

MANUEL PINTO, O NEORREALISMO PORTUGUÊS E O MODERNISMO FLORIANOPOLITANO

Natan Schmitz Kremer¹
Alexandre Fernandez Vaz²

Resumo: O artigo analisa as contribuições de Manuel Pinto, intelectual português hoje esquecido, nas páginas da *Revista Sul*, periódico literário modernista da Florianópolis de meados do século XX. Tensiona, a partir da obra crítica e poética do autor, a peleja entre neorrealismo português e vanguardas estéticas, que encenam o conflito que engloba o realismo socialista nas décadas de 1940 e 1950. As conclusões apontam para que, ainda que Pinto se oponha ao realismo/neorrealismo e defenda os experimentos de vanguarda como deformação do real, suas preocupações seguem voltadas à superação da sociedade de classes, mas ganham forma por fora dos esquemas teleológicos.

Palavras-chave: Manuel Pinto; Neorrealismo português; Vanguardas.

Resumen: El artículo analiza las contribuciones de Manuel Pinto, intelectual portugués hoy olvidado, en la *Revista Sul*, impreso literario modernista que se publicó en Florianópolis, Brasil, a mediados del siglo XX. Pone bajo tensión, partiendo de los ensayos y poemas del autor, la pelea entre el neorrealismo portugués y las vanguardias estéticas, que ponen en escena el conflicto que encierra el realismo socialista en las décadas de los 1940 y 1950. En las conclusiones, apuntamos para el hecho de que, aunque Pinto se oponga al realismo/neorrealismo y defienda los experimentos de vanguardia como deformación del real, sus preocupaciones se vuelcan a la superación de la sociedad de clases, pero se las presenta por afuera del esquematismo teleológico.

Palabras clave: Manuel Pinto; Neorrealismo português; Vanguardias.

¹ Doutorando em Ciências Humanas (Condição Humana na Modernidade) e graduando em Letras Português na Universidade Federal de Santa Catarina, é Mestre em Sociologia (2022) e Bacharel (2020) e Licenciado (2019) em Ciências Sociais pela mesma instituição. Pesquisador do Núcleo de Estudos e Pesquisas Educação e Sociedade Contemporânea (CNPq/UFSC) e bolsista de doutorado da Secretaria de Educação do Estado de Santa Catarina (FUMDES/UNIEDU). Realizou estágio sanduíche na Universidad Nacional de San Martín, Argentina(12/22-07/23), com bolsa SWE/CNPQ, assim como frequentou, em 2016.2, a Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación da Universidad de la República, Uruguai (bolsa movilidad/AUGM) e estudou na Escuela Juana de Arco, no México (2011.2 e 2012.1). Interessa-se pelas temáticas que envolvem sociologia e literatura, modernismo e modernidade/literatura e sociedade, Walter Benjamin, estética, vanguarda e modernidades periféricas, estudando os anos 1950. Contato: natan.kremer@gmail.com

² Na UFSC desde 1998, onde hoje é Professor Titular, foi Coordenador Geral de Pesquisa do Centro de Ciências da Educação e membro da Câmara de Pesquisa da instituição. É professor dos programas de Pós-graduação em Educação (do qual foi subcoordenador por um breve período em 2020 e onde hoje atua como colaborador) e Interdisciplinar em Ciências Humanas (Doutorado), e coordenador do Núcleo de Estudos e Pesquisas Educação e Sociedade Contemporânea. É representante da UFSC no Núcleo Disciplinar de Educação para a Integração da Associação de Universidades Grupo Montevideu (AUGM) ? (Portaria n 13/2019/SINTER, 19/12/2019)

Achegas

No nono número da *Revista Sul*, de agosto de 1949, publicou-se breve comentário enviado aos modernistas de Florianópolis pelo português Manuel Pinto:

Recebi o nº 6 de “SUL”, presumo que por indicação de Marques Rebelo.

Li tudo com muito interesse e, de um modo geral, gostei apeteendo-me com franqueza conhecer os outros números cujo custo enviarei logo que me seja indicado. O fim [a que] a publicação se propõe – o de sobretudo contribuir para a renovação da literatura e da arte da cultura geral –, é merecedor, sem dúvida, dos maiores aplausos. Realmente, por esse mundo a fora, a grande maioria persiste em manter-se fiel a formas de expressão artística e cultural que deixaram, por superadas, de corresponder ao surto de novas realidades e portanto, se esvaziaram e envelheceram pouco ou nada dizendo ou comunicando. Desempenharam galharda e honradamente seu papel mas, por isso mesmo, mercê de usura se consumiram e gastaram como tudo neste mundo vario e mutável, feliz ou infelizmente não importa. As cousas são o que são e não aquilo que nós gostaríamos que elas fossem. De modo que exatamente por meio de órgãos como “SUL”, é que as consciências novas poderão combater e vencer a impermeabilidade e incompreensão dessa grande maioria. (Pinto 1949a, s. p.).

A nota fala algo da configuração do modernismo florianopolitano. A *Revista Sul*, impressa entre 1948 e 1957, buscou apresentar à capital de Santa Catarina uma estética de vanguarda, ao mesmo tempo em que nela se buscava produzi-la, preocupados que estavam seus artífices, em um primeiro momento, com a emergência de uma vida urbana que acometia a cidade de então. Buscavam a forma estética para as novas sensibilidades ali provocadas, que amalgamaram na poesia e no conto, mas também no cinema e no teatro (Kremer; Vaz, 2020, 2022a), dando contornos aos estímulos modernos que ali se solidificavam: bares e cafés, uma erótica do urbano, a ponte Hercílio Luz como reformulação da própria estrutura geográfica da cidade. Já em seu primeiro ano, receberam a visita do escritor carioca Marques Rebelo, que, por intermédio de Jorge Lacerda, político catarinense residente no Rio de Janeiro, então capital da República, trouxe a Florianópolis uma exposição de arte contemporânea (Miguel, 1998). Um dossiê sobre a exposição, que resultou na fundação do atual Museu de Artes de Santa Catarina, foi publicado no sexto número da revista, ao qual Pinto se refere. Sua missiva o indica e, por meio das memórias de Salim Miguel, um dos principais expoentes da agrupação, sabemos que foi por intermédio de Rebelo que os jovens de *Sul* passaram a se corresponder com três escritores portugueses: o próprio Manuel Pinto, Augusto dos Santos Abranches e Antonio Simões Junior.

Augusto dos Santos Abranches encontrava-se, por decorrência da ditadura salazarista, em exílio na então Lourenço Marques, hoje Maputo, Moçambique. Lá, se dedicava a vários projetos culturais, com inserção na literatura, jornalismo e artes plásticas. Regina Dalcastagnè (2018) estuda a amizade de Abranches e Salim por meio de sua correspondência, apontando para a política que ali se colocava como desejo de revolução, inclusive como estímulo para as lutas anti-coloniais em África, tema igualmente discutido por Silvio Marcus Correa (2016) ao analisar o comparecimento de autores angolanos e moçambicanos na *Revista Sul*. Não estranha, portanto, que em ensaio publicado em jornal de Moçambique, e depois editado em livro pelo então Ministério de Educação e Cultura do Brasil (Abranches passa a residir em São Paulo a meados dos 1950), *Um retrato de Marques Rebelo* (Abranches, 1958), o português se valha do marxismo para pensar sobre a obra do amigo carioca. Também em Antonio Simões Junior encontramos uma abordagem marxista, assim como resquícios do existencialismo sartreano. Exilado em Buenos Aires pela mesma ditadura, em 1956 o português publicou, em espanhol e por editora de Montevidéu, *Vieja crónica de Olhão* (Simões Jr., 1956), romance no qual se vale de temas e ambiências que ligam sua obra ao neorrealismo português. No livro, ambientado no Algarve durante a 2ª Guerra Mundial, um grupo de soldados de latas de sardinha enfrenta as mazelas da pobreza e da fome, da perseguição política e da prisão, da dessubjetivação e do exílio.

Em um primeiro momento, dissemos, o interesse dos jovens de Florianópolis estava sobretudo no amálgama modernista dos processos de urbanização. Marx e Sartre, contudo, começam a ganhar mais peso em suas leituras, o que resulta em paulatino deslocamento de suas preocupações, que passam a se voltar menos à vanguarda estética e mais ao valor político da arte, tentando grudá-la em maior grau à sociedade e sua transformação, à possibilidade de superação da estrutura de classes (Kremer; Vaz, 2022b). Essa política, a sua vez, é a do Partido Comunista do Brasil, e tem, inerente a si, uma estética, a do realismo socialista que, em terras nacionais, tinha em Jorge Amado seu representante, inclusive com obras traduzidas com patrocínio dos Partidos pelo mundo (Schwarz, 2012). Isso não indica que os polos sejam estanques e que em *Sul* o realismo socialista passe a ser a forma compulsória. Eglê Malheiros, outra expoente do movimento, era filiada ao PCB e, ainda que tenha se dedicado em poemas diversos à revolução e à luta de classes, às vezes com algum resquício teleológico, por outras encontra no gesto infantil uma política que foge dos maniqueísmos que ocupam os anos 1950, quando o realismo socialista já se convertera em estética oficial. Também Manuel Pinto, que seguia residindo em Portugal, parece se furta dos posicionamentos ortodoxos que por vezes acometem alguns dos textos publicados em *Sul*.

A recepção do realismo socialista em Portugal fala algo das agruras que acometem o Ocidente a fins da primeira metade do século XX. Se se nota, por um lado, a aproximação de António Ferro, secretário de Propaganda Nacional da ditadura de Salazar, ao futurismo italiano de Marinetti (Adinolfi, 2008), cabe não esquecer como Walter Benjamin (2017a) aponta, no epílogo às teses que formam o ensaio sobre a reprodutibilidade técnica, o componente regressivo deste movimento de vanguarda, na medida em que, ligado que estava à estetização da política, guarda, em sua própria forma, a apologia à guerra. Esta apologia, que tangencia ainda que indiretamente a Ferro, estimula, a sua vez, a emergência de uma estética que se oponha a ela, uma estética que se coloca em oposição ao totalitarismo e que passa a se desenrolar, na contramão do salazarismo, na aproximação ao Partido Comunista Português, indicando oposição ao fascismo e ao imperialismo (Madeira, 2019).

É neste contexto de disputas estéticas que emerge, em Portugal, a expressão nacional do realismo socialista que, tendo a nomenclatura interdita desde o princípio por conta de sua aproximação à URSS, recebe lá a denominação de neorrealismo. É o que irá demonstrar Roberto Pontes (2005) ao discutir a relação entre o neorrealismo da década de 1940 e a terceira geração do realismo português, aquela de 1870. Se na segunda via-se um núcleo burguês, ligado à individualidade do personagem romanesco e a um pressuposto sobretudo descritivo/cientificista (próximo assim aos pressupostos científicos de Comte e estéticos de Zola), no neorrealismo haveria, em seu lugar, uma preocupação com a coletividade e com a possibilidade de se almejar futuro outro. Ora, no lugar da utopia de um paraíso perdido que acometera as obras do XIX, coloca-se, no neorrealismo, uma sedimentação concreta: a política que vem da URSS (ou seja: um empreendimento historicamente situado); e o almejar de um futuro outro (não se trata apenas de descrever a brutalidade à qual os sujeitos estão submetidos no capitalismo, mas de colocar a própria escrita como práxis): “o Neo-Realismo adota o método do materialismo dialético que tem por fim revelar o real em sua essência. Para tanto, admite a interpretação do real, bem como concebe a criação literária já como práxis transformadora. Portanto, da perspectiva da concepção básica, os dois movimentos são incompatíveis” (Pontes, 2005, p. 52).

Esta posição de um real que pode se revelar em sua essência, que ocupa o realismo socialista e sua recepção portuguesa, e que é adotada em alguma medida por Abranches e Simões Junior, é questionada, a sua vez, por Manuel Pinto. Ao que se saiba, Pinto não publicou livro algum. As informações biográficas sobre o autor são escassas, e, por meio daquelas divulgadas nas páginas de *Sul*, tampouco algo de muito concreto pode ser inferido. Sabemos apenas que viveu no sul de Portugal, tanto em Lisboa quanto na região do Algarve, e que seu nome

é precedido pelo prefixo Doutor (algo inusual no impresso), o que pode indicar profissão ligada ao Direito ou à Medicina. Na revista de Florianópolis, porém, encontramos algo de sua produção. Contribuiu, em texto, com poemas e ensaios breves, versando sobre a arte moderna, as vanguardas e a deformação, em posição que se furta ao registro realista. Publicou menos do que Abranches e Simões Junior, mas teve papel importante na divulgação da *Revista Sul* em Portugal. Nela, encontramos listagem de seus representantes em outros estados do Brasil e em alguns países nos quais o periódico era comercializado, como Argentina, Uruguai, as ainda colônias portuguesas em África, Angola e Moçambique. Na antiga metrópole, era Pinto o representante, posição que ocupou entre maio de 1950 e dezembro de 1957. Igualmente no impresso encontramos a coluna Recebemos e Agradecemos, que referencia livros e revistas enviados ao veículo florianopolitano. Vários destes compõem a biblioteca do casal Salim Miguel e Eglê Malheiros, sob os cuidados da Universidade do Estado de Santa Catarina, e nela encontramos alguns desses livros com dedicatórias, em letra por vezes de difícil leitura, assinadas por Pinto. Dentre eles, obras de neorrealistas portugueses, como Alexandre Cabral, Alves Redol, Carlos de Oliveira, Fernando Namora, Mário Dionísio, Manuel da Fonseca, Vergílio Ferreira.

Embora em sua ensaística Pinto defenda as vanguardas e a experimentação, envia ao Brasil autores ligados sobretudo ao neorrealismo. Mais que isso, no mesmo impresso em que faz a apologia das vanguardas e se afasta da representação realista, encontramos comentários que partem em direção até mesmo oposta, assinados por outros portugueses. Neste artigo questionamos, então, a peleja entre vanguarda e neorrealismo, partindo da presença de Manuel Pinto na *Revista Sul*. Começamos analisando o choque entre a leitura das vanguardas nos ensaios de Pinto e a posição de Lima de Freitas sobre as artes plásticas. Em seguida, passamos pela poesia de Pinto publicada em *Sul*, assim como pela de Carlos de Oliveira. As conclusões colocam a tensão entre literatura e política nos anos 1950, apontando para como, mesmo recusando o realismo socialista e a teleologia a ele inerente, há uma esfera de superação da sociedade de classes que se afirma em Pinto.

Vanguardistas e realistas

No décimo quinto número de *Sul* (março/1952), Dias Coelho assina breve nota sobre o artista plástico português Júlio Pomar. Ainda no volume encontramos reprodução da obra e, em comentário informativo de Coelho, lemos que o pintor, “bem enraizado na nossa época, dela sabe tirar como verdadeiro artista, tudo o que de sensível ela lhe pode oferecer”. Trata-se de “uma poesia jovem, sentida no contato com os problemas concretos do povo, [que] atravessa toda

o seu trabalho”. Ora, “profundamente humano e conhecedor por um trabalho exaustivo de tudo o que pode preocupar o artista pelo aspecto técnico, ele é dos pintores mais representativos que hoje existem em Portugal” (Coelho, 1952, p. 31).

Não se sabe como o comentário chegou a *Sul*. Seu conteúdo, contudo, interessa: ao mesmo tempo em que indica a preocupação de Pomar, destaca igualmente seu componente técnico, que rompe com o puro voluntarismo. Seu comentário foi, porém, o primeiro – e mais breve – de quatro textos pertencentes a mesma série – Artistas Portugueses –, e o único por ele assinado. No segundo, pertencente ao décimo oitavo número de *Sul* (dezembro/1952), Júlio Pomar muda de função e, antes comentado, passa a comentar sobre a obra de Lima de Freitas, cujos quadros ilustram o volume. Nele lemos:

Para um conteúdo rico de problemas humanos, tem sabido Lima de Freitas encontrar uma forma à altura de o traduzir. Ao contrário do que normalmente sucede com os pintores da sua geração, que se encontram ainda sob a tutela esmagadora da escola de Paris, Lima de Freitas assegurou já uma saudável posição de independência. A pesquisa de caráter puramente formal, cuja raiz não é senão uma concepção dessorada da vida e da história, uma concepção humanamente pobre, não tem cabimento em sua obra. Outros, e melhores, são os seus objetivos, como outra, e maior, é a sua concepção de vida, claramente revelada nas suas pinturas e nos seus desenhos.

Uma concepção jovem e esmagadoramente otimista. Nas convulsões do mundo atual, com clareza distingue o que está caduco do que traz a força das madrugadas. Impiedoso para as forças que negam o homem, marca-as a fogo com o cruel realismo que aprendeu no Bosch. Não destrói, somente pelo prazer de destruir; aliás, nada menos destrutivo que a sua obra, mensagem de esperança consciente. Esperança que ele sabe encontrar nas suas figuras de jovens sofreadores mas decididos, nas cenas de bairros operários, nas reuniões camponesas. Se os personagens trazem os estigmas duma existência tormentosa, não excluem a voz da razão confiante. (Pomar, 1952, p. 43-44).

Se Pomar aponta em Freitas, de forma elogiosa, um componente que se aproxima ao realismo socialista, antes de nos atentarmos à passagem vejamos algo que o próprio comentado escreve, no décimo nono número de *Sul* (maio/1953), sobre Cipriano Dourado:

[Cipriano Dourado] meteu mãos à obra. Em 1947 expõe pela primeira vez e ganha logo o 2º prêmio Roque Gameiro no valor de 2.000 escudos. Com esse dinheiro partiu para Paris, sem saber uma palavra de francês. Um ano depois voltava a Paris, permanecendo aí durante três meses. Apaixonou-se por Gauguin, Renoir, Picasso, por todas as ousadias, pelo abstracionismo

das “Réalites Nouvelles”. Depois, seguiu-se um inevitável reajustamento num artista tão integralmente votado à meditação dos problemas e ao porquê das coisas. Ao longo dos meses e dos anos foi revendo posições, voltando atrás para estudar e estruturar ideias e tornar mais sólidos os pontos de partida. [...] Hoje, Cipriano Dourado manifesta-se desinteressado em militar pela Escola de Paris – considerando como experiências úteis mas devolutas o cubismo, o surrealismo, o abstracionismo e todos os movimentos colaterais – e volve os olhos insatisfeitos, ansiosos e conflitantes para o futuro, em busca de algo que sabe estar ao alcance do artista de hoje que conseguir resistir às solicitações traiçoeiras de uma estilização da alienação e corresponder à confiança que os homens do povo nele depositam. (Freitas, 1953a, p. 40).

E ainda no comentário sobre Rogério Ribeiro, publicado no vigésimo primeiro volume (dezembro/1953), Freitas (1953b) insistirá na valoração do realismo, como oposição às vanguardas, e defenderá uma arte de mensagem direta. Curiosamente, Portinari é alçado por Freitas como exemplo.

O que o comentário sobre Freitas e, principalmente, os por ele assinados, colocam, é uma preocupação que advém do realismo socialista. Como aponta Martín Kohan em estudo sobre a relação entre vanguarda e revolução, tanto no pressuposto estético quanto no político estamos diante de um estar à frente, *avant-garde* que coloca em seu centro a ruptura. Não se trata, porém, de rupturas de mesma ordem. Estudando o futurismo russo em sua relação com a revolução de 1917, Kohan aponta como são diversas as relações assumidas com o passado: “tanto para la vanguardia estética como para la revolución política se trata de producir una misma ruptura radical con el pasado. Pero bajo una advertencia primordial, que la revolución política asume: que tampoco hay que ‘alejarse demasiado de la cultura del pasado’, puesto que es la que origina dialécticamente el presente” (Kohan, 2021, p. 52).

Há também uma coalisão em como futuristas russos e estrutura estatal pensam sua relação. Se, para os primeiros, estariam eles na vanguarda política, para Lenin, contudo, não se tratava mais do que um grupo que apoiara o empreendimento revolucionário. Ou seja, os futuristas consideravam expressar a estética da revolução, ao passo em que, para seu dirigente máximo, se tratava apenas de grupo de artistas que, ainda que não rechaçasse politicamente, tampouco produzia suas obras prediletas, encontradas, por exemplo, no realismo de Gorki. Com a morte de Lenin, o exílio de Trotsky – mais interessado nas vanguardas – e a ascensão de Stalin, contudo, é o realismo socialista que é alçado à posição de arte oficial, com data marcada: 1932. É então que os posicionamentos “protorrevolucionarios, en el plano político, se inclinarán por una literatura de realismo social, de ‘mensaje’ o de ‘denuncia’, vale decir, por la alternativa estética más conserva-

dora, no viendo en las vanguardias más que el lujo pequeñoburgués del jugueteo inofensivo con las formas” (Kohan, 2021, p. 56).

Não estamos longe da posição de Lima de Freitas. É pela negação das vanguardas, como forma alienada, que elogia o fato de que, embora Cipriano Dourado e Rogério Ribeiro tenham por elas passado, as abandonam para voltar o olhar ao povo, como se, na representação imediata – e não deformada, como defende Pinto – se poderia encontrar, na arte, a verdade histórica. O problema é que talvez a posição teórica de Freitas não seja tão cabível aos objetos empíricos sobre os quais escreve. O tema mereceria atenção de estudiosos da imagem, mas as pinturas e litogravuras dos artistas comentados publicadas em *Sul* não parecem tão realistas quanto o crítico sugere; inclusive sua referência a Portinari coloca em xeque a pretensa defesa de um realismo sem deformação. Ainda que o modernista brasileiro estivesse preocupado com as feridas da fome e com a hecatombe dos retirantes, não é pelo registro realista que o expressa. Para ficarmos em um estudo recente sobre suas ilustrações à obra de Machado de Assis, coloca-se ali antes um componente mimético da loucura de Simão Bacamarte, que gera um traço que se furta do realismo colocando, em seu lugar, uma esfera da infância, da ilustração como jogo, força expressiva (Vaz, 2022). Ou seja, antes de uma aposta no realismo se trata, isso sim, de uma relação íntima, mimética, com o objeto.

O nó da crítica de Freitas aponta, então, ao fato de que adota para seu texto o tom da estética do realismo socialista. Na passagem compilada, nota-se o tom de esperança e certeza, de uma convicção na vitória, na celebração do herói – do artista como herói, já que representaria o povo. Sua crítica rouba um traço da forma romanesca oficial, a edificação do herói, e projeta sobre os pintores que comenta, ainda que sem respeitar a materialidade do objeto: a vitória do indivíduo – de uma revolução que, em Portugal, não acontecera, e que, na URSS, resultara no totalitarismo. O realismo socialista, a crítica de Freitas sendo exemplo, é falso – na medida em que não logra expressar a subjetividade danificada, como teria feito, na leitura de Adorno, Beckett. No lugar, produz para o tempo uma teleologia, um último homem, um indivíduo alçado ao posto de herói e que ocupa o ponto final da História, que se coloca como caminho a ser seguido por toda a humanidade (Adorno, 2003). Nada menos vanguardista.

Daí que Kohan (2021), ao apontar que o realismo socialista se coloca mesmo como morte (*defunción*) da potência da vanguarda, comenta que a busca pelas forças da ebriedade, que no ensaio sobre o surrealismo Benjamin (1987) escrevera que deveriam ser conquistadas como possibilidade da política, está surrupiada no stalinismo. Na verdade, o próprio Benjamin (2017a), em outro ensaio, o sobre a reprodutibilidade técnica, sugere que, se o fascismo estetiza a política, caberia à arte a sua politização. Esta, contudo, não se dá no quadro do realismo:

A construção da vida passa neste momento muito mais pela força dos fatos do que pelas convicções. Concretamente, de fatos que quase nunca e em lugar algum chegaram a transformar-se em fundamento de convicção. Em trais circunstâncias, a autêntica atividade literária não pode ter a pretensão de se desenvolver num âmbito estritamente literário – essa é antes a expressão habitual da sua esterilidade. Uma eficácia literária significativa só pode nascer de uma rigorosa alternância entre ação e escrita. Terá de cultivar e aperfeiçoar, no panfleto, na brochura, no artigo de jornal, no cartaz, aquelas formas despreziosas que se ajustam melhor à sua influência sobre comunidade ativas do que o ambicioso gesto universal do livro. Só esta linguagem imediata se mostra capaz de responder ativamente às solicitações do momento. As opiniões estão para o gigantesco aparelho da vida social como o óleo para as máquinas: ninguém se aproxima de uma turbina e lhe verte olho para cima. O que se faz é injetar algumas gotas em rebites e juntas escondidos que têm de se conhecer bem. (Benjamin, 2017b, p. 9).

O aforismo Posto de gasolina, que abre Rua de mão única, auxilia a entendermos o movimento de Benjamin. O crítico reconhece uma mudança de sensibilidade na modernidade que, marcada pela vivência (*Erlebnis*), pela ligação direta ao fato, e não à convicção – ou seja, ao pensamento, ao desejo, àquilo que estaria no âmbito da experiência (*Erfahrung*) –, faz com que a materialidade canônica da literatura, o livro, seja tensionado, não propondo seu fim, mas entendendo que a arte deve também caminhar por outros lados, como o cinema. Não se trata, contudo, de uma defesa da representação realista. Rua de mão única bebe de Kafka em sua estruturação, por meio de aforismos e imagens breves que formam labirintos a se seguir; bebe do cinema, pela ideia de montagem, em que os aforismos compõem blocos internos de aproximação e repulsão que demandam inclusive que sejam remontados pelo leitor; bebe ainda do surrealismo, nas frequentes imagens em estado de atordoamento – causadas pelo delírio, por exemplo, da febre –, assim como pela onipresença do mundo onírico; e bebe ainda de Döblin na elaboração de uma estética da cidade na qual não importa tanto o objeto ali descrito, senão o impacto cobrado na criança e a forma como se afixara na memória. Ora, ao mesmo tempo em que Benjamin sugere a politização da arte e indica que a literatura deveria transpor o fechamento do livro, o crítico adota constantemente procedimentos de vanguarda que se colocam, politicamente, como recusa ao realismo.

É também uma antípoda ao realismo que se encontra em Manuel Pinto. Foram três os breves ensaios que publicou em *Sul*, todos girando em torno do mesmo tema: a jovialidade da arte, a presença do novo, a potência das vanguardas.

Em *Acerca do chamado modernismo e de sua incompreensão*, publicado no oitavo número de *Sul* (abril/1949), após afirmar que o modernismo se coloca como necessária renovação das formas estéticas e, por isso, são importantes os seus desdobramentos, escreve:

Não obstante, há muito ainda hoje quem o não queira reconhecer e se comporte, portanto, perante todo o movimento transformador do existente, como se ele outra coisa não representasse mais do que crise esporádica própria de todo organismo vivo e que, por conseguinte, um tratamento adequado sempre acabará por vencer e debelar. Estes são os obstinados de sempre – voluntariamente cegos e voluntariamente surdos, e que tendo por divisa o “*nihil novi sub sole*” de *Eclesiastes*, no seu mau sentido literal, quixotescamente se batem na carunchosa barricada das suas ideias feitas, superadas... (Pinto, 1949b, p. 7).

A crítica de Pinto não se refere diretamente aos comentários de Freitas, que são posteriores a ela. Pela referência ao *Eclesiastes* e a ambientação católica da recusa às vanguardas, indica o Estado Novo salazarista como alvo, que encontrava no catolicismo um de seus pilares políticos (Rezola, 2008) e que, nas artes, afastava-se da feminização estética das vanguardas, engendrando uma nova virilização da nação pela estatuariedade de pedra e cal que revivia o passado colonial (Flores, 2003). É curioso, contudo, como o argumento de Freitas está na antípoda daquele que Pinto desenvolve: se o primeiro defende a reconversão dos artistas que passaram pelas vanguardas – que teriam dado uma guinada ao povo após abandonar a escola de Paris –, para Pinto isso soa conservador. Criticando a ideia de que a vanguarda seria uma enfermidade e que os artistas deveriam procurar a cura – o que Freitas como que defende –, Pinto aponta, primeiro, a seu potencial político e, segundo, ao conservadorismo daqueles que às vanguardas se opõem. A potência das vanguardas é, precisamente, a de expressar o espírito do tempo:

Daí a pomponice, o desprazer com que se permitem subestimar e até achincalhar todas as criações da nova estética [...] não suspeitando, sequer, os pobres, quanto é triste o espetáculo que dão àqueles que, por mais despertos e conscientes do seu tempo, têm a felicidade de profundamente sentir e de verdadeiramente compreender essas criações, em cuja gênese estão, ou começam a estar subjacentes, as mais fundas angústias, os mais veementes anseios e íntimas esperanças, próprias desta época de perturbante tumulto e marcada transição. (Pinto, 1949b, p. 7)

Essa expressão, porém, não se dá pela edificação do herói, senão pela fraqueza do sujeito, por suas deformidades, angústias e impotências. Daí o caráter expressivo das vanguardas: o que fez o modernismo, sugere, foi abandonar for-

mas obsoletas, não mais expressivas, e experimentar novas tentativas de expressão – tentativas que não são definitivas, mas transitórias; que podem expressar um agora, mas que, novamente, deverão ser repensadas. Ora, é moderna “a arte que exprime a atualidade do seu [tempo], isto é, a transitoriedade dialética do ontem para o amanhã, do que foi para o que deve ser, do passado enfim para o futuro. Movimento eterno, permanente, incoercível” (Pinto, 1949b, p. 7).

A passagem explícita não se tratar de recusa do movimento dialético da arte. Sua crítica aos opositores das vanguardas aponta, isso sim, para uma crítica que, no quadro da própria esquerda, demanda uma arte que, antes de se colocar na esfera do indivíduo – como na abordagem defendida por Lukács, por exemplo – lograsse chegar ao sujeito e à possibilidade de expressão de sua debilidade: “Por isso, quer eles queiram quer não, a uma arte de quase decalque e representação exata da realidade, está sucedendo uma arte de aprofundamento e interpretação dessa mesma realidade e, portanto, a captação do que nela há de mais íntimo e essencial, atinente a um sentido verdadeiramente humano, atuante e transformador” (Pinto, 1949b, p. 7). Nessa arte com sujeito, vê-se a demanda por uma jovialidade do artístico.

O ensaio “Ser jovem”, publicado no décimo segundo volume de *Sul* (outubro/1950), a tematiza. Pinto indica que a jovialidade não está presa à idade ou ao desenvolvimento orgânico do corpo, visto que há novos-velhos, jovens de idade, mas adaptados ao estilo burguês, fadados ao conformismo; ao mesmo tempo em que há jovens de 40 ou 50 anos, na medida em que seguem almejando um mundo por vir. A jovialidade, assim, se refere à possibilidade de percepção do novo, do vindouro:

Ser jovem, portanto, é algo mais do que ser vigoroso e ágil de corpo porque é também, e sobretudo, ser vigoroso e ágil de espírito. É ser capaz de, em todas as circunstâncias, neutralizar toda a nocividade dos processos atentatórios do élan renovador que o anima e de, por conseguinte, resistir a todos os apelos de regresso ou estagnação; é saber estar atento e vigilante frente aos problemas mais prementes da vida – da sua vida e da dos outros e tudo fazer para que, nem a fraude nem o embuste jamais possam mistificar e impedir a sua justa e humana solução; é saber manter uma atitude de firmeza e coerência perante as ideias a fazer e de absoluta oposição e impermeabilidade perante as ideias feitas ou, melhor, desfeitas pela ação inexorável do tempo; é ter uma ânsia muito grande de conquista – da sempre procurada e nunca atingida conquista de um mais além; é saber estar pelo estudo acurado e persistente, em permanente contato com a corrente viva do pensamento vivo, para assim melhor poder apreender e denunciar todas as pseudo explicações do mundo e da vida que teimem em subsistir; é saber estimar e aproveitar do passado tudo quanto realmente for estimável e aproveitável, sem prejuízo do presente e do futuro antes, pelo contrário, em vista a esse mesmo

presente e a esse mesmo futuro; é ter um sentimento muito vivo, real e concreto da sua posição neste mundo e uma capacidade muito grande de trabalhar com entusiasmo por todos os mais justos e nobres ideais. (Pinto, 1950, s. p.).

A jovialidade se assemelha a sua concepção de vanguarda: é buscar a possibilidade de nascimento do novo. Não se trata, assim, de recusa de uma preocupação da esquerda, marcada inclusive por uma dimensão ética – os justos e nobres ideais aos quais se refere –; mas a vanguarda e a jovialidade se colocam, isso sim, na antípoda de formas anteriores, passadista, que já ao tempo pouco falam, como o realismo. A questão será discutida no ensaio “A pintura moderna e o homem normal”, publicado no décimo-terceiro número de *Sul* (abril/1951).

Nele, Pinto situa a ruptura de vanguarda como uma sensibilidade moderna: se a pintura, antes, se referia à imitação da natureza, tendo em seu juízo de valor a positividade da aproximação fiel ao retratado, a partir do fim do século XIX o mundo presencia uma série de mudanças que fazem com que a própria estrutura da arte se veja afetada:

Realmente, o pintor, mercê de certas determinantes, libertou-se de todas as fórmulas feitas, oficializadas, e tornou-se independente, quer delas, quer da realidade objetiva ensaiando outros meios e procurando alcançar outros fins. E quais teriam sido essas determinantes, que assim o levaram a romper com o estabelecido e a ir em busca duma nova e mais pertinente Ordem? [...]: a alteração sofrida no ritmo da vida, causada por uma cada vez maior aplicação das descobertas da ciência e da técnica às várias atividades; a euforia que a consciência de um cada vez maior domínio na natureza o fato provocou; a conseqüente ânsia de libertação e, portanto, a revolta contra o estabelecido; a procura, daí resultando, de outras formas e de outros processos mais consentâneos com a nova ótica e a nova sensibilidade; a inquietação que nos mais despertados e vibráveis gerara o pressentimento das perturbações que consigo havia de trazer (como de fato trouxe) o advento e a aplicação duma tão rica e revolvente técnica; as sondagens freudianas e bergsonianas nos mundos virgens, ou quase, do subconsciente e do irracional, correspondentes às feitas nos domínios vastos da natureza; o estudo da arte egípcia e, sobretudo, a divulgação, em Paris, da arte japonesa e, mais tarde, a influencia da escultura negra; e, finalmente, o aperfeiçoamento da máquina fotográfica, descoberta em 1892 por Niepce e Daguerre. (Pinto, 1951, p. 40).

O parágrafo apresenta de forma abreviada a história das vanguardas. Pinto, ao invés de empreender juízo negativo referente à experimentação estética que se desenvolvera desde o último quartel do XIX, opta por compreender como esta posição diz respeito a uma nova sensibilidade que já não pode representar

o mundo como até então o fizera. Joga em seu argumento, pois, o lugar da experimentação, marcado pelo inconsciente e pela arte não-ocidental, na medida em que o registro realista poderia ser efetuado pelo desenvolvimento técnico, a câmera fotográfica – ainda que, lembrando Benjamin (2017a), é a própria câmera aquilo que, embora possa empreender captura realista, possibilita a experimentação das vanguardas, na medida em que aproxima e distancia, tornando visível aquilo que não o seria ao olho nu, assim como possibilita a montagem e, com isso, a sobreposição não realista –; à arte cabe agora, diz Pinto, uma outra coisa, as vanguardas, aquilo que chamará de espírito novo. O problema é que, mesmo que elas já tivessem décadas de existência e boas obras, o homem comum, afirma, da experimentação não logra extrair a realidade ali contida. Essa postura levaria este homem a dizer que também ele pode efetuar obras daquela experimentação: que a arte de vanguarda seria uma arte sem técnica.

Pinto se opõe à questão por meio de dois argumentos. O primeiro, mais simples, refere-se à técnica ali aprendida e dominada pelo artista, que poderia expressar-se apenas após sólido domínio da tradição; que o traço infantil e primitivo das vanguardas –centrais na discussão estética atual – são formas empregadas para a produção de efeito, e não ausência de técnica. Mais interessante, contudo, é o segundo:

Dantes, quando ainda não havia “kodaks”, quem desempenhava o seu papel, e com honra, era o pintor. Fazia arte, no sentido que então tinha a palavra, em geral, e fazia história, perpetuando nos seus quadros a memória dos fatos e dos homens. As coisas mudaram porém muito, pelas razões já apontadas e por outras que seriam longo referir. Basta, portanto, que assentemos nisso: se arte é essencialmente, como há muito está demonstrado, a expressão de estados emotivos, e artista todo aquele que tem o dom de os apreender e comunicar através das suas criações, não poderá a pintura ser somente reprodução exata, ou quase, do mundo exterior, como pirrónicamente (sic) quer que seja o homem normal – mas o visto, o sentido intimamente ao contato com esse mundo. Por conseguinte, o pintor, pintando, fatalmente pinta a sua visão, ou seja, aquilo que a realidade sensível despertou na sua imaginação, recriando-a e não reproduzindo-a em toda a sua fria e inexpressiva objetividade. Não será portanto o mundo exterior que o pintor autêntico, verdadeiro, nos porá, nos tornará visível na tela, mas o seu mundo psíquico e mental, o que viu com os olhos da alma por via aos olhos da cara, ou seja o que de essencial e de íntimo há nesse mundo – tal qual o faz o poeta nos seus versos, o músico nas suas composições e o romancista nos seus romances. Nenhum deles se circunscreve, portanto, a decalcar a realidade objetiva, imediata, antes cria, pelo contrário, a partir dela, algo de novo, de vivo, de expressivo e, por conseguinte, de deformado e, até mesmo, de monstruoso. (Pinto, 1951, p. 41).

Pinto nos dá uma concepção de arte com sujeito, aquela que é, na crítica que faz Adorno ao realismo socialista, a grande ausência da estética oficial da URSS, à qual opõe o caso exemplar de Beckett:

La vanidad del individuo que acusa a la sociedad mientras su misma justicia se disuelve en la acumulación de la injusticia se todos los individuos, la desgracia, se manifiesta en declamaciones penosas como el poema a Alemania de Karl Wolfskehl. El demasiado tarde, el instante perdido, condena tal retórica movilizadora a la frase. Nada asemeja en Beckett. Incluso la opinión de que él representa negativamente la negatividad de la época se ajustaría al concepto según el cual en los países satélites del este, donde la revolución se realizó como un acto administrativo, uno debe ahora dedicarse a reflejar con frescura y alegría una época fresca y alegre. El juego de elementos de la realidad sin reflejarla, que no adopta ninguna posición y que encuentra su felicidad en la libertad de la actividad por decreto, revela más que cuando se revela tomando partido. Sólo callando puede pronunciarse el nombre del desastre. En el horror del último estalla el del todo; pero únicamente aquí, no en la mirada a los orígenes. El hombre, cuyo nombre genérico universal se ajusta mal al paisaje lingüístico de Beckett, no es para éste más li que ha devenido. Sobre el género decide su último día, como en la utopía. Pero en el espíritu tiene todavía que reflejarse le queja por que ya no sea posible quejarse. Ningún lloro funde la coraza, sólo queda el rostro en que se han secado las lágrimas. Eso es lo que se encuentra en el fondo de un comportamiento artístico que denuncian como inhumano aquellos cuya humanidad ya se ha convertido en un anuncio publicitario de lo inhumano, aunque todavía ni se lo imaginen. Entre los motivos de Beckett para la reducción al hombre bestializado, éste es sin duda el más íntimo. Forma parte del absurdo de su literatura que ésta esconda su semblante. (Adorno, 2003, p. 278-279).

Ao passo em que o realismo socialista se coloca como louvor irrefletido do herói, e que sua derivação, o realismo crítico, como expressão das mazelas naqueles países aos quais a revolução – teleologicamente – todavia não chegara, é na esfera do indivíduo em que ambas as formas se colocam, já que não há o sujeito como engendrador da obra, senão um esquema anterior que deve ser respondido de forma apriorística. Em Beckett, ao contrário, é a bestialidade do sujeito, seu fracasso no tempo atômico, o que pode dar forma à narrativa, que, antes de afirmar – como se propõem os romances de tese –, logra expressar as aporias da modernidade. É nesta segunda linha, a de uma arte com sujeito, que a crítica de Pinto se coloca, e o faz pela ideia de deformação: o artista moderno é aquele que deforma o mundo para que, no processo, possa dele sacar aquilo que não se vê. É nessa esfera do sujeito, então, que se guarda uma recusa ao realismo na crítica

de Pinto; é pela deformação do mundo que a modernidade pode expressar suas contradições.

Novamente, um artista brasileiro é alçado a exemplo de vanguarda: Lasar Segall. Suas pinturas sobre as guerras nas primeiras décadas do século XX, assim como o êxodo judaico de então, expressam, ainda que sob forma não realista, as catástrofes do tempo. Mas o artista também se dedicou ao retrato, um deles o de Mário de Andrade, aquele que, no Brasil, conceituará a deformação como chave das vanguardas:

Isso traz à baila um dos problemas mais importantes da modernidade. Eu justifico o emprego da deformação sistemática, tal como a usam expressionismo, futurismo, etc., para exprimir a fantasia dum louco. Essa utilização se justifica porque tais deformações, sob o ponto de vista vital, são inegavelmente alucinatórias. [...] A objetiva visual jamais nos deu o bandolim fracionado de Picasso ou as confetizações de Severini. Questão de ângulo de vista. O que nós buscamos e vemos numa obra de deformação não é a representação realístico-visual do mundo exterior, senão equilíbrios plásticos de volumes, linhas, cores e sínteses, novas ordenações artísticas, arte pura enfim. (Andrade, 2010 [1923], p. 28).

Ainda que Mário, como Pinto, aponte a um realismo da câmera que vai em direção contrária à de Benjamin (2017a), é pelo contraste com o aparato técnico que pode discutir a deformação, tomando-a como atributo das vanguardas: valendo-se de seus próprios recursos – volumes, linhas, cores, ou seja, um conjunto de técnicas, e não mero voluntarismo – a modernidade poderia, a partir do processamento do sujeito, ganhar sua forma expressiva na medida em que as vanguardas deformam o real que buscam mimetizar e, no movimento, logram expressá-lo.

Poesia e política

Pinto publicou quatro poemas em *Sul*. O primeiro deles, “Repouso de mim” (*Sul*-12, outubro/1950), vale-se de rimas toscas que, antes de produzir imagens sonoras expressivas, repetem o final de todos os versos o som [im], produzindo saturação pouco produtiva. Ainda que interessante por apresentar uma ideia de infância como parte constitutiva do sujeito – que o aproxima à obra de Eglê Malheiros (1952), que também a tematizara em *Manhã*, colocando-a como esfera da política –, o poema de Pinto carece de pujança estética.

No segundo, “Paz” (*Sul*-17, outubro/1952), sua poesia começa a ganhar forma mais elaborada. Ao mesmo tempo em que o título nos dá o tema do poema, em seu corpo não encontramos referência direta à palavra, senão uma série de

situações que a escondem: fala-se dos olhares que fuzilam, de mãos sangrentas, línguas torpes, ao mesmo tempo em que almeja a paz como vindoura, aquilo que poderia nascer do coração dos seres humanos. Nota-se o começo de uma guinada política que terá forma mais acentuada nos dois últimos poemas.

Em “Eu passo e vós não!” (*Sul-19*, maio/1953), lemos:

Ah, unhas negras do tempo,
fustigando a carne,
fustigando os ossos,
fazendo rugas!

RUGAS!...
Ah, filho, filho.
quem tão cedo te foste,
sem ver e andar as estradas do mundo!

Ah, nuvens a toldarem-me o solo
quente da felicidade
e a porem-me negro, – tão negro! –, o coração.

Ah, vida magra, vida magra,
de ossos em feixe e cinzas em monte!

NADA!...
Ah, sol que de tão alto ardes
e nem por isso a todos aqueces!

Ah, fúria e ânsia deste tempo
a apontar a esperança de outro melhor!...

.....
Oh, dias perros, dias perros,
eu passo e vós não!!... (Pinto, 1953, p. 23).

E há ambiência próxima em “E se de repente” (*Sul-27*, maio/1956):

Ah, mundo torto, imundo mundo,
em que somos e não somos,
estamos e não estamos!

Mundo de espuma, mundo de raiva,
de olhos ardendo e bocas fuzilando!

Mundo falso, desumano mundo,
de gritos em gume
e cobras no seio!

Mundo pulha, traiçoeiro mundo,
de pólvora aos montes
e nós na garganta!...

.....

Ah, e se de repente
do coração dos poetas saíssem
poemas como tiros em cheio
nos alvos em negro desta vida em branco?!... (Pinto, 1956, p. 53).

Os poemas podem ser lidos em conjunto. Em ambos, encontramos na primeira parte ambientação ligada às mazelas do mundo. Ao invés de celebração, o desencanto, expresso pela desumanidade, pela imundice, pelas traições (no segundo), pela carne e ossos fustigados, pelas rugas, pelo cansaço do corpo (no primeiro). A ambientação, antes de inventar um suposto estágio revolucionário latente, coloca, no lugar, desesperança – que não é recusa, mas que aponta à impossibilidade da materialização daquilo que é inclusive o desejado.

Esta impossibilidade se expressa sobretudo no primeiro dos poemas. Em ambos, encontramos um momento de corte, marcado pelas linhas pontilhadas. Em “Eu passo e vós não”, são os dias perros que colocam a tortura do corpo que, cansado, vê como ele mesmo está a passar, embora os dias se mantenham – ou seja, como envelhece o sujeito sem encontrar a concreção do desejo. Trata-se de um enfraquecimento do sujeito diante da materialidade cruel que não parece indicar superação. Em “E se de repente”, contudo, o efeito do corte do poema é o contrário. Ainda que a ambientação seja próxima, há aí um final mais esperançoso – que, é evidente, não se deixa iludir por uma superação que parece concreta/materializável, mas que logra lançar uma pergunta: e se de repente (é o título) dos poetas pudesse nascer o novo?

Ora, a poética de Pinto reforça seu argumento crítico sobre as vanguardas e insiste em uma dialética: pode, eventualmente, não como concreção, mas como virtualidade, surgir um mundo novo. Para expressar esta dialética que aposta em um futuro possível, se furta, contudo, do esquema teleológico do realismo socialista, e deixa a latência – incerta, imprevisível – do vindouro. E o faz, ainda, por meio de um sujeito nada heroicizado e, quiçá, infantil: como uma criança tateante, o poeta logra elaborar a pergunta: “E se?”. A sua estrutura é aquela da infância, a da possibilidade de imaginação de um mundo que pode ser questionado. Pelo sintagma “E se?”, há algo que poderia se colocar como alternativa ao vigente.

Considerações finais

Não estranha que, nas dedicatórias escritas aos livros de Carlos de Oliveira, Pinto escreva textos mais entusiasmados. Se na escrita para *A noite e a madrugada*, de Fernando Namora, Pinto a ele se refere apenas como um “belo documento” – nem de literatura o chama! –, assim como sobre o romance *Mudança* anota que “dizem bom”, e a *Encontros em Paris*, de Mário Dionísio, nem o comenta (os

livros de Alexandre Cabral foram enviados pelo próprio autor), com Oliveira é diferente. Em dedicatória ao romance *Casa na duna* escreve: “Para o Salim Miguel, este romance do mais valorizado nas críticas dos jovens – com o seu muito amigo, Manuel Pinto. Faro, 12 de dezembro de 1950”, tom que se repete naquela referente a Alcateia: “Ao Salim Miguel este romance de um dos mais talentosos escritores das novas gerações de Portugal, com um franco abraço do muito amigo, Manuel Pinto. Faro, dois de setembro de 1952”.

As dedicatórias, separadas por dois anos, indicam clara preferência pela obra de Oliveira, o que não é casual. Ao estudar a poesia neorrealista publicada pelo Novo Cancioneiro, Rosa Maria Martelo (1996) aponta a como especialmente na poesia de Oliveira, de João José Cochofel (que também publicou um poema em Sul) e de Álvaro Feijó se encontram traços mais fortes de um subjetivismo que, ainda que não neguem nem se oponham ao neorrealismo português (são a ele inclusive pertencentes), se afastam do registro mais imediato, didático, adotado por outros poetas e prosadores. A questão é perceptível nos poemas de Oliveira. No décimo quarto número de *Sul* (setembro/1951) lemos “Soneto”:

Acusam-me da mágoa e desalento,
como se toda a pena dos meus versos
não fosse carne vossa, homens dispersos,
e a minha dor a tua, pensamento!

Hei-de cantar-vos a beleza um dia,
quando a luz que não nego abrir o escuro
da noite que nos cerca como um muro,
e chegares a teus reinos, alegria!

Entretanto, deixai que me não cale:
até que o mudo fenda, a treva estale,
seja a tristeza o vinho da vingança.

A minha voz de morte é a voz da luta:
se quem confia a própria dor perscruta,
maior glória tem em ter esperança. (Oliveira, 1951, p. 39).

Que há um desejo da política nos versos – escritos em forma canônica – não resta dúvida. É em um mundo por vir, aquele no qual a luz que o eu lírico não nega poderá abrir a escuridão, que se guarda o tempo no qual o poema abandonará a melancolia que ali se faz presente. Mas a voz dos versos, como que respondendo a um adversário bastante preciso, marca sua posição: não há cristalização do herói, como tampouco alegria que possa se esboçar no hoje. O futuro é uma aposta, sua realização não está garantida: a glória, antes de edificação artificial do herói, é a esperança. Agora, restam as mazelas do que vivemos – a mágoa e o desalento é o que podem o expressar. Sem a edificação do herói do realismo so-

cialista, é na potência expressiva da impotência do sujeito que Oliveira encontra impulso para os versos. Nada muito distante do que ocupara Manuel Pinto.

Referências

ABRANCHES, Augusto dos Santos. *Um retrato de Marques Rebelo*. Rio de Janeiro: MEC, 1958.

ADINOLFI, Goffredo. António Ferro e Salazar: entre o poder e a revolução. In: PINTO, António Costa; MARTINHO, Francisco Palomares. *O corporativismo em português: estado, política e sociedade*. Lisboa: ICS, 2008, p. 115-144.

ADORNO, Theodor W. Intento de entender a Fin de Partida. In: *Notas sobre literatura*. Traducción de Manuel Sacristán. Obras completas, v. 11. Madri: Akal, 2003, p. 270-310.

ANDRADE, Mário de. *No cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

BENJAMIN, Walter. O surrealismo – o mais recente instantâneo da inteligência europeia. In: *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 21-35.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica (5ª versão). In: *Estética e sociologia da arte*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017a, p. 7-47.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única: Infância em Berlim: 1900*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017b.

CORREA, Silvio Marcus. Conexão Sul: o contributo africano para o modernismo sul-brasileiro. In: CORREA, Silvio Marcus; PAULA, Simoni Mendes de. *Nossa África*. São Leopoldo: Oikos, 2016, p. 15-30.

COELHO, Dias. Artistas portugueses I – Júlio Pomar. *Revista Sul*, ano 5, número 15, março de 1952, p. 31.

DALCASTAGNÈ, Regina. O rumor da vida: sobre escrita, afetos e revolução. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 27, n. 1, p. 59-72, 2018. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/13218. Acesso em: fev. 2023.

FLORES, Maria Bernardete Ramos. Homens de pedra e cal do Estado Novo português: estatuária e virilização da nação. In: SZEZS, Christiane. *Portugal-Brasil no século XX: sociedade, cultura e ideologia*. Bauru: EDUSC, 2003, p. 343-368.

FREITAS, Lima de. Artistas portugueses III – Cipriano Dourado. *Revista Sul*, ano 6, número 19, maio de 1953^a, p. 39-40.

FREITAS, Lima de. Artistas portugueses IV – Rogério Ribeiro. *Revista Sul*, ano 6, número 21, dezembro de 1953b, p. 84-87.

KOHAN, Martín. *La vanguardia permanente: la posibilidad de lo nuevo en la narrativa argentina*. CABA: Paidós, 2021.

KREMER, Natan Schmitz; VAZ, Alexandre Fernandez. Amalgama da Florianópolis modernista (Grupo Sul, 1948-1957). In: VIEIRA, Ana Flávia; FREITAS, Miguel Archangelo. *Norbert Elias em debate: usos e possibilidades de pesquisa no Brasil*. Ponta Grossa: Texto e Contexto, 2020, p. 355-380.

KREMER, Natan Schmitz; VAZ, Alexandre Fernandez. A dialética da Ponte (Grupo Sul, Florianópolis, 1948-1957). *Contexto*, Espírito Santo, v. 1, n. 42, p. 100-125, 2022^a. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/contexto/article/view/36148>. Acesso em: fev. 2023.

KREMER, Natan Schmitz; VAZ, Alexandre Fernandez. Três momentos de Mário de Andrade na crítica de Salim Miguel (Grupo Sul, Florianópolis, 1948-1957). *Criação & crítica*, São Paulo, v. 2, n. 33, p. 124-141, 2022b. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/198389>. Acesso em: fev. 2023.

MALHEIROS, Eglê. *Manhã*. Florianópolis: Cadernos Sul, 1952.

MADEIRA, João. Os intelectuais e o Partido Comunista Português. In: MARTINHO, Francisco; FREIRE, Américo. *Intelectuais e marxismo no mundo lusófono*. Rio de Janeiro/Recife: ABEU/EDUPE, 2019, p. 113-142.

MARTELO, Rosa Maria. *A construção do mundo na poesia de Carlos de Oliveira*. Tese (Doutorado em Letras). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1996.

MIGUEL, Salim. Raízes de um intercâmbio. In: *Variações sobre o livro*. São Carlos: EDUFSCAR, 1998, p. 35-44.

OLIVEIRA, Carlos de. Soneto. *Revista Sul*, ano 4, número 14, setembro de 1951, p. 39.

PINTO, Manuel. De Manuel Pinto – Algarve – Faro – Portugal – 17-3-49. *Revista Sul*, ano 2, número 9, agosto de 1949a, s. p.

PINTO, Manuel. Acerca do chamado modernismo e da sua incompreensão. *Revista Sul*, ano 2, número 8, agosto de 1949b, p. 7.

PINTO, Manuel. Ser jovem. *Revista Sul*, ano 3, número 12, outubro de 1950, s. p.

PINTO, Manuel. A pintura moderna e o homem normal. *Revista Sul*, ano 4, número 13, abril de 1951, p. 40-42.

PINTO, Manuel. Eu passo e vós não! *Revista Sul*, ano 6, número 13, maio de 1953, p. 23.

PINTO, Manuel. E se de repente. *Revista Sul*, ano 9, número 26, maio de 1956, p. 53.

POMAR, Júlio. Artistas portugueses II – Lima de Freitas. *Revista Sul*, ano 5, número 18, dezembro de 1952, p. 43-44.

PONTES, Roberto. Realismo de 70 e Neo-Realismo português. *Revista de Letras, Fortaleza*, v. 1, n. 27, p. 45-53, 2005. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/revletras/article/view/2285>. Acesso em fevereiro de 2023.

REZOLA, Maria Inácia. A Igreja Católica portuguesa e a consolidação do salazarismo. In: PINTO, António Costa; MARTINHO, Francisco Palomares. *O corporativismo em português: estado, política e sociedade*. Lisboa: ICS, 2008, p. 245-278.

SCHWARZ, Roberto. Leituras em competição. In: *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 9-43.

SIMÕES Jr., Antonio. *Vieja crónica de Olhão*. Montevideo: Imprensa Letras, 1956.

VAZ, Alexandre Fernandez. Machado de Assis, Candido Portinari, Walter Benjamin: um pouco de loucura, outro tanto de infância em O Alienista. In: PINTO, Fábio Machado; WEBER, Melissa; JUSTINO, André. *Experiências educativas: infância e educação do corpo na obra de Portinari*. Florianópolis: Ateliê da Casa, 2022, p. 138-158.

