ano III, nº 12, outubro de 1950

Representantes:

No Brasil:

Pôrto Alegre (Rio Grande do Sul) - Antônioda Silva Filho (R. Joaquim Nabuco, 126)

Curitiba (Paraná) – Rogério Chatagnier (Rua Dr. Keller, 384)

São Paulo (São Paulo) - RuyBrand Correia (R. Baronesa de Itú, 352)

Distrito Federal (Rio) - Dr. Hamilton V. Ferreira

Salvador (Bahia) – Vasconcelos Maia (Rua Democrata, 9)

Recife (Pernambuco) – Walmyr Maranhão (Rua do Peixoto, 368)

Teresina (Piauí) – O. G. Rêgo de Carvalho (Rua Lisandro Nogueira, 1223)

No Exterior:

Faro-Algarve (Portugal) – Dr. Manuel Pinto

Montevideo (Uruguay) – Matilde D’Espaux

B. Aires (Argentina) – Blanca Terra Viera

Sul encontra-se à venda

No Rio:

Livraria José Olímpio – Rua do Ouvidor

Livros de Portugal – Rua Gonçalves Dias

Livros Franceses – Av. Presidente Antonio Carlos, 53

Em São Paulo:

Museu de Arte – R. 7 de Abril, 244 (secção de livros e revistas de Arte)

Em Florianópolis:

Livraria Moderna – Rua Felipe Schmidt

Livraria Rosa – Rua Deodoro, 33

Ainda antes da viagem dos jovens ao Rio de Janeiro, o periódico já se encontrava à venda na cidade em importantes casas editoriais, como a José Olympio. Isso é resultado, provavelmente, da amizade com Rebelo e Lacerda, que frequentavam o circuito intelectual carioca que tinha no salão da J. O. ponto de encontro privilegiado.

Os representantes de Sul antes da viagem, porém, eram poucos: Hamiton V. Ferreira, no Rio, e Odílio Malheiros, em Porto Alegre. Odílio era tio de Eglê Malheiros, aquele com o qual ela residira em Porto Alegre e com o qual se aproximou ao PCB, ele que também era a ele filiado (ROSA, 2013). Hamilton V. Ferreira era catarinense, participou das primeiras empreitadas que vieram a resultar na Revista Sul, mas logo mudou-se ao Rio de Janeiro, onde assessorou Nereu Ramos, no Ministério de Justiça (SILVEIRA, 2018).

Embora nos dois primeiros anos de Sul já encontremos a colaboração de novos de outros estados (Tabela I), parece que essas trocas ainda aconteciam de maneira personalizada. A figura dos representantes muda a relação, já que propicia o contato direto com a revista por uma pessoa por ela responsável, auxiliando nos trâmites de assinaturas anuais, aquisições individuais e envio de produções locais. Iran Silveira (2018) propõe uma segunda fase de Sul a partir de 1950, à qual se juntam três novos autores importantes à empreitada, Guido Wilmar Sassi, Silveira de Souza Adolfo Boss Jr., além de maior constância de outros membros até o momento esporádicos, como Élio Ballstaedt, Walmor Cardoso da Silva e Archibaldo Neves. Por uma questão diferente da proposta por Silveira, tendemos a concordar com uma nova fase de Sul a partir do décimo primeiro número. Percebe-se que a partir de 1950 a preocupação dos jovens da cidade já não é a de legitimação de Sul como periódico florianopolitano – questão talvez resolvida, consequência em boa medida da viagem ao Rio de Janeiro, e que expressa jogo duplo em que, por um lado, legitima a produção florianopolitana ao mostrar seu respaldo pelo centro, embora carregue também uma contradição, uma vez que a viagem contou com apoio financeiro do estado, que pagou as passagens de Florianópolis ao Rio de Janeiro (MALHEIROS, 2018). Esse jogo de legitimações foi importante para que a revista transpassasse o risco natimorto ao qual se referia Aníbal, ao não saber se Sul chegaria à vida adulta. Chegou. E, na maioria, teve a possibilidade de aproximar-se daqueles que mantinham proximidades com ela. O expediente de Sul-11 (05/1950) mostra alguns indícios, mas é sobretudo no número seguinte em que encontramos o primeiro grande momento de articulação entre grupos periféricos nas páginas de Sul.

As vendas da revista agora não são apenas em Florianópolis e no Rio de Janeiro, mas também no Museu de Arte de São Paulo, o atual MASP. Os representantes deixam de ser apenas os amigos de longa data e passam a inserir a revista florianopolitana dentro de uma vasta trama intelectual entre as periferias: em Porto Alegre já não se trata do tio de Eglê, senão de Antônio da Silva Filho; em Curitiba, Rogério Chatagnier

assume a representação; em São Paulo, Ruy Brand Correia; no Rio, Hamilton V. Ferreira continua, além dos novos representantes em Salvador - Vasconcelos Maia; em Recife – Walmyr Maranhão e em Teresina – O. G. Rêgo de Carvalho. Também aparecem, por primeira vez, os representantes estrangeiros de Sul: Manuel Pinto em Faro-Algarve, Portugal; Matilde D’Espaux em Montevidéu, Uruguai; e Blanca Terra Viera em Buenos Aires, Argentina, tema ao qual não nos dedicaremos neste trabalho.

Esta ampliação da lista de representantes parece consequência da viagem ao Rio de Janeiro. Se os jovens da cidade a lá se dirigiram, e eram “apadrinhados” por Marques Rebelo, não seria imprudente supor que outros novos poderiam se dirigir à Guanabara e/ou serem “apadrinhados” por escritores que nela residiam (especialmente se pensarmos nos diversos grupos de novos de capitais do Nordeste com os quais Sul passa a se relacionar, grupos estes que poderiam conhecer alguns dos regionalistas de 1930).

O que o jogo entre a viagem e o “apadrinhamento” mostra, além do momento decisivo em que a representação de Sul se amplia, é que foi provavelmente consequência da viagem ao Rio a aproximação a outros escritores periféricos. Na impossibilidade de reconstituição do movimento, parece correta a suposição de que, na viagem ao Rio, conheceram pessoalmente ou foram apresentados por carta a estes novos escritores com os quais começaram a se corresponder, o que levou à ampliação da circulação de Sul pelas periferias, resultando, também, na recepção mais volumosa de textos inéditos para comporem o periódico.

Ora, não se trata de ignorar o centro como fator fundamental para a estruturação de Sul como a conhecemos hoje. A passagem pelo Rio é importante tanto para a legitimação regional, como discutido, quanto para a aproximação de Sul a outros grupos periféricos. Mas, a partir dessas relações, Sul parece construir algo muito próprio para si, que é uma aproximação aos grupos de novos, mesmo aqueles que se encontram em cidades centrais, como a Branca. O movimento também levou Sul à África de língua portuguesa e aos países do Rio de Prata.

Periferias em Sul (1950-1951)

Caberia uma olhada a como este movimento, a representação de Sul pelo país, amplia a recepção de outras produções periféricas após a viagem ao Rio:

TABELA II

Número	Título	Autor	Procedência
Sul-11 (05/1950)	Poema (poesia)	Fred Pinheiro	Rio de Janeiro
	Silveira Sampaio, o autor (crítica teatral)	Ruy Brand Correa	São Paulo
	Era uma vez... (conto)	Antonio da Silva Filho	Porto Alegre
	Poema a Van Gogh (poesia)	Nataniél Dantas	Rio de Janeiro
	A grande desconhecida (poesia)	Fernando Jorge Uchôa	Rio de Janeiro
	A serpente negra (poesia)	Donozor Lino	Atibaia
	O nascimento do cinema (crítica)	M. Santos	Porto Alegre
Total: 7			
Sul-12 (10/1950)	Breve evocação de Porto Alegre (poesia)	Luiz Carlos de Arapey	Rio de Janeiro
	Reflexão (poesia)	Rogério Chatagnier	Curitiba
	Ouve, poesia (poesia)	Gonçalves da Costa	Tarumirim
	Arte cinematográfica (crítica)	M. Santos (*)	Porto Alegre
	Manhã cinzenta	Nataniél Dantas	Rio de Janeiro
	Crueldade Mental (conto)	O. G. Rego de Carvalho	Piauí
	O sonho da rosa (poesia)	H. Dobal	Teresina
	Arte Poética	Rui Guilherme	Belém/Pará

	(poesia)	Barata	
	Mulher (poesia)	Walmir Maranhão	Recife
	Rua Sul, de Décio Frota Escobar (crítica)	Fernando Paranhos Moreira	Porto Alegre
Total: 10			
Sul-13 (04/1951)	Minhas férias e dois livros (crítica)	Antônio da Silva Filho	Porto Alegre
	Função social do arquiteto (arquitetura)	Carlos Henrique Bahiana (*)	São Paulo
	A Sorte (poesia)	Donozor Lino	Atibaia
	Soneto da desesperança (poesia)	Rogério Chatagnier	Curitiba
	Ideia (ver gênero)	J. M. Gomes de Mattos (*)	Piauí
	Existências Findas (poesia)	Máximus Bernardus	São Paulo
Total: 6			
Sul-14 (08 e 09/1951)	Criança (poesia)	J. M. Gomes de Mattos (*)	Piauí
	Valada nova (poesia)	Fernando Jorge Uchôa	Rio de Janeiro
	A propósito de “Filmand Reality” (crítica)	E. M. Santos	Porto Alegre
	Frio (poesia)	Nataniél Dantas	Rio de Janeiro
	Meninas dos olhos azuis (poesia)	Bandeira Filho	Salvador
	Poema (poesia)	Hélio Barbosa Martins	Rio de Janeiro

	Soneto (poesia) ⁸	Joaquim Mac Dowell	Recife
	Soneto à fotografia (poesia)	Carlos Pena Filho	Recife
	Soneto (poesia)	Edmir Regis	Recife
Total: 9			

(Fonte: Revista Sul – autoria nossa)

A essas contribuições encontramos agregadas, em Sul-11 (05/1950), a coluna Seleção de Poetas de Portugal, com textos de Fernando Pessoa, Afonso de Bragança, Jorge Ramos e Carlos Queirós, além de contribuições em espanhol de Matild d’Espaux e Josefina L. A. de Blixen. A situação se repete em Sul-12 (10/1950). Na coluna Poetas de Portugal encontramos textos de Miguel Torga, de Antonio de Sousa, de José Régio e de Manuel Pinto. Na Poesia Uruguia contribuem Gastón Figueira, Gladys Bormiolie Matilde D’Espaux, além da portenha Blanca Terra Vieira. Em Sul-13 (04/1951), Poetas de Portugal é dedicada a Teixeira de Pascoais, compilando seus versos. Outras contribuições do país são de Luís Amaro, Manuel Pinto e Romeu Correa. Da Argentina, novamente Blanca Terra Viera, além de Nélide Aurora Oviedo. Por fim, em Sul-14 (08/1951), Poetas de Portugal apresenta Carlos de Oliveira, Joaquim Namorado, de Mário Dionísio e João José Cochofel. Da Argentina, Blanca Terra Viera.

A relação com Portugal e com o Rio da Prata (além dos territórios de língua portuguesa em África, Angola e Moçambique em especial, que ainda não começaram a aparecer nas páginas de Sul) são importantes para compreender o movimento, mas não serão discutidas nesta pesquisa. Voltando às tabelas apenas apresentadas, se na primeira as contribuições vinham principalmente do Rio Grande do Sul e do Rio de Janeiro (16 de um total de 27, aproximadamente dois terços), os novos dados indicam que após a viagem à Guanabara as relações de Sul assumem outra dimensão geográfica.

Do total das 32⁹ contribuições, a maioria continua sendo do Rio de Janeiro (8) e de Porto Alegre (6). Mas se essas cidades antes eram responsáveis por dois terços das publicações externas, agora sua porcentagem cai para aproximadamente um quinto – fora as contribuições não-brasileiras. A isso se soma uma pluralidade maior de cidades

⁸ Os próximos três sonetos compõem uma coluna intitulada Poetas novos de Recife.

⁹ A primeira tabela responde a oito volumes de Sul, a segunda a apenas quatro.

sem tradição literária consolidada. Como vimos na Tabela I, as demais publicações vinham principalmente de Minas Gerais, São Paulo e Pernambuco. Agora, aparece um novo leque de escritores periféricos: Recife (4), Piauí (3), São Paulo (3), Atibaia (2), Curitiba (2), Belém (1), Salvador (1), Tarumirim (1) e Teresina (1).

A Tabela II mostra uma mudança na circulação de Sul. Na Tabela I as contribuições autorais vinham de cidades com cena intelectual consolidada, como Rio de Janeiro e Porto Alegre, ambas comportando as duas maiores editoras do país à época, respectivamente a J. O. e a Editora do Globo. Isso não quer dizer que os jovens de Sul trocassem com intelectuais estabelecidos; como vimos, esse intercâmbio era com intelectuais pertencentes à chamada geração dos novos, que buscava empreender periódicos próprios para a circulação de suas perspectivas estéticas – mas que o faziam dentro de uma cena onde o movimento que empreendiam não era propriamente o de ruptura com uma tradição literária congelada (o caso de Sul); a comparação de Sul e Branca é, novamente, bom exemplo.

A Tabela II, a sua vez, aponta para uma mudança na relação de circulação e começa a mostrar algo que será mais característico do periódico florianopolitano: a aproximação a grupos de cidades que passavam por processos de modernização recentes, fortemente impactados pela política nacional-desenvolvimentista de Vargas. Sul começa a trocar com outros grupos de novos de experiências periféricas, afastados de um mercado editorial consolidado e que engendravam, em suas revistas, um caminho de expressão estética que era, também, resultante deste novo sentir da cidade que se urbanizava. Uma apreciação da estética destes novos é relevante para pensar tanto seu lugar autoral quanto nas tensões com o centro, o que faremos ao fim do trabalho.

Sem adiantar a questão, e voltando à Tabela II, ela começa a nos mostrar uma trama de articulação entre esses novos grupos em território nacional, além de expor como se relacionavam. Se seguirmos acompanhando os números da revista, veremos que esses dados entram em uma escala crescente. Parece mais interessante, porém, nos dedicarmos a alguns momentos decisivos para que Sul se estabeleça como um espaço de recepção de uma produção periférica.

Centro e periferia

Por um lado, relação de tensão com a intelectualidade estabelecida do país; por outro, intenso processo de trocas com os novos escritores de outras cidades emergentes. Há dois momentos importantes nas páginas de Sul que mostram a imbricação desses movimentos e que auxiliam na discussão sobre a inserção do impresso florianopolitano na vida intelectual nacional. São dossiês referentes a duas viagens, a primeira para a participação no IV Congresso Brasileiro de Escritores (realizado em Porto Alegre, publicado em Sul-15, 03/1952, organizado por Eglê Malheiros), a segunda à assistência ao 1º Congresso Nacional de Intelectuais (realizado em Goiânia, publicado em Sul-22, 07/1954, organizado por Salim Miguel)

IV Congresso Brasileiro de Escritores

O encontro da Associação Brasileira de Escritores reuniu em Porto Alegre intelectuais de segmentos diversos preocupados com temas comuns, desde a profissionalização da categoria escritor, por meio de pautas como “elaborar o Código de Proteção ao trabalhador intelectual” (como consta em sua Declaração de Princípios e Resoluções, em Sul-15), passando pela ampliação do mercado editorial, como pela oposição à censura e a afirmação de envolver-se na política, confrontando os discursos maniqueístas da Guerra Fria.

Com este duplo viés seguem, na verdade, algumas premissas da instituição. Em ensaio breve e cuidadoso, Antonio Candido (2007) lembra os primórdios da Associação que, fundada em 1942 no Rio de Janeiro, logo congregou diversas seções estaduais. O primeiro congresso de Associação Brasileira de Escritores começou a ser organizado ainda em 1944, no Rio, e foi realizado em janeiro do ano seguinte, 1945, em São Paulo – geograficamente afastado da sede política do Estado Novo, regime ao qual se opunham (Candido, 2007). Com presidência nacional de Aníbal Machado e setorial de Sérgio Milliet, estavam congregados intelectuais de posições políticas diversas, oriundos de segmentos vários da esquerda além de liberais que tinham como questão em comum a oposição a Vargas, o fim da censura, sendo o encontro, segundo Candido (2007), a primeira manifestação coletiva não silenciada pelo retorno à democracia.

Em Sul-15 (03/1952), encontramos um dossiê sobre a participação dos jovens no congresso de Porto Alegre, realizado entre os dias 25 e 30 de setembro de 1951. Na presidência da associação, Graciliano Ramos; na organização do evento, a gaúcha Lila Ripoll. O dossiê, assinado por Eglê Malheiros, compila a transcrição da fala de

Graciliano, além da Declaração de Princípios e Resoluções, assinada por Dalcídio Jurandir.

Se as questões no 1º Congresso fluuavam em torno de duas posições, por um lado a política, por outro o lugar do escritor, no 4º congresso os temas reaparecem, com novas questões atreladas. Com o findar da ditadura de Vargas e da 2ª Guerra Mundial, as preocupações agora giram em torno dos dilemas da Guerra Fria e da perseguição aos comunistas – embora as vinculações políticas dos membros da ABDE sejam diversas, ambos os autores do dossiê, Eglê e Graciliano, foram vinculados ao PCB, partido que voltara à ilegalidade em abril de 1947, tendo os mandatos de seus representantes, Jorge Amado como exemplo, cassados (AGUIAR, 2018).

Nas palavras de Egle (Sul-15, p. 55), o Congresso significava um posicionamento “em defesa da cultura e da paz”, onde “homens e mulheres de todas as idades, todos os credos, de todas as correntes estéticas, desde nomes mundialmente consagrados até os que, como nós, ainda eram escritores municipais” discutiam a censura e almejavam uma democracia plena. O texto de Graciliano (Sul-15, p. 60) apresenta tom mais combativo, irônico mesmo, aparentemente respondendo aos comentários que circularam sobre o evento: “ninguém teve o intuito de jogar bomba em Porto Alegre. Desejaríamos fixar a alegria que esse nome nos apresenta. Não estamos a serviço de nenhuma potência estrangeira. Nunca diríamos ao gringo: ‘entre, tome conta disso. A casa é sua’.”.

Na Declaração de Princípios e Resoluções do Congresso lemos forma mais definitiva dos temas que estavam nos comentários de Eglê e Graciliano: “preconizar um entendimento entre as grandes potências, através de um pacto de paz entre os Estados Unidos, União Soviética, República Popular da China, Inglaterra e França”. Se a Guerra Fria se coloca como cenário, é a ela que os escritores respondem em pedido de paz, atinando também às consequências no Brasil: “protestar contra a aplicação da chamada ‘lei de segurança’ e todas as medidas que cerceiem a liberdade de pensamento; contra as apreensões de livros e a proibição do acesso às fontes de pesquisa literária, e contra a censura prévia; tomamos posição contra qualquer condenação por ‘delito de ideias’;” (Dalcídio Jurandir, Sul-15, 03/1952, p. 63). No texto lê-se a preocupação com uma produção literária brasileira e com condições de um mercado editorial nacional que não volte a depender da importação da literatura estrangeira, colocando a questão de uma literatura nacional: “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” (Dalcídio Jurandir, Sul-15, 03/1952, p. 63).

Há, pelo menos, duas questões. A primeira fala da tomada de posição dos intelectuais brasileiros sobre uma questão global, que se refere ao imperialismo. A segunda aponta à ideia de país, que se refere ao nacionalismo, ambas tematizadas pela esquerda brasileira da época. Como mostra Roberto Schwarz, no caso do Partido Comunista do Brasil a questão esteve mais voltada à oposição ao imperialismo do que propriamente ao capitalismo, um socialismo “forte em anti-imperialismo e fraco na propaganda e organização da luta de classes” (SCHWARZ, 2014, p. 10). Daí a aproximação aos setores liberais, desde que nacionais. Essa não foi, porém, a única conciliação do PCB; é também o caso da aproximação a Vargas, quando este declarou guerra ao Eixo (AGUIAR, 2018). O PCB acabou por formar “uma espécie desdentada e parlamentar de marxismo patriótico, 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” (SCHWARZ, 2014, p. 10). É daí que se estrutura algo do discurso contido nas diretrizes do Congresso, a oposição a um tipo específico de revista infantil, representação do imperialismo, e a produção de um discurso conciliatório de nação, popular e nacional. Voltaremos às questões.

Há, contudo, mais uma preocupação que envolve a nação esboçada nas Diretrizes do Congresso: a ideia de uma literatura brasileira que se encontra. Vejamos as resoluções 8 e 9:

8 – Defender de acordo com as melhores tradições patrióticas, a soberania nacional e o direito de nosso povo a uma vida independente, condição básica para que exista uma literatura emanada das fontes vivas do sentimento popular.

9 – Tornar a A. B. D. E., através de seu Conselho Nacional, uma organização mais viva e atuante em defesa (sic) dos interesses dos escritores, para isso incrementando o intercâmbio entre as diversas secções e organizando os departamentos de difusão de pesquisas e de assistência médica e jurídica (Dalcídio Jurandir, Sul-15, p. 63).

As normativas propõem uma literatura soberana preocupada com as questões que emanam do “sentimento popular”. Essa preocupação, porém, nunca foi hegemônica no país. Na comparação entre a literatura de Graciliano Ramos e de Jorge Amado encontramos um exemplo. No primeiro, o popular emerge pela angústia, pelo silêncio,

pelas palavras secas que expressam o medo, a dor, a fome (é tema mais ou menos comum de toda sua obra, seca [RAMOS, 2002; 2003]); choque inclusive entre um narrador, letrado, que dá forma literária a uma camada populacional não escolarizada (ANTELO, 1984). Nos romances de Jorge Amado o popular aparece por outro lado, seja pela crônica de costumes, festiva embora trágica, algo cômica (como Gabriela Cravo e Canela [2012]), seja pela presença do PCB como questão literária ligada à emancipação humana (como no romance Seara Vermelha [1976], mas também na biografia de Prestes, O Cavaleiro da Esperança [2011]) – um autor que dava forma estética oficial às pautas do Partido, sendo inclusive a tradução de sua obra por ele patrocinada (SCHWARZ, 2012). Dois escritores vinculados à associação (Jorge Amado participou da organização do 1º Congresso [AGUIAR, 2018], Graciliano Ramos a presidia quando da realização do 4º Congresso) seguem, de maneira diferente, a premissa comum de uma literatura que emana dos “sentimentos populares”, mas a comparação entre as obras mostra tratar-se mais de uma preocupação do que de uma normativa estética que tangencia os igualmente.

Pensando na 9º Diretriz, embora não conste em documentos sobre o Grupo Sul uma seção da ABDE em Santa Catarina, a articulação entre os diversos estados da Federação marca as páginas de Sul e era de interesse dos jovens florianopolitanos. No dossiê sobre o IV Congresso encontramos depoimentos de intelectuais que ali se encontravam, procedentes de distintas cidades: Edison Carneiro, Solano Trindade, Maura de Sena Pereira (catarinense que lá residia), Darcy Damasceno, Ary de Andrade, Samuel Rawet, do Rio de Janeiro; Alex Vianny, de São Paulo; Edmur Fonseca, de Minas Gerais; Beatriz Bandeira e Fernando Guedes, do Rio Grande do Sul; Aluizio Medeiros, do Ceará; Amália Hermano Teixeira, de Goiás¹⁰.

Antes de nos dedicarmos às consequências do congresso, vejamos o Encontro Nacional de Intelectuais, realizado em Goiânia em 1954.

1º Congresso Nacional de Intelectuais

O dossiê do 1º Congresso Nacional de Intelectuais, realizado em Goiânia em fevereiro de 1954, publicado em Sul-22 (06/1954) e assinado por Salim Miguel, apresenta tom diferente daquele organizado por Eglê Malheiros sobre o IV Congresso Brasileiro dos Escritores. No texto de Eglê encontramos transcrição da fala de

¹⁰ Também há colaboração de Luiz Vasconcelos, de Portugal.

Graciliano Ramos e as Diretrizes assinadas por Dalcídio Jurandir. No de Salim, há apresentação muito mais ampla, com compilado do comitê de organização, poesias de integrantes do congresso, respostas a um questionário aplicado pela delegação catarinense (composta por José do Patrocínio, Aníbal Nunes Pires e Salim Miguel), dentre outros. As fotografias abundam, com os jovens de Sul junto a nomes importantes da intelectualidade nacional. Talvez uma diferença esteja ligada à própria composição do evento. Ao 1º Congresso Nacional dos Intelectuais compareceram não apenas escritores, mas uma camada algo indefinida que se acoplava em torno da categoria “intelectual” composta por escritores, médicos, folcloristas, cineastas, músico e artistas plásticos, além de importantes nomes da cena mundial, como o chileno Pablo Neruda, que proferiu a conferência de abertura.

Mesmo com diferenças na configuração do evento, uma série de questões comuns reaparece. No texto de Salim encontramos algo que já estava nas Diretrizes do 4º Congresso da ABDE, como a construção de uma literatura nacional e a articulação entre intelectuais consolidados e jovens periféricos que começavam nas Letras. Uma palavra utilizada por Salim em seu texto é destavel: “cosmopolitismo”. Ele escreve:

E a lição de Goiânia – a nosso ver a maior lição de Goiânia – é que, independente de opiniões divergentes a respeito deste ou daquele ponto controverso, no fundamental, no mais importante, no decisivo, que é a defesa da cultura brasileira e de suas características todos estão de acordo, todos aceitam em que é imprescindível defende-la, protege-la. E o mais imediatamente possível, antes que o desvirtuamento, que a **penetração insidiosa de cosmopolitismos** que já se faz sentir, se torna maior e mais forte. (Salim Miguel, Sul-22, p. 30, grifo nosso).

Na passagem reencontramos questões expressas por Eglê Malheiros e que se referem ao PCB. O “cosmopolitismo” de Salim se encontra ligado ao imperialismo, aquela crítica do Partido, mais preocupado com o anti-imperialismo do que com a luta de classes. Se assim o for, seu significado de “cosmopolitismo” talvez esteja equivocado, ao associá-lo ao imperialismo e retirar a categoria de fluxo entre pertencimentos; ou talvez esteja correto, no sentido de fixação de um pertencimento nacional. Este nacional, porém, não se trata se uma literatura não relacionada. Já nas diretrizes do IV Congresso à oposição ao “cosmopolitismo” encontramos acoplado certo desejo de permuta mundial, questão que também ganha forma na leitura que o Padre Publio Callado, da delegação de Pernambuco, fez nas Resoluções do Encontro de Goiânia:

Procuramos, como brasileiros, apreciar o que é nosso e fazer refletir, no Congresso, a fisionomia espiritual de nosso povo.
Não nos abandonamos, porém, a uma suficiência orgulhosa e estéril e reconhecemos que, se muito já demos e poderemos dar ainda à cultura universal muito devemos às demais culturas nacionais.
Desejamos que desapareçam todas as barreiras opostas ao contato entre os povos, e que ideias, homens e coisas possam circular livremente, de um país a outro.
Compreendemos que somente somos verdadeiramente universais mesmo e sobretudo quando somos profundamente nacionais.
(PUBLIO CALLADO, Sul-22, p. 35)

A crítica de Publio Callado auxilia na compreensão do texto de Salim. Já na pauta do IV Congresso encontramos bandeiras pelo apaziguamento do conflito causado pela Guerra Fria, mas também a defesa da soberania nacional, aqui posta em termos de uma soberania literária. A crítica de Salim ao “cosmopolitismo” parece se opor a imposição de uma nação sobre outra – face do imperialismo, mas também do colonialismo na África de seus colegas – e defender uma produção nacional/indústria nacional (bandeiras do PCB e sua coligação à burguesia nacional [Schwarz, 2014]) pela chave de uma literatura nacional. A crítica não está voltada à mistura, não se opõe ao diálogo, senão ao apagamento das especificidades em nome de um plano normativo. É o que diz Publio Callado ao afirmar que a única possibilidade efetivamente concreta do universal é por meio de um nacional profundo, consequente.

Talvez soe exagerado, mas parece possível subverter o argumento para apontar a relação entre centro e periferia, tema caro aos jovens de Sul. A possibilidade de uma literatura nacional é a necessidade de uma valorização da estética situada, afastada de um polo emanador que normatiza os critérios de avaliação em escala hierárquica. Só poderia existir um nacional com a concretude de um regional – talvez o empreendimento do regionalismo de 1930. Em chave dialética, uma literatura que guarda a totalidade entrando em contato com outras formas de expressão dessa totalidade – um proletário brasileiro que poderia entrar em contato com um proletário global.

Uma vez mais a ideia de uma produção dos novos aparece em Sul. No dossiê encontramos compilação de versos de diversos poetas que compareceram ao encontro: “Êxodo”, de Aluísio Medeiros, do Ceará; “Afirmação”, de Antonieta Dias de Moraes, de São Paulo. Também contribuições estrangeiras, como “Nos meus dedos canta o Tejo”, de Fernando Correia da Silva, de Portugal; “Los mineros del carbón”, de

Joaquín Gutierrez, da Costa Rica. Além de poemas, há um questionário aplicado pelos jovens de Sul e respondido pelos seguintes congressistas: do Rio de Janeiro, o ator Modesto de Souza, o jurista Osni Duarte Pereira e a pintora Djanira; de São Paulo, o escritor José Geraldo Vieira e o cineasta Lima Barreto; do Rio Grande do Sul, o cientista Cesar Ávila; de Pernambuco, o escritor Clovis Melo; do Piauí, o poeta Clovis Moura; de Goiás, o escritor Eli Brasiliense e o pintor Frei Nazareno Confaloni¹¹. Uma vida intelectual nacional que se encontra em Goiânia, congregando autores consolidados e periféricos, internacionais e “municipais”.

As diretrizes do Encontro também são apresentadas em Sul, mas foram construídas de forma setorial: Literatura, Discriminação Racial, Teatro, Cinema Brasileiro, Rádio-fusão, Televisão, Artes Plásticas, Música e Folclore, além das recomendações das comissões: Comissão de Cientistas, Comissão de Historiadores, Comissão de Juristas e Comissão de Professores.

Foquemos nas referentes à literatura. Encontramos outra vez preocupações do IV Congresso Brasileiro de Escritores, como as referentes à literatura infanto-juvenil e à redução de impostos sobre o papel para a impressão de obras; a problemática nacional na literatura, “a necessidade do aproveitamento dos motivos culturais que nos legaram as fontes portuguesa, ameríndia e africana em temários destinados à infância e à juventude” (Recomendações..., Sul-22, 07/1954, p. 40). Destaquemos brevemente duas questões. Primeiro, há novamente uma ideia de nação que se constrói por uma literatura infanto-juvenil que se vê sob influência da produção exterior – a crítica ao imperialismo. Segundo, o tripé branco-indígena-africano, tema caro às análises sobre o país na década de 1930, ganham aqui lugar de expressão. Se o regionalismo de 1930 era publicado majoritariamente pela J.O., era também pela editora, com a série Brasiliana, onde foram publicados importantes ensaios sobre o Brasil, como Casa Grande e Senzala, de Gilberto Freyre (2006), e Raízes do Brasil, de Sérgio Buarque de Holanda (2014) (SORÁ, 2010). Caberia se perguntar sobre a aproximação deste tripé à questão do folclore, que aparece em momentos diversos nas diretrizes, mas deixemos a questão ao capítulo final.

Voltando às Recomendações sobre literatura, dois elementos merecem destaque:

¹¹ Além do escritor português Fernando Correia da Silva.

3º - Sugerir ao Parlamento Nacional e ao Ministério de Educação, a criação de prêmios nacionais de poesia, romance, conto e ensaio distribuídos anualmente.

4º - Sugerir a todos os governos estaduais que sejam criadas bolsas de estudos e de auxílios especiais oferecendo ensejo à publicação de trabalhos de estreates. (Recomendações..., Sul-22, p. 40).

A 3ª diretriz refere a certa dependência dos intelectuais brasileiros do Estado, tema estudado por Sérgio Miceli (2001) e Raúl Antelo (1984). Antelo, ao estudar o Estado Novo de Vargas, ocupou-se de impressos oficiais que publicavam autores que se opunham ao ideário do ditador (como o caso de Graciliano); Miceli, por meio da prosopografia, não se deteve ao corpus de um periódico, mas buscou encontrar os pontos de condicionamento nas trajetórias em princípio divergentes, como no caso dos Anatolianos, nas quais identificou a figura dos “primos pobres”, frações com poucos recursos financeiros, mas próximas a famílias de elites e com formação intensa; na impossibilidade de ocupar cargos políticos, acabaram por desenvolver-se nas Letras. No caso de Sul, o Estado era fundamental não por meio de bolsas, o que a diretriz sugere, mas por possibilitar a impressão da revista. Como mostram Salim e Eglê (2002), era na Imprensa Oficial em que os impressos de Sul eram publicados; os jovens pagavam o papel (algumas vezes doado pela prefeitura de Florianópolis) e horas-extras aos trabalhadores, mas não tinham propriamente os custos de edição com uma gráfica. Foi também o Estado que patrocinou o deslocamento ao Rio na viagem de 1950.

Para nossa discussão, o mais interessante a enfatizar é a diretriz seguinte, que solicita que o Estado possibilite a editoração de obras de autores estreates. À Revista Sul juntaram-se duas séries editoriais: as *Edições Sul* e os *Cadernos Sul*. Por elas, os jovens vinculados ao Grupo passaram a publicar obras mais extensas, constituindo editora própria e, com isso, encontrando mais um espaço de expressão estética.

Ao todo, foram publicados 15 volumes de diferentes gêneros, passando pela poesia, romance, teatro, crítica, conto, ensaio, como se pode conferir na tabela abaixo:

TABELA III - EDIÇÕES SUL

Ano/Edição	Autor	Título
Caderno, 1949	Walmor Cardoso da Silva	A Idade 21 [poemas]
Edição, 1951	Salim Miguel	Velhice e outros contos [contos]
Edição, 1952	Antonio Paladino	A Ponte [prosa e verso]

Caderno, 1952	Eglê Malheiros	Manhã [poemas]
Edição, 1953	Salim Miguel	Alguma Gente [contos]
Edição, 1953	Guido WilmarSassi	Piá [contos]
Edição, 1954	Vários autores	Contistas Novos de Santa Catarina [contos]
Caderno, 1954	Ody Fraga	A Morte de Damião [teatro]
Edição, 1955	Salim Miguel	Rêde [romance]
Edição, 1956	Adolfo Boos Jr.	Teodora e Cia. [contos]
Caderno, 1956	Mateus M ^a Guadalupe [Agostinho da Silva]	Macaco-prego [novela]
Caderno, 1956	Anibal Nunes Pires	Terra Fraca [poemas]
Caderno, 1957	Lilia de Ornellas	A Fuga das Horas [poemas]
Caderno, 1957	Hélio Alves de Araújo	Marques Rebelo, poeta morto [crítica]
Edição, 1957	Guido WilmarSassi	Amigo Velho [contos]

(Fonte: Revista Sul – autoria nossa)

Seria equivocado supor que estas publicações são resultado da recomendação do 1º Congresso Nacional de Intelectuais, inclusive por uma questão cronológica, já que os livros de Sul começaram a ser publicados antes de sua realização. Expressa, porém, o espírito do tempo: aponta para a construção de uma vida editorial afastada do mercado estabelecido no centro do país, possibilitando e incentivando a estruturação de editoras regionais para que tornassem públicas obras de jovens de seus estados. Estes jovens, mais do que revista própria, caminhavam a passos largos. Tomando Sul como exemplo, tendo em suas páginas seu lugar de estreia, com a publicação de contos e poemas, os jovens de Florianópolis logo quiseram uma publicação mais consistente para suas obras, fosse publicando volumes compilados de conto e poesia, ou investindo em novos gêneros mais alongados (como Salim no romance *Rêde*, ou Ody Fraga e Silva na peça *A Morte de Damião* – as peças que Ody publicava em Sul eram em um único ato).

Em ambas formas de publicação, porém, parece que se mantém a noção de ineditismo, pelo menos no caso de Salim Miguel. Os contos que compõem seus dois primeiros volumes, *Velhice e outros contos* (1951) e *Alguma Gente – Histórias* (1953), são inéditos. Não se trata, assim, de compilar publicações que haviam saído no

periódico para que compusessem um livro – não se trata apenas do livro enquanto objeto. Carrega, consigo, uma noção de divulgação e estreia, de autoria mesmo, que discutiremos a seguir. Vejamos agora o que isso diz da estruturação e da projeção de Sul em território nacional, e de como o processo indica uma articulação que parece burlar as normativas do centro, dando possibilidade para que as periferias circulassem por outros critérios a meados do século XX.

Os representantes, outra vez

Caberia nova olhada à lista de representantes e de vendas de Sul no número 23 (12/1954), posterior ao dossiê sobre o evento de Goiânia.

Sul, ano VII, no 23, dezembro de 1954

Representantes:

No Brasil:

Lajes (Santa Catarina) – Guido Wilmar Sassi (Caixa Postal 288)
Pôrto Alegre (Rio Grande do Sul) - Antônio da Silva Filho (R. Joaquim Nabuco, 126)
Curitiba (Paraná) – Rogério Chatagnier (Rua Dr. Keller, 384)
São Paulo (São Paulo) - Ruy Brand Correia (R. Baronesa de Itú, 352)
Belo Horizonte (Minas Gerais) – Roberto Novaes (Caixa Postal 2.186)
Distrito Federal (Rio de Janeiro) - Dr. Hamilton V. Ferreira
Salvador (Bahia) – Vasconcelos Maia (Rua Democrata, 9)
Aracajú (Sergipe) – J. M. Fontes (Rua Lagarto, 1571)
Recife (Pernambuco) – Walmir Maranhão (Rua do Peixoto, 368)
João Pessoa (Paraíba) – Geraldo Sobral de Lima (Rua Duque de Caxias, 413)
Natal (Rio Grande do Norte) – Aluizio Furtado de Mendonça (Av Rodrigues Alves 696)
Teresina (Piauí) – O. G. Rêgo de Carvalho (Rua Lisandro Nogueira, 1223)
São Luiz (Maranhão) – Lago Burnert (R. Colares Moreira, 546)
Maceió (Alagoas) – Karivaldo Barbosa (Rua Bôa Vista, 111)

No Exterior:

Faro-Algarve (Portugal) – Dr. Manuel Pinto
Nampula (África O. Português) – Augusto dos Santos Abranches

Montevideo (Uruguay) – Matilde D’Espaux
Buenos Ayres (Argentina) – Blanca Terra Viera

Strassburg (França) – Pedro T. Taulois

U. S. A. – Richard M. Morse

Sul encontra-se à venda

No Rio:

Livraria José Olímpio – Rua do Ouvidor, 110

Livros de Portugal – Rua Gonçalves Dias

Livros Franceses – Avenida Presidente Antônio Carlos, 53

Em São Paulo:

Agência Bandeirante – Rua Timbiras, 607 – Esquina Angélica – Higienópolis

Agência Eclética – Rua Líbero Badaró, 92

Agência Siciliano – Rua D. José de Barror, 323

Em João Pessoa:

Agência Distribuidora de Publicações – R. Duque de Caxias, 331

No Recife:

Livraria Editora Nacional

Em Porto Alegre:

Livraria Miscelânea – Praça da Alfândega, 38

Em Buenos Aires:

Libreria General de Tomás Pardo S. R. L. – Maipu, 618

Em Portugal (Lisboa):

Sucursal do “Diário de Notícias” – Rossio 11 – Pina, Livreiros – Praça de Londres, 5A

Em Florianópolis:

Livraria Moderna – Rua Felipe Schmidt

Livraria Lider – Rua Deodoro, 33-A

Livraria Anita Garibaldi – Rua Felipe Schmidt, 5

O número de representantes da Revista Sul e as cidades nas quais o periódico florianopolitano passa a ser vendido é muito maior do que aquele de 1950. A própria comparação com o expediente de Sul-21, anterior à ida ao Encontro de Goiânia, e o de Sul-23 (12/1953), número após o dossiê do congresso, diz muito. Se em Sul-21 a revista contava com 10 representantes, em Sul-23 vemos que o periódico chega a 14 cidades brasileiras. Em Sul-24 (05/1955), serão 15 as cidades em que o periódico terá representação. Ou seja, nesses encontros com a intelectualidade nacional os jovens de

Florianópolis travam uma série de relações com outras periferias, o que acaba por expandir a circulação do periódico em território nacional.

O argumento parece algo óbvio, mas traz consequências interessantes no que diz respeito à estrutura do mercado editorial no país. Vejamo-las.

A geração dos novos

Se desde aos primeiros volumes da Revista Sul compareceram escritores de outras cidades contribuindo com textos, este processo foi se acentuando ao correr dos anos. Como consequência dele, logo surgirá a coluna Recebemos e Agradecemos, expressão do desejo de troca entre escritores novos do Brasil que nutria a experiência modernista de Sul. Já em seu segundo número (02/1948) lemos: “todo e qualquer livro dirigido a esta Revista, independente de crítica assinada, será registrado. Desejamos manter contato e permuta com outras publicações”. São estes livros enviados à Caixa Postal 384 que passam a ser listados na coluna¹².

O Grupo Sul, porém, não detinha uma sede fixa na qual pudesse hospedar este acervo; igualmente, uma série de peijas com a intelectualidade estabelecida da cidade pouco auxiliaria em que este arquivo adentrasse alguma biblioteca pública. O que começam a se formar são bibliotecas pessoais, compostas pelos títulos de autores estreantes enviados à Caixa Postal 384. Uma delas é a do casal Salim Miguel e Eglê Malheiros. Os jovens modernistas se casaram ainda nos anos de Sul, tendo ambos seguidos nas Letras. Este acervo composto ao longo de uma vida dedicada à literatura foi doado à Universidade do Estado de Santa Catarina.

No acervo, além dos mais de nove mil títulos, encontramos também uma série de documentos armazenados ao longo da vida, como recortes de jornais com críticas aos seus livros, cartas, prêmios e medalhas, a máquina de escrever na qual Salim datilografou seus textos. Ao cotejarmos a lista dos livros enviados à Caixa Postal 384, muitos lá se encontram. O Grupo Sul como agrupamento intelectual mais do que formar uma unidade estética tinha como ponto de convergência a oposição à cena intelectual fechada da cidade em meados do século XX. Neste sentido encontramos, por exemplo, três livros da argentina Blanca Terra Viera na coluna Recebemos e Agradecemos, mas nenhum deles na biblioteca do casal. Os livros da poeta existencialista portenha passaram a formar, provavelmente, a biblioteca de Walmor Cardoso da Silva, escritor de Sul ao qual Blanca havia dedicado alguns versos. Ou seja, existe na formação dessas bibliotecas algo que poderia ser pensado à luz de Goethe (2014) e suas afinidades eletivas, afinidades pessoais que se fundem com aproximações racionais em torno de temas e questões comuns. A biblioteca de Salim e Eglê, a única a se tornar pública, guarda uma fração dos documentos que compõem a integridade da experiência

¹² A listagem dos títulos brasileiros enviados ao endereço postal de Sul está nos anexos deste trabalho.

modernista de Sul, documentos que guardam um núcleo de verdade sobre a empreitada. Nesta primeira parte, começamos discutindo as dedicatórias dos livros enviados à Sul que se encontram no acervo de Salim e Eglê.

Já em livro listado em Sul-9 (08/1949), Eduardo Campos, do Grupo Clã, de Fortaleza, escreve na dedicatória do roteiro de teatro O Demônio e a Rosa: “Para Eglê Malheiros, oferece o nortista de ‘Clã’”. O livro havia sido lançado em 1948 pelas Edições Glé, de Fortaleza. Outro membro de Clã, José Escobar Faria, também oferece os poemas Elegia do Exílio (1952, sem editora; Sul-17, 10/1952) à poeta catarinense¹³:

A Eglê Malheiros, agradeço a oferta /// seu a “Manhã”, retribuindo – como é de costume entre a Clã – e com satisfação // pra poesia, esta mensagem /// de seu ///, com esta elegia do exílio, que bem mostra para espera dos homens e da vida, e que me parece o único caminho (a temática) /// pondo para o ///.

A dedicatória começa a apontar um intercâmbio de impressos entre autores estreados do Brasil de meados do século XX. Eglê, que enviara os poemas de Manhã, compilado publicado pela série Cadernos Sul, recebe o volume de José Escobar Faria, de Clã, como agradecimento.

O livro de Eduardo Campos havia saído por editora regional, Glé. O de José Escobar Faria, por editora não identificada. Se buscarmos pelas edições vinculadas ao Grupo Clã, encontramos outros livros na Recebemos e Agradecemos publicados no Ceará: de Eduardo Campos, O Anjo (1950) e Medicina Popular (1951); as críticas de Livros e Ideias (1954), de Mozart Soriano Aderaldo; dedicado a Salim, Aluizio Medeiros envia em 1956 Crítica (segunda série, 1946-1948), também editado por Clã, assim como José Escobar Faria envia Poemas e Elegias, publicado pela Livraria Martins Editora, de São Paulo.

Esta relação entre Sul e Clã aponta questões que falam tanto do jogo de trocas entre grupos de novos, construindo uma projeção nacional de seus escritos, quanto de uma vida editorial regional, na qual percebemos que Clã, como Sul, constrói para si uma editora na qual publica autores vinculados ao seu grupo. Neste sentido, José Escobar Faria parece ser ponto fora da curva, um escritor que se reconhece como pertencente a Clã, mas que publica por editora paulista. Se atentarmos à cidade onde assina a dedicatória, porém, parece que passara a residir em São Paulo, daí a publicação

¹³ As barras são referentes a palavras não identificadas na compilação das dedicatórias

do novo livro por editora de lá. A passagem começa a apontar, e investiremos na questão mais a frente, para uma vida intelectual que pode se consolidar regionalmente, com estrutura mais ou menos estabelecida para que se construam editoras que encontram meios próprios para divulgação e circulação de seus impressos.

Em Sul-11 (05/1950) está listado O Centauro, poemas de Francisco Marcelo Cabral, lançado pela Edição da Revista Meia Pataca, de Cataguases, Minas Gerais, em 1949. Na dedicatória lê-se: “Para ‘Sul’, homenagem do F Cabral. MEIA PATACA aguarda colaborações”. E em bilhete anexo destinado a Salim Miguel e Ody Fraga e Silva, está escrito: “se quiserem colaboração, podem retirar do livro as que acharem viáveis: são, na grande maioria, não publicadas ainda”.

O bilhete de Francisco Marcelo Cabral mostra algo das formas de publicação em Sul. Ele já havia publicado no periódico florianopolitano (Serenata Romântica, poema, Sul-7, 02/1949). De seu livro, porém, não retiraram contribuição. Percebe-se dois movimentos. O primeiro mostra um autor que já publicara na revista e envia, aos colegas, volume de poesia autoral. Por outro, mostra certo desinteresse de Sul na republicação. Nas páginas de Sul há preocupação com o ineditismo. Francisco Cabral não é o único que, já tendo publicado na revista, envia livros à Caixa Postal 384. É também o caso de Lina Tâmega Peixoto, que publicara em Sul-6 (12/1948) e novamente em Sul-21 (12/1953), volume no qual está listado Algum Dia, poemas sob o selo da Hipocampo Editora, do Rio de Janeiro (dedicatória de Cataguases, onde residia).

Outra situação interessante sobre a recepção de produção nacional é o caso de Edison Carneiro, intelectual que participara do IV Congresso, em Porto Alegre. À época, publicou-se no dossiê breve comentário sobre como avaliava o evento. Anos depois, em Sul-27 (05/1956), encontramos seu livro Pesquisa em Folclore, editado pela Comissão Nacional de Folclore, no Rio de Janeiro, em 1955, na Recebemos e Agradecemos. Isso mostra como as relações estabelecidas nos congressos aos quais Sul compareceu continuam após os momentos de encontro, construindo rede de trocas e amizade intelectual. Outros volumes comprovam o percurso.

Dedicatória mais afetiva é a de Hernani Donato em Os contos muito humanos (Letras da Província, São Paulo, 1949): “Ao meu caro Salim Miguel, amizade que muito estimo” (Sul-11, 05/1950), tom que se repete na dedicatória de Ulisses – Entre o Amor e a Morte, de O. G. Rêgo de Carvalho, publicado pela Edição do Caderno de Letras Meridiano, Teresina, 1953: “Ao Salim Miguel, homenagem, admiração e abraços do O. G.” (Sul-20, 08/1953). O tema volta em outras obras, como O Soldado de Ronda,

de Aluísio Furtado de Mendonça, sem editora referenciada (talvez edição do autor), embora referencie Natal, Rio Grande do Norte, 1953: “Para Salim, que considero uma das figuras mais expressivas da ficção nova brasileira, com o abraço cordial de Aluísio Furtado”. Uma última dedicatória que merece atenção é a assinada por Afonso Schmidt, na obra *Bom Tempo*, publicada pelo Clube do Livro, São Paulo, 1956: “Ao Salim Miguel, autor do romance ‘Rêde’, que me embalou, oferece Afonso Schmidt”.

A dedicatória mostra dois movimentos. Primeiro, o de troca, já exposto por Eglê Malheiros e José Escobar Faria. O segundo, a recepção das obras de Sul em outras cidades: *Rêde*, romance de estreia de Salim, circula nas aforas da cidade da editora. Por fim, as dedicatórias marcam a amizade entre intelectuais geograficamente afastados que constroem relação por missivas de impressos e publicações em revistas. A dedicatória de Colombo de Sousa em *Fuga*, editado em Curitiba em 1948 (Sul-6, 12/1948), é documento interessante: “Para Salim Miguel, o crítico que faltava à minha geração, a humildade deste livrinho”

Sua dedicatória é exagerada, Salim ainda não havia publicado livro algum, Sul estava em sua sexta edição. Embora já atuasse na crítica, não poderia ser o representante faltante de uma geração. A categoria geração, porém, é relevante para se pensar no movimento que acometia o Brasil naquele período de sua história.

As dedicatórias sugerem algumas conclusões. A primeira refere às preocupações com a autoria. Sul, não republicando textos, prezava pelo ineditismo, não se constituindo em um periódico de reprodução, senão como espaço de estreia de uma geração, questão comungada pelas demais revistas de novos. Nos livros dessas novas editoras enviados à Sul encontramos apenas uma tradução, a de Darcy Damasceno a *O Cemitério Marinho*, de Paul Valéry, editado por Edições Orfeu, do Rio de Janeiro (1949). As revistas literárias dos novos, mais do que reproduzir ou traduzir, se propunham a ser o espaço de lançamento de uma literatura inédita. Segundo, certa articulação de uma vida intelectual que circula pelas periferias, tanto pela troca de livros quanto pela troca de textos a serem publicados em obras coletivas, como os periódicos. Terceiro, a constituição de uma vida editorial local. Como parece ser o caso de José Escobar Faria (embora não o de Lina Tâmega Peixoto), há uma associação entre a publicação de obras de autores nas cidades onde residem. A questão soa estranha ao contemporâneo, mas se Sul criou editora para si, uma olhada à *Recebemos e Agradecemos* mostra a ampla quantidade de editoras criadas por grupos de novos, em sua maioria vinculadas a revistas modernistas periféricas. Talvez seja possível construir

um esquema mais ou menos geral: cidades em boom modernizador – fundação de revistas literárias – espaço de publicação autoral – produção de selos editoriais para textos mais amplos – circulação epistolar com outros grupos de novos.

Pelo menos uma esfera da questão foi discutida por Miguel Sanches Neto (1998) ao analisar a revista Joaquim, de Dalton Trevisan, como seu espaço de estreia. O autor percebe como nas páginas da revista Trevisan começou a elaborar uma estética que depois ganhará forma concreta em seus livros. Ou seja, em um espaço coletivo e reduzido podia experimentar e ir constituindo as condições para obra maior, que pudesse assumir o formato de livro – especialmente no caso de Trevisan, que se dedicava especialmente ao conto ou a romances de capítulos curtos, a revista poderia ser pensada como a forma que veio a resultar em sua estética. Isso também vale para Salim Miguel, para o qual o conto, gênero ao qual mais se dedicou nos anos de Sul, é uma característica importante na composição de sua obra romanesca, muitas vezes composta pela história curta, *mare nostrum* (MIGUEL, 2004) como caso mais acentuado.

Das muitas diferenças entre Joaquim e Sul está o mecenato privado para a primeira, patrocinada pela família de Trevisan; mais aproximação a intelectuais consolidados e também sociólogos (há, por exemplo, publicação da socióloga Maria Isaura de Queirós em Joaquim, sobre futebol feminino¹⁴) a relação com intelectuais estabelecidos; duração mais efêmera, dentro outros. Mas se voltarmos às características gerais da circulação de Sul, por meio da coluna Recebemos e Agradecemos, veremos como a questão das revistas literárias como primeiro lugar de experimentação estética na qual escritores irão fundar suas preocupações literárias é comum a um sem-fim de autores que naquele momento eram periféricos. Estas são algumas das editoras pelas quais foram publicados os livros enviados à Caixa Postal 384: Edição da Revista Joaquim, de Curitiba; Edição da Revista Orfeu, do Rio de Janeiro; Edição da Revista Meia Pataca, de Cataguases; Edição da Revista Clã, de Fortaleza; Edição da Revista Branca, do Rio de Janeiro; Imprensa Oficial de Maceió; Casa Ramalho Editora, de Maceió; Caderno da Bahia; Edições Oasis, Rio de Janeiro; Edição do Norte, de Belém; Edição Revista de Letras, do Rio Grande do Norte; Edição do Clube de Poesia de São Paulo; Edição da Diretoria de Documentação e Cultura da Prefeitura de Recife; Editora Arte no Rio Grande do Sul; Edição da Escola Industrial de Aracajú; Edição do Caderno de Letras Meridiano, de Teresina; Edição Santelmo da Revista Vocação, de Belo

¹⁴Agradecemos Caroline Soares de Almeida pelo envio do texto.

Horizonte; Editora da Livraria Ruy Barbosa, de Cuiabá; Editora do Movimento Cultural de Sergipe; Edição da Revista Encontro, de Recife; Edição Guararapes, de Recife; Edição Estuário, de Salvador; Livros do Maranhão; Edições Igrejinha, de Cuiabá; Cadernos do Extremo Sul, de Alegrete; Edição da Revista Quixote, de Porto Alegre; Edição Complemento, de Belo Horizonte, dentre outras.

Parece legítimo questionarmos sobre o que isso fala da construção do mercado editorial no Brasil e de sua relação com a estética modernista. O argumento de Dimitri Pinheiro e Alexandre Bergamo (2018, p. 108-112) nos auxilia:

A expansão da produção, circulação e consumo de bens simbólicos verificada no período entre 1964 e 1980 só era plenamente explicada quando considerados a acentuada centralização do poder no nível federal e os pesados investimentos estatais num setor tomado como chave à chamada estratégia de segurança nacional. Desse modo, a consolidação de grandes conglomerados privados de comunicação teve como condição a montagem custeada pelo regime militar de toda a infraestrutura tecnológica necessária à instauração de um sistema nacional de telecomunicação. (...)

Correndo o risco de forçar demais a nota, assim como as pesquisas sobre a vida intelectual e artística entre os anos de 1920 e 1945 tornaram impensável desconsiderar a interveniência estruturante do poder político, a recíproca se tornou plausível para o período que se inicia em 1964. Só que aqui, ao lado de um Estado que passou progressivamente a oferecer as condições artificiais de funcionamento autônomo aos diversos domínios da cultura legítima, comparece também o dinamismo de uma indústria cultural efetivamente operante capaz de tracionar sob as mais diferentes formas todo o sistema de produção cultural.

Embora o argumento refira-se ao “elo perdido” entre cultura e sociedade nas pesquisas sobre indústria cultural (não se trata da formulação de Adorno e Horkheimer [1985]), os autores mostram como foi durante a ditadura civil-militar, por meio de forte apoio do Estado de exceção às iniciativas midiáticas privadas, que se acentuou uma centralização dos meios de comunicação. Eles se referem principalmente à televisão, ao rádio e ao jornal, mas a hipótese se amplia ao mercado editorial. Não é incomum na análise de obras do período encontrarmos edições que receberam apoio estatal para impressão em maior tiragem. É o caso do livro de Maria Lúcia Lepecki (1976) sobre Autran Dourado, onde lemos: “Este preço [Cr\$26,00] só se tornou possível devido à participação do Instituto Nacional do Livro [MEC], que, em regime de co-edição, permitiu o aumento da tiragem e a consequente redução do custo industrial”. Vejamos brevemente o percurso da editoração nacional.

Gustavo Sorá (2010) apresenta algumas pistas ao analisar a editora José Olympio como responsável pela consolidação do mercado editorial nacional. Ao refletir sobre a geração modernista de 1922, em São Paulo, o autor mostra como as obras saíam por selos editoriais diversos, sem dependência direta de uma casa, com baixa tiragem (geralmente não ultrapassando mil exemplares) e circulação pouco eficiente, restrita a um grupo majoritariamente de São Paulo. A situação muda com a geração de 1930. Embora a maioria dos autores fosse do Nordeste, era no Rio de Janeiro que seus livros eram publicados, em tiragens altas que circulavam pelo país. Foi pela geração de 1930 que se deu a consolidação de José Olympio como editor, mas se ele estava sediado no Rio de Janeiro, é curioso como também os autores de 1930, majoritariamente nordestinos, acabam por residir na capital federal: Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Rachel de Queiróz, Jorge Amado; a geração de 1930 é marcada por um deslocamento geográfico dos autores ao centro. A grande exceção deve ser Érico Veríssimo, com trajetória outra: gaúcho, publicava por casa editorial de Porto Alegre, Editora do Globo (VERISSIMO, 2011; BERTASO, 2012), e sua pergunta literária, embora regional, talvez se aproximasse mais do romance histórico.

Algo curioso na geração de 1930 é este trânsito ao Rio de Janeiro. Se Sorá (2010) aponta à existência de grupos intelectuais nas capitais nordestinas nos anos 1920, então é curioso que ainda necessitassem se deslocar ao Rio de Janeiro, mesmo produzindo uma estética que se converte em hegemônica e que tem como pano de fundo o cenário local. Mas parece não haver suporte nestas cidades, sendo as editoras cariocas fundamentais para que suas obras fossem editadas e circulassem. A esta geração o centro era o lugar de legitimação.

O centro, já vimos à luz de Ginzburg (1989a), não deve ser medido apenas por critério estilístico, mas também por suas instituições, que acabam por congregar razoável número de artistas e consumidores, com investimento financeiro e instituições de tutela, formação de artistas e público, promoção e distribuição das obras. Neste sentido, mais do que apenas o lugar de validação do componente estético, é o da constituição de possibilidade material à execução de seus planos.

No momento histórico ao qual nos dedicamos, porém, a relação entre centro e periferia parece viver um momento ainda não consolidado no país, um interregno entre a política de Vargas, de expansão e modernização, e a centralização do campo artístico entre São Paulo e Rio de Janeiro, resultado das políticas de descentralização do regime ditatorial militar. Se a política nacional desenvolvimentista de Vargas esteve

preocupada com a ampliação de uma ideia de país, construindo-a polos regionais industrializados e integrados a um discurso nacional, uma das consequências foi a emergência de uma noção mais consolidada de Estado, além da implosão de uma experiência urbana, marcada por uma série de novas sensibilidades criadas pela expansão do cinema, da iluminação pública, do transporte automobilístico. Ou seja, há toda uma nova experiência à qual os sujeitos estão submetidos na cidade moderna, decorrência da estrutura urbana que se instaura. São estas experiências que estão amalgamadas na literatura dos jovens de Sul.

Mas há também outra consequência que responde às experiências editoriais. Com a ampliação de uma ideia de Estado, está a construção de uma estrutura que se preocupa com veículos os mais diversos, a imprensa um deles. Era na Imprensa Oficial que a revista Sul era impressa (MIGUEL; MALHEIROS, 2002), mesmo meio pelo qual passaram a imprimir as séries editoriais vinculadas ao periódico. Ou seja, se a geração anterior, o regionalismo de 1930, ainda dependia do centro, a industrialização que marca a política de Vargas entre 1930 e 1945, especialmente na segunda fase, sob o Estado Novo, se preocupa com uma ideia ampla de Brasil, o que resulta na possibilidade de uma nova vida editorial que só veio a ser centralizada com o apoio do Estado às instituições midiáticas durante a ditadura civil-militar (o argumento de Pinheiro e Bergamo visto acima). O interregno democrático no qual a experiência de Sul se situa é um momento de possibilidade de apropriação resultante da política desenvolvimentista de Vargas antes que a ditadura civil-militar unificasse culturalmente o território nacional. Neste sentido, os selos editoriais de revistas de novos, e a Revista Sul em si, mais do que uma exceção, são resultado de uma série de possibilidades nacionais que se realizam em Florianópolis, como em outros estados da Federação.

A questão que se coloca é a possibilidade de uma vida editorial afastada do centro. Ela se constitui, pelo menos no caso de Sul, sem a existência de uma grande estrutura técnica, como editores, diagramadores, revisores – aquela “mente” que se expressa por detrás das mãos do autor, como analisa Chartier (2014). De alguma maneira, a experiência de Sul aponta para um estágio de desenvolvimento médio, no qual há uma estrutura que possibilita sua impressão local, sua legitimação por outros meios (o epistolar), mas, ao mesmo tempo, não forma propriamente um centro marcado pela presença de instituições, público, competições. Há em Sul algo de um trabalho artesanal nos impressos, e o faz afastada das grandes instituições, mas que expressa um

momento da história nacional que possibilitava a consolidação de uma experiência estética em uma estrutura editorial afastada dos grandes centros.

Isso resulta em consequências estéticas importantes. Sul, sem adentrar o centro para a sua publicação, não precisa tampouco aderir a uma normatividade estética. Claro que o intento, como já mostrou Ginzburg, é por definição fracassado. Ao estudar os indícios, o autor percebe um lugar na “falsificação” de obras de arte no qual se guarda, pelos pequenos gestos, um traço incontrollável do sujeito que acaba por denunciar o lugar da imitação (GINZBURG, 1989b). Mas se partirmos à noção de Scarto (GINZBURG, 1989a), em que a preocupação não é a falsificação, senão a autoria, também encontramos este laivo do sujeito naquilo que produz. É o que demonstra ao pensar na estética de Giotto e seu lugar hegemônico na Escola Florentina nas primeiras décadas do século XIV, lembrando-se da existência de um movimento, após sua morte, de retomada de motivos estéticos do século XIII; na análise este retorno não trata de atraso:

Trata-se de um episódio de ‘resistência a Giotto’ por parte de um grupo de pintores que, retendo embora certos aspectos fundamentais da lição de Giotto, não só não pretendem renunciar à pesquisa expressiva dos fins do século XIII mas até afirmam a sua actualidade. É, portanto, claro que não se trata de atraso ou de apego a um modelo ultrapassado mas de uma proposta alternativa que pretende mostrar que desenvolvimentos se podem obter a partir de certas premissas cuja fecundidade se prevê. (GINZBURG, 1989a, p. 61-62)

A questão de Ginzburg (1989a) está em romper com o nexó centro-periferia como noção imutável e estável de produção-reprodução, inovação-atraso, tomando a configuração em movimento, marcada por questões que, inclusive, não dizem respeito apenas ao plano estético, mas também ao político e ao social. A questão, aqui, não é apresentar Florianópolis como grande centro estético, mas em romper com a noção de periferia como atraso. Se há florescimento de uma nova vida do espírito na cidade, marcada pela modernização acentuada, a literatura de Sul amalgama esse processo de modernização.

Sul, uma revista brasileira

Enquanto as dedicatórias nos impressos encaminhadas à Caixa Postal 384 marcam o processo de constituição de uma geração de escritores periféricos, há na biblioteca de Salim e Eglê outro tipo de documento dirigido ao endereço, uma pasta

composta por 173 cartas esparsas enviadas à Caixa Postal 384 que mostram algo dos ritmos de circulação de Sul pelo país. À luz de Weber (2004), tentemos construir três tipos ideais do movimento.

O primeiro trata de uma série de missivas com contribuições originais enviadas à Sul, para publicação. É o caso de Gonçalves da Costa, de Tarumirim/Minas Gerais, que, tendo publicado em Sul (Ouve, Poesia, Sul-12, 10/1950), envia trinta cruzeiros para a renovação da assinatura, além de um novo poema, possivelmente Viagem, publicado em Sul-15 (03/1952).

Na correspondência lemos um duplo movimento: assinaturas anuais e envio de contribuições, trânsito que se evidencia nas missivas de outros mineiros. José Afrânio Moura Duarte, de Alvinópolis, publicara em Sul-15 (03/1952) e manda um novo conto, publicado em Sul-19 (05/1953). Sua mensagem é dirigida a Walmor Cardoso da Silva; como visto, há uma trama de afinidades eletivas nessas aproximações, respondendo inclusive mais a proximidades pessoais do que propriamente entre grupos coesos de intelectuais – o ponto de convergência de Sul, vimos, estava mais em uma oposição à cena intelectual fechada da cidade do que em uma unidade estética. Wender Costa, de Muriaé/MG, destina sua carta à redação de Sul:

É com viva satisfação que tenho recebido, trimestralmente, esse grande periódico literário, através do qual me coloquei em contato com as atividades culturais do sul do país.

Não lhes podendo enviar, todavia, qualquer de nossas revistas, para estabelecer a permuta sugerida, de vez que Vv. Ss. já recebem, pelo que observei, todas as que se editam neste Estado [Minas Gerais], tomo a liberdade de lhes remeter em selos o valor correspondente a uma assinatura anual de 'SUL'. É que, conhecendo as dificuldades com que lutam os órgãos literários em nosso país, não posso permitir que continuem me enviando gratuitamente os números de 'SUL'.

COLABORAÇÃO ESPONTÂNEA:

Anexo, estou também lhes encaminhando o conto 'A FACA', da minha autoria, ainda inédito. (...)

Sentir-me-ei imensamente honrado em ver um de meus trabalhos nas páginas bem selecionadas de 'Sul', pelo que lhes autorizo a publicar o conto que ora lhes remeto, caso o julguem digno.

O conto de Wender Costa não foi publicado, mas a carta mostra algo da configuração de Sul. A primeira questão se refere às condições financeiras do periódico. Longe de lucro, a revista estabelecia relação de permuta, aceitando como contrapartida publicações novas e regionais, que fundaram as bibliotecas pessoais dos membros da agrupação. Inclusive no caso de Wender Costa, recebia a publicação sem qualquer tipo

de retorno pecuniário, o que o leva a enviar selos postais à revista. Há uma troca intelectual não mediada pelo dinheiro. Além disso, o autor aponta aos diversos periódicos mineiros que se relacionavam com Sul, impossibilitando o envio de publicações locais, todas já listadas na Recebemos e Agradecemos, o que fala da data de emissão da correspondência (10/11/1954), quando Sul já se encontrava estabelecida, circulando por outros grupos periféricos. O último elemento está na comparação entre a missiva de Wender Costa e a de José Afrânio Moura Duarte. Se a segunda era endereçada a Walmor Cardoso da Silva, a primeira era destinada à redação de Sul. Parece que a partir da primeira publicação de Moura Duarte foi-se firmando relação que se personaliza, diferentemente da nova que Wender Costa tenta estabelecer.

Wender Costa não foi o único a ter contribuição recusada. Uma hipótese seria a constituição de rede de amizades fixas excludente com os demais, o que a missiva de Ruy Apocalipse indica não ser prudente:

Sendo um antigo leitor de ‘SUL’, senti a vontade de colaborar em suas colunas; antes de tudo, desejo deixar claro aos senhores, que nunca colaborei para revista nenhuma, por achar, infelizmente, que não serei atendido, pois sou ateu e não frequento ‘igrejinhas’.

A carta se refere às ‘igrejinhas’ excludentes às quais não gostaria de se submeter. À missiva (08/1952) anexa Rosaura e Poesia, poemas. Não foram publicados, o que não impediu que depois contribuísse com o ensaio Conversa com Paulo Dantas (Sul-26, 02/1956) e com o poema O Cão e a Rosa (Sul-30, 12/1957).

Na correspondência encontramos o envio de textos por seus autores. Em outra, de Afrânio Moreira Duarte, também destinada a Walmor, porém, está um conto de Raul de Carvalho, principiante de Alvinópolis, Minas Gerais. A situação se repete naquela enviada por Elio L. França, diretor da revista Mocidade, de Maceió (08/05/1954). Ele comenta sobre a “agradável surpresa” em conhecer Sul e envia contribuições dos novos de Mocidade para apreciação. As mensagens mostram o envio de textos de novos autores por aqueles que já dialogavam com Sul.

Outro tipo ideal é a série de pedidos de assinatura da revista. Elas indicam aonde Sul logra chegar, desde envio compulsório à Biblioteca Nacional, no Rio, até cidades do interior de Minas. Em diversas cartas lemos pedidos ou agradecimentos pelo recebimento de Sul em bibliotecas. Se muitas das relações ganhavam tom pessoal, formando amizade, o impresso não se restringia a grupos de colegas e amigos que a

liam. Compondo o acervo de bibliotecas públicas, Sul se coloca como uma revista de circulação ampla.

Mais do que listá-las, refletimos sobre a articulação que algumas cartas expõem, o terceiro tipo de circulação: as formas pelas quais Sul é acessada. Do Conservatório de Música de Pelotas (05/05/1954), Ignez Dias da Costa Vidal, presidenta da instituição, escreve: “por intermédio da Folha da Manhã de São Paulo, e também, pela Biblioteca Pública Pelotense, viemos ao conhecimento da revista intitulada ‘Sul’.”, solicitando o envio à biblioteca da instituição. Conhecendo-a pelo impresso de São Paulo, no qual falavam de Sul, solicita o envio da revista ao acervo da instituição, o que se repete em João Krüger (29/05/1952): “por intermédio da ‘Revista Branca’ tive conhecimento da aparição do número 15 de ‘Sul’”, ou na correspondência de Edie Augusto da Silva (29/11/1953), de São Paulo: “gostaria de ficar conhecendo essa revista, à qual tenho visto referências nas páginas literárias dos jornais paulistanos”.

Ambas mostram a recepção da revista fora de Florianópolis e a projeção nacional por ela alcançada. Nas páginas de Branca, outra revista dos novos, como em páginas culturais de jornais, com críticas ou demais referências, Sul assume na cena literária nacional um espaço de recepção que faz com que não se limite à apreciação regional, mas se projete em território nacional. Vejamos uma última carta, de Flávio [sobrenome não identificado], de Marília/SP (07/01/1952):

Peço-lhes endereçar esta carta a “Revista Oasis” dessa capital. Será um favor que ficarei devendo aos senhores. Este envelope fechado, foi-me mandado por um amigo de Sergipe que, de lá, não conseguia ver chegar ao destinatário esta carta. Caso essa revista haja declinado, queiram informar-me para o endereço do envelope que leva este bilhete e a carta.

Na coluna Recebemos e Agradecemos encontramos impressos da Edição Oasis, do Rio de Janeiro (livros de Almeida Fischer e de Diógenes Magalhães, ambos novos). Oasis, em sistema semelhante ao de Sul, faz parte da articulação intelectual que se organiza de forma epistolar. É o que mostra o percurso do envelope (que não está nos documentos de Sul, provavelmente enviado à carioca), saindo de Sergipe, passando por Marília/SP, Florianópolis e chegando ao destino final, Rio de Janeiro. A correspondência mostra uma vasta trama intelectual com uma articulação nacional.

Se na leitura de Ginzburg (1989a) sobre a pintura italiana seria possível pensar em um processo geográfico de periferação de obras e artistas, no contexto dos

impressos a discussão toma outro caminho. Como mostra Benjamin (2017b), enquanto a pintura carregava um componente aurático ligado ao valor de culto, quando necessariamente existiria um original e uma cópia, isto não serve para a arte sob a reprodutibilidade técnica, no interior da qual o autor destaca o cinema, a fotografia, a imprensa (os livros e periódicos na reprodutibilidade técnica diferem daqueles produzidos artesanalmente e dedicados aos mecenas, estudados por Chartier [2003]). Perde-se o uma originalidade, visto que a forma de produção da obra se dá na reprodutibilidade, ou seja, algo intrinsecamente reproduzível, e não copiado. Neste sentido, o processo de periferização geográfica da obra de arte deixa de responder à experiência material do objeto. O impresso diverge da pintura, que exige a presença física do artista à concepção; na literatura não é necessário que o autor esteja geograficamente situado em um espaço para que nele sua obra seja desfrutada, já que a máquina o constitui como objeto.

É neste sentido que pensamos a articulação epistolar da qual Sul participa como um lugar de legitimação estética que não passa necessariamente pelo centro e suas instituições, constituindo inclusive uma geração que rompe com uma noção de pertencimento geográfico que já estava exposta da dedicatória de Colombo de Sousa.

Voltando à Sul, percebemos que se trata de uma revista que fala de si. Anuncia o conteúdo de seus próximos números, os livros lançados por suas séries editoriais, seu empreendimento no teatro, as viagens aos encontros intelectuais. Em dado momento, porém, existe uma mudança no tom desses anúncios, que passam a abranger cena mais ampla, nacional, especialmente em algumas colunas com nomes variados, que chamaremos de Notas e Comentários por ser o título mais incidente.

Sem reconstituí-la, reparemos como a coluna perde a feição jornalística e se aproxima de tom de divulgação de uma vida intelectual que extrapola Florianópolis. Em Sul-19 (05/1953) encontramos o cartaz do 1º Festival de Arte e Música de Bento Gonçalves, no Rio Grande do Sul, além de seção intitulada Notícias da Paraíba, com informações sobre o cenário cultural local, acompanhada do ensaio Da Definição de Conto, de Geraldo Sobral, de João Pessoa. No número seguinte, Sul-20 (08/1953), vemos a seção Notícias do Rio Grande do Norte, assinada por Aluizio Furtado de Mendonça. Em Sul-23 (12/1954), divulgação do Prêmio Mário de Andrade, outorgado por Carmen Dolores Barbosa; em Sul-24 (05/1955), divulgação do 1º Congresso Nacional de Trovadores, realizado em Salvador em 1955; em Sul-27 (05/1956),

divulgação do 1º Congresso Brasileiro de Contistas, realizado em São Paulo; em Sul-29 (06/1957), Notícias Literárias do Piauí, assinadas por Fontes Ibiapina.

Estes são exemplos que sustentam a hipótese de Sul, revista florianopolitana, como impresso brasileiro; ela deixa de ser espaço de oposição à vida intelectual local e se constitui como lugar de encontro da geração dos novos que tem ramificações em todo o território nacional. A recepção de Sul em outras cidades do país faz com que se converta em espaço de divulgação na qual leitores dessas cidades encontrem possibilidades editoriais e de interesse estético. Isso possibilita afirmar algo sobre as dimensões assumidas pela revista fora de Florianópolis. A cidade não constitui um centro autônomo de produção estética, a Revista Sul passa a circular mais fora (em outras cidades/países) do que propriamente em Florianópolis, e enquanto tal não apenas publica escritores internos, mas se mostra atual para aqueles que acompanham cenas intelectuais mais estritamente situadas. Sul como que rompe com uma geografia que a liga a Florianópolis e passa a ser atual para a leitura em lugares diversos da federação, deixando de ser empreendimento regional e se colocando como espaço de divulgação dessa geração dos novos que floresce no Brasil em meados do século XX.

Um escritor legítimo

Como a Revista Sul, também os livros circulavam pelo país. Como as correspondências recém vistas, na biblioteca de Salim e Eglê também encontramos pastas de recortes de jornal com comentários críticos sobre os livros de Salim publicados pelas Edições Sul, Velhice e outros contos (1951), Alguma Gente: Histórias (1953) e o romance Rêde (1955). Vejamos algo das críticas e de como se constitui o processo de legitimação de Salim como escritor pela circulação periférica característica da geração dos novos.

O recorte não assinado de A Razão (02/12/1951) apresenta comentário genérico sobre Velhice e outros contos. Elogia diálogo e estrutura narrativa, mas pouco adentra os contos. A crítica publicada em Semana Nacional (08/01/1952), assinada por R. B. Correia (talvez Ruy Brand Correia, representante de Sul em São Paulo), faz avaliação crítica do volume, pensando em como Salim constrói soluções atraentes para histórias antigas. Destaca os contos Carnaval; Casos de Esperidião e Alvina, essa minha Noiva, embora considere que o autor opte por soluções fáceis, com conclusões “pouco estudadas”. Mas interessa a introdução do comentário:

A vida literária e artística catarinense destes últimos anos revela forte reação do pouco até então ali produzido e rebelando-se contra o marasmo intelectual em que se encontrava, surgem novos valores e com eles novas empresas.

A revista 'SUL' (já no seu 4º ano de existência) congregando em sua volta o que há de mais honesto, autêntico e representativo da cultura local: o Teatro Experimental (foi o primeiro a representar Sartre no Brasil) e considerado um dos melhores conjuntos de amadores pela palavra autorizada de Pascoal Carlos Magno; o Clube de Cinema programando filmes que dificilmente chegariam a província longínqua e agora com o lançamento de cadernos e livros dos seus poetas e ficcionistas da corrente modernista, Florianópolis aparece no cenário artístico e literário brasileiro como um dos centros em que – relativamente – mais se trabalha pela cultura nacional ainda que fechado 'num recinto de bugres e burgueses' como diria o polemista Fausto Cunha. Em certa época essa movimentação chegou até mesmo a contagiar os homens do governo, que momentaneamente empolgados, criaram com o estardalhaço publicitário de costume, o Museu de Arte Moderna, primeiro e único do Brasil em caráter oficial. Mas onde entre o Estado... sempre há um 'mas...' que não convem ser agora salientado, por ser outra a finalidade destas linhas.

O comentário apresenta o Grupo Sul ao público paulista, não apenas a ação modernista dos jovens, mas também as pelejas com o estado e certo aval da crítica nacional – veja-se, por exemplo, a referência ao consolidado Pascoal Carlos Magno ou ao novo Fausto Cunha, da Revista Branca. O tom é quase o oficial, e isto se trata, provavelmente, da forma da crítica, assinada pelo representante de Sul divulgando os livros por ela publicados na cidade em que a representa. Assim, constrói um discurso de divulgação, embora isso não impossibilite críticas na segunda parte do texto. O que se destaca, porém, é o tom de apresentação da obra florianopolitana ao público paulista.

Pensar Sul como um grupo de intelectuais que expressa uma cidade foi também a preocupação dos textos de José Roberto do Amaral Lapa sobre as Edições Sul, no Diário do Povo, de Campinas. O primeiro (11/11/1951) comenta Velhice e outros contos, mas, antes de adentrar à obra, escreve:

De Florianópolis Estado de Santa Catarina, o escritor Salim Miguel envia-nos sua coletânea de contos: 'Velhice' e outros contos. Constitui este exemplar, o primeiro lançamento 'Sul', da série de edições já programadas para aparecerem no futuro. Essas edições já lançaram também em seus 'cadernos', o livro de poemas 'Idade 21', de Walmor Cardoso da Silva.

Nós temos contacto com o entusiasta 'grupo intelectual' da Revista 'Sul' desde há muito, e este livro, que Salim Miguel vem oferecer-nos, leva-nos, agora com aprazimento, a admirarmos a energia dos jovens de Santa Catarina, que marcam de modo expressivo a sua presença em Florianópolis, através do Círculo de Arte Moderna daquela cidade, o

qual procura dobrar todos os cânones do ‘academismo’ e das antigas diretrizes intelectuais.

A frase final do comentário aponta o lugar de ruptura do Grupo Sul com a cena intelectual florianopolitana, tema ao qual já nos dedicamos em outros momentos (KREMER, 2019) e que foge ao escopo deste trabalho. Cabe pensar, agora, em como o tom se repetirá no comentário do mesmo autor, também no Diário do Povo (31/09/1952), sobre a obra póstuma de Antonio Paladino, outro membro de Sul, A Ponte. Esse tom parece ganhar sua forma máxima nas páginas da Revista Clã, de Fortaleza, em crítica assinada por F. M (talvez Fran Martins), escritor vinculado àquele periódico.

Começa assim: “O que mais chama atenção nesse livro de Salim Miguel, um ‘novo’ de Santa Catarina, integrante do inteligente grupo da revista SUL, é o estilo”. Da crítica de F. M., mais preocupada com questões propriamente literárias, podemos concluir algo. Se nos demais comentários parece coerente a apresentação do empreendimento de Sul a uma comunidade leitora ampla, de jornal, nas páginas da congênere Clã a apresentação da revista florianopolitana não é necessária, podendo, ali, partir à análise da obra. Clã não é um jornal de circulação irrestrita, senão outra revista de novos, aqueles ao qual F. M. se refere. Não é necessário que Sul seja apresentada aos leitores de Clã pois, ambas de uma mesma geração, têm público mais ou menos compartilhado. E Salim, ou Sul, não são os únicos conhecidos: “O livro do sr. Salim Miguel possui, assim, esse grande mérito de ser um livro diferente. É uma obra que, como os contos de Dalton Trevisan, está fadada a ocupar lugar de destaque na moderna literatura brasileira”. No texto de F. M. também o lugar de Trevisan é o de um autor conhecido àqueles que leem as páginas de Clã.

O tema de uma vida intelectual periférica que se conhece se repetirá nas críticas aos outros dois livros de Salim. Focaremos apenas em três documentos que expõem novas questões. O primeiro é o texto de Arnaldo Brandão na coluna Livros, d’O Cooperador, do Rio de Janeiro (09/1956). O autor faz apanhado da literatura catarinense destacando às Edições Sul: Rêde, de Salim Miguel (1955) e Piá, de Guido Wilmar Sassi (1953). Sem insistir na chave dos novos, situa as obras dentro de uma geração, tema dos próximos dois comentários.

Na coluna de Wilson Martins, Mais Ficcionalistas, publicada no Estado de São Paulo (26/04/1956), encontramos apanhado crítico de livros publicados em 1955. Na

seção Três estréias auspiciosas, referencia romances de Albertino Moreira, José de Barros Pinto e Salim Miguel; dois livros intermediários, de Helena S. de Castro Azevedo e de Osman Lins; e alguns considerados inexpressivos no conjunto da obra dos autores Breno Accioly, Nobrega de Siqueira, Ivan Pedro de Martins, Autran Dourado e José Condé, finalizando com um romance “que progride”, de Ondina Ferreira.

A referência a Salim mostra como ainda nas primeiras obras, em Florianópolis, ele se insere no interior de uma crítica que se preocupa com a estética brasileira. É posto ao lado de Autran Dourado e Osman Lins, nomes dos mais consolidados no final do século XX, assim como ele mesmo. Além disso, aparece ao lado Breno Accioly, novo que publicava pela Revista Branca, do Rio de Janeiro. A passagem mostra o lugar legítimo no qual a estética de Sul assume na cena intelectual nacional não apenas periférica, senão ampla. É o que acaba por ter consequência final no comentário de Tristão de Ataíde intitulado O Conto no Brasil V: o Conto Neo-modernista (não sabemos onde o comentário foi publicado). A preocupação de Ataíde é delinear nova estética nacional a partir de Sagarana, de Guimarães Rosa. Propõe estudo da vertente ao longo de uma década, 1946-1956, listando “autores e títulos que vieram a tornar a messe neo-modernista de contos a mais abundante de toda a nossa história literária”:

1946:Sagarana – Guimarães Rosa; Histórias incompletas – Graciliano Ramos; A Professora Hilda/O Anfiteatro – Lúcio Cardoso; Doze histórias curtas – Xavier Placer; A face iluminada – Eduardo Campos; Noite Feliz - Fran Martins; Contos – Menotti de Pichia1947: Insônia – Graciliano Ramos; Horizontes Noturnos – Almeida Fischer; Contos novos – Mário de Andrade1948: Contos a esmo – Helena Silveira 1949: O cacto vermelho – Lygia Fagundes Telles; Cogumelos – Breno Acioli; Segredos da infância – Augusto Meyer; O retrato de Valentina – Afonso Schmidt1950: As noites no morro do encantado – Diná Silveira de Queirós; O Urubu – Francisco Brasileiro; O Homem de duas cabeças – Almeida Fischer; Vespéral com chuva – Lucia Benedetti 1951: Contos de Aprendiz – Carlos Drummond de Andrade; Queda em ascensão – GasparinoDamata; Histórias da cidade morta – José Condé; Mural – Saldanha Coelho1952: Alguns Contos – Clarice Lispector; A vida real – Fernando Sabino; Continhos brasileiros – Carlos Castelo Branco1953: O Pátio – Saldanha Coelho; O lado humano – Otto Lara Resende; Contos Provincianos – Mauricio Caminha de Lacerda; Mulheres, frequentemente... – Helena Silveira; **Alguma Gente – Salim Miguel**;Contos da Grã Cidade – S. Gomes de Matos; Noite em sete – Paulo Novais; A ilha – Almeida Filho1954: Burgo – Paulo Novais; Os condenados – Constantino Paleólogo; Os sins – Renard Perez; Tempo de espera – Ricardo Ramos; A vida não é nossa – Antonio Acioli Neto; Sangue de Rosaura – Luís Canabrava1955: Maria Pudim – Breno Acioli; O Diário de Segismundo – Carlos Davi; Decima Praga – Jones Rocha; Conto do

cotidiano triste – Assis Brasil; Quatro histórias – Mauricio Caminha de Lacerda; Vida Alegre – Helcio Alves de Araujo; Pedrinho Tanoeiro – Joaquim Gonçalo do Amarante; Três histórias na praia – Valdomiro Autran Dourado; Massagana – Dilermando Duarte Cox; O cavalo e a rosa – Vasconcelos Maia; O pecado de Maria Quitéria – Maria Wanderlei Meneses; O Açude – F. Magalhães Martins; O parque de diversões – Beatriz Rocha; Do campo e da cidade – Ivã Pedro Martins; Fio da meada – Josué Monteiro; A sombra do mar/Caminhos da danação – Gasparino Damata; Os dias antigos – José Condé 1956: Corpo de baile – Guimarães Rosa; Contos do imigrante – Samuel Rawet (grifo nosso)

Pseudônimo de Alceu Amoroso Lima, Tristão de Ataíde é considerado por Alfredo Bosi (2006) o grande crítico que emergiu junto ao modernismo brasileiro, tanto em estudos específicos sobre a Semana de 1922, quanto em panorâmicos sobre a literatura brasileira. Foi também um dos responsáveis pelos primeiros comentários sobre existencialismo no país, especialmente em sua vertente cristã, ainda antes das traduções de Sartre (ROMANO, 2002). É provavelmente por conta do existencialismo que o segundo livro de Salim Miguel é listado. Os jovens de Sul haviam interpretado Sartre em 1948 no teatro, e a corrente filosófica influenciou contos de Salim, especialmente os de *Alguma Gente* (1953). Sem adentrar na influência existencialista, olhemos ao que a crítica de Tristão de Ataíde mostra sobre a relação entre centro e periferia.

São três tipos de livros destacados. Os primeiros de autores consagrados, como Mário de Andrade, Graciliano Ramos e Diná Silveira de Queirós. O segundo, dos autores nacionais hoje conhecidos como geração de 1945: Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Lúcio Cardoso. O terceiro, diversos títulos publicados pelos novos: Eduardo Campos, Fran Martins, Almeida Fischer, Saldanha Coelho, Constantino Paleólogo, Breno Acyoli, Vasconcelos Maia, Samuel Rawet, além de Salim Miguel – muitos publicaram em Sul.

Na crítica, Ataíde coloca como grande nome do conto da década Guimarães Rosa, aquele que havia feito em livros como *Sagarana* “a ligação entre polos opostos de nossas letras: o regionalismo e a universalidade”. Aponta à ruptura de 1945 com o regionalismo de 1930, buscando pelo particular o universal. Mas Guimarães Rosa é apenas um dos tipos de escritores referidos. Escreve: “se quiséssemos apenas enumerar os livros de contos de **estreadantes**, quase todos, durante a meia década de 50 a 55, equivaleriam quase ao número de livros do gênero publicados na primeira metade do século XX!” (grifo nosso), sendo que, ao mencionar Lúcio Cardoso, diz: “em Minas, cuja contribuição ao gênero, senão tão abundante como a do Sul e do Norte, é também

considerável”. A crônica de Ataíde mostra a explosão de um novo gênero, o conto, ligado às cidades que viviam com intensidade a emergência do urbano. É sobretudo nas cidades do Sul e do Norte/Nordeste onde percebe volume de livros de contos que são, ao mesmo tempo, livros de autores estreates.

Ataíde refere-se a autores consolidados, concentrados em espaço legítimo, publicados por selos estabelecidos, n’uma estrutura composta por jornais de divulgação, instituições, mecenato; mas aponta também à geração de novos, autores estreates e, sem afirmar, possibilita entreler algumas características, como o lugar periférico da produção, com selos regionais, mas que chegam ao crítico estabelecido.

O que a geração dos novos indica é a possibilidade de expressão estética que não se dá de forma necessariamente condicionada pelo centro, tendo nos novos a possibilidade de elaboração que não segue plano normativo das estéticas centrais (neste momento, já o modernismo de 1945 ganhando destaque máximo nas Letras) – isso fica evidente na crítica ao apontar qualidades de Paulo Novaes e Samuel Rawet reconhecendo que não fazem o mesmo que aquele que, para ele, seria a grande expressão estética do momento, Guimarães Rosa. Longe de uma produção periférica marcada pela repetição, os novos desenvolveram estéticas que respondiam a problemas locais – urbanização crescente, vida intelectual fechada – e construíram, pelo diálogo epistolar entre periferias, uma possibilidade de legitimação estética.

Ao estudar os processos enfrentados por Menocchio em sua posição de réu, Carlo Ginzburg (2006) buscou reconstituir a trajetória social de um moleiro que, embora afirmasse constantemente que sua cosmogonia tivesse saído da própria cabeça, era em verdade expressão de seu tempo. Por um lado, Menocchio havia adquirido, mesmo que de forma deficitária, práticas de leitura; por outro, elas se condicionavam por vasta tradição oral. Ginzburg apoia sua reflexão, então, na noção de circularidade proposta por Bakhtin para pensar em como essas camadas eram, mais do que opostas entre si, interdependentes, circulavam entre o polo erudito e o popular.

Com isso, a dita excentricidade de Menocchio é posta em questão por Ginzburg. As condições impostas pela Reforma e pela Contrarreforma, que possibilitaram a abertura de um retorno à tradição, no qual se projeta uma ideia folclórica de passado perfeito em detrimento ao presente em disputa, dentre outras questões, ligam Menocchio mais ao seu tempo do que a qualquer noção externa a ele; toda sua excentricidade é mais uma resposta do que algo “fora do lugar”. Ginzburg é enfático no que diz respeito ao julgamento de Menocchio: “a crise decisiva ocorrera algumas décadas antes, com a guerra dos camponeses e o reino anabatista de Münster. Então se impôs às classes dominantes, de maneira dramática, a necessidade de recuperar, mesmo ideologicamente, as massas populares que ameaçavam escapar a qualquer forma de controle vinda de cima” (GINZBURG, 2006, p. 190). Menocchio, neste movimento, recapturou uma tradição oral que, fundida a sua capacidade de leitura (e aos livros que tinha ao seu alcance), acabou por ameaçar as formas de controle da Igreja.

A condenação de Menocchio é, então, resultado

da cultura do próprio tempo e da própria classe [, visto que destas] não se sai a não ser para entrar no delírio e na ausência de comunicação. Assim como a língua, a cultura oferece ao indivíduo um horizonte de possibilidades latentes – uma janela flexível e invisível dentro da qual se exercita a liberdade condicionada de cada um (GINZBURG, ANO, p. 20).

Claudio Benzecry (2000), em interessante resenha de *La Invención Técnica*, de Beatriz Sarlo (2004), propõe uma articulação entre as figuras de Robert Arlt e Menocchio. Os três pontos de aproximação seriam, primeiro, a articulação entre cultura popular e cultura erudita; segundo, pelo tipo de operação realizado: Arlt e o bricolagem, Menocchio e a leitura, compondo uma mescla de referências descontextualizadas; por fim, a posição intermediária que ocupam na cultura erudita, ambos recém-chegados às

Letras (Menocchio por sua condição social, Arlt como filho de imigrantes que não tinha o espanhol como língua materna).

Caberia, talvez, dar mais um passo no argumento. No mesmo *La Invención Técnica* Sarlo retoma algumas ideias que apareceram em seu *Modernidade Periférica* (2010), pensando nos processos de periferização de Horácio Quiroga e Roberto Arlt na cena intelectual argentina. Com trajetórias sociais distintas, Sarlo (2004) pensará em alguns problemas que se colocam comuns, a técnica como exemplo. Em Quiroga, o desejo de domínio da natureza mescla suas características de um romantismo tardio. Mostra como em contos diversos o cinema lhe deu possibilidade para a invenção de uma narrativa sem limites; ora, o cinema, expressão moderna, dá à arte a possibilidade da oposição ao biológico: a recriação de imagens, a possibilidade da volta dos que já morreram, a velocidade; e se faz pela técnica, por meio da montagem, na constituição da associação de imagens.

A técnica também é um dos temas centrais em Arlt, como a autora mostra por meio da análise sobretudo de *Los Siete Locos* e de *Los Lanzallamas*. O domínio da natureza, a presença de fórmulas químicas e projetos arquitetônicos (de máquinas, sobretudo) são elementos que compõem a narrativa. O que se poderia pensar, por meio de ambos, Arlt e Quiroga, é que permitem refletir sobre “una trama de relaciones entre sectores medios y populares, público de los diarios de gran circulación, intelectuales de la elite periodística, repetidores sociales y organizadores barriales” (SARLO, 2004, p. 10).

Quiroga e Arlt são diferentes. Ambos “estrangeiros” em Buenos Aires, as origens são outras: Arlt nasceu na cidade, mas filhos de imigrantes; Quiroga uruguaio, mas com o espanhol como primeira língua. Em comum, a questão da periferização de suas obras pelo establishment intelectual buenairense. Em Quiroga, o afastamento do jornalismo e a migração a Misiones parece relevante para refletir sobre o espaço simbólico ocupado por sua obra, marcado pela presença dos rios e da selva, uma constante presença de uma natureza que ameaça o sujeito; por isso, o deslocamento não deve ser tratado apenas como exclusão – o que, ao mesmo tempo, não o deixa de ser –, mas como busca de uma formulação estética:

En el medio, los ‘inventos’ que sus biógrafos llaman ‘quiméricas empresas’ y que convendrían mirar no sólo desde la perspectiva de un escritor en la selva misionera, tratando de ganarsela vida fueradel mercado literario de Buenos Aires, sino como estrategias de

instauración de un poder frente a la naturaleza por la mediación de la técnica, del ‘saber hacer’ técnico (SARLO, 2004, p. 23)

O que se coloca é que o deslocamento de Quiroga responde também a um desejo estético no qual o domínio da natureza expressa uma questão moderna. Assim, o argumento se volta ao fato de que o deslocamento de Quiroga não é exatamente o de exclusão ou periferização geográfica, senão construção de proposta estética.

Arlt, em Buenos Aires, se aproxima de uma imprensa emergente, publicando nas páginas de *Crítica* – jornal mais sensacionalista do que o contemporâneo *El Mundo*, mas que está involucrado, como o segundo, em um processo comum: a emergência de um público leitor vasto – a expansão da escola pública como política na Argentina é muito mais antiga do que no Brasil, logo, uma sociedade alfabetizada, com possibilidade de leitura (em meados de 1930, apenas 6,64% da população de Buenos Aires não era alfabetizada [SARLO, 2007, p. 36]) – estava atrelada também à realidade de classe. *Crítica* mesclava a suas notícias sobre o país e o mundo, a cultura e a política, considerações sobre os saberes práticos e a ciência, aquilo que Sarlo chama de “saberes de pobres”, um conhecimento técnico que, ao mesmo tempo, despertava o interesse dos ilustrados que estavam impactados pelos progressos científicos da modernidade em um desejo de aprender, como informação, e, por outro, aquela camada da população que se utilizava desses saberes em termos práticos, como aprimoramento laboral, técnico. O lugar social de Arlt pode, inclusive, ser compreendido por sua estética: “no se trata sólo de nombrarla técnica sino de mostrarla” (SARLO, 2004, p. 58). Mimetiza em sua literatura o espírito da técnica que aparece em periódicos como saber-fazer; a técnica, na narrativa de Arlt, se converte em mecanismo narrativo.

Arlt, que se insere nessa nova perspectiva de cidade, acaba por, para Sarlo, mais do que constatar a Buenos Aires da década de 1920, aquela na qual escreve, deslumbrar a grande capital que a cidade viria a ser na década de 1930. Arlt inventa a metrópole que Buenos Aires viria a ser. Neste movimento, se afasta de Borges: “lo que Arlt ve en Buenos Aires es, casi exactamente, lo que Borges no ve” (SARLO, 2004, p. 46).

Caberia questionar, então, o que é que Borges vê. Em Borges, un escritor en las orillas, Sarlo (2007) mostra como o escritor se dedica a reconstruir uma cidade do passado, a de sua infância, dos bairros afastados e intermediários, que não se tratam nem da cidade, nem do campo, justamente as *orillas*, como a reconstrução literária que faz do bairro Palermo ao escrever sobre o poeta Evaristo Carriego.

Assim, Borges se apoia em uma tradição argentina, inclusive para pervertê-la. É o que Sarlo percebe em seus escritos sobre o poema épico de José Hernandez, *Martin Fierro* (clássico da poesia gauchesca), e em como o vanguardista se afasta da leitura de Lugones. Se para Lugones se trata de um épico nacional, Borges capta os elementos novelísticos, afastando-se da leitura consolidada do poema, chegando mesmo a reescrever seu final. O que faz, diz Sarlo, é perverter a tradição literária: “La forma de la traición es contradecir otras interpretaciones del poema y volver a Hernandez para concluir lo que allí había quedado abierto” (SARLO, 2007, p. 84). Duas questões auxiliam nossa discussão.

A primeira delas diz respeito ao lugar de pertencimento de Borges em uma tradição literária argentina. Ao mesmo passo em que constrói uma literatura “universal”, os pontos de ruptura apresentados por sua estética são aqueles locais, a história da literatura argentina que amalgama a história de seu país. Essa é a questão que Sarlo (2007) aponta ao identificar como um problema tomar Borges apenas como escritor ocidental, apagando-o de seu contexto de produção nas *orillas* do Rio da Prata. Ler Borges por dentro do cânone ocidental, atentando-se para os temas filosóficos, as relações com a linguagem (os duplos, os símbolos, os espelhos), as reverberações da mitologia nórdica e da cabala, suas tensões com a literatura inglesa – ou seja, todos aqueles elementos fundamentais considerados pelo centro hegemônico de produção estética, a Europa – produz a morte do eterno conflito no qual sua literatura se baseia: o Rio da Prata, o *criollismo*, a periferia. A literatura de Borges “está perturbada por la tensión de la mezcla y la nostalgia por una literatura europea que un latino-americano nunca vive del todo como naturaleza original” (SARLO, 2007, p. 12).

O argumento é de que a interpretação estética por meio de uma normativa do centro hegemônico acaba por apagar a dinâmica da confecção da obra e seus dilemas estruturantes. A questão indica a importância de uma leitura que respeite a obra em sua integridade, reconhecendo a periferia como lugar de produção autoral marcada por dilemas internos que, quando postos em evidência apenas pela chave do centro, não podem perceber a produção da obra em sua complexidade, já que a retiram da história na qual se produzem.

A segunda está atrelada à primeira. Uma olhada ao campo intelectual argentino, seguindo os escritos de Sergio Miceli (2018), mostra que as figuras de Borges e seus colegas de *Sur*, principalmente Victoria Ocampo e Adolfo Bioy Casares, parecem ter centralizado ao redor da revista certa noção de cultura legítima que exclui aqueles

autores que dela não partilhavam. Arlt e Quiroga, partindo dessa mescla entre os “saberes de pobres”, o “saber fazer” e a “imaginação técnica”, elementos da cultura popular, em contato com a cultura erudita de segunda mão (no caso de Arlt, o castelhano aprendido é aquele do filho de imigrantes, o que se converte em uma diferenciação significativa à forma como Borges dialoga com uma tradição linguística, o *criollismo*) acabam por produzir uma estética por demais diferente da de Sur. Como consequência, não adentram a revista portenha, são periferizados. Mas uma das diferenças na trajetória social de Arlt e de Quiroga aponta à própria noção de periferização. Se Quiroga se afasta do grande centro urbano, a capital portenha, Arlt se mantém nele, vivendo em Buenos Aires, escrevendo sobre Buenos Aires (as águas fortes como exemplo) e publicando em periódicos buenaireses. Mas periódicos populares, de circulação diária, e não em *Sur*, que legitima a intelectualidade nacional.

É inegável a existência de um processo de exclusão dos espaços de legitimação da cultura portenha. Porém, Sarlo insiste no argumento de que o deslocamento de Quiroga para Misiones faz parte de seu processo estético, da constituição de sua condição de autor. Estar geograficamente afastado ser, também, uma busca por algo que constitui a sensibilidade estética. E estar perto, no centro mesmo, como o caso de Arlt, não é propriamente a legitimação; é na cidade de Buenos Aires que ele encontra outros caminhos periféricos, como o jornal diário – impresso que chegava a classes diversas, com frequência ininterrupta –, para apoiar sua perspectiva estética. E, no movimento, “Arlt escribe una respuesta a la cultura literaria de su tiempo. Cambia el vocabulario de la literatura, bajo el impacto de imágenes que provienen de las noticias de la primera guerra mundial sobre armamento, de la metalurgia, la aviación, el cine o la divulgación científica” (SARLO, 2004, p. 53) vendo, com isso, “una ciudad en construcción, donde otros escritores, sus contemporáneos [como Borges], ven una ciudad que se está perdiendo: para Arlt, Buenos Aires no fue sino que será” (SARLO, 2004, p. 46). Situado geograficamente em Buenos Aires vê um outro caminho autoral que contesta/responde àquela propagada por Borges.

O que se coloca é a recém discutida noção de Scarto em Ginzburg, em como na obra há um lugar de expressão do sujeito que é denunciado mesmo naquilo que se pretende como cópia (ou nas falsificações da obra de arte): a presença de um traço, de um gesto que, incontrolável, mostra o lugar daquele que produz. Este lado acaba por destruir a noção da periferia como cópia e colocar a necessidade de uma leitura estética da produção periférica, fazendo-a compreensível em sua totalidade. Se muito falamos

até o momento na geração dos novos que acometeu o país em meados do século XX, caberia questionar o que esta estética mostra sobre o lugar de construção do Grupo Sul.

Sul aortal

Contistas novos de Santa Catarina

Se a inserção numa antologia nacional foi ponto importante para a legitimação de Sul na vida intelectual florianopolitana, alguns anos depois os jovens da cidade produziram sua própria antologia, não com uma seleção de vozes nacionais, mas de autores catarinenses: o compilado Contistas Novos de Santa Catarina, publicado pelas Edições Sul em 1954, organizado por Osvaldo Ferreira de Melo (filho) e Salim Miguel. A apresentação é assinada por Nereu Corrêa e, para cada conto, ilustrações inéditas assinadas por artistas plásticos catarinenses. Vejamos o sumário:

Conto	Autor	Ilustrador
O Rosto	A. Boos Jr.	Neusa A. Mattos
Flores	Anibal Nunes Pires	Hiedy de Assis Corrêa [Hassis]
Se êle encontrasse o Zéquina	Antônio Paladino	Hugo Mund Jr.
Dominó	Carlos Aauto Vieira	Danilo Mayr
Cerração	Guido WilmarSassi	Nereu Góss
No bar e café “Expresso”	Hugo Mund Jr.	Luiz Daux
O prisioneiro do baú	José Tito Silva	Aldo Nunes
Primeira Comunhão	Marcos de Farias	Eunice Rihl
Dó sustenido	O. F. de Melo (filho)	Orlando Ferreira de Melo
Pépe	Osvaldo de Oliveira	Cesar Simões
Rinha	Salim Miguel	Martinho de Haro
Saudades do morto	Silveira da Penha	Pedro José Bosco
Jeremias	Silveira de Souza	Moacir Fernandes

Algo semelhante à antologia já havia sido realizado, inclusive com o mesmo título, ao correr dos números de Sul publicados em 1952. Embora todos os autores que publicaram na seção da revista tenham participado da antologia (além do acréscimo de Carlos Aauto Vieira, Osvaldo de Oliveira e José Tito Silva – nomes que, à exceção do último, não participaram de Sul em momento algum), a maioria dos autores participa dela com contos diferentes daqueles publicados no periódico.

Se a antologia é, de alguma maneira, uma obra coletiva, ela produz duas formas de sentido. A primeira diz respeito às estéticas individuais e suas marcas individuais. Ao mesmo tempo carrega uma ideia de conjunto, que representa de forma fragmentada e não homogênea as preocupações da agrupação intelectual. A análise das estéticas individuais é uma forma de compreender o modernismo de Sul.

A cidade

No conto No bar e café Expresso, de Hugo Mund Jr., publicado em Contistas Novos de Santa Catarina, há um duplo processo ao narrar a cidade, considerando sua estrutura urbana, embora a ênfase recaia sobre as experiências que nela se desenvolvem. Na trama, conhecemos a história de Maura, garçonete de movimentado Café do Centro. Antes do conto encontramos ilustração assinada por Luiz Daux. Nela, vemos a imagem do Café como espaço intenso de trânsito, na qual os muitos frequentadores, desenhados com traços, encontram-se em pé sorvendo a bebida em pequenos grupos.

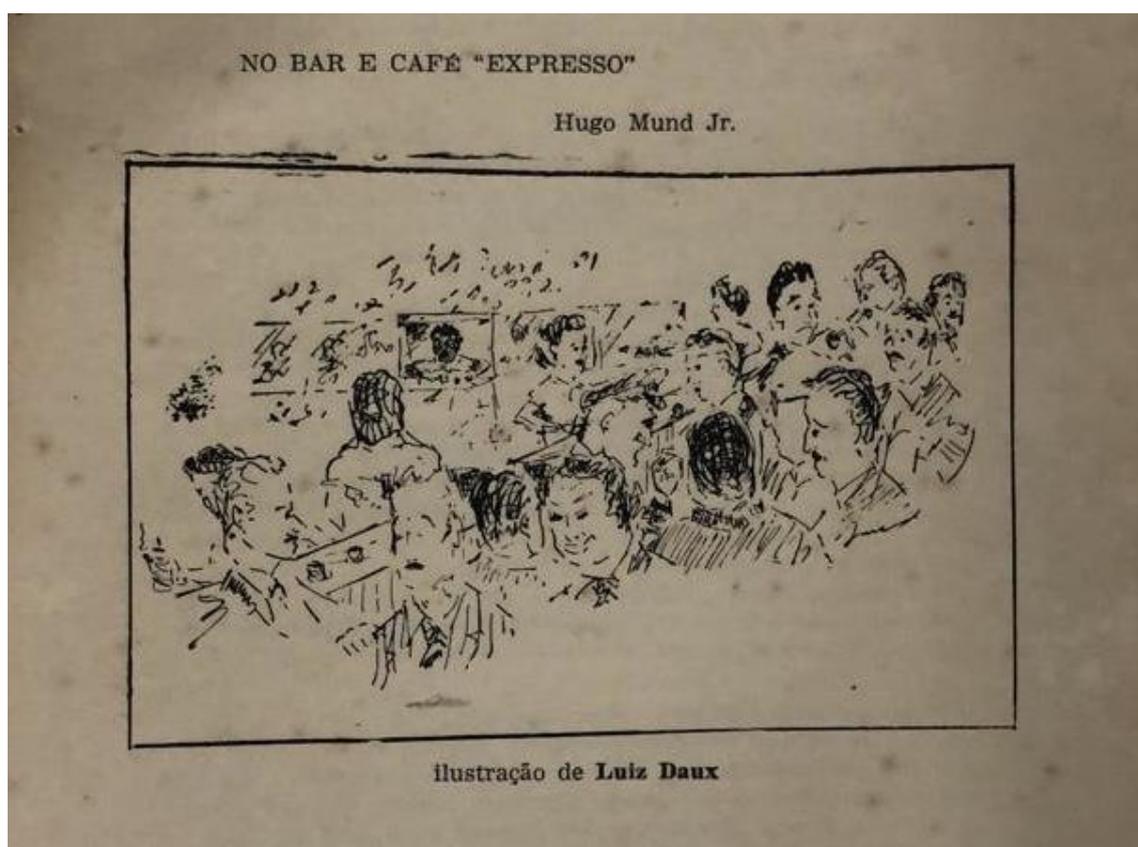


ILUSTRAÇÃO I (Luiz Daux em Contistas Novos de Santa Catarina, 1954, p. 41)

É o que mostra a primeira cena da narrativa. Dois clientes chegam, pedem cafés, um deles é “importante funcionário”, provavelmente do estado. Opina sobre política. O narrador onisciente sabe que o colega discorda, embora ao verbalizar endosse as opiniões, não conseguindo divergir. Os cafés chegam, o primeiro não para de falar, o colega espera que ele, mais importante, beba primeiro. É quando percebem que o café esfriou. Solicitam novas xícaras à garçonne, Maura, que informa que os novos serão cobrados, o que faz com que abandonem o estabelecimento. O proprietário, enraivecido, afirma: “– Estas estúpidas! Sempre confundindo fregueses ricos com malandros”. E o cliente, descontente, “sai para a rua com o amigo, criticando a falta de educação e servilismo das empregadas de hoje” (MUND JR., 1954, p. 44).

A trama constrói um fluxo de pessoas que passam pelo Café, mas sem muito se deter. Os próprios personagens não nomeados (à exceção de Maura) expressam esta cidade moderna marcada por anonimato e trânsito. É o que aparece na passagem a seguir que, embora pouco central ao texto, aparenta fundamentar a ilustração: “não há um momento de folga... comerciantes, bancários, funcionários públicos, políticos, militares, indivíduos de profissão ignorada, indivíduos magros, gôrdos, de bigodes, carecas, míopes, narigudos, simpáticos, feios, alegres, sorumbáticos... tôdos sorvem o líquido negro, os beiços estalando de quentura e prazer” (MUND JR., 1954, p. 44-45).

Composta em ponto de fuga, a ilustração não destaca personagem algum, as feições se aproximam a rabiscos. Maura, a protagonista, encontra-se em seu espaço laboral, detrás do balcão onde prepara a bebida, tão anônima quanto os demais. A narrativa de Mund Jr. passa, no entanto, a focar Maura, que aparece em seus afazeres. No balcão, um rapaz sujo de graxa, brincalhão, “motorista com certeza”, pede um café. Ela lhe serve, ele ensaia um flerte a partir da temperatura da xícara, a qual outro cliente, percebendo a situação, diz ao motorista que a garçonne não quer nada com ele, a que responde: “– Dêxa que de noite, num mantinho, nós se entendemo”, e se dirige a Maura, que pede para que ele não a amole. Ele, porém, continua a incomodá-la e ela, irritada, diz: “– Vá brincar cá sua mãe!”, quando o motorista, enfurecido, começa a ofendê-la e ameaça agredi-la.

Maura, esgotada, deixa-se ficar quieta; nada percebe claramente, pois uma névoa azulada cobre seus olhos. O que ela vê com perfeição diabólica é o motorista com seus modos grosseiros; a mão pega maquinalmente uma xícara cheia de água fervendo e num segundo a cara do engraçadinho está ardendo em fogo (MUND JR., 1954, p. 44).

Há pelo menos três questões sobre a Florianópolis moderna no conto de Hugo Mund Jr. A primeira delas se refere ao conflito entre a narrativa, que foca na imagem de Maura, e a ilustração, que toma o espaço urbano da cidade como tema.

Embora Luiz Daux não fosse membro assíduo de Sul, sua impressão, que foca no urbano, é uma preocupação do Grupo, o urbano como expressão da cidade. A Florianópolis moderna ganha forma em Sul em outras publicações, como Velhice e outros contos, compilado de estreia de Salim Miguel em que o autor refere-se às “avenidas”, às “massas”, à “multidão”. Na gravura de Luiz Daux não são estes espaços que ganham forma, e sim a existência de uma camada da cidade, que se encontra em um Café, mantendo certo anonimato – experiência possível apenas na cidade. A sua vez, nela também há refúgios, “matinhos” aos quais o motorista se referira.

Grandes leituras comparativas dos processos de modernização buscaram atentar às diferenças nas consolidações nacionais da modernidade. É o que mostra Elias (1990; 1993) ao pensar nas diferenças entre os conceitos Cultura e Civilização na França e na Alemanha, assim como Benjamin (2017a) ao refletir sobre as diferentes experiências do urbano em Poe e Baudelaire, em Londres e Paris. Estudar a cidade, aponta Sarlo (2013), não se trata de um processo de transfusão categórica, senão de compreensão da estruturação própria das dinâmicas do urbano.

Longe de propor Florianópolis como grande metrópole, recorreremos a uma pista em Michel de Certeau (2014) quando discute a vida em bairros de Paris que mescla anonimato e encontro, composta por pequenas relações que não adentram à esfera do privado, mas não mantêm o distanciamento da esfera do público. É o que o autor identifica nas caminhadas pelos bairros, na manutenção de uma cordialidade com o padeiro, por exemplo. O conto Carnaval; Casos de Esperidião, de Salim Miguel ([1951] 1981), é exemplo mais nítido da questão: a narrativa se constitui pelo encontro do narrador com um conhecido, ao acaso, em uma rua, situação semelhante ao “matinho” ao qual se refere o personagem de Mund Jr. As narrativas de Sul coagulam esta cidade que, longe de uma modernização consolidada, encontra o urbano em processo crescente.

Há outros dois pontos importantes. Após aventar a xícara de água fervente ao rosto do motorista, Maura tranca-seno banheiro, põe-se a chorar. Ao fim do expediente sai, o chefe a demite, há tons de violência. Na passagem se expressa um provável resquício das preocupações de classe que haviam aproximado os jovens de Sul ao PCB, tema recorrente na produção dos membros da agrupação. Mas a forma como essa violência é narrada expõe questão importante que vai além do componente de esquerda.

O narrador onisciente descreve o pensamento do patrão: “Posso chamá-la de tudo aqui dentro, posso espancá-la, posso mesmo... sou dono deste trapo!” (MUND JR., p. 46). Ao mesmo tempo em que o patrão vocifera mentalmente, deseja a violência, vê-se impedido de agir. Se na narrativa o autor coloca um personagem presente na cena, que figura como impedimento do chefe, a presença do outro parece se tratar apenas de uma forma – externa – de denunciar o lugar do impedimento – interno – do eu na modernidade. Em seu estudo sobre o processo civilizador Elias mostra, influenciado por Freud, o lugar do autocontrole das pulsões na modernidade. Seguindo o argumento, a formulação do Estado moderno, aquele que detém o monopólio legítimo do uso da violência, vai afastando do indivíduo o lugar da resolução imediata do conflito pela violência, o que faz com que ele demande mais do Estado na vida burocratizada, ampliando ainda mais o autocontrole individual. Trata-se de processo interdependente e constante que tem em suas consequências a formulação de uma nova sensibilidade na vida moderna. Nas palavras de Elias (1993, p. 200), “as pressões que atuam sobre o indivíduo tendem a produzir uma transformação de toda a economia das paixões e afetos rumo a uma regulação mais contínua, estável e uniforme dos mesmos, em todas as áreas de conduta, em todos os setores de sua vida”. A cidade se mostra, então, como estrutura que passa a regulamentar sensibilidades na modernidade, onde a burocracia assume sua expressão máxima (SIMMEL, 2005). Como tal, utiliza-se de diversos mecanismos, como o relógio, o código de leis, a repressão tanto em planos políticos amplos como em seus congêneres simbólicos, a exemplo dos manuais de comportamento no período de consolidação da modernidade, ou dos mecanismos estéticos em seu auge, como cinema, música, literatura, jornal; a presença do Estado leva ao autocontrole, retirando a necessidade de uma resposta direta, introjetando no indivíduo o lugar da sanção.

É curioso, porém, que Elias tome apenas um dos lados do argumento de Freud (2011), aquele marcado pela ampliação do supereu no cerceamento das pulsões, e abandone a chave do desejo. Sujeito e desejo são, porém, questões importantes para os jovens de Sul. Em Mund Jr. ao sairmos da afirmativa do narrador e adentrarmos a forma da narração percebemos que Maura não é exatamente um indivíduo fraco à mercê do patrão, senão um sujeito de complexidade psíquica que acaba por seguir o desejo, diferentemente dos demais personagens. O patrão se vê impedido de exercer a violência, o “importante funcionário” vive em equívocos em nome do agrado a políticos, seu colega não consegue discordar. Maura, por sua vez, age, aventando xícara de água

fervente à face daquele que a desrespeita. Isso não quer dizer que Maura não sofra, inclusive vê-se em desespero ao fim do conto já que, sem trabalho, não teria como sustentar a si e a mãe. Porém, aparece na narrativa como metáfora da luta de classe, sendo no conto de Hugo Mund Jr. a única personagem com ação. Formalmente, a única personagem nomeada.

O desejo

No conto *Dó Sustenido*, de O. F. de Melo (filho), algumas questões reaparecem. Não exatamente a luta de classes como possibilidade da subjetivação, mas o cenário de pobreza, além da relação entre angústia e desejo.

A narrativa gira em torno de um músico não nomeado e a relação com sua esposa, Rosalina. Ele vivia de trabalhos temporários com sua clarineta, tocando em “clubeco de morro” por “qualquer cem mil réis” (MELO, 1954, p. 67). Antes da união, amigos e familiares tentavam dissuadi-lo, diziam-lhe para que não confiasse em Rosalina, a consideravam “fugitiva”, conselhos por ele ignorados.

O contexto de pobreza é um acelerador das discussões do casal. Ele a convida para ir ao cinema, ela diz não ter condições de sair com o vestido já sem cor, de tanto usado. Mas a forma como a pobreza aparece marca um componente moderno. O protagonista, que toca em “clubecos” para manter-se financeiramente, interessa-se pelas sinfonias de Beethoven e Mozart. Rosalina, porém, não as suporta, pedindo para que compre discos de rumbas, blues, estilos possivelmente tocados nos “clubecos”, aqueles que Rosalina, em provável expressão de um recalque de classe, despreza.

Eis que surge uma imagem da mudança, da realização do desejo: o protagonista consegue, enfim, um trabalho concreto. Com a doença que acometera o solista da orquestra da cidade, é convocado para assumir o posto. Salário definido, “dois mil e quinhentos fixos e mais os biscates, tudo assegurado. Prometido, aliás, mas basta o meu sucesso, hoje à noite” (MELO, 1954, p. 66). Rosalina, porém, se vê cansada da pobreza com o companheiro músico. Na sala, passa a ferro um vestido enquanto ele, no quarto, abre a caixa com a clarineta, começa a montá-la, esfrega as chaves, busca afiná-la. O som emitido pelo dó sustenido, porém, não lhe agrada:

Parou de soprar, mas o dó sustenido continuou vibrando, forte, teimoso, nota suja assim como de buzina de automóvel. Era de buzina mesmo, alí, em frente de casa. Um dó sustenido horroroso, que penetrava no cérebro, afundando o som extinto da clarineta num mar de ruídos. Música própria para Rosalina. O barulho de uma porta de automóvel que se fecha e o ruído de

motor que arranca complementaram aquela breve sinfonia de rua, em dó sustenido. (MELO, 1954, p. 68).

O ruído que vinha da rua era a buzina do carro de Tomaz, o barbeiro, com quem Rosalina fugia.

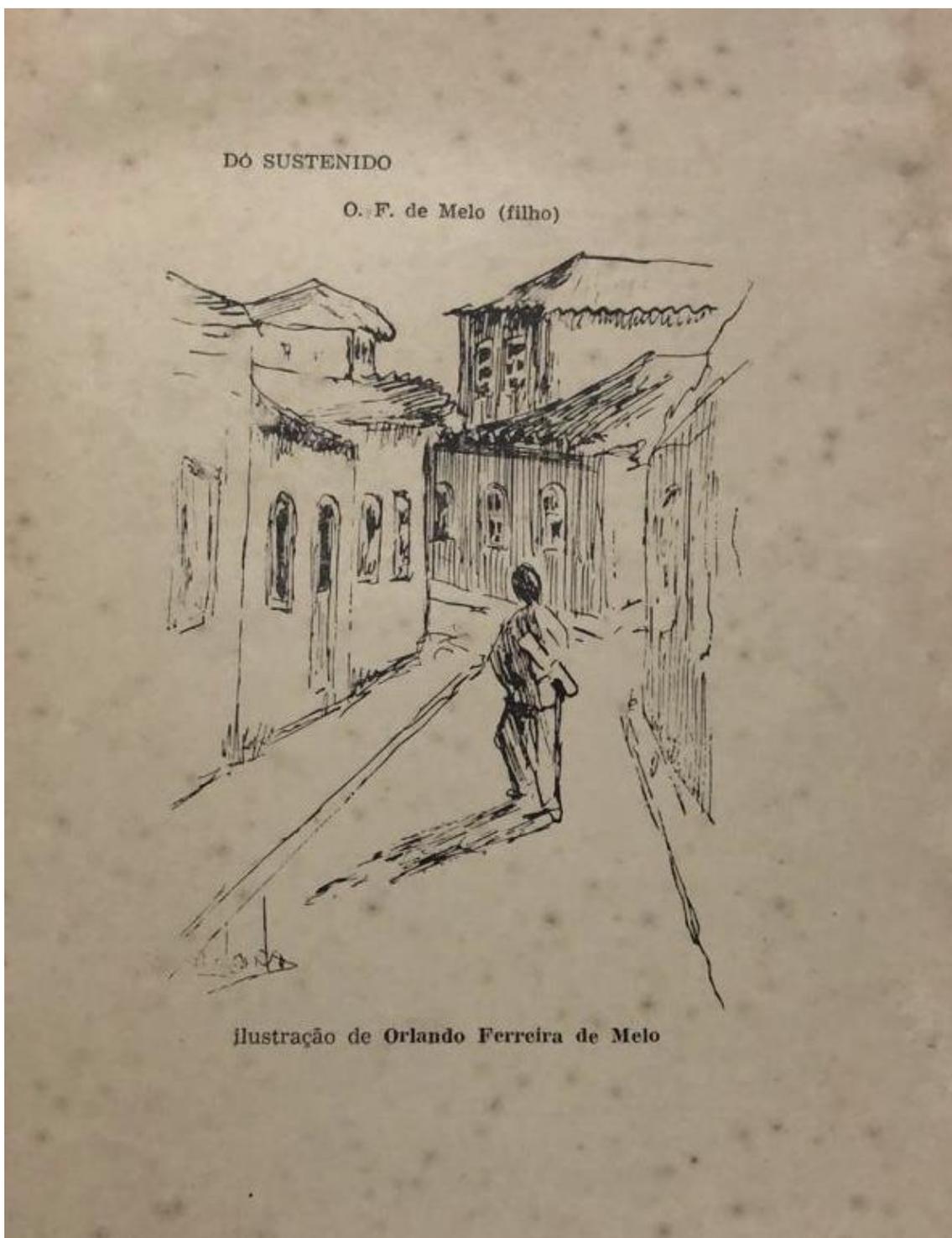


ILUSTRAÇÃO II (Orlando Ferreira de Melo em Contistas Novos de Santa Catarina, 1954, p. 63)

O que a narrativa de Melo (filho) coloca são os limites do sujeito. Novamente, o protagonista não nomeado pelo conto em terceira pessoa, de narrador onisciente, é aquele que se vê afundado em angústias. Quando enfim consegue aproximar-se da realização do desejo, bastando seu sucesso na apresentação, o conto é tomado por um anticlímax que o subverte pela presença do outro, que foge e o nega. A associação se dá justamente pela música produzida pelo instrumento, a imagem do desejo, e a fusão (de eventual influência cinematográfica) e posterior sobreposição pela buzina do carro que afasta de si o objeto amado. O personagem, que deseja, perde. O que se assume ao fundo do conto é uma trama moderna, marcada pela angústia e pela impossibilidade do sujeito. Movimento comum nas narrativas dos jovens de Sul é o distanciamento daquelas imagens naturalistas que afirmavam a inerência entre indivíduo e mar, como os mencionados Cascaes e Gama D'Eça. Esse lugar da angústia se coloca em vinculação com o urbano. Se, em princípio, o protagonista almeja a solidão da rua, por meio do afastamento dos amigos e da família que não concordam com a união, a solidão retorna ao fim da narrativa por efeito contrário, quando nela encontra a vizinha, fofoqueira, “espiando, esperando o cumprimento para rir-lhe na cara, chamar-lhe de corno. Outros olhos deveriam estar atrás da janela, olhos que contavam ‘blues’ com firmatas no dó sustenido” (1954, p. 68). O desejo da solidão na cidade não se completa, os olhares escondidos entre cortinas lhe envergonham, angustiam. É esta cidade de médio porte, que encontra a urbanização ainda em processo, que produz o efeito da vergonha como consequência da rua/dos vizinhos. Em Salim Miguel ([1951] 1981) a questão ganha forma diferente. Desde as categorias “massas” e “multidão” no conto Carnaval; Casos de Espiridião, até a ideia de um narrador que ignora seus vizinhos no conto História Banal. Se Mund Jr. mimetiza a cidade de modernização mediana, Salim tenta inventar (embora algo sempre denuncie esta invenção) o lugar da grande urbe na Florianópolis de meados do século XX.

O moderno

Um novo elemento da cidade aparecerá em alguns outros registros literários, a Ponte Hercílio Luz. A Ponte é expressão da técnica, do aço, do vidro, de todo o resultado da Revolução Industrial que chegara a Florianópolis com velocidade – as primeiras Pontes pênseis são do final do século XIX, a de Florianópolis é das primeiras décadas do século XX (COELHO, 1997). Além disso, redefine a estrutura da cidade, ampliando suas dimensões ao fazer com que o atual pedaço continental fosse a ela

adicionado, possibilitando o trânsito comercial com o restante do estado e do país, encolhendo o transporte marítimo

A construção da Ponte Hercílio Luz foi efetivada com recursos da prefeitura da cidade, mas também do governo do estado, embora ao longo dos primeiros anos fossem cobrados pedágios para que nela se trafegasse, auxílio no pagamento de empréstimos efetuados para a sua construção (COELHO, 1997). O que se coloca neste símbolo do moderno, construído pelo Estado, é a redefinição da cidade. Principalmente em dois outros contos a angústia aparecerá como argumento do moderno de forma diretamente relacionada a ela. Trata-se de O Rosto, de A. Boss Jr. (1954), na antologia; e Alvina, essa minha noiva, do volume de estreia de Salim Miguel ([1951] 1981). Começemos pelo segundo.

A narrativa de Alvina, essa minha noiva é ordenada pelo trânsito. O narrador, em um ônibus que liga o continente à Ilha de Florianópolis busca construir, mentalmente, a história de João, personagem do interior que sonha em se casar. Conhece mulheres, começa namoros, mas sempre há alguma peripécia que finda as relações. A situação cria uma série de sensações ruins, até que, em dado momento, comenta: “O que eu acho é que sou um infeliz muito grande; e disto ninguém me pode culpar. Às vezes até procuro me examinar qué pra mode ver se tenho comigo qualquer coisa ruim; qualquer caveira de burro me perseguindo” (MIGUEL, [1951] 1981, p. 28).

Não é apenas em João que o conto se detém. O narrador, imaginando a história no ônibus, é constantemente retirado do plano imaginário por uma “mulherzinha” sentada atrás de si, que conversa com um estudante de medicina que, em viagem a Buenos Aires, passava pela Ilha. A ele conta histórias de sua vida amorosa, os dilemas enfrentados ao ter se casado com um homem a quem sua família não aceitava. Após a união, percebe que a família estivera correta, embora continue casada. E fala das dores: “– Ah, mas seu Doutor, uma pontada aqui no lado, bem aqui, mas uma pontada que eu não consigo localizar, que me foge, ‘que não dói’, verdadeiramente não existe, se o senhor me entende, se não lhe parece bastante maluca” (MIGUEL, [1951] 1981, p. 21).

João e a “mulherzinha” são personagens bastante diferentes. O primeiro, inserido em um contexto rural que o satisfaz; a segunda, propondo-se moderna, mesmo vivendo na Florianópolis onde, diz, nada há a se fazer. Ambos compartilham, porém, sentimento próximo que, cada qual nomeando-o a seu modo (João, caveira de burro; a “mulherzinha” de dor que verdadeiramente não dói), são feições da angústia, paralisante a ambos. Ao fim da narrativa sabemos que João conhece Alvina, com quem noiva. O

chefe havia lhe presenteado com uma casa, que começa a montar para que nela vivam após o casamento, que Alvina quer que se efetue rapidamente. Mas João, que deseja casar, começa a por empecilhos atrasando a união, assim como a mulherzinha, que sabe do fracasso de sua relação, mas nela insiste, mesmo que com casos extraconjugais. Ambos angustiados, não conseguem agir na direção do desejo.

É no final do conto que a Ponte aparece, quando o narrador percebe que perdera o controle sobre a história de João por conta das interrupções da “mulherzinha”:

Atravessamos a ponte. Lá em baixo um mar calmo, sereno. Olhando para cima, os grandes ferros querendo encobrir o céu, que se entremostrava. Quase noite.

A mulherzinha falava, mais angustiada, triste com a próxima chegada, querendo aproveitar até o último segundo;

– Meu caro, verdade... é...

Desesperado resolvi deixar João e Alvina, essa minha noiva, todos os outros, e dedicar-me ao casal [“mulherzinha” e “aprendiz”]. Haviam vencido. Sorriam. Olhei-os com asco.

Ah, mas haveriam de me pagar; haveria de me vingar (MIGUEL, [1951] 1981, p. 38).

É na imagem da Ponte em que as duas narrativas que se construíam de forma entrecruzada deixando de representar pares antagônicos e passam a constituir a mesma experiência, por um deslocamento formal. Se o narrador em terceira pessoa é também aquele quem começa o conto de Salim, há no próprio conto uma constatação da ficção da história (“eu estava sentindo que havia clima para um bom conto de costumes, com tipos não somente curiosos, mas também e sobretudo humanos” [Miguel, {1951} 1981, p. 19]), o que acaba por encontrar expressão máxima quando o narrador angustia-se e não logra finalizar a história de João. É sobre a Ponte Hercílio Luz, no conto de Salim, onde há um deslocamento que parte da esfera do outro e adentra a esfera do eu, com a angústia deixando de ser sensação dos personagens e paralisando o narrador.

A Ponte também aparece no conto de A. Boos Jr., publicado em Contistas Novos de Santa Catarina. Os primeiros parágrafos de O Rosto indicam novamente questão de classe, o narrador caminha por um bairro pobre, com ruas sem asfalto, enlameadas.

O pão, dentro da vitrine, pouco a pouco foi se transformando nuns restos de cara; a carne estava queimada nas bordas. Havia um pedacinho, uma lasca de osso, lá no fundo. Sentiu-se nervoso, indeciso, sem saber o que pedir. Cigarros ou pão? O homem gordo e próspero, atrás do balcão, perguntou o que êle queria. A indecisão cresceu dentro dele e não soube articular palavra. Saiu. (...)

Outras sombras juntaram-se à dele. Caixeirinhas, homens bêbados, senhoras idosas cheias de jóias, mulheres humildes, de filho ao colo e mão estendida às bolsas das senhoras cheias de anéis. Gritos enchiam a rua. (BOOS JR., 1954, p. 11).

A imagem de classe, porém, vai se diluindo, a impossibilidade da escolha por parte do narrador verte-se em angústia desmedida por causa da morte da filha. São fragmentos da cena remontados por meio do que ele vê caminhando pelas ruas que indicam o tiro na traqueia, feito com uma “Schmidt, o tiro quase à queima roupa” (BOOS JR., 1954, p. 12). Da menina de vestidinho branco na copa de uma árvore, não se pode saber se brincava com a pistola ou se o pai, sem intenção, acabou por acertá-la.

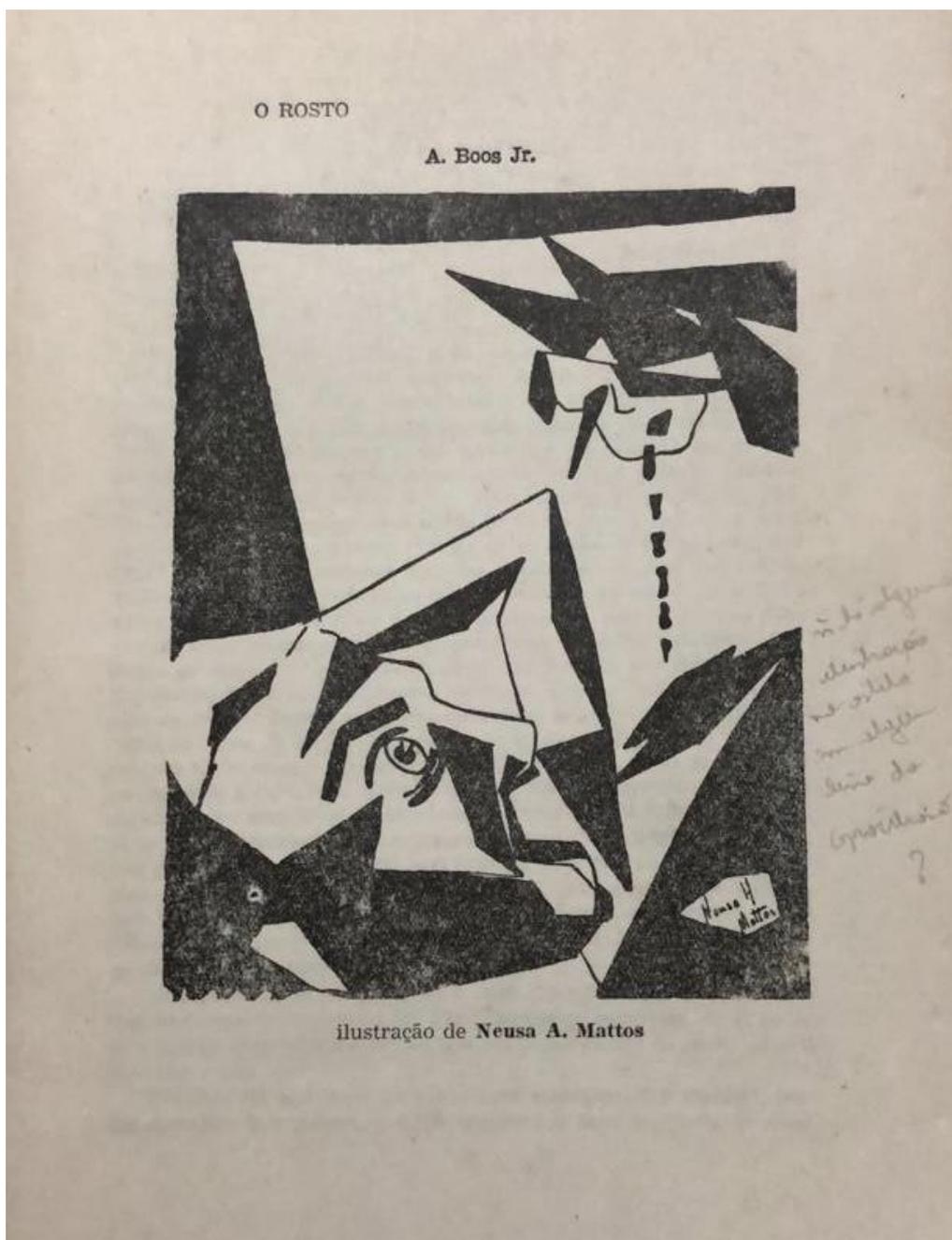


ILUSTRAÇÃO III (Neusa Mattos em Contistas Novos de Santa Catarina, 1954, p.

9)

A angústia da morte é o que lhe põe a andar pelas “casas pobres, com fachadas manchadas” (BOOS JR., 1954, p. 13), vendo o cair da noite e caminhando ao longo de toda ela, até o amanhecer do novo dia, quando chega à Ponte: “Subiu no parapeito e deixou-se cair. Na perpendicular que descreveu, foi esquecendo tudo. À porta do bar, a conversa dos homens sobre a ‘Luger’, o judeu maneiroso, tudo. A água tão escura, lá de cima, esverdeou-se, ficou clara. Clara e fria” (BOOS JR., 1954, p. 13).

A Ponte surge como o elemento que pode pôr fim à angústia. É dela que o personagem se atira, finalizando a interminável noite na qual não lograva retirar do pensamento a imagem da filha morta, associando-a a tudo o que encontrava. Boos Jr. constrói uma narrativa oposta à de Salim, mas tão moderna quanto ela: se no primeiro a Ponte é o lugar no qual se pode perceber a angústia, no segundo ela possibilita pôr fim à paralisia, nem que seja com a própria morte.

Em comum nas narrativas há uma preocupação que não está apenas em narrar o que seria esta cidade moderna, senão em expor uma série de novas tramas psíquicas nos sujeitos que nela habitam. Angústia, frustração, impotência, desejo, perda, suicídio. Temas da vida moderna, das experiências marcadas pelo alargamento do supereu que expõem as impotências do eu desejante, cerceado e angustiado, aquele eu que, na modernidade, vive como consequência um constante mal-estar (FREUD, 2011). Mais do que a cidade, o moderno de Sul é um posicionamento do sujeito na cidade, especialmente no Centro de Florianópolis, rompendo com a composição natural expressa em estéticas como as de Gama D’Eça (2008) e de Cascaes (2012)¹⁵.

Em Salim Miguel e de A. Boos Júnior a Ponte, este monumento moderno, aparece como o lugar da literatura. Ela expressa talvez, de forma muito distante e nada repetitiva, algo das preocupações de Marques Rebelo, que tinha nas imagens do moderno – o rádio, por exemplo – o argumento de sua literatura, o romance *A Estrela Sobe* como exemplo. Em outro de seus romances, *Marafa*, há também a preocupação com certa camada boêmia carioca, marcada pela presença de prostitutas, gigolôs, leões de chácara. Esses personagens não adentram as narrativas de Sul, mas apontam para uma pergunta mais ou menos comum sobre os ritmos da cidade, sobre o espírito do urbano – como expresso nos contos *No Bar e Café ‘Expresso’* e de *Dó sustentado*, mas

¹⁵ Embora retornemos ao tema mais algumas vezes ao longo do capítulo, não temos condições de reestruturar, neste momento, a argumentação sobre a ruptura na cena florianopolitana a meados do século. Sobre a literatura, sugerimos Flores (1997), Garcia Júnior (2008) e Kremer (2019); nas artes plásticas, Lehmkuhl (1996).

também de conto como História Banal, no livro de estreia de Salim, onde a cidade se mostra por uma série de homens que desejam uma mulher específica, casada, e que traçam estratégias para tentar conquistá-la correndo o espaço urbano.

Há, então, a expressão de um local com influência de uma história da literatura, ao mesmo tempo em que não a repete, mas mostra a tomada de um espírito. Os textos de Rebelo têm, por exemplo, geralmente um tom cômico, característico da crônica de costumes; isso não é comum nas narrativas de Sul, onde a angústia não chega a ser uma expressão dramática, senão paralisante. Caberia questionar então os significados desse local que se coloca, especialmente nas narrativas de Salim Miguel e de A. Boos Júnior. Parece haver aí algo de uma primeira formulação de uma questão que talvez possa ser posta como um “trauma compartilhado”¹⁶ por parte dos jovens de Sul. A Ponte é, como visto, o lugar de entrada dos jovens na cidade. Muitos dos membros de Sul não eram de Florianópolis, não participavam das elites da cidade, aquelas que detinham seu establishment intelectual. A Ponte como imagem da cidade moderna é também a imagem da ruptura da vanguarda com as instituições consolidadas.

O regional

Se até o momento vimos certa literatura com preocupações urbanas, com tramas que se passam na cidade (o próprio conto de Salim, embora se preocupe com João, tem na Ponte o argumento), não seria correto supor que os autores vinculados a Sul apenas a ela se dedicaram. Guido Wilmar Sassi é o melhor exemplo da estética regionalista de Sul. Em Contistas Novos de Santa Catarina ele contribui com o conto Cerração, texto que expressa questões próximas aos dois compilados de contos publicados pelas Edições Sul, Piá (1953) e Amigo Velho¹⁷ (1955).

¹⁶ Não propomos um “trauma coletivo”, aquilo que, generalizando as reflexões de Susan Sontag (2010), poderia ter um problema lógico. A memória, mostra a autora, é necessariamente uma esfera subjetiva; a proposta de uma “memória coletiva” seria necessariamente um problema ao passo em que assume uma esfera exterior, que não parte do sujeito – logo, imposta. Um “trauma coletivo” poderia cair no mesmo erro, algo que não é experienciado pelo sujeito enquanto trauma, que não assume forma em sua estrutura psíquica enquanto tal, senão algo imposta externamente. A ideia de um “trauma compartilhado”, a sua vez, quer sugerir uma experiência mais ou menos comum entre alguns dos jovens que constituem Sul, e que poderia ser, talvez, um dos pontos de união responsável pelo movimento. Se quisermos pensar em termos de Bourdieu (1996), se as memórias ou entrevistas teriam um problema ao tomar os momentos de ruptura como prática do indivíduo e não como condicionamento social, a ideia de um trauma na narrativa poderia ser uma espécie de imagem destes momentos, não tanto como expressão isolada senão pela permanência que passa a ocupar nas obras. Nas palavras de Benjamin (2017d, p. 70), “os traços biográficos (...) se revelam mais na continuidade do que na profundidade da experiência”.

¹⁷ Cerração, inclusive, encontra-se republicado em Amigo Velho.

Em Cerração, Procópio, que carregava madeira, chega pela madrugada à serraria em que trabalhava para carregar o carro. A cerração está “braba”, só levantará com o raiar do sol, o que ocorrerá depois de descer a serra, a parte mais perigosa. O transporte de cinquenta dúzias de pinho vale pouco, não mais que 45 cruzeiros por dúzia. A classe aparece novamente, pergunta-se pelas melhoras, mas sabe que, caso algo avance, será ao dono da serraria, não para si. O preço é irrisório para a distância; o caminhão não está quitado, precisa pagar ainda prestações; o risco de um pneu furado ou algum outro complicador não é coberto.

Conto mais extenso, as mazelas de Procópio são expostas enquanto desce a serra, a cerração ainda forte. A estética de Guido é provavelmente a mais bem-acabada dos autores de Sul. Geograficamente distante (residia em Lages, no planalto catarinense; publicava em Sul frequentemente), suas questões não perpassam a cidade de Florianópolis. Todavia, tinha na luta de classes uma constante, não apenas como constatação da desigualdade, mas como preocupação com a condição humana: “homem e máquina irmanados num só todo. Cérebro e motor pulsando juntos, num só ritmo, acompanhando a trepidação da estrada” (SASSI, 1954, p. 38).

O fragmento expressa uma espécie de composição entre o homem e a máquina que compõe um Uno. O lugar é diferente mas ecoa a análise de Raul Antelo sobre Graciliano, quando mostra que uma das características do alagoano é um processo de humanização da máquina. Guido segue na direção, inventa uma unidade entre matérias incompatíveis. Seu movimento não é de cópia, mas desenvolve por meio da ideia, processo no qual se aproxima de um universal. Procópio sofre na neblina cada vez mais fechada “o suor das lutas vãs, inúteis. O suor da humanidade toda, de gerações e gerações. O suor dos felás do Egito, dos párias da Índia, do cole chinês, do miserável universal” (SASSI, 1954, p. 39). O universal de Guido é marcado pela equiparação das relações de subordinação, um comunismo internacional, além do trabalho como dignificação da espécie, aquilo que diferenciaria o Homem do Animal (MARX, 2004). No movimento, aparenta se afastar do universal da psique moderna exposto por A. Boos Jr e Salim Miguel. Mas também a angústia aparece em seu conto, assim como a morte que assola Procópio.

O outro carro buzinou. Mas buzinou quando já era tarde. Procópio torceu a direção para a direita, procurando evitar o choque. Tentou diminuir a marcha, mas não encontrou freios. A estrada era estreita, estreita, as rodas dianteiras saíram fora do leito. Procópio torceu a

direção em sentido contrário, procurando endireitar o carro. Mas faltou chão sob as quatro rodas. O caminhão se precipitou no abismo, com estardalhaço. (SASSI, 1954, p. 39)

A culpa? “– A culpa é dessa cerração medonha. Dá pra cortar com uma faca” (p. 40). Descem, tanto o motorista do carro envolvido no acidente, quanto os demais que haviam parado após a cena. Procópio morrera. Mas o comentário do narrador, antes de se preocupar com a retirada do corpo, é expressivo: “alguém iria ter um trabalho enorme para fazer subir novamente tôda aquela carga” (SASSI, 1954, p. 40). A primeira preocupação é com a carga, as cinquenta dúzias de pinho, o lucro do patrão.

O regionalismo de Guido, influenciado pela esquerda, é original. Nos contos de Piá e de Amigo Velho encontramos elementos que divergem do regionalismo de 1930: a presença temática da araucária e as mazelas do pinhão expressam também uma estrutura estatal mais forte do que aquela das obras de Rachel de Queirós, Graciliano Ramos, José Lins do Rêgo. Se nesses autores há algo que se aproxima de uma estrutura política feudal (ANTELO, 1984) – veja-se a vida em fazendas, com arrendamento de terras, respondendo ao dono, e não ao Estado –, no caso de Guido os elementos são outros. Lages é uma cidade com estrutura política¹⁸, industrializada, onde há carros, estradas, ligação ao porto (Procópio se dirigia a ele, em Itajaí). Sua estética produz, no regional, uma imagem da Serra catarinense em expressão única, marcada pela frieza do capital, pelo monopólio da política, pelo peso do papel-dinheiro. E tudo isso por meio de tramas que expõem o mais acentuado da angústia na produção de Sul. Afastado de Florianópolis, produz uma complexa trama narrativa na qual a pobreza não é feliz, na qual a violência chega aos limites da morte – do assassinato. É o caso dos contos que compõe Piá e Amigo Velho.

Um romance oficial?

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

¹⁸ Nereu Ramos, interventor federal pelo qual passamos no primeiro capítulo, nasceu em Lages.

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. 52-52)

Caberia se alongar algo a mais em outra expressão estética que se aproxima do regionalismo: *Rêde*, de Salim Miguel. Único romance publicado pelas Edições Sul, o extenso texto de Salim coloca uma série de questões para se pensar, sobretudo por ter recebido alguma crítica. Na mais recente delas, Luciana Rassier (2018) o situa como um romance cujo tema seria o mar, utilizando-se da referência para construir o prelúdio de uma discussão que, na verdade, se dedicará a *mare nostrum* (MIGUEL, 2004), romance “desmontável”¹⁹, segundo categoria do próprio Salim, no subtítulo da obra publicada em 2005. O paralelo feito por Rassier parece seguir, mais que nada, algo dos termos da crítica da produção de Salim postos por ele mesmo quando, em dado momento (anterior à publicação de *Mare Nostrum*) afirmou ser o mar um tema inevitável na história da literatura catarinense (MIGUEL, 1986). *Rêde*, porém, parece não ser um romance sobre o mar, mas uma obra preocupada com questões que perpassam um lugar de classe e a presença de um mercado externo ao regional, a presença de um elemento outro que perturba a ordem estabelecida.

Com narrativa que se passa em Ganchos, bairro à época da cidade de Biguaçu (hoje pertencente ao município de Governador Celso Ramos), no litoral de Santa Catarina, ao norte de Florianópolis, versa sobre a chegada de barcos industriais de uma companhia de Santos/SP à localidade, o que acaba por atrapalhar a pesca local, realizada com lanchas e sem um esquema técnico de conservação do pescado (como as geladeiras que se encontram nos barcos industriais, cuja pesca é feita para venda em território nacional).

¹⁹ Trata-se de uma série de textos que podem ser lidos individualmente, como contos, mas que, em conjunto, constituem um romance sobre o mar. Falaremos mais sobre o livro na conclusão.

Nos primeiros capítulos da narrativa vemos a necessidade dos pescadores de expulsarem os barcos industriais, já que estes, ao se posicionarem mais afastados do litoral, capturam a maioria dos peixes e, aqueles que não são capturados, fogem, impossibilitando que os pescadores locais, em suas lanchas, possam pescar. O romance corre uma semana, cada capítulo correspondendo a um dia. Não nos deteremos tanto na reconstituição da narrativa, senão em algumas questões.

Dois grupos querem que a pesca industrial se afaste do litoral. O primeiro deles é aquele composto pelos proprietários das lanchas, que ficavam com dois terços do que se pesca, levando à venda em cidades próximas. A terceira parte é destinada aos pescadores, sem salário fixo. Estes formam o segundo grupo. Há, porém, outro elemento importante para entender a constituição do romance de Salim: Leopoldo. Nascido em Ganchos, foi trabalhar em Santos, no litoral paulista, com pesca. Lá, porém, envolveu-se em movimentos de esquerda, o que acarretou uma acusação de assassinato (que não sabe se cometeu ou não) em uma manifestação. Fugindo da polícia, muda-se ao Rio de Janeiro, onde as condições não são favoráveis, o que faz com que retorne a Florianópolis (no vapor Hoepcke, aquele que tinha levado os jovens de Sul ao Rio e que foi possivelmente ficcionalizado no conto Barbicha, no volume *Alguma Gente-Histórias*, de Salim, 1953) e, em seguida, volta a residir em Ganchos. Mas lá é malvisto pelos donos das lanchas. Seu Jango, um deles, acaba por contratá-lo, em certo tom de melhor manter os inimigos perto. O problema é que Seu Jango, embora aparentemente dono de lanchas, tem grande dívida com Lola, personagem perverso (categoria do narrador) que acaba por usar ao Seu Jango como espécie de laranja.

A chegada dos barcos industriais acentua o estado de pobreza, o que faz com que os pescadores locais, que trabalhavam para os donos das lanchas, passem a ouvir Leopoldo, personagem com o qual, até o momento, não se identificavam – em alguns casos, inclusive, rechaçavam. Com isso, vai se constituindo um clima de “tomada de consciência” em tons de uma luta de classes. O movimento pode guardar, em princípio, certa proximidade ao romance *Seara Vermelha*, de Jorge Amado, cuja primeira edição é de 1946. Lá, por conta das mazelas na vida no Nordeste, a família do protagonista toma caminho ao Sudeste. Na parte final vemos como um dos personagens se filia ao PCB, vinculando-se a uma cédula e construindo, então, a narrativa oficial do partido. Em Salim a questão é diferente. Não há este elemento externo, o partido. O sujeito que engendra a luta de classes, Leopoldo, é filho da terra – mesmo que tenha lido livros diversos e tido amigos vinculados ao partido (não nomeado) quando da passagem por

Santos. Há algo de mais autônomo ao mostrar a construção de um movimento por parte dos pescadores, que vão se envolvendo não naturalmente, mas de acordo com as mazelas que presenciam com a chegada do externo.

Leopoldo, em processo de “conscientização” de classe, começa a coordenar uma série de reuniões com os pescadores, nas quais enfatiza a necessidade de adesão de todos, que acabam por aderir com a acentuação das dificuldades. O movimento organizado é o seguinte: primeiro, uma união com Seu Jango para expulsar a pesca industrial. Na sequência, um movimento dos trabalhadores contra Seu Jango, para que possam melhorar suas questões laborais. O movimento com Seu Jango é, porém, orquestrado por Lola que, em estrutura perversa, primeiro o apresenta, para depois o negar, fazendo com que seja apresentado, então, por um terceiro, como se fosse alternativa própria – e à qual Lola se opõe. Em sua perversão, Lola constrói uma confusão para que seu desejo se concretize, mas fazendo com que outros sejam responsabilizados. A estrutura de controle é realmente perversa.

A ação que é realizada, a mando indireto de Lola, pelos pescadores, é a seguinte: em uma noite escura e silenciosa os trabalhadores partem em silêncio absoluto, nas lanchas, chegando ao mais longe possível. Depois, a nado aproximam-se dos barcos industriais. É então que utilizam as facas que levavam na boca para romper os fios das redes, mas não cortá-los até o fim, o que faria com que se rompessem com a pressão ao serem puxados, no dia seguinte, pelos pescadores industriais, liberando os peixes.

Trazem na cabeça, como num mapa, a planta, as distâncias aproximadas, as braçadas a dar. *Logo mergulham, bracejam lá por baixo, sobem, respiram, descem, bracejam, voltam a subir, respiram fundo, mergulham outra vez. (...)*. Mais um último mergulho, mais uns golpes com a faca, o golpe da misericórdia, e depois, calmamente como chegaram, voltam às lanchas (MIGUEL, 1955, p. 138, grifo nosso).

Se o romance poderia ter um tom de influência de Jorge Amado, a oração grifada em itálico é de extrema importância para a percepção de Salim Miguel como autor no fragmento. A sequência de ações grafadas entre vírgulas produz uma sequência narrativa composta pela montagem de uma série de imperativos, verbos que, embora nada descritivos, criam uma imagem de movimento: mergulhar-bracejar-subir-respirar-descer-bracejar-voltar-respirar-mergulhar. A estrutura será aquilo que formará seu grande romance, *Nur na Escuridão* (MIGUEL, 2000).

Publicado em 1999, a narrativa autobiográfica de Salim é composta por frases que se estruturam no mesmo estilo: uma sequência de ações que, mesmo que não descrevam em sentido pormenorizado uma cena, produzem uma imagem. O verbo é o movimento, a sequência deles é algo que se movimenta (a fotografia – o cinema). Algo que pode compor uma imagem quase tangível pelo fato da ação formar uma sequência de quadros que associam uma imagem. Essa imagem não é um significante que responderia ao significado. O que ela faz é justamente o contrário: ao não propor uma narrativa naturalista, na qual toda associação está dada – e toda imagem formada –, possibilita que a ação produza a projeção do leitor sobre o texto por meio da sequência dos verbos, partindo do acervo mnemônico individual para dar forma ao que se lê. Quase que a leitura como alegoria da palavra, libertando um significante e fazendo que o leitor projete a imagens de seu acervo mnemônico, sendo então parte ativa da constituição do texto. Neste sentido, corta com o lugar da interpretação [SONTAG, 2020], colocando o sujeito leitor como produtor do texto que lê – talvez algo da ruptura apresentada por Benjamin (2016) em detrimento da teoria de Saussure (2002).

O que nos interessa agora não é propriamente a relação entre significado e significante na obra de Salim, senão como em seu romance de estreia, um texto algo estranho e afastado da proposta literária que havia construído em *Velhice e outros contos* ([1951] 1981)²⁰, romance este, *Rêde*, que a crítica poderia aproximar de alguma produção mais canônica no momento, já está carregado de uma marca de autoria que será desenvolvida ao extremo quase cinco décadas depois. A oração mostra que não se trata de um movimento de repetição, mas de uma tentativa de expressão estética – mesmo que se apresente de forma ainda insatisfatória.

Voltando à narrativa, ao fim descobrimos quais são as demandas dos pescadores no movimento de conflito entre classes: a divisão em partes iguais pelo número de pessoas envolvidas na pesca, cabendo a Seu Jango uma parte a mais pela lancha, outra pela rede, uma terceira pelos impostos que devem ser pagos. Essa cena, porém, só aparece no último capítulo. Antes dele, duas situações diferentes, mas interligadas, acontecem.

A primeira se trata da vinda dos pescadores dos barcos industriais a Ganchos, para que sejam ressarcidos pelos danos monetários. Isso elabora toda uma ideia de Estado que não aparece nos romances clássicos do regionalismo de 1930. Há uma figura

²⁰ Proposta esta que retoma em sua obra posterior.

que representa o Estado no bairro, há um policial, dentre outros elementos que garantem a ordem moderna. No regionalismo de 1930, ela está posta na figura do fazendeiro, que manda e desmanda (algo próximo ao feudal, segundo Antelo, 1984). Aqui, Seu Jango e Lola não exercem esse poder – pelo menos não de forma direta, embora seja bastante possível pensar, por meio de Rêde, em uma trama da corrupção. Quando os pescadores de Santos chegam a Ganchos, porém, eles não podem provar de maneira alguma – nem pela experiência – que a ação havia sido realizada pelos pescadores artesanais. Nesse cenário, gostaríamos de discordar da leitura realizada por Edgar Garcia Júnior (2008). Em sua tese de doutoramento ele aponta para uma trama próxima ao naturalismo e ao romanticismo, onde os personagens apareceriam de forma inerente ao mar, inclusive comparando a narrativa de Salim ao clássico de Gama D’Eça, *Homens e Algas* (“É o mesmo homem conformado, miserável, submisso às forças sociais e naturais. O mesmo homem sem ideais e ambições, vítima da ganância dos mais ricos. A mesma visão saudosista em relação ao passado”, p. 106-107). Afirma, ainda, que a busca pelo universal na narrativa de Salim é feita em dois movimentos. O primeiro, pela presença de uma série de etnias – açoriano, negro, indígena – e que esses personagens se veem determinados pelo meio, apontando inclusive para um resquício (embora aponte para a diferença) de Gilberto Freyre nas páginas do modernista catarinense (“Ganchos era a possibilidade de caldeamento das três raças e a constituição de uma identidade verdadeiramente brasileira. (...) A sua universalidade não consegue desprender-se das afirmações nacionalistas em curso, do dispositivo das nacionalidades” p. 112). Nos parece que a primeira divergência se resolve pela cena em que as redes são cortadas. Os pescadores não agem no primeiro momento em que percebem a acentuação da pobreza, mas aguardam uma noite mais escura, com céu sem estrelas, para que não sejam identificados pelos pescadores nos barcos industriais. Eles não se submetem à natureza, mas tentam dominá-la, construindo uma estratégia “camaleônica”. Com isso, os pescadores industriais não ouviram, não sentiram, não sabem como a coisa aconteceu: não podem comprová-la nem mesmo pela experiência. O afastamento a Gama D’Eça também aparece de outra forma. Se no naturalista da Academia Catarinense de Letras há um tom de conformismo com a violência da natureza, já nas primeiras páginas de Rêde vemos como a pobreza vinha se acentuando, justamente o elemento que faz com que Leopoldo passe a ser ouvido. Isso é inconcebível na narrativa de Gama D’Eça, onde a pobreza é natural, a morte é inevitável; onde não há um movimento de ruptura ou oposição àquilo que está dado, senão aceitação (FLORES, 1997). A segunda questão

parece apontar para um erro de leitura de Garcia Júnior em pelo menos três pontos. O primeiro diz respeito a ideia de “configuração étnica”. Embora haja pequenas referências a presença de negros e indígenas, elas não estruturam o romance. A convivência pacífica entre as *raças* – onde haveriam resquícios, embora divergentes, de Freyre – parece ser resultado de uma relação que é mais personalizada do que posta em termos de uma estrutura social, de uma identidade nacional. O Preto Velho Ti Adão²¹ é respeitado por ser um líder religioso sempre disponível à comunidade, o mesmo no caso dos líderes indígenas. O consenso não existe pela pluralidade étnica, senão pelo lugar de prestígio social que esses sujeitos assumem na comunidade. O segundo diz respeito à forma como a questão chega a Salim Miguel. Edgar Garcia Júnior quase ignora as leituras de Mario de Andrade por parte de Salim. Quando as referencia, seu argumento se volta à discussão de que o modernismo de Sul não apresenta uma ruptura radical com a tradição²². Ignora com isso que embora o “canto das três raças” fosse problema comum à época, recebeu tratamento de forma bastante diferente entre intelectuais diversos, inclusive entre Gilberto Freyre e Mario de Andrade, onde em clássico como *Macunaíma* mostra um processo formal, a construção de uma rapsódia, como exposição da violência, elemento de diferenciação a Freyre, sociólogo que Mário inclusive parece criticar no romance *Café* (KREMER, 2020). Esse parece ser outro ponto problemático do trabalho de Garcia Júnior, que discutiremos mais à frente: ignorar a questão formal, adentrando apenas em um polo discursivo. Mas ele já aponta a algo que deve ser discutido neste momento, o terceiro ponto ao qual nos referíamos: a universalidade em Salim seria, para o autor, pela construção de uma narrativa que pode ser “replicada” (categoria nossa), a construção de Ganchos como um microcosmos do sistema capitalista. Não parece equivocada a ideia de Ganchos como microcosmos do capitalismo, mas o universal, em Salim, parece se construir muito mais por meio de uma psiquê moderna em seus personagens. Com isso, caberia discordar do autor uma vez mais, quando se refere que não há elementos de complexidade na constituição dos personagens. Lola, um perverso; Seu Jango, a ele subordinado; Lurdes e Godofredo

²¹ O personagem Ti Adão aparece constantemente em escritos de toda a vida de Salim, sendo mais que nada uma homenagem a uma figura importante de sua infância.

²² Tema que aparece também na discussão de Iran Silveira (2018) e que parece ser uma leitura equivocada da ideia de vanguarda, retirando-a de um contexto histórico no qual a ruptura é, também, resultado do tempo, o que vimos no interlúdio. Recordando, Beatriz Sarlo mostra como Borges retorna à história da literatura argentina, produzindo uma nova leitura de *Martin Fierro* que marca seu lugar de autoria. A possibilidade do modernismo, assim, não está em apagar uma tradição, senão em, por meio da tradição, produzir o novo. Uma vanguarda que não dialogasse com o passado estaria, deslocando o argumento de Ginzburg, em estado de delírio.

mantendo uma relação às escondidas, pela infantilização que o primeiro sofre por parte do tio e pelo bovarismo (KEHL, 2018) de Seu Jango, pai de Lurdes, que quer que ela saia de Ganchos para morar em algum lugar com mais estrutura e não acabe por se apaixonar por um dos pescadores. A questão, parece, não seria trazer tramas de “complexidade” psicológica para Ganchos, descaracterizando a localidade; a estrutura psíquica moderna que produz o universal se expressa pela tópica Isso-Eu-SuperEu, o que está exposto na narrativa de Salim, como veremos abaixo.

Se seguirmos o romance, as consequências da cena na qual os personagens cortam as redes mostra o deslocamento definitivo do regionalismo de 1930: o representante do Estado chama uma figura “neutra” para relatar os depoimentos apresentados: trata-se de um ilusionista que se encontra na cidade, onde irá fazer, com seu parceiro, um show de mágica na noite de sábado. O show de mágica na noite de sábado é, porém, apenas um pretexto muito bem ensaiado para um assalto às casas das famílias com mais recursos. No dia seguinte, domingo, grande parte dos moradores de Ganchos irão para São Miguel, outro bairro de Biguaçu, no qual haverá uma festa religiosa. O espetáculo de sábado serve para que distraiam as famílias e, após este, assaltem as casas, pegando carona em uma das lanchas na manhã seguinte para partirem ao outro bairro, no qual tomarão um ônibus para Florianópolis.

Esboça-se outra trama de influências, já não do regionalismo de 1930, mas da malandragem, cujo grande expoente no momento era Marques Rebelo. A referência ao caráter pícaro de Leonardinho, das Memórias de um Sargento de Milícias, em estudo de Antonio Candido (1993), é mais do que evidente: Rebelo inclusive havia escrito livros sobre Manuel Antonio de Almeida, uma de suas grandes influências literárias para pensar sobre a malandragem carioca²³ – o que Garcia Júnior ignora; a única referência aos ilusionistas, em sua discussão, é para argumentar uma oposição entre bem e mal entre o interno e o externo, algo totalmente descabido, já que os personagens ocupam quase um terço da narrativa.

Essa malandragem, contudo, não se trata de cópia de Rebelo. Quando chegam a São Miguel e percebem o furto (outra lancha partira depois, com munícipes que o

²³ O tema da malandragem não aparece apenas na questão do roubo, senão como uma forma de vida. Caso uma atividade correta lhes desse mais dinheiro, não importa, seguiriam nas atividades ilegais, aquilo lhes dava prazer. A coisa é tanta que o espetáculo de ilusionismo, um teatro, pode ser posto justamente nesses termos. Nas cenas, os atores roubam objetos da plateia, relógios por exemplo, que depois são devolvidos durante o mesmo espetáculo. Ao findar deste, porém, o fazem realmente. Há um jogo de primeiro, encenação da ação e depois a ação em si. Há prazer na malandragem, e complexidade psíquica no texto.

perceberam), o pai de Seu Jango vai, caminhando, até a sede de Biguaçu, onde residia o Preto Velho Ti Adão, guia espiritual, para perguntar o que fazer. As páginas do romance que se dedicam a Ti Adão, porém, são a reprodução do conto originalmente publicado no compilado *Alguma Gente – Histórias*, onde, sob influência de Sartre, Salim buscava construir perfis psicológicos de personagens diversos.

O que a reutilização do textoligado ao existencialismo, mas com outro tom, mostra, é uma série de influências que vão constituindo a estética ainda imatura de Salim Miguel para um romance, mas que se afastam da teoria da repetição do centro como possibilidade de legitimação. Mesmo que ele se aproxime de elementos da narrativa de Jorge Amado e, principalmente, de Graciliano Ramos, por um lado, e de Marques Rebelo, por outro, vai compondo a trama em uma fusão que marca o autoral, onde as aproximações marcam mais “equivocos” na construção de um texto insatisfatório, do que repetição; nele encontramos uma série de marcas que serão características da narrativa madura de Salim. A oração composta pela sequência de verbos entre vírgulas não está em qualquer momento do romance, mas em seu ponto alto, o momento no qual os pescadores tomam “consciência de classe” e agem contra o monopólio industrial. É significativo que no auge do argumento do romance a autoria se exponha.

Caberia discutir um último ponto no romance de Salim. Como frequente no regionalismo, há muitos personagens; talvez uma característica dessas narrativas seja um deslocamento da trajetória individual, marca do romance burguês, e uma insistência no épico, que responde, vimos, à ideia de comunidade. É o que acontece em *Rêde*, por exemplo, na figura dos pescadores. Mas quando suas esposas, majoritariamente lavadeiras, ganham cena, algo quebra a forma da narrativa. Já ao fim do romance, após a sabotagem dos barcos industriais e do roubo pelos ilusionistas, a esposa de Leopoldo tenta convencer as demais lavadeiras a apoiarem seus maridos em uma força revolucionária, o diálogo se estrutura da seguinte maneira:

1º lavadeira – Pus né, Ti’Ntônia, ond’s se viu, vinpráqui robáas gente, os pobrequi nem nós, qui cosa más sin graça, andá i andápráamodedi robágentquinum tem nada práserobado. Num tem ninondi cáí mortu. Intéquistu num jeito num sinhora. Nunca qui intendi. Elis iam, divia, era piscurálugaes mais grandí, práamodidirobá mundo... com’ é que acabaropru riba de nós?

2º lavadeira – Ora ora Sá Zefina, a sinhora te quita mi indisiludindo. Credo in cruz, muié! Entonces tu num sabiqui na cidadigrandihaimundo mas gatuno prá burro, i dus bom! É

percisodipiscará os lugánovu, piscuráintee tupã otras terra...
Vancênum vai mi querêcunvencêqueles num levaro nada, vai? Até
qu'eu mi dava purmunto satisfeita sem precisão destidiahodi fonte
cos dinheiro levado purelis daqui.

3º lavadeira – Mas antão acha quinum pode sê por mode os
tesorocumo disse veio marinheiro qui é curridôdi mundo,
viajerocumoeli só?

2º lavadeira – pudê pode!

3º lavadeira – pudendo...

2º lavadeira - ... Sim, porque a dega aqui num vai nessa onda.

4º lavadeira – ô prumodedus barco dipêxe, quisatanazus tenha!?

Tôdas a lavadeiras: Amem!

5º lavadeira – I quivieroquiprâvê as cosa?

2º lavadeira – pudê pode.

5º lavadeira – Antão?

2º lavadeira – A mamãezinha aqui tem olhu vivo prâmode vê. Num
vai em cantiga escovada.

1º lavadeira – Tesconjuro, vai vê que elis tinha parti cum o tinhoso, si
não cumo é qui foro discubri onde stava as cosa nas casa? (MIGUEL,
1955, p. 256-257).

A passagem destoa do restante do romance por dois motivos. Primeiro, ao longo dos diversos diálogos que compõem a narrativa as marcas de oralidade aparecem vez ou outra, na grafia de algumas palavras específicas, mas não chegam propriamente a compor frases tão truncadas como as ora apresentadas (há geralmente a presença da expressão “pra mode”, seguida de uma grafia que segue a norma padrão do português). A passagem acima compilada quase aproxima Salim das narrativas folcloristas de Franklin Cascaes, o que definitivamente não é uma marca de seu posicionamento e tampouco de sua preocupação estética (como veremos mais adiante ao discutir os significados do termo “folclore”). O que o fato parece revelar, porém, é uma outra questão que está expressa na ausência dos nomes das personagens e que justifica a escrita em forma de transcrição da oralidade: a influência do cinema. Não nomear estas personagens, mas chamá-las por um número, associa a fala a uma imagem que pode funcionar quando da presença de uma câmera que associa a boca que enuncia ao corpo que porta essa boca. Daí justamente a presença de uma transcrição da oralidade, em uma cena absolutamente visual que acaba por parecer algo de um roteiro de cinema – aquilo que Salim escrevia no mesmo momento, junto com colegas diversos de Sul. Ora, a passagem mostra como, por mais que possam existir elementos de proximidade às estéticas de Jorge Amado, Graciliano Ramos e Marques Rebelo, trata-se principalmente de uma narrativa impregnada de uma noção de autoria em que a influência dos outros projetos estéticos de Salim também ganha forma; tudo aquilo que o compõe como

sujeito é mais forte do que qualquer tentativa de legitimação pela homogeneidade. Mesmo que tente, o que não nos parece ser o caso, é impossível fugir de si.

Se a estrutura o mostra, isto se põe também no plano do discurso. É o que fica evidente na fala da lavadeira número dois, ao afirmar que Florianópolis, a “metrópole”, não é o único lugar possível para o roubo e que ela se dava por satisfeita com os lucros do que foi saqueado na periferia. Deslocando o argumento, discursivamente desmancha-se a ideia de periferia como atraso: o que há nela pode ser satisfatório, a metrópole não é o único lugar em que se produz.

A forma

A proposta de autoria se converte em matéria literária de outro conto que compõe a antologia, a narrativa de Silveira de Sousa, Jeremias. Os alunos são obrigados pelo professor a escrever um conto intitulado Jeremias. O narrador angustia-se, não sabe o que fazer, diz não conhecer Jeremias, o personagem bíblico. A obrigação externa, o medo da nota baixa no boletim, o risco da reprovação no ano escolar, o levam à ação. O fragmento não é curto, mas não poderia haver conto melhor para fechar o compilado:

‘Jeremias nasceu de repente nos fundos de um quintal. Dizem alguns que saltou da fresta de um muro. Não tinha expressão. Êle era muito simples, muito sentimental. Parecia uma poesia. Estudou em escola nenhuma, coitadinho! Passava a vida sonhando. Mas sabia ler e por isso leu inteirinha a vida de Nosso Senhor. Depois começou a fazer caridade e a dizer que os homens eram seus irmãos. Tôda a cidade tinha pena do Jeremias. Muitos zombavam dele e chamavam-no de ‘pobre diabo’. Êle, contudo, não se zangava. Às vezes mesmo – e isto muito raramente – esboçava um sorriso. De resto, permanecia sempre impassível, na sua expressão indefinida. Jeremias era êle mesmo e não se incomodava com nem por ninguém. Quando Jeremias cresceu, fez tudo o que os outros fizeram, porém de modo diverso. Até no amor Jeremias foi original. Êle não fazia caretas, nem se torcia, nem se desmanchava em risada besta diante da namorada. Nem tão pouco procurava seguras furtivamente a mãozinha dela. Êlesimpesmente dizia: hoje eu quero te abraçar e te beijar. E abraçava e beijava. Jeremias falava sempre com sinceridade. Nunca se ouviu uma mentira sair de sua boca. Era bom, era virtuoso, era honesto. Todavia, por essa razão, não se escandalizava com a imoralidade alheia e julgava até que era tudo muito natural. E também, por essa razão, não deixava às vezes de dormir com uma mulher. Esquisito, o Jeremias! Tipo do sujeito ensimesmado, Jeremias não falava de ninguém e todo mundo falava de Jeremias.

Um dia êle morreu. Muitos necrológios, muitos elogios infestaram a cidade. Contudo, a expressão dele continuou indefinível. No seu caixão levou apenas a história de Nosso Senhor. Um padre não queria permitir que isso acontecesse, porque Jeremias nunca entrara na

igreja. Mas, depois de muito pedirem, acabou consentido. Ainda hoje se fala muito do Jeremias, na pequena cidade. Êle, com certeza, já se esqueceu dela.

O professor, que está a ler meu conto neste momento, vai pensar naturalmente que eu enlouqueci. É certo que o meu Jeremias nunca existiu e nem sei mesmo se existe alguém parecido com êle. Eu ia escrever o conto conforme as regras que o professor ditou em aula, mas achei que não podia haver regras na vida de Jeremias. Êle sempre fôra um camarada si-próprio, portanto, não poderia seguir uma regra inventada sabe lá por que indivíduo. De mais a mais, falando francamente, adquiri no decorrer desta história um amor tão grande pelo meu Jeremias que resolvi esquecer a nota diminuta e as reprimendas que me haverá de dar o professor na próxima aula e apresentá-lo verdadeiramente como êle era e como, de fato, eu gostaria que êle fosse...’ (SOUSA, 1954, p. 99-100)

A alegoria de Silveira de Sousa resume, antes de qualquer outra coisa, a história de Sul. O nascimento de Jeremias no fundo de um quintal, sem projeção de futuro, é o que já havia sido exposto sobre o surgimento de Sul nas palavras de Anibal Nunes Pires. Não estudar em escola alguma é não respeitar a formatação de um padrão imposto pelo tutor, pelo professor, pelo padrinho. Sonhava com a possibilidade da arte moderna, a ruptura com o estabelecido, sonho mais que visto pertencente aos jovens de Sul.

Mas ele sabia ler, conhecia a história de Nosso Senhor. Se a Bíblia é, em certa medida, a história do Ocidente, o que melhor do que ela como metáfora para o conhecimento de uma história da literatura? Sabia ler e, assim, lia o que já se havia produzido, tanto no Brasil quanto no exterior, do que era a arte moderna – sendo a vanguarda necessariamente algo que propõe uma ruptura interna, que conhece a história da literatura para, então, produzir o corte.

A caridade de Sul era afirmar: somos de todos, não apenas de um grupo seletivo. Mas a cidade lhe fazia troça. É o que mostra Walmor Cardoso da Silva (2001), ao falar do estigma ao serem chamados, os jovens de Sul, de “os arte-moderna”, como categoria a rebaixá-los. Mas permaneciam impassíveis, insistiam em seus propósitos. E isso tornava de Sul única, fazendo o mesmo que os demais, mas por seu código próprio. A metáfora da forma de amar na alegoria de Silveira de Sousa é excelente: Sul tinha expressão de sexualidade (em sentido mais freudiano possível, não do ato sexual, mas de uma energia libidinal sem inibições na meta [FREUD, 2011]), tanto como desejo, mas também como sexo; o sexo fundamenta em momentos diversos a literatura aqui produzida, expressão do desejo – o desejo de uma outra literatura, de um outro lugar social; e um desejo afirmado, não escondido (diferentemente de tudo aquilo que em

conto como Carnaval; Casos de Esperidião, de Salim Miguel, seria o que categorizava as famílias pacíficas e burguesa – aquelas das quais o desejo tem de ser ocultado).

Com a morte, Jeremias leva apenas a história de Nosso Senhor – guarda o lugar de ruptura com a história da literatura. O conto de Silveira e Sousa é anterior ao expediente de Sul-30, mas faz ecoar o texto, sem assinatura, que abre o último número da revista e no qual se afirma o findar de sua publicação, consequência do pânico de uma aproximação aos velhos, do medo da estagnação, de converter-se em academicismo: “ou ela é aceita como uma revista literária, como tal, com valores específicos próprios, ou então, mesmo que a situação financeira seja boa (o que não é de forma alguma o caso presente, muito pelo contrário) ela não tem mais razão de existir. Se torna inoperante, academisante” (Sul-30, sic). Mas, mesmo com a morte, não pode entrar na Igreja, tema tão caro na correspondência de Ruy Apocalypse vista anteriormente, as igrejinhas da literatura, os grupos fechados a circundar um mestre. Sul não adentra Igrejas, mesmo assim (ou principalmente por isso) a cidade continua falando dela após sua morte, escreve Silveira de Sousa.

O importante agora é que Sul, quer dizer, Jeremias, sabe que o professor acredita que o escritor enlouqueceu, mas ele não poderia seguir o fixo, o já inventado. Ele era si-próprio. É o desejo de Sul. Não a repetição estética, mas a autoria. Não poderia repetir o que já existe, senão criar o novo. Não importam as reprimendas. O amor pelo novo, por aquilo que Jeremias representa, é maior do que a sanção. Impressiona o grau em que Sul transforma a si mesma em estética.

A província

A tese da repetição que, como vimos, não cabe ao romance de Salim Miguel, e que é inclusive tema do conto de Silveira de Sousa, será matéria de poemas de Anibal Nunes Pires publicados no compilado Terra Franca. Embora ele também tenha participado da antologia, com conto²⁴, parece ser nos versos que sua produção assume superioridade estética. Em Poema da Província o eu-lírico nos mostra:

Os moleques brincam na rua
enquanto a polícia não vem:
G-men, football...
O cinema inventa

²⁴ A crítica de Fausto Cunha sobre o texto de Anibal na antologia de Branca parece prudente. Na prosa, carrega uma série de rimas que podem caber na poesia, mas que em conto ficam, pelo menos, toscas. Essas rimas, ruins, estão no conto da antologia de Sul.

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. (PIRES, 1956, p. 20)

O poema de Anibal apresenta um movimento complexo. Por um lado, parece enquadrar o cinema em crítica semelhante àquela feita às revistas em quadrinhos vindas do exterior, mostrando os riscos da imitação e da rotinização. Mas, por outro, realiza um movimento pelo contrário; se dar nome é saber o que se é, saber o que se é é principalmente saber aquilo que não se é. Morte e Vida Severina, de João Cabral de Melo Neto (2007) é, talvez, o maior exemplo. Severino se afasta dos demais para saber quem ele é, assumindo os traumas que perpassam o lugar da família, da classe, do abandono. Mas embora possa perceber a sua formação como sujeito, não tem propriamente uma resposta definitiva daquilo que é, senão o afastamento dos demais. O poema de Anibal reconhece o lugar de subalternidade que ocupa, mas ao mesmo tempo atribui a si (e aos seus, aos de Sul) um lugar de corte, de produção do novo que não seja rotinização, imitação. O lugar de consciência do sujeito na história é o primeiro movimento para a elaboração de um processo de ruptura, propôs Marx antes das vanguardas. Anibal propõe esse lugar de percepção no mesmo compilado, em poema intitulado Cidade Natal:

Os fundos do meu quintal
e a figueira da Praça 15.
... a ponte “Hercílio Luz”
não existia
na minha infância. (PIRES, 1956, p. 5)

Mas se o cinema é o grande objeto da crítica em Poema da Província, caberia questionar o quão fundamental ele é para compreendermos a atuação modernista de Sul: Sul inventa para si um “novo brinquedo”, eles fazem seu próprio filme. Talvez O Preço da Ilusão seja o grande objeto de uma autoria coletiva para compreendermos o movimento.

Tese e antítese

Se (...) os trabalhos de Rebelo e de Graciliano 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 (ANTELO, 1984, p. 88, grifos do autor)

A dialética da Ponte

Embora nesta seção propomos discutir o roteiro do filme *O Preço da Ilusão*, peça coletiva composta pelos jovens de Sul, há ainda um elemento no romance *Rêde* que deve ser destacado, justamente por parecer uma espécie de primeira formulação do que se concretiza com maestria no roteiro do longa-metragem. Trata-se da relação com o folclore.

Edgar Garcia Júnior propõe que *Rêde* assumiria, além de tons naturalistas e românticos, tom folclórico. A exposição do autor aponta para uma espécie de certeza de um retorno ao passado que aparece ao longo da narrativa e que, para seu fim, resulta em consenso de classe, no momento em que os pescadores se aproximam de Seu Jango para expulsar os barcos industriais. Neste sentido, o argumento de Garcia Júniot (2008) aponta para um lugar de manutenção daquele período anterior a chegada dos barcos de Santos. O argumento tem algum fundamento, mas nos parece que não se sustenta. Vejamos algumas passagens:

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, ninguém mais se recordava com exatidão do que fora, alguns nem o tinham vivido, a esse 'antes' tão repetido, tantas vezes lembrado. (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)

Os fragmentos não são os únicos que falam do passado, mas são suficientes para expressar algo da contradição que constitui o romance de Salim. A ideia de um retorno ao passado aparece como afirmação de uma fantasia por parte daqueles que muitas vezes nem o viveram; uma projeção que é uma fuga do presente como uma certeza em momento outro, que provavelmente não se sustenta. É uma “besteira grossa!”. O posicionamento é por demais diferente do folclore de Franklin Cascaes.

- So Hermes, antão, si máli não leprigunto, o ajustamento dessas mandraca c’o tinhoso é ansimmemoqui 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, soCornelo, é muntoinzatomemo – respondeu o velho feiticeiro. (CASCAES, [1964] 2012, p. 39).

Em Cascaes, a modernidade aparece como empecilho ao ritmo de vida, destruição das práticas tradicionais, ameaça que deve ser combatida. Em *A Bruxa Grande*, gravura de 1976, Cascaes produz uma feiticeira cujas pernas são prédios com janelas, os cabelos mantas de asfalto, da bolsa caem moedas (GRAIPEL JÚNIOR, 2011). Aquilo que põe fim ao solitário boitató que, em outras ilustrações, já não pode se reproduzir, encontra a morte (KRÜGER, 2011). Se a bruxa é o fim da “Madame Tradição”, a passagem mostra a associação entre os congressos de bruxas com os congressos políticos contemporâneos. A política é o fim do tradicional, é o fim da vida inerente ao mar, marcada pela pesca, pelo bilro, pelas benzeduras. Em *Salim* isso aparece de forma mais complexa, onde o narrador, em alguns momentos, parece ter consciência dessa falsidade, embora em outros pretenda o retorno (citação da página 47, acima). Ginzburg (2006, p. 128) escreve:

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. ‘Quando Adão cavava e Eva tecia, quem era nobre?’ A luta para transformar a ordem social torna-se então uma tentativa consciente de retorno àquele mítico passado.

As considerações de Ginzburg parecem pôr Salim em contradição. Se, por um lado, em diversas passagens o narrador afirma ser uma “besteira grossa”, uma fantasia, marcada pela distância e não pela verdade, o fragmento da página 47 aponta algo desse retorno ao mito. A questão 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. Onde 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]? 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 de toda o romance, o narrador assume posicionamentos diferentes ao aproximar-se de ideias concebidas pelos personagens que compartilham da cena. O narrador na proposta de Salim, antes de deter uma versão definitiva, uma verdade sobre o tema, é falho, está situado no polo dos personagens. Isso se repetirá em seus outros romances, seus narradores nunca são oniscientes, são sempre falhos, até mesmo píffios. Daí a memória ser-lhe forma tão cara²⁵.

O que o movimento de uma narrativa não totalizante expressa é uma ação principalmente 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 são outras: a professora considera Ganchos um atraso, os

²⁵ A memória se refere, mais do que à verdade, ao sensível; é marcada por lembranças e esquecimentos, por distorções, expressões e sintomas do trauma (VAZ, 2019).

pescadores industriais veem nela uma forma de enriquecer, Lola opta por residir na cidade, os ilusionistas passam por ela fugindo de algo que, em Curitiba, os persegue. E o retorno ao passado por meio de uma ideia de justiça não se elabora na retirada da política como questão, senão ao contrário, se dá pela organização dos trabalhadores. Ou seja, é anti-folclórica em dois planos: o primeiro, por evocar ao passado por meio do contemporâneo, sem negá-lo; a política deve ser forma de ação para equalizar a desigualdade, que não é original. Em segundo, justamente por não compartilhar uma ideia única do tempo-espço, produzindo, com isso, conflito. Se há consenso na questão da pesca, no ponto discursivo do romance (o que não há; o consenso que Rêde expressa é muito medido, todos sabem que os pescadores industriais voltarão, que o corte das redes tem resultado imediato, mas não definitivo), a questão formal é marcada por uma série de conflitos entre os personagens – posturas que divergem ao narrar cada momento –, produzindo, com isso, um romance esquisito (porque não suficientemente elaborado²⁶), mas que destoa do tom harmônico dos textos folcloristas.

Ora, se há alguma ideia de “passado perfeito” ela não se dá como expressão do folclore, senão da aproximação que Salim, naquele momento, fazia à esquerda, a síntese nacional. Assim, Edgar Garcia Júnior (2008, p. 114) parece estar correto quando afirma que as possibilidades revolucionárias, em Rêde, “acabam suprimidas pela síntese dialética da sua revolução, que propõe um consenso, e não o convívio das diferenças”. O que o comentador sugere é que ao propor uma síntese, o autor acaba por conformar-se com a manutenção do capitalismo, adotando um esquema mais reformista e conservador do que revolucionário. Mas isso é expressão das pautas da esquerda da época, por um discurso tanto do PCB (SCHWARZ, 2014), quanto das diretrizes dos congressos (cujos membros eram, em grande parte, próximos ao partido), que estava mais preocupadas com uma oposição ao imperialismo do que ao capitalismo; onde a aproximação a liberais nacionais não se apresentava como uma contradição. A síntese pelo consenso, em Salim, é expressão da esquerda nacional. E seu romance, mais do que folclórico, se aproxima ao oficial, o que não impede que carregue diversas marcas formais de autoria, não se tratando apenas de repetição. Ele elabora, por conta própria, uma série de questões que marcavam o espírito do tempo (o PCB, mas também o Existencialismo, a Psicanálise). Isso, por um lado, faz com que a síntese discursiva de Salim se volte ao

²⁶ Anos depois Cristovão Tezza (1986) construirá algo mais ou menos semelhante pensando em Florianópolis durante a ditadura civil-militar. A diferença é que se utilizará principalmente dos diálogos para produzir o conflito, e não de uma voz narrativa que assume o posicionamento dos personagens, deixando o dissenso, então, mais evidente.

consenso; mas, por outro, caberia pensar em como se dá a síntese formal, onde reside a autoria. Parece que O Preço da Ilusão é o melhor documento para isso; documento no qual se encontra, de forma mais bem elaborada, aquilo que, na tentativa da construção de Rêde, ficou falho.

* * *

As estéticas individuais de Sul se encontram em O Preço da Ilusão, obra coletiva dos jovens florianopolitanos. O filme, dirigido por Nilton Nascimento (contratado por Sul, não pertencente ao grupo), teve argumento escrito por Eglê Malheiros e Salim Miguel, o último também responsável 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. Não temos acesso à cópia visual da produção, que se perdeu com o passar dos anos²⁷. Ao roteiro nos dedicaremos.

Já na primeira sequência do filme nos deparamos com o tema do folclore. Trata-se de uma apresentação do Boi de Mamão, musicada, passando por seus diversos personagens: a Maricota, a Bernúncia, dentre outros. A sequência mostra a primeira parte do argumento da película, o desejo de um grupo de garotos na faixa dos dez anos de produzir um grupo de Boi de Mamão para si. Conhecemos, então, Maninho e Robertinho. O primeiro será um dos protagonistas da produção. Eles moram na parte continental da cidade, em contexto de pobreza. Não podem realizar o desejo do Boi de Mamão próprio, que, diferentemente do que se apresenta, um “Boi michado”, irá “arrombar” (tomada 13, sequência 1). Para que consigam confeccionar seu Boi, contam com a ajuda de amigos. É Adilson quem irá arranjar um “livro de ouro”, para que vendam as assinaturas pela cidade, angariando recursos para a efetivação do desejo.

Na mesma sequência os dois correm para o terminal rodoviário, onde tomarão o último ônibus para a casa, quando pelo deslocamento da câmera vê-se um casal, Maria da Graça e Paulo. Namorados, vivem um dilema: Maria da Graça fora convidada para participar de um concurso de beleza, no qual teria que desfilar, vendendo votos para arrecadar fundos para caridade – esse era o objetivo do desfile. O namorado, algo ciumento, não quer “proibi-la”, mas ao mesmo tempo não se agrada da ideia. O mesmo acontece com a mãe da moça, que não se lhe opõe, tampouco concorda. E ela,

²⁷ Algumas cenas preservadas se encontram disponíveis on-line. Neste trabalho preferimos nos ocupar do texto, disponível integralmente.

angustiada, pensa e repensa se aceitar ou não, já tendo um “padrinho” garantido, que lhe ajudará com os custos. Maria da Graça também é pobre, reside provavelmente em uma praia (possivelmente em Coqueiros, no continente), e trabalha no Centro da cidade, como secretária. Temos as duas histórias que se entrecruzarão ao correr da narrativa, Maninho e Maria da Graça os protagonistas.

Os elementos apresentados vão compondo uma aparente dualidade entre o arcaico e o moderno; por um lado, o folclore, prática tradicional, um congelamento do tempo; por outro, o concurso de beleza, a exibição do corpo, a própria invenção de uma noção de litoral, ligado ao mar. Há, porém, breve passagem de dois personagens. Miro, colunista social, conversa com a “Madame folclorista” e o “Senhor folclorista” ainda na primeira sequência, na 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 dos congressos: o nacional e o regional. A defesa de um nacionalismo que se afasta do apagamento, que se opõe ao “cosmopolitismo”, às “revistas em quadrinhos”, mas que pensa na expressão regional, marca tão cara da geração de 1930. Novamente o folclore não aparece, em Sul, como um passado afastado do conflito, que soluciona o contemporâneo, senão como forma de expressão de uma não hegemonização de problemas, o que caracterizaria a externalidade do imperialismo. Primeiro, afirma que não é “grande [a] diferença”, inserindo Florianópolis em uma ideia de Brasil; depois, afirma o que “só existe aqui”, dando estrutura própria à cidade. Local, nacional.

O afastamento de uma noção “folclórica” se dá, também, pela figura responsável pelos “temas folclóricos”, musicais, do filme: Osvaldo Ferreira de Melo (filho). Como vimos em seu conto, há uma ideia de cidade que perpassa sua literatura, mas há também algo que não vimos, que é a presença da técnica musical, apresentada ao correr da narrativa dentro de um vocabulário moderno: “Bem que se lembrava do olhar do ‘spala’, quando fez as quiálteras do segundo movimento. No 6/8, o maestro apenas esboçara uma careta, que logo desfez” (MELO, 1954, p. 66). Não há um processo de negação do moderno, da técnica, aquilo que de alguma maneira é negado nas narrativas

de Cascaes. Parece que o que Sul chama de folclore é, na verdade, expressão do modernismo de 1930. Melhor chamarmos, então, de regionalismo.

Há mais um elemento interessante na figura de Miro (o colunista social amigo dos folcloristas), que é a articulação de dois mundos que se friccionam. Ainda na primeira sequência, ao abandonar o casal, ele vai ao encontro de Ferreira, Assis e outros dois amigos, envolvidos na organização do concurso de beleza:

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?’

A passagem indica uma complexidade central no roteiro: primeiro, uma imbricação entre dois mundos a princípio muito separados, o arcaico e o moderno, mas, em segundo, uma série de agentes e situações que aproximam estes mundos. Em meio a tudo isso vão aparecendo imagens da cidade. Na sequência três há capturas do relógio da Catedral, de um homem que pesca na Ponte Hercílio Luz, de uma velha rendeira a oferecer seus produtos, o 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, consequência da enfermidade da mãe (que continua a fazer rendas de bilro).

Se há, por um lado, a insistência em imagens de uma cultura popular, elas 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). A sequência novamente associa a presença do outro polo da narrativa, a figura de Maria da Graça que, em horário de almoço, conversa com Souza, um dos organizadores do concurso. Ao longo das tomadas, uma série de elementos caros à Sul aparecem: a pobreza de Maninho, almoçando “mídia com pão e manteiga”, seu desejo por um dia “aprender a escrever”, tema quase obsessivo nos contos que compõem Piá (1953), de Guido Wilmar Sassi, todos destinados à intersecção entre pobreza e infância no interior do estado. E, além dos temas de Sul, a cena é o momento de tomada de decisão na vida de ambos, o caminho para o desenrolar do desejo: Maninho é enfim presenteado com o caderno que servirá

como livro de ouro, Maria da Graça enfim aceita participar do concurso. Ambos desejos expõem a pobreza: Maninho acredita que, com o presente, enriquecerá; Maria da Graça é denegrada 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. Na sequência sete afirma: “Então ela acabou concordando... Quer dizer que eu tenho que começar os elogios”. E começa. O maior interessado é o Doutor Castro que, desejando a jovem que lhe parece ingênua, passa a apadrinhá-la, mimando-a com presentes caros, comprando os votos que ela precisava vender, reformulando suas roupas. Ela pede licença da repartição em que trabalha, sustentando-se com os presentes, embora mantendo certa distância do padrinho, seguindo no namoro com Paulo, sem se entregar às investidas do Doutor Castro.

Novamente os personagens compartilham espaço, não a Praça XV da venda dos kits de Maninho e o aceite de Maria da Graça, mas a Rua Felipe Schmidt. Ela vende votos para preencher cotas de arrecadação do concurso de beleza; a candidata com mais votos vendidos, ganha. Maninho também está na rua, com o livro de ouro, buscando patrocínio para o Boi de Mamão. Ambos precisam vender algo para realizarem o desejo; o componente financeiro expressa a vida na cidade moderna, capitalista.

Caminhando na rua, uma série de anônimos aparecem, quando são interrompidos ora por Maria da Graça, ora por Maninho, para que ofertem seus produtos (seus desejos). Mas as tomadas 129-131 expressam a angústia de Maninho no processo:

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 extremamente angustiante. Seu desejo não é tratado como tal, senão como condenação à vida em que vive, marcada pela pobreza; o Outro não pensa que, nele, possa haver desejo, seu corpo associa o pedido como esmola. O processo que Maria da Graça enfrenta é diferente. Vai aceitando para si o que lhe amedrontava, afasta-se dos seus – já quase não para em casa, não tem tempo para encontrar 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 (sequência 5), o Boi de Mamão, vão lhe aproximando de uma série de temas regionais que o circundam naquela estética regionalista de 1930, tendo em Graciliano o principal expoente. Angústia é, inclusive, título de uma obra sua, na qual o narrador passa, justamente, por um processo de afastamento da “cidade”, Maceió, e de retorno 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 em romance como *A Estrela Sobe*. A imagem da menina pobre que se deixa enganar pela promessa de uma ascensão social é a imagem de Leniza, protagonista do romance. Ela, que morava 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. Mas, para isso, vê-se em dilemas sobre manter relações sexuais ou não com aquele que seria seu produtor. Leniza acaba por manter, mas este sexo não se trata de 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, abandona pela mãe e pelos homens com os quais se relacionou em troca de dinheiro, um corte da narrativa impossibilita sabermos o final de sua história. No caso de Maria da Graça não chega a ceder, mas há uma composição mais ou menos semelhantes de mulheres pobres em relação a homens ricos: “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’.” (sequência 10). Leniza e Maria da Graça se encantam com a suposta possibilidade da ascensão social²⁸.

²⁸ 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, ainda não havia decidido.

Os personagens seguem ocupando o mesmo espaço. Agora no desfile do concurso as modelos desfilam em carros, vendendo votos, 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.

Tentando não nos alongar, o que esse jogo de inspirações na constituição dos personagens aponta é algo diferente do consenso que, discursivamente, pode existir em Rêde. Em *O Preço da Ilusão*, mesmo que Maninho e Maria de Graça ocupem o mesmo espaço, a forma de ocupação não é equivalente. Há por um lado um jogo de prestígio no concurso de beleza, onde Maria da Graça, pobre, é a exceção; as demais participantes são filhas das elites da cidade. Por outro, o componente sempre meio apagado, trabalhando, tentando vender seus produtos, apresentando o livro de ouro. Maria da Graça nunca repara em Maninho, não emite comentários sobre ele, não o percebe. Os personagens apontam uma cidade da coexistência que, embora mais ou menos pacífica, não é propriamente expressão de uma síntese que unifica a experiência no urbano.

O tema da dialética é antigo nas interpretações sobre a sociedade brasileira e as discussões sobre objetos estéticos variados chegaram a conclusões diversas. Vladimir Safatle (2019) aponta ter sido Guimarães Rosa o primeiro a lograr a formulação de uma sociedade nova, em *Grande Sertão: Veredas*. Mas a produção do novo não é a única “resposta” de uma leitura dialética. Pode ser também o elemento falho da tropicália, ao optar pela chave do atraso, acabando por não afetar a ditadura militar, como propõe Schwarz (2014a); ou, também propõe o autor, pode manter-se em aberto, como o conflito expresso no cinema de Glauber Rocha.

Mas algo que Schwarz (2014b) havia defendido em outros textos, assim como Antônio Candido (2000) e outros, é a necessidade de uma preocupação que não se limite ao plano do discurso, senão que busque encontrar na forma do objeto estético apreciado a forma da estrutura social a qual corresponde.

Nesse sentido, parece que a dialética de Sul não responde à pergunta sobre uma síntese entre o moderno e o arcaico. O que aponta Marcos Nobre (2012) é que o par antitético, na crítica, foi ultrapassado na década de 1950, com os estudos seminais de Antonio Candido e de Celso Furtado. O movimento realizado por Sul não se aproxima

das interpretações sociológicas sobre o país (as de Candido e de Furtado; embora a literatura compartilhe o espírito do tempo, sua pergunta – e sua relação com o objeto – é outra), mas parece também afastar-se dos tópicos “arcaico” e “moderno” produzindo uma dialética que se apoia em duas correntes literárias, o regionalismo de 1930 e a literatura urbana carioca, Graciliano Ramos e Marques Rebelo como os dois polos do espectro literário durante o regime de Vargas (ANTELO, 1984), o momento literário justamente anterior ao qual Sul se empreende como movimento. A expressão máxima disso é a Ponte.

* * *

A Ponte Hercílio Luz como símbolo do moderno em Florianópolis recebeu vasta discussão, destaque àquela empreendida por Mário César Coelho (1997). Sua construção, expressão máxima da modernização da cidade, a situa com velocidade no ritmo de mundo. Inaugurada em 1926, acompanha uma arquitetura desenvolvida em fins do XIX. A Ponte amplia as dimensões da cidade, fazendo com que o atual pedaço continental seja a ela adicionado; mantém a cidade como capital política do estado. A Ponte é expressão do desejo do moderno.

Não é surpreendente, então, que ela assuma o lugar simbólico da produção de Sul. Nas narrativas de Salim Miguel e de A. Boos Júnior, é sobre a Ponte que há a construção dos desfechos de seus contos, em expressão, talvez, de um “trauma compartilhado”. Se, antes, João e a “mulherzinha” já compunham, ambos, polos de uma mesma angústia, é sobre a Ponte que o narrador também se percebe angustiado, pela impossibilidade de seguir seu desejo, a história de João, por conta das interferências da “mulherzinha” no banco de trás. Se anteriormente o universal era comungado pelo polo do Outro, na Ponte adentra-se a esfera do Eu, a narrativa assume a primeira pessoa do singular, o sujeito que narra reconhece a própria debilidade. A Ponte o transforma em sujeito. A pulsão de morte é expressão indissociável da pulsão de vida (FREUD, 2011), e a angústia extremada do personagem de A. Boos Júnior faz com que, na ponte, possa dar um fim a este sem-nome que o paralisa. Atirando-se, chega-se à morte, deixa-se de sentir, já não há impossibilidade. A Ponte é uma metáfora da vida:

Gigantesca ponte em começo e sem fim. De vigas enormes, pretas.
Estrada larga, espaçosa. Já me sinto aborrecido, sem socêgo, sem

animação. Um trecho, um bem pequeno trecho percorrido. Falta o resto desconhecido, medonho, a percorrer ainda. Uma multidão de pessoas me acompanha. Umhas mais fortes que eu, outras mais fracas. Algumas já curvadas pelo cansaço da jornada. Muitas alegres, muitas tristonhas. A ponte é imensa, formidável. E eu caminho sozinho, indiferente, e cantando a canção sem som, sem éco que nunca vibra fora de mim mesmo. A meu redor pessoas se esbatem, agonizam. Gemidos. Gargalhadas. Sofrimentos. Homens que caem. Homens que se erguem. Os infelizes socorrendo os desgraçados. Os felizes aplaudindo os venturosos. A inveja dos que caem e não se levantam mais. O pouco caso dos que se levantam e não caem mais (PALADINO, 1952, s.p.)

Quem dá a forma da Ponte como metáfora da vida é justamente Antonio Paladino, aquele que tem a saúde mais debilitada, que morre ainda nos primeiros anos de Sul. Mas o significado do texto, poema em prosa, é tão brutal que passa a intitular o compilado de sua escassa produção, publicação póstuma organizada pelos colegas de Sul. A Ponte é o trauma, o trauma é a vida, a vida é a morte, a morte é a Ponte. O universal de Sul não se constrói por uma questão de representatividade ou por expressão de um microcosmo que expõe um macrocosmo. Não apenas, pelo menos. O universal que Sul constrói é o psíquico. O anticlímax de O Preço da Ilusão é a expressão máxima.

Paulo, o namorado de Maria da Graça, está na praia, aparentemente em Coqueiros (bairro continental onde Maninho reside) quando, aos gritos, alguém surge chamando por Maninho, também na praia, embora 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 para que compre as medicinas maternas. Em casa, Maninho é tomado por uma angústia gigantesca, sabe que o pai tem dinheiro, havia ganhado na briga de canários, mas este diz não ter, diz caber a Maninho a compra dos remédios.

A sequência é logo transferida para a Agrônômica, bairro no qual estavam sendo apurados os votos do concurso de miss. Iracema se acredita vencedora, sabe do apoio do pai, Sr. Ricco. Ao chegar próximo da hora final, “o pai consulta o relógio, levanta-se olhando em volta como quem diz: ‘Bem, agora vou decidir a votação!’”. Levanta-se e compra mais votos para Iracema, que assume o primeiro lugar. O que ninguém esperava, porém, é que faltando pouquíssimos minutos para o fim, Doutor Castro fizesse o mesmo movimento, comprando votos para Maria de Graça, que acaba por vencer o concurso. A questão não é o dinheiro, é saber a hora da compra. A malandragem de Castro ganha, na *trampa*, da *trampa* do Sr. Ricco.

A noite começa. Maninho, em sua casa, vê-se angustiado, percebe a piora da mãe, vê-se na dúvida se comprar os remédios com o dinheiro do Boi, se insiste na vontade de com o seu Boi brincar. Maria da Graça, também angustiada, tampouco sabe como agir. Comemora, com Castro, em uma festa na Lagoa da Conceição, 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, Maninhos às claras. “Medo do futuro”, é o que ela verbaliza ao Doutor Castro. A noite está chuvosa, houve trovoada, 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, a farmácia fica no Centro, na Ilha. O pai, preocupado, grita ao fundo, chama-o. Mas Maninho o ignora.

Vindo da Lagoa, Castro e Maria da Graça estão no carro, o primeiro carrancudo, andando em alta velocidade, possivelmente levando a moça à casa, ela que não se decidia. Seus cabelos balançam com o vento, o velocímetro aumenta, estão sobre a Ponte indo em direção contrária a de Maninho, ele do continente à Ilha, eles da Ilha ao continente. A decisão que Maria da Graça não consegue tomar é retornar à casa dos pais ou partir em viagem com Castro. Ele pergunta: “Mas comprei as passagens, não comprei? (...) Isso não quer dizer alguma coisa?”, ao que Maria da Graça responde “não” quando percebe, assustada, o que passa em sua frente. Também Castro se assusta ao perceber Maninho sobre a Ponte, pressiona os freios.

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. Se Maria da Graça e Maninho partilham, ao longo da narrativa, da angústia, é sobre a Ponte em que essa angústia ganha forma definitiva: 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 se afastar em definitivo da família, ceder às investidas de Castro, caiu, com ele, no mar. Morrem. São universais. Maninho, quando decide, perde; Maria da Graça, que embora não tenha decidido, estava a caminho de uma decisão (está a caminho de casa, mesmo que titubeante), morre. A angústia é paralisante, a decisão tampouco resolve. Universais, veem o fracasso do sujeito, um diante da outra, a outra diante do um.

Se a ponte é a expressão do moderno, a literatura de Sul tenciona a linearidade do progresso. Já mostrou Benjamin (2019) que não há documento de cultura que não expresse, também, a barbárie que o constitui. Um dos temas da investigação de Mário César Coelho (1997) é o apagamento da imagem da morte na Ponte, seja a de operários em período de construção – o que não consta nos documentos oficiais, do estado, mas que lhe foi frequentemente relatado pela memória dos trabalhadores que a construíram – , seja os suicídios nela realizados. Sul assume para si o papel de narrar o outro lado da história. Pela narrativa, traz o componente da morte na imagem do progresso, rompe a linearidade. Essa não é a única questão da Ponte que se vincula às questões de Sul. Como mostra Jaci Guilherme Vieira (1994), foi com os operários vinculados à Ponte onde começaram a se desenvolver as primeiras agremiações que resultaram na fundação do PCB em Florianópolis. Ela, símbolo do moderno e do urbano, é também símbolo – apagado, mas provavelmente conhecido pelos de Sul – de uma postura política que,

naquele momento, lhes era coerente (assim como moderna; a ascese que abandona o componente religioso e se transforma em “espírito” do capitalismo é marca da modernidade [WEBER, 2004], assim como o comunismo que se apresenta como alternativa [MARX, 2004]).

A Ponte, assim, mais do que tema é também vocabulário. Quando Salim Miguel se refere, em diversas crônicas que falam dos tempos de Sul, à “ilha ilhada”, à “ilhada Florianópolis”, acaba por construir a experiência de Sul como uma espécie de Ponte. Se a crítica de Tânia Macedo (1991) assume um discurso algo oficial sobre uma fração da experiência modernista de Sul, a circulação com as então colônias Angola e Moçambique, não é de surpreender que o subtítulo de um de seus textos seja, justamente, “uma ponte com a África”. A Ponte é o objeto literário, é o que cria o universal, mas é, talvez, antes de tudo, a imagem que Sul tem de si, em pelo menos dois planos. O primeiro, pela circulação, pelo sair – pelo correio, não por transporte marítimo – da cidade. Mas o segundo, especialmente, não pelo argumento da saída, mas pela entrada. Salim muda-se para Florianópolis, não é dali. O mesmo acontece com Eglê Malheiros. Guido Wilmar Sassi não reside na Ilha, a Ponte é o seu deslocamento. Ody Fraga e Silva retorna de Porto Alegre, onde residia, na época do seminário.

A Ponte é que faz com que estes jovens adentrem Florianópolis, é o que representa a ruptura com as elites que fecham o establishment intelectual da cidade. Desse modo, ela é também a imagem do trauma: Sul é o Outro, o malvisto, o indevido. A Ponte é o que os coloca neste lugar de subalternidade na experiência social. E, nessa subalternidade, eles se propõem legítimos, enfrentam pelejas, constituem estéticas. A Ponte como imagem que produz o universal é a Ponte como imagem que produz a subjetivação; é na entrada da Ilha, pela Ponte, que os jovens de Sul se tornam sujeitos na vida na cidade. É a imagem do trauma o que constitui a estética de Sul.

Mesmo quando a imagem do universal não se constrói na Ponte, ela carrega – pelo vetor contrário – o mesmo efeito. A imagem de Maninho, o “representante” da “cultura popular”, do “regionalismo”, perdendo o dinheiro é a mesma imagem descrita por Guido, anos antes, no conto Piá, no interior do estado, também regionalista:

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 regionalismo de Guido para a cidade moderna. As estéticas individuais de Sul constroem uma imagem de coletivo que expõe suas preocupações.

A síntese da dialética de Sul, então, não é resultado de outro par antitético que não aquele composto pela forma, por duas correntes literárias. Se a síntese pelo arcaico apontaria uma imagem de passado, de impossibilidade do presente, daquilo que deve ser ultrapassado, afastando a cidade do tempo e da política, retirando-a da história, a escolha pelo moderno pode apontar também para um problema ao criar uma ilusão futurista de um progresso sem limites, desumanizador. Em Sul, diferentemente, o passado ganha nova forma no presente (Cruz e Souza como maior exemplo), o moderno é marcado também pela expressão da barbárie, leva à morte. Daí a ideia de uma dialética em Sul que partilha, como tese e antítese, de uma fricção entre o regionalismo de 1930 e a literatura urbana, aquelas correntes que têm, aos jovens de Sul, respectivamente Graciliano e Rebelo como principais expoentes.

Parece que Sul, ao propor uma dialética entre o regionalismo de Graciliano e o urbano de Rebelo, sintetiza em uma alegoria da história da literatura que chega a um lugar próximo ao do universal de 1945. Alegoria, pois destrói a noção de uma linearidade do tempo. Chega a um lugar que, embora esteticamente muito diferente, absolutamente local – mas não apenas regional –, a Ponte, carrega em sentido, pela periferia, um significado bastante próximo ao da estética do centro, cujo principal expoente é Guimarães Rosa. Mas não o faz por meio a cópia. Ao olharmos o acervo de Salim e Eglê percebemos que o contato com os autores expoentes da geração de 1945 se dá de forma algo mais tardia. Embora o exemplar de *Grande Sertão: Veredas* seja de 1956, ano da publicação do romance, o roteiro de *O Preço da Ilusão* provavelmente já estava escrito, as demais obras de Guimarães Rosa no acervo de Salim e Eglê são posteriores a 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*), ambos após o fim de Sul e a escrita de *O Preço da Ilusão*.

Ora, se a grande questão do modernismo de 1945 é constituição de uma ideia de universal pelo psíquico, Sul chega a lugar próximo por caminho outro, sem se render, assim, a um jogo de cópia e reprodução, um jogo de cooptação. Daí a ideia de uma síntese alegórica, ao destruir a noção de uma “evolução” do modernismo em suas três gerações, a de 1922, a de 1930 e a de 1945, em um único movimento temporal. É alegórica por que destrói a linearidade do tempo, a história da ruptura literária na história nacional, e o constitui como uma imagem espacial (é o que propõe Susan Sontag [2008] ao pensar a alegoria em Benjamin não como conceito, mas como método), chegando pela periferia a um sentido – longe de inferior – semelhante ao do centro, embora por estética bastante própria e formalmente independente. Essa parece ser a síntese que o anticlímax de *O Preço da Ilusão* expõe.

Valor estético do trauma

Em 2002, foi publicada em livro uma extensa entrevista de Salim Miguel e Eglê Malheiros na qual refletem sobre suas experiências editoriais – na *Sul*, mas também na *Ficção*, revista que fundaram com Fausto Cunha, da *Branca*, e com o casal Cícero e Laura Sandroni, no Rio de Janeiro da década de 1970, além de na Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, presidida por Salim entre 1983 e 1991. Sobre a *Sul*, eles divergem:

Eglê

Para entender a gênese do Grupo Sul, é preciso lembrar que naquela época o Partido Comunista era legal, e a sede ficava na Praça XV, entre a farmácia Catarinense da esquina e a outra. Tinha uma sacada grande. O comitê Municipal era um ponto que congregava as pessoas, não necessariamente pela ideologia, mas porque ali era possível se reunir, conversar livremente, ler jornal do Rio, etc.

Salim

Na Revista não havia preocupação partidária. Havia a preocupação com os textos, com a qualidade do que se estava publicando.

Eglê

Mas ninguém publicaria um texto bem escrito fascista, não é?

Salim

Por exemplo, um texto do Plínio Salgado não se publicaria, podia estar muito bem escrito. (MALHEIROS; MIGUEL, 2002, p. 21)

Este não é o único momento em que Salim busca se afastar do PCB. Em entrevista concedida em 2007 a Edgar Garcia Junior (2008, p. 117), Salim comenta que não tem interesse em republicar o romance *Rêde*; a única forma de fazê-lo, para o autor, seria após extensa revisão que modificasse seu final, que lhe soa “demagógico”. Talvez o afastamento ao PCB que Salim faz nestas entrevistas seja uma espécie de afastamento de *Rêde*, seu romance de estreia. O texto, como discutido, carrega diversas marcas da autoria de Salim, mas também uma série de elementos de uma “estética oficial” do partido, afastando o autor da estética desenvolvida principalmente em seu livro de estreia, *Velhice e outros contos*, cujos temas serão aqueles que darão forma à sua obra posterior: as imagens de Florianópolis, a violência na cidade, a imprecisão da memória.

Depois de toda uma discussão sobre a autoria de Salim, porém, não parece razoável concluir o trabalho pensando este afastamento do PCB como forma de romper com uma cópia de modelo estético. A hipótese que gostaríamos de propor sobre *Rêde*, mas também sobre a produção romanesca de Salim, é outra.

Após a publicação de *Rêde*²⁹, Salim ficou 18 anos sem publicar, voltando à cena literária com os volumes de contos *O primeiro gosto* (1973) e *A morte do tenente e outras mortes* (1979). Na década de 1980 publicou três livros ficcionais, os romances *A voz submersa* (1984) e *A vida breve de Sezefredo das Neves, poeta* (1987), além dos contos de *As areias do tempo* (1988).

Especialmente esses dois romances nos dão uma pista muito interessante pela forma como se estruturam. *A voz submersa* é dividido em três partes, a primeira narrada por Dulce, a protagonista, a terceira por um narrador que se coloca como escritor. A segunda, porém, é diferente, trata de uma série de capítulos soltos, cada qual narrado por um dos personagens referenciados por Dulce em seu monólogo. A segunda parte apresenta certo tom de um compilado de contos que giram em torno da mesma personagem, Dulce, mas que assumem vozes narrativas diferentes (não que um romance não possa ser constituído por diversas vozes narrativas; o problema é que em *A voz submersa* essas vozes aparecem e somem de forma abrupta, não voltam, não ecoam; como se acabassem ao fim de cada capítulo, como um conto: peça autônoma que não precisa ser evocada pelas demais para que construa sentido em uma totalidade, que carregam uma “verdade” própria). A situação fica ainda mais evidente no romance *A vida breve...*, cuja primeira versão começou a ser escrita ainda nos tempos de Sul: após um primeiro capítulo de aproximadamente 50 páginas onde encontramos os significados do romance – a trajetória de um autor menor, esquecido, que estabelece uma série de conflitos com um grupo modernista, o Grupo Sul –, encontramos um compilado de quase trezentas páginas de textos soltos, poemas e contos, que teriam sido escritos, em tese, por este escritor esquecido. Trata-se, novamente, de um romance que se constitui por meio de outro gênero, o conto.

Na década de 1990, Salim publica uma série de livros de ficção em gêneros diversos. Em 1994 vimos aparecer suas memórias da prisão por consequência da ditadura civil-militar de 1964, em *Primeiro de abril – narrativas da cadeia* (1994a), além da peça de teatro *As várias faces* (1994b). Na sequência aparecem dois livros de contos, *As desquitadas de Florianópolis* (1995) e *Onze de Biguaçu mais um* (1997), seguidos da novela *As confissões prematuras* (1998b). É apenas no fim da década, em 1999, que Salim volta ao gênero romance, publicando seu *Opus Magnum Nur na escuridão*. Se

²⁹ Neste comentário estamos ignorando as crônicas e ensaios, já que se tratam, sempre, de compilações de textos publicados na imprensa, em período diverso. Também não consideramos antologias, tanto aquelas nas quais o autor participa, quanto as coordenadas por ele ou dedicadas à sua obra.

repararmos neste romance, porém, vemos que muito do seu conteúdo havia sido publicado anteriormente em *Onze de Biguaçu mais um*, compilado de contos com um mesmo narrador. Ou seja, Salim retoma textos curtos já publicados em livro anterior, aos quais acrescenta uma série de novos episódios que seguem o mesmo tom narrativo. Novamente, a base da formulação do romance foi por meio do gênero conto.

Os últimos textos ficcionais de Salim continuam indicando a hipótese: os contos de *O sabor da fome* são de 2007; na sequência ele publicou *Jornada com Rupter* (2008b), romance que se aproxima em alguma medida do tom de *Rêde* – não pela perspectiva “do partido”, mas pela forma de colocar as perguntas –: um deslocamento do narrador que vai a um espaço geográfico outro para escrever sobre aquilo (no caso de *Jornada...*, Blumenau, onde o narrador, um jornalista de descendência libanesa, mas chamado de “turco”, não é bem recebido). Na verdade, Salim havia começado a escrevê-lo nos tempos de Sul, embora só tenha voltado a ele no começo deste século. Publicou ainda outros dois romances, *Reinvenção da Infância*, em 2011, narrativa que se constitui por bricolagem de pedaços de outros textos, contos e capítulos de romances anteriores, e o romance *mare nostrum*, de 2004, que é o maior exemplo do que estamos tentando defender. No subtítulo deste livro vemos estampado as palavras romance desmontável. Trata-se de uma série de textos autônomos que podem ser lidos de forma individual, como contos, mas que, quando lidos em conjunto, produzem uma narrativa fragmentada cujo tema seria o mar (o romance foi inclusive um dos finalistas do 47º Prêmio Jabuti de Literatura).

Ora, esse comentário talvez algo desconexo da investigação apresentada fala, na verdade, sobre a constituição de *Rêde*. Se rejeitarmos as hipóteses de cópia de um padrão hegemônico estabelecido pelo centro em relação à periferia, assim como a ideia de que a narrativa de Salim seria apenas expressão de uma estética partidária, o que a comparação de *Rêde* com os demais romances do autor expõe é que, ao que parece, tecnicamente Salim tinha pouco domínio do gênero. Em *Rêde* e *Jornada com Rupter*, romances que como *A vida breve...* começaram a ser escritos ainda na época de Sul, podemos observar certo tom descritivo do desconhecido, ao passo em que em outros romances a presença do conto como gênero é de importância acentuada. O que isso expõe é que Salim em momento algum logrou constituir um romance tecnicamente satisfatório nos moldes do romance burguês, moderno. A constituição literária de Salim, mesmo quando se refere ao romance, passa por uma experimentação que responde ao gênero conto. *Rêde*, mais do que uma repetição, é uma expressão de uma incapacidade

técnica, a do romance burguês, que acompanha o autor ao longo de toda a sua vida, chegando a bons resultados apenas quando experimenta a obra romanesca pela influência da escrita curta.

Seria importante, ainda, situá-lo dentro de seu tempo-espço literário. Quando passa a residir no Rio de Janeiro, em 1965, após a prisão por causa do golpe de 1964 e posterior liberdade, Salim e Eglê fundam Ficção, revista de circulação nacional destinada apenas à publicação de contos, de autores novos e estabelecidos das Letras nacionais. Miguel Sanches Neto (2007) publicou uma antologia de contos publicados no periódico e, no prefácio, coloca o gênero como representativo da literatura brasileira na década de 1970. Mas muitos dos que publicaram em Ficção tiveram sua estreia em revistas literárias estaduais ao correr da década de 1950. Caberia retomar a discussão sobre Trevisan e Salim apresentada anteriormente: tendo nas revistas literárias o lugar de formulação de um lugar estético, o conto se colocava como gênero possível na prosa. Talvez venha desta condição material dos impressos algo da constituição da estética de Salim.

* * *

Se, por um lado, Salim parece não deter o domínio técnico do romance, é na novela em que encontramos suas expressões mais bem-acabadas. Foi no gênero que oscila entre conto e romance que Salim nos deu obras como *As confissões prematuras*, *As várias faces* (que se trata de uma obra de teatro, mas que é chamada pelo autor de novela), e a ainda não mencionada *Nós* (2015), seu último livro publicado em vida.

A novela policial, de assassinato irresoluto, se constrói sob uma sequência de acasos. Um assassino de aluguel que leva uma pacata vida recebe um bilhete solicitando a morte de uma garota sem nome, mas que pode ser reconhecida pela inexistência de dois dedos em uma das mãos e por uma cicatriz sob o olho. Um rapaz de Florianópolis se desloca a Brasília, fugindo de um crime que não havia cometido. Um homem mais velho encontra os originais de um romance sobre um crime sem resolução em uma casa abandonada nas aforas de Brasília. Muitos dos personagens podem ser o mesmo, mas nada é afirmado, tudo não passa de um acaso, de um talvez.

Mais do que uma novela policial, então, a trama parece tratar de um deslocamento da imagem do trauma, seja o trauma da expropriação da terra (o

deslocamento forçado da família de Tu³⁰, da Barra da Lagoa ao Morro do Horácio, em Florianópolis), seja o trauma da ditadura civil-militar (o deslocamento d’Ela, de Goiás Velho a Brasília, no Centro-oeste), seja o deslocamento do Eu, geograficamente menos preciso, mas talvez o mais interessante neste momento, onde o que se expõe não é propriamente um comentário sobre a novela, senão a busca por algo que faça emergir a dinâmica entre centro-periferia.

No já citado *Velhice e outros contos*, Edgar Allan Poe é mencionado em algumas das narrativas. Em *Nós* o narrador retorna a Poe, convocando Dupin, detetive criado pelo inglês, para auxiliá-lo a desvendar o mistério. O narrador de *Nós* tenta solucionar o enigma do manuscrito que encontra em um casebre abandonado. Lê e relê, porém o que encontra não passa de um jogo de coincidências, o que o leva a convocar escritores e seus detetives para que o auxiliem na tarefa. O primeiro a vir, e o que auxiliará o narrador de *Nós* até o fim, é Dupin, que, ao chegar, se desculpa pela ausência de Allan Poe:

Antes de entrar no que de fato interessa, preciso explicar a ausência do Edgar, insisti, ele pede desculpas por não ter vindo, o homem anda obcecado, não se cansa de mexer e remexer no Corvo, sem conseguir trocar uma única palavra, embora continue achando que o verso “*quoththeraven, ‘nevermore!’*”, o mais famoso, precisa ter uma palavra alterada, entre uma dose e outra de Bourbon, repete e repete “a palavra é o núcleo central de tudo, tem som, tem sabor, tem cheiro, tem cor” (MIGUEL, 2015, p. 68)

O que o Dupin de Salim coloca por meio da figura de Edgar Allan Poe é uma relação obsessiva de escrita e reescrita, inclusive daquilo que é canônico, *O Corvo*, talvez o escrito mais conhecido do inglês. O texto já publicado não é abandonado, na procura pela palavra exata para que expresse o sentido do verso. A obra acabada é também um retorno; no Poe de Salim, pela expressão exata; no caso de Salim, pelo trauma – que é, também, a impossibilidade da expressão exata. Sugerimos em outro momento que parece haver um componente na obra de Salim pós-*Sul* que se coloca como uma espécie de “elaboração” do rompimento modernista que os jovens de Florianópolis, com destaque à estética de Salim, impuseram à cena intelectual Florianopolitana de meados do século XX (KREMER, 2019). Em *Nós* este componente

³⁰ Tu, Ela, Eu são as formas de conjugação verbal na qual a novela, cujos personagens não são nomeados, se estrutura. Eles são chamados pelo narrador pelo sujeito que conjuga o verbo, diferentes em cada capítulo.

se expressa não pela associação/metaforização/alegorização (como no caso dos escritos sobre a ditadura), tampouco pela rememoração/reincidência, principalmente de personagens/cenas/espacos (no caso dos escritos sobre a infância), mas pela citação/oposição.

Um dos elementos é a reencenação de uma série de conflitos que foram atualizados.

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

No comentário vê-se uma oposição direta ao livro de Franklin Cascaes, *O Fantástico na Ilha de Santa Catarina* (2012). A estética de Salim, desde a época de Sul, se posicionou em um lugar distinto da do folclorista, como visto. Isso não quer dizer que não houve pontos de fricção. Em Sul-23 (12/1954) Doralécio Soares publica um comentário sobre a exposição de motivos folclóricos de Cascaes, assim como Salim comenta outra mostra do mesmo autor, em Sul-26 (02/1956). Ambos os comentários são elogiosos, mas se referem à produção escultórica do artista, que, à época, não havia publicado literatura. Em *Nós*, a crítica de Salim parece falar, talvez, de um processo de patrimonialização da figura de Cascaes, que passa a ter instituições com seu nome, embora sua obra esteja em um museu fechado para reformas há mais de uma década. A crítica de Salim poderia ser situada na canonização de uma estética que, no processo, deixa de ser lida e passa a ser consagrada por seus símbolos – uma visita às lojas de artesanato da cidade o mostra, com os fantoches de bruxas e de “seu Francolino”, alusão à imagem de Cascaes. Salim atualiza o dilema com as instituições por meio da cristalização que produzem de uma estética no contemporâneo.

Isso, por um lado, remonta uma imagem do trauma. Coloca em discussão o conflito estabelecido por Sul com as instituições locais, que estavam, também, engendradas em processo de construção de uma ideia de “verdade”. Porém, isso fala principalmente de outra questão que pode ser posta em dois termos: ou a constatação de uma espécie de ineficácia política do movimento estético de Sul, ou a constatação da necessária manutenção de um processo de conflito político – inclusive contra si mesmo. Se Cascaes é cristalizado como o discurso da “cultura popular” de Florianópolis, Salim passa também por uma cristalização não de sua estética, mas de seu nome – o mesmo,

embora diferente, que o enfrentado por Cascaes³¹. Um comentário nefasto de Cacau Menezes é expressão do problema. Em três de outubro de 2019, o colunista publicou uma nota em comemoração ao Dia do Idoso, celebrado no 1º dia daquele mês. Nele, coloca Velhice e outros contos, de Salim, como uma homenagem à velhice: “nessa homenagem aos idosos”, escreve, “não mais oportuno do que lembrar a inigualável figura de Salim Miguel, editor de literatura de O Estado, diretor da Editora UFSC e um dos mais expressivos agentes da cultura catarinense” (MENEZES, 2019, s. p.).

O problema é que o comentário de Cacau Menezes não percebe o significado dos contos intitulados Velhice, um, Velhice, dois e Velhice, três, no qual o problema não está na figura dos “velhos”, mas na construção de um comentário sobre a modernidade como uma nova construção de sentidos que cria um abismo entre a forma como os “velhos” entendiam a vida ao final do século XIX e em como a cidade se configura na vida moderna de meados do século XX (KREMER, 2019). O título “velhice” faz com que Cacau Menezes escreva o que quer, possivelmente sem ler o compilado de Salim.

Ora, se em seu último livro, a novela Nós, Salim se dedica a escrever uma crítica à patrimonialização da figura de Cascaes, pode ser também tomado por uma defesa contra a patrimonialização de sua própria figura. Talvez esta seja a expressão, então, de uma Florianópolis provinciana. Mais do que a impossibilidade da produção de uma estética autoral, parece que a expressão da periferia é que, na ausência de instituições de legitimação que poderiam produzir conflito e, por consequência, avaliação profunda, a obra pode acabar tendo sua recepção local afetada, com uma leitura debilitada, que passa por um processo de patrimonialização onde não existiria espaço para a crítica, já que a própria estética é assassinada pelo nome.

Parece que a forma que Salim encontra em Nós para fugir disso é a produção de outro universal, já não o do sujeito, senão o da literatura. No capítulo de abertura o narrador descreve a pequena biblioteca do casebre onde o original é encontrado:

Mais uma vez, olhas para os que se encontram à altura da tua visão, o primeiro, da esquerda para a direita, é ‘Vinte mil léguas submarinas’, de Júlio Verne, a seguir, ‘Crítica da razão pura’, de Kant, o terceiro, ‘Os três mosqueteiros’, de Alexandre Dumas, o quarto, ‘As dores do

³¹ Sobre a figura de Cascaes existe a construção de todo um imaginário simbólico em produtos materiais, o que não é exatamente o caso de Salim, embora seu nome, mesmo que com grande parte de sua obra fora de catálogo, seja aquele projetado como grande expoente da literatura catarinense. Referenciado, mas nunca lido.

mundo’, de Schopenhauer, seguem-se ‘Geração do deserto’, de Guido WilmarSassi, ‘A origem das espécies’, Darwin, ‘Últimos sonetos’, de Cruz e Sousa, ainda ‘O escritor e seus fantasmas’, de Ernesto Sábato, ‘Diálogos com a América Latina’, de Gunter Lorenz, ‘O vermelho e o negro’, de Stendhal, ‘Berlin Alexanderplatz’, de Alfred Döblin, ‘Niellyhne’, de Jacobsen, ‘Kaputt’, de CurzioMalaparte, ‘Paradiso’, de José Lezama Lima e ‘Buridan, ou os mistérios da Torre de Nésle’, de Michel Zevaco.. desistes. (MIGUEL, 2015, p. 22-23)

Nela, livros de autores clássicos, como Julio Verne e Immanuel Kant, se misturam com latino-americanos do século XX, como Ernesto Sábato e José Lezama Lima; Alfred Döblin, aquele que inspirou Benjamin a pensar o romance moderno, também aparece, assim como o catarinense Cruz e Sousa, importante inspiração do modernismo dos jovens de Florianópolis, e Guido Wilmar Sassi, que teve seus primeiros livros publicados pelas Edições Sul. O que aparece estampada é a lista de uma série de referências da constituição de um leitor, mas também de um autor, um passo a mais que encontramos em fragmento posterior, quando se fala dos caminhos de um bibliófilo por Florianópolis:

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

Não há, no fragmento, apenas a prática de um bibliófilo em Florianópolis, seus livros e referências, mas a existência de Salim Miguel como um escritor em sua própria narrativa, como mostra a referência a seu compilado de contos O Sabor da Fome, de 2007, livro onde estão compilados, além dos contos escritos na passagem do milênio, dois outros originalmente publicados em Sul, ainda antes de seu primeiro livro. Salim cita uma de suas últimas obras, mas uma na qual, mais do que “referência” ao tempo de Sul, coloca a atualidade do movimento de meados do século. Um último fragmento, que agora se refere a uma loja de livros usados de Goiás, nos dá ainda mais pistas:

No entardecer modorrente, de secura insuportável, o ventilador de teto quase não ajuda. Apenas seis pessoas tiveram coragem de aparecer, metade saiu como entrou, uma comprou ‘O peixe de Amarna’ de Cícero Sandroni, outra vasculhou o sebo até encontrar ‘Os sete mistérios da casa queimada’ de Guido Wilmar Sassi, o terceiro, também no sebo descobriu ‘Avalovara’, de Osman Lins, e antes de pagar esbravejou: “não consigo entender nossos professores e nossos críticos: só sabem citar ‘Grande Sertão: Veredas’ e ‘A hora da estrela’, pois se ainda não leste, peço que o faça com urgência, o livro do Osman Lins é igual ou melhor que o desses dois ícones” (MIGUEL, 2015, p. 29).

Novamente encontramos referência a Guido Wilmar Sassi, mas também ao amigo Cícero Sandroni, da direção de Ficção. O mais interessante, porém, parece estar no comentário que o personagem elabora sobre Osman Lins, escritor pernambucano posto em pé de igualdade aos dois representantes do modernismo de 1945. Ao construir uma biblioteca, mas também o acervo de dois sebos e de uma livraria, em três cidades diferentes do Brasil, há um movimento de construção de uma coleção universal da literatura brasileira, descolada de um lugar geográfico de produção, mas posto como expressão de uma literatura brasileira. O narrador desloca a ideia de uma produção como um espaço de recepção regional, e o situa na circulação nacional – algo bastante semelhante ao movimento realizado por Sul.

Com isso, Salim mostra a presença de um componente traumático que dá forma ao autoral; sua narrativa é ao mesmo tempo uma declaração e uma oposição ao esquecimento. Neste ponto parece diferenciar-se de Cony. Em entrevista concedida à *Ilustrada*, da Folha de São Paulo, o carioca diz:

[Pilatos] É o livro de que mais gosto. Considero-o melhor porque é o meu livro mais "meu". Todos os outros poderiam ter sido escritos por qualquer um. O "Quase Memória", por exemplo, qualquer um poderia fazê-lo, um pouco melhor, um pouco pior. Em sua estrutura, é um livro tradicional, no conteúdo, na linguagem, na técnica. Como "Guerra e Paz". Eu posso fazê-la, é claro que vai ser uma "Guerra e Paz" vagabunda, mas posso tentar. Do mesmo jeito, todos os meus livros poderiam ser feitos por outras pessoas, de forma pior ou melhor. Mas "Pilatos" não, é um livro muito próprio meu. (CONY, 2001, s. p.)

O que o argumento de Cony põe é, justamente, a presença do autor na construção da narrativa. Seu posicionamento, ao indicar apenas *Pilatos* como um livro de sua autoria, produz uma cisão com outros romances, como *O Indigitado* (2001) ou *A*

vida e a morte (2007), escritos sob encomenda onde uma noção de autoria está por demais diluída em uma técnica narrativa que poderia, sem discordar de Cony, haver sido escrita por qualquer um que a dominasse.

O fato, porém, de Cony haver sido convidado para escrever para uma série editorial sobre os cinco dedos da mão (*O Indigitado*, em coleção da Objetiva), ou um romance sobre eutanásia para o Conselho Federal de Enfermagem (*A vida e a morte*, em edição patrocinada pelo conselho) é expressão do lugar que ocupa como escritor/jornalista estabelecido em uma cena intelectual nacional, e, alguma medida consequência de sua vida no Rio de Janeiro. Mas parece que o autor coloca um conflito entre o lugar social que ocupa e a noção de uma estética autoral. As confissões de Narciso, romance de Autran Dourado (2001), auxilia a pensar justamente em uma ideia de autoria como repetição no centro, onde ao produzir o sempre igual exclui a possibilidade de legitimação daquilo que não é repetição, a possibilidade periférica – que não é exclusivamente geográfica.

No romance, Autran Dourado fala de um homem de São Paulo que se desloca a Duas Pontes, cidade ficcional do interior de Minas Gerais importante em sua obra, onde se casa com a filha de um fazendeiro. Não nutrem grande relação afetiva, mas ela, mais velha, “precisa” casar-se; e ele, em busca de uma vida cômoda decorrente dos recursos do sogro, aceita a união. Quando morre, porém, deixa um manuscrito, justamente as *Confissões de Narciso*, em que narra sua vida amorosa. O romance mostra, além disso, sua relação com a escrita. Ele estudara na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, da Universidade de São Paulo, onde tentara os primeiros versos, que formaram um livro que “tive o bom senso de não publicar”, “dividido em duas partes, de sonetos parnasianos e poemas modernistas”. (DOURADO, 2001, p. 13).

O que se mostra é que a produção do narrador, quando ocupando um espaço cêntrico, não passava de uma reprodução, um pastiche de duas correntes literárias que se confrontam (veja a crítica modernista de Manuel Bandeira ao parnaso, em *Os Sapos* [1986]) e que, quando parte à periferia, é quando pode produzir algo que considera legítimo, suas confissões. E seus poemas de juventude, afirma, não valem a pena: “não estou certo de que sou mesmo um grande poeta. Publicar por publicar, apenas para satisfazer a vaidade, não me interessa. O Brasil está cheio de poetas medianos, que teriam feito melhor em cuidar de coisa mais útil” (DOURADO, 2001, p. 54).

Na obra de Salim, o lugar parece ser outro. Retornando a Nós como exemplo, existe em sua obra um constante retorno á experiência modernista de Sul, quase em

termos de uma reencenação – o que ganha expressão máxima na peça/novela *As Confissões Prematuras*. Embora no começo deste século Salim fosse escritor estabelecido, publicando por uma das maiores casas editoriais do país – Record –, tendo sido finalista de prêmios importantes, como o Jabuti, vencedor de tantos outros, como o Juca Pato e Machado de Assis pelo conjunto da obra, há em sua estética um lugar de retorno que não se normativa pelas expectativas do centro. É dando forma à periférica Florianópolis que Salim constrói uma literatura que adentra o país. É retornando à experiência de Sul que Salim constrói uma estética.

Referências

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

AGUIAR, Josélia. **Jorge Amado**: uma biografia. São Paulo: Todavia, 2018.

AMADO, Jorge. **Seara Vermelha**. Rio de Janeiro: Record, [1946] 1976.

AMADO, Jorge. **O cavaleiro da esperança**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

AMADO, Jorge. **Gabriela cravo e canela**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

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.

BANDEIRA, Manuel. **Carnaval**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

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

BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017a.

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

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

BENJAMIN, Walter. Infância Berlinense: 1900. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017d.

- BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- BENZECRY, Claudio. La imaginación técnica o Artl como Menocchio. **Revista Nueva sociedad**, nº 170, 2000.
- BERTASO, José Otávio. **A Globo da Rua da Praia**. São Paulo: Globo, [1993] 2012.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BOSS JR., A. O Rosto. **Contistas Novos de Santa Catarina**. Florianópolis: Edições Sul, 1954.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In Razões Práticas - sobre a teoria da ação. Campinas: Papirus, 1996.
- BUDDE, Leani. **Jornal O Estado: da glória à decadência (1915-2009)**. Florianópolis: Insular, 2017.
- BUENO, Luís. **Capas de Santa Rosa**. São Paulo: Edições SESC, 2016.
- CANDIDO, Antonio. A dialética da malandragem. **O Discurso e a Cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000.
- CANDIDO, Antonio. **Teresina etc**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.
- CASCAES, Franklin. **O fantástico na Ilha de Santa Catarina**. Florianópolis: EdUFSC, 2012.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano – artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 2014.
- CHARTIER, Roger. **A mão do autor e a mente do editor**. São Paulo: UNESP, 2014.

CHARTIER, Roger. **Cultura escrita**: entre distinção e apropriação. Campinas: Mercado de Letras, 2003.

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.

COELHO, Saldanha (Org.). **Antologia de contos de escritores novos do Brasil**. Rio de Janeiro: Revista Branca, 1949a.

CONY, Carlos Heitor. **Cony volta a se render a “Pilatos”**. Entrevista concedida a Sylvia Colombo. Folha Ilustrada, 10/03/2001.

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

CONY, Carlos Heitor. **O indigitado**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

CONY, Carlos Heitor. **A morte e a vida**. Manaus: MemVacMen, 2007.

D’EÇA, Othon Gama. **Homens e algas**. 5ª Ed. Florianópolis: EdUFSC, 2008.

DOURADO, Autran. **As confissões de Narciso**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

DU GARD, Roger Martin. **Um Taciturno**. Porto Alegre: Editora do Globo, 1945.

ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador** (v. 1) – Uma História dos Costumes. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador** (v. 2) – Formação do Estado e Civilização. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

ELIAS, Nobert. Ensaio teórico sobre as relações estabelecidos-outsiders. **Os estabelecidos e os outsiders**: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

FLORES, Maria Bernardete Ramos. **A Farra do Boi**: palavras, sentidos, ficções. Florianópolis: EdUFSC, 1997.

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

FREYRE, Gilberto. **Casa grande e senzala**. São Paulo: Global, [1933] 2006.

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. História da arte italiana. **A micro-história e outros ensaios**. Lisboa: Difel, p.5-118, 1989a.

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

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

GOETHE, Johan Wolfgang. **As afinidades eletivas**. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2014.

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

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

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

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

KREMER, Natan Schmitz. **Fragmentos de uma educação para o moderno na Florianópolis de Salim Miguel**. TCL (Licenciatura em Ciências Sociais). Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 2019.

KREMER, Natan Schmitz. Café, de Mário de Andrade: tensões e proximidades no pensar o Brasil. **Revista Café com Sociologia**, 2020.

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

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

LEPECKI, Maria Lúcia. **Autran Dourado**. Quiron, 1976.

MACEDO, Tania Celestino de. Revista Sul (uma ponte com a África). In SOARES, Iaponan (org.). **Salim Miguel, literatura e coerência**. Florianópolis: Lunardelli, 1991.

MAIA, Pedro Moacir. **Cartas inéditas: de Graciliano Ramos a seus tradutores argentinos, Benjamín de Garay e Raúl Navarro**. Salvador: EdUFBA, 2008.

MALHEIROS, Eglê. **Entrevista concedida a Natan Schmitz Kremer em 09 de janeiro de 2018**. Florianópolis, 2018.

MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2004.

MELO (filho), O. F. Dó Sustenido. **Contistas Novos de Santa Catarina**. Florianópolis: Edições Sul, 1954.

MELO NETO, João Cabral. **Morte e vida Severina**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2007

MENEZES, Cacau. **Salim Miguel, um dos mais expressivos agentes da cultura catarinense**. NSC TOTAL, 03/10/2019.

MICELI, Sergio. Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945). **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MICELI, Sergio. **Sonhos da periferia** – inteligência argentina e mecenato privado. São Paulo: Todavia, 2018.

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

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

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

MIGUEL, Salim. **A morte do tenente e outras mortes**. Rio de Janeiro: Antares, 1979.

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

MIGUEL, Salim. **A voz submersa**. São Paulo: Global, 1984.

MIGUEL, Salim. **A vida breve de Sezefredo das Neves, poeta**. Porto Alegre: Tchê, 1987.

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

MIGUEL, Salim. **O Castelo de Frankenstein**: anotações sobre autores e livros. Florianópolis: EdUFSC, 1986

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

MIGUEL, Salim. **As várias faces**. Porto Alegre/Florianópolis: Movimento/FCC, 1994b.

MIGUEL, Salim. **As desquitadas de Florianópolis**. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1995.

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

MIGUEL, Salim. **Variações sobre o livro**. São Carlos: EDUFSCar, 1998.

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

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

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

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

MIGUEL, Salim. **mare nostrum** [romance desmontável]. Rio de Janeiro: Record, 2004.

MIGUEL, Salim (org.). **Cartas D'África e Alguma Poesia**. Rio de Janeiro: TopBooks, 2005a.

MIGUEL, Salim. **O sabor da fome**. São Paulo: Record, 2007.

MIGUEL, Salim. **Minhas memórias de escritores**. Palhoça: Ed. Unisul, 2008.

MIGUEL, Salim. **Jornada com Rupter**. São Paulo: Record, 2008b.

MIGUEL, Salim. Fantasia e (é) realidade. In MEYER, Sandra; NUNES, Kamila; SIEWEDT, Teresa (Orgs.). **Meyer Filho: (exercício de imaginação)**. Florianópolis: Instituto Meyer Filho, 2011.

MIGUEL, Salim. **Reinvenção da infância**. São Paulo: Novo Século, 2011b.

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

MUND JR., Hugo. No bar e café Expresso. **Contistas Novos de Santa Catarina**. Florianópolis: Edições Sul, 1954.

NOBRE, Marcos. **Depois da “formação”** – cultura e política da nova modernização. São Paulo: Revista Piauí, 2012.

O PREÇO DA ILUSÃO [Roteiro]. S.d. Xerox. Espaço Eglê Malheiros e Salim Miguel, Universidade do Estado de Santa Catarina, s.p.

PALADINO, Antonio. **A Ponte**. Florianópolis: Edições Sul, 1952.

PEREIRA, Moacir. **Jorge Lacerda: jornalista, humanista, estadista**. Florianópolis: Insular, 2014.

PEREIRA, Ivonete. **As Decaídas: prostituição em Florianópolis (1900-1940)**. Florianópolis: EdUFSC, 2004.

PINHEIRO, Dimitri; BERGAMO, Alexandre. Indústria cultural no Brasil e o balanço da sociologia: dois pesos, muitas medidas. In MICELI, Sérgio; MARTINS, Carlos Benedito. **Sociologia brasileira hoje II**. Cotia: Ateliê Editorial, 2018.

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

RAMOS, Graciliano. **Memórias do Cárcere I**. Rio de Janeiro e São Paulo: Record, Martins, [1953] 1976.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

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

RASSIER, Luciana. Dialogues lusophones: les échanges épistolaires du Cercle d'Art Moderne de Santa Catarina. Montpellier: **Quadrant**, n. 27, 2010.

RASSIER, Luciana. Identidades em arquipélagos – Mare Nostrum : romance (des)montável. In NEUMANN, Gerson ; CUNHA, Andrei ; FERREIRA, Cinara ; BITTENCOURT, Rita. **Arquipélagos** – estudos de literatura comparada. Porto Alegre : Class, 2018.

REBELO, Marques. **O Trapicheiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

REBELO, Marques. **O Simples Coronel Madureira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1967] 2003.

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

REBELO, Marques. Florianópolis [1952]. In **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, s.p.

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

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

SABINO, Lina Leal. **Grupo Sul: o modernismo em Santa Catarina**. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1981.

SAFATLE, Vladimir. **Dar corpo ao impossível: o sentido da dialética a partir de Theodor Adorno**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019.

SANCHES NETO, Miguel. **A reinvenção da província: a revista Joaquim e o espaço de estréia de Dalton Trevisan**. Tese. Doutorado em Teoria e História literária, Universidade Estadual de Campinas. Campinas: UNICAMP, 1998.

SANCHES NETO, Miguel. **Ficção, histórias para o prazer da leitura**. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2007.

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

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

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

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

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

SASSI, Guido Wilmar. Cerração. **Contistas novos de Santa Catarina**. Florianópolis: Edições Sul, 1954.

SASSI, Guido Wilmar. **Amigo Velho**. Florianópolis: Edições Sul, 1955.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 2002.

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

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

SCHWARZ, Roberto. **Martinha versus Lucrecia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SILVA, Walmor Cardoso. Éramos os arte moderna. In CARDOZO, Flávio José (Org.). **Salimna Claridade**: 24 depoimentos sobre o escritor, jornalista e animador cultural Salim Miguel em seus 50 anos de atividade literária. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 2001.

SILVEIRA, Iran. **A crítica da e na Revista Sul**. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018

SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito. **Mana**, v. 11, n 2, 2005.

SOARES, Lucila. **Rua do Ouvidor 110**: uma história da Livraria José Olympio. Rio de Janeiro: José Olympio/FBN, 2006.

SONTAG, Susan. **O amante do vulcão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

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

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

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

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

SOUSA, Silveira de. Jeremias. **Contistas novos de Santa Catarina**. Florianópolis: Edições Sul, 1954.

TEZZA, Cristovão. **Ensaio da Paixão**. Criar: Curitiba; FCC: Florianópolis, 1986.

VALVERDE, L. S. **Acadêmicos versus modernistas**: um estudo sobre o debate literário no jornal O Estado (1949-1950). Florianópolis, SC. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade do Estado de Santa Catarina, UDESC, 2012.

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

VERISSIMO, Érico. **Um certo Henrique Bertaso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

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.

VIGNA, Elvira; MURRAY, Roseana. **O silêncio dos descobrimentos**. Por escrito. São Paulo: Paulus, 2000.

VIGNA, Elvira. **Por escrito**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

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

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

TABELA IV - Sul, ano I, nº 3, abril de 1948

Titulo	Autor	Local
Um Rosto Noturno	Reinaldo Moura	Edição da Livraria do Globo, POA
Poesia Completa	Manoel Bandeira	Edição da Livraria Editora Casa do Estudante do Brasil
Sonata ao Luar	Dalton Trevisan	
A tragédia dos Lemos	Carlos Peixoto de Melo	Edição do autor

(Fonte: Revista Sul – autoria nossa)**TABELA V - Sul, ano I, nº 4, junho de 1948**

Título	Autor	Local
Interpretação regional do município de Rodeio	T. C. Jamundá	Edição do autor
Viagem através do Brasil (Paraná)	Hildebrando de Lima	Edições Melhoramento (SP)
Problemas de Filosofia do Direito	Dr. Henrique Stodieck	Coleção Divulgação do Centro Acadêmico XI de Fevereiro
A sombra da Estante	Augusto Meyer	José Olympio, Rio, 1947
Garibaldi e a guerra dos Farrapos	Lindolfo Color	
Estrada perdida	Telmo Vergara	
Profanações	Valfrido Piloto	Editora Condor, Curitiba
Poemas dos mares do sul	Dirceu Quintanilha	Editora Pongetti, Rio
Roteiro perdido	Dirceu Quintanilha	Editora Pongetti, Rio

(Fonte: Revista Sul – autoria nossa)

TABELA VI - Sul, ano I, nº 5, agosto de 1948

Título	Autor	Local
Visões de paz	Maria Isabel	Editora Agir
Novos mundos em Vila Tereza	Dirceu Quintanilha	Editora Panfleto
O túnel	Afonso Felix de Souza	Orfeu
Oscarina	Marques Rebelo	Empresa Gráfica O Cruzeiro S. A.
Predefinição	Ulisses Diniz	Editora do autor
Viagem através do Brasil (Santa Catarina)		Cia Melhoramento (SP)
Sete anos de Pastor	Dalton Trevisan	Edição da Revista Joaquin, Curitiba
Intervalo passional	Reinaldo Moura	José Olympio, Rio, 1944

(Fonte: Revista Sul – autoria nossa)

TABELA VII - Sul, ano I, nº 6, dezembro de 1948

Título	Autor	Local
A nuvem de fogo	Antonio Santos Moraes	Edições Literatura, 1948
Fuga	Colombo de Sousa	Edição do autor, 1948
Luz do Pântano	Bruno da Rivera	Livraria José Olympio, 1948
Os cantos novos	Alma Saturnino	Edição do autor, 1948
Perfil de Machado de Assis	Luiz Paulo Freitas	Edição do autor (3ª), 1947
Até que surja a alvorada	Zedar Perfeito da Silva	Edição do autor, 1948
O filho do Gaucho	Franz	Editora Melhoramento, SP
O príncipe do Mundo	Edith Head	Editora Melhoramento, SP
Peri, o jovem esquilo	Felix Salter	Editora Melhoramento, SP

Viagens maravilhosas de Marco Polo		Editora Melhoramento, SP
As galinhas de Juca	J. Reis	Editora Melhoramento, SP
Os dias iguais	José Escobar Faria	Editora Pongeti, Rio de Janeiro, 1948
O templo da estrela	Marcos Konder Reis	Editora Pongeti, Rio de Janeiro, 1948
Novos Mundos em Vila Tereza	Dirceu Quintanilha	Rio, 1948
Ronda dos teus olhos	Van Joga	Edição do autor, 1948

(Fonte: Revista Sul – autoria nossa)

Sul, ano II, nº 7, fevereiro de 1949

SEM COLUNA RECEBEMOS E AGRADECEMOS

TABELA VIII - Sul, ano II, nº 8, abril de 1949

Título	Autor	Local
Céus e terras do Brasil	Visconde de Taunay	Edições Melhoramento, SP, 1948
Rua de Pedra	Valfrido Piloto	Edição da Gáfica Mundial, Curitiba, 1948
Rouge sentimental	Judith Nunes Pires	Editora Pongeti, Rio
Castro Alves explicado ao povo	Fernando Segismundo	Editora Letícia, Rio de Janeiro, 1947
Noticias do Rio musical	Péricles Leal	
Gente de França	Alcântara Silveira	Editora Assumpção, São Paulo, 1947
Anel de Saturno	Rosário Fusco	Rio de Janeiro, 1949, edição limitada e numerada
Hora iluminada	Manoel Sobrinho	Editora Aurora, 1948

(Fonte: Revista Sul – autoria nossa)

TABELA IX - Sul, ano II, nº 9, agosto de 1949

Título	Autor	Local
História, talvez	Guilherme de Almeida	Edição Melhoramentos, SP, 1949
O demônio e a rosa	Eduardo Campos	Edições Glé Fortaleza, 1948
Bola Preta	A. J. Aves Motta	Editora Brasiliense, SP, 1949

(Fonte: Revista Sul – autoria nossa)

Sul, ano II, nº 10, dezembro de 1949

APENAS REVISTAS NA COLUNA RECEBEMOS E AGRADECEMOS

TABELA X - Sul, ano III, nº 11, maio de 1950

Título	Autor	Local
O deserto e os números	Edson Regis	Edição da Revista Orfeu, Rio, 1949
Vidas sem rumo	Ruy Godoy Costa	Brasiliense, SP, 1950
Os contos muito humanos	Hernani Donato	Edições Letras da Província, 2 ^a Ed, 1949
Província	Alvarez Motta Sobrinho (ou Alves Motta?)	Brasiliense, SP, 1950
Cartas de Marear	Donozor Lino	Atibaia, Estado de São Paulo, 1949
O viúvo	Rosário Fusco	Edição do autor, numerada
O centauro	Francisco Marcelo Cabral	Edição da Revista Meia Pataca, Cataguases, MG, 1949
Idade 21	Walmor Cardoso da Silva	Cadernos Sul nº 1, Florianópolis
Azul e branco	José Valério Rodrigues	Belo Horizonte, MG, 1948
I. B. E. C. C.		Boletim da sub-comissão

		catarinense de folclore
Provincianas	Aderbal Jurema	

(Fonte: Revista Sul – autoria nossa)

TABEA XI - Sul, ano III, nº 12, outubro de 1950

Título	Autor	Local
Alfeu e Aretusa (as apaixonadas de Goethe)	Maria de Lourdes Teixeira	Livraria Martins Editora, São Paulo, 1950
O anjo	Eduardo Campos	Edição da Revista Clã
Não sei se voltarei	Antônio diMonti	Edição do autor, Rio
Poemas de câmara	José Escobar Faria	Livraria Martins Editora, São Paulo, 1950
O primeiro dia	Reynaldo Bairão	Edição da Revista Orfeu, do Rio
Clube do conto		
O precursor Adelino Magalhães		Rio, 1947
O Terno de Reis no folclore catarinense	Oswaldo Ferreira de Melo (filho)	IBGE, SC, 1950
Temas sociais da atualidade	Prefacio de Alceu Amoroso Lima	Editora Agir, Rio, 1950
A inútil espera	Dirceu Quintanilha	Pongetti Editora, Rio, 1950
Intermezza	Tobias Barreto	Teresina, Piauí
Gritos Perdidos	Moura Rêgo	Teresina, Piauí
A nova sociologia	José Virgílio Rocha	Teresina, Piauí, 1948
O fenômeno histórico	José Virgílio Rocha	Teresina, Piauí
Frutos da terra	Oswaldo Soares	Edição Ateca, Teresina, Piauí, 1950
Arte necessidade vital	Mário Pedrosa	Rio de Janeiro, Casa do Estudante, 1949
Poemas	Deolindo Tavares	

(Fonte: Revista Sul – autoria nossa)

TABELA XII - Sul, ano IV, nº 13, abril de 1951

Título	Autor	Local
Machado, Poe, Dostoiewski	Constantino Paleólogo	Edição da Revista Branca, Rio de Janeiro, 1950
Novas aventuras de Pedro Malasartes	Hernani Donato	Edição Melhoramentos
Poemas	Lólio L. de Oliveira	São Paulo, 1950
Luz distante	Tostes Malta	Edição fora do comércio, Rio
Ladislau Netto (1838- 1894)	Abelardo Duarte	Imprensa Oficial de Maceió, Alagoas, 1950
O homem de duas cabeças	Almeida Fischer	Edição Oasis, Rio, 1950
São Paulo, raízes oitocentistas da metrópole	Richard Morse	São Paulo, 1950
Das características pré-românticas do latim	Silvio de Macedo	Casa Ramalho Editora, Maceió, Alagoas

(Fonte: Revista Sul – autoria nossa)

TABELA XIII - Sul, ano IV, nº 14, agosto-setembro de 1951

Título	Autor	Local
O banco de três lugares	Maria de Lourdes Teixeira	Edição Saraiva, São Paulo, 1951
Procura	Maximus Bernardus	São Paulo, 1951
Hóstias	José Jorge	Niterói, Rio, 1949
Lágrimas de Cristal	José Jorge	Niterói, Rio, 1950

Expição	Ulisses Diniz	São Paulo, 1951
Poemas do tempo frágil	Luiz Carlos de Arapey	Rio de Janeiro, 1951
Mural	Saldanha Coelho	Edição da Revista Branca, Rio, 1951
O véu da manhã	Elicio Xavier	Pongetti, Rio, 1951
O sapo Bonifácio		Edições Melhoramentos

(Fonte: Revista Sul – autoria nossa)

TABELA XIV - Sul, ano V, nº 15, março de 1952

Título	Autor	Local
Dominicais	José Valadares	Caderno da Bahia, 1951
Medicina Popular (superstições, crendices e mezinhas no Ceará)	Eduardo Campos	Edição da Revista Clã, Fortaleza, Ceará, 1951
A outra viagem	Heitor Saldanha	Editores Arte no Rio Granda, POA, Rio Grande do Sul, 1951
Bas-Fond	Arnaldo Brandão	Pongetti, Rio, 1951
Poemas de Arbran	Arnaldo Brandão	Pongetti, Rio, 1951
Filhos do destino	Hernani Donato	Editores Cupolo, São Paulo, 1951
A noite decepada	Diógenes Magalhães	Edições Oasis, Rio, 1951
Fábula Serena	Darcy Damasceno	Edições Orfeu, Rio, 1949
O cemitério marinho ³²	Paul Valéry (tradução de Darcy Damasceno)	Edições Orfeu, Rio, 1949
A vida breve	Darcy Damasceno	Edições Orfeu, Rio, 1951
Na paz da lua	Paulo Hecker Filho	Edições Fronteira, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, 1951
Solteiros no civil e no	Eduardo Palmérico	São Paulo, 1951

³² Embora não compilemos na tabela as tradições recebidas por Sul, mantemos esta, devidamente identificada por nota, e sobre a qual discutiremos em seguida.

religioso		
Novos rumos para a diplomacia brasileira	João Henrique	Rio de Janeiro, 1951
A linha imaginária	Ruy Guilherme Barata	Edição do Norte, Belém, Pará, 1951
Voragem	Manuel Sarmiento Barata	Editora Arte do Rio Grande, 1951
Velhice e outros contos	Salim Miguel	Edições Sul, Florianópolis, 1951
Cenas da vida brasileira	Marques Rebelo	Edições O Cruzeiro, Rio, 1951

(Fonte: Revista Sul – autoria nossa)

TABELA XV - Sul, ano V, nº 16, junho de 1952

Título	Autor	Local
Atalho proibido	Brenno Silveira	Edições Melhoramento, SP, 1951
O silêncio das Horas	Aluizio Furtado de Mendonça	Edições Revista de Letras, Rio Grande do Norte, 1952
Composição poética		Arframbá, São Paulo, 1950
A setembrizada	Miltom D. de Mello	Diretoria de documentação e cultura da Prefeitura de Recife, 1951
Poema soturno de Minas Gerais	Reynaldo Bairão	São Paulo, 1952
Don Quixote de la Mancha	Adaptação de Pedretti Neto	Edição Melhoramentos, São Paulo, 1951
Nem tudo está perdido	Zedar Perfeito da Silva	Gráfica Diário da Manhã, Florianópolis, 1952

(Fonte: Revista Sul – autoria nossa)

TABELA XVI - Sul, ano V, nº 17, outubro de 1952

Título	Autor	Local
Iremos longe demais	AntoniodiMonti	Departamento da Imprensa Nacional, Rio, 1951
Triangulo	Paulo Hecker Filho	Porto Alegre, Rio Grande do Sul, 1952
La dernièreChaveuchée	Georgina Mongruel	Rio, 1952
Caminho de homem	Domingos Paolielo	São Paulo, 1952
Elegia do Exílio	José Escobar Faria	São Paulo, 1952
Espelho de cinzas	Cyro Pimentel	Edição do Clube de Poesia de SP, 1952
Tartufo	Molière (tradução Guilherme Figueiredo)	Departamento de Imprensa Nacional, Rio, 1952

(Fonte: Revista Sul – autoria nossa)

TABELA XVII - Sul, ano V, nº 18, dezembro de 1952

Título	Autor	Local
A herança	Marcos Konder Reis	Irmãos Pongetti Editores, Rio, 1951
Manhã	EglêMalehiros	Cadernos Sul, Florianópolis

(Fonte: Revista Sul – autoria nossa)

TABELA XVIII - Sul, ano VI, nº 19, maio de 1953

Título	Autor	Local
A filigrana árabe nas tradições gauchas	Manoelito de Ornellas	Editora Arte no Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1952

Aves e ovos	Ivo Maes	Florianópolis, SC, 1952
Charles Baudelaire (o cristão solitário)	Oscar Mendes	Edição da Prefeitura Municipal do Recife, Pernambuco, 1952

(Fonte: Revista Sul – autoria nossa)

TABELA XIX - Sul, ano VI, nº 20, agosto de 1953

Título	Autor	Local
O conde de Monte Cristo	Alexandre Dumas (adaptado para jovens)	Editora Melhoramento, São Paulo, 1953
Lima Barreto, uma vida atormentada	Moisés Gicovate	Edição Melhoramento, São Paulo
A propósito de realismo e formalismo em arte e literatura	E. Carrera Guerra	Edições Temários, Rio, 1953
Alexandre de Gusmão e o tratado de 1750	Miguel Paranhos de Rio Branco	Cadernos de cultura, Serviço de Documentação, Ministério de Educação, Rio, 1953
Alguma Gente	Salim Miguel	Edições Sul, Florianópolis, 1953
A literatura potiguar e Myriam Coelide Araujo	Raimundo Magalhães Ayres	Guiratinga, Mato Grosso, 1953
A outra face do tempo	Dirceu Quintanilha	Irmãos Pongetti editores, Rio, 1953
Os problemas do cinema de curta metragem	Marcos Margulles	São Paulo, 1953
Fábrica de tâmaras	Lólio L. de Oliveira	São Paulo, 1953
Poemas e Elegias	José Escobar Faria	Livraria Martins Editora, São Paulo, 1953
Versos	J. M. Fontes	Edição da Escola Industrial de Aracajú, Sergipe, 1953

Terra do fogo	Cláudio de Souza	P. E. N. Clube do Brasil, Rio de Janeiro, 1939
A luta das gerações	Cláudio de Souza	P. E. N. Clube do Brasil, Rio de Janeiro
Florianópolis		Florianópolis, SC, 1953
Ulisses – entre o amor e a morte	O. G. Rêgo de Carvalho	Edição do caderno de letras Meridiano, Teresina, 1953
Panorama do simbolismo brasileiro	Andrade Muriey	Rio, 1953
A escrava Isaura	Bernardo Guimarães	Cia Melhoramentos, S. P., 1953

(Fonte: Revista Sul – autoria nossa)

TABELA XX - Sul, ano VI, nº 21, dezembro de 1953

Título	Autor	Local
Ulisses (entre o amor e a morte)	O. G. Rêgo de Carvalho	Edição do Caderno de letras Meridiano, Teresina, Piauí, 1953
E eles vivem	Antônio Figueiredo	Salvador, 1951
Itinerário de uma tarde	Moacyr F. de Oliveira	1951
Rumos da democracia iugoslava	Eduard kardelj	Rio de Janeiro, 1953
Vaga-lume	Mauro Carmo	Editora A Noite, Rio de Janeiro
O hóspede e a ilha	Colombo de Souza	Curitiba, Paraná, 1953
Nas minhas horas	Eno Theodoro Wanke	Curitiba, Paraná, 1953
Caderno de Poesia		Santo André, São Paulo, 1953
O açude e sonetos da descoberta	Affonso Ávila	Edição Santelmo, Revista Vocação, BH, MG, 1953
A volta do filho pródigo	Dalton Trevisan (?)	Curitiba, Paraná, 1953
Guia histórico de Curitiba	Dalton Trevisan	Curitiba, Paraná, 193 (?)
Lamentações de	Dalton Trevisan	Curitiba, Paraná, 1953

Curitiba		
O Pátio	Saldanha Coelho	Edições Revista Branca, Rio, 1953
O soldado de Ronda	Aluísio Furtado de Mendonça	Natal, Rio Grande do Norte, 1953
Equinócio	Fernando Ferreira de Loanda	Edições Orfeu, Rio, 1953
Piá	Guido WilmarSassi	Edições Sul, Florianópolis, 1953
Caminhos da poesia	Sirius Dalinn	Rio, 1953
Algum Dia	Lina Tâmega Peixoto	Hipocampo Editora, Rio, 1953

(Fonte: Revista Sul – autoria nossa)

TABELA XXI - Sul, ano VII, nº 22, julho de 1954

Título	Autor	Local
A vida nos braços	Paulo Hecker Filho	Edição Hiperion, Porto Alegre, RS, 1954
Sombras do ocaso	RosárioCongro	Editora da livraria Ruy Barbosa, Cuiabá, Mato Grosso, 1953
Flagelo	Armindo Pereira	Edição da organização Simões, Rio, 1954
Além da palavra	Dulce G. Carneiro	Caderno do Clube de Poesia, São Paulo, 1953
Cantos de Lúcifer	Alcides Pinto	Irmãos Pongetti Editores, Rio, 1954
Contistas novos de Santa Catarina	Org Salim Miguel e Osvaldo Ferreira de Melo (filho)	Edições Sul, Florianópolis, 1954
Pastoral	Ruth Sylvia de Miranda Salles	Caderno do Clube de Poesia, SP, 1954
A glória de saraiva	Clidenor de Freitas Santos	Rio de Janeiro, 1953
Sinopse preliminar do		Rio de Janeiro, 1953

censo industrial		
Censo demográfico		Rio de Janeiro, 1952/3
Sinopse estatística de municípios do Estado de Santa Catarina		Rio de Janeiro, 1948
O dia de Marcos	Dalton Trevisan	Curitiba, Paraná, 1953
Crônicas da província de Curitiba	Dalton Trevisan	Curitiba, Paraná, 1953
Sol perpendicular	Arnaldo Brandão	Editora Gráfica Laembert, Rio, 1953
Papoula dos sete reinos	Ruy Apocalypse	Editora Piratininga, SP, 1954

(Fonte: Revista Sul – autoria nossa)

TABELA XXII - Sul, ano VII, nº 23, dezembro de 1954

Título	Autor	Local
João 70	Diógenes Magalhães	Escol Ltda, Rio, 1954
Biografia de uma rua	Maria Elena Fontana	Coleção Aurora, Edição O Cruzeiro, Rio, 1954
O Rio Grande tradicionalista e brasileiro	Manoelito de Ornellas	Edição do 35 – Centro de Tradições Gaúchas, RS, 1954
Os domingos	Dalton Trevisan	Curitiba, Paraná, 1954
Sermões	José Amado Nascimento	Ed. do Movimento Cultural de Sergipe, 1954
2º salão nacional de arte fotográfica		Foto-Cine clube de Bauru, São Paulo, 1954
2º caderno de poesia		Clube de poesia de Santo André, Santo André, SP, 1954
Livros e ideias	Mozart Soriano Aderaldo	Edições Clã, Fortaleza, Ceará, 1954

Cadernos de Portugal e de Espanha	Manoelito de Ornellas	Ed. Livraria Sulina, Porto Alegre, RS, 1954
Terreiro de João sem lei	Heitor Saldanha	Porto alegre, 1953
Poesia de ninguém	Celina Ferreira	Edições Telhus, Belo Horizonte, 1953

(Fonte: Revista Sul – autoria nossa)

TABELA XXIII - Sul, ano VIII, nº 24, maio de 1955

Título	Autor	Local
A morte dum gordo	Dalton Trevisan	Curitiba, Paraná, 1954
Boletim bibliográfico		Ministério da educação e cultura, Rio, 1954
Rosa dos tios	José Escobar Faria	Edições Leia, São Paulo, 1954
Dr Francisco Montojos – dados biográficos	Humberto da Silva Moura	Ed. da Escola Industrial de Aracaju, Sergipe, 1954
Colonialismo, problema internacional	Clovis Melo	Edição Revista Encontro, Recife, Pernambuco, 1954
O sacristão	Lycio Neves	Edições Guararapos, Recife, Pernambuco, 1954
As repúblicas americanas num relance		Organização dos estados americanos, IBGE, Rio de Janeiro, 1955
Visões e panoramas	Irineu Monteiro	Edições Alarico, São Paulo, 1953

(Fonte: Revista Sul – autoria nossa)

TABELA XXIV - Sul, ano VIII, nº 25, agosto de 1955

Título	Autor	Local

Tempo Morto	Mario Newton Filho	Campos, Rio de Janeiro, 1954
Caderno de elegias	Santos Souza	Aracaju, Sergipe, 1954
A participação política do estudante	Adalmir da Cunha Miranda	Edições Estuário, Salvador, 1955
Tributo ao mérito		Edição do movimento cultural de Sergipe, Aracaju, 1953
Ensaio	José Augusto Garcez	Movimento cultural de Sergipe, Aracaju, 1953
Nós acendemos as nossas estrelas	José Sampaio	Movimento cultural de Sergipe, Aracaju, 1954
O destino da província	José Augusto Garcez	Movimento cultural de Sergipe, Aracaju, 1954
Mensagens	José Augusto Garcez	Movimento cultural de Sergipe, Aracaju, 1954
Minha cidade	José Amando Nascimento	Movimento cultural de Sergipe, Aracaju, 1954
Sonho e realidade	J. M. Fontes	Movimento cultural de Sergipe, Aracaju, 1955
Motivos de Aracaju	Jacinto de Figueiredo	Movimento cultural de Sergipe, Aracaju

(Fonte: Revista Sul – autoria nossa)

TABELA XXV - Sul, ano IX, nº 26, fevereiro de 1956

Título	Autor	Local
Canção expectativa	José Chagas	São Luis, Maranhão, 1955
Poesia nem sempre	Mario Newton Filho	Campos, Estado do Rio, 1955
O homem e sua hora	Mário Faustino	Livros de Portugal, Rio, 1955
A máquina ou a coisa em si	Waldemir Dias Pino	Edições Igrejinha, Cuiabá, Mato Grosso, 1955
Ingmar Bergman	Walter Hugo Khouri, Paulo Emilio, Francisco Luis de	Filmoteca do museu de arte moderna de SP, São Paulo, 1955

	Almeida Salles	
Em busca de Lua Cheia	HelioRicciardi dos Santos	Cadernos do Extremo Sul, Alegrete, RS, 1955
O signo e outros poemas	Lais Corrêa de Araujo	José Olympio Editora, Rio, 1955
Um pouco além do mundo	Nidoval Reis	Pongetti, Rio, 1955
O Parque de diversões	Beatriz Rocha	Serviço de documentação Ministério de Educação, Rio, 1955
Canto à beira do tempo	Pedro Geraldo	Quixote, Porto Alegre, RS, 1955
Bom tempo	Afonso Schmidt	Clube do livro, SP, 1956
Marionetes populares	Yvonne Jean	Caderno de cultura Ministério de Educação, Rio, 1955
Joãozinho no país das sobremesas	Yvonne Jean	Edições Melhoramento, São Paulo, 1955

(Fonte: Revista Sul – autoria nossa)

TABELA XXVI - Sul, ano IX, nº 27, maio de 1956

Título	Autor	Local
A estátua de sono	Fernando Whitaker T. da Cunha	Edições Alarico, SP, 1955
A gênese do azul	Bernardo Coelho de Almeida	São Luis, Maranhão, 1955
A flor e a noite	Antonio Forte Salvado	Coleção Fenix, 1955
Ilha sonâmbula	Pierre Santos	Edição Complemento, BH, 1956
A taverna do gato branco	Arnaldo Brandão	Editora Laemmert, Rio de Janeiro, 1955
No mundo da lua	Arnaldo Brandão	Editora Laemmert, Rio de Janeiro, 1955

Critica (segunda série 1946-1948)	Aluizio Medeiros	Edições Clã, Fortaleza, Ceará
Páginas da vida	Íris Fadel	Rio, 1956
Pesquisa em Folclore	Edison Carneiro	Comissão Nacional de Folclore, Rio, 1955

(Fonte: Revista Sul – autoria nossa)

Sul, ano IX, nº 28, dezembro de 1956

SEM COLUNA RECEBEMOS E AGRADECEMOS

TABELA XXVII - Sul, ano X, nº 29, junho de 1957

Título	Autor	Local
Açoite	Armindo Pereira	Edições O Cruzeiro
Amor e morte	O. G. Rêgo de Carvalho	Edições do Caderno de letras Meridiano, Teresina, Piauí [1956?]
Vôo do Pito	Luis Franceschini	Editora de autores novos, São Paulo
O que foi pelo sertão	Waldomiro Bariani Ortêncio	Editora de autores novos, São Paulo
A força aérea no teatro europeu	Ayrton Salgueiro de Freitas	Biblioteca do Exército Editora
Realejo de Minas	Ruy Apocalypse (ilustração E. Koetz e Ciro Dal Negro)	Edições Alarica, S. Paulo, 1956
Ilha sonâmbula	Pierre Santos	Edição Complemento, BH
Elegia do tempo perdido	Eloy Silveira Reis	Edição Complemento, BH
Poemas	Dias da Cruz	Edições Igrejinha, Cuiabá
Canudos submerso	José Augusto Garcez	Edições Movimento Cultural de Sergipe
A gênese do azul	Bernardo Coelho de	Maranhão

	Almeida	
Carusma	Victor Caruso	Industria Gráfica Siqueira, SP
Tridente do Diabo	Victor Caruso	Editora Cupolo, São Paulo