

## Futurismo Futurismos

Il volume raccoglie i contributi degli studiosi che hanno partecipato al Congresso Internazionale “Futurismo Futurismos” che si è tenuto presso l’Università degli Studi di Padova nei giorni 12 e 13 ottobre del 2017. Si tratta di un’opera ricca di spunti e di riflessioni che esplorano le più diverse forme di espressione dell’arte futurista: dall’ambito letterario – principalmente portoghese, ma anche brasiliano, italiano, russo e ungherese – fino a quello della pittura e della scultura, della musica e dell’architettura, della fotografia e del cinema passando persino per la gastronomia, a dimostrazione dell’intento totalizzante che caratterizza il movimento futurista in quanto fenomeno culturale internazionale.

Contributi di Orietta Abbati, Benjamin Abdala Junior, Marcia de Mesquita Araújo, Guia M. Boni, Nicoletta Boschiero, Cid Ottoni Bylaardt, José Carlos Siqueira, Piero Ceccucci, Andrea Chemelli, Claudia Criveller, Giorgio de Marchis, Maria do Céu Estibeira, Roberto Floreani, Maria Aparecida Fontes, Cinzia Franchi, Maria da Graça Gomes de Pina, Barbara Gori, Nuno Júdice, Saulo Lemos, Rogério Lima, António Apolinário Lourenço, Gloria Manghetti, Diogo Marques, Enrico Martines, Fernando Cabral Martins, Maria do Carmo Mendes, Diego Poli, Isabel Ponce de Leão, Enrico Pulsoni, Giovanni Ricciardi, Annabela Rita, Mariagrazia Russo, Stefano Sasso, Ugo Serani, Antonello Tolve, Ricardo Vasconcelos, Dionisio Vila Maior.

Barbara Gori è professore associato di Letteratura portoghese e brasiliana presso il Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari (DiSLL) dell’Università degli Studi di Padova. È traduttrice di opere in prosa e poesia, tra cui i sonetti di Antero de Quental, tutta l’opera in prosa di Mário de Sá-Carneiro e la poesia di Ângelo de Lima. Ha al suo attivo libri, saggi e articoli sulla letteratura portoghese, in particolare sulle due Gerações della Modernità portoghese, quella del Settanta e quella di Orpheu, che rappresentano i suoi principali ambiti di interesse e ricerca.

### In copertina

Steve Johnson, *Blue, Green, Orange, and Yellow Abstract Painting*, 2018, [www.pexels.com](http://www.pexels.com) (rielaborazione).

30,00 euro

ISBN 978-88-255-2085-9



9 788825 520859



# FUTURISMO FUTURISMOS

a cura di  
Barbara Gori



LABRA

COLLANA LUSOAFROBRASILIANA

8

*Direttori*

**Barbara Gori**

Università degli Studi di Padova

**Maria Aparecida Fontes**

Università degli Studi di Padova

*Comitato scientifico*

**Antonio Carlos Secchin**

Universidade Federal do Rio de Janeiro

**Cláudio do Carmo Gonçalves**

Universidade do Estado da Bahia

**Dionísio Vila Maior**

Universidade Aberta — Portugal

**Fabiola Padilha**

Universidade Federal do Espírito Santo

**Marcos Bagno**

Universidade de Brasília

**Maria da Graça Gomes de Pina**

Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"

**Roberto Mulinacci**

Alma Mater Studiorum — Università di Bologna

LABRA

COLLANA LUSOAFROBRASILIANA



*Digo: o real não está na saída nem na chegada:  
ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.*

Guimarães Rosa

La collana “LABra” inserita nel contesto del programma di internazionalizzazione delle università italiane, brasiliane, portoghesi e africane, si pone come obiettivo la pubblicazione di testi scientifici e letterari in ambito della lusofonia (Brasile, Portogallo, alcuni paesi dell’Africa e dell’Asia). La collezione LusoAfroBrasiliana, oltre allo scopo di diffondere la letteratura di questi paesi, intende promuovere e presentare temi rilevanti che contribuiscono agli studi critici e alla costruzione delle conoscenze scientifiche nei campi della letteratura, della linguistica, della traduzione, della storia, della cultura e della società.

Il sistema di valutazione dei testi adottato è basato sulla revisione paritaria e anonima (*peer-review*).

*Vai al contenuto multimediale*



# Futurismo Futurismos

*a cura di*

**Barbara Gori**

*Contributi di*

Orietta Abbati, Benjamin Abdala Junior, Marcia de Mesquita Araújo  
Guia M. Boni, Nicoletta Boschiero, Cid Ottoni Bylaardt  
José Carlos Siqueira, Piero Ceccucci, Andrea Chemelli, Claudia Criveller  
Giorgio de Marchis, Maria do Céu Estibeira, Roberto Floreani  
Maria Aparecida Fontes, Cinzia Franchi, Maria da Graça Gomes de Pina  
Barbara Gori, Nuno Júdice, Saulo Lemos, Rogério Lima  
António Apolinário Lourenço, Gloria Manghetti, Diogo Marques  
Enrico Martines, Fernando Cabral Martins, Maria do Carmo Mendes  
Diego Poli, Isabel Ponce de Leão, Enrico Pulsoni, Giovanni Ricciardi  
Annabela Rita, Mariagrazia Russo, Stefano Sasso, Ugo Serani  
Antonello Tolve, Ricardo Vasconcelos, Dionísio Vila Maior





Aracne editrice

[www.aracneeditrice.it](http://www.aracneeditrice.it)  
[info@aracneeditrice.it](mailto:info@aracneeditrice.it)

Copyright © MMXIX  
Giacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

[www.giacchinoonoratieditore.it](http://www.giacchinoonoratieditore.it)  
[info@giacchinoonoratieditore.it](mailto:info@giacchinoonoratieditore.it)

via Vittorio Veneto, 20  
00020 Canterano (RM)  
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-2085-9

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,  
di riproduzione e di adattamento anche parziale,  
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie  
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: gennaio 2019

*A Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani,  
maestri di tutti noi*



# Índice

- 15    Apresentação  
*Barbara Gori*
- 17    *A idade do Jazz-band*, di António Ferro “vindimador da Arte nova”  
*Orietta Abbati*
- 33    Literatura e política: o Futurismo e o Modernismo Brasileiro  
*Benjamin Abdala Junior*
- 45    A influência do Futurismo e das Vanguardas Europeias nos processos de criação literária. Diálogos epistolares entre Mário de Andrade, Henriqueta Lisboa e Carlos Drummond de Andrade  
*Marcia de Mesquita Araújo*
- 55    *Ultimatum* a Confronto: Futurismi in Bilico  
*Guia M. Boni*
- 69    Futurismo continuo  
*Nicoletta Boschiero*

- 87    O Futurismo de Marinetti e sua repercussão no Modernismo brasileiro e na obra de Oswald de Andrade  
*Cid Ottoni Bylaardt, José Carlos Siqueira*
- 103   Il periodo “eroico” del Futurismo italiano (1909–1918): tra interventismo ideologico e socio-politico (Manifesti) ed effimeri raggruppamenti sperimentali nelle arti plastiche  
*Piero Ceccucci*
- 131   Fotografia e Futurismo  
*Andrea Chemelli*
- 139   Ancora sul futurismo russo e il futurismo italiano. Studi *dall'altra sponda*  
*Claudia Criveller*
- 153   « Pois você não percebe que é futurismo? ». La preta Fernanda al Teatro República  
*Giorgio de Marchis*
- 163   A presença do Modernismo e do Futurismo na Biblioteca de Fernando Pessoa: uma questão de leitura  
*Maria do Céu Estibeira*
- 175   Il Futurismo e le avanguardie storiche del XX° secolo. Ricordare Boccioni  
*Roberto Floreani*

- 191 Da sintaxe mecânica e tecnológica futurista ao devir  
maquínico e pós–humano  
*Maria Aparecida Fontes*
- 209 *Aktivizmus*, il movimento “futurista” ungherese  
*Cinzia Franchi*
- 225 Scultura futurista vs pintura antifuturista?  
*Maria da Graça Gomes de Pina*
- 241 « Um tipo fantástico, não deixando no entanto de  
ser interessante ». Mário de Sá–Carneiro ci presen-  
ta Santa–Rita Pintor  
*Barbara Gori*
- 261 O pensamento do Futurismo português  
*Nuno Júdice*
- 271 *Ultimatum*, ainda, com enxertos  
*Saulo Lemos*
- 287 Gilberto Freyre e as ressonâncias intelectuais, estéti-  
cas e sociais do futurismo no Brasil  
*Rogério Lima*
- 303 O Futurismo antifuturista do « Orpheu »  
*António Apolinário Lourenço*

- 315    Per un censimento delle fonti del Futurismo fiorentino  
*Gloria Manghetti*
- 327    « Criar as Imagens com a Pele »: Processos de Leitura Háptica nas Vanguardas do Século XX  
*Diogo Marques*
- 343    La lussuria futurista: proposta femminile, ricezione androcentrica e sintesi teometafisica  
*Enrico Martines*
- 357    O Futurismo como Ruína do Modernismo  
*Fernando Cabral Martins*
- 367    Almada Negreiros e o Futurismo  
*Maria do Carmo Mendes*
- 383    Il tema dell'“abisso” nel paradigma di Giuseppe Van-nicola e del Futurismo  
*Diego Poli*
- 397    O Futurismo em Portugal  
*Isabel Ponce de Leão*

- 407 Ricostruzione quotidiana dell'universo quotidiano.  
Dalle parole in libertà agli ingredienti in libertà condi-  
zionata  
*Enrico Pulsoni*
- 423 Oswald de Andrade, a « Revista de antropofagia », *O  
homem do povo* e Luís Carlos Prestes (Carlos Prestes  
ou seja os muitos Oswald)  
*Giovanni Ricciardi*
- 433 Futurismo & Memória  
*Annabela Rita*
- 445 Il mondo onomatopeico di Álvaro de Campos e stra-  
tegie traduttive  
*Mariagrazia Russo*
- 457 Musica delle macchine e angoscia delle macchine.  
Aspetti pionieristici del futurismo musicale. Oscura-  
mento e riscoperta  
*Stefano Sasso*
- 473 Il Futurismo solipsista portoghese  
*Ugo Serani*
- 485 Boccioni critico d'arte  
*Antonello Tolve*

- 497 « Futuristas », « Anarquistas » e « Onanistas »: Raul Leal apresenta os portugueses a F.T. Marinetti e ao Futurismo internacional

*Ricardo Vasconcelos*

- 517 Órficos e Surrealistas. O “puramente Si-próprio” do Homem Português

*Dionísio Vila Maior*

## Presentazione

BARBARA GORI

Nel 1909, nel suo *Manifesto*, Filippo Tommaso Marinetti annunciava, con una specie di grido di battaglia, l'apertura verso una nuova estetica e verso una nuova forma di comprendere e interpretare il mondo che esaltasse l'amore per il pericolo, l'abitudine all'energia e alla temerità, il coraggio, l'audacia, la ribellione, il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo ed il pugno e la magnificenza del mondo attraverso una nuova bellezza: la bellezza della velocità. « Un'automobile da corsa col suo cofano adorno di grossi tubi simili a serpenti dall'alito esplosivo, un'automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia », diceva Marinetti, « è più bella della Vittoria di Samotracia ».

Questo grido di battaglia, cui Marinetti dette subito il nome di Futurismo, in Italia è stato per molto tempo delegato principalmente al suo fondatore e relegato alle contraddittorie frontiere del fascismo e, conseguentemente, a lungo considerato e studiato, non senza qualche imbarazzo, proprio alla luce di queste sue implicazioni ideologiche e politiche. Ma ciò nonostante, il Futurismo è riuscito a diffondersi rapidamente per il mondo, provocando ovunque accesi dibattiti e influenzando profondamente movimenti affini in altri paesi d'Europa, dal Portogallo alla Russia passando per la Francia, ma anche oltre oceano, come negli Stati Uniti e nell'America del Sud, in particolare in Brasile, esplorando ogni forma di espressione, dalla pittura alla scultura e alla letteratura, dalla musica all'architettura e alla danza, dalla fotografia al cinema interessando persino la gastronomia, configurandosi,

così, come il primo movimento letterario, artistico, intellettuale e culturale italiano di diffusione mondiale dopo il secolo XVII.

La varietà tematica e la diversa provenienza degli autori dei contributi presenti in questo volume ne sono la dimostrazione; la dimostrazione di quell'intenzione totalizzante che caratterizzò il movimento futurista in quanto fenomeno culturale internazionale ed espressione di una cultura globale capace di proporre soluzioni ai più diversi interrogativi, rispondendo pienamente a quello che era l'obiettivo del Congresso Internazionale "Futurismo Futurismos": partire dalla celebrazione dei 100 anni della rivista portoghese « Portugal Futurista » per riflettere sul ruolo e sulle conseguenze che la rivista ebbe sulle comunità e sulle letterature di lingua portoghese dei secoli XX e XXI, in particolare in Brasile, nonché sui contributi degli scrittori, dei poeti e degli artisti che parteciparono alla rivista — tra cui José de Almada Negreiros, Fernando Pessoa, Álvaro de Campos, Guilherme de Santa-Rita, Mário de Sá-Carneiro, Amadeo de Souza-Cardoso, Raul Leal, Apollinaire, Filippo Marinetti — proponendo però, al contempo, anche momenti di studio e di confronto sull'influenza e l'impatto che il Futurismo teorizzato da Marinetti ebbe in altri spazi europei e non soltanto in ambito letterario, ma, più in generale, nei diversi campi artistici ed estetici e nelle diverse fisionomie e articolazioni permesse dalla molteplicità dei linguaggi espressivi trasmessi dalle arti del tempo e dalle differenti sperimentazioni creative e applicative.

Un ringraziamento sincero va a tutti colori che, con la loro presenza durante i giorni del Congresso e poi in questo volume, hanno contribuito a quell'indispensabile scambio di opinioni, idee e interessi diversi che è alla base della continua crescita culturale, accademica, ma anche umana di ognuno di noi. Un ringraziamento, infine, al mio Dipartimento, il Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari (DiSL), e all'Università degli Studi di Padova che hanno sin da subito creduto nel progetto, rendendone possibile la realizzazione.



## Órficos e Surrealistas

### O “puramente Si-próprio” do Homem Português

DIONÍSIO VILA MAIOR\*

I. Num texto de janeiro de 1952, intitulado *Manifesto Colectivo dos Surrealistas Dissidentes*, escrevia Mário Henrique Leiria:

[...] pensando [...] que o homem existe principalmente como indivíduo funcionando constantemente num meio colectivo e não como um ser comum e idêntico dentro dessa colectividade, notamos a necessidade dum maior desenvolvimento da “consciência individual” como forma de evolução duma “consciência colectiva” que, por si mesma, mantenha a liberdade de acção–movimento a cada um dos seus componentes. Para que tal se dê, é necessário levar em conta a diferenciação que existe em cada indivíduo [...].<sup>1</sup>

Deixando, para já, o facto de este manifesto não ter sido concluído (pela então já visível desagregação dos elementos que constituíam o Grupo Surrealista de Lisboa e os Surrealistas Dissidentes), o que em especial nos interessa é a tónica colocada por Henrique Leiria, por um lado, na relação absolutamente necessária entre cada indivíduo e a sociedade em que se encontra inserido e, por outro, na indispensável independência de cada indivíduo para que, pela sua « liberdade de acção–movimento », possa contribuir para o alargamento da « consciência colectiva ».

\* Universidade Aberta/CLEPUL.

I. PETRUS [ed.], *Os Modernistas Portugueses III. Escritos Públicos, Proclamações e Manifestos — Dos Independentes aos Surrealistas*, Porto, Textos Universais / CEP s/d, p. 211.

Alguns anos antes, em 1930, Almada Negreiros escrevera uma peça (que ficaria, aliás, inédita até 1933): a peça *Protagonistas*, que desenvolve um conjunto de linhas temáticas essenciais do seu pensamento, linhas essas motivadas primordialmente pela relação entre a coletividade e o indivíduo. Há, porém, duas ideias diretrizes que aqui se podem considerar centrais, e que constituem como que o ponto de reflexão principal deste estudo: por um lado, a articulação entre a « direcção única » por todos seguida (« La máquina funciona admirablemente », afirma o Protagonista)<sup>2</sup> e a possibilidade de cada indivíduo seguir a sua própria direcção; por outro, a articulação entre o peso por vezes desumanizante das maiorias e a morte do indivíduo. Sublinha o Protagonista: « En la civilización todo es medio. Todo: la religión, la ética, la familia, la ciencia, el arte, todo son medios. La única finalidad es el Hombre »; entretanto, alerta, quase logo a seguir:

Pero hoy día no vive más que la muchedumbre. Es decir: nadie. Estan aplastados por la fuerza esmagadora de las grandes mayorías. Han matado el protagonista de la civilización. Han matado el Hombre!<sup>3</sup>

Como facilmente se poderia confirmar, as ideias de Henrique Leiria acima apontadas não são totalmente idênticas às que são expostas na peça do poeta–pintor–dramaturgo–ensaísta Almada — onde se adverte para o perigo que a imposição dos interesses da coletividade e dos discursos ideológicos pode acarretar para a destruição da autonomia do sujeito, individualmente considerado.

Cinco anos depois, em junho de 1935, Almada publicaria ainda no n.º 1 da revista « Sudoeste » um texto considerado nuclear da sua produção ensaística: *Prometeu* (*Ensaio Espiritual da*

2. J.A. NEGREIROS, *Obras Completas – Teatro*, Vol. VII, Imprensa Nacional–Casa da Moeda, Lisboa 1993, p. 182.

3. Ivi, p. 183.

*Europa*)<sup>4</sup>. Aí aborda algumas questões muito interessantes: as manifestações espirituais na Europa, Ásia e África, as figuras (e a necessidade da sua convivência) de Prometeu (representante do « conhecimento », « o protagonista do humano ») e Cristo (representante da « fé », « aquele onde o humano e o divino não se aniquilam mutuamente »), mas também a correlação necessária entre a coletividade e o indivíduo. Conclui, defendendo que se torna imperioso ressaltar a filiação de cada sujeito, de cada pessoa, não a « sistemas », mas a si próprio. Escreve:

A pessoa humana é um negócio particular de cada pessoa humana. Todos temos [...] forças atávicas que nos impelem para sentido determinado e particular a nós próprios; mas se estas forças atávicas não resultarem em incontinência, mas forem autodirigidas, isto é, dirigidas sobre si mesmas, em vez de uma fatalidade ou de um destino sobreposto ao nosso, passam a ser a melhor das energias ao serviço da nossa própria personalidade individual.<sup>5</sup>

De notar sobretudo o significado assumido nestas palavras por três ideias que importa desde já reter: a que aponta para uma situação em que se reconhece o peso regulador das forças exteriores a cada pessoa (inevitavelmente delimitada por um passado); a que decorre do confronto de cada pessoa com esse passado, que a condiciona; a que incide na necessidade de cada pessoa, integrada num jogo dialógico *eu—outro*, ultrapassar, de forma ativa, o ónus motivado por aquelas « forças », dirigindo— as para a sua definição, colocando— as, assim, « ao serviço da [...] [sua] própria personalidade ».

Assim, neste contexto, e no jogo relacional que cada indivíduo (modernista, futurista, neorrealista, surrealista. . .) mantém com o *outro coletivo*, o que se trata é de se saber até que ponto a correlação de cada indivíduo com a sociedade que o rodeia se conjuga com uma atitude de indiferença, ou com uma atitude de confronto aberto — onde, relativamente aos modernistas e

4. J.A. NEGREIROS, *Obras Completas – Ensaios*, Vol. V, Imprensa Nacional–Casa da Moeda, Lisboa 1992, pp. 87–114.

5. Ivi, p. 113.

aos surrealistas, se assumem como centrais o manifesto literário e o texto programático.

2. Ora, se é certo que o posicionamento estético, literário e ideológico que, diversamente, modernistas e surrealistas mostraram perante uma coletividade, ou perante outro grupo (ou outros grupos), pode ser visto como um dos parâmetros constitutivos da conceção dialógica da literatura, não menos certa é a circunstância de modernistas e surrealistas terem variavelmente disputado a *diferença* perante o(s) outro(s), procurando encontrar nessa *diferença* o caminho para alcançar aquele « puramente si-próprio » de que falava Pessoa<sup>6</sup>.

É sabido como o *texto* surrealista português (programático, manifestatário, poético, pictórico, dimensionista. . .), fosse pela tendência de inspiração “libertária ou anarquista”, fosse pela figuração ocultista-iniciática<sup>7</sup>, fez progredir a polémica entre presencistas e neorrealistas. Fê-lo, é certo, de forma não muito organizada, onde o conjunto de ações individuais ia valendo mais do que a poética coletiva — ainda que a adesão temporária, em 1944 e 1945, de alguns futuros surrealistas (como Cesariny e Pedro Oom, Vespeira) se tivesse ajustado, mesmo assim, à atitude ideologicamente comprometida de Aragon, Éluard e Breton. A *Nota sobre o neo-realismo nas Artes Plásticas em Portugal* (de Pedro Oom), a *Carta Aberta aos Pintores Portugueses* (de Vespeira) e o *Futurismo e Cubismo* (de Cesariny) são disso um exemplo.

Do mesmo modo, e recorrendo à palavra de Bourdieu, impõe-se perceber a atitude dos órficos e dos surrealistas como uma disputa por “bens simbólicos”, traçada também à custa de um jogo entre a manutenção e a subversão das estruturas do “campo literário”.

6. F. PESSOA, *Obras de Fernando Pessoa* [Introduções, organização, biobibliografia e notas de António Quadros], Vol III, Lello & Irmão Editores, Porto 1986, p. 286.

7. F. GUIMARÃES, *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa 1982, p. 99.

Fizeram-no, órficos e surrealistas, sobretudo, pelo discurso manifestatário. No primeiro caso, lembremo-nos do *Ultimatum* de 1917 (de Álvaro de Campos), ou do *Manifesto Anti-Dantas* (1915), *Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso* (1916) e *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX* (1917) (de Almada Negreiros). Quanto aos segundos, recordemo-nos das primeiras manifestações surrealistas: o artigo *Só Gomes Leal, o Mago Lese o póro da noite (anagrama: Gomes Leal)* (no *Diário de Lisboa* de 4 de agosto de 1948); o *Postfácio a uma actuação colectiva*, de António Pedro, e o questionário *A Posição SuRReaLiStA Porquê?*, de 1949, aquando da exposição do então Grupo Surrealista de Lisboa. Nesse texto, o mesmo António Pedro mas também O'Neill, José-Augusto França e Vespeira não deixam de mostrar a atitude combativa, o egotismo e o anticonvencionalismo, tão ajustados à atitude vanguardista (« o sarro de todas essas coisas [« Ética social », « actividade mística », « pátrio poder », « escola », « hábitos », « hábitos que se não sabem »] »)<sup>8</sup>; contra o « sórdido amor mesa-de-família-cama-de-casal [...] oponho [...] a feroz realidade do DESEJO »<sup>9</sup>; « [...] mentiras convenientes e estúpidas de todos os larousses sobre a obra do Marquês de Sade »<sup>10</sup>; « [...] o Surrealismo é a posição objectivamente combativa para a necessária e humana transformação do mundo »<sup>11</sup>). Também aí encontramos (tal como nos anteriores manifestos futuristas de Campos e Almada) a recantada provocação da estabilidade e o revivido desprezo pelo discurso cultural monológico (« rimos de todas as noções de absoluto, o gozo de ouvir-se longe »)<sup>12</sup>.

Lembremo-nos também do manifesto *A Afixação proibida*, assinado pelos elementos dos Surrealistas Dissidentes e lido por António Maria Lisboa no Jardim Universitário de Belas-

8. António Pedro, *apud* PETRUS, *op. cit.*, p. 87.

9. O'Neill, *apud* PETRUS, *op. cit.*, p. 82.

10. José-Augusto França, *apud* PETRUS, *op. cit.*, p. 85.

11. Vespeira, *apud* PETRUS, *op. cit.*, p. 86.

12. António Pedro, *apud* PETRUS, *op. cit.*, p. 88.

–Artes, a 6 de maio de 1949 — manifesto onde (com a influência visível, aliás, dos manifestos franceses) se carnavaliza a filosofia («pintar o Mundo inteiramente a Branco e Preto»)¹³, a religião («Limitámo–nos à exposição da recusa da Teologia revelada»)¹⁴, o texto neorrealista («[...] descrever os sofrimentos, captar com viveza o presente, relatar factos, é certamente trabalho, mas não é todavia Arte»)¹⁵ e se proclama *a verdade* surrealista: uma *verdade* construída sobre a espontaneidade poética, sobre a fantasia, sobre a sexualidade, sobre o poder renovador do poeta e da poesia, bem como sobre a realidade absoluta como resultado da conjugação entre sonho e realidade.

3. Um outro facto curioso (que não deixa, aliás, de condizer com a lógica da provocação inerente ao texto de rutura estrutural e funcional do manifesto) prende–se com a resposta da imprensa. E porque um manifesto é um texto marginal em relação à tendência de autoconservação e estabilidade do sistema literário; e porque um manifesto coloca em causa a instituição literária, configurando–se de modo imperativo e coercitivo, procurando não só impor uma *outra* solução, mas também renovar a sensibilidade estética vigente, a imprensa responde troçadora, em 1915, «A Capital» e «O Século Cómico» consideravam os órficos “doidos varridos”: «*Casos de paranóia — Tem a palavra o sr. Júlio de Matos!*», termina «A Capital»¹⁶; por sua vez, o «Século Cómico», de 8 de Abril de 1915, “relatava”: «Não podemos hoje dar, com o desenvolvimento que desejávamos, notícia do aparecimento da publicação trimestral «O Orfeu», cujo primeiro número temos à vista. Fica para o próximo número, se algum dos nossos redactores encarregados das críticas literárias conseguir ler o folheto até o

13. PETRUS, *op. cit.*, p. 98.

14. Ivi, p. 95.

15. Ivi, p. 100.

16. *Apud* M. de Sá–CARNEIRO, *Obras Completas de Mário de Sá–Carneiro — Cartas a Fernando Pessoa II*, 2ª ed., Edições Ática, Lisboa 1992, p. 213.

fim sem percalço de maior. Quatro dos nossos companheiros de trabalho, que tentaram a empresa, recolheram ao hospital com terríveis indícios de alienação; dois outros faleceram de apoplexia fulminante às primeiras linhas; mais três tiveram tal destempero intestinal que de momento a momento correm a despejar-se. Veremos se algum insiste e é capaz de arcar com a tarefa »<sup>17</sup>.

Já muito mais tarde, em 7 de maio de 1949, o « Diário Popular », relatando a sessão sobre *O Surrealismo e o Seu Público em 1949* do dia anterior, no Jardim Universitário de Belas-Artes (naquele que foi, afinal, a primeira comunicação dos Surrealistas Dissidentes), escrevia: “Cremos que um espectáculo desta natureza se encontra deslocado de uma organização cultural da categoria do Jardim Universitário de Belas-Artes. Um orador chegou a classificá-lo, entre aplausos e pateadas, de “mais próprio para o Júlio de Matos”. De facto, qualquer estudante de Medicina não teria dificuldade em diagnosticar e catalogar certas deficiências psicossomáticas que é de elementar profilaxia esconder dos sãos”.

Sem prejuízo de desajustamentos e diferenças naturais entre os textos manifestatários dos modernistas e dos surrealistas, o que essencialmente parece legítimo propor é a existência de um leque de referências e comportamentos (de índole acima de tudo estético-literária) que apontam de modo inequívoco para um espírito de *blague* que enquadra o discurso de feição vanguardista. Esse espírito já foi, aliás, apontado por diversos Autores; Antonio Tabucchi, Fernando Martinho, Perfecto Quadrado, Fernando Guimarães, Fátima Marinho, cada um a seu modo, não deixaram já de estudar as relações entre surrealistas e órficos (nomeadamente Sá-Carneiro, Pessoa, Campos, Almada, Ângelo de Lima e Raul Leal): a dinâmica alteronímica implicada na (e pela) heteronímia, a ironia, a escrita automática e a associação livre, o direito ao “inconsciente”, ao fantástico, à fantasia e à imaginação, a conceção do poeta como “emissário

17. *Apud* M. de SÁ-CARNEIRO, *op. cit.*, pp. 187-198.

dos deuses” e da poesia como “meio de conhecimento interior” e como reinterpretação e transformação do real, do social e do indivíduo, a “insubordinação contra o provincianismo”, o interesse (literário) outorgado à loucura e, também, o espírito de *blague* (a que busca de escândalo e uma certa “teatralidade escandalosa” não foram, como se sabe, alheias)<sup>18</sup>. Aliás, terá sido Mário Henrique Leiria quem (numa carta que envia a 30 de março de 1952 a Carlos Eurico da Costa) primeiro referiu isso: mostrando o seu desejo de se afastar do surrealismo e reconhecendo que, afinal, o surrealismo não trouxera nada de novo, sublinha o que “de verdadeiro e grande” nele existiu (a “verdade encontrada pela experiência poética”, a “revolta contra a opressão”) — não deixando, contudo, de acentuar que a “luta”

18. Cf. A. TABUCCHI, *La parola interdetta. Poeti surrealisti portoghesi*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1971; F.J.B. MARTINHO, « A presença de Fernando Pessoa em alguma poesia dos anos 50 », in *Actas do 1º Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Centro de Estudos Pessoaanos, Porto 1979, pp. 261–278; ID., *Pessoa e os surrealistas*, Hiena Editora, Lisboa 1988; P. CUADRADO FERNÁNDEZ, « Situación histórica de la poesía surrealista: el surrealismo portugués en el contexto de la literatura portuguesa contemporánea » in *Mayurqa — Revista del Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts*, vol. 19, nº 2, 1979–1980, pp. 93–126; ID., « Surrealismo, movimiento surrealista y poesía surrealista en Portugal » in *Caligrama — Revista insular de Filología*, Vol. I, nº I, 1984, pp. 91–135; ID., *Modernidad y Vanguardia en la Poesía Portuguesa Contemporánea — Perspectiva Histórica del Surrealismo Portugués*, Universitat de Les Illes Balears, Palma de Maiorca 1986; ID., « Los vasos comunicantes de la vanguardia portuguesa: de « Orpheu » al surrealismo », in *Anthropos*, 74/75, 1987, pp. 72–82; F. GUIMARÃES, *op. cit.*; M.F. MARINHO, « Cesariny leitor de Álvaro de Campos », in *Persona*, 7, Centro de Estudos Pessoaanos, Porto, Agosto, 1982, pp. 30–33; ID., *O Surrealismo em Portugal*, Imprensa Nacional — Casa da Moeda, Lisboa 1987. Tenha-se ainda em consideração algumas outras referências, que, não sendo citadas ao longo deste estudo, constituíram igualmente leituras de base para este estudo: De Mário de Cesariny, sublinhamos: M. CESARINY, *Poesia (1944–1955)*, Delfos, Lisboa 1961; ID., *A Intervenção Surrealista*, Assírio & Alvim, Lisboa 1997 [1966]; ID. [org.], *Antologia do Cadáver Esquisito*, Assírio & Alvim, Lisboa 1989. Leia-se também J.–A. FRANÇA, *Balanço das Actividades Surrealistas*, Cadernos Surrealistas / Confluência, Lisboa 1949; J.B. PORTUGAL, « O significado histórico do « Orpheu » [Inquérito] », in *Cadernos da Colóquio/Letras*, 2, 1984, pp. 20–21; G.N. TELES [org.], *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*, Vozes, Petrópolis 1987, 10ª ed.; J. CHENIEUX–GENDRON, e Y. VADÉ [dir.], *Pensée mythique et surréalisme*, Editions Lachenal & Ritter, Paris 1996; D. VILA MAIOR, *O Sujeito Modernista — Fernando Pessoa, Mário de Sá–Carneiro, Almada Negreiros e António Ferro: Crise e Superação do Sujeito*, Universidade Aberta, Lisboa 2003.

surrealista se caracterizou sempre pela “fuga às responsabilidades” e pela “qualidade muito próxima da ‘blague’”. Desta vez, não tinha sido propriamente o “lepidóptero” burguês o visado, mas, essencialmente, os próprios surrealistas que integravam um e outro grupo, ou com os quais mantinham afinidades (ou ainda, em última instância, com quem não compreendia a atitude surrealista).

Neste contexto, se a polémica no jornal « O Sol » entre julho e outubro de 1949 acabou por ser um exemplo de exercício do poder simbólico (ou de procura dele), sobretudo entre João Gaspar Simões, de um lado, e de Alexandre O’Neil e José–Augusto França de outro, o espírito provocatório emprestado às (contínuas) discórdias entre os elementos que integravam os dois grupos surrealistas acabaria, afinal, por emprestar um carácter bem efêmero ao Surrealismo português e, a partir de 1947, por conduzir paulatinamente ao desencanto e ao dissídio por parte de alguns dos intervenientes. Esse dissídio verifica-se quase logo após a formação do Grupo Surrealista de Lisboa (nos finais de 1947). Apenas alguns meses depois, Cesariny desliga-se daquele grupo, “por não acreditar que seja Grupo e ainda menos que seja Surrealista”; pede, por isso, também, a suspensão da publicação do seu livro *Corpo Visível* nos *Cadernos Surrealistas* (livro esse que seria publicado só em 1950). Mais tarde, desligar-se-ão igualmente António Maria Lisboa, Pedro Oom e Henrique Risques Pereira. De um lado, a visão que preservava a noção de autonomia estética; do outro, a visão contrária (ainda que, paradoxalmente, como aconteceu com Cesariny, se privilegiasse também a linha simbolista, no que à valorização da poesia dizia respeito); de um lado, a visão histórica do movimento; do outro, a visão trans-histórica e a-histórica.

Algumas ideias, contudo, os uniram: a crítica à mercantilização do estético; a primazia pela liberdade individual, dentro da coletividade (lembre-se do *Postfácio a uma actuação colectiva*, de António Pedro, onde este defende que «[...] o surrealista

[se] quer [...] ligado aos outros»<sup>19</sup>; a conceção de realidade absoluta (tão vinculada também neste mesmo manifesto, ou no texto *A Evidência Surrealista*)<sup>20</sup>; a importância atribuída ao sonho (recorde-se o que é dito na conferência-manifesto *Erro Próprio*), à imagística absurda, ao ludismo poético (que as experiências dos cadáveres esquisitos levaram ao último grau), à imagem visual (lembremo-nos do «cão cinzeiro», «cão gravata», «cão espelho», «cão botija», em O’Neil), à super-realidade; a valorização concedida ao momento de criação estética e ao papel transformador da poesia (recorde-se o texto *A Posição SuRrE-aLiStA Porquê?*, ou o manifesto *A Afixação Proibida*)<sup>21</sup>; o protagonismo consagrado (em primeira e última instâncias) ao ato inconoclasta da crítica agressiva (recorde-se que António Maria Lisboa, a 3 de março de 1950, salientava, no seu *Erro Próprio — Conferência Manifesto*, que “criticar” era a «função positiva» dos surrealistas, a «acção AGRESSIVA dum indivíduo» e que «O Homem só se apresenta válido socialmente quando se afirma em combate a outro [...]»<sup>22</sup>).

4. Ora, para além do ajustamento mais ou menos adequado de tal tese (que lembra de imediato aquele «il n’y a plus de beauté que dans la lutte» de Marinetti), a noção de *agressividade* aponta em certa medida, para a noção de *descontinuidade*. A este nível, e ao nível de cada um dos discursos literários (modernista e surrealista), essa noção remete para diversos sentidos. Poderá, por exemplo, significar a experimentação formal — que assenta na utilização das técnicas tão características da modernidade (colagem, montagem, cadáver esquisito), o que desde logo acarreta (tanto no texto modernista, como no texto surrealista) quer uma reutilização da apresentação formal e visual do texto, quer uma reconfiguração autoral do texto produzido. E é por

19. PETRUS, *op. cit.*, p. 88.

20. Ivi, p. 97 e 109, respetivamente.

21. Ivi, pp. 81–86, 92–93, 98.

22. Ivi, p. 143.

aí que podemos deduzir até que ponto se justifica falar na *descontinuidade* dos discursos estético-literários modernista e surrealista portugueses.

Ela pressuporá, por um lado, para alguns sentidos que podem conduzir o *sujeito* modernista e o *sujeito* surrealista a aquilatar-se afirmativamente com uma maior autonomia — a partir do momento em que encaremos essa *descontinuidade* como uma panóplia de opções técnico-discursivas capazes de serem compreendidas como possibilidades abonadas pela *liberdade* daqueles sujeitos. É esta *liberdade* uma característica nuclear do poeta que traduz a dinâmica da modernidade, alguém que (consciente da sua temporalidade e historicidade) se *representa* à margem de restrições de índole estético-literária que o impeçam de se afirmar contra passados, instituições.

Por outro lado, a questão assim enunciada abre a possibilidade de um outro equacionamento, se tivermos sobretudo em conta o ónus que essa *liberdade* acarreta para o poeta modernista e para o poeta surrealista: é que os usos que fazem dessa *liberdade* (de criação, de atuação, de pensamento) e o modo como a encaram acabam, afinal, por lhes trazer o seu próprio desencanto, subvertida a *promesse de bonheur* para uns e para outros.

Logo em 1949, em outubro, Mário Henrique Leiria confessava, em carta dirigida a Cesariny, o seu desencanto, pela consciência da desagregação que vai tomando os jovens surrealistas: o « nosso movimento surrealista », conta, « está a desequilibrar-se » — facto, contudo, que, como se sabe, não o impedirá de continuar a participar noutros projetos, atividades e textos. Aliás, ainda nesse ano, participaria com Cesariny na elaboração de um manifesto *Surrealismo e Manipulação*, nunca impresso — onde “expulsam” António Pedro, José-Augusto França, Cândido Costa Pinto « de qualquer actividade surrealista » e onde atacam as *Actividades Surrealistas em Portugal*, de José-Augusto França. E recorde-se como António Maria Lisboa e Pedro Oom consideraram desnecessário assinar esse texto; o primeiro, pelo facto de então considerar escusado qualquer ataque ao Grupo

Surrealista de Lisboa; o segundo, minimizando a importância dos elementos desse Grupo; e acrescentava ainda, avançando a noção segundo a qual “não era possível um movimento surrealista em Portugal”.

Mais tarde, em 1950, é de novo Henrique Leiria quem (juntamente com João Artur Silva e Artur de Cruzeiro Seixas, assinando o *Comunicado dos Surrealistas Portugueses*) afirma que não é possível um movimento surrealista em Portugal, sustentando agora, porém, a sua posição na circunstância política e social que então coibia qualquer manifestação estética, ou programática: « Debaixo de qualquer ditadura (fascista ou stalinista) não é possível uma actuação surrealista organizada sem as respectivas consequências de represálias policiais [...] »<sup>23</sup>.

Finalmente, dois momentos nos anos de 1950 e 1951: em abril de 1950, António Maria Lisboa escreve uma *carta* a Cesariny, onde revela alguma frustração, deixando no ar uma dúvida sobre o facto de ele mesmo “ser ou não surrealista”; em novembro do ano seguinte, O’Neill “despede-se” do Surrealismo, quando, publicando o seu primeiro livro de poesia, *Tempo de Fantasmas*, critica o “alheamento” surrealista relativamente ao contexto histórico e social.

Para além disso, não esqueçamos como o próprio Cesariny reconhecerá em diversos momentos que a figuração que quis imprimir ao Surrealismo não tinha sido materializada, por causas que, segundo ele, muito tinham a ver com o « espírito de seita » e de « partido » conferido pelos intervenientes.

5. E quanto aos órficos? Vergílio Ferreira, muito mais tarde, em 1984, reconheceria que toda a poesia atual é « dificilmente concebível » sem a « lição » de Orpheu<sup>24</sup>.

É certo que o discurso dos órficos foi um discurso de subversão (apesar das ligações a um certo esteticismo finissecular).

23. Ivi, p. 106.

24. V. FERREIRA, « O significado histórico do « Orpheu » [Inquérito] », in *Cadernos da Colóquio/Letras*, 2, 1984, p. 24.

Com esse *discurso* (que, historicamente, encontra na Geração de 70 objetivos e manifestações semelhantes), os órficos procuraram essencialmente negar o convencional. Dessa forma, alguns deles (nomeadamente Sá-Carneiro, Álvaro de Campos, Almada Negreiros, Ângelo de Lima e Raul Leal) favoreceram uma nova *descontinuidade* na Literatura Portuguesa, na tentativa de acordarem a coletividade nacional e de afiná-la pelo diapasão estético-literário europeu. Sem, todavia, perderem de vista « o mais difícil dos títulos portugueses: [...] [serem] portugueses simplesmente! »<sup>25</sup>, os órficos acompanharam o movimento europeu de renovação da literatura, exprimindo as tendências esteticamente mais “atrevidas” de então do cenário europeu. E acrescenta-se que a vertente vanguardista de Orpheu continuaria nos anos seguintes, sob a forma de atitudes e manifestações culturais de alguns dos elementos que depois de 1915 se “lançaram à aventura”. Tais atitudes e manifestações acabariam inclusivamente por se tornar factos de referência da história da nossa Literatura: o exemplo mais evidente foi a publicação da revista « Portugal Futurista », em 1917 — onde o *discurso* de subversão assumiria um relevo ainda maior, pela linguagem belicista, assim como pela dinâmica desmistificatória e desmitificatória presente em muitos textos dos seus colaboradores (realce para Almada Negreiros [com o *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*] e para Álvaro de Campos [com o *Ultimatum*]).

Como quer que seja, o “corte epistemológico”, o golpe na estética gramaticalizada, a apetência pelo estranhamento estético-literário, a necessidade de *épater le bourgeois*, tudo isso já trazia a marca do Orpheu.

Entretanto, a herança histórico-cultural e estético-literária do Orpheu continuaria pelas décadas seguintes e o Grupo seria plenamente reconhecido anos depois, sobretudo pela divulgação que dele faria o Grupo da *Presença*. É certo que, como afirma José Blanc de Portugal, Orpheu mais não fez, afinal, do

25. A. NEGREIROS, *op. cit.*, Vol. V, p. 60.

que atualizar algumas « componentes dos invariantes estéticos e literários que são de todas as épocas »<sup>26</sup>. Mas não é igualmente menos certo que do grupo de Orpheu fazem parte inúmeros poetas que, posteriormente a 1915, assinariam, direta, ou indiretamente, a História da Literatura Portuguesa posterior.

Assim, quando se fala no Grupo da revista « Orpheu » e na dinâmica que, estética, literária e sociologicamente, o envolveu, são tidos normalmente em conta alguns dos seguintes parâmetros: tratou-se de um grupo de personalidades que vivenciaram artisticamente o fenómeno literário e que constituíram um marco fundamental na estética modernista em Portugal; procuraram não seguir escolas (antes sintetizá-las e transcendê-las), tentando abrir-se às novas estéticas europeias — já que os elementos do grupo nunca se alhearam do contexto geral em que viviam, antes mantiveram com ele intensas e complexas ligações; aceitaram a diversidade na unidade (o que não significava que admitissem o vulgar); alguns dos textos “refletem” a dispersão do *eu*; desejaram harmonizar o lusitanismo e o europeísmo; as colaborações distinguiram-se igualmente pela diversificação estética; no plano técnico-literário, pode afirmar-se que alguns textos inseridos na revista subverteram a linguagem comum, recorrendo a uma nova substantivação, à infração das proposições, ao uso de analogias forçadas, à manipulação “feroz” e “insólita” do vocabulário, à forma livre de certos poemas, à ilogicidade de determinadas imagens — revelando, assim, os seus autores uma abertura à *descontinuidade* e novidade, sem esquecerem objetivos comuns: colocar Portugal em questão e reavaliar a literatura portuguesa e o homem português.

A seu modo, não terão procurado também isso os surrealistas?

6. Nos finais do século XIX e início do século XX, as sensibilidades artísticas sentiram necessidade de interrogar a “classical

26. J.B. PORTUGAL, « O significado histórico do « Orpheu » [Inquérito] », in *Cadernos da Colóquio/Letras*, 2, 1984, p. 21.

writing” (para usar um termo de Robert Morgan)<sup>27</sup>. Nesse sentido se falaria, a propósito da escrita modernista, em *crise da linguagem*, apontando-se, dessa forma, para a inadequação (ou esgotamento) dessa “linguagem clássica” e para a situação de crise que tal inadequação acarretava para o *sujeito modernista*. É em função desta crise que se pode falar noutras dominantes (sobretudo ao nível do discurso estético-literário), que constituem como que a consequência mediata da relação entre a crise do *sujeito modernista* e a *crise da linguagem*: a rutura com o convencional, o pendor consciente dessa rutura, a procura de um estilo individual e os artifícios técnico-literários utilizados.

Mais tarde, em 1957, quando Cesariny, no *Manual de Prestidigitação*, explora a ambiguidade, o humor negro (tão caracteristicamente surrealista), a história estranha, a falta de lógica, o non-sense (lembre-se, por exemplo, o *Poema IX*, no « *Discurso sobre a Reabilitação do Real Quotidiano* »), o lúdico, quando desmonta o quotidiano e a linguagem codificada (afirma « É preciso dizer rosa em vez de dizer ideia / é preciso dizer azul em vez de dizer pantera / é preciso dizer febre em vez de dizer inocência / é preciso dizer o mundo em vez de dizer um homem », afirma em « Exercício espiritual »)<sup>28</sup>, não estará igualmente em causa a subversão e a tentativa de renovação do discurso convencional?

7. Em última instância, e no presente contexto, esta questão acaba por nos reenviar para a relação entre o indivíduo e a coletividade que recordámos no início deste texto. No jogo relacional que o sujeito mantém com o(s) outro(s), trata-se, então, de saber até que ponto, com os órficos e com os surrealistas, a correlação de cada indivíduo com a sociedade se conjuga com uma atitude de indiferença, ou de confronto aberto. E se, nesse posicionamento ideológico, procuram, numa derradeira análise, modificar a consciência coletiva, construir um novo

27. R.P. MORGAN, « Secret Languages: The Roots of Musical Modernism », in *Critical Inquiry*, 10, 3, 1984, p. 444.

28. M. CESARINY, *Manual de Prestidigitação*, Assírio & Alvim, Lisboa 1980, p. 140.

estádio histórico, mudar a identidade do homem português, é porque procurarão encontrar a identidade nacional. Isto significará, portanto, que, também pelo teor da atitude provocatória – no modo como os nossos poetas (modernistas e surrealistas) reagem contra um grupo, ou contra uma coletividade no seu conjunto, assumindo por vezes uma atitude altiva e arrogante, iconoclasta e subversiva face às convenções e à moral tradicional —, terão pretendido, em primeiro lugar, que a sociedade portuguesa pensasse seriamente na sua situação; em segundo lugar, que eles próprios fossem envolvidos pela sensação de *diferença* em relação à coletividade nacional; depois, que conseguissem encontrar nessa *diferença* o caminho para alcançar a identidade consigo mesmo e com o(s) outro(s).

António Maria Lisboa, em *Erro Próprio*, admitiu: « Não me movem altruísticos destinos de origem Política ou Religiosa [...] »<sup>29</sup>; no mesmo texto, também sublinha que a « Realidade do Poeta » é a « Realidade transfigurada pela Magia, pelo Desejo pela Vontade, pelo Amor [...], pela POESIA! »<sup>30</sup>. Por último, destaca que « A grande força do Surrealismo [...] consiste » na sua “capacidade transformadora”<sup>31</sup>.

Num outro contexto (histórico, político, cultural, literário), Fernando Pessoa, como já vimos, chamou ao resultado dessa transformação o « puramente Si-próprio » do homem português<sup>32</sup>. Vinte e cinco anos depois, António Maria Lisboa diria o mesmo de outra forma:

Chamei de Olho de Chacal uma pequena criança que sonha 24 horas por dia e percorre a pé os mais altos montes: LIBERDADE<sup>33</sup>.

29. PETRUS, *op. cit.*, p. 130.

30. Ivi, p. 148.

31. Ivi, p. 142.

32. F. PESSOA, *op. cit.*, p. 286.

33. PETRUS, *op. cit.*, p. 183.

# LABRA

COLLANA LUSOAFROBRASILIANA

1. **Luiza LOBO**  
*Sexameron. Novelle sui matrimoni*  
Traduzione e postfazione di Maria Aparecida Fontes  
ISBN 978-88-548-9522-5, formato 14 × 21 cm, 148 pagine, 12 euro
  
2. **Teresa GIL MENDES,**  
**Maria da Graça GOMES DE PINA, (organização)**  
*Bocage e as Luzes do século XVIII*  
ISBN 978-88-255-0820-8, formato 14 × 21 cm, 120 pagine, 12 euro
  
3. **Roberto MULINACCI**  
*Tradurre il Brasile*  
ISBN 978-88-255-1355-4, formato 14 × 21 cm, 228 pagine, 15 euro
  
4. **Roberto MULINACCI**  
*Introduzione alla fonetica e fonologia del portoghese*  
ISBN 978-88-255-1354-7, formato 14 × 21 cm, 132 pagine, 12 euro
  
5. **Maria Aparecida FONTES**  
*Lei*  
ISBN 978-88-255-1342-4, formato 14 × 21 cm, 152 pagine, 12 euro
  
6. **Maria da Graça GOMES DE PINA**  
*Una maga dalle parole alate. Studio su Natália Correia*  
ISBN 978-88-255-1334-9, formato 14 × 21 cm, 116 pagine, 12 euro
  
7. **Dionísio VILA MAIOR**  
*Sob o signo de Calíope. Sentidos modernistas*  
ISBN 978-88-255-1477-3, formato 14 × 21 cm, 252 pagine, 20 euro
  
8. **Barbara GORI**  
*Futurismo Futurismos*  
ISBN 978-88-255-2085-9, formato 14 × 21 cm, 536 pagine, 30 euro

Compilato il 29 gennaio 2019, ore 19:31  
con il sistema tipografico L<sup>A</sup>T<sub>E</sub>X 2<sub>ε</sub>

Finito di stampare nel mese di gennaio del 2019  
dalla tipografia «System Graphic S.r.l.»  
00134 Roma – via di Torre Sant’Anastasia, 61  
per conto della «Gioacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale» di Canterano  
(RM)